رسالة هامة لقراء الرافد

في عدد الشهر الماضي من (الرافد) وعدنا القراء الكرام بتأمين الوصول إلى (كتاب الرافد) عن طريق موقع الرافد الإلكتروني بالشبكة العنكبوتية، وقلنا ضمناً إن الرافد ستواصل تطوير حضورها النوعي والكمي من خلال الأخذ بأفضل معايير المهنة الإعلامية الثقافية الراشدة، وقد تحرك دولاب العمل فعلياً، حيث يمكن لمن لم يتمكن من قراءة الأعداد السابقة من (كتاب الرافد) العودة إلى موقعنا لتصفُّح كامل الإصدارات المتنوعة التي توالت خلال الأشهر الستة الماضية، وفي هذا العدد سنكون على موعد فريد مع كتاب جديد للأستاذ الدكتور عبدالعزيز المقالح الغني عن التعريف، ويحمل الكتاب عنوان (الكتابة البيضاء).. تلك التي تدّعي بأنها خارج الدلالة والمعنى، وتتنكّب مشقة السفر في دروب التجريب الشعري الخالي من الشعرية، كما يُنوّع الكتاب على سلسلة من القضايا المفاهيمية النقدية الخاصة بالشعر العربي، مُعيداً تأصيل المعرفة والذائقة تجاه الشعرية بوصفها حالة سفر دائم صوب إبداع متجدد.

وإذا كنا قد أوفينا بما وعدنا على خط تعميم كتاب الرافد عبر الموقع، وتنبيه القراء والمتابعين إليه عبر غلاف المجلة، فإننا هذه المرة سنضع صورة الكتاب على الغلاف حتى نتلافى المناورات غير السويّة لبعض الموزعين الذين يستكثرون على قراء المجلة حقهم في نيل الكتاب المرفق مجاناً مع العدد. واستمراراً على درب التطوير سنعمم في هذا العدد رسالة خاصة للقراء نطلب منهم فيها المساهمة في إثراء مفردات الملفات المُخططة خلال ما تبقّى من العام، وسنعمل ابتداءً من العدد القادم على تطوير النسق الطباعي واللوني والفصل الإجرائي بين العدد وملف العدد، وبطريقة تسمح بالاحتفاظ بالملف الذي سيتكرّس باتجاه المزيد من إثراء الموضوعات المطروقة.

وفي كل الأحوال نكرر دعواتنا للقراء وأصدقاء الرافد لموافاتنا بأي مقترحات إضافية تساعدنا على الارتقاء بالخدمة، كما نتمنّى على الجميع إرسال الموضوعات عبر بريد المجلة ليتسنّى رصدها في قواعد بياناتنا، توطئة للرد المباشر عليها، كما نتمنّى على المساهمين أيضاً تعزيز موادهم بالصور وشروحها، وملاحظة تعمير عتبات النصوص وعناوينها، حتى تقترب المسافة بين الكتابة والتحرير الفني، وحتى نبدأ في تدوير الموقع التفاعلي لنشر ما هو مجاز، وغير قابل للنشر في المجلة الأم لأسباب فنية بحتة.

د. عمر عبد العزيز

الرافد

04

متـابعات وإصدارات

12

برامج الأطفـال التلفزيونية







مجلة شهرية ثقافية جامعة
تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة

تُعنى بإثارة السؤال الثقافي العربي الراهن في محاولة لرفده بصوت الجدل الحيوي المفضي إلى السوية الثقافية



فهرس العدد

ثمن النسخة : الإمارات ٥ دراهم، مصر: ٣ جنيهات، السعودية: ٥ ريالات، البحرين: ٥٠٠ فلس، قطر: ٥ ريالات، عمان: ٥٠٠ بيسة، اليمن: ٦٠ ريالاً، المغرب: ١٠ دراهم، الكويت: ٥٠٠ فلس، سوريا: ٤٠ ليرة، الأردن: دينار واحد، السـودان: ٣٠٠ دينار



101

* المواد المنشورة في المجلة تعبر عن كاتبيها ولا تعبر بالضرورة عن رأي دائرة الثقافة والإعلام. ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية. لا تقبل المواد المنشورة أو المقدمة لدوريات أخرى. أصول المواد المرسلة للمجلة لا ترد لأصحابها نشرت أم لم تنشر. تتولى المجلة إبلاغ كتّاب المواد المرسلة بتسلّمها وبقرارها حول صلاحيتها للنشر أو عدمه.

الرافد

www.arrafid.ae

المراسلات: الإمارات العربية المتحدة - الشارقة - ص.ب. ٥١١٩
هاتف : ٩٧١٦/٥٦٧١١١٦+ - براق : ٩٧١٦/٥٦٦٢١٢٦+

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة رويال للطباعة، دبي: ت: ٠٤/٣٩١٦٥٠١، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: ٤١٤٤٨٢ البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: ٥٣٤٥٦١ - ٥٣٥٥٥٩٠، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٢ - ٢٧٢٥٦٣، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٢٠٠، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: ٥٧٨٢٧٠٠، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

حكومة الشارقة
دائرة الثقافة والإعلام
إدارة الفنون

Sharjah Government
Department of Culture & Information
Directorate of Arts

صيف الفنون
Summer Art

البرنامج الصيفي لمراكز الفنون 2010

معهد الشارقة لفن الخط العربي : معهد الشارقة للفنون : مركز خورفكان للفنون : مركز دبا الحصن : مركز كلباء للفنون

2010 / 7 / 29 - 6 / 13

إدارة الفنون إحدى الأدوات المهمة لدائرة الثقافة والإعلام في إشاعة ثقافة الفن والإبداع التشكيلي بكافة أشكاله وصوره ليصبح في نسيج الثقافة الوطنية. ولذلك سنرى الأنشطة والمعارض الجماعية والفردية المتنوعة وكذلك دورات تدريبية في كافة مجالات التشكيل عدا الأنشطة الدورية الرئيسية لهذه الإدارة على مدار العام في الشارقة والمنطقة الشرقية.

وفي الفترة الأخيرة التأمت عدة معارض مهتمة بنتاجات الشباب الفنانين تأكيداً على الاهتمام بمستقبل التشكيل ومن هذه المعارض.



معرض زوايا خفيفة

معرض في فن النحت شارك فيه كوكبة من الفنانين من عدة دول (الإمارات، لبنان، سوريا، إيران، روسيا) وهو يشكل حلقة تواصل في سلسلة المعارض الفنية التي تشكل عاملاً دافعاً للشباب الفنانين وكاشفاً لمواهبهم في مسيرة الإبداع والفن.



معرض تتابع الأنشطة

معرض للخط العربي والزخرفة لمنتسبي دورات مركز الشارقة المتميزين.. وهذا المعرض يقدم نتاج هؤلاء رافداً للساحة الفنية بمميزين في مجال الخط العربي الذي يحظى باهتمام الشارقة في هذا السياق حفاظاً وإدامة لفنون الخط الذي يمثل رافداً من روافد الحضارة العربية في أجلِّ معانيها الروحية والمعنوية والفكرية منذ البواكير البعيدة.

معرض
نتاج دورات المتدربين

معرض ضمن متوالية المعارض المهتمة بنتاج الشباب الموهوب والمبدع تشجيعاً لهؤلاء الذين يضعون خطوتهم الأولى على درب الإبداع التشكيلي وهذا المعرض لشباب شاركوا في ورش فنية عقدت في مراكز ومعاهد وأقنية إدارة الفنون.. استكمالاً لتجربتهم في التدريب والكشف عن المواهب فيهم وتشجيعهم.



معرض ارتجال

اهتم هذا المعرض بتقديم رؤية مغايرة لفنانين شباب يحاولون التجريب واستحداث أنماط مختلفة في الفن يستشرفون بها الإمكانات المتاحة في المادة والفكرة اختراقاً للسائد أو خروجاً عن المألوف وهذه تجارب متحصنة بروح المغامرة التجريبية. وهذا المعرض محاولة لبث هذه الروح من خلال ضوابط تشجع على اقتحام غير المألوف لتقديم فن متجدد باستمرار.



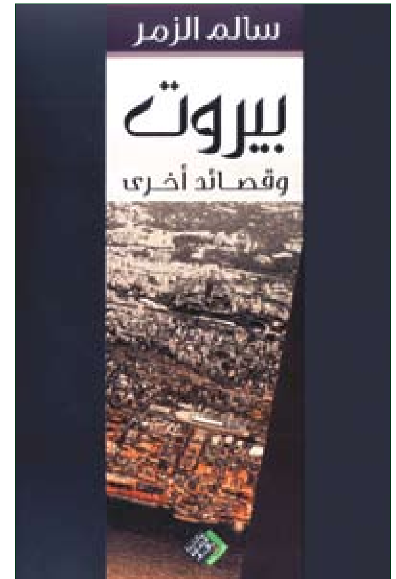




تراتيل في محراب الوطن

ديوان شعر للدكتور بهجت الحديثي قصيدته مستلة من هوى العشق للمكان والوطن هنا في الإمارات أو هناك في بغداد متنكباً وسيلة الفراهيدي في سبك القصيدة التي جاءت متناغمة في موضوعتها حديث الهم العربي الموجوع على شاطئ دجلة والفرات أو في حواري بغداد لكي يكشف عن بشاعة القمع والاحتلال متخوفاً على الوطن من أن يصبح تلالاً من الذكريات وتخوماً تحفها ظلال المشانق والبندقية.

تراتيل في حب الوطن قصائد بدم الحبر والدم.. وصرخة حزن على وطن كان شامخاً ومهبطاً للأديان والحضارة والنور.



بيروت وقصائد أخرى

ديوان جديد للشاعر الإماراتي سالم الزمر.. ورغم أن الديوان مهر عنوانه عن بيروت إلا أن قصائده جاءت في أقنية القصيدة الإنسانية وبحثت في العلائق الإنسانية وأضاءت عن بعض الأماكن والأزمان وفتشت عن الإنسان في طموحاته الوجدانية والحياتية.. وفي قصيدة بيروت كانت تأملات الشاعر في حالة المدينة ولبنان.. النور والنار في آن، الورد والشوك، مطمع الأعادي ومطمح الإنسان العربي كواحة للنور والضياء والأمل.

قصيدة «بيروت» تعمدت بالقافية وفاتحة باتجاه الإنساني وعمق العلاقات الكاشفة عن جماليات التواصل الشفيف.



شهد العزلة

أحمد بخيت شاعر مصري يشكل علامة فارقة في القصيدة الخليلية باتجاه ترميمها وإعادة روح الألق إليها في ديوانه شهد العزلة يبدع في قصيدة التفعيلة حيث يمتلك إيحاء الصورة المبدعة، وكأن الديوان متتالية شعرية تمكن فيها الشاعر من جعل قصيدته إطلالة على الحياة بكافة جوانبها الفكرية والإنسانية وجعل من قصيدته شاهداً على ذكريات الطفولة وأفول العلائق الحميدة وديواناً لنعي المدن الجديدة وعلاقات الأسمنت المزنرة لها.



صبا الأبد

ديوان شعر للشاعر اللبناني زاهر أبو حلا حاول فيه البحث عن الجمال الفني والمتعة بالموضوعة والمفردة والصورة حسب إمكاناته فجاءت الجملة الشعرية متماسكة في فعل الشعر فكان شعراً متأملاً وباحثاً ورائياً من فوق غمام اللحظة النورانية التي امتلكتها القصيدة في مسيرة الكشف عن النور والإبداع والإنسان في أبهى صوره الإنسانية والحياتية المطبوعة في سجله اليومي ما بين المادي والروحي والإنساني والتاريخي.

فصل المقال فيما بين العقل والقلب

د. عبدالمعطي سويد

إنه لأمر غريب، وعجيب أن يطالب أحدنا بالانفصال بين قوتين عُظْميين متلاحمتين، ومتداخلتين في عقيدتنا، وثقافتنا، وهما يكوّنان بالإضافة إلى الجسد جوهر هذا المخلوق الإنساني، والذي يعتبره بعض الفلاسفة إنه هو الذرة تافهة في هذا الكون العظيم وهو ليس كذلك بالنسبة لفلاسفة آخرين لابل هو بالنسبة للإسلام في أحْسن تقويم ونفخ الله فيه من روحه. ويمكن القول كذلك بصعوبة الفصل بين هاتين القوّتين، في النظر، والفعل، وإذا كان ممكناً تحقيقه على الورق، وفي نقاشات الندوات والصالون، وأحاديث الترف بين المتعالمين إلا أنه في معظم المواقف الحياتية يصعب إقامة حدّ فاصل بين هاتين القدرتين وكثيراً ما تختلط الأمور في قولنا، وفعلنا بين هذين الجانبين.

إن رواسب التفكير الأسطوري المكونة من لغة الشعر والقصص والسرد الأسطوري في المنطقة العربية قد استمرت في تأثيرها في عقيدتنا، من ناحية، ومن ناحية ثانية إن هذا النمط من التفكير تتجلى آثاره السحرية، بحيث تقودنا بشكل شعوري أو لا شعوري إلى فهم الأشياء، وأمور الحياة الطبيعية، والإنسانية من خلال هذه المخيلة الأسطورة القابعة في قاع فكرنا منذ الأزل، إن لم نقل منذ آلاف السنين سواء على صعيد اللاشعور الفردي أو اللاشعور الجمعي.

ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى سيادة الشعر في فكر وحياة الناس في هذه المنطقة مبتدئين تاريخياً مع بروز هذه السيادة في عصرنا الجاهلي، واستمرار هذه الظاهرة حتى أيامنا هذه رغم تضاؤل الاهتمام بالظاهرة الشعرية وانقلاب مقولة (الشعر ديوان العرب) إلى مقولة (الرواية ديوان العرب) وفي كلا المجالين، نقاطا لا نبتعد فيهما عن: بناء مخيّلة أسطورية من خلال السرد الروائي واعترافنا باختلاف أنماط الرواية من واقعية وتاريخية وفكرية، إلا أن الرواية، كالشعر، كانا ولا يزالان يتخللهما الجانب اليوتوبي (الخيالي) والذي يقترب من منطق الأسطورة.

اللغة السحرية: الشعر يصدر من القلب، أمّا العقل؟

بغض النظر عن شعر المعلقات، والكثرة المطلقة مما نسميه بالشعر الجاهلي ليس من الجاهلية بشيء على حد تعبير الدكتور طه حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي) إلا أننا نصطلح إجرائياً على القول بأن تلك المرحلة التي نسميها بالجاهلية كان الشعر ولغة الشعر يسريان في تضاعيف حياة الناس في تلك الفترة وكان لهذه اللغة الشعرية تأثيرها العجيب والسحري والأسطوري و(الإعجازي) في نفوس القوم (إن من البيان لسحرا).

يمثل الشعر الذي بين أيدينا بمثابة: الخلفية اللغوية الثقافية لتلك الفترة الزمنية ولقد ذكر الباحثون في تاريخ تلك الفترة أن ديوان (الأعشى) صنّاجة العرب، هو أكبر دواوين المرحلة ويكاد يحتوي على ربع الكمّ الشعري للفترة على درجة التقريب.

مثَّلت القاع الشعرية نمطاً من التفكير لدى الجاهليين، وقد امتد هذا التأثير إلى مرحلة ما بعد الإسلام، وهذه القاع، وهي ما يمكن تسميته بلاشعور التفكير العربي الإسلامي إن صحّ القول، وهو ما دعاه الدكتور (محمد عابد الجابري) بالبطانة الوجدانية التي تحيط بظلالها المؤثرة والفاعلة على نمط التفكير، وكان، ولا يزال هذا التأثير حتى أيامنا هذه، ذلك أن القرآن الكريم نزل ليعزِّز هذا النمط من الفكر الشعري وذلك بتأكيده على تداخل: العقل، والقلب، واللُّب، والفؤاد، وورود هذا التداخل في عدد لابأس به من الآيات الكريمة «لهم قلوب يعقلون بها أو آذان يسمعون بها فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور» (الحج: ٤٦)، كذلك تداخل: العقل والجنان، والروع والبصيرة... إلخ.

أما على صعيد اللغة المعجمية فلقد جاء في (القاموس المحيط) القلب: الفؤاد أو أخص منه العقل ومحض كل شيء وقد يُعبّر بالقلب عن العقل مثل قوله تعالى: «إن في ذلك لذكرى لمن كان له قلب» (ق: ٣٧). أي عقل.

فالقلب، أو الجانب الوجداني من العقل أو البطانة الوجدانية للعقل يتمثل أو ينعكس في ثنائيات: الحب والكراهية، الإعجاب والنفور، الخوف والشجاعة، الحزن والفرح، اللذة والألم، اللين والقسوة... إلخ، من متضادات أو تناقضات (وجدانية) Ambivalence، ويدخل أو يختلط مع الجانب العقلاني الذي يمثل: الهوى، والرشاد، والإسرار، والإعلان، والاستقامة، والتفهم والتدبر وطاعة الله.

ويتداخل القلب بالعقل بمعاني: العلاقة، أو الرابطة والحِلْم والقوة العاقلة هذا بالإضافة إلى الأثر العظيم الذي يحدثه لفظ القلب (العشق) على العقل يقول امرؤ القيس:

أغرّك مني أن حبّكِ قاتلي
وأنّكِ مهما تأمري القلب يفعل

إذن لا يخلو واقع التفكير العقلي في ثقافتنا العربية من: تعقيد، إن لم تكن من خَلْط بين جوانب في الكيان الإنساني يمكن في عصرنا هذا، نظرياً لا عملياً الفَصْل أو الفرْز بينها إذا أردنا أن نفهم شؤون حياتنا المختلفة، وكذلك المواقف والمشكلات والأزمات التي نعيشها على صعيد حياة الفرد والمجتمع، في السياسة والاجتماع والثقافة والاقتصاد، خاصة وأن التداخل، أو الخلط المذكور لا يحدث على صعيد اللفظ أو اللغة المعجمية المحضة، بل يعبّر هذا التداخل عن أسلوب في الفهم أو التفكير، أو التعامل في حياتنا، وكذلك في رؤيتنا للكون، والعالم، والحياة، والإنسان، فنحن نرى كل شيء بعينيّ: العقل والقلب، وهذه الرؤية التي لا تفصل بين الجانبين أو بمعنى آخر لا تعمل على تحييد أحدهما إزاء الآخر، تدفعنا في كثير من الأحيان إلى المزج بين: الهوى، والمنطق، وبالتالي يحدث خلط عجيب وغريب لا مبرّر له في فهم الحقيقة أو رؤيتها، ويخلق نوعاً دائماً من الضبابية حول ما نبحث عنه من معنى، وحقيقة، أي الضبابية بين وعي الحقيقة، كحقيقة واقعة حدثت أو تحدث أو أمر نعالجه أو أزمة نعالجها، وبين التعاطف والوجدانية، حيث نُدخل عواطفنا ومشاعرنا الممزوجة بالحب والإعجاب، والنفور، والرفض والكراهية وبين الحقيقة الصاخبة وبراءة رؤيتها، وحُسْن إدراكها، واستيعابها في الواقع، دون تدخّل عناصر (وجدانية) لا مبرّر لها، وقد يعرقل هذا الدخول الوجداني وصولنا إلى الحقيقة.

في فصل (كيف نفكر) في كتاب لي بعنوان (مهارات التفكير، ومواجهة الحياة- دار الكتاب الجامعي - العين - ط٢ - ٢٠٠٧)، قلت ما يلي: «يقول أحد المشتغلين بالفلسفة في الستينيات من القرن العشرين في مطلع كتاب له وهو (الجوانية أصول عقيدة وفلسفة في ثورة- الدكتور عثمان أمين) يقول الدكتور: «إذا كان للرأس عينان، فللقلب عيون»، وهو يريد بذلك أن الحياة الوجدانية، والروحية، وكذلك النوازع والعواطف الإنسانية مركزها القلب أي أن لهذا القلب الأولوية على الرأس (مركز التفكير) والعينين، إذا كان للعيون في الرأس ملكة البصر فللقلب البصيرة النافذة، وهذه الحياة الوجدانية التي يعطيها تعبير: الفلسفة الجوانية مقابل الفلسفة البرانية التي تقف عند ظاهر الأمور، لا باطنها، وهي من شأن الإحساس الجوّاني الباطني (القلبي) خاصة والذي يصيب مرماه إصابة رامٍ تعلم الرَّمْي منذ أبد الآبدين.

فالحياة الوجدانية التي هي من شأن القلب أعلى وأسمى من حياة الفكر والعقل والحجة، والبرهان، والمنطق، ليس لمقالة عثمان أمين ولا لأنصار الفلسفات (الجوانيّة) الذين يضعون إصبعهم على القلب النابض بالحياة، أي صوابية علمية، ولا حقيقة موضوعية، ذلك أنه من المعروف أن القلب عضو كسائر أعضاء الجسد وظيفته نقل الدم إلى الأوعية الدموية عَبْر الشرايين. ربما يرى الكثيرون أن من خواص هذا العضو المهم: الحدْس وهو ما ركّز عليه الفيلسوف الفرنسي (هنري برغسون في النصف الأول من القرن العشرين) وأقام عليه فلسفته ورغم أهمية الحدس وهو (المعرفة المباشرة التي تخترق قواعد المنطق والبرهان وتتجاوزها، ولكن هذا الحدس، هو فردي الطابع، يتميز البعض فيه بقوة باطنية خاصة، ولا يتوفر لدى الآخرين، هذا بالإضافة إلى كون هذا الحدس يصدر عند تركيزنا بنظرتنا المباشرة والصادرة عن فاعلية فكرية سريعة جداً، للأشياء، فنقول إننا: لدينا حدس بأن هذا الأمر صحيح، أو كاذب، أو... إلخ.

ويرى البعض أن لهذه الفاعلية الحدسية التي تقوم على فاعلية تفكيرية سريعة جداً تتمتع بعيون ظاهرة، وباطنة، تنظر إلى باطن الأمور، ولكن أحياناً يحدث أيضاً خلط بين القلب، أو قولنا بفاعلية موهومة لهذا العضو في الإدراك وبين الحدس Intuition والقائم بدوره على فاعلية تفكيرية سريعة، والإحساس الباطن الذي تشترك فيه جملة أحاسيس، وليس القلب وحده.

وحاصل الأمر أن للحدس دوراً مهماً في المعرفة والإدراك، ولكن تغيب عنه أشياء ولا يتميز دائماً بالصواب في الرؤية، ويقال إن المرأة تتمتع بهذه الخاصية ولكن حدس المرأة أيضاً ليس دائماً صواباً.

وفي السنوات الأخيرة من القرن العشرين جرى التركيز في البحوث والدراسات والمؤتمرات والندوات العلمية على التعرف إلى أصول الحياة الوجدانية نفسها وتركيبها من العواطف والأحاسيس والحدوس وكافة النوازع التي تُعزى إلى القلب، في الرأس، أي في الدماغ البشري وإيجاد أسس بيولوجية للعقل والوجدان أو أسس فيزيائية للعقل، ونوازع الحياة الوجدانية، وتحاول هذه البحوث العلمية نظرياً ومخبرياً تفسير الظواهر الوجدانية ـ إن صح التعبير ـ بأوامر تصدر عن الدماغ Order وطي صفحات الحديث عن القلب كمصدر معرفة وإسباغ ما لا يحتمله هذا العضو في تركيبه العضوي. لقد قال أحد أبطال (شكسبير) متسائلاً متعرِّفاً أمر الحب: «قل لي أين محل الحب، في القلب، أم في الرأس؟» (قول ورد بالفرنسية في سلسلة مقالات علمية بعنوان: «رحلة وسط الدماغ» صحيفة اللوموند ١٩٨١/٢).

فالحبّ كما هو معروف كظاهرة وجدانية ـ عاطفية تتصل بالقلب مباشرة. فأراد المسرحي شكسبير معرفة مصدر هذه العاطفة فهل هو هذا القلب، أم الفكر؟

وهل يمكن التمييز لحظة التعاطف الجيَّاش بين شخص وآخر بين: «القلب، والفكر بين الانجذاب المطلق والكامل بين طرفي العلاقة، هل هو انجذاب قلبي منفصل عن الفاعلية الفكرية، وهل هو كما يقول الكيميائيون، مجرّد تفاعلات كيميائية أي أن مصدر حياتنا الوجدانية إن هو إلا تفاعل كيميائي نكاد لا نشعر به يدفعنا إلى الانجذاب أو النفور، الرفض، أو الحب، وهل تم في هذه التفاعلات تحييد العقل والقلب معاً؟ وهل حياتنا الوجدانية تُختزل إلى مجرد إحساس باطن أو تفاعل كيميائي إنها أسئلة ليس من السهولة الإجابة عنها بنعم أم لا.

دور التفكير العلمي وعمله في الفصل بين الخصْمين:

في مواجهة تفكيرنا الوجداني أو العاطفي الجامح وعواطفنا المتطرّفة، وانفعالاتنا العمياء في الفكر والسلوك وخضوعنا لسطوة تقاليد فكرية عتيقة، يمكن أن نضع هذه الجوانب من كياننا جانباً، وأن نعمل على تحييدها، وذلك بممارستنا بعض مهارات التفكير العلمي.



شكسبير

وليس المقصود بهذه المهارات هنا قواعد البحث العلمي ومنهجه وشروطه الأكاديمية اليومية، وفي نظرتنا إلى الأمور، وإلى واقع الحياة، وبحثنا عن الحقيقة، ولقد أصبحت النظرة العلمية إلى شؤون الحياة، والناس، والواقع الذي نعيشه وسيلة ناجعة أو ضامنة ـ إن صح التعبير ـ للرؤية السليمة. وليس هنالك مجالان منفصلان مجال العلم ومجال الحياة، ذلك أن حياتنا اليومية، وما نواجهه من مشكلات، وما نريده من قرارات، وما يُطلب منا من اتخاذ مواقف، وإبداء الرأي، كل ذلك يمكن أن نعالجه برؤية علمية ولم يعد كسْب مهارات التفكير العلمي وهو كسب لتقنيات خاصة بذوي الاختصاص، كما يختص به علماء الآثار، أو الكيمياء، أو الفيزياء، بل أصبح إحدى الوسائل المعطاة، والمتاحة لكل إنسان وأكثرها ضمانة لمعرفة الحقيقة، والعالم الذي نعيشه.

إن العلم أو بمعنى أدق، مهارات التفكير العلمي واكتسابها يسبق ذلك اكتساب رؤية، وبعبارة أخرى يقتضي ذلك منذ البداية الإقلاع عن مجموعة من العادات التفكيرية أو القيام بعملية جَرْد فكرية للنظرة العاطفية، والحدوس الفردية الخاصة والدوافع الباطنة كالمواقف الذاتية هذه المجموعة من العادات التفكيرية السلوكية المكتسبة من البيئة الأولى (الأسرة) و(المجتمع المحيط) الذي أحاط بنا منذ عهد الطفولة وترك آثار هذه العادات التفكيرية والسلوكية.

فالتخلّي، أو التحييد التام للأحكام المُسْبقة، وغير المبنية على العقل، وهي منطلقة من المخيّلة، أو الظنون، أو التخمينات، أو المشاعر والانطباعات الخاصة أو وجهات النظر الفردية. فالأمر كله يعني بكلمة واحدة: هجرة نحو اليقين من منظور عقلي واكتساب رؤية صافية، بريئة من مثل ما ذكرنا في الأسطر السابقة من سلبيات الحياة (القلبية) أو (السابقة للفكر العلمي) بمختلف التقنيات المساعدة، ومن ثم التجريب، والنظر إلى الأسباب المباشرة وغير المباشرة للظاهرة التي نراها، والدّقة، والشمولية، وبالتالي يمكن اكتساب خطوات التفكير العلمي، والقائمة على:

ـ تحديد المشكلة ومعرفة طبيعتها وصياغتها صياغة واضحة.

ـ وضع فرضية صياغتها بشكل جيد ومحدّد.

ـ إثبات الفرضية بالأدلة ـ بالتجربة أو البيانات، أو الإحصاءات أو الوثائق.. إلخ.

ـ فحص هذه الأدلة، وتمحيص البيانات والتحقق من صحتها ومراجعتها.

ـ وضع الحلول المناسبة (البدائل)، وعدم الاكتفاء بإيجاد حل واحد للمشكلة.

ـ تقييم الحلول.

الخلاصة

إن اكتساب مهارات التفكير العلمي، أو العقلية العلمية، أصبح من ضرورات العصر ومن ضرورة الحياة الحديثة ضمن الناحية السلبية، ينقذنا من التخبط، والفوضى، والعشوائية والارتجال، والخطأ، وبالتالي من الناحية الإيجابية يساعدنا على تحقيق طموحاتنا عندما نضع خطة لهذا التحقيق، أو لأي مشروع نريد بناءه، أو أي هدف نريد الوصول إليه، وتكسبنا هذه المهارة روح النزاهة، والموضوعية في نظرتنا إلى الأمور، وتكسبنا روح الإخلاص وحب الحقيقة البعيد عن الأهواء الذاتية، ومختلف أنماط التعصب، وأشكاله.

إن عوالم التكنولوجيا، وكذلك نتائج الثورة المعلوماتية، هي كلها من نتاج: التفكير العلمي، فالمنتوج العلمي الذي نعيش انتصاراته في كل لحظة في حياتنا اليومية هو أساساً صادر عن التفكير العلمي من جراء احتكاكه (علميّاً) بظواهر الحياة، والوجود وإعادة فهمها، وتحليلها، وتركيبها، ثم إخراجها وسيلة (تقنية) للاستخدام.

نحن أمام ذاتنا الفكرية المجهزة والمحملة بتركة من الوجدانيات والعواطف والانفعالات الهائجة، المائجة، والأفكار الأسطورية والخرافية والتعصب والتطرّف، وكل ذلك ينافي التفكير العلمي والفلسفي معاً وهذه المواجهة الذاتية و(الاجتماعية) الشاملة، ليست صراعاً بالأيدي والأذرع، ولا بالمشاحنات أو المشادات اللفظية، ولا بالخطب، والتصريحات، والإعلام، إنها مواجهة صامتة حوارية (هي مواجهة ـ تعليمية ـ تربوية ـ متكاملة).

وبالاستعانة بالمحاكاة العقلية، والتجربة، والبرهان، مبتعدين بقدر الإمكان عن الأهواء، والتعصّب، والتطرّف.

ما هو التفكير العلمي؟

يمكن التمييز بداية بين عدة أنماط مختلفة من التفكير:

١ـ التفكير العادي المألوف، وهو تفكير الغالبية المطلقة من الناس وغالباً ما يفتقد هذا التفكير إلى أبسط قواعد التفكير السليم، إن لم نقل مهارات التفكير العلمي التي نحن بصدد المطالبة باكتسابها، إنه تفكير مُصاب بالتشويش والخلل وتغليب الجوانب الانفعالية والوجدانية على المحاكمة العقلية، يغلّب أسلوب الخطابة والإنشاء اللغوي على البرهان، يُغلّب الوعظ، والبيان على الحجة والمنطق المقنع.

٢ـ التفكير الفلسفي، هو حالة من حالات الوعي الأدبي، ولكنه زيادة على ذلك يعتمد نمطاً من الوعي المهموم يبحث عن المعقولية، والمعنى المضمون وتوازنه مع الشكل يبحث عن المضامين العقلية يصحبه تأمل هادئ، ونظر متعمّقة يُغلّب الفكر على الخطابة، يحترم قواعد المنطق والبرهان، يحاول صياغة نظرة واعية لا تناقض فيها إلى الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، والثقافية يتسم بالرؤية الشمولية والنظرة الكلية بعد الإحاطة بالجزئيات.

٣ـ أما التفكير العلمي، أو العقلية العلمية، فهي ترتاد الواقع الملموس، تنظر إليه بواقعية، بعيدة عن الأحلام، والأساطير، والخرافات، والخزعبلات، تربط بين الأسباب والنتائج، وتربط بين الأحداث برباط عقلي، تبحث عن الأدلة، وهي لا تختلف كثيراً عن العقلية الفلسفية ذلك أن كلتيهما تنظران إلى الواقع بعين العقل تتأملانه، تزيلان عنه غشاوة الأسطورة، وتنقادان كلتاهما إلى الشك بغية إدراك اليقين، كلتاهما تحاولان بناء الواقع، وهو مبعثر في جزئياته، وأجزائه يلمّان أشلاء، وبعثرة الأشياء، يعيدان بناءها على أسس من الوضوح والعقلانية، أو عن مهارات هذه العقلية العلمية فإنها تتلخص فيما يلي:

التنظيم: وتنسيق الأفكار، وترتيبها ترتيباً منطقياً للموضوع المعالج وذلك بعد إتمام الملاحظة المنظمة والملاحظة المسبقة، والاستعانة يجب أن تشرب بها كافة مناهج الدراسة منذ التعليم في (مستوى الروضة والابتدائية وحتى الجامعة).

إنها تقوم أخيراً على المحاولة الجادّة على: تحييد كل ما ذكرنا سابقاً من عوارض اللاتفكير العلمي.. وقد يساعدنا حتى ذلك على سلوك دروب الإبداع في الفكر والحياة.

برامج الأطفـال التلفزيونية

بين المطلب الثقـافي وأحكام السوق؟

د. نصر الدين لعياضي



إن الحديث العلمي عن برامج الأطفال في التلفزيون يكون مبتوراً ما لم تكن له صلة بموضوع الطفل والتلفزيون والصورة بصفة عامة. وغني عن القول إن هذا الموضوع عام وشاسع ويبدو أنه أُشبع نقاشاً نظراً لكثرة ما كتب عنه. لكنه يظل محفوفاً بالمخاطر لأنه يجمع الكثير من الآراء والحقائق المتعارضة، وحتى المتناقضة. حيث تختلط فيها الأفكار الجاهزة التي تقترب من الصور النمطية بالحقائق العلمية المستقاة من سياقات ثقافية واجتماعية متباينة في حقب تاريخية مختلفة. مما أضفى عليها طابع النسبية.

يكاد اهتمام الكثير من الأدبيات العربية التي تناولت موضوع «الطفل والتلفزيون»، أو البرامج التلفزيونية الموجهة للأطفال يُختصر في مضامين البرامج التي يشاهدها الأطفال وحدة المشاهدة حيث يستنبط منها التأثير المحتمل على الأطفال. إن قصور هذا الاهتمام يكمن في إقصاء تجربة الأطفال التلفزيونية (1)، والتي تكشف عن آليات الإدراك لدى الطفل في أثناء فعل المشاهدة التلفزيونية. بصرف النظر عن محتوى ما يُشاهد حول تغطية هذا القصور اتجهت بعض الكتابات إلى لوم التلفزيون إن لم يكن التنديد به.

واتضح مع الزمن أن هذا اللوم أو التنديد أصبح غير منتج. فلم يغير في الأمر الشيء الكثير. فالأطفال لم يكفوا عن مشاهدة التلفزيون، وبرامج التلفزيون ظلت، إلى حد ما على ما هي عليه ودراستها ظلت عاكفة على تحليل مضامينها الظاهرة دون الغوص في البحث عن بعض الأبعاد المختلفة، مثل: النظر للتلفزيون كمؤسسة في سياق تطورها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، من جهة. والأخذ بعين الاعتبار الإطار الاجتماعي والثقافي والإعلامي والتسلوي الذي ينمو فيه الطفل في العصر الحالي.

في غمرة هذا الاتهام، أزيحت الكثير من

الأسئلة، أو لم تبرز بشكل واضح. ويمكن أن نذكر منها ما يلي: ما المقصود بالطفل؟ ألا يوجد نوع من التداخل بين مصطلح الأطفال والشباب، وحتى الجمع بينهم في الحديث عن برامج الأطفال في الأدبيات العربية؟ ما المقصود ببرامج الأطفال؟ وما هي سماتها؟ وما هي المعايير التي تتحكم في تصميمها وإنتاجها؟ وما هي مرجعيتها؟ هل هم المربون أو منتجو هذه البرامج؟ هل هي القدرات العقلية والعاطفية التي يتباين فيها الأطفال حسب سنهم ومستوى تدرج إدراكهم للعالم الخارجي الذي يحيط بهم؟ هل هي الثقافة الإعلامية التي يكتسبها الطفل من ممارسته لوسائط إعلام مختلفة؟ هل هو تمثّل الطفل لوسائل الإعلام، والتلفزيون تحديداً؟

من هو الطفل؟ وما هي برامج الأطفال في التلفزيون؟

تختلف المؤسسات الإعلامية في نظرتها للطفل، فمجلس الإذاعة والتلفزيون والاتصالات الكندي يراه ذاك الكائن الاجتماعي الذي يتراوح سنه ما بين عامين وإحدى عشر سنة، ويُعرف الشاب بأنه من تخطى مرحلة الطفولة دون أن يتجاوز عمره ١٨ سنة (٢). بينما ترى قيادة قناة الجزيرة للأطفال بأن سنهم يتراوح ما بين ثلاثة وخمسة عشر عاماً (٣) هذا قبل إطلاق أختها التوأم، أي قناة براعم، في ١٦ يناير ٢٠٠٩، الموجهة للأطفال الذين تتراوح أعمارهم ما بين ثلاث وست سنوات. وترى القناة التلفزيونية الفرنسية CanalJ أن الأطفال هم الذين يتراوح سنهم ما بين ثلاث سنوات وثلاثة عشر عاماً، بينما تعتقد قناة غولي Gulli الفرنسية الموجهة للأطفال أن مفهوم الطفل يشمل المراحل العمرية الممتدة من ست سنوات إلى أربعة عشر عاماً.

إن تعريف الأطفال لا يقتصر على الجانب البيولوجي لأنه يملك أبعاداً اجتماعية وثقافية تختلف من فئة اجتماعية إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى. يترتب على هذا التعريف تباين في النظرة إلى بنية برامج الأطفال في التلفزيون، ومحتوياتها، وفق التصور لاستعداداتهم العقلية وتطورهم العاطفي، وما هو مطلوب منهم اجتماعياً.

وتعرف برامج الأطفال والشباب في التلفزيون بأنها تلك البرامج التي تستهدف شريحة من الفئات العمرية. فخصائص هذه البرامج لا تكمن في محتواها أو مضمون ما تقدمه، بل في جمهورها المستهدف. لذا نلاحظ أنها تتمتع بمرونة تستطيع أن تستوعب الكثير من أنواع التعبير التلفزيوني وأشكاله: الدراما، الكوميديا، والمواد الوثائقية والإخبارية والتربوية، والمنوعات، والرياضة. يبدو أن هذا التعريف لا يفي بالغرض حتى يشخص ماهية هذه البرامج. لذا يمكن أن نضيف له ما يلي: إنها البرامج التي تبرز هذه الفئة العمرية أو تعبر عن الواقع من وجهة نظر الأطفال والشباب (٤).



لوقو قناة j

إذاً، برامج الأطفال التلفزيونية ليست تلك التي تتحدث عن الأطفال، بل التي تتحدث للأطفال وتسمح لهم بالكلام وتصغي إليهم في مجتمع نادراً ما يأخذ ما يقوله الأطفال مأخذ الجد.

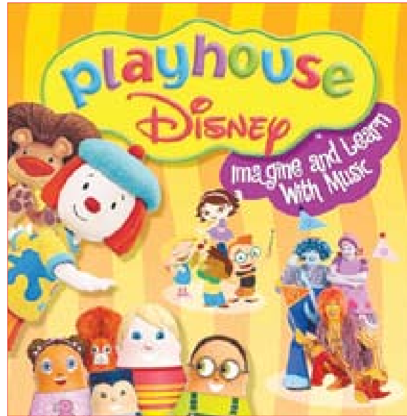
منطلقات لتحديد أشكال حوار الطفل مع الصورة

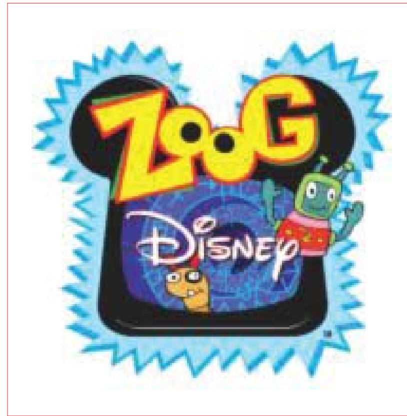
يقوم الأطفال في أثناء مشاهدة برامج التلفزيون بعملية ذهنية تتمثل في الربط بين الأشخاص والأشياء وإقامة علاقة بينهم. حقيقة إن هذه العملية تكون خاطفة لكنها موجودة. ويستنتج منها أن التلفزيون لا يقتل خيال الطفل بل على العكس إنه يساعد الأطفال على إنتاج الصور (٥).

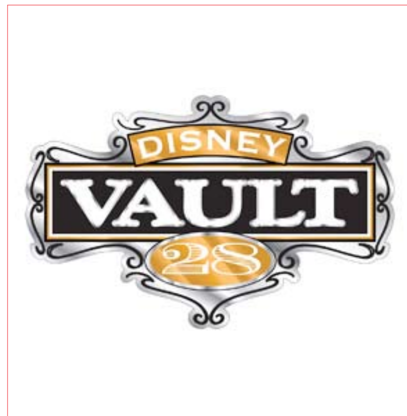

تيسرون

إن تعميم هذا الحكم على كل الأطفال بصرف النظر عن سنهم، ووضعهم الاجتماعي والنفسي، وتطور مكانة الصورة في الحياة المعاصرة، يبدو مجحفاً في حق الحوار الذي يجرونه مع الصور المتحركة أمام نظرهم في الشاشة. ويخفي الكثير من الحقائق التي نذكر منها أن إدراك الأطفال للصورة والتفاعل معها يختلف من مرحلة عمرية إلى أخرى. وعلى أساسها تتحدد أهمية التلفزيون بالنسبة للطفل أو أضراره. فالطفل دون سن الثالثة لا يستفيد من التلفزيون في نموه، بل يبطئه. هذا ما استنتجه طبيب الأمراض العقلية الفرنسي، والمختص في علاقة

الأطفال بالصورة، تيسرون سرج Serge Tissero (٦) من تجاربه، ومن البحوث الأمريكية التي اهتمت بعلاقة الطفل بالتلفزيون فالطفل في هذه السن يستفيد في نظره أكثر من التفاعلات مع البشر ومع ألعابه. بينما التلفزيون لا يسمح بمشاركة الطفل لأنه غير تفاعلي. لذا يقال إنه لا يوجد اختلاف في رد فعل الطفل في هذه السن تجاه ما يشاهده في الشاشة الصغيرة. بعد هذه السن تتغير علاقة الطفل بالصورة، حيث يرى عالم النفس والأمراض العقلية، ألار دكلود Claude Allard (٧)، وصاحب كتاب الطفل في عصر الصور، أنه خلال الفترة الممتدة ما بين ثلاث وأربع سنوات يصبح الطفل مفتوناً بكل ما ينتمي إلى سجل الحركة Action: الحركة داخل الصورة وهو مأخوذ بحلم اليقظة الذي يشاهده في الشاشة والذي يتطلب منه جهداً تركيزياً كبيراً، ويفرض عليه تطوير حاسة النظر على حساب الحواس الأخرى. وخلال الفترة الممتدة ما بين أربع وسبع سنوات يقوم الطفل بتقمص بعض الشخصيات التي يشاهدها في التلفزيون، حيث يدمجها في تخيلاته وهو في حال عدم التمييز بين الواقع والخيال. وبعد السنوات السبع يستطيع الطفل التمييز بين الصور المقترحة والواقع لأنه اكتسب مفهوم الزمن والمكان وأصبح في وضع يستطيع أن يختار ما يشاهده. وفي سن العاشرة والحادية عشرة ينضج الطفل أكثر، ويشعر بالملل بسرعة من التلفزيون فيتجه إلى ألعاب الفيديو. ففي هذه المرحلة من عمر الطفولة يكون محتوى الصور أكثر أهمية في لعبة التقمص التي تتمتع بهذا القدر أو ذاك من الوعي، وتبرز من خلالها الميول والاختيارات. فالبنون يفضلون الشخصيات التي تداهن نرجسيتهم: البطل الذي لا يهزم. أما البنات فيفضلن النجوم التي تغذي رغبتهن في الإغراء.







على ضوء ما تقدم يصعب الحديث عن مواد تلفزيونية عامة موجهة للأطفال بل لا بد من تنويعها على مستوى الشكل والمحتوى سواء في نطاق الفترة الزمنية التي تخصصها القناة التلفزيونية الجامعة للأطفال، أو القناة التلفزيونية المتخصصة في مجال الأطفال. وهذا ما قامت به قناة الجزيرة للأطفال على سبيل المثال التي استفادت من خبرة قناة Canal J الفرنسية والتي قسمت برامجها وفق الشرائح العمرية التالية: البراعم (بين ٣-٦ سنوات)، والناشئون (بين ٦-١٠ سنوات)، واليافعون (بين ١٠ سنوات-١٥ سنة) (٨). الشيء ذاته قامت به قناة ديزني Disney Channel في السنة ١٩٩٧، لكن على شرائح عمرية أوسع، حيث صممت ثلاث كتل من البرامج، تتجه كل كتلة لشريحة محددة من عمر مشاهديها، هي كالتالي (٩):

Playhouse Disney: كتلة من البرامج لمن هم في مرحلة التحضير لدخول المدرسة.

Disney Zoog: وتبث بعد الزوال مجموعة من المسلسلات مثل: Bug Juic، Theg Famous Jett Jackson، وغيرها من المسلسلات الموجهة للأطفال ما قبل مرحلة المراهقة.

Vault Disney: كتلة من البرامج تبث في ساعة متأخرة من الليل، وتتضمن الأفلام والمسلسلات الكلاسيكية مثل: زورو Zorro، وميكي ماوس كلوب Mickey Mouse Club وغيرها، وتسمح هذه البرامج للشباب باستخدام الكمبيوتر للمشاركة في الألعاب حيث تظهر أسماؤهم بمجرد استخدامه.

وفي السنة ٢٠٠٢ قامت القناة المذكورة بتحويل هذه الكتل البرامجية إلى قنوات تلفزيونية.

مسالك البحث في العلاقة بين الطفل والتلفزيون

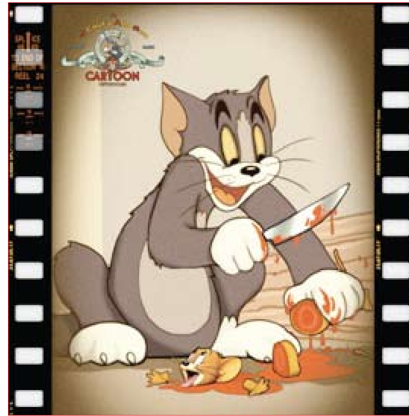
إن التفكير في أشكال الحوار الذي يقيمه الطفل أو من المفروض أن يقيمه مع الصورة يقودنا إلى الاقتراب من مسالك البحث في العلاقة بين الطفل والتلفزيون، وهي كالتالي:

١ - البحوث النفسية «المخبرية»: تقوم مجموعة من الباحثين النفسيين بإجراء تجارب مخبرية لرصد حال الأطفال المرضى الذين يعانون من وطأة الصور التي يتخيلونها أو تطاردهم في يقظتهم، والتي لا يمكن نفي علاقاتها بما تراكم لديهم من صور في حياتهم العائلية ومما اطلعوا عليه من وسائل الإعلام، فيشاهد الأطباء مع هؤلاء الأطفال الكثير من الصور، ويجرون معهم الكثير من المقابلات من أجل الكشف عن مدى تدخل الصور في اهتزاز شخصية الطفل الاجتماعية والنفسية (١٠).

إن المختصين المهتمين بموضوع الطفل، والصورة، والعنف يقومون بتجارب بسيطة مع الأطفال، كأن يطلبون من بعض التلاميذ في الصفوف الابتدائية رسم بيتهم فيكون البيت المرسوم هادئاً على العموم، ومرتباً، ثم يعرضون عليهم فيلماً كارتونياً عنيفاً، ويطلبون منهم إعادة رسم بيتهم مرة ثانية، فيصبح البيت مخرباً ومحتوياته مبعثرة وقد اشتكى أحد الأطفال من عدم إمكانية كتابة اسمه على الورقة التي رسم عليها بيته بحجة أن البيت تحطم بفعل ما جرى فيه من عنف قاتل ومدمر! (١١).

إن هذه البحوث ترتكز على التجربة التلفزيونية للطفل التي كشفت الكثير من الحقائق التي مكنت علماء النفس من إدراك أن علة الأطفال المرضى تكمن في الصورة، وأن علاجها يأتي من الصورة، أيضاً.





إن الأطفال يعيشون لحظة «الانفصال عن الواقع» Déréalisation في السينما، بشكل يختلف عن تلك التي يعيشونها مع التلفزيون. فالذهاب لمشاهدة فيلم سينمائي هو أقرب إلى طقس من الطقوس: القاعة المظلمة، والشاشة العملاقة، ووجود حشد من الناس الغرباء في القاعة. فالتجربة في هذه الحالة تكون لها بداية ونهاية. أما التجربة التلفزيونية فتبدو أنها ممتدة في الزمان والمكان وسطحية من الألفة.

في كتابه التربوي الموجه للآباء الذين يدمن أبناؤهم على مشاهدة التلفزيون يشير تيسرون سرج Serge Tisseron إلى أن الطفل، الذي يظل متسمراً أمام الشاشة الصغيرة مدة طويلة، يتلقى سيلاً من الصور التي تثير فيه موجة من العواطف الكثيفة فتجتاحه، ويصعب عليه هضمها أو التحكم فيها فتنتابه حالة من القلق والإشباع العاطفي (١٢). فالتجربة التلفزيونية تستنفد الذهن في نظر الباحث الأمريكي ماري وين، لأنها تملؤه بأحاسيس تفوق بكثير التجارب العادية في الحياة الواقعية. فالتجربة التلفزيونية تغمر الطفل إلى حد يجعل معايشة هذه الأحاسيس أصعب من ممارسة الأشياء الواقعية (١٣). ليس هذا فقط بل إن الطفل يضبط إيقاعه الداخلي على إيقاع التلفزيون الذي يصنعه التدفق المتلاحق للصور والحركات السريعة، والمؤثرات المرئية الخاطفة، والمؤثرات السمعية العدوانية. ويترجم الإيقاع الداخلي الذي يعيشه الطفل المدمن على مشاهدة التلفزيون بعدم التركيز.

هل يمكن التسرع بالقول إن البحوث مهما اختلفت مسالكها تلتقي في نقطة واحدة، وهي التأكيد على أضرار التلفزيون على الطفل ومخاطره؟

توجد الكثير من البحوث التي تركز على الدور الإيجابي الذي يقوم به التلفزيون في تنمية شخصية الطفل وتطور مداركه وصقل عواطفه وتبيّن أن التلفزيون يستطيع أن يمنح الفرصة للطفل لمعرفة الكثير مما يحيط به. فيجعله يزور مدناً ودولاً ومناطق مختلفة في العالم ويدرك مختلف الفنون والآداب ويطلع على مشاكل العالم ونزاعاته ويكتشف ثرواته وآماله (١٤).

لعل الحديث العام الذي يغذيه علماء النفس عن الطفل وخصائصه وكيفية بنائه لواقعه ومحاولته للتمييز بين الواقع والخيال، شجع الكثيرين على القفز على الخصائص الفيزيولوجية والعاطفية والإدراكية للأطفال حسب سنهم. فمن مفردات هذا الحديث العام يمكن الإشارة إلى سعي الطفل إلى التفريق بين المخيال Imaginary والتخيل Imagination. فالمخيال يُعّد إرثاً اجتماعياً يعكس تجربة اجتماعية ثرية، بينما التخيل يكمن في ذات كل طفل إنه شخصي يمكن لأي طفل أن يحوره أو يعدله إذا كان هذا الأمر يرضيه ويريحه إنه يدفعه ليكون في وضعية إنتاج وخلق وتحرر (١٥).

> يقوم الأطفال في أثناء مشاهدة برامج التلفزيون بعملية ذهنية تتمثل في الربط بين الأشخاص والأشياء وإقامة علاقة بينهم. حقيقة إن هذه العملية تكون خاطفة لكنها موجودة ويستنتج منها أن التلفزيون لا يقتل خيال الطفل بل على العكس إنه يساعد الأطفال على إنتاج الصور

كما أن الطفل يسعى بطريقته إلى التمييز بين الحقيقة والواقع، وذلك من خلال سعيه إلى تشكيل واقعه الذي يدرك أنه غير حقيقي، لكنه يؤمن به. إن هذا التشكيل الذي يتماهى مع اللعب يدخل في إطار التقليد والتمرن على الحياة الاجتماعية.

٢- البحوث السيميائية: تقوم هذه البحوث بتفكيك الرموز والعلامات والقيم التي تفيض بها برامج التلفزيون والتي ترصد خطابين: أحدهما واضح ومجهر به، والثاني مبطن ومسكوت عنه ويصبان في ترسيخ الرؤية الإيديولوجية للكون، والمجتمع والعلاقات الاجتماعية.

٣ - البحوث الاجتماعية التي تحاول أن ترصد تأثير البرامج التلفزيونية على الطفل، معرفة كيف يستبطن الطفل الصور ويحولها إلى مرشد أو دليل في سلوكه اليومي أو في تصوره للعالم والعلاقات الاجتماعية. ويأخذ موضوع العنف حصة الأسد في هذه البحوث وتتمحور حول ما أكدته الباحثتان فروميج ديفينا DivinaFrau-Meigs وجهيل سوفي SophieJehel (١٦)، وهما مختصتان في مجال التلفزيون والطفل، حيث بينتا أن النزعة لتطبيع العنف في الشاشة الصغيرة وجعله أمراً عادياً وطبيعياً، وتسليعه ينذر بمخاطر على ثلاثة مستويات ثقافية وهي:

- تمجيد العلاقات القائمة على القوة وتبجيلها، وتحويلها إلى أنموذج سلوكي مفضل.

- النظرة للعالم من زاوية مانوية (*) والافتتان بها فتسطح الفكر وتبسط النظرة للأشياء وتختزلها بشكل يحرف معناها. فتقسم العالم بشكل ساذج إلى مجموعة من الثنائيات، مثل أبيض وأسود، ولا يوجد بينهما أي لون آخر..

- إفقار السرد والحكي والتركيز على حركة الصورة ومؤثراتها المرئية والصوتية وتضييع المعنى.

إذاً، هل المنافع التي يجنيها الطفل من التلفزيون أو الأضرار التي يتكبدها تتوقف على محتوى ما يشاهده في الشاشة الصغيرة ومدة مشاهدته فقط؟
تؤكد الكثير من الدراسات والبحوث أن تأثير التلفزيون في الطفل مرهون بجملة من المتغيرات التي في مقدمتها شخصية الطفل ونموه العقلي والنفسي وطبيعة العلاقة التي يقيمها بوسطه وعائلته (١٧). ويمكن أن نضيف لها شرطين أساسيين، وهما:

- إمكانية إقامة شكل من تفاعل الطفل مع ما يشاهده في التلفزيون ليساعده على المشاركة في إنتاج المعنى مما يشاهده، أو التأمل قليلاً عما يشاهده حتى يستعيد أنفاسه ليفسر ويفكر ويتذكر.

- محاولة منع التلفزيون من أن يسلب الطفل طفولته أي أن يقضي على الأنشطة المختلفة التي من المفروض أن يخصص لها الطفل جزءاً من وقته. عندما تتحول الشاشة، التي ليست سوى مجرد رافد للمخيال، إلى حاضنة الطفل ومغذيته النفسية فإنه يصعب عليه الانفصال عنها ليس لكونها تفتنه فحسب بل لأنها تعوض حرمانه، وتسد فراغه، وتكون بديلاً لأصدقائه. ففي هذه الحالة تصبح خطورتها في تعزيز سلبية الطفل وانطوائه على ذاته حقيقة (١٨).

إن مرافقة الطفل في خوض تجربته التلفزيونية، ومناقشته حول ما يشاهد، ودفعه للحديث عنه أوحت للمجلس الأعلى للسمعي-البصري الفرنسي برفع شعار: «التلفزيون سيكون أفضل عندما نتحدث عنه» في حملته لتوعية الآباء بأضرار التلفزيون على الأطفال.



تغير موقع الصورة في الحياة اليومية وتموقعها في الثقافة المعاصرة. فقد كانت، إلى عهد قريب، تستمد مشروعيتها من مقدرتها على إنتاج المعنى، وإبراز الرمز، أي أنها ظلت مرتبطة بما تمثله وبما تتضمنه من دلالة. لكنها أصبحت، اليوم، عرضة للتحوير والتعديل والتبديل، إن لم نقل التضليل. فلم تعد شاهدة على واقعية ما تنقله ولا مرآة لما تعكسه في الواقع. لقد تحولت إلى بناء يشارك فيه الطفل (١٩). وهذا بالنظر إلى الوسائط التكنولوجية المتعددة التي تنتجها وتحمّلها وتخزنها. على هذا الأساس يمكن النظر إلى واقع برامج التلفزيون الموجهة للطفل وآفاق تطورها.

إذا كان التلفزيون قد أحدث انقلاباً في علاقة الأطفال بالعالم، لأن عالم الكبار كان مخفياً عليهم بهذا القدر أو ذاك قبل ميلاد التلفزيون، وكان ينكشف لهم رويداً رويداً كلما تقدم بهم العمر، فيمكن القول إن التكنولوجيا الرقمية قد أحدثت تغييراً كبيراً في علاقة الأطفال بالمادة السمعية - البصرية. فبفضلها أصبح الأطفال يعيشون في سياق جديد أخذت فيه الصورة مكانة متميزة في ممارسة الترفيه، والإعلام، وطريقة تمثّل الواقع. فبيئة الطفل المعاصر لم تعد محصورة بين الأسرة والمدرسة والكتاب والتلفزيون. لقد غمرتها الوسائط المتعددة فأثْرت مصادر معلوماته، وغذت خياله، ووسعت مداركه. وهنا تكمن الخشية من اتساع الهوة بين البرامج التلفزيونية «الكلاسيكية» الموجهة للأطفال بمضمونها وفلسفتها وحجمها وهل الأطفال الذين صقلت ذوقهم الوسائط الإعلامية ذات الاستخدام الفردي، وأثْرت معارفهم.

رغم أن العديد من المعلمين في المدارس الابتدائية في المنطقة العربية اشتكوا من الإزعاج الذي يسببه لهم الهاتف المتحرك الذي يجلبه الأطفال معهم إلى المدارس إلا أن الإحصائيات الرسمية تظل خرساء عن عدد الأطفال الذين يستخدمون الهاتف النقال، أو جهاز MP3 أو حتى استخدام الإنترنت في المنطقة العربية. لذا سنكتفي ببعض الإحصائيات التي كشفت عنها البحوث الحديثة التي أجريت في الدول المتطورة والتي تقدم مؤشرات عن البيئة الثقافية والإعلامية والتكنولوجية للطفل المعاصر وتأثيرها في تفاعله مع المواد التلفزيونية.

تؤكد بعض البحوث (٢٠) أن ٢٦٪ من سكان الولايات المتحدة الأمريكية، أي ٦٧,٣ مليون مستخدم للإنترنت، يترددون على موقع اليوتيب YouTube مرة في الشهر، منهم ٣٪ تتراوح أعمارهم بين ٣ و١١ سنة، و١٩٪ ما بين ١٢ و١٧ سنة. ويملك ٣٥٪ من أطفال بريطانيا هاتفاً خلوياً وهم في سن الثامنة، وبعضهم يستخدمه للاتصال بالمسابقات التي تعلن عنها البرامج التلفزيونية.

إن نسبة مشاهدة البرامج والأفلام التلفزيونية والفيديو كليب في منصات غير التلفزيون: الإنترنت، الهاتف الخلوي، وIPod ترتفع بسرعة إذ إنها بلغت نسبة ٢١٪ لدى الشباب الذين يتراوح سنهم ما بين ١٢ و١٥ سنة في بريطانيا.

من الصعب القول إن الأطفال والشباب العرب بعيدون عن هذه الممارسات الثقافية إذا علمنا بأن القنوات التلفزيونية بدأت، منذ سنوات، في بث برامجها مباشرة عبر شبكة الإنترنت، وقامت بتخزينها حيث يمكن لمن يرغب مشاهدتها في الوقت الذي يناسبه وليس في الوقت الذي تفرضه عليه القناة التلفزيونية، تجسيداً لمفهوم The catch-up TV كما شرعت بعض القنوات في بث أفضل

أعمالها على شاشات الهاتف الخلوي الذكي. هذا ما قامت به قناة MBC، على سبيل المثال، حيث بثت أبرز أعمالها الكوميدية، التي بثت في رمضان ٢٠٠٧، على شاشات الهاتف الذكي مثل مسلسل «طاش ما طاش» و«بيني وبينك».



جفري جاكوب أبراهمز

يؤكد جفري جاكوب أبراهمز Jeffrey Jacob Abrams صاحب المسلسل الأمريكي المسمى «لوست» Lost أن الإنترنت غيرت جذرياً الطريقة التي نشاهد بها التلفزيون. فآلاف الأشخاص أصبحوا يعبرون، بشكل آني، عن اتفاقهم مع المواد التلفزيونية التي يحبونها وعن تلك التي يكرهونها. يجب أن يكون الإنسان مجنوناً حتى لا يعير أي اهتمام لآراء المعجبين (٢١).

فالبرامج التلفزيونية سواء الموجهة للكبار أو الصغار أصبحت تتمتع بحياة ثانية خارج الشاشة الصغيرة يعيشها الأطفال والشباب بكل عنفوانهم. وهذا ما أجبر ممتهني العمل التلفزيوني إلى مراجعة طريقة بناء البرامج التلفزيونية وتضمينها جانباً من التفاعلية التي تتطلب من المشاهد المشاركة. هذه الفكرة جسدتها القناة الرابعة في الـ «بي بي سي» بإطلاقها مسلسل «سكينز» «Skins»، الدرامي الموجه للشباب في شبكة الإنترنت، بمحتوى تفاعلي فحقق نجاحاً باهراً على المستوى الدولي لقد أصبحت التفاعلية معطى أساسياً في استراتيجية القنوات التلفزيونية في المنافسة (٢٢).

إن بث المواد السمعية - البصرية عبر قنوات مختلفة غير التلفزيون لم تقتصر على البرامج الموجهة للشباب والكهول بل امتدت حتى إلى الأطفال. فشبكة التلفزيون الأمريكية (P.B.S) Public Broadcasting Service أطلقت خدمة الفيديو وفق الطلب يتضمن البرامج الموجهة للأطفال في مرحلة التحضير المدرسي.

يمكن أن نجانب الصواب إذا عممنا الممارسة الثقافية للأطفال بصرف النظر عن أعمارهم، ومستوى تعليمهم والمنطقة التي يسكنون فيها والتقاليد الثقافية للبلد الذي يترعرعون فيه. ففي هذا الإطار تملك النتائج العامة التي توصلت إليها الدراسات التي تناولت الممارسة الإعلامية للشباب في ١١ دولة أوروبية (٢٣)، قبل عشر سنوات كل أهميتها حيث استنتجت أن الأطفال الذين تتراوح أعمارهم ما بين ٦ سنوات و ١١ سنة يميلون أكثر لقراءة الشريط المرسوم StripCartoon وقراءة الكتب سواء بمفردهم أو بمعية الآباء ويميل الأطفال دون السن السادسة إلى مشاهدة أشرطة الفيديو التي ارتبطت باستهلاك التلفزيون. لكن بدءاً من السن الثانية عشرة تحدث القطيعة في الممارسة الثقافية للطفل، حيث يصبح استماعه للموسيقى أكثر كثافة، وكذا استعماله للألعاب الإلكترونية. وفي ما بين ١٢ و ١٤ سنة يتجه الطفل إلى قراءة المجلات المخصصة له.

بالطبع إن الطفل العربي لا يقوم بالممارسات الثقافية ذاتها نظراً لغياب الشريط المرسوم في الحياة الثقافية العربية، وندرة المجلات الموجهة للأطفال والشباب. لكن بصرف النظر عن هذه الاختلافات يمكن القول إن التكنولوجيا الحديثة أصبحت تقوم بدور أساسي وفاعل في استهلاك المواد الثقافية مما يغير في العادات الثقافية لدى الأطفال والشباب والذين يتسمون بتقلب أمزجتهم. فالأطفال والشباب يستخدمون الإنترنت، بشكل متزايد من أجل مشاهدة أشرطة الفيديو على اليوتيب، وتحميل الموسيقى والأفلام. حقيقة إن تباين الأوضاع الاجتماعية، ومستوى دخل الآباء، ومستوى تطور البلد ينعكس على مستوى امتلاك عدة التكنولوجيا الحديثة، خاصة في المنطقة العربية، مما يبقي التلفزيون إلى أمد طويل الوسيلة الفاعلة في تجميع الأطفال و«إحداث التجانس الثقافي» في أوساطهم بيد أن استملاك البريد الإلكتروني، والمدونة الإلكترونية يعد وسيلة إضافية تستخدمها فئة من الأطفال والشباب في المنطقة العربية لتأكيد ذاتهم أما الأطفال الذين يميلون لمشاهدة البرامج التلفزيونية عبر شاشات العرض المختلفة الهاتف الذكي، وIPod والألعاب الإلكترونية، والتي تعتبر في آخر المطاف أشكالاً جديدة من السرد يدمج الأطفال في بناء شخصيتهم وسرد ذاتهم، فإنهم يعيدون طرح السؤال التالي: ألا تؤدي هذه الأشكال الجديدة من السرد إلى الخوف من تعميق ظاهرة العجز اللفظي الذي

لازم جيل التلفزيون، أي الجيل الذي عكف على مشاهدة التلفزيون لمدة عشرين سنة، واعتمد عليه كنشاط أساسي فأصبح أقل استخداماً للكلمات في الاتصال والاستمتاع الذاتي (٢٤).

مؤشرات التحول في برامج الأطفال التلفزيونية في القنوات التلفزيونية الغربية

يبدو أن الأمر أصبح عبارة عن مفارقة، ففي الوقت الذي تعددت فيه قنوات توزيع المواد التلفزيونية تعترف الكثير من القنوات التلفزيونية، خاصة الحكومية أو ذات الملكية العامة، بتراجعها عن إنتاج البرامج التلفزيونية الموجهة للأطفال. إن كندا، التي كانت تعتبر مرجعاً في إنتاج البرامج الموجهة للأطفال وتصديرها، وتعتمد عليها كمصدر دخل هام لقطاعها التلفزيوني (٢٥)، اضطرت إلى خفض ميزانيتها الموجهة لبرامج الأطفال بنسبة ٣٢٪. فانخفض من جرائها معدل الميزانية الخاصة بإنتاج المواد التلفزيونية الموجهة للأطفال التي لا تتعدى مدتها نصف ساعة بنسبة ١٤٪. هكذا أصبحت البرامج التلفزيونية الموجهة للأطفال لا تحظى سوى بنسبة ١٢٪ من ميزانية التلفزيون بعد أن كانت، قبل ١٠ سنوات، تستولي على ٢١٪ منه وقد ترتب على هذا الأمر في نظر الجمعية الكندية لمنتجي الأفلام والبرامج التلفزيونية، إضعاف القدرة التنافسية للإنتاج الكندي الموجه للأطفال في السوق الدولية.

إن بريطانيا التي تملك ٢٥ قناة تلفزيونية موجهة للأطفال والشباب تبث ١١٣٠٠ ساعة في السنة، لم تتمكن من رفع إنتاجها الوطني في ظل انكماش طلبها على البرامج التلفزيونية الجديدة. فأمام تراجع عائدها المالي قامت القناة التلفزيونية البريطانية ITV بتعويض برامجها الموجهة للأطفال بالأفلام التلفزيونية.



> إن المختصين المهتمين بموضوع الطفل والصورة والعنف يقومون بتجارب بسيطة مع الأطفال كأن يطلبون من بعض التلاميذ في الصفوف الابتدائية رسم بيتهم فيكون البيت المرسوم هادئاً، على العموم ومرتباً ثم يعرضون عليهم فيلماً كارتونياً عنيفاً، ويطلبون منهم إعادة رسم بيتهم مرة ثانية، فيصبح البيت مخرباً ومحتوياته مبعثرة

إن تراجع برامج الأطفال في العديد من القنوات التلفزيونية الجامعة بدأ قبل ظهور بوادر الأزمة العالمية في السنة الماضية. والسبب يعود إلى الاستراتيجية التسويقية التي تبنتها التلفزيونات التجارية في العالم، والتي فرضت على القنوات التلفزيونية التابعة للقطاع العام مراجعة فلسفتها من خلال تثمين العائد المالي، وقياس فاعليتها بعدد جمهورها.

قد يتساءل البعض قائلاً: ألا يستطيع البرنامج التلفزيوني الموجه للطفل أن يتمتع بقيمة تجارية هامة. فإضافة إلى كونه ينفق ميزانية مالية أقل من تلك التي تصرفها البرامج التلفزيونية الدرامية التي تبث في زمن الذروة، يمكن أن يجذب عدداً كبيراً من الجمهور في مختلف أوقات البث، ولا يقتصر على زمن ذروة المشاهدة؟ ناهيك عن أفلام الكارتون الموجهة للأطفال في السن الرابعة وأقل، التي تبرمج بضغط المعلنين، لأن الإعلانات التي يدسونها في أثناء بث هذه الأفلام تتضمن أشخاصاً يشبهون أبطال الرسوم المتحركة. ولأنهم أيضاً يستغلون بعض أبطال أفلام الكارتون لتنشيط ما أصبح يعرف بالصناعة المشتقة أي تسويق السلع التي تحمل صور ورموز هذه الأفلام: محافظ، أقلام، قبعات، قمصان....

في ظل المنافسة الشرسة بين القنوات التلفزيونية تزايد عدد الدول التي شددت أحكامها القانونية على بث الإعلانات في برامج الأطفال كما لسن وضح لاحقاً والطفل لا يدفع مباشرة من جيبه لاقتناء ما تروج له الإعلانات. وهذا ما يفسر اختفاء الكثير من البرامج التلفزيونية الموجهة إلى الأطفال في شبكة قناة TVA التلفزيونية التي تبث من مقاطعة الكيبيك بكندا وقد تفطّن الكثير من مسؤولي القنوات التلفزيونية إلى أن الأطفال يشاهدون برامجهم التلفزيونية ويتابعون، أيضاً، وربما أكثر، البرامج التلفزيونية مع أوليائهم. وهذا ما حدا بنائب رئيس البرمجة في الشبكة التلفزيونية للقول: «كل الفئات العمرية تستطيع أن تشاهد برامجنا في كل وقت» (٢٦).

لعل هذه الأمثلة تؤكد التحول الخطير الذي يعيشه التلفزيون، حيث بدأ ينزاح عن دوره

التربوي والتثقيفي ليكتفي بالدور الترفيهي. وفي هذا التحول تعاملت القنوات التلفزيونية مع الطفل كمشروع تجاري.





«ستار صغار»

رغم تحذيرات الأطباء النفسيين والمربين من الخطر الذي يشكله تعرض الطفل في سن مبكرة لبرامج التلفزيون تزايد عدد القنوات التلفزيونية الموجهة للأطفال الرضع والتي تبث على مدار اليوم! ولم يتردد «تلفزيون الواقع» من اقتحام عالم الطفولة. فشركة أندمول Endemol صاحبة الملكية الفكرية لبرامج تلفزيون الواقع، لم تكلّ من اختراع البرامج الغربية والاستفزازية المصاغة على إيقاع التسويق والإعلان. فمن آخر اختراعاتها يمكن أن نذكر على سبيل المثال، برنامج «أطفال للإيجار»! الذي يصور حجز أربعة أزواج في بيت ليمارسوا أمام عيون الكاميرا مهمة تربية أطفال أجروهم لهذا الغرض! والبرنامج الموسوم والدايّ السمان My big fat parents ، والذي يحفز فيه الأطفال والديهم على تخفيف وزنهم لأنهم يجنون مبلغاً من المال جراء كل كيلوغرام يفقدانه من وزنهما.

من يعتقد أن المنطقة العربية في منأى عن هذا البرامج يجانب الحقيقة فبعض القنوات التلفزيونية العربية شرعت في بث برنامج «ستار صغار» الذي يعد طبعة مصغرة (يقوم بها الصغار) لبرنامج ستار أكاديمي الذي أثار الكثير من الجدل في المنطقة العربية. والبقية ستأتي.

إن هذه البرامج التي تسعى للوصول إلى أكبر عدد من المشاهدين والقبض على أضخم عائد مالي تشكل رابطاً اجتماعياً ومجالاً للتفاعل والتبادل وحتى النزاع، لأنها تبث معايير تربوية واجتماعية عبر القناة التلفزيونية.

البرامج الموجهة للأطفال في القنوات التلفزيونية العربية: حتى نتجاوز الواقع...

يبدو أن تزايد عدد القنوات التلفزيونية الموجهة للأطفال في المنطقة العربية لم يؤثر بشكل واضح في البرامج التي توجهها القنوات التلفزيونية العربية الجامعة للأطفال. والأكثر من هذا أن النظرة لها لم تتغير كثيراً لتتناغم مع نمو الطفل العربي، ومع تطور بيئته الثقافية والإعلامية.

فعلى الصعيد الكمي تشير الدراسات إلى أن البرامج التلفزيونية الموجهة للأطفال كانت قبل ثلاث سنوات لا تتجاوز نسبة ٥,٣٢٪ من مجمل البرامج التي تبثها القنوات التلفزيونية الجامعة الخاصة. أما في القنوات التلفزيونية الجامعة التابعة للدولة فقد بلغت ٤,٧٪ مجمل البرامج التي تبثها(٢٧).

إن هذه النسب المتواضعة لا تعكس وزن الطفل العربي الديمغرافي، ولا حجم الوقت الذي يخصصه للتلفزيون. لكن الأمر يتجاوز المستوى الكمي.

إن هاجس السلطات العمومية، وحرص مسؤولي القنوات التلفزيونية يكاد يختصر في دفع الإنتاج التلفزيوني الموجه للطفل، سواء المحلي أو المستورد لمراعاة الجوانب السياسية والدينية (٢٨). بكل تأكيد، إن هذا الحرص جيد وإن كان البعض يراه ناقصاً، لكن حبذا لو تعدى الحرص ذاته إلى نوع الإنتاج التلفزيوني، وبعده النفسي والتربوي، وشكله التعبيري ومضمونه الفكري والثقافي، ووقت برمجته وأشكال تفاعل الأطفال معه. رغم أن التجربة العالمية برهنت على أن أفلام الكارتون ليست المرادف اليتيم لبرامج الأطفال التلفزيونية إلا أن القسم الأكبر منها في القنوات التلفزيونية العربية الجامعة انحصر في هذه الرسوم. وهذا ما يفسر أن الميزانيات المتواضعة التي تخصصها القنوات التلفزيونية لبرامج الأطفال يبتلعها شراء الرسوم المتحركة والمدبلجة.

رغم أن بعض الدول العربية خاضت تجربة الرسوم المتحركة منذ الأربعينيات، إلا أن القنوات التلفزيونية لم تستطع أن تلبي ما تحتاجه في هذا المجال. حيث بقيت تعتمد على الرسوم المتحركة اليابانية والكورية والأمريكية. وبعض ما أنتج من رسوم متحركة محلية لا تمت بصلة لهذا الفن الجميل في نظر ثامر الزبيدي وهو أحد المختصين في

المجال، حيث يراه عبارة عن وجوه جامدة وحركة شفاه مقززة وخلفيات ثابتة بلا فكرة ولا توجيه (٢٩).

توصف أفلام الكارتون اليابانية التي تستوردها القنوات التلفزيونية العربية بأنها ذات قيمة ثقافية ضعيفة، وتختلف عن نمطية الرسوم المتحركة التي رسخها الإنتاج الأمريكي: حركات متتابعة ومتشنجة، أفواه ليست سوى ثقب، عينان تفيضان بسائل من النار والدم... إن إنتاج هذه الرسوم المتحركة يقوم على مبدأ تقليل الكلفة والعمل المتواصل لتحقيق أرباح في السوق الداخلية وتسويقه في الخارج بأسعار زهيدة (٣٠).



لقد حاولت القنوات التلفزيونية العربية أن تقدم البديل لهذين النموذجين من الرسوم المتحركة، ولعل أبرزها «ابن الغابة» و«مغامرات سندباد» و«حي بن يقظان»، و«الجرة، حكاية من الشرق»، وغيرها. لكن يمكن تلخيص المشاكل التي تعترض إنتاج الرسوم المتحركة العربية في عنصرين أساسيين، وهما:

- ارتفاع كلفة إنتاج أفلام الكارتون في المنطقة العربية، فأجودها تتراوح كلفته ما بين ٤ آلاف و٢٠ ألف دولار للدقيقة الواحدة!(٣١). وهذا يزيد من صعوبة







تسويقها، فالقنوات التلفزيونية، والتجارية تحديداً، تفضل شراء أفلام الكارتون الأجنبية بسعر زهيد يقارب ١٠٠ دولار للحلقة الواحدة. لعل هذه الحقيقة هي التي أجبرت الكثير من

إن الأطفال يعيشون لحظة «الانفصال عن الواقع» Déréalisation في السينما، بشكل يختلف عن تلك التي يعيشونها مع التلفزيون، فالذهاب لمشاهدة فيلم سينمائي هو أقرب إلى طقس من الطقوس: القاعة مظلمة، والشاشة عملاقة، ووجود حشد من الناس الغرباء في القاعة. فالتجربة في هذه الحالة تكون لها بداية ونهاية. أما التجربة التلفزيونية فتبدو أنها ممتدة في الزمان والمكان وسط جو من الألفة

مؤسسات الإنتاج التلفزيوني الخاصة على الاكتفاء بدبلجة الرسوم المتحركة المستوردة. وتفسر لنا ما يعتبره المختصون تراجعاً في الإنتاج العربي للرسوم المتحركة عما كان عليه في الثمانينيات من القرن الماضي.

- بعض أفلام الكرتون التي تطمح للقيام بدور تربوي تسقط، عن حسن نية، في الأساليب المدرسية، بحيث إنها تجعل من البرامج التلفزيونية الموجهة للأطفال عبارة عن امتداد ساذج للقسم الدراسي، معلومات مسبقة الصنع، لغة جافة. وبهذا تبتعد عن الأسلوب الذي انتهجه التلفزيون التربوي في الخمسينيات، مما قلل من فرص تنافسها مع برامج الأطفال في التلفزيونات الأجنبية التي تستمد قوتها من الشكل والأسلوب.

إذا أردنا ألا يكون الطفل العربي دارئة تجارية وتسويقية، فعلى الدولة العربية أن تتحمل مسؤوليتها لحمايته واعتبار تثقيفه وتعليمه وتسليته بمضمون نزيه وسليم من حقوقه الأساسية. على هذا الأساس يجب على الدولة أن تتدخل لتدعيم الإنتاج التلفزيوني الموجه للطفل بمختلف السبل: منح قروض بدون فائدة لهذا الإنتاج، تقديم إعانات مالية، الإعفاء من الرسوم بالنسبة للدول التي يخضع إنتاجها التلفزيوني إلى رسوم التكفل بنفقات المؤسسات التي تنتج برامج تلفزيونية للأطفال وليس دبلجتها: الإعفاء من تكاليف البريد والاتصالات، والكهرباء، والشراء المسبق لمنتجاتها من طرف التلفزيونات التابعة للقطاع العام وفق عقود يكون التسديد فيها تدريجياً وفق تطور مراحل الإنتاج.

قد تصادف في الكثير من الدول العربية بعض المنتجين والمخرجين الذي غامروا وخاضوا تجارب ثرية ومبدعة في إنتاج المادة التلفزيونية الموجهة للطفل لكنهم اصطدموا، في آخر المطاف بالسوق فلم يجدوا من يشتري إنتاجهم الذي استنفد كل مدخراتهم أو قروضهم المالية. فالقنوات التلفزيونية ترفض شراءها لأن سعرها أغلى من أفلام الكارتون المستوردة أو لأن نمط تعبيره، وشكل إخراجه، اللذين حاولا استعادة مجد السرد والحكي وتحرير الخيال، يتعارضان مع نمطية السوق القائمة على الحركة Action، والانبهار بها إلى درجة أنها تحولت إلى غاية.

على السلطات العمومية أن تفرض على القنوات التلفزيونية الجامعة بث قدر من الإنتاج التلفزيوني غير المستورد الموجه للأطفال. ففي الولايات المتحدة الأمريكية التي لا نستطيع أن ننكر طابعها الليبرالي، بادرت فيها اللجنة الفيدرالية للاتصال وهي الهيئة المشرفة على الأنشطة التلفزيونية لفرض بث ثلاث ساعات أسبوعياً من البرامج ذات الطابع التربوي والموجهة للأطفال على شبكات التلفزيون الأمريكي (٣٢). في زمن سيادة البث التلفزيوني التناظري أو التماثلي الذي اعتبر الموجات الهرتيزية ملكية عمومية محدودة.

تغير موقع الصورة في الحياة اليومية وتموقعها في الثقافة المعاصرة. قد كانت، إلى عهد قريب، تستمد شرعيتها من مقدرتها على إنتاج المعنى وإبراز الرمز، أي أنها ظلت مرتبطة بما تمثله، وبما تتضمنه من دلالة. لكنها أصبحت، اليوم، عرضة للتحوير والتعديل والتبديل إن لم نقل التضليل

إذا صدقنا ما تكشف عنه بعض الدراسات العربية القليلة، فإن الطفل العربي يشارك الكبار مشاهدة البرامج التلفزيونية المختلفة، فإن الأمر يطرح على مستوى تضييق رقعة التعارض بين مضمون ما تروجه برامج الأطفال ومحتويات المسلسلات والأفلام التي تبث للكبار. ففي هذا الإطار يمكن القيام بما قامت به الكثير من الدول، مثل:

- وضع مربع أبيض على زاوية الشاشة لتنبيه الأولياء إلى أن الفيلم أو المسلسل أو البرنامج التلفزيوني الذي يعرض في الشاشة يتضمن مشاهد لا يسمح للطفل أو للشاب بمشاهدتها.
- إصدار تشريعات تقنن بث الإعلانات التجارية في برامج الأطفال. إننا لا نبدع في هذا المجال، فالكثير من الدول تأخذ بعين الاعتبار الطفل عند إصدار نص قانوني خاص بالإعلان: مدته، موضوعه، وقت بثه، صور الطفل فيه محرمة. فالهيئة المنظمة لقطاع الاتصال (OFCOM) في بريطانيا، على سبيل المثال، حدّت، في نوفمبر ٢٠٠٦، من بث الإعلانات المتعلقة بالمأكولات والمشروبات في القنوات التلفزيونية (٣٣). وكذا الأمر بالنسبة للدول الاسكندينافية بحجة أن الأطفال دون السن الدراسية، وحتى في المرحلة الابتدائية لا يميزون بين النص الإعلاني وسط المادة التلفزيونية. وقد قامت القنوات التلفزيونية الألمانية بإطلاق قناة kinderkanal الموجهة للأطفال بدون إعلانات، وحققت نجاحاً باهراً دون أن تتنازل عن نوعية برامجها الجيدة.

(*) مانوية: مذهب ديني قديم ينسب إلى ماني، يقوم على تبسيط الأمور وإبرازها في شكل ثنائي بدون تدقيق ولا تمحيص ولا كشف لتبايناتها.

المراجع:

١ - ماري وين: الأطفال والإدمان على التلفزيون، ترجمة عبد الفتاح الصبحي سلسلة عالم المعرفة الكويت عدد ٢٤٩، الصادر في يوليو ١٩٩٩، ص ١٣

٢- هذا هو التعريف الذي تقدم به مجلس الإذاعة والتلفزيون والاتصالات الكندي، انظر:

Le groupe de nordicité Ltée: la production sur écran pour les enfants et la jeunesse au

Canada en ٢٠٠٩; Plaidoyer en faveur de la production pour enfant; retrieved ; ١١ N - vember ٢٠٠٧; from http://www.act-aet.tv/pdf/plaidoyer ٢٠٠٩pdf

٣- جيهينة خالدية: الجزيرة أطفال ليست بصدد منافسة الأسبقين، الشرق الأوسط يوم ١٨ يونيو ٢٠٠٦.

٤ - المصدر السابق.

٥ - Ibid

٦- Laronche Martine: L exposition a la t - lévision retarde le développement de l e - fant de moins de ٣ ans. Interview de Tiss - ron Serge; Le monde, France, ١٧/١١/٢٠٠٩.

٧- Allard Claude: Les ١٢ pistes du pédo - sychiatre; retrieved ; ١١ November ٢٠٠٧ from http://www.psychologies.com/F - mille/Education/Regles-de-vie/Articles-et-Dossiers/Nos-enfants-et-la-tele-quelles-emissions-et-a-quelle-dose

٨ - جيهينة خالدية، مصدر سابق.

٩ - انظر:

Disney Channel ; retrieved ٩ december ٢٠٠٩ from, http://fr.wikipedia.org/wiki/Disney_Channel

١٠ - Ibid

١١ - Jean-Philippe Desbordes: mon enfant n'est pas une cible, reportage diffusé sur France ٣ et retrieved ; december ١٩; ٢٠٠٩ from; http://www.youtube.comwatch?gl=FR&hl=fr&v=nW٣UzVg١vc٤

١٢ - Laronche Martine, Ibid

١٣ - ماري وين، مرجع سابق، ص ١٥٠.

١٤- أشار التقرير الذي أُعد حول البرامج الموجهة للأطفال في التلفزيون الكندي إلى الكثير من الدراسات التي تؤكد الدور الإيجابي الذي يمارسه التلفزيون في حياة الطفل الكندي- انظر:

Le groupe de nordicité Ltée; Ibid

١٥ - De Mireille Vagné-Lebas: Enfant, m - dias et imaginaire»; retrieved ; ١١ Nove - ber ٢٠٠٧ from ww.grrem.org/web ١٠١٠٦/website/doc/imaginaire.rtf

١٦ - نقلاً عن:

Baton Hervé Elisabeth; Ibid;

١٧- هذا ما توصل إليه الباحث غلوكسمان أندري André Glucksman عن القرن، بتحليل البحوث والدراسات عن علاقة الطفل بالتلفزيون في الستينيات من القرن الماضي. وما زال صالحاً حتى الساعة إذ أكدته الكثير من البحوث في مطلع هذا القرن ، انظر:

Baton Hervé Elisabeth: Les enfants t - léspectateurs, prégnance des représent - tions médiatiques et amnésie de la reche - che; réseaux; volume ١٧; numéro ٩٢ ; ١٩٩٩; p ٢١٤

١٨ - Brachet-Leur Monique: Influence des images médiatiques sur l'imaginaire, des enfants. Un nouveau rapport aux images L'esprit du Temps ٢٠٠١/٤ - n°٤; p ٣٠

١٩ - Ibid, p ٢٨

٢٠ - وردت في التقرير الذي أُعد حول البرامج الموجهة للأطفال في التلفزيون الكندي، انظر:

Le groupe de nordicité Ltée; Ibid

٢١ - Morin Rudy: Séries télévises: la suite sur Internet, Entrelacs; Revue ?lectro - ique du Laboratoire de Recherche en A - diovisuel (LARA) retrieved; december ٩; ٢٠٠٩ from, http://w٣.lara.univ-tlse٢.fr/entrelacs/spip.php?article١٣٧

٢٢- Le groupe de nordicité Ltée; Ibid

٢٣- Pasquier Dominique, Jouët Josiane: Les pratiques médiatiques des jeunes; R - vue Ecole-ville-intégration; France;N ١١٩; année ١٩٩٩

٢٤- لمعرفة المزيد عن صعوبات الاتصال اللفظي التي يعاني منها جيل الستينيات في الولايات المتحدة الأمريكية. انظر:

ماري وين: مرجع سابق، ص ١٤٧.

٢٥- تؤكد الإحصائيات أنها صدرت ما قيمته ١٠٣ ملايين دولار من برامج الأطفال نحو العالم، في السنة الماضية، ووفرت ٢٥٠ منصب شغل في القطاع، و٣٩٠ منصب غير مباشر - انظر: Le groupe de nordicité Ltée; Ibid

٢٦- Proulx Steve: Y a-t-il une télé pour les enfants ? retrieved ٩ December ٢٠٠٩,from,http://www.montrealpoure - fants.com/main.cfm?p=١١٠&l=fr&CategorieID=٢٦&ArticleID=١٨٢

٢٧- نصر الدين لعياضي، يوسف تمار: إعداد شبكة البرامج في القنوات التلفزيونية العربية بين جدلية التصور والفعل، منشورات اتحاد الإذاعات العربية، تونس، ٢٠٠٨، ص ١٥٠.

٢٨- هذا ما أكده أحد العاملين العرب في قناة والت ديزني- انظر: تاج الدين عبد الحق: خبير في قناة ديزني يدعو لحماية الصغار من البرامج الضارة ومراعاة أوقات بثها، صحيفة الشرق الأوسط، الصادرة يوم ١٢ ديسمبر ٢٠٠١.

٢٩- أمجد ياسين: ثامر الزيدي لـ«الشرق الأوسط»: فيلم «ابن الغابة» قفزة نوعية في مجال أفلام الرسوم المتحركة العربية، الشرق الأوسط ٢٩ نوفمبر ٢٠٠٤

٣٠- L'environnement médiatique des j - unes de ٠ à ١٨ ans que Transmettons-nous à nous enfants? Rapport au ministère d - légué à la famille, à l'enfance et aux pe - sonnes handicapés ; mai ٢٠٠٢ ; retrieved ٣ December ٢٠٠٥; from: www.unaf.fr/IMG/pdf/rapport_CIEM.pdf

٣١ - أمجد ياسين، المصدر ذاته.

٣٢- Didier Mathus : Les évolutions actuelles du paysage audiovisuel américain, rapport d' information, N° ١١٦١, présente a l'Assemblée nationale française le ٤ n - vembre ١٩٩٨

٣٣ - Le groupe de nordicité Ltée; Ibid

الشِّعر والهُويّة
في زمن العولمة

د. سمر روحي الفيصل

أمامنا الآن، ثلاثة أطراف يصعب، أوّل وهلة، الجَمْعُ بينها، هي: الشِّعر، والهُويّة، والعولمة. فإذا غامرنا بالجمع بينها اضطررنا إلى الإجابة عن السّؤال الآتي: هل يستطيع الشِّعر تأصيل الهويّة العربيّة في زمن العولمة؟ ليست هناك إجابة حاسمة، سواء أكانت إيجابيّة أم سلبيّة. ولكنّني ميّال إلى قَدْرٍ من التّفاؤل الحذر. وضمن سياق هذا التّفاؤل الحذر أتذكّر أنّنا اعتدنا في الوطن العربيّ أن نُبرِز موضوع الهويّة في الأزمات والمصائب التي صرنا نسمِّيها: (المنعطفات التّاريخيّة). هذا ما لاحظناه في المرحلة التي سُمِّيت عصر النهضة، في النِّصف الثاني من القرن التّاسع عشر، وفي المرحلة التي تلتها، وسُمِّيت مرحلة مواجهة الاستعمار في النّصف الأوّل من القرن العشرين، وفي غيرهما من المراحل والحروب وضياع الأوطان وهزيمة الجيوش. بيد أنّ شيئاً لافتاً للنَّظر، هو أن يعلو صوت الشِّعر في هذه الأزمات، وأن يدعو جهاراً نهاراً إلى ترسيخ القيم الوطنيّة والقوميّة والإسلاميّة، حتى إننا ظننّاه في بعض الأوقات طنين طبلٍ أجوف. وها نحن الآن، في زمن العولمة، أو العولمات إنْ شئنا الدّقّة، نرى موضوع الهويّة يبرز من جديد، ويبرز معه تعايش في الأشكال الشِّعريّة لم نعرفه طوال السّنوات الخمسين الماضية. ما تفسير ذلك؟

أقول إنّه ليس من المفيد أن يتجاهل أحدٌ الحقيقة المعروفة التي تربط الفكر بالهويّة واللّغة. فالهويّة تُعبِّر عن الفكر، واللّغة تُعبِّر عن الهويّة. ومن ثَمَّ فإن أيَّ تأثير سلبيّ في طرف من هذه الأطراف الثّلاثة يُؤثِّر تأثيراً سلبيّاً في الطَّرفيْن الآخرين؛ أي أن توهين الفكر يجعل الهُويّة ضعيفة واللّغة المعبِّرة عن هذه الهويّة أكثر ضعفاً. ومن المفيد ألا نتجاهل أيضاً صلة الإنسان الطَّوعيّة بهذه الأطراف الثّلاثة؛ أي أن الإنسان يجب أن يكون حرّاً واعياً ثابت العقيدة ليتمكّن من الاختيار طواعيةً. ولا أثر كبيراً هنا للجانب الفطريِّ العاطفيّ؛ لأنّ هناك ثلاثةَ أمورٍ مسؤولةً عن تربية الحريّة والوعي والثّبات العَقَديّ في الإنسان، هي العقيدة بقيمها الروحيّة والماديّة، والتّربية المكتسبة التي (تُعزِّز) صلة الإنسان بفكر أمّته وهويّتها ولغتها، والتّراث الثّقافيّ الذي يربط الإنسان بعادات أمته وتقاليدها وآدابها وفنونها. ولا شكَّ في أنّ الشِّعر بعضٌ من التّراث الثّقافيّ العربيّ، بل إنّه ما زال ديوان مآثر العرب وأحلامهم وأفراحهم وأحزانهم، وهو تنظيمٌ جماليٌّ واعٍ للغة كما نصَّ غراهام هو[1]. ولهذا السّببَ أجمعت الكثرة الكاثرة من نقاد الأدب على أنّ الخطاب الشِّعريّ (لونٌ كلاميٌّ متميِّز)، وهذا يعني أنّ لغة الشِّعر قادرة على رَبْط الإنسان العربيّ بعادات أمّته وتقاليدها وآدابها وفنونها، والارتقاء بأحاسيسه الجماليّة، وجَعْله يرى ببصيرته ما لا يراه ببصره. صحيحٌ أنّ وسائل التّعبير الأخرى تؤدّي المهمّة نفسها إذا كان مستواها الفنّيّ راقياً، إلا أنّ تأثير لغة الشِّعر في الإنسان العربيّ يبقى فعّالاً، تبعاً لإمكانيّة الشّاعر على تحويل المفردة من معناها المعجميّ الحقيقيّ إلى دلالة مجازيّة ممزوجة بالأحاسيس التي طوّعها الشّاعر لغرضه ورؤياه (٢).

هل يعني ذلك أنّ الشِّعر قادر على تحمُّل مسؤوليّة تأصيل الهُويّة العربيّة في زمن العولمة كما تحمَّلها وكان مسؤولاً عنها في زمن صراع الأقطاب والإيديولوجيّات؟ لا أشكُّ في أنّه قادر على ذلك وإن اختلف زمن العولمة عن الأزمان السّابقة. ذلك أنّ الشِّعر اهتمَّ اهتماماً فنيّاً بنقد الحال العربيّة؛ لأنه لم يعثر في واقع الأمّة العربيّة على الفرح والمتعة ليُعبِّر عنهما، ولهذا السّبب برزت في لغته ألفاظ الألم والحسرة والشَّجن وغيرها، تبعاً لكَوْن شعريّة القصيدة تنبع من بنائها اللّغويّ، ومن ارتباط هذا البناء بالأفكار والقيم التي يرغب الشّاعر العربيّ في التّعبير عنها. ومن ثَمَّ اتّجه بعض النُّقّاد إلى معرفة المعجم اللّغويّ عند أحد الشّعراء، أو عند مجموعة من شعراء مرحلة ما[3] بغية تحديد التّجربة العاطفيّة في شكلها اللّغويّ. ولكنّ اللافت للنّظر هو ألا يعثر أحد النّقّاد على فارق كبير بين تجربتين شعريتين متباينتين، هما تجربة عمر أبي ريشة وتجربة محمود درويش!. لا عجب في ذلك فتجربة هذين الشّاعرين وإنْ كانت متباينة في مضمونها وبنائها ولغتها إلا أنّها متّفقة في معجمها

اللّغويّ؛ لأنها تمتح من واقع لم يتغيَّر ولم يتبدَّل طَوال نصف قرن. فكلمة (الموت) استدعت عندهم قالباً ألفاظاً من مثّل القبر والألم واليتم والجرح، وكأنّ لفظة (الموت) أثارت الحزن الدّفين في حياة هذين الشّاعرين، حتى إنّ أبا ريشة في قصيدته المشهورة (عروس المجد) فلسف الألم وصوَّره:

ويكاد الدَّمعُ يهمي عابثاً
ببقايا كبرياء الألم[٤]

إنّ اللُّغة العربيّة عموماً، والشِّعر خصوصاً، يملكان موقفاً أكثر قوّةً من غيرهما في أثناء مواجهة الحياة الحديثة؛ لأنّ اللغة العربيّة أثبتت، طَوال القرن العشرين، قدرتها على ابتداع المصطلحات في العلوم والفنون والآداب كلِّها، ونجاحها في تدريسها وغَرْس مهاراتها والتّأليف فيها

أما محمود درويش في قصيدته (أنا يوسف يا أبي)[٥] فقد لجأ إلى التّناص[٦]، وجَعَل من قصّة يوسف عليه السلام قناعاً رمزياً للحاضر: (أنا يوسف يا أبي. إخوتي لا يحبونني. لا يريدونني بينهم يا أبي. يعتدون عليَّ، ويرمونني بالحصى والكلام. يريدونني أن أموت لكي يمدحوني. وهم أوصدوا باب بيتكَ دوني. وهم طردوني من الحقل. هم سمَّموا عنبي يا أبي. هم حطَّموا لعبي يا أبي). لغة الشِّعر هنا غير مغايرة في دلالتها العامّة للغة الخطابيّة عند أبي ريشة؛ لأن تجربة الألم واحدة. فأبو ريشة يألم من أمّته كلّها:

أمّتي! هل لكِ بين الأمم
منبرٌ للسّيف أو للقلم



صالحة غابش

ودرويش يألم من إخوانه العرب الذين يريدون رميه في الجبّ الحديث، ويتنكَّرون له، ولا يقدِّمون أيَّ عَوْنٍ لقضيّته ليرضى الآخر عنهم، ولهذا السّبب كثر في قصيدته تكرار لفظة الأب المضاف إلى ياء المتكلّم، فهو أبي في صيغة المنادى: يا أبي، فضلاً عن ألفاظ الألم المستمَدَّة من طردوني وأوصدوا، ولا يريدونني... ويُخيَّل إليَّ أنّ الأمر لم يختلف عند الشّعراء المحدثين، فقد لاحظ عبد الفتاح صبري[٧] في ديوان نجوم الغانم (منازل الجلّنار) ذلك الاحتفاء بالألم، ولاحظ عند حبيب الصايغ في (وردة الكهولة) الموت الجميل، وعند صالحة غابش في (المرايا) الحزن المبهج، وعند عيسى عباس التّوازي بين الليل والموت. هل يعني ذلك كلّه أنّ الشِّعر العربيّ تغنّى بآلام الأمّة العربيّة وأحلامها وعذاباتها؛ لأنّ المنظومة الفكريّة التي تكمن خلفه لا ترى في هذه الأمّة غير الموت والألم؟ أعتقد أنّ الأمر على هذا النّحو، وأضيف هنا إنّني خائف، في الوقت الرّاهن، على الفكر العربيّ وعلى هويّة المجتمع العربيّ التي تُجسّده، وقد أشرع أخاف على اللّغة العربيّة في العِقد القابل. أمّا مسوّغ الخوف الرّاهن على المجتمع العربيّ فهو غزو الحياة الحديثة والعولمة. أما الحياة الحديثة فقد دخلت المجتمع العربيّ في النِّصف الثاني من القرن العشرين دون أن يكون مُعَدّاً للاندماج فيها. فالسيَّارة على سبيل التّمثيل لا الحصر، لم تأتِ إلينا جامدةً، بل جاءتنا وهي تحمل معها فكر صانعيها الحديث بما يضمُّه هذا الفكر من حاجة إلى سلوكات وعادات جديدة، وإلى نبذ السلوكات والعادات القديمة، ولكننا ركبنا الآلة الجامدة، ولم نتحلّ بالفكر العلميّ الذي صنعها، أو مهَّد لصناعتها وبناء حضارتها الحديثة. وما إنْ شرع المجتمع العربيّ يتكيَّف مع الأشكال الأولى البسيطة للحياة الحديثة في ثمانينيّات القرن العشرين وتسعينيّاته حتى عصفت به رياح العولمة، بفضائيّاتها واقتصادها وأفكارها الغربيّة المسيطرة، المناهضة للفكر العربيّ، النابذة للمجتمع القديم الآمن والحديث الآخذ بالتّشكُّل، الرّاغبة في أن تجعل الإنسان تابعاً ذليلاً لها. وها نحن الآن نترنَّح، فنعي قليلاً وليس كثيراً القيود التي فُرِضَتْ على مجتمعنا في الاقتصاد وغيره، دون أن نكون قادرين على الاعتراض عليها، أو على تجلّياتها التي تبثُّها الفضائيّات، وتسعى من خلالها إلى غرس القيم الغربيّة في مجتمعنا العربيّ.

ويمكنني القول إنّ اللُّغة العربيّة عموماً، والشِّعر خصوصاً يملكان موقفاً أكثر قوّةً من غيرهما في أثناء مواجهة الحياة الحديثة؛ لأنّ اللغة العربيّة أثبتت، طَوال القرن العشرين، قدرتها على ابتداع المصطلحات في العلوم والفنون والآداب كلِّها ونجاحها في تدريسها وغَرْس مهاراتها والتّأليف فيها. وقد أثبتت الدِّراسات غنى اللّغة العربيّة ومرونتها وطَواعيّتها في العصر الحديث[٨]. فإذا أنعمنا

النَّظر في لغة الشِّعر وهي موضع اهتمامنا هنا، لاحظنا أنّ أثرها في تأصيل الهُويّة العربيّة ضعف قليلاً بعد استقلال الدُّول العربيّة عن الاستعمار الأجنبيّ في ثمانينيّات القرن العشرين وتسعينيّاته؛ لأنّ العرب استراحوا إلى أنّهم استقلُّوا عن المحتلّ الأجنبيّ، وراحوا يبنون أوطانهم وينسون الإنسان الذي يعيش في هذه الأوطان، وعلى الرّغم من ذلك فإنّ الظّنَّ يذهب إلى أنّ الشِّعر سيعود إلى سابق عهده في هذا الزَّمن؛ زمن العولمة، إذا حرصنا على التّربية اللّغوية السّليمة للإنسان العربيّ، ذلك أنّ الشِّعر حافظ في النِّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر وفي النّصف الأوّل من القرن العشرين على القيم العربيّة الإسلاميّة، وراح يتغنَّى بها، ويدعو إليها، ويتباهى بها، ثم شرع في نهايات أربعينيّات القرن العشرين يئنُّ من المصائب والنَّكبات التي بدأت تحلُّ في الأمّة العربيّة، ويتوجَّع من التّقصير الذي لحق بصلته بجمهوره، بيد أنّه لم يمت، بل راح يحافظ على متلقّيه العربيّ في أثناء مواجهته المفهومات غير الصّحيحة للحداثة الشِّعريّة، فثبت أمام محاولات تفتيته إلى تقليديّ وحديث، وإلى قصيدة تفعيلة وقصيدة نثر، وشرع يهضم الجديد ويُجدِّد القديم، فما مات التّقليديّ ولا انتصر الحديث، بل تعايش الشّكلان الشِّعريّان بعد معارك زائفة امتدّت نحواً من نصف قرن، أرادلها أصحابها، بحُسْن نيّة، أو بسوء نيّة، أن تؤدّي إلى تقسيم أمّة الشِّعر إلى فئات وشِيَعٍ من خلال تقسيم أغلى فنون العرب الجماليّة، وأكثرها تأثيراً في الوجدانات العربيّة قديماً وحديثاً.

ألا ترغب العولمة في تفتيت الشِّعر العربيّ؛ لأنّه موحِّدٌ لوجدانات الأمّة العربيّة، ناقدٌ لأحوالها السّلبيّة بانٍ لجوهرها؟ أليس للشِّعر

الظّنُّ أنّ الشِّعر، بما له من ألفة في وجدان العربيّ، قادر على أن يُسهم، كما سبق القول، في تأصيل الهويّة العربيّة. والمتأمّل في النّهضة العربيّة أواخر القرن التّاسع عشر، يلاحظ أنّ أوّل الفنون التي استعملها النّهضويّون العرب هو الشِّعر؛ لأنّه قادر على أن يربط الإنسان العربيّ بقضايا أمّته

مكانٌ خاصٌّ في المجتمع العربيّ؛ لأنّه ينبِّه هذا المجتمع على هويّته العربيّة الإسلاميّة؟ ألا ترغب العولمة في أن تقضي على هذا العامل الموحِّد؛ لتتمكَّن من القضاء على الهويّة العربيّة؟ ألا تُشيع العولمة بيننا مقولات زائفة تؤدّي إلى موت الهويّة حين تعلن موت الشِّعر الخليليّ مثلاً، وحين تُؤجِّج الصِّراعات الشِّعريّة بين الشّعراء؟ هذا كلُّه صحيح في رأيي؛ لأنّه يعني أنّ القائمين على العولمة يدركون ذلك الارتباط الوثيق بين الشِّعر العربيّ والهويّة العربيّة، ويؤمنون بأنّ بقاء الشِّعر يعني بقاء عنصر من عناصر المحافظة على هذه الهويَّة.

إنّ الوقائع الرّاهنة تشير إلى أنّ العرب بدؤوا يدركون محاولات العولمة تفتيت الشِّعر العربيّ للقضاء على أثره الإيجابيّ في الهويّة العربيّة، ولذلك شرعوا يقومون بمحاولات مناقضة للعولمة هي إعادة الشِّعر إلى بهائه وتأثيره في الهويّة العربيّة. وفي هذا السِّياق أقول: ليست مصادفة أن نشهد الآن في الوطن العربيّ، على سبيل التّمثيل لا الحصر، هذا الاهتمام الثّقافيّ النّقديّ بإعادة التّعايش بين الأشكال الشّعريّة بوساطة المسابقات والمهرجانات التي لم تقتصر على الشعر الفصيح، بل أضافت إليه الشِّعر الشَّعبيّ بأنواعه وأشكاله كلّها، كما فعل برنامج شاعر المليون ومهرجان دبي الدّوليّ للشِّعر. ذلك أنّ هذا الجهد والاهتمام ينمّان على أنّ هناك رغبة فكريّة عربيّة في إعادة الشِّعر إلى سابق عهده في التّأثير في الجمهور العربيّ، بمفرداته ودلالاته ورؤاه وبنائه اللّغويّ والفنّيّ. هل يعني ذلك أنّ الشِّعر أكثر قدرة من وسائل التّعبير الأدبيّة الأخرى على تأصيل الهويّة العربيّة في زمن العولمة؟ سواء أكان المراد من اللّغة الشِّعريّة المفردات والصُّور الشِّعريّة، أم كان المراد منها أسلوب الشِّعر في الاتّصال بالآخرين والتأثير فيهم؟ لا أحد يقول هذا القول المبالَغ فيه، ولا أحد يُنكر على القصّة والرّواية والمسرح قدراتها على تأصيل الهويّة العربيّة. ولذلك أقول إنّ مرادي هنا من تشجيع التّعايش بين الأشكال الشِّعريّة هو الاهتمام بكلّ ما يمتاز به الشِّعر العربيّ عموماً، والتّقليديّ خصوصاً، من لغة قادرة على تقديم خطاب شعريّ ذي تأثير في الوجدان الجمعي للعرب الذين يتلقّونه في قاعة، أو أمسيّة، أو تلفاز، ويتفاعلون معه، وينفعلون به؛ لأنّ سلوكاتهم قد تتغيَّر وتتبدَّل نتيجة ثورة أحاسيسهم وعودتهم إلى ثقافتهم التي رضعوها صغاراً أو ناشئة، وهويّتهم التي ربُّوا عليها. فقد كان الشِّعر العربيّ، في النِّصف الأوّل من القرن العشرين، محرِّضاً للجماهير، ولعلّه يعود إلى ذلك إذا عُنينا بتربية الجيل الجديد تربية لغويّة سليمة، تضمن عدم التّمييز بين الأشكال المختلفة في الفنون والآداب العربيّة.
بيد أنّ ذلك كلّه لا يعني الاطمئنان، بل يعني

القلق؛ تبعاً لما نراه في الواقع العربيّ من ضعف الارتباط بين هوية المجتمع العربي واللغة العربيّة بعلومها وفنونها وآدابها. فإذا كانت العولمة تشير إلى بداية تشكُّل الحضارة العالميّة[9] فإن المجتمع العربيّ، بتعدُّد دُوَله وتباينها، غير قادر على الاختيار بين الانغماس في العولمة أو عدم الانغماس فيها؛ لأن الدُّول الصغيرة مُجبرة غير مخيَّرة على مجاراة العولمة، ولكنها قد تجاريها فتبقى حيَّةً فاعلة، وقد تنتظر ما ستفعله بها فتدعسها وتجعلها تابعة تليلة، إن لم تمحقها. والفيصل في ذلك كما نصَّ سعيد حارب هو (صوغ الإنسان الجديد)[10]. فالإنسان العربيّ في هذه الأيام بدأ يتصف، كلّيّاً أو جزئيّاً، بالصفات الآتية:

١- الإحساس بعدم المسؤوليّة عمّا يجري في المجتمع.
٢- الانغماس في متع العصر الاستهلاكيّة في المأكل والملبس والسّلوك، أو التّطرُّف والابتعاد عن العصر بإيجابيّاته وسلبيّاته.
٣- التَّرجُّح بين قيم العروبة الرّوحيّة والماديّة النابعة من العقيدة والثقافة والقيم المادية النابعة من العولمة الاقتصاديّة.
٤- الاعتقاد أن المجتمع المثالي هو المجتمع الغربيّ بعاداته وتقاليده وديمقراطيّته، وأن المجتمع العربيّ متخلِّف لا يمكن إصلاحه ولا حفزه إلى اللَّحاق بالغرب المتقدِّم.
٥- الإيمان بأن اللّغة الانجليزيّة هي لغة التقنية الحديثة، وأن العربية صعبة لا علاقة لها بهذه التقنية، ولا صلة تربطها بالحداثة، ولا أمل لها باللّحاق بركب صانعي الحضارة العالميّة الجديدة.

هذه الصفات الخمس بدأت تُبْعِد الجيل الجديد عن لغته وتُشْعِره بالخواء الدَّاخليّ وبضعف المواطنة، وبالتَّطلُّع إلى الهجرة من الوطن الصغير والكبير. ولهذا السبب ترى هذا الإنسان مستهيناً بلغته، لا يرغب في إتقان مهاراتها، ولا يهتمُّ بتاريخها ورجالاتها، وكأنه ينتقم من مجتمعه حين يهمل اللغة العربيّة. فإذا حدّثته عن مرونة العربية وجمالها وتراثها هزَّ رأسه استهزاءً وقدَّم لكَ من صُنْعِ يدكَ دليلاً معاكساً لما تطلبه منه، هو أنكَ تتشبَّث بالتعليم باللغة الأجنبيّة، فإذا كانت لغتكَ على هذا النَّحو من الأهميّة، كما تدَّعي، فاهجر التعليم باللّغة الأجنبيّة، وعلِّمني باللّغة العربيّة وحدَها. هذا المناخ الاجتماعيّ اللّغويّ السلبيّ تُعزِّزه القنوات الفضائيّة العربيّة بمسلسلاتها الأجنبيّة التي تنهال على رأس هذا الإنسان ليل نهار، فتزيد خواءه خواءً، ونفوره من المجتمع العربيّ نفوراً. ومن البديهيّ أن نعتقد أن هذه الصفات السابقة أثرت تأثيراً سلبيّاً في هويّة المجتمع العربيّ، أو أنها ستؤثِّر في هذه الهويّة، في العقد القابل حين يتسنّم مقاليدَ الأمور الجيلُ الذي أشرتُ إلى صفاته الخمس، الجيلُ الذي رُبي في أحضان العولمة، ما لم تبادر التربية، بالمفهوم الواسع لها، إلى صوغ هذا الإنسان العربيّ صوغاً يجعله إنساناً جديداً قادراً على التخلُّص من الصفات الخمس السلبيّة مبادراً إلى الحفاظ على هويّة مجتمعه العربيّ، كما هي حال صنوه اليابانيّ والكوريّ والصِّينيّ والماليزيّ.

والظّنُّ أنّ الشِّعر، بما له من ألفة في وجدان العربيّ، قادر على أن يُسهم، كما سبق القول، في تأصيل الهويّة العربيّة. والمتأمِّل في النّهضة العربية أواخر القرن التّاسع عشر، يلاحظ أنّ أوّل الفنون التي استعملها النّهضويّون العرب هو الشِّعر؛ لأنه قادر على أن يربط الإنسان العربيّ بقضايا أمّته، لنتذكّر


محمود درويش

هنا القصيدة البائيّة التي قالها إبراهيم اليازجي في ستينيّات القرن التّاسع عشر (عام ١٨٦٨ غالباً)، ومطلعها:

تنبَّهوا واستفيقوا أيُّها العَرَبُ
فقد طمى الخَطْبُ حتّى غاصت الرُّكبُ

فقد أثارت هذه القصيدة حفيظة العثمانيين لسبب واحد، هو قدرتها على إذكاء الهوية العربيّة. وها نحن الآن نلاحظ محاولات عربيّة لربط ما انقطع من هذه المنظومة الفكرية التي رسّخها شعراؤنا الذين بعثوا الشعر العربيّ وجعلوا لغته قادرة على حفز العربيّ إلى ذاته القوميّة.

وإنكَ لن تعجب من أن الدُّوَل التي حافظت على هوية مجتمعها في زمن العولمة، الآن وليس غداً، ربَّت الإنسان في مجتمعها على احترام لغته قبل أن تربيه على إتقان العلوم والمعارف، واستعملت الشِّعر في تأصيل هويّته، ربته على أن لغته هي كيانه مهما

تكن بسيطة أو صعبة أو ضعيفة أو مرنة أو غير ذلك، وعلّمته، بوساطة الفنون الأدبيّة، أن لغته هي هويّته ووطنه وأمّته وحياته كلّها فلا شيء عنده يعلو على اللغة مهما يكن جليلاً في سلّم القيم المعنويّة لا شيء في نظره أكثر أهميّة من تذوُّق الشِّعر لأنه على علم اليقين أنّ لغته عنوان هويّة مجتمعها، وأنّ شعرها قادر على أن يحافظ على هذه الهويّة، فإذا ضعف الشِّعر ضعفت الهويّة، والعكس صحيح أيضاً.

هل نحاكي أفعال هذه الدُّول فنجعل التربية اللُّغويّة عنوان بناء الإنسان العربيّ؟ هل نعي جيِّداً، ونحن نسعى إلى إعادة تربية إنساننا العربيّ، أنّ قرآننا، وهو دستور عقيدتنا، نزل بلسان عربيّ مبين، وما زال حافظاً لهذه اللغة، وأنّ جيلنا لم ينفصل عن عقيدته، ولم ييأس اليأس الذي يجرفه بعيداً عن وطنه وأمّته. ومن ثَمَّ فإننا لن نبخل إذا طُلِب منا الإنفاق على المؤسسات التي تنهض بهذه الأمّة، ولن نتردَّد إذا دُعينا إلى خدمتها، ولن نرفض حفزها إلى أن تُصبح جزءاً من كياننا وهويّتنا، فنُقرِّبها من الجيل الجديد ولا نخيفه منها، ولا ننفره من مهاراتها، ولا نبعده عن نصوصها الشِّعريّة الجميلة في تراثها القديم والحديث، فنحن ننمِّي رصيده اللغويّ بوساطتها، ولن نستهين بأثر لغة الشِّعر في اعتزاز العربيّ بلغته العربيّة، ومباهاته بجمالها، وفخره بتاريخها وأعلامها. مثل هذا الإنسان الجديد الذي نرنو إليه يحتاج إلى تربية لغويّة تعينه على الارتقاء بهوية مجتمعه، وتزوِّده بالعقيدة التي تبني كيانه، وتخلق في المجتمع مناخاً مواتياً للرقي والعزّة وإن كانت المشكلات تحيط بالمجتمع، وتُضعفه وتجعله يقترب من الموت في أثناء خوضه معركة العولمة.

إن الحديث عن التربية اللُّغويّة بوساطة الشِّعر على أقلِّ تقدير، ذو شجون. فلْننظر إلى بناء الإنسان العربيّ الجديد من نافذة هذه التربية، ولنربطه بوطنه وأمّته بوساطتها ولكنْ هل البناء حُلم وأمانٍ عاطفيّة وأضغاث أحلام، أو هو إيمان واستعداد علميّ لجعل الشِّعر لغة الحياة؟ هل البناء اللُّغويّ مهمّة المدرسة وحدَها أو هي مهمّة المجتمع كلِّه؟ أليست هناك حاجة إلى (تعريب) المجتمع الذي نعيش فيه؛ لنعيد إلى وسائل إعلامنا واتصالنا وتعبيرنا الألق الشِّعريّ العربيّ القادر على إرهاف المشاعر وربْط الإنسان الجديد بتراثه وعقيدته وفنونه وآدابه؟

إن البناء اللّغويّ للإنسان العربيّ الجديد مهمّة حضاريّة يعمل على تجسيدها الأدباء والمؤسسات والحكومات والأفراد، بغية قيادة المجتمع إلى هدف واحد، هو (تجديد الهويّة الثقافية)[11]، على أن يُصبح هذا التجديد قضية رئيسة، هي: تأصيل وجود الأمة، والكشف عن الأخطار التي تهددها في عصر العولمة[12]. ولا شكَّ في أن تعريب المجتمع هدف آخر يُسأل الأدب يُسهم في تمتين العلاقة بين اللغة العربيّة وهوية المجتمع، وفي تطوُّر الثقافة العربية و(تقدُّمها وتطوُّر الحياة العلميّة في الوطن العربيّ، وفي إثراء اللغة العربية نفسها)[13]. فإذا تحقَّق تعريب الحياة العربية سهل القول إنّ الشِّعر أصبح عنوان هوية المجتمع العربيّ وفكره واتصاله بحضارته وعقيدته.

الإحالات:

١- غراهام هو: مقالة في النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٣، ص ١٢٧.

٢- د. عصام نعمان: (تجديد الفكر القومي أم الفكر العربي)، صحيفة الخليج، الشارقة، ع ١٠٥٦٢، السبت ٢٠٠٨/٤/١٩ (بتصرف)

٣- د. قاسم نعمة: الاستقطاب والمفارقة مقاربة فنية للشعر العربي الحديث، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٨، ص ١٩ (بتصرف)

٤- ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ٧.

٥ - ديوان محمود درويش، ٣٥٩/٢.

٦- د. ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي، أمانة عمَّان الكبرى، عمَّان، ٢٠٠٢، ص ٢٨٤.

٧- عبد الفتاح صبري: القصيدة الحديثة في الإمارات، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٧، ص ٢١ و٢٣ و٢٤ و٢٥١.

٨- انظر، على سبيل التمثيل لا الحصر، الكتب الآتية التي حلَّلت علاقة اللغة العربية بالقضايا والمشكلات التي طرحها القرن العشرون:

- د. بنت الشاطىء (عائشة عبد الرحمن): لغتنا والحياة (١٩٧١).

- د. سمر روحي الفيصل: المشكلة اللغوية العربية (١٩٩٢).

- د. سمر روحي الفيصل: اللغة العربية الفصيحة في العصر الحديث (١٩٩٣).

- د. بن عيسى باطاهر: الدور الحضاري للعربية في عصر العولمة (٢٠٠١).

- د. رضوان الدبسي: أثر وسائل التقنية في تطوير تعليم العربية (٢٠٠٢).

- د. سمر روحي الفيصل: قضايا اللّغة العربية في العصر الحديث (٢٠٠٧).

٩- مركز زايد للتنسيق والمتابعة: العقل العربي بين مقدمات التنوير وإشكاليات تعريب قيم العولمة، أبوظبي، ٢٠٠١، ص ٣٠.

١٠- د. سعيد حارب: الثقافة والعولمة، دار الكتاب الجامعي، العين، ٢٠٠٠، ص ١٥.

١١- بن عيسى باطاهر: الدور الحضاري للعربيّة في عصر العولمة، جمعية حماية اللغة العربية، الشارقة، ٢٠٠١، ص ٥٨.

١٢ - المرجع السابق نفسه (بتصرف).

١٣- د. سعيد حارب: التعريب والتعليم العالي، جمعية حماية اللغة العربية، الشارقة، ٢٠٠٠، ص ٤٤.

حوار مع الكاتب الفرنسي جان ماري غوستاف لوكليزيو

الأدب المعاصر هو أدب اليأس

إعداد وترجمة: سامية العطعوط

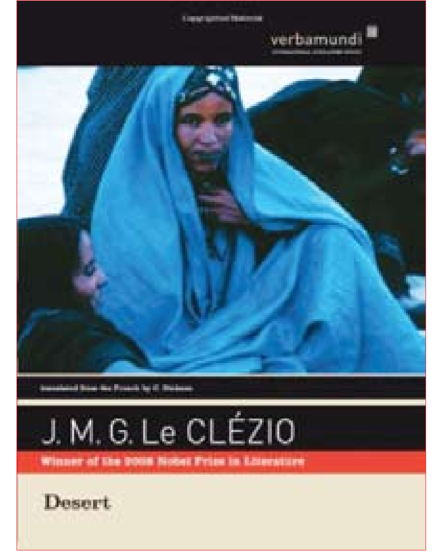


- كتبي.. إنها تمثّلني إلى حدّ كبير
- الثقافة الغربية.. أُحادية المصدر
- أرغب في التحدث عن الحرب التي تقتل الأطفال

يحتلّ الكاتب الفرنسي جان ماري غوستاف لوكليزيو موقعاً هاماً وفريداً في المشهد الأدبي الثقافي الفرنسي إلى جانب المدارس الأدبية وفنون الأرياء الباريسية وغيرها، ويحظى باحترام وإعجاب شديدين. نشأ في أحضان الثقافة الفرنسية متأثراً بها وبالثقافة الموريشية والنيجيرية، وكان متذوّقاً للأدب الأنجلوسكسوني.

لم يستقِ جان ماري غوستاف لوكليزيو الروائي غير العادي إلهامه من الكتّاب الفرنسيين فقط مثل إميل زولا بل تأثر أيضاً بكتّاب عالميين أمثال جويس وستيفنسون أيضاً يراه النقّاد دائماً صعب التعريف وصعب التأطير بسمة محددة. إضافة لذلك، فإن لوكليزيو وابتداءً من روايته الأولى «المحضر» التي

أصدرها عام ١٩٦٣، عندما كان في الثالثة والعشرين من عمره، لفتَ الأنظار لمستوى كتابته الرفيع، وحصل بها على جائزة «رونودو»، إحدى أرقى الجوائز الأدبية الفرنسية.



تغيرتْ بعد ذلك مواضيع كتاباته إلى حدّ ملحوظ وسُمّي «كاتب الترحال» لكثرة ترحاله وتنقّله بين المدن والقارات وسُمي «الأحدي الرائع» نسبة إلى المذهب الأحدي القائل بوحدة الوجود، وسمي الهندي في المدينة، نظراً لقضائه فترات طويلة مع الهنود، ومن هذه التسميات نستطيع أن نستشفّ شغفه في الطبيعة وعشقه للثقافات القديمة.

تعكس أعمال لوكليزيو، التي تشمل للآن حوالي ثلاثين عملاً ما بين رواية وقصص قصيرة وأبحاث وترجمات، مخاوفه البيئية وتمرّده ضد تعصب الفكر العقلاني الغربي، وانجذابه لعالم الهنود الحمر في أمريكا، الذي اكتشفه مبكراً في شبابه والذي منحه تجربة زخمة وغنيّة يقول عنها: «لقد غيّرتْ حياتي كلّها». ويضيف في مقالة مهمة رفيعة المستوى نُشرت في عام ١٩٩٧ في صحيفة غاليمار عن طقوس الثقافة الهندية الأمريكية «لقد غيّرتْ أفكاري حول العالم وحول الفنّ، طريقة تعاملي مع الناس وتعلّقي بهم، طريقتي في المشي والأكل والنوم والحبّ، حتى الطريقة التي أحلم فيها..». وفي أحد اللقاءات يروي قصة هذا التأثر ويتحدّث عن جذوره الموريشية، عن أفكاره حول العلاقات العرقية، وأفكاره ومفاهيمه عن الرواية والأدب. وقد أُجري هذا الحوار معه للمجلة الأدبية، قبل فوزه بجائزة نوبل بأسابيع.

* توصف أعمالك بأنها أعمال فلسفية وباطنية غامضة، وحتى بيئية..!! هل ترى نفسك وأعمالك في هذه الأوصاف؟

- من الصعب أن تصف ما تفعله أنت بنفسك، وإذا كنت بصدد تقييم كتبي، فأنا أقول بأنها (أنا). إنها تمثّلني إلى حدّ كبير. وبعبارة أخرى المسألة أقل أهمية بالنسبة لي التعبير عن أفكاري بقدر ما هو تعبير عما أكون وعما أؤمن به. وعندما أكتب، أكون بصدد محاولة أولية لترجمة علاقاتي لحياتي اليومية وللأحداث التي تمر بها نحن نعيش في عصر نتعرض فيه للقصف من قبل فوضى الأفكار والصور. وأرى أن دور الأدب اليوم، هو التعبير عن هذه الفوضى.

* هل يمكن للأدب أن يؤثر في هذه الفوضى، وأن يحوّلها؟

- ليست لدينا هذه الأيام الغطرسة أو الجرأة التي كانت موجودة سابقاً للقناعة بأن رواية ما تستطيع أن تغير العالم. اليوم يستطيع الكتّاب أن يسجلوا عجزهم السياسي فقط. عندما نقرأ الآن لجان بول سارتر أو كامو أو شتاينبك، سنجد أن هؤلاء الكتّاب الكبار العظماء والملتزمين بشكل واضح، كانت لديهم قناعات لا محدودة وإيمان مطلق في مستقبل الإنسانية، وفي قوة تأثير الكلمة المكتوبة. أذكر أنني عندما كنت في الثامنة عشرة من عمري كنت أقرأ افتتاحيات سارتر وكامو في صحيفة lExpress، وكانت مقالات ملتزمة تحاول أن تكشف لنا الطريق. هل من المعقول اليوم، أو يمكن أن نتخيّل أيّ واحد، يكتب افتتاحية في صحيفة ما وتساعد على حلّ المشاكل التي تنشر الخراب في حياتنا؟ إن الأدب المعاصر هو أدب اليأس..

* إذا اعتقد الناس والنقّاد بأنك كاتب لا يمكن تصنيفه ضمن نوع محدد أو أدب خاص فذلك لأن فرنسا لم تكن أبداً هي مصدر إلهامك الوحيد. فرواياتك هي جزء من عالم تخييلي عالمي. تشبه إلى حدّ ما، ما كتبه رامبو أو سيغال اللذين وجد النقاد الفرنسيون صعوبة في تصنيفهما.

- أولاً، أود أن أقول، بأنه لا يزعجني على الإطلاق أن أكون غير قابل للتصنيف. بل وأعتقد أن أهم ميزة في الرواية، أن تكون غير قابلة للتصنيف. وبمعنى آخر، الرواية تعدّدية، كجزء من التهجين الحاصل اليوم. هي خميرة للأفكار التي تتشكّل في النهاية، انعكاساً لعالم متعدد الأقطاب الذي نعيش فيه.

وأعتقد هنا أن المؤسسة الأدبية الفرنسية، ورثتْ ما يُسمّى بموسوعات الأفكار العالمية. كان لديها ميل دائم لتهميش مخزن لأية أفكار ترد من مكان آخر، عبر وصفها بالأفكار «الغريبة» وقد دفع رامبو وسيغال الثمن في

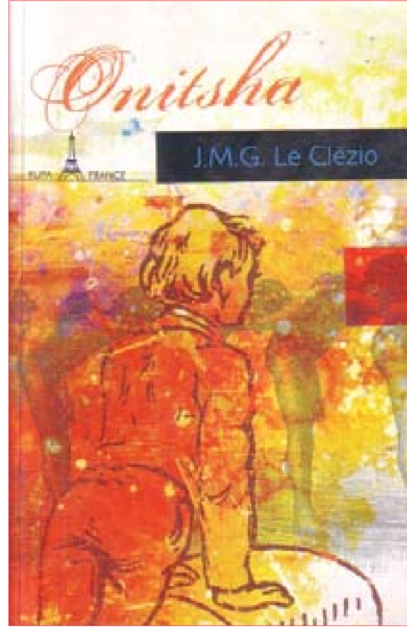
زمانهما. وحتى اليوم، فإن كتّاباً من دول الجنوب يُسمح لهم بالنشر إذا وافقوا فقط، على تصنيف كتاباتهم بالغريبة. ويَرد لي مثال على ذلك، الكاتبة الموريتانية (أنادا ديفي) التي دافعتُ عنها عندما كنت في لجنة تحكيم. كان ردّ اللجنة، بأن كتابها لم يكن غريباً بما فيه الكفاية للموافقة عليه..!!!

* لماذا أنت مسحور ومفتون بالثقافات الأخرى؟

- لقد أصبحتْ الثقافة الغربية أُحادية المصدر. إن تركيزها الكبير ينصبّ على الجانب الحضاري والتقني، وفي الوقت ذاته، تمنع تطور أشكال التعبير الأخرى كالمشاعر والتدين على سبيل المثال، حتى الأعماق المجهولة في الإنسان، محجوبة باسم العقلانية. إن وعيي لهذه المسألة، هو الذي دفعني نحو حضارات أخرى.

* في المكان الذي اخترته، المكسيك بشكل خاص والمنطقة الأمريكية الهندية بشكل عام، تحتلّ مكاناً سائداً. كيف تصادف وأن عرفت المكسيك؟

- أُرسلتُ للمكسيك لأداء خدمتي العسكرية. وخلال السنتين اللتين قضيتهما هناك كانت لديّ فرصة للتنقل في البلاد، وبالتحديد، ذهبتُ إلى بنما حيث التقيت (بالإمبيراز) وهم جالية هندية تعيش في الغابة هناك قضيتُ معهم ٤ سنوات من ١٩٧٠-١٩٧٤. كانت هذه تجربة مؤثّرة جداً لأنني اكتشفت أسلوباً آخر في الحياة، لا علاقة له أبداً بالخبرة التي يمكن أن أعيشها في أوروبا. يعيش هؤلاء الهنود حياة متصالحة ومتوافقة مع الطبيعة، مع البيئة ومع أنفسهم دون الحاجة للرجوع





إلى أي نوع من السلطات القانونية أو الدينية. وجدتُ تلك الدهشة، وعندما عدتُ إلى بلدي، أردتُ التحدث عن التماسك الاجتماعي لدى تلك الجالية الهندية، ولكن النقّاد اتهموني بالبساطة والسذاجة، وبأنني واقع تحت سيطرة أسطورة النبيل والوحش مع أن هذا لم يكن أبداً قصدته لم يكن من الممكن أبداً أن أقول من أناس مشيت معهم بأنهم متوحشون، أو أنهم نبلاء وأرستقراطيون. لقد عاشوا بمعايير أخرى وقيم أخرى تختلف عنا.

«كُتبي هي التي تشبهني أكثر»

* أنت توزّع حياتك بين «البوكيرك» في نيومكسيكو وجزيرة «موريشيوس»، التي تتحدر منها عائلتك ونيس المدينة الفرنسية التي نشأتَ فيها وترعرعت، وحيث تعيش والدتك فيها أيضاً. ومثلك، فإن شخصيات رواياتك وقصصك تتمزق بين القارات وعلى سبيل المثال تحدث حيثيات إحدى قصصك (أحرق قلب الرومانسية) في المكسيك النصّ الأول في المجموعة، يروي قصة امرأتين شابتين، عاشتا فيها عندما كانتا طفلتين، وكانت طفولة صادمة. تبدو كلتاهما، وقد استحوذ عليهما الماضي. هل يمكن القول بأن كلتا الأختين، كانتا ضحية لحياة البداوة؟

- نعم إنهما ضحيتان، من حيث انتماؤهما لثقافتين مختلفتين في الوقت نفسه. من الصعب جداً بالنسبة لطفلتين الانتماء لثقافتين مختلفتين حدّ التناقض كالثقافة المكسيكية التي هي ثقافة خارجية، شارعية آنية، والثقافة الأوروبية التي تعتمد على البيت، والقوانين الداخلية والمدرسية. كان صدام الحضارات، هو ما أردت التعبير عنه، ليؤخذ بعين الاعتبار.

* ولماذا إذن «الرومانسية»؟

- قد تكون هذه الكلمة ساخرة لوصف بعض الحالات المأساوية. الكتاب يتكوّن من سبع

قصص سوداوية في الأدب الرومانسي تأخذ الأحاسيس والمشاعر الأسبقية والأولوية على الحقيقة الاجتماعية. أعتقد أن دور الأدب يكون بإلقاء الضوء على هذا التساوق الثابت بين العالم العاطفي مع الحقيقي الاجتماعي. ومن ناحية أخرى، فإن كلّ القصص التي كتبتُها في هذه المجموعة تستند إلى أحداث واقعية حدثتْ فعلاً، ولذلك فإنها قصص حقيقية تشترك فيما بينها بوجود العنصر العاطفي كالذي يمكن أن تجده في صفحات «موجز الأخبار» في الصحف اليومية.



*في كتبك، تبدو الحدود بين الأجناس، غير واضحة المعالم، فهي بعيدة جداً عن الأدب التخييلي التقليدي. هل تعتقد أن الرواية، كجنس أدبي ورثناه من القرن التاسع عشر، ما زالتْ تؤشر لأصولها البرجوازية، وأنها تبعاً لذلك، غير قادرة على التعبير عن تعقيدات العالم ما بعد الحداثي وما بعد الكولونيالي (الاستعماري)؟



- الرواية عملياً جنس أدبي برجوازي. وقد جسّدتْ الرواية خلال القرن التاسع عشر، الغنى والفقر في العالم البرجوازي بشكل رائع. ثم وصلتْنا السينما التي أخذتْ دور البطولة، وأثبتت نفسها كوسيلة أكثر فعالية للتعبير عن العالم. لذلك، أراد الكتّاب أن يوسّعوا المناطق البكر في الكتابة، وأن يوسّعوا مجال الرواية كجنس أدبي للتعبير عن الأفكار والمشاعر، ثم اكتشفوا مدى طواعية الرواية وليونتها، لذلك، وكيف تمنح نفسها بسهولة لتشكل التجارب. ومنذ ذلك الحين، يجدّد كلّ جيل في الرواية، ويُعيد اكتشافها بإدخال عناصر جديدة إليها. أفكر بالروائي الموريشي (إبهيمانو أونوث)، الذي اكتشفتُه مؤخراً بعد ترجمة ونشر كتابه (لال باسنا). هذه الرواية تذكّرك بشكل من الأشكال بـ(يوجين) يستخدم (أونوث) الشكل الروائي التقليدي، ولكنه، وللأفضل، يشوّه هذا الشكل بتقديم عناصر ملحمية، أغانٍ وإيقاعات تنتمي للعشرية الهندية والنتيجة لال باسيني، أسرار باريس، ورامايانا (*).

*هناك جانب يتعلق بالسيرة الشخصية أيضاً في رواياتك. هل تحصل على انطباع، بأنك الموثّق لتاريخك الشخصي، وتجربتك الحياتية الخاصة؟

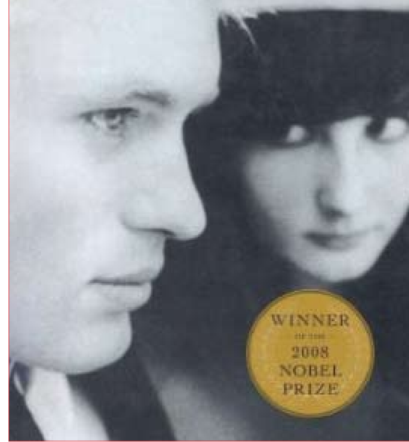
- إن روائيي المفضّلين هما ستيفنسون وجويس. لقد حصلا على إلهاماتهما من السنوات الأولى في حياتهما. واستطاعا من خلال الكتابة، أن يعيشا ماضيهما مرة ثانية. لقد حاولا فهم واستيعاب الـ(لماذا) والـ(كيف). عندما تقرأ (عوليسيس) لجويس، سوف يكون لديك انطباع حقيقي بأن جويس لم يكن يهدف لربط الرواية باللحظة الراهنة، بل التعبير عن كل شيء فيه. عن كل شيء جعل جويس كما كان هو. بعثَ أقل الأصوات في الشارع، قصاصات المحادثات، العقاب البدني في المدرسة الذي عانى منه وظلّ يطارده كمهووس. كذلك يعود الكاتب نابيول إلى مخيّلته ولسنواته الأولى في المدرسة. لا يكون الأدب قوياً إلا عندما يعبّر عن المشاعر الأولى، الأفكار الأولى، والخيبات الأولى.

* من يقرأ أعمالك، يأخذ الانطباع بأن شخصياتك كما تصوّرها، تبحث عن وطن يتجاوز التقليدي، ويتجاوز المفهوم الضيق للأمة. ما هو «وطنك المُتَخيّل» كما تراه؟

- أعتبر نفسي منفياً لأن عائلتي بكاملها موريشية. وتمّت تغذيتنا لأجيال، على الفولكلور الموريشي، الطعام، الغناء، الأساطير والثقافة وهي ثقافة مختلطة جداً وهجينٌ من الثقافات الهندية والإفريقية والأوروبية وُلدتُ في فرنسا ونشأتُ فيها مع ثقافة هذه البلد. كبرتُ وأنا أردّد بيني وبين نفسي بأن هناك مكاناً آخر يجسّد وطني الحقيقي وبأنني سأذهب إليه في أحد الأيام، وأعرف ما كان. لذلك فإنني أعتبر نفسي دائماً «غريباً في فرنسا». ومن ناحية أخرى، فإنني أحب اللغة الفرنسية، التي هي ربما وطني الحقيقي، أما التفكير في فرنسا كأمة، فإنني يجب أن أقول بأنني نادراً ما شعرتُ أو تأقلمت مع أولوياتها.

* كان أسلافك فرنسيين، على ما أعتقد؟

- في الحقيقة، كان لوكليزيو من «موربهان» في بريطانيا، وخلال الثورة، فإن أحد أسلافي، رفض الانضمام للجيش الثوري، لأن الجيش أصرّ عليه أن يقصّ شعره الطويل فأُجبر على الهرب إلى فرنسا صعد مع كامل عائلته على مركب بهدف الذهاب إلى الهند ولكن عندما توقف المركب في موريشيوس نزل مع عائلته لأن زوجته جاءت من تلك الجزيرة، ولا تزال عائلتها تعيش هناك. وبالتالي فإن الفرع الموريشي لعائلة لوكليزيو يتحدّر من هذا السَلَف المغامر والعاصي وفي الحقيقة فإنه بطل روايتي القادمة وفي هذه اللحظات أكتب عنه وعن كيفية استقراره في موريشيوس. أشعر بالقرب من هذا الرجل الذي اغترب ورحل إلى آخر العالم، ليهرب من شيء، أعتقد أنني أفهمه.



* يُقال، بأنك أحد المرجّحين للفوز بجائزة نوبل. لنفترض أنك فزت بالجائزة غداً، ما الذي ستقوله في احتفال تسلّمك للجائزة؟

- هذا سؤال افتراضي جداً. أنا لا أعرف عن الجائزة، ولكني أعرف ما أودّ التحدث عنه علناً. أرغب في التحدث عن الحرب التي تقتل الأطفال. هذا بالنسبة لي، أسوأ ما يحدث في عصرنا الحالي. الأدب هو وسيلة لتذكير الناس بهذه المأساة وتسليط الضوء عليها وإعادتها إلى وسط الأحداث. علينا تذكير العالم بأنه في كل لحظة، هناك طفل يُقتل بالرصاص في فلسطين وإفريقيا وجنوب أمريكا. فالناس لا يتحدثون عن ذلك...!!

* المجلة الأدبية Le Magazine littéraire. أُجريت المقابلة من قبل الأكاديمي والمساهم تيرثانكر شاندا.

* Ramayana القصيدةُ الملحميةُ العظيمةُ للهند، كُتبتْ في اللغة السنسكريتيةِ من قبل الشاعرِ فالميكي في بِداية عصرِنا، وقد أثّرتْ في فولكلور البلدانِ الآسيويةِ الجنوبية الشرقيةِ كثيراً.

د. أسامة أبو طالب

المغامرة والتجريب أساس لنهضة المسرح

حوار: خليل الجيزاوي ـ القاهرة

«د. أسامة أبو طالب (*) شاعر وكاتب مسرحي وناقد تشهد الساحة النقدية بإسهاماته في الكثير من الدوريات وله حضور فاعل في الندوات والمؤتمرات البحثية عربياً ودولياً.



أسند إليه منذ عامين رئاسة المركز القومي للمسرح حيث شهد المركز على يديه نشاطاً ملحوظاً في إثراء الحركة المسرحية، وذلك بعقد ندوات نقدية مهمة حول العروض المسرحية التي تثير جدلاً ومناقشتها نقدياً أو بتكريم رموز المسرح العربي مثل فنان الشعب يوسف وهبي والناقد الكبير عبد القادر القط ثم الفنانة سناء جميل أو بإحياء سلسلة روائع المسرح العالمي وصدورها من القاهرة مرة ثانية».

حول إشكاليات وقضايا المسرح كان هذا الحوار:

يتطلع المركز القومي للمسرح للتعاون مع سلطان القاسمي وعرض مسرحيته في القاهرة

نهضة المسرح لابد أن تقوم على فن المغامرة والتجريب

حرية الفكر مكفولة بشرط احترام الإنسانية وضوابطها الشرعية

فكرة تأسيس معهد الفنون المسرحية في الشارقة تستحق منا التأييد وأتطلع للتعاون معهم وإمدادهم بكل مطبوعات المركز

الأرشيف القومي للمسرح:

. ما الدور الذي يقوم به المركز القومي للمسرح في إثراء الحركة المسرحية ؟

ـ المركز ذاكرة وأرشيف لتاريخ المسرح منذ عهد محمد علي ويدور المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية أو المركز القومي لفنون العرض الحي هو رسالة تاريخية من يوم أن أنشئ لأن اسمه المركز القومي فقط بما يوحي ويحيل على قومية المكان ورسالته العربية تجاه فنون المسرح والموسيقى والفنون الشعبية وفنون الفرجة الشعبية .

والعمل يتم على ثلاثة محاور هي رسالة المركز الرئيس:

المحور الأول: كون المركز ذاكرة حية لفنون العرض المسرحي ومن كون مسألة الذاكرة الحية فنحن الدور العربي بكامله وأن تتكرر تجارب المركز في كل الدول العربية حيث تصبح شبكة للذاكرة القومية ففنون العرض الحي، حيث الذاكرة القومية، تبدأ التأريخ لها وحفظ وثائقها مستندياً أو ورقياً وإلكترونياً كما نفعل الآن بعرض البيانات الكبرى من يوم أن أرخ لدخوله، نستطيع أن نقول فنون الفرجة أو فنون الفرجة في مصر سواء ما قبل مصر الحديثة، مصر محمد علي، إذا استطعنا ذلك الآن، أو فيما بعد وعلى أية حال لدينا مطبوعتان مهمتان جداً في قسم التوثيق والطباعة وهي سلسلة توثيق التراث المسرحي، ونبدأ من سنة ١٨٧٦ إلى سنة ١٩٥٢، وإلى جانب التوثيق الطباعي هناك التوثيق بالفيديو، حيث نقوم بتسجيل كل ما نستطيع تسجيله من عروض مسرحية ينتجها مسرح الدولة بصوره المتنوعة البيت الفني للمسرح البيت الفني للفنون الشعبية، وأيضاً فيه مسارح كثيرة وهي ٣٢ مسرحاً في مسارح الهيئة العامة لقصور الثقافة.

وهناك نوادي مسرح ويوجد عدد ٤٠٠ ناد أو أقول قليلاً، بالإضافة إلى العروض الجادة المتميزة إذ وجدت في القطاع الخاص ونحن نتمنى أن ينشر هذا التوثيق متبادلاً بيننا وبين الحركات المسرحية في العالم العربي. هذا في مجال المسرح هناك توثيق بالفيديو، وهناك أيضاً توثيق بالصور، كذلك وكافة

أشكال التوثيق، حفظ المخطوطات، حفظ النوت الموسيقية، إعادة تسجيل التراث المدون على نوت موسيقية، إعادة تسجيله حياً وسماعه كما كان يعرض، والبحث عن الظواهر شبه المسرحية المصرية والعربية، إحياء هذه الأشكال التراثية القديمة والعمل على إعادة التعامل معها ومعالجتها معالجة حديثة سواء من الكتاب أو من الفنان المسرحي أو الفنان الموسيقي.

المحور الثاني: هو تفعيل الحياة النقدية ولنا تجربة هامة جداً في الترويج المسرحي بعقد الندوات عقب العروض المسرحية وبالانتقال إلى التجمعات والجامعات والمدارس والمعاهد العليا.

تصحيح مسار الذوق الفني العام

المحور الثالث: هو دور المركز في تصحيح الذوق العام الذي أصابه الضرر، وذوق المستمع العربي أصابه الكثير من الهبوط في السنوات العجاف الأخيرة نتيجة إشكاليات كبرى منها اقتحام رأس المال غير المدرك للإنتاج الفني بكل أنواعه، السماوات الفضائية المفتوحة دخول الغث مع السمين، والغبار مع الهواء النقي، كل ذلك يحتاج إلى غربلة، ومن ثم دوري تحقيق الوقاية الذاتية أو التحصين الذاتي لذوق المتفرج.

نحن لا نستطيع أن نغلق السماوات المفتوحة، ولا النوافذ المفتوحة فهذا كان عهد وانقرض، لكن نستطيع أن نفعل شكلاً من أشكال الحصانة الذاتية لكي نستطيع أن نجابه به كل هذه التيارات، نحن نحتمي بالتراث، ولكن لا نعبد هذا التراث، وإنما نحتمي به عندما نعيد تقييمه ونشارك في نقده حقيقة، ثم نعيد عرضه كما كان أو كما يقترح أن يطعم أو يعرض بشرط أن يتناول هذا الدور أصحاب العلم والخبرة.

نهضة المسرح تقوم على فن المغامرة والتجريب

في كتابكم المهم «مغامرة المسرح» جملة تقول: إن المسرح لا يقام على فن المغامرة والتجريب. في ضوء ذلك، ما الحدود التي تؤمن بها المزيد من حرية الفكر والعقل وإطلاق العنان للمغامرة والتجريب للنهضة بفن المسرح؟

ـــ حرية الفكر ليس لها حدود إلا الحدود التي يضعها العقل السليم والفطرة السليمة، يستطيع الفكر أن يقتحم كل المجاهل وكل ما يستطيع العقل البشري أن يتناوله ويصل إليه، على سبيل المثال كل ما هو في إدراك الإنسان وفي مقدور هذا العقل أن يصل إليه فليصل إليه هذا العقل، قضية الفكر قضية إعمال العقل موجودة بضوابطها الإنسانية الشرعية التي يضعها العقل السليم والفطرة السليمة وإمكانية العقل البشري لأن العقل البشري له حدود مثل الترمومتر الطبي مثلاً إذا تخطى درجة الـ 40 ينفجر هذا الإنسان، فنحن نستطيع أن نقيس درجة غليان الماء بالترمومتر الطبي هذه هي المسألة، أما حدود الاجتهاد فمفتوحة تماماً بشرط أن يقوم بها عارفون، حدود مغامرة الإبداع هي مطلب ومنتهى الأخلاق لكن أن يكون المغامر إبداعياً مستنداً أو متكئاً على أرض من الخبرة ومن المعرفة وأنا دائماً يحلو لي أن أضرب هذا المثل عندما يأتي أحد الناس ويشخبط شخبطة بلهاء ونسأله ماذا تفعل؟ فيقول: أنا أعمل فن تجريبي فرق الشخبطة عن الفن التجريبي أن شخبطة الفنان التجريبي تبدو كأنها شخبطة في الظاهر لكن تحت السطح يحكمها عقل واع وخبرة عملية وفن مثل أداء المجنون حقيقة.

لماذا لا يقف المجنون حقيقة على خشبة المسرح؟ لأنه غير منضبط وليس لديه سلطة عقلية لكننا نأتي بممثل مدرك متعلم مثقف واعٍ، ويقوم بدور المجنون.

إذن حدود المغامرة في الفن أن يكون عارفاً بالأصول الأصلية ومرّ بها ويفضل أن يكون مرّ بها مروراً عملياً وليس مجرد القراءة عنها يظل يرسم الفنان بشكل كلاسيكي يرسم شخوصاً وطيوراً وأشجاراً لما لا يشبعه هذا الإطار فيتخطاه إلى أطر أخرى، فيصبح مغامراً مكتشفاً يطلب النقاد أن يمشي خلفه، لكن بشرط أن يكون هو أيضاً واعياً فتجربة المغامرة في الإبداع والفن لا تشترط إلا المعرفة الحقيقية والخبرة، فخلف المبدع المغامر رصيد من الإبداع.

الحاجز الترابي وعروض المسرح

من خلال تواجدك وسط المشهد المسرحي كناقد ومتابع ومهموم بحركة المسرح: ما أسباب تدهور المسرح المصري وتراجع دوره الريادي بوصفه أبا الفنون؟

ـــ المسرح ليس متدهوراً على الإطلاق وهذا ظلم فادح دعني أوضح لك وأنا المس خريطة المسرح المصري مصر هي البلد الوحيد في الشرق الأوسط ومن أقل القليل في بلاد العالم التي تعتمد المسرح كمهنة بيوت مفتوحة، عشرات الآلاف من العائلات تأكل عيش من وراء المسرح ومن وراء السينما أيضاً في كل دول العالم في الشرق الأوسط المسرح هواية، لكن في مصر المسرح مهنة، أي أن الناقد ليس له وظيفة أخرى الممثل ليس له وظيفة

أخرى، مصمم الديكور، الميكانست، العامل الفني، هذه بيوت مفتوحة وتعيش من المسرح.

إذن أنا المسرح مصدر دخلي ومصدر الانتعاشة أيضاً، لا أستطيع أن نقول: إن هناك تدهوراً بينما الدولة –وزارة الثقافة– ترصد في ظل الظروف الاقتصادية الصعبة العالمية ٦ ملايين جنيه سنوياً للبيت الفني للمسرح، فما بالك بميزانية ١٣٢ فرقة مسرحية في الثقافة الجماهيرية، وأكثر من ٣٠٠ أو ٤٠٠ نادٍ مسرحي في قصور الثقافة، ثم فرق المسرح المدرسي، ثم مهرجانات الجامعة، ثم مهرجانات وزارة الشباب، لكن الذي تعاني منه الحركة المسرحية ليس تدهوراً، لأن هناك عروضاً راقية، عروض الملك لير، صلاح عبد الصبور، نجيب سرور، وعروض لن تسقط القدس وعروض عطيل.

إذن هذا ليس تدهوراً ولكن هناك حاجزاً ترابياً يحول ما بين الجمهور الذي يستحق الدعم الفني المسرحي من الدولة وما بين مسرحه الحقيقي، هذا هو دور المسرحيين الآن.

وتتساقط أوراق المسرح التجاري

* إذن ما تفسير إقبال الجماهير على المسرح التجاري وانصرافه عن مسرح القطاع العام؟

– لم يعد هناك إقبال من الجماهير على المسرح التجاري بعد أن خلع المسرح التجاري آخر قطعة من ملابسه، وتعرى تماماً وبعد أن اكتشف المسرحيون الجادون عبث محاولة تقليدهم للمسرح التجاري الجريح، تمت العزلة تماماً، أصبح المسرح التجاري الآن – أو سوف تتساقط أوراقه تساقطاً كاملاً – يعرض يوماً أو يومين في الأسبوع ثم يحاولون إطعامه، وحقنه بحقن الجدية نقلاً عن القطاع العام، ومن المسرح التجاري أيضاً تجربة لينين الرملي الجادة وتجارب محمد صبحي ولا أستطيع أن أنصف عادل إمام بأن تجاربه غير جادة، وإن كانت ليست في المستوى المطلوب لكن عادل إمام ومحمد صبحي أكثر عروض القطاع الخاص جدية، وبما يحاوله أيضاً مسرح الفن عند جلال الشرقاوي، ولكن ما زال مسرح وزارة الثقافة هو المسرح الرائد بتقديمه لكبار الكتاب وتجارب الشباب نقلاً عن التجارب العالمية، كما لدينا مسارح البيت الفني ولدينا مركز الإبداع الذي يقدم مسرحاً جيداً حقيقياً ولدينا مسرح الهناجر للفنون، كل هذه تجارب لكن العلة الحقيقية في المسرحيين أنهم يريدون أن ينتجوا العروض ويناموا عليها، ثم تقوم الدولة بجلب الجمهور لهم، كذلك لا بد وأن يعطي المسرحيون من أنفسهم للمسرح شيئاً هذا هو تقصير المسرحيين وتقصير أجهزة الإعلام والصحافة الفنية، لأن الصحافة الفنية لا تحتفي هي وأجهزة الإعلام بتجارب أو بأعمال مسرح الدولة الجادة قدر احتفائها بأعمال مسرح الأفراد الرخيص، يشارك في تحمل المسؤولية أيضاً غياب الناقد الواعي – الناقد الموضوعي والناقد الجاد وحلول الطفرة في الهاوي الهزيل ثقافةً وقلماً، وهذه أسباب حجب الجمهور يشارك فيها أيضاً عدم التزام المسرحيين المسؤولين عن الحركة المسرحية الموظفين المسرحيين – وهم للأسف أهل ثقة وأهل خبرة، وعدم التزامهم بالضوابط والقواعد العلمية في الإدارة بمعنى غياب الريبوتوار يعني الذاكرة المسرحية الماضية تذهب إلى النسيان وهذا ما يحاول المركز القومي للمسرح أن يحافظ عليه ويحتفظ به حياً لأنهم لا يضعون برامج مسبقة للمواسم المسرحية المختلفة وذلك يترك فرصة دائمة للقفز من الخارج وتبادل المنفعة، علة المسرح المصري العظيم ذو التاريخ الكبير – الناهض والمدعوم دعماً كاملاً من وزارة الثقافة – هم المسرحيون ولو أرادوا به خيراً لصار إلى خير، لكنهم غير مخلصين لهذا المسرح.

• تابع المسرحيون الخلاف الدائر بينك وبين د. هاني مطاوع رئيس البيت الفني للمسرح في تسجيل بعض العروض المسرحية كحفظها كأرشيف أين وقفت آخر جهودك في حفظ العروض المسرحية كأرشيف للدارسين والنقاد؟

– لقد قلت للدكتور هاني مطاوع وهو زميل قديم – يعني نحن الاثنين في نفس الخندق – أنت تنتج وأنا أحافظ على إنتاجك وأروج له وأحضر لك الجماهير وأقيم الندوات وأصحح الذوق الفني العام، وأسوي الطريق وأمهده أمام وبجوار وخلف ما تنتجه من المسرح، لكن ليس كل ما يتمناه المرء يدركه، أنا متحمس حماسة منقطعة النظير، وكما قلت من قبل إن د. هاني لا يعير لهذه المسألة الاهتمام المطلوب، ويبدو أنه ورث هذا الموقف من سابقيه، فأنا أستطيع أن أفهم لماذا هذا التخوف من دور المركز القومي للمسرح؟

يقولون دائماً المركز القومي في ظل أسامة أبو طالب يريد أن يبسط مظلته على الجميع أنا أعلم جيداً ما معنى ذلك، لأننا نحن الذين نطالب بتسجيل العرض المسرحي وبإقامة ندوة عقب هذا العرض في هذه الندوة نُكشف كل شيء فنياً، الأخلاق تكشف لا أريد حتى الأخلاق سلباً، لكن يكشف ما يحاط بالعمل وبظروفه وبإنتاجه ويقيم في تجربتنا الضخمة للترويج المسرحي يأتي كل النقاد،

كل الكتاب، كل المتذوقين، تفتح المنصة الصالة مع الفنانين وتستمر الندوة إلى 5 أو 6 ساعات، وإلى الثانية بعد منتصف الليل.

في الندوة يقال كل شيء، لكن البعض يخافون دائماً من النقد ولا يضمنون أن يأتي النقد في صالحهم، نحن نعيش في مناخ منفتح تماماً، ومناخ حقيقي من حرية التعبير، نحن نضع لهم العلاج المطلوب، تقريرنا الفني، لماذا نجح هذا العرض فنياً وسقط مادياً، أي لم يأت بعائد مادي، لماذا نجح هذا العائد المادي مع هبوطه فنياً، هل هو مطلوب؟ لكنهم يخافون من التشخيص، هذه هي المشكلة، فأنا أطالب منذ هاني مطاوع أن يصبح أكثر جرأة لأنه ليس لديه ما يخفيه وهذه مسؤولية تاريخية من يخونها فقد خان ذاكرة الوطن وفنه وإبداعه ونحن كلنا في سفينة واحدة الثقافة والفن، وفي سفينة وزارة الثقافة المسرحية، أي الاعتراض على الدور الذي يقوم به المركز القومي للمسرح أنا أسميه فعلاً خيانة لقضية المسرح، للأسف الشخص السبب في هذه المشكلة هو سلفي القديم د. أبو الحسن سلام والأستاذ محمود الحديني الذي كان يشغل وظيفة رئيس البيت الفني للمسرح وهدد حتى وصفني في لحظة من اللحظات اعتقد بأنني آت لكي أنقضّ على عروشهم فصنعوا جبهة تحول ما بين المركز وما بين المسارح بالرغم من أنني أدخلت لهم في ظرف ثلاثة أشهر 3786 شاباً جامعياً متفرجاً، وكنا نأخذهم بأتوبيس المركز وقطاع الإنتاج الثقافي ونصنع لهم ندوات وترويج وكانت المسارح مكتظة عن آخرها لدرجة أن لينين الرملي طلب مني أن أعمم التجربة أيضاً على مسرحه في القطاع الخاص في مسرحية «آدم وحواء» ووافقت وحضر 70 متفرج في مسرح نجيب الريحاني بعماد الدين عندما خفض لينين التذكرة من ٨٠ جنيهاً إلى ١٠ جنيهات، إذن ما ينقصنا هو روح الفريق وهو الإيمان برسالة موحدة.

كيف يحدث ذلك والهدف الأقوى هو تسجيل العروض المسرحية وأين دور المسرحيين؟

ـــ المبدعون والفنانون يضجّون بالشكوى وهو لا يريد وسوف أطلعك على خطاب الأستاذ محمود الألفي مدير المسرح القومي الذي وقف منذ التجربة في القديم عندما كان يحلم برئاسة البيت الفني للمسرح (يفتح أحد الملفات وهو يشير إلي) هذا طلب من الأستاذ محمود الألفي بتاريخ 25/2/2003 للدكتور هاني مطاوع لتسجيل مسرحية العنكبوت من إخراج الفنان مصطفى مطلبة للمسرح القومي ولم يرد د. هاني حتى هذه اللحظة لماذا هذا التوجس من هذا الإقدام على تسجيل العروض، وهي رسالة المركز، هم لا يريدون أن نقوم بندوات يتم فيها تقييم العمل فليكن لن نقوم بندوات في المسارح سوف نقوم بندوات في المجلس الأعلى للثقافة الذي فتح لنا مثقف كبير هو د. جابر عصفور على مصراعيه، لكن وظيفة حفظ وتوثيق العروض خيانة، الذي يعترض على حفظ وتوثيق عروض وإبداع المسرح المصري، مسرح الدولة المصري، أعتقد أنه يرتكب خيانة عظمى لن يغفرها له التاريخ.

يتطلع المركز للتعاون مع الأشقاء في الإمارات

هل يقوم المركز القومي للمسرح أو يعتمد خطة للتبادل الثقافي مع المسارح العربية أو دعوة هذه العروض للعرض في القاهرة؟



الفريد فرج

ـــ نعم، دائماً أدعو الوفود العربية للمركز أو أطلعهم على تجربة الأرشيف القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية في مهرجان القاهرة التجريبي السنوي وأستضيف زملاء أطلعهم عليها وأهديهم مطبوعات المركز وأهديهم التجربة كاملة وأطلب منهم ونحن نعد الآن لأن نصدر مطبوعة ضخمة جداً اسمها (مسرح كل العرب) يكتب فيها مسرحيو كل دولة على ثلاثة محاور يكتب بها عدد خاص بهم ويصبح مسرح كل العرب.

المحور الأول هو البدايات أو المنابع

المحور الثاني هو الراهن المسرحي

المحور الثالث هو استشراف المستقبل ثم نلتقي جميعاً في القاهرة ويتم إصدار هذه الكتب التوثيقية في مجلد واحد مشترك والدعوة مفتوحة والزملاء في المغرب يعملون من أجل ذلك الآن، وبعض الدول العربية وإن شاء الله تعمم التجربة وأرجو أن تصل إلى

الزملاء في دولة الإمارات، وأنا على استعداد لتنفيذ هذا المشروع الذي التزمت به بأن أمدهم بكل مطبوعات المركز وأمدهم بكل شرائط الفيديو المسجلة من عروضنا المسرحية تباعاً في مقابل أن يقوموا هم بإمدادي بما لديهم، فنصنع الذاكرة القومية للمسرح العربي.

ومن خلال (الرافد) أدعو الكاتب المسرحي د. سلطان بن محمد القاسمي للتعاون مع المركز وتقديم مسرحيته (الواقع صورة طبق الأصل) في القاهرة التي يناشد من خلالها الأمة العربية بالتضامن والوحدة وعدم اليأس في ظل هذه الظروف القاسية.

روائع المسرح العالمي

. يعيد الآن المركز القومي للمسرح سلسلة روائع المسرح العالمي ما الخطة التي يعتمدها للنهوض بهذه الإصدارات الجادة؟

ـ أولاً هذه الإصدارات قطعة عزيزة من كبد الثقافة المصرية العربية، صدرت الأعداد الأولى من سلسلة روائع المسرح العالمي في مصر على يد فريق من أساتذتنا العظام د. محمد إسماعيل موافي رحمه الله ومعه مصطفى ماهر ود. عبد الغفار مكاوي ود. محمد القصاص وأحمد عباس صالح صفوة المثقفين حقيقة وكانوا متنوعين في الاتجاهات الفكرية، لكنهم كانوا باقة جميلة جداً ما بين ماركسيين وليبراليين ووحدويين وناصريين وراديكاليين، لكن صدرت منهم من منطلق الإخلاص في قضية الثقافة ثم ظلت هذه السلسلة مطردة وتباع بخمسة قروش، حتى ابتلينا بهزيمة ٦٧، فتوقفت ضمن ما توقف في الوطن من أشكال وظواهر حيوية لكي تنتقل إلى دولة الكويت الشقيقة، وفي دولة الكويت لم تنتقل الفكرة لكن انتقل البشر فظهرت في دولة الكويت بنفس المجموعة من الأساتذة المصريين ويعاونهم أساتذة عرب من كل الدول العربية وبرأسمال كويتي، وظلت تصدر حتى ابتلينا جميعاً بما أصاب الوطن العربي في عام ٩٠ بحرب الخليج، ثم بدأت تتهاوى شيئاً فشيئاً مع كل ما انتاب الحياة الثقافية في دولة الكويت الشقيق إلى أن كفت وتوقفت عن الصدور، لكن بما أننا نتحرك على خريطة واحدة اسمها الوطن العربي الكبير كان لابد أن تقفز منتفضة ثانية فعرضت الفكرة على الفنان فاروق حسني وزير الثقافة وما زلت أتذكر كلماته في هذه اللحظة: ابدأ فوراً.


محمد صبحي

وبالفعل أنا لا أستطيع أن أعرف كيف بدأت، شكلت لجنة من كبار الأساتذة منهم أمد الله في أعمارهم د. محمود علي مكي المؤسس الأول، والدكتور سليمان سلامة، وبدأنا فعلاً نصدرها بشكل مشرف وبسعر رمزي ٢ جنيه مصري، وقد أصدرنا أربعة أعداد والعدد الخامس سيصدر قريباً، أعتقد أن هناك ديناً كبيراً عليّ وأعتقد أنني نجحت في أن أوفيه من الثقافة العربية لأستاذنا الكبير العميد. طه حسين عندما بدأنا بترجمته التاريخية الرائعة لأديب ملك لسوفوكليس، ولم تكن في السلسلة من قبل وأنا أحلم أن تصدر هذه السلسلة إن شاء الله مرتين في الشهر مرة لإعادة الأعمال العظمى التي ترجمت وقدمت، ومرة لتقديم المسرح الحديث والدراما الحديثة في كل دول العالم، وهذا إنتاج أو إنجاز يشرفني ويشرف وزارة الثقافة المصرية أن تقدم للقارئ العربي أعمالاً مسرحية وبهذا الإخراج واللغات الأصلية فقط دون لغات وسيطة وبهذا السعر الزهيد وبهذا الإخراج الفني المتميز.

. هذا عن الإبداع والتراث العالمي، ماذا عن التراث المسرحي العربي وإبداع الشباب المسرحي؟

ـ الحقيقة أن الفضل لأهله في هذه السلسلة التي سوف تصدر قريباً، سلسلة التراث المسرحي العربي وسوف نعيد طبع الأعمال المسرحية القديمة التي قدمت في العشرينيات والثلاثينيات منقحة ومضبوطة على أصولها الأصيلة، أي نقدم العمل مضبوطاً عن أصوله وهذه خدمة علمية كبرى وشكلت لذلك لجنة هامة يتصدرها اسمان كبيران في الثقافة العربية د. محمد يوسف نجم وهو شيخ المؤرخين المسرحيين العرب ود. جابر عصفور بصفته ناقداً كبيراً ومعناد. يونان لبيب رزق المؤرخ الكبير وسوف تصدر أعمالها قريباً، لكن إبداع الشباب المسرحي للأعمال المصرية يقوم به خير قيام وعلى أكمل وجه مجموعة الهيئة العامة لقصور



جابر عصفور

الثقافة وعلى رأسهم زميلي د.أنس الفقي بخبرته الكبيرة المسرحية كناشر وقدم فيها إنجازاً حقيقياً في طبعتها الجديدة، وتباع بجنيه وقد صدر منها ٣٠٠ عدد أو أكثر وهي سلسلة (نصوص مسرحية) التي تصدر عن هيئة قصور الثقافة في القاهرة.

فكرة تأسيس معهد الفنون المسرحية بالإمارات تستحق التقدير

. بعين الناقد المتابع كيف ترى المشهد العربي المسرحي في الإمارات؟

ــ أراه جاداً وحقيقة وراغباً ومعانياً من كل ما تعاني منه كل الثقافة الجادة في العالم العربي، وفي العالم بأكمله، تاريخ المسرح الإماراتي تاريخ قريب، لكني أسعد كثيراً بتجارب الشباب الذين يأتون كل عام للمهرجان التجريبي المسرحي وأرى حقيقة تفجراً إبداعياً، وأرى اطلاعاً على الحركة في العالم، في الإمارات نهضة مسرحية أيضاً، نهضة إصدارات من الشارقة ومن الإمارات كلها وأسمع الآن عن دراسات لتأسيس معهد للفنون المسرحية وهي فكرة تستحق منا كل التأييد أتطلع للتعاون معهم وإمدادهم بكل مطبوعات المركز واستضافة للمسرحيين العرب بما يبشر بأن يصبح المسرح العربي على الخريطة العربية كاملة وسيلة حقيقية للأداء الجيد وتحت فكرة التنوير والتصدي للسوقية والجهل والإرهاب والترف هذه هي وظيفة المسرح الحقيقية وتحت هذه اللافتة يجب أن يمضي وما عدا ذلك يعد عبثاً حتى الترفيه أيضاً تحت هذه الرسالة.

تكريم رموز المسرح العربي

. في الفترة الأخيرة قام المركز القومي للمسرح بتكريم بعض رواد المسرح المصري مثل الفنان الكبير يوسف وهبي، والناقد الكبير د. عبد القادر القط والفنانة القديرة أمينة رزق وأخيراً الراحلة سناء جميل هل في خطة المركز دعوة بعض المسرحيين العرب لتكريمهم أو تقديم بعض هذه العروض في القاهرة؟

ــ في المركز حالياً نقوم بترميم مبنى ومقر المركز الذي أهداه وزير الثقافة حقيقة، وهو عبارة عن فيلا لحفيد محمد علي باشا الكبير مؤسس مصر الحديثة الأميرة رقية حليم، وفيه مختبر مسرحي وقاعة للعرض تعرض للمهتمين أو الصفوة أو المثقفين وللمسرحيين ودعوة الفنانين العرب وتكريمهم واجب نضعه في خطة المركز، لكن إذا لم تكن الإمكانيات قادرة ــ في مرحلة التكوين ــ على الدعوة الخاصة، فنحن ندعوهم دائماً في المهرجانات وهم يشرفوننا في المسرح التجريبي، فهذا المكان حظي بتشريف الكثيرين منهم في كل العالم العربي مما أشرت إليه مسبقاً فإنني على التزام كامل بإهدائهم الأعمال المسرحية التي أوثقها مع شرائط فيديو وبإهدائهم مطبوعاتنا وأيضاً أرجو أن يقوموا هم بذلك نستطيع أن نحل مشكلة الدعوات المتبادلة وأستطيع أن أستضيفهم في بيتي ويستضيفونني في بيوتهم بشكل متطور وراقٍ جداً من الدعوة وهم أحرار ويأتون إلى بلدهم في كل لحظة والمركز باعتباره الدائم موصلاً للذاكرة القومية ومدعماً للخبرة وحاضناً للإبداع ينتظر تشريفهم في أي لحظة وينتظر إهداءنا أعمالها تباعاً.



أمينة رزق

دور المسرح التعبير عن الهموم العربية

. ما طموحات د. أسامة أبو طالب للمسرح العربي كحركة مسرحية وللمكان كمركز إشعاع حضاري يساهم بشكل بناء في إثراء الحركة المسرحية؟

ـطموحاتي للمسرح العربي كافة أن يتحول المسرح العربي حقيقة بالمستوى الجيد المأمول المنتظر إلى احتياج حقيقي للأسرة العربية لأن الأسرة تدخل للمسرح الجاد ولن يتطرق أو يدلف إليها أبداً الإرهاب ولا التطرف ولا السوقية ولا التخلف ولا الخيانة لأنها أسر واعية وأن يصبح هذا المسرح معبراً عن همومنا العربية وأحلامنا في المستقبل، أن يصبح إلى جوار الدين والثقافة الجادة وسيلة حقيقية للإرشاد وللتعليم وللتقويم وبناء المواطن الصالح، أن يصبح لأبنائنا الذين نسميهم حراس المستقبل.


يوسف وهبي

أما طموحاتي للمركز أن تكتمل مساحة دوره ويحتضن كل تاريخ المسرح العربي وإبداعه الحالي والمزمع إن شاء الله وأن يكون به كل الكتابات المسرحية العربية وكل الدراسات الفنية وأن توثق فيه كل العروض وأن يكون حاضناً للمهرجانات وللمؤتمرات العربية ومعبراً عن كتاب المسرح العربي.

مغامرة المسرح والتجريب

. السؤال الأخير هل أثر العمل العام في كتابات د. أسامة أبو طالب مبدعاً وناقداً؟

ـأغلق عليّ إغلاقاً كاملاً إلا ما تسرب منها مثل الكتاب الأخير وهو مغامرة المسرح، لقد بدأت شاعراً وكتبت أربعة أفلام وقدمت مسرحية شعرية على المسرح القومي من إخراج الراحل الكبير عبد الغفار عودة ١٩٧٩ في بداية حياتي العلمية والفنية، والآن أنا محاصر من قمة الرأس حتى أخمص القدم كما يقولون برسالتي في هذا المركز، أنا منذور حقيقة للعمل وأتخذ من توجيه الفنان فاروق حسني لي مرشداً مكبلاً، أي مكبلاً لحركتي إلا في هذا الإطار، وهو أن أحول هذا المركز إلى مؤسسة علمية وعالمية، ودائماً كلما وهنت همتي أسمع صوت الكاتب المسرحي الكبير ألفريد فرج في أول لقاء لي أو في أول استقبال لي في المجلس الأعلى للثقافة، وهو يقول: أسامة أبو طالب آخر حصن يحتمي به المسرحيون المصريون، فلا تكل عزيمتي إلى أن يحين وقت السكون والكف عن الحركة الوطنية، فأبدأ أستعيد شبابي الإبداعي الضائع، فأنا بالرغم من مشاكلي هذه توقفت من مسرحية شعرية اسمها (الوردة والدم) وأرجو أن أعود لها وأراوضها وتراوضني، وهناك الآن مسرحية لثلاث قصص قصيرة بديعة للكاتب محمد سلماوي أكملت مسرحتها شعرياً لتصبح عرضاً موسيقياً كبيراً اسمها (باب التوفيق)، وفي الطريق كتابي القادم بعنوان «المسرح الممنوع».

رسائل جامعية

سلسلة تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة لأطروحات الدكتوراه والماجستير المتصلة بقضايا تمس مجتمع الإمارات ومجتمعات الخليج الأخرى في المجالات المختلفة، فضلاً عن تلك التي تتناول موضوعات تاريخية وإسلامية عامة.

e-mail : sdci@sdci.gov.ae









تواصل وتكامل

قبل أن يطل فصل الصيف أقرت دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة برامجها التي تستهدف توفير الفرص لأفراد الأسر لاستثمار أوقات الفراغ خلال هذه الإجازة الطويلة بما هو مفيد، آخذة في الاعتبار الظروف الذاتية والموضوعية لآلاف الأسر التي لن تتمكن من قضاء صيفها في الخارج، ومن اللافت أن البرامج تتسم بالتنوع في المجالين الثقافي والجغرافي، ففي المنطقة الشرقية (كلباء، خورفكان، دبا الحصن، ووادي الحلو) وفرت الدائرة من خلال إدارة الفنون برامج تشمل ٥٣١ فعالية (دورات، ورش، معارض فنية، وعروض فيلمية) إضافة إلى مشروع ثقافي صيفي يستوعب في كل منطقة أكثر من مائة طفل تتيح البرامج لهم ممارسة الرياضة، القراءة، الرسم والفنون، الألعاب التراثية والمسابقات الفنية والثقافية المنوعة، إضافة إلى المحاضرات التوعوية في مجال الصحة والبيئة وغيرها من الموضوعات التي تسهم في بناء وصقل شخصياتهم.
كما ستتوافر للأسر في الشارقة خاصة والدولة عامة متابعة العروض المسرحية الفائزة في أيام الشارقة المسرحية الدورة (٠٢) إضافة لعرض مسرحي جماهيري جديد تعمل الدائرة وجمعية المسرحيين على إنجازه ليشكل إضافة نوعية في الموسم المسرحي السادس.

فيما حرصت إدارة التراث على وضع برنامجها التراثي الصيفي الذي ينصب على مفردة تراثية لقيت خلال الصيف الماضي إقبالاً رائعاً من الشريحة المستهدفة. هذا في الوقت الذي لن تتوقف فيه برامج إدارة الفنون في الشارقة لجهة تنظيم دورات في الرسم والتصوير والنحت والخزف وتاريخ الفن، فيما ستضيء ليالي الشارقة أمسيات شعرية في كل من مركز الشارقة للشعر الشعبي وبيت الشعر، إضافة لسلسلة محاضرات في دار الندوة والنادي الثقافي العربي في الشارقة.

ما ستقدمه الدائرة يعتبر تواصلاً لعملها في الوقت ذاته تستكمل إدارة متاحف الشارقة، مؤسسة الشارقة للفنون، مجموعة مسارح الشارقة، مراكز الأطفال والفتيات والناشئة. إضافة لبرامج إدارة القصباء وجمعيات النفع العام، حيث يشكل كل ذلك مناخاً ثقافياً ينصب برداً وسلاماً على الأسر جميعاً، وبذا يمكن لنا أن نستثمر صيفنا بتعزيز ورفد ثقافتنا بكل ما هو نوعي، جديد ومفيد.

أسامة طالب مرة

نقد الشعر ماضياً وحاضراً..

د.بهجت عبدالغفور الحديثي

الشعر ماضياً

الشعر القديم واقعي إلى حد ما وحين يتعامل الشاعر مع الأدوات الشعرية نراه يوظف كثيراً من المفردات والصور المتأثر أو المستمدة من الحياة وعلى هذا فإن الشعر القديم عموماً إن لم يكن انعكاساً للشروط الخارجية، فإنه يتعامل معها تأثراً وتأثيراً، وهذه العلاقة متينة مع أغلب الشعر الكلاسيكي القديم وفي عصوره الأولى حتى بداية العصر العباسي ومحاولة البعض من شعرائه استخدام المفردات الجديدة بمعنى أن الشاعر القديم كان قد ركز على العوامل الخارجية وانغمس في الحياة. وعبر عنها وعن همومه وهموم بني جنسه، وطموحاته وطموحاتهم، وآماله وآمالهم، وعن معترك الصراع الدائر بينهم وبين الحياة.

الشعر حاضراً

أما الشعر الحديث فقد بلغ الذروة في تعامله مع الأدوات الشعرية الحداثية، وذلك من منظور إيديولوجي واستراتيجي وبنيوي في كثير من نصوصه التي تمحورت حول الوجدانية والرمزية التي أتاحت ـ حسب ما نرى ـ فرص شطط كثيرة في الفهم والتفسير، مما كان له الأثر السلبي في التمتع بجماليات النص الشعري، والانشغال بفك الرموز والألغاز والغموض الذي يلف النص.

صحيح أن الشعر وجدان أو تعبير عن وجدان كما يقول الشاعر:

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هل نستطيع تجريد النفس البشرية من العوامل الخارجية أو من محيطها؟ وكم هو حجم الاستطاعة؟ ولاسيما أن الشعر تجربة بشرية موحية عند كثير من النقاد المحدثين.

ونحن نعتقد أنه من الصعب جداً وربما يتعذر تجريد النفس البشرية من إشعاعاتها وانعكاسات المحيط الخارجي، من حيث التأثر والتأثير.

ونحن أمة قيم ورسالة والشاعر لسان الأمة، وذاتيته ذائبة في صيغة المجموع ومن الصعب الفصل بينهما، يقول دريد بن الصمة (١):

وهل أنا إلا من غزية إن غوت
غويت وإن ترشد غزية أرشد

وقول طرفة بن العبد المشهور (٢):

إذا القوم قالوا من فتى خلت أنني
عنيت فلم أكسل ولم أتبلد

هذا ولا نريد الخوض في جدلية الفن للفن أو الفن للحياة، لأن الأمر محسوم بالنسبة لنا ولكثير ممن ينتمون لهذه الأمة العريقة التي شرفها الله سبحانه وتعالى فأنزل عليها «قرآناً عربياً غير ذي عوج»(٣) بياناً وهدى ورحمة للعالمين.

إضاءة فنية ونقدية:

الذي نميل إليه ونقول به: هو الجمع بين الوجدانية والجمالية والخيال والواقعية، وذلك بوصف الشعر مقاربة للواقع وليس مطابقة والشعر الجيد حسب ما نرى ونعتقد: هو الشعر المشحون بالعاطفة والوجدانية، من غير أن يتخلى عن مثله وقيمه ومبادئه ومجتمعه.

النقد ماضياً

نقول باختصار شديد: النقد القديم، نقد تجزيئي انطباعي سطحي يفصل بين اللفظ والمعنى والصورة، فصلاً يكاد يكون تاماً عند أغلب النقاد القدامى بمعنى عدم النظر إلى البنية الكلية للقصيدة.

وقد غلبت الأحكام الذوقية وربما النفعية أو الشخصانية على كثير من تلك الأحكام، فقالوا: هذا أهجى بيت وذاك أمدح بيت، وهذا معنى شريف وذاك معنى قبيح... إلخ.

ولعل كتاب «طبقات فحول الشعراء» لابن سلام الجمحي أول كتاب نقدي قائم على أسس نقدية منهجية، على أنه يبقى خارج النقد التشريحي، إن صح التعبير.

وكتب نقدية أخرى ظلت تعتمد الشروح اللغوية وأحياناً تجترح الدلالة والمعنى القريب.

على أن هنالك بعضاً من النقاد القدامى لديهم وثبات نقدية دفعت بالنقد العربي إلى الأمام، أمثال الجاحظ والجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهم. فالجرجاني على سبيل المثال كان قد أبدع في تحليله لأبيات كُثيّر عزة التي يقول فيها (٤):

ولما قضينا من منى كل حاجة
ومسح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطي الأباطح...

وكان تحليله للأبيات تحليلاً فنياً رائعاً، حيث وقف عند الصورة الفنية المتحصلة من الألفاظ والتراكيب والمعاني (٥)، وكذلك فعل حازم القرطاجني في تحليله لمعلقة امرئ القيس وقوله بوجود وحدة نفسية أو شعورية فضلاً عن وحدة الهدف (٦).

النقد حاضراً

على ما يبدو أن النقد العربي الحديث قد أفاد من النقد الغربي كثيراً وسار على منواله واتبع مناهجه، إلا أن لنا ولغيرنا مآخذ على تأثر النقد العربي الحديث في النقد الغربي، وأن التلاقح الذي حصل بين النقدين، كان تلاقحاً غير متجانس وغير سليم.

ومن تلك المآخذ:

١ـ تعدد المناهج الغربية والعربية حتى بلغت أربعين منهجاً نقدياً حديثاً، وقد أدت بالنقد إلى الفوضى، على أن هنالك كثيراً ممن يقول بعدم الاعتماد على منهج معين مسبقاً، وإنما ينبع المنهج من النص وإلى النص ويحترق ذلك المنهج بعد الانتهاء من عملية النقد التحليلي.

٢ ـ ذوبان شخصية الناقد العربي في شخصية الناقد الغربي وتقمص الناقد العربي لشخصية الناقد الغربي تقمصاً عشوائياً.

٣ـ عدم اعتماد الناقد العربي المقاييس النقدية الفنية، التي من شأنها الكشف عن جمالية النص وما وراء الجمالية من عوامل وأسباب.

ومن نافلة القول أن نستشهد بما كتبه الأستاذ عبد اللطيف الزبيدي في جريدة الخليج حيث يقول (٧):

«لقد أصبح النقد الأدبي غريباً عن الساحة ببساطة: لأنه وليد تلاقح بين جنسين غير متجانسين، غربي وعربي، فكان التشوه، تارة نرى جسم سيارة سباق يجره بغل، وأخرى نشهد حنطوراً لمحرك لامبورغيني» ويضيف قائلاً: «إن صورة الأدب العربي منذ منتصف القرن الأخير هي صورة أجهزة الأمن في «الفلافيلا» و«باراتشينار» ومثيلاتهما، تواطؤ مباشر أو غير مباشر، فلا مقاييس ولا معايير، والأسوأ، هو التقاء المصالح أحياناً من قبيل العلاقات العامة، على رأي شاعر إيراني: عندما يتصالح القط والفأر، فإن دكان البقال هو الخاسر».

وفعلاً هذا ما نسمعه ونقرؤه اليوم من نقد لا يعدو المجاملات والإخوانيات والشلليات والمصالح، فإما ذماً وتجريحاً باهتاً، خالياً من أبسط مقومات النقد الأدبي وأساسياته، وإما مدحاً مبالغاً فيه.

ما النقد إذن؟
النقد وفق رؤيتنا، هو:

١ـ ليس شرحاً مجرداً، بمعنى نثر المنظوم من غير تحليل فني.

٢ ـ ليس هو كتابة إنشائية.

٣ ـ ليس أحكاماً قطعية سلطوية.

٤ ـ ليس تبيان محاسن ومساوئ

٥ـ ليس هجاء ومدحاً وليس وصفاً مجرداً.

٦ـ هو ليس مجرد أسلوب ورصف كلمات منمقة ومزركشة ورموز وإشارات وألغاز... إلخ.

٧ ـ هو ليس نظريات، قال: فلان وقال: فلان.

٨ـ إنه إبداع وابتداع وتحليل ورؤية فنية تميط اللثام عن مواطن الجمال وما وراء الجمال من عوامل وأسباب وفق أسس نقدية سليمة ومنهج ينبع من النص وإلى النص، وفي هذه الحالة يكون النقد: إبداعاً على إبداع.

فالناقد بمعنى الناقد، يُعيد أو يخلق إذا ـ صح التعبير ـ تشكيل الصورة الفنية ويقدم

للمتلقي درّاً منثوراً، بمعنى أن يحوّل الدرّ المنظوم إلى درّ منثور.

والنقد بمعنى آخر هو قراءة بمفهوم القراءة الحديث (قراءة سيميائية بنيوية على مستويات أربعة) هي: المستوى الصوتي ـ اللغوي ـ البلاغي ـ الدلالي فضلاً عن شرح الألفاظ الغريبة وفك الرموز والإشارات والتمهيد للقراءة النقدية تحت عنوان مفترض (الشاعر وظرف النص) أو (إضاءة فنية وتاريخية).

٩ ـ وهنالك سؤال يفرض نفسه هو هل من الضروري الاعتماد على منهج عند التحليل؟ وأي منهج يكون؟ وجوابنا على ما نعتقد: هو المنهج التكاملي التشريحي التحليلي مع الأخذ من كل المناهج بطرف يُعينه على الكشف عن التشكيل اللغوي والبلاغي والفني والتاريخي والنفسي والدلالي (السيميائي) أو ما يسمى بالمنهج الوصفي الدلالي على أن هنالك من يرى أن لا منهج: لأن النقد عملية إبداع لا يمكن أن تمنهج وعلى الناقد أن يقول بما أحس ويستقر في ذهنه ونفسه من صور وجماليات من خلال القراءة النقدية الواعية، شريطة أن يمتلك الناقد كل أدوات النقد فضلاً عن تمتعه بثقافة عالية ربما تفوق ثقافة المبدع الأول (٨).

١٠ ـ لا يصح أن نفضل جنساً أدبياً على جنس آخر ابتداء، وعلينا أن ندع النص يتكلم ويفصح عن جمالياته ومكنوناته الموضوعية والفنية على حد سواء.

١١ ـ نفضل أن يقرأ النص قراءة تاريخية، جمالية، فنية، سياقية بنائية.

١٢ ـ النص يظل واحداً والتناول يتعدد والمعالجة متباينة.

١٣ ـ يبقى النقد التطبيقي أفضل من النقد النظري وأجدى وأكثر دلالة على الإبداع.

١٤ ـ وخلاصة الموضوع أقول: نحن بحاجة ماسة إلى النقد التطبيقي أكثر من حاجتنا إلى النقد النظري، ولا نجد مبرراً لعزوف النقاد عنه إلا لصعوبته، وأن من يتصدى له لابد أن يمتلك الموهبة والحس والقدرة على الخوض في بحر الشعر ليستخرج منه درره وكنوزه المستقرة في أعماقه باستثناء بعض المؤلفات التي قدمت نقداً نظرياً وتطبيقياً جيداً جداً، ومنها على سبيل المثال:

* سيميائية النص الشعري ـ محمد مفتاح
* جدلية الخفاء والتجلي ـ كمال أبو ديب
* شعرية القصيدة ـ عبد الملك مرتاض
* خصوبة القصيدة الجاهلية ـ محمد صادق حسن
* تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية ـ الكثافة ـ الفضاء ـ التفاعل) محمد العمري.

الهوامش والمصادر:

١ ـ نصوص من الشعر الجاهلي (دراسة وتحليل) ٢٤٥ بهجت الحديثي / الإسكندرية ٢٠٠٣.
٢ ـ نفسه / ٩٦ ـ ١٧٤.
٣ ـ القرآن الكريم / الزمر، آية ٣٩.
٤ ـ ديوان كثيّر عزة / ٥٢٥ ودلائل الإعجاز للجرجاني.
٥ ـ دلائل الإعجاز للجرجاني.
٦ ـ منهاج البلغاء / حازم القرطاجني ـ ١٧٤.
٧ ـ جريدة الخليج، الثلاثاء / فبراير ٢٠١٠، العدد ١١٢٣٠٨ ـ نفسه.
٨ ـ سيميائية النص الشعري ونظرية التناص لمحمد مفتاح وتحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية ـ الكثافة ـ الفضاء ـ التفاعل) محمد العمري



e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

سلسلة إشراقات

تُعنى سلسلة إشراقات بالنصوص الندية والمشغولة بفتنتها الأولى، ولكن حضورها مشتعل دائماً بالأسئلة وبحرقة الإبداع ورجفته العارمة في الروح. هذا واختارت دائرة الثقافة والإعلام أن تنحاز لهذا الإبداع النقي والذاهب بثقة لشق الظلام والتجاهل الإعلامي، كي تحجز لها مكاناً في قادم الشعر والقصة والرواية والنقد كما تشكل هذه السلسلة رئة تحتضن الأنفاس الباهرة وتنتظر بشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

لذا تدعو دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة أبناء وبنات الإمارات كتّاب وكاتبات القصة والشعر والرواية أن ينضموا إلى كوكبة المبدعين الذين تتبنى كتاباتهم من خلال إصداراتها، دعماً لهم ولمسيرة الأدب في الوطن

ترسل المشاركات إلى:
قسم الدراسات والنشر
ص. ب ٥١١٩ الشارقة
دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف : ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٧١١١٦
برّاق : ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٦٢١٢٦

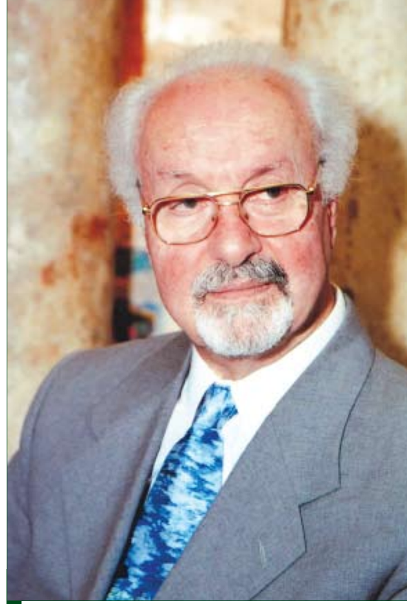
صورة الآباء في عالم الأطفال

قراءة في «رحلة حنان»

فارعة الشيخ عطية

يلاحظ قارئ أدب فاضل السباعي اهتمامه الواضح بعالم الأطفال منذ أن ظهر كاتباً للقصة قبل خمسة عقود من السنين في المجلتين اللبنانيتين «الأديب» و«الآداب»، هذا الولع الذي جعله يُفرد النصف الأول من روايته «ثم أزهر الحزن»، التي كتبها في شتاء ١٩٦١ ـ ١٩٦٢، لعالم الصغار، في حين عالج في فصول الرواية كلها مشكلة أسرة الأم «كوثر»، التي رحل عنها زوجها في عزّ شبابه مخلِّفاً لها خمس بنات وجنيناً في ضمير الغيب.

ويظهر هذا الولع بعالم الأطفال عند السباعي أول ما يظهر في مجموعته القصصية الأولى «الشوق واللقاء» (حلب ١٩٥٨)، في قصة طريفة سمّاها «الجزاء» وهي تحكي مشكلة تلميذ فاته أن يكتب «وظيفته» المدرسية بسبب ذهابه ذلك المساء برفقة أمه وإخوته إلى «حمَّام النسوان»! ولكم تعاطفنا مع هذا الطفل في معاناته، سواء عندما كان داخل الحمام يخضع لـ «كيس التفريك» الحلبيّ الأسود الخشن تنهال به أمه على جسده، أو عندما شرع يكتب الوظيفة وهي «جزاء» فرضه عليه معلم الصف لتقصير بدر منه، وقد تنفَّسنا الصُّعَداء مع هذا الطفل الشديد الرهافة والشديد الملاحظة في اليوم التالي وهو في قاعة الدرس، حين أخذ المعلم بالعذر الذي قدّمه له التلميذ وأجَّل مشاهدة الوظيفة إلى يوم غد.


فاضل السباعي

وقد رأينا عالم الأطفال تتسع دائرته في مجموعات فاضل السباعي القصصية التالية. ولكن بدا أنه تعمّد أن يدَّخر من هذه القصص مجموعة قدمها لنا في كتاب خصّه بعنوان لافت: «رحلة حنان». ويؤكد المؤلف في أحاديثه أن هذه القصص وإن كان جميع أشخاصها من الصغار إلا أنها ليست بالضرورة موجّهة إليهم ليقرؤوها، وهذا واضح بسبب لغتها الرفيعة التي يتذوّقها الكبار، هؤلاء من أراد السباعي أن يرافقوه في رحلته الحنونة إلى عالم الأطفال.

إن عالم الصغار لا تكتمل صورته إلا إذا اقترن بعالم الكبار، نعني الآباء والأمهات وإلى جوارهم المربون، هؤلاء جميعاً الذين يحضنون الطفل ويقومون برعايته وتربيته وتوجيهه. وسوف أحاول في هذه الدراسة المتواضعة، أن أستعرض قصص الكتاب لنرى كيف يتعامل الكبار مع الصغار في حياتهم اليومية في البيت وفي المدرسة، ونتعرّف على النواحي الإيجابية والسلبية في هذا التعامل، كما صوّره لنا الكاتب السوري فاضل السباعي في رحلته الحنونة إلى عالم الأطفال.

الرسالة القاسية التي كتبتْها تلميذة إلى معلمتها!

في قصة «رسالة غيرودية»، نجد الطفلة «علياء» وهي في مواجهة معلمتها، وعلياء تلميذة مجدّة تستحق أن تكون الأولى في صفّها ولكن المعلمة تفضّل عليها ابنتها «رجاء»، وقد جعلتها في المقعد الأول ولم تخفِ اهتمامها الزائد بها.

والأم، أمّ علياء، مشغولة عن ابنتها بالبيت وبالأولاد. وفي خطأ أو سهو، يبدر من المعلمة، نحو الطفلة المجدة التي أخذت هذا العام تعاني من الإحساس بالإهمال والاضطهاد، تكتب في تلك الليلة رسالة تندّد

فيها المعلمة وتلقي الرسالة في الصباح على طاولتها، وكان ما كان من قراءة المعلمة هذه الرسالة المُغفلة من الاسم وثورتها، ثم تعرُّفها على صاحبتها!

ولا ينسى المؤلف أن يُبرئ المعلمة من بعض الظلم الذي نزل بالطفلة، وذلك بعد أن استثار عطفنا على المعلمة في معاناتها الخاصة. فقد بيّن لنا أنها في انشغالها بمرض ابنها الطويل كان ينوب عنها في «تصحيح» أوراق الامتحان زوجها المتقاعد فهو يتساهل حيناً في التصحيح وهو يتشدد، ووقعت ورقة علياء في يد الزوج، الذي أنقص درجة على خط لم تعتبره المعلمة كذلك في ورقة ابنتها فكانت ردة الفعل عند علياء أن سطّرت تلك الرسالة، قرأتها المعلمة فثارت وقالت في غضبها: «أعلّمهنّ وأشقى لتكتب إليّ إحداهن رسالة.. تلقيها على الطاولة هنا.. تتمنّى فيها الـ.. الـ... لطفلي العليل!».

إن هذه القصة تكشف عن التمييز في تعامل الكبار مع الصغار، عمداً أو سهواً، يؤثر على الأطفال نفسيّاً وفكرياً ويحدث لديهم ردات فعل غير محمودة العواقب.

وفي القصة نرى دور الأم يتراجع، ويضطرب دور المربية، بينما يغيب دور الأب تماماً.

ولولادة الجنين في هذه القصص نصيب! ويتضاءل في قصة «وقفة على باب الغيب»، دور الأم وبناتها الثلاث، ليملأ الساحة الأب، بخواطره الجياشة وعواطفه الفياضة وهو يترقب في بيته ما سوف يسفر عنه مخاض زوجته في ولادتها طفلها الرابع، وعندهما «أمل» و«بسمة» و«إيمان». ومع أن الأب يتظاهر بالفرح في استعداده لاستقبال البنت الرابعة، التي هيأ لها اسم «منتهى»، إلا أن أمله الكبير كان في أن يرزق بصبي يسميّه «تمام»، والموقف الإيجابي الذي يُسجّل بقوة للأب أنه تناسى تماماً أشواقه إلى الصبي المرتقب عندما بدأت تأتيه أصوات الطلق عبر الشباك المطل على الحديقة وقد كان جالساً فيها ينتظر متوتر الأعصاب حتى إنه خشي على زوجته من أن يصيبها مكروه.

يقول: «وينفطر قلبي، وأنا أتنصّت، ما هذا العذاب المقيم! أفعم صدري، بغتة، خوفٌ ما، خوف من مجهول! أنا الذي كنت، طوال الساعات التي مضت، أحلم بالصبي يزرع القرنفل في الحديقة، ويقدّم القهوة إلى ضيوفي! ماذا لو وقع الآن تحت سمعي وبصري، ما ليس في الحسبان؟! ركبني غمٌّ مريع. هتفتُ بلهفاتي كلها: أريد الوضع أن يتمّ في نفسي أن أسمع بكاءها بكاء منتهى، إيذاناً بالخلاص من هذا العذاب...».

إن اللهفة في انتظار قدوم الصبي، مسألة أزلية تتوارثها الأجيال، ويلاحظ القارئ عمق الفرح الذي طغى على الأب بمجيء الصبي.

الولد الذي يندّد بالنساء!

في قصة «هموم كبيرة» يظهر بطلها الولد المراهق «خلدون» بشخصيته المتنامية ومحاولته السيطرة على أخته «باسمة» الرقيقة الناعمة ولكن تقف له أمه بالمرصاد محاولة أن تقمع هذا الاتجاه الذي يظهر فيه. إنه يتغنى بمثل هذا الكلام: «المرأة شرّ.. هي لا تتزيّن إلا لتخلب الرجال وتفتنهم! المرأة أشبه بالخرزة الرخيصة البرّاقة. المرأة تلمع بالمساحيق، كما تلمع الخرزة بالألوان الكاذبة تحت ضوء الشمس! أفكار غريبة «جرّعنا إياها أحد أساتذة المدرسة، حين غرس في نفوسنا حذراً من الجنس الآخر»، كما يعترف الولد نفسه فيما بعد.

في هذه القصة يتضاءل دور الأب في التوعية، لتقوم به الأم وهي تؤدبه في قسوة متناهية: حين تخفق في يدها قطعة من «الخرطوم» المطاطي فتغمر ابنها بضربات موجعة على الكتف والصدر والجانبين!

إن الولد المراهق خلدون الذي يقول في المرأة ما يقول، تهفو نفسه في الوقت ذاته إلى أن يحادث رفيقتي أخته لدى زيارتهما لها: «إني كلما التقيت بهما عرضاً أحسست أنهما تمنحاني راحة، مرحاً، انطلاقاً، شعوراً مستعذباً، بالاختصار: أجدني أمامهما وقد أمسيت إنساناً آخر!».

الأم .. والعدوى!

ويظهر لنا دور الأم كبيراً في قصة «حذار من العدوى»، ويغيب دور الأب، إلا أن البطولة في هذه القصة تتجاذبها الطفلتان «عُهود» ورفيقتها في المدرسة «زينب» تسمع الأم من بنتها عهود أن رفيقتها، التي تشاركها الجلوس في المقعد، تحكّ وتكثر من حكّ صدرها وإبطيها وساعديها إنها «تُفلت القلم من يمناها وتُلوي على ظاهر كفّها اليسرى.. تحكّ. تهرُش وهي تصرف بأسنانها. أسألها: ما بالك تحكّين، يا زينب؟ تجيبني: لا شيء، لا شيء... وتكفّ!».

فتُهرع الأم، صباح اليوم التالي، إلى الهاتف، تكلم مديرة المدرسة.

وتعلم عهود أن ما في صديقتها هو ذلك المرض المعدي. وينتشر الخبر بين زميلات الصف وتشعر عهود بأنها أساءت إلى

صديقتها حين نقلت ما شاهدت فيها إلى أمها، وخشيت من سخط رفيقات الصفّ عليها، فبكت، وتبرّأت من أن تكون قد نقلت إلى المديرة شيئاً من ذلك وأمام التلميذات «خرجت وإياها من القاعة، وهي تعانقها بيد وتمسح بالأخرى بقية دموعها». ثم يتحتّم عليها أن تعاني بعد كلّ استحمام، مما تقوم به أمها من أن تمرّ على جسدها «بقطنة مبلولة بذلك المحلول الأصفر الذي يكوي!».

ويقظة الأم هنا يقابلها إهمال الأهل هناك.

حفلة «عامة» في منزل الأسرة!

وتتجلى في قصة «هدية للصديقة سعاد» المبادئ التربوية والقيم الجميلة، حيث نجد الأب فعّالاً في هذا المجال مع تراجع في دور الأم، بينما تقوم البنتان «ريمة» و«لمى»، يساعدهم أشقاؤهما الثلاثة بعمل ينهض على أسس تربوية واعية ولنقل التربية الفنية على وجه الخصوص.

فعندما سقطت زميلتهما «سعاد» في باحة المدرسة وكُسرت ساقها وامتنع عليها أن تجيء إلى المدرسة بالدوام المعتاد، فكّرت البنتان ريمة ولمى في مساعدة رفيقتهما، وهي رقيقة الحال بأن تستفيدا مما تملكان من مواهب من عزف على الكمان ومن غناء ومن تمثيل في إحدى غرف بيتهما وما يتبع ذلك من نفع لسعاد.. وقد رحّب الأب بالفكرة، ولكن الأم عارضتها: «أوَتحسب أنه ينقصني مزيدٌ من التعب والعناء حتى تقترح إقامة حفلة عامة في بيتي؟»، ولكنها توافق بعد أن وعدت البنتان بالمحافظة على النظافة والهدوء والنظام وياله من وعد!

وتقام الحفلة في البيت، تحضرها رفيقات المدرسة لقاء «رسم» معلوم ويُرفع الستار ويكون عزف وغناء وتمثيل، وتشترك في الرقص كل المدعوات، وتُذكر بالخير الصديقة الغائبة سعاد».

وتقول الأم لابنتيها: «أيتها الفنانتان البارعتان لقد قلبتما لي البيت رأساً على عقب كم يتعين عليّ أن أشقى طوال غد حتى أعيد كل شيء إلى موضعه!».

وبرَيْع الحفلة، وبما تضيف إليه الأسرة، تشتري الأم معطفاً زاهي الألوان، تذهب به البنتان إلى سعاد في بيتها، ولا تتوانيان عن أن تعداها بإقامة حفلة مماثلة بعد شفائها تكون هي أولى الحاضرات.. ولكن البنتين تتساءلان عمن يمكنه مفاتحة الأم بذلك؟! قصة مستمدة من الخيال الجميل فهل يحدث هذا في الواقع؟

أحقاً يحدث هذا في مدارس البنات فقط؟ ولكن دوراً سلبياً للمرأة المربية يطالعنا في قصة «عينان سوداوان»، وإن كانت مديرة المدرسة تعمل على معالجته وتصحيحه! وتبدأ المشكلة بأن المربية «الآنسة وسيلة» التي تعمل «موجّهة» مستجدّة في المدرسة الثانوية، يمتلكها ظنّ بأن الطالبة «نوران» بنت الستة عشر ربيعاً، «تكحّل عينيها..»، وهذا بطبيعة الحال مما يمتنع على طالبات المدارس.

تقول القصة: «ولم تكن نوران بالفتاة التي ترضى أن تمرّ المرْوَد على عينين قد وهبهما الله حَوَراً بادياً وأهداباً سوداً تُغني عن مراود الكُحل!». التبس الأمر على الموجهة، وعبثاً حاولت نوران أن تصحح لها ظنّها و«ساءت العلاقة» ومما زاد في تفاقم الأمر أن الموجهة لم تكن تملك النفس الصافية فقد بدت كمن يحمل في طيات نفسه شيئاً يشبه الغيرة من هذه الطالبة الجميلة الذكية اللبقة مما اضطر البنت إلى أن تحدّث والديها بما وقع لها وهي دامعة العينين، فينتهرها الأب، الذي كان له دور واضح في هذه القصة أيضاً: «لا تبكي! لا أريد لعينيك أن تدمعا في موقف كهذا ولكني أريد لعقلك، الذي ربّيتُ فيك، أن يعمل.. لقد علمتك كيف تتصرفين في حال الصفو وفي حال الكدر...».

وتدخل نوران على مديرة المدرسة تحكي لها حكايتها... وهذه تصغي، ثم تتخذ الإجراء الذي تمليه عليها خبرتها وحكمتها.

ولا بد من وقفة عند عبارة قالها الأب لابنته وهو يستمع إلى شكواها: «إن مثل هذا لا يقع في مدارس الذكور!... فهل حقاً ينحصر تعاطي هذه العاطفة البغيضة في مدارس الإناث فقط؟

أب حكيم جداً!

استأثر بالبطولة في آخر قصص المجموعة «صبية عاقلة جداً!»، شخصية الأب إلى جوار ابنته الصبية «لينا»، وفي القصة من الدقائق التفصيلية التي تتعلق بتصرف غريب يأتيه فتى مراهق، هوايته أن يراسل «البنات» مظهراً إعجابه بهنّ وحبّه لهنّ، ولكنه كان سيئ الحظ هذه المرة مع «جارته» الصبية لينا، التي يراها «تدخل الحارة، رزينة وديعة، وهي تحمل حقيبتها المدرسية وحيناً عند المساء تحمل آلة «الكمان» في صندوقها الأسود».

وكان من سوء حظه أن الرسائل التي يسطرها، ويُسقطها في صندوق بريد الأسرة في مدخل المبنى، كانت تعطى واحدة بعد الأخرى إلى الأب!

ويلتقي به الأب، ويقول له بصريح العبارة: «اسمع يا فؤاد! إنّ شرودك وأنت تستذكر دروسك أمر يعزّ على أفراد أسرتي باعتبارك من جيرتنا! إننا نقرأ رسائلك أولاً بأول! تقرؤها علينا! وقد حدثتنا عن تصدّيك لها في الساحة تحت! أردت أن ألقاك لأنهاك عن ذلك، وأردّ إليك رسائلك... دونك إياها!». لقد كان موقف الأب حكيماً جداً، وليت كل الآباء كذلك؛ وكان موقف هذه الصبية رصيناً جداً وليت كل بنات اليوم كذلك!.. وأما دور الأم في هذه القصة فقد كان غائباً تماماً!

أمٌّ طيبة وأب يستحق الشفقة!

في قصة «أريد أمي» نجد الأم الشابة المطلقة وهي إلى جوار طفلها «عدنان»، الذي بلغ السن القانونية وأصبح لأبيه الحق الشرعي في تولي حضانته. نرى الأم في منتهى الحب والحدب والرعاية، والأب في منتهى القسوة والفظاظة والطفل يتمزّق في هذا الصراع. وقد حرص المؤلف على أن يقدم لنا تفسيراً لقسوة الأب وفظاظته وذلك بأن يجعل الطفل يدرك في النهاية، أن أباه «غير سويّ» وفاقد الاتزان، وهكذا بدلاً من أن تنغلق القصة ونحن نرى الطفل يُبغض أباه، هذا الذي أخذ يحضّه على كراهية أمه الطيبة منذ جاء به إلى بيته، فإن الكاتب جعل الطفل يكتشف حالة أبيه، فيتحوّل الخوف منه والبغض له إلى عاطفة أخرى جميلة.

تقول القصة على لسان الطفل الذي كان يروي لنا قصته بضمير المتكلم: «وعادت دموعي أخرى: استشعرت في صدري حباً دافقاً للمسكين أبي وقد أدركت لِمَ لَمْ تستطع أمي صبراً على العيش معه أكثر من أسابيع، دون أن تُضمر له غير العطف والإشفاق؛ ودون أن تتطلع إلى الزواج من سواه أبداً...».



رحلة حنونة في موضوعات حميمية:

تكتسب «رحلة حنان» أهميتها الخاصة من أنها تعالج مشكلات الخلية الأولى في المجتمع، الأسرة، فقد جاءت موضوعات القصص أسرية (عائلية) تدور في البيوت ومدرسية تنعقد في أروقة المدارس وهي في جميع الأحوال حميمة جداً فمن أشواق أسرة إلى استجلاء طلعة الصبي، مروراً بمحاولة أمّ أن تُجنِّب ابنتها عدوى تأتيها من مدرستها، ورغبة بنات في ممارسة هواياتهن الفنية أمام الآخرين، وانتهاء بتسوية علاقة مختلّة بين والدين مطلّقين وتقويم انحراف في مسلك هذا المراهق أو ذاك، ودفع ظلم تعانيه في المدرسة هذه التلميذة أو تلك.

وقد برز الآباء في هذه الرحلة الحنونة، في دور يمتاز بالفاعلية، كأن يشجّع أبٌ بناته على إقامة «حفلة» في البيت تأييداً لواجبات اجتماعية معينة (هدية للصديقة سعاد)، ويوجه أبٌ آخر ابنته إلى أن تحل مشكلتها بنفسها مع إدارة المدرسة (عينان سوداوان).

ويلاحظ أبٌ ثالث مما تتعرض له ابنته من مضايقات وهي في سن المراهقة فيحلها حلاً تربوياً هادئاً (صبية عاقلة جداً). ولكن دور الأب يتحوّل إلى موقف سلبي حين قام أبٌ غريب الأطوار بتخريب العلاقة الطبيعية بين الطفل وبين أمه المطلقة (أريد أمي).

وبرزت الأمهات كذلك، في هذه الرحلة الحميمة، في أدوار فاعلة أيضاً. فهناك الأم المطلقة التي أحسنت رعاية طفلها كلما قلّ منه ما في أبيه من اختلال في شخصيته (أريد أمي). وهناك الأم الملاحظة لما يمكن أن يحل بابنتها من ذلك الداء المعدي (حذار من العدوى!) وكذلك الأم التي تخشى من تمادي ابنها المراهق في نظرته إلى الجنس الآخر فتحرص على قمع هذا الاتجاه فيه بأسلوب بدا قاسياً (هموم كبيرة)! ثم يتضاءل دور الأمهات في بقية هذه القصص «العائلية» بسبب انشغالهن في حياتهن اليومية، ومحاولة تجنب المزيد من المتاعب البيتية ولا ننسى الأم المعطاء وهي تضع جنينها

المرجوّ، ولكننا لا نتبيّن ملامحها إلا من خلال أصوات الطَّلْق ومن بعض عبارات تطلَّبها الموضوع (وقفة على باب الغيب).
وأما المربّون، وبالأحرى المربّيات، فقد برزت منهنّ: المعلمة التي ارتكب باسمها خطأ فتحمّلت تبعته (رسالة غير ودية) والموجهة الأولى «الآنسة وسيلة» (عينان سوداوان) التي جاء دورها مشبعاً بالسلبية بخلاف الموجهة الأخرى «الآنسة هدى» التي تمتلك قلباً صافياً (مع تمنّيها لو أن نوران كانت أكبر سنّاً!)، إضافة إلى مديرة المدرسة التي امتازت معالجتها الأمر بالحكمة التي ينبغي أن يتحلى بها كل مسؤول.

بنات وصبيان!

وأما الأطفال فقد كانوا «مأزومين» يعانون وطأة مشكلات تنوء بها أكتافهم الصغيرة، وهي تتطلّب حلاً، فإنما تقوم القصص على أنواع من المعاناة تنتهي إلى الانفراج ومعانقة الفرح والسعادة.

لقد رأينا، في رحلتنا الحميمة، ما عاناه الطفل عدنان منذ أن أدخله أبوه في حضانته، ومعاناة الطفلة علياء التي سطرت رسالتها غير الودية، والولد خلدون في تعريضه للعقاب القاسي من أمه، والفتاة نوران في تلقيها الضغط هاهنا من موجهة المدرسة، والولد فؤاد ساعة تبيّن أن رسائله إلى الصبية كانت تقرأ على مسامع أفراد الأسرة مروراً بمعاناة الطفلتين عهود وزينب، وبفرح الفنانتين الصغيرتين ريم ولمى وانتهاء بسماع بكاء المولود تمام الذي روّى بمجيئه إلى الدنيا أشواق الأسرة صغاراً وكباراً!

ومما يلاحظه القارئ غَلَبَةُ الإناث على الذكور في بطولة هذه القصص، فهناك ثمانٍ من البنات ممن بدور البطولة الرئيسة ومثل عددهن تقريباً (سبع) أدّين أدواراً ثانوية، في حين كان نصيب الذكور في الأدوار الرئيسة أربعة فقط (بمن فيهم الوليد الذي علت صرخاته) ونصف هذا العدد لمن أدّوا أدواراً ثانوية!

أوجاع خلدون!

يمكن القول بكل بساطة إن فاضل السباعي بلغ في معالجته موضوعات قصصية درجة عالية من دقة التصوير وبراعة التحليل، ما جعلنا نشارك شخصياته القصصية صغاراً وكباراً همومهم ومصائرهم ونتعاطف معهم حتى ليحس أحدنا أنه واحد منهم، يتحرك بينهم ويتجاوب معهم حزناً أو غضباً أو فرحاً وإحساساً بالسعادة.

ويستخدم المؤلف في سعيه إلى تحقيق هدفه، أدوات القاص الثلاث، من وصف وتحليل وحوار، وفي الوصف استشهد بالعقاب الذي رأينا الأم تنزل به على ولدها خلدون، هذا الذي يأبى على وصف النساء بأنهن شر، وقوله لأخته: «أنت أنثى بنصف عقل، لا تفهمين!». لنستمع إليه وهو يصف حاله في تلك اللحظة الحرجة:

«وأخذ الخرطوم يخفق في يدها فيغمرني بضرباته، على كتفي، وصدري، وجنبيّ، تنهال به عليّ كيفما اتفق... وأنا أستجير. والأولاد، صبياناً وبناتاً، يتفرّجون، ولا من مجير. ولما تراءى لجدتي أن تتدخل، كانت أمي قد استنفدت بالضرب عزمها كله، فانهارت على السرير تنتحب بعصبية! وأما أنا، وقد حُملت من الغرفة حملاً، فلم يبق في جسمي موضع بطول شبر إلا وفيه ضربة من ذلك الخرطوم، وظللت طوال الليل أئن من فرط الألم، وأمي ما تفتأ تطلّ عليّ في غرفتي بين الساعة والأخرى، متعللة بالبحث عن شيء وما هي في حاجة إلى شيء، ولكنها تريد أن تسكن قلقها على ولدها الموجوع بتفقدها إياي وأنا في سريري، وتعرُّفها على أية حال أمسيت!».
بهذا الوصف الدقيق، استطاع المؤلف أن يجعلنا نشارك الولد أوجاعه ونحن نستمع إلى أنينه!



اللهفة الأزلية إلى الصبيّ!

وجاء في خواطر الأب الذي يترقب وهو في حديقة البيت ما يسفر عنه المخاض: «وعدتُ إلى تأملاتي في ضوء القمر: ما ضرَّ لو أن الله منحنا صبياً يكون أخاً لأمل وبسمة وإيمان؟ إن حنيني إلى الصبي يملأ خافقي في وقفتي هذه الواجفة على باب الغيب. بودي أن يكون لي أخيراً ابن... طفل ينمو، يكبر، أصحبه في زياراتي إلى الأصدقاء. في نفسي أن أراه يدخل إليّ، في زيارة أحدهم لبيتي، مقدماً إليه وإليّ فنجان القهوة. أشتاق أن أراه يسير برفقتي وأنا متوجه إلى السوق لأتبضع حاجاتنا المنزلية، يُمسك معي «الشبكة» الطافحة بمحتوياتها فأوهمه بأنه يعاونني في حملها، بينا هو يثقلها بما يزيد على وزن ساعده الصغير البضّ! سوف أشتري له شبكة من نيلون صغيرة، أضع له فيها برتقالة ويوسفيّتين وثلاث جزرات، فيمشي

إلى جواري مزهواً، وقد ملكة إحساس بأنه يبذل جهداً في معاونة أبيه، ولكنه ما يلبث حتى يعلن: «بابا! تعبت!»... فأتوقف لأخفف عنه ما نابه ساعده الصغير! يا عيني عليك، يا تمام! لماذا تأخّرت، يا ولدي، يا حبيبي؟». وكم هي صادقة خواطر هذا الرجل في مجتمع يقدم الذَّكَر على أخته الأنثى!

«ولكن أمي تحبني أنا، يا أبي!»:
وفي الحوار نستشهد بما جرى من حوار، عجيب وفظّ، بين الأب المطلّق وبين طفله العائد حديثاً إلى حضانته:
ـ أمك تكرهني، يا عدنان! تركتني منذ كنتَ في بطنها جنيناً!

ـ ولماذا تركتْك، يا أبي؟ لماذا لا تعود إليك؟ لِمَ لمْ تأتِ بها معي؟!

ـ إنها تكرهني، وسوف تكرهك، أنت أيضاً!
ـ ولكنها تحبني ... أنا ... يا أبي!

ـ كانت! كانت تحبك، أيها الشقي! وأما اليوم، وقد أصبحتَ في بيتي، فإنك تكرهك مثل كراهيتها لي!

ـ أمي تحبني. أعرف ذلك جيداً. ولا يمكن أن تكرهني أبداً.

ـ أقول لك: أمك تكرهك... أتفهمني يا ولد؟ عليك أن تكره أمك، وتُقلع عن محبتها! أمك قاسية. هجرتني. لم تصبر علي. إكره أمّك، أقول لك!

ويقول الولد: ثم «رأيت الزبد يتطاير من بين شدقيه... فازددت خوفاً. ولاذت عيناي بعمّتي».

لقد انتزع السباعي منا بهذا الحوار المرهف، العطف على الطفل وعلى كل طفل في مثل حاله، كما انتزع منا الاعتراف بقسوة هذا الأب الذي لا يشجعه أب.

أديب الأسرة، أديب الحياة!

إنها شخصيات وأحوال وحوارات مستمدة من البيوت غرفها وحدائقها، ومن المدارس قاعاتها وباحاتها، في هذه المجموعة خاصة، قد صاغها فاضل السباعي بإحكام.

ويطيب لي أن أختتم حديثي برأي للكاتب الكبير (الفلسطيني ـ اللبناني) الدكتور نقولا زيادة، قاله في إحدى مجموعات السباعي القصصية الأولى قبل أربعين عاماً.

«إن أدب فاضل السباعي يُمثّل الحياة التي يلحظها بين جماعته وأمته. إنه يعالج في كل قصة مشكلة من المشاكل الاجتماعية والنفسية التي يتعرض لها مجتمعنا. وهو يكتب عنها بعمق، فكأنه يحاول أن يسبر غور هذه النفس البشرية ويعرض ما يعتمل فيها من عواطف وبواعث ومنازع. وهو يكتب دون تكلف أو تصنّع، كما لو كان يتحدث إليك، وهذا فيما أعتقد أحد أسرار نجاحه».

وأستشهد أيضاً بما كُتب في «مجلة الإذاعة والتلفزيون» المصرية، تحت عنوان «أسرة فاضل السباعي ونبض المجتمع السوري»، يوم قَدَّمت إذاعة «صوت العرب» روايته «ثم أزهر الحزن» مسلسلة، تقول المجلة:

«وفي الأدب العربي الحديث، رأينا أدباء يمكن أن نسميهم أدباء الأسرة فهم يدرسون العلاقات داخل الأسرة إيماناً منهم بأنها أصدق تعبير عن حياة المجتمع، ومن الأدباء العرب الذين يمثلون هذا الاتجاه الكاتب السوري فاضل السباعي، الذي يهتم اهتماماً خاصاً بدقائق الحياة في الأسرة، وعن طريقها يعكس حياة المجتمع السوري ويفلسف رؤاه».

وكلمة أخيرة ينبغي قولها في فاضل السباعي أنه ما كان ليمصر نفسه في «عالم الأسرة»، فإن له إبداعاته في مجال الأدب القصصي الذي يعالج وبجرأة ملحوظة المشكلات التي تنوء بها المجتمعات العربية، وإذا كانت هناك «أطروحة ماجستير» قد قدّمتها مستشرقة شابة إلى جامعة وارسو حول روايته العائلية الشفّافة «ثم أزهر الحزن»، فإن مستشرقاً آخر من السويد قد استلفتت نظره قصصه الانتقادية بأسلوبها الغرائبي، فجعلها مدار أطروحته التي عنونها بـ «رسالة في فنّ الغرائبية في قصص فاضل السباعي».

وفي تنوّع ثقافة السباعي واتساع مناحيها، فإن لنا أن نذكر أن له، منذ ثلاثين عاماً، اهتماماً خاصاً بالتاريخ الأندلسي، وعلى الأخص بعلوم الأندلس في الطب والصيدلية والنبات، ما زال يقدم فيها بحوثه إلى المؤتمرات القطرية وإلى الندوات الدولية (السعودية، الإمارات، إيران)، وآخرها مشاركته في ندوة حول الأندلس عُقدت في رحاب جامعة حلب ربيع ٢٠٠٣. ونذكر أيضاً سلسلة «الكتاب الأندلسي» التي يقوم بإصدارها في دار إشبيلية، وأولها الكتاب الضخم «فضل الأندلس على ثقافة الغرب»، تأليف المستشرق خوان فيرنيت، مترجماً عن الإسبانية (١٩٩٧)، الذي أغناه السباعي بحواشيه، حتى قيل إن هذه الحواشي والمداخلات كانت تأليفاً أضيف إلى التأليف!

في شأن الشباب العربي

«من يتآمر على من؟».. تحت هذا العنوان بثت إحدى الفضائيات العربية برنامجاً استضافت فيه متخصصين من الإعلام ومراكز الدراسات الاجتماعية والإحصائية، وكان الموضوع المطروح يتناول معاناة الشباب العربي ومشكلاته التي بدت أنها عديدة ومتشعبة، شأنه في ذلك شأن قطاعات الشباب في بقية المجتمعات الأخرى. وجرى التركيز في البرنامج على المجتمعات الخليجية حيث الوفرة المالية وعدد الشباب المتزايد «يشكل الشباب ٦٠٪ من المجتمعات الخليجية»، والبطالة المنتشرة والتواكل وغياب المبادرة.

البرنامج صباحي ومدته طويلة، لذلك فإن اختصار كل ما أدلى به المُستضافون أمر صعب في هذا المقام، إلا أن هنالك فكرة أو مدخلاً لفت الانتباه في واحدة من خلاصات البرنامج التي توصل إليها، وهي مسألة تشكيل فكر الشباب من خلال الفضائيات والحس العام لديهم وبلورة ذائقة عامة بما ينضوي تحت ما يمكن أن يكون «توجيهاً اجتماعياً» غير سليم «وبالتالي ليس مقبولاً لدى الكثير من التربويين والمفكرين الاجتماعيين، وحتى لدى السياسيين المتنورين».. هذا بحسب ما قاله المنتدون.

أفضت هذه الفكرة إلى الحديث عن الفضائيات العربية بشكل عام، والتي فاق عددها المائتي فضائية «معروفة». وبما أن هذه الفضائيات هي في أغلبها قطاع خاص، ويمتلكها رجال أعمال ويكوّنون فرق عملها، فإن موضوع تشكيل فكر الشباب في الحاضر المعاش مسؤوليته إلى ملقاة على عاتق القطاع الخاص وليس العام الرسمي كما يفترض أكثرنا. وخلص بعض المشاركين في البرنامج إلى أن (القطاع العام في أغلب دولنا العربية، إلا من رحم ربي لم يعد يسهم كما الأول ذلك الإسهام في تشكيل فكر الشباب وخلق حس عام بقضايا مختلفة والمهمة إنما هذه المهمة أصبحت من مسؤولية القطاع الخاص، وبما أن أغلب الفضائيات لا تبث سوى الغث ممثلاً في أغاني الفيديو كليب (تقول سائدة كيلاني مؤلفة كتاب حريات مقلية: «إن عدد الذين صوتوا للمتنافسة ديانا كرزون من الأردن تجاوز مليوناً ونصف المليون بما يفوق عدد الذين صوتوا في الانتخابات البرلمانية الدورية»، والمسلسلات المكسيكية المترجمة والعربية الهابطة والأفلام القديمة التي لا علاقة لموضوعاتها بالبيئة والمجتمع العربيين.. هذه كلها هي التي تشكل اليوم فكر الشباب مما جعله شباباً يائساً مسطحاً لا مبالياً يفتقر إلى الثقافة التي تجلب له الوعي الكافي). وبالتالي فإنه إذا كان هنالك من فشل ومعاناة ومشكلات وحتى الجرائم التي هي نتيجة لليأس والإحباط والفقر فإنما يسهم فيها القطاع الخاص أكثر بكثير من القطاع العام وهذا ما جعل أحد الظرفاء يخرج بالسؤال التالي/ العنوان.. (من يتآمر على من؟.. من يسيء إلى الشباب، القطاع الخاص أم القطاع العام أم قوى أخرى لا نعلمها؟).. وفقاً للبرنامج وعلى الرغم من أن القطاع الخاص، خصوصاً في منطقة الخليج العربية، له فضل المبادرات التي أثمرت في إغناء الحراك الاقتصادي، وبالتالي المجتمعي والثقافي، وكان لتعاونه مع القطاع العام على مدى الفترات السابقة الماضية الكثير من التجليات الملموسة في خطط التنمية، فإن الكرة كما يبدو أصبحت في ملعب القطاع الخاص العربي، الذي عليه أن يسمعنا وقع خطوته التالية.

محمد حسن الحربي

وقال الراوي

حقائق حول دور الراوي حديثاً

محمد نجيب قدّورة

نشأ اهتمام العرب بجمع الكلام في كتاب أول ما نشأ بعد وفاة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم فكان المصحف الشريف ورغم ذلك ظلّ القرآن في الصدور أهم من السطور في القراءات السبع موصولة بسلسلة من القراء الثقات.

في هذا السياق وذات المضمار جرت عادة العرب وهم يروون الحديث والشعر والتاريخ مشافهة حتى عصور التدوين غير أن الرواية الشفوية لم تتوقف مهمّتها فلا يزال للراوي دوره الفاعل إلى الآن؛ إذ لا تزال تتردد في الأسماع الفصيحة والعامية: (وقال الراوي). كل ما ورد من ديوان الشعر العربي في الجاهلية منقول شفاهاً مما استدعى وجود رواة محترفين، فقد أثر عن العرب رواة حيث زهير بن أبي سلمى راوية لأوس بن حجر التميمي، وكعب بن زهير والحطيئة راويتا زهير، وعن الحطيئة أخذ هدبة بن خشرم العذري وعن هدبة أخذ جميل بن معمر وعنه أخذ كثيّر عزّة، هكذا دواليك لنرى مدرسة من الشعراء الرواة.

ثمّ ازدهرت الرواية عندما احتاج العرب لتأكيد لغتهم في تفسير القرآن وتسجيل أنسابهم وتدوين الحديث، فكان للرواية شأنها في جمع التراث وحفظه في كتب تناقلتها ألسنة الرواة أوّلاً. فالأدب له رواته، والحديث له رواته، والتاريخ له رواته.

ونظراً لأهمية المرويّات، كان لا بد من الدقة والتحري والتساؤل وإزالة الشوائب كي يوثّق الصحيح النافع، ويعزل الغثّ الجفاء الضار، وهذا هو جوهر علم الرجال في الجرح والتعديل وهو ميزان الحكمة عند ابن خلدون والأصمعي والجاحظ وآخرين من الناقدين للروايات أكانت كتابية أم شفهيّة، بل إن ابن سلاّم يعتقد أن الرواية أهم من الكتابة فلا يقبل من صحيفة، ولا يروي عن صحفي، إذ ليس كل ما يكتب هو الحقيقة وحدها، وهنا يأتي دور الوعي للرواية والراوي، فكم في رواية غيّرت مجرى التّاريخ. مع إشارتي إلى أن عبارة (وقال الراوي) لا يمكن إغفال أثرها في التكوين الثقافي الدائم، حيث هي مفتاح السير الشعبية.



ابن خلدون

هذا يوم الراوي

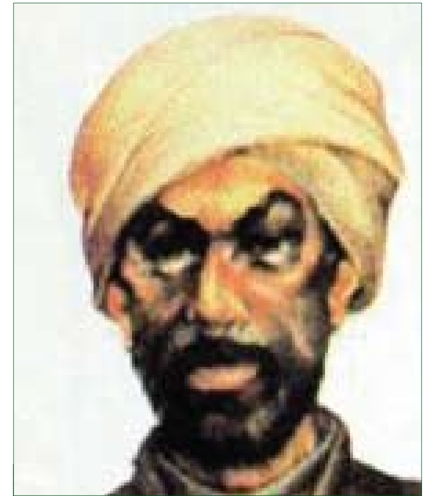
هل أتاك الخبر اليقين؟ قلت: أجل.

أتاني أن ابن خلدون أقرّ أن هارون الرشيد كان يغزو عاماً ويحج عاماً، وكذا الجاحظ رأى أن خطبة زياد بن أبيه لها متن آخر، حيث أورد رواية تثبت الحمد لله قبل أمّا بعد، فأزال علّة تسمية الخطبة بالبتراء حسب زعم الزاعمين ـ كما نسب الجاحظ خطبة إلى عليّ بن أبي طالب نافياً إيّاها عن معاوية بن أبي سفيان لاختلاف الأسلوب معللاً أن معاوية لا يذهب مذهب الزهّاد في كلامه في حين يذهب عليّ هذا المذهب. (البيان والتبيين الجزء الثاني ص ٢٨ و٢٩) ويتساوق مع هذا النسق الروائي إنكار اللقاء بين أحمد بن ماجد وفاسكو دي غاما؛ لتغدو الدلالة مستحيلة الحدوث، وما ذلك إلا لأن المحقق إبراهيم الخوري اعتمد الروايات البرتغالية التي تصرح أن الدليل كان هنديّاً ولم يكن عربيّاً، ثم نفى الاستطراد عن أسلوب ابن ماجد، وانتقد الروايات التي تقرن اسم ابن ماجد بفاسكو دي غاما، واتهمها بالتلفيق والسطحية لانقطاع الرواية أولاً، ولبعد الزمن الروائي ما بين المدّعي (قطب الدين النهروالي) وبين المدّعى عليه (أحمد بن ماجد). إنها القضيّة الشاغلة للباحثين من جرّاء رواية ألقيت جزافاً، ووراء الأكمة ما وراءها.

والواقع ما زلنا إلى يومنا هذا نسمع عن عدّة روايات للحدث الواحد مع وجود النقل

المباشر للخبر، فأين تكمن الحقيقة إلا من صدور الرواة الموثوقين أمام تطوّر أساليب الترويج والتسويق الإعلامي المبرمج.

من هنا كانت الحاجة ماسة للراوي الواعي الفطن الحكيم، وحقيق على الراوي ألا يروي إلا اليقين كما عبّر عن ذلك الجاحظ.



الجاحظ

الجدير بالذكر أن الدكتور أحمد أمين أشار في كتابه ضحى الإسلام إلى أن العرب تساهلوا في رواية الأدب والأخبار ما لم يتساهلوا في الحديث (الجزء الأول ص٣٠٩).

أمّا بعد: فكيف نتعامل مع الراوي نحن الآن؟ تحديداً في المناطق التي كانت شبه معزولة عن حركة الجمع والتدوين العربية؛ لبعدها قديماً عن مراكز النشاط الثقافي لكنها اليوم أصبحت في صلبه وجوهره بعد النهضة الثقافية الحديثة. فها هي الإمارات تغدو مصدر إشعاع ثقافي لكل المبدعين العرب، وها هي إمارة الشارقة تتوّج عاصمة للثقافة العربية.

من هذا المنطلق كان لزاماً عليّ أن أدلي بدلوي بين الدلاء؛ لأتحدث عن الراوي ودوره في تأصيل التراث وتوثيقه؛ ليتسنّى للأجيال حفظ المأثور الشعبي وتفعيله وسأقوم في هذا العرض الموجز بتسليط الأضواء على الراوي الشعبي تاركاً المجالات الأخرى لمن استطاع إلى ذلك سبيلاً.

الراوي الشعبي:

أوّلاً: راوي السوالف الواقعية

السالف من الرجال هو القاضي أو الحكم العارف بالأخبار والأعراف، فالبدو يحتكمون إليه في مجالسهم وإن كان الوصف ينطبق على الراوي للفعال الحميدة والقبيحة، قد يكون الراوي:

أ ـ شيخاً أو حاكماً.

ب ـ شاعراً شعبياً: كالماجدي بن ظاهر راوي حكاية المد البحري الذي أصاب سواحل الخليج في زمانه مصحوباً بوابل من الأمطار ودفق من السيول.

ج - الرواي الفصيح.

ثانياً: السوالف الخرافية.

الخرافة هي حكاية الحدث المستحيل هنا الراوي مجهول؛ لأن الشعب يقوم بالرواية دون تحمّل للمسؤولية فليست السالفة هنا على الحقيقة، إنما مجرد تعبير للفهم البيئي لظاهرة أو تصوّر ناجم عن وهم أو معاناة تطغى على الحقيقة العقلية وهذه السوالف الشعبية عند أهل البحر أو البر معاً ولكل لونه في التعبير:

أ ـ من سوالف خراريف البحر

أبو دريا أو بابا دريا (أبو البحر): كائن خرافي يوهم بصوته البحارة أنه يغرق، فإذا جاؤوا لينقذوه أكل طعامهم فإذا اكتشفوا المقلب تصايحوا قائلين: هاتوا الجدوم والمنشار، فإذا سمعهم خاف وعاد إلى البحر.

ـ سلامة وبناتها: ابتدأها الراوي لفالح حنظل بلفظ (يزعمون) المكان قعر البحر في مضيق هرمز ـ الحدث: دوّامة بحرية تبتلع السفن ـ رد الفعل في الرادع المادي والنفسي: التصايح بمجيء سلامة وبناتها، مع إلقاء الخراف والمعز إلى الماء اعتقاداً منهم أن سلامة ستكف شرها عنهم، علماً أن غبّة سلامة معروفة وتسمى الجزيرة بهذا الاسم، وذكرها ابن ماجد، لكن دون خراريف، لأنه عالم بحر لا مجرد راوية.

ب ـ من سوالف خراريف البر

مثل سوالف (أم داس وأم رخيش وأم الصبيان) فأم داس أو داسين أو الدويس امرأة جنية تحمل بيدها داساً (منجلاً) تظهر ليلاً تعطر نفسها بكثير من العطر، فإذا لاحقها أحد الرجال انتحت به جانباً وصرعته أو افترسته. وفي ذات السياق تدرج خرافة أم رخيش وأم الصبيان مع اختلاف في التفاصيل.

ثالثاً: السوالف ذات الوجهين (الواقعي ـ الخيالي)

كسالفة (أبو صنكل) وهو رجل كان في دبي يربط السلاسل الحديدية في رجليه ليخيف المارة أو يقتلهم ليلاً وتشبهها سالفة المثل الموصي بأن لا تدخل الشارقة وفيها (فاهم)، ونستطيع إدراج اسم جبر الجلاهمة في هذا

السياق وفي جميع الأحوال تلك لا يوجد تأريخ إنما يكتفى بالرواية والسالفة الشعبية.

على الراوي متابعة ما يروي ليستدرك ما فاته كلما سنح له الزمن، وهذا صنع الراوي المحترف

رابعاً: ناعت الطروق
وهو الوصاف الدقيق المعلق على مجريات الكلام، يحفظ الشعر والأمثال والألقاب والأسماء والأنساب، ومن نعوته أنه يقبل التذكير والتصويب. من ذلك وصف تسمية (أبوظبي) في أنها موطن الظباء وأن صيّاداً مات من العطش بعد صيد ظبي فيها وقولهم في المثل: أبوظبي يا عمود عمان يا دولابها. ومن هذا القبيل توصيف المسميات للأميرة الزباء وحكاية أمير قاسمي أطلق اسم رأس الخيمة، وسالفة تسمية أم القيوين بأنها أم القوتين وتسمية الشارقة على أنها مشرقة بالخنة والنور، وقس على هذا المنوال.

وقد يتساءل ناعت الطروق عن تفسير المثل فيروي حكاية المثل (كمطة عدس) أو (فلان يبين الهر من البر).

خامساً: رواية سلوم البدو
ففي الضيافة عادات تراعى كأن يأكل الشاعر لسان الذبيحة وفي شرق القهوة فنون وفي الثأر أصول، وفي الزار سلوكات وتقاليد تنفذ وإلا فلا تطرد الأرواح الشريرة.

سادساً: الألغاز
لسبر الأذكياء طرائق كحل اللغز الذي اشتهرت به سلمى بنت ابن ظاهر الشاعر النبطي الشهير حيث قال بعض العربان:

وش اللي يرد العابرات على القفا
متابعات ولا ينقاد زمامها
فترد سلمى:
إن هبّ زعزاع الجنوب يردها
يازم شمال مسيرها وأمامها
..... واللغز هو السفينة في البحر


أحمد أمين

وقد ورد اسم ابن ظاهر في رواية حكايته حين أتاه رجلان إلى منزله بقصد تعجيزه فسأله أحدهما:
ـ إيش الفتاة اللي يزاغيها الصبا؟ فأجاب ابن ظاهر: السفينة. قال السائل: إيش الفتاة اللي تجهل عينها؟ فأجاب: هي الرحى. قال السائل: إيش الفتاة اللي يحسين لونها؟ فأجاب: الشمس.

هذه الألغاز وسواها يكاد لا يخلو منها مجلس في المجالس عند الصغار والكبار.

سابعاً: المناظرات
وهي نمط من السوالف أساسها التربية على الحوار البنّاء في قالب من التسلية والتشويق كما ورد في الحوارية التالية:
تقول البطن: يا ضروس أشوفكم جلوس
الضروس: هلنه ما عدهم فلوس
تقول البطن: تدينوا وتحينوا، وآنه الظمين
ثم تذهب الضروس فتتدين وتشتري الطعام وتأكله
تقول اليد: الأكل حار
ويقول الفم يا ستار
وتقول البطن: حط ولا عليك كار
وفي هذه الحوارية تشابه مع حوارية لأحمد بن ماجد بين المجرى والقياس والديرة، وهو يفسر فروع علم البحر ذكرها في كتابه الفوائد ص ٢٤١.

ازدهرت الرواية عندما احتاج العرب لتأكيد لغتهم في تفسير القرآن، وتسجيل أنسابهم، وتدوين الحديث، فكان للرواية شأنها في جمع التراث وحفظه في كتب تناقلتها ألسنة الرواة أوّلاً، فالأدب له رواته والحديث له رواته، والتاريخ له رواته

ثامناً: حادي البحر...
ولأهل البحر راويهم للسوالف الذي يؤنسهم إلا أنني أعتبر النهام هو الراوي إذ يقوم من خلال عملية التنهيم بالتحميس والتخفيف عن الأنات واللوعات التي تنتاب البحارة والمسافرين والعسكر أثناء عبور الغبات والدوامات، ومثل ذلك الدور يلعبه منشدو اليامال كما حدوات الياهي عند هبوب الريح.

تاسعاً: حادي البحر...
ومن حدوات البر التومينة تكريماً للطفل الذي يحفظ القرآن، كما روى الشاعر غيث بن جمهور الكبيسي:
ـ ألله يا الوالي ألله يا الوالي
إنت تعلم بالسر والحال

ومنها حداء الركبان على ظهور الهجن في قولهم:
يا عين هاتي وانا باجيب
ما يستوي حزن وسكات
يا عين الحبيب مغيب
هصر من الدمع زافات

قراءة مضيئة في وعي الراوي والرواية

باعتبارنا نتحدث عن الراوي لابدّ أن نذكر شيئاً من وعي الرواية، إذ على الراوي متابعة ما يروي ليستدرك ما فاته كلما سنح له الزمن.


فالح حنظل

وهذا صنع الراوي المحترف، من ذلك استدراكات الشاعر حمد بن شهاب والباحث إبراهيم أبوملحة وهما يرويان أشعار وحياة الشاعر الماجدي بن ظاهر، يقولان:

نظراً لأهمية المرويّات، كان لابد من الدقة والتحري والتساؤل وإزالة الشوائب كي يوثّق الصحيح النافع، ويعزل الغثّ الجفاء الضار، وهذا هو جوهر علم الرجال في الجرح والتعديل، وهو ميزان الحكمة عند ابن خلدون والأصمعي والجاحظ وآخرين

تحدثنا في ص١٨ عن عدم تمكننا من الوقوف على اسم الشاعر، ثم شاء الله أن نلتقي الأديب عبدالرحمن بن علي المبارك.. فأثبت لنا أن اسم الشاعر هو (علي) حسب قول ابن ظاهر:
يقول فتى العليا علي بن ظاهر لطالبه
إن الفقير ذليل وعلقا عقب ذلك بقولهما: (وإتماماً للفائدة ثبت هذه الرواية المعتبرة) وللفائدة أيضاً أشير إلى التوثيق الراقي الذي حققه الدكتور فالح حنظل في معجم (الألفاظ العامية في دولة الإمارات العربية المتحدة) وهو يثبت رواته من بدو وحضر، ومن أدباء ومسؤولين، ومن نساء ورجال، كما يجدر أن أذكر أثر كراوية سواء في نقل الخبر أم تعليقه على الرواة أو على المرويات، ولن أنسى سجايا الدكتور (غسان الحسن) في تدقيقه الواعي ومراجعته للروايات وإضاءتها، وإنها لمسؤولية وأيّ مسؤولة تلك التي تجعل الراوي يبلغ بنا إلى شمس المعرفة، فرب مبلّغ أوعى من سامع. هنا كان لابدّ من كلمات موجزات أدعو فيها إلى ما يلي:

١ــ التراث والمأثور الشعبي غنيّ بالنفائس وما نحتاجه هو الجمع بادئ بدء.

٢ـ تشكيل لجان للتقصي والتحقق إذ يخشى من اختلاط الحابل بالنابل.

٣ــ أن نقوم في الخبرة والدراية بالتوثيق لما هو أرجح واعتماده في التفسير (كأن لا يقال إن جلفار أصلها الجلنار أي زهر الرمان بالفارسية وشتّان بين الجلافة البحرية ومسمى الجلنار) ويرى الدكتور حمد بن صراي أن الزبّاء ليست هي ملكة تدمر، أما إبراهيم الخوري والشيخ سلطان بن محمد القاسمي وآخرون فيرون أن أحمد بن ماجد ليس هو دليل فاسكو دي غاما فأين نحن من هذه الآراء؟

٤ ــ حبذا لو يتم تعميم مفاهيم الثقافة الشعبية على المدارس والنوادي والجمعيات.

٥ــ اعتماد الراوي من قبل الدوائر الثقافية في الدولة وفق أسس ومعايير.

٦ــ أقترح توسعة يوم الراوي ليشمل كافة الأرجاء والنواحي.

المصـــادر:

- معجم الألفاظ العامية لفالح حنظل

- البيان والتبيين للجاحظ

- ضحى الإسلام لأحمد أمين

- العصر الإسلامي / والعصر الجاهلي لشوقي ضيف

أغوار الأمس

إبداع ماتع وبوح متألق

د. هيثم يحيى الخواجة

إذا كان النقاد القدماء قد أخضعوا كل ما هو محدث إلى المقاييس التي اعتمدها الأقدمون وإصدار الحكم على الإبداع على ضوء ذلك، فإن الأمر فيما بعد تجاوز الحكم على الألفاظ تارة والمعاني تارة أخرى، والذي يؤسف له أن شعراً مثل شعر أبي تمام مثلاً رفضه الكثيرون لأنه لم يتطابق مع معايير ومقاييس القدماء ورؤيتهم في النقد، وعندما جاء عبد القاهر الجرجاني الذي ركز على ألا تستمد الكلمة معناها مستقلة بذاتها وإنما من خلال تجاور الكلمات مع بعضها بعضاً فالسياق هو الأساس في معرفة الشعرية من عدمها. وبذلك يتجاوز الجرجاني الرأي السائد قديماً حول المفردة إن كانت شعرية أم لا، وبذلك أيضاً ينظر الجرجاني إلى الجملة من منظور الحالة الانفعالية، ويتطور النقد بعد ذلك على الرغم من إصرار البعض على التمسك بالتنميط والاحتذاء بمعايير الشعر التي حرص عليها الأقدمون وظل الهاجس الرئيس البحث عن معايير تضيء على الإبداع شكلاً ومضموناً عبر التركيز على الفروقات الفنية والجمالية.

ولم يعد الخطاب النقدي المعياري الذي يرفض الاختلاف والتجاوز سائداً في العصر الحديث بعد أن قوي عوده في العصور السابقة.

وإذا كانت مثل هذه النظريات تقوى وتضعف بناء على عدد من يؤمن بها، فإنه لا يمكن نكران وجود نقاد يقفون إلى جانب شعرية المعيار وآخرين يناصرون شعرية التجاوز... إلخ.

أوردت هذه المقدمة المبتسرة جداً جداً لأقول: إن الجدة والابتكار أساس في الإبداع الشعري، كذلك الثقافة العميقة.. ولابد في مقاربة أي نص شعري من النظر إليه بمعزل عن أي نص آخر للغوص في مساماته واستنباط جمالياته، وإذا كان لابد من وجود مقارنة فلا تكون من أجل التقييم بقدر ما تكون من أجل معرفة الجديد والفضاءات الناغرة التي تميزت بها القصيدة الحديثة لأن سمات كل قصيدة تختلف عن الأخرى تبعاً للزمن وتبعاً للنقد السائد في ذلك الزمن ومفهوم جماليات الإبداع، وأرى بأن التركيز الأكبر يكون على الإبداع والتجربة الذاتية التي يجب ألا تكون نسخة طبق الأصل عن غيرها.

وفي الحديث عن مقاربات الشعر المعاصر حديثاً كان أو تقليدياً لابد من التدقيق ووعي دروب التألق لدى الشاعر ليكون الناتج رأياً سديداً يفيد القارئ والباحث معاً..

(من أغوار الأمس)(١) هو الديوان الأول لهذا الشاعر المبدع ويتضمن سبعاً وثلاثين قصيدة لا تلمح في واحدة منها ركاكة أو ضعفاً أو تراجعاً عن المستوى الشعري الذي ارتضاه الشاعر لنفسه وهذا يعود إلى صدقه في إبداعه وإلى المرجعية الثقافية التي تتلمذ عليها سواء أكان ذلك على مستوى البيت والأسرة والعائلة (لطفي أمان - الشاعر الرومانتيكي الكبير - علي أمان صاحب ومؤسس أول مجلة فنية في الجزيرة العربية (أنغام) أم على مستوى قراءة الشاعر للشعر العربي الذي بدا فيه التناص واضحاً والتأثر لا لبس فيه، دون التخلي عن التميز والتفرد).

إن قصيدة الشاعر عدأمان تتسامق قامتها من خلال إيمان الشاعر بالقصيدة العربية وإصراره على إبداع شعر يرتبط بمنابع ثقافية صافية نقية ويتزين بطوابع عاطفية صادقة وسمات مشوقة ونظرة عميقة لدور الأدب والفن ورؤية ثاقبة للوجود والكون وفلسفة الحب والحياة.. وهذا ما دفعني لكي أتوقف عند شعر عد أمان وأضيء على مفاتنه وسحره.

يعلن الشاعر عد أمان في قصيدته الأولى (عاند زمانك) عن موقفه من أساليب كتابة الشعر في العصر الحديث حيث يرفض ترهل القصيدة الجديدة وضعفها وإن تقد تفككها وعدم إتقانها للشعر والتزامها بما نسجه الأقدمون من شعر، فإن الشاعر الذي ينحاز بقوة إلى الشعر التقليدي لم يتخل عن الحداثة وعن الجدة في مضامين قصيدته، إننا نؤمن بأن القصيدة الجيدة تبقى جيدة سواء أكتبت بالأسلوب الكلاسيكي أم بالأسلوب الحديث

(نثرأوتفعيلة)، وإننانؤمن بأن الشكل يرتبط بالمضمون وأن القصيدة التقليدية حملت بين طياتها حداثة حقيقية منذ العصر الجاهلي وحتى الآن، والشاعر عدأمان من الشعراء الذين عملوا على ترسيخ هذه الحداثة في قصيدته عبر المضمون وعبر الشغل على الجملة الشعرية ونسقها وأسلوب اقتناص الصورة وتأثيرها في المتلقي.

وطُفْ بنا في مغاني السحر مشرقةً
تنساب فيها المنى والفجرُ هيمانُ
والطيرُ راحت على الأغصان مرسلةً
بوحاً شجياً به يزدان بستانُ
وللنسائم أنفاسٌ معطرةٌ
يكاد يسكر منها الشرب والحان
فجنةُ الشعر لن يسبيك منظرها
إلا إذا بهرت عينيك ألوانُ (٢)

وفي قصيدة (بين البقاء والهباء) يؤكد مهمة الشاعر وصفاته ورؤيته:

ذلك الشاعرُ باقٍ في المدى
يتحدى كالخلود الحقبا
وهو كالنجم مشعٌّ كلما
أقبل الليلُ وأرخى الحجبا
راحلٌ في كل روح مثلما
يرحل الفكرُ لأيام الصبا (٣)

هل الشاعر يتبدد مع تناقضات الحياة؟ أو يسافر مع الريح للبحث عن أمل يرضيه؟ أو يرى نفسه في الآخرين سلباً أو إيجاباً؟.. إنه كل ذلك وهو صوت الحياة ونبضها الدافئ.. يهدر بشعره معلناً ولا يطوي شراع الأمل، لأنه في نقده يأمل وفي طموحه يأمل.. وفي كل آن وحين يمجد الحب وإنسانية الإنسان ويقلب ظهر المجن على الذين أفلسوا من كل شيء فتمسكوا بالمظاهر الخلابة:

فاختيالُ المرء كبراً في الورى
قهقهاتُ الإثم في أحشاء كأسِ
في غدٍ تطويك أسدافُ الدجى
ثم تلقيك هباً في بطن رمسِ
وغداً عزٌّ ومجدٌ زائفٌ
يتلوى من عياً في ليل رجس
لايغرنَّك إيماضُ السَّنا
إنه نزعُ حياة بعد يأسِ
هكذا تُنزعُ أرواحٌ لنا
وكذاكَ الدهرُ يبلي كل لبسِ (٤)

وإذا كانت المعارضة أسلوباً شعرياً معروفاً، فإن التجويد ليس بالمعارضة، وإنما بإبداع نص يرتقي إلى مستوى النص الآخر أو قد يفوقه وليس هذا غاية وإنما هو طموح وفي أغوار هذا الطموح عشق لنص شاعر مبدع وإيمان بما طرحه ومحاولة جادة للعطاء بذات تمتلك إبداعها وتخلص للشعر.

إن قصيدة (ياليل ما أرجعك) ترتبط بحقيقة ناصعة في دلالة الحب محرك النفوس ومهذبها وباعث الحلم من جديد..

هناك إحساس بالألم وأنت تقرأ القصيدة وبوح يتفجر في كل لفظة وكل بيت وكل مقطع وهذا ما جعل القصيدة دافئة تتصطف في جمالياتها بإتقان، وتتلامح ومضاتها بالسر والعلن، لتخلق التوازن الناغر بين المتناقضات وبين الذاتية والموضوعية التي يظللها الهم خيف لا يريد أن يحرر الإنسان من الخوف والسطوة والابتزاز.

يقول ابن زيدون:

ودّع الصبرَ محبٌّ ودَّعَكْ
ذائعٌ من سره ما استودعَكْ
يا أخا البدر سناءً وسنا
رحم الله زماناً أطلعَكْ

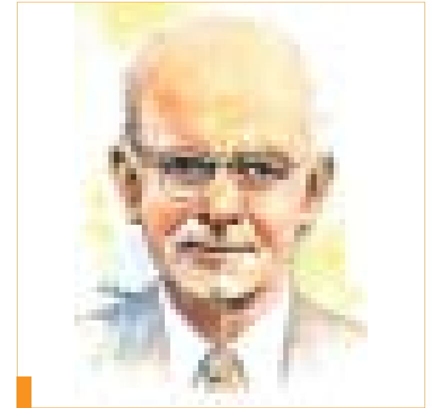
وقد آثر الشاعر عدأمان أن يكتب قصيدته التي تميزت بحق بإشراقات فائضة، والتي استطاع فيها أن يقدم للقارئ قصيدة ماتعة شكلاً ومضموناً فيها من التكثيف ما يسر، ومن الخيال ما يعجب، وقد لعبت الوحدة الموضوعية دوراً مهماً في اللهاث وراء البيت تلو الآخر لمعرفة ما يريد أن يبوح به الشاعر وما يقدمه من جديد متألق:

عدتَ يا ليلُ ولكن بعدما
هجرتْ أحلامُ نفسي أربُعَكْ
عُدْ إلى حيث أمانيك ابتدت
وخذِ الأشجانَ والذكرى معكْ
عُدْ فما أنت سوى وهمي الذي
يتراءى قسماً لن أتبعكْ
ليت ما أرجعكَ اليوم إلى
دوح روحي قبل هذا شيَّعكْ
ليته والنجمُ يدري والسُّهى
قرَّ عيناً ليته ما أرجعكْ (٥)

المقطع السابق من القصيدة فيه بريق وفيه جواذب خيال وانبهار.. يفتنك بالعلاقة الزمكانية بين الماضي والحاضر ويدهشك بعطاءات شاعر رهيف يراوده الأمل فيركب بساط الريح ويقابله الألم فيأخذ بمجامع قلبه ليضرج حياته بموقف ما وتعبير كتبه بحبر دمه.

فالهاجس الشعري عند الشاعر رعد أمان لاهب، ولهذا عندما تلح عليه الفكرة يجود عليها بفيض إبداعه، ليخترق مساماتها ويجمع في إهابها جماليات الشفق ومنطق الحياة وكنهها:

وضجَّ بيَ الصوتُ، صوتُ الحياة
كأنَّ رعوداً عراها حَنَقْ
تحنّ إلى عالم في السماء
وتشردُ وهماً وراء الشفقْ
ألا بئسها بغية لم تكن
سوى مهربٍ من شجون الأرقْ
فعُدْ إنما يُستحبُّ الوجود
متى رتل الليلُ آي الشّرَقْ
فقلت صدقتَ الحياةُ هنا
وإن أُضرمت في الضلوع حُرَقْ (٦)


إيليا أبو ماضي

وإذا كان إيليا أبو ماضي في اللا أدريات خاطب نفسه (لست أدري) باحثاً عن كنه الحياة التي تبدأ من الخلق وتنتهي بالفناء، فإن قصيدة رعد أمان التي عنونها بـ: (لستَ تدري) تخاطب الإنسان وتدعوه إلى الحياة القويمة، التي يلفحها الفجر ويثريها الزهر ويدون الحب توقيعه على أديمها:

عِشْ لحبٍّ يملأ القلبَ ويُحيي الروحَ سِحرُهْ
عش عموداً من ضياءٍ فاض بالآمال نهرُهْ
وتمتَّعْ بجمالٍ يسكن الأرواحَ طُهْرُهْ
لا تسلْ ما كنهُهُ ؟ قد حيَّر الأفهامَ أمرُهْ
أنت لا تدري لماذا السحرُ لا يُدرَكُ سِرُّهْ
لستَ تدري (٧)

ومما يلحظ على الشاعر أنه ذو نفس تحمل ألماً صافياً، فهي نبيلة إلى حد بعيد، ولكن خيبات الحياة الكثيرة أقضت مضجعها دون أن تنال من ثباتها على القيم التي تستعصي التحقيق في زمن مفعم بالجراح وغابت فيه الكبرياء وانطفأ في إهابه وهج الاطمئنان والاستبشار. فالكثيرون هربوا من مواجهة الواقع، والكثيرون أطاحوا بالحب، إلا أن الشاعر يقيم على العهد ويوغل في أعماق النفس الإنسانية ويوصي بالتفاؤل وعدم القنوط وفهم تناقضات الحياة ومآسيها:

إذا الأيامُ سامتكَ البلاءَ
وعزَّتكَ اغتناماً واحتواءَ
فلا تَقنطْ وغالِبها إلى أنْ
تراها في ونىً تبدي الولاءَ
فمَن يقنعْ بما ملكتْ يداهُ
يرَ في شحّة الرزق اكتفاءَ
ومَن يصبرْ على عنت الدياجي
فذاك وأيْم ربي لن يساءَ
كذلك تمَّحي سودُ الليالي
إذا الإنسان لم يذعن وشاءَ (٨)

ويدفع الحب الشاعر إلى التحليق في فضاءات الجمال التي تستمد قوتها من دافعية الحب وطاقاته العميقة وينابيعه الفنية وإشعاعاته، التي تفيض بألوان المسرة والسعادة وتنبثق من الجوهر، لتسبغ على الوجود تغريداً لا أروع ولا أجمل:

أنتِ.. ما أنتِ سوى حورية
غلطوا إذْ نسبوها للبشرْ
أنتِ وحي الشعر ما أجمله
خالقاً إعجازه أحلى الصورْ
هكذا صاغك روحي ملكاً
زاده سحراً دلالٌ وخفرْ
هكذا أنتِ نشيدٌ بفمي
صَبَّهُ الله من النفث العطِرْ
أنا إنْ أقبلت عمرٌ يزدهي
وإذا بِنْتِ فحلمٌ واندثرْ (٩)

ويتربع الحلم على سويداء القلب، ليتضوع إكسيراً يعالج أنواع الألم ويزيل أحزان الروح. إن الذات الإنسانية بحاجة ماسة إلى تجاوز الملمات، لأن ما يختبئ وراء الإحساس آلاماً كثيرة تحتاج إلى فرح يغلف آثارها ويزيل تبعاتها:

وما أوحشَ العمرَ في عيش بلا أملِ
وأتعسَ الروح يرجو جيئةَ الأجلِ
فكرتُ في أمر نفسي بعدما يئست
من مقدم الفجر بل نفرة الطَّفَلِ
فصابني في شعاب الغم سهمُ أسىً
أجرى دموعي من الخفاق لا المقلِ
قاسيتُ من صرف دهري ما يَفُتُّ صفا
فكيف بي وأنا المكسوُّ بالعَضَلِ
إنَّ الزمانَ إذا رانَتْ نوازلُهُ
يشلُّ فكرَ الذي يبلوه بالأسَلِ (١٠)

إن قراءة متأنية دقيقة لشعر رعد أمان تؤكد اقترابه من شعراء الرومانسية، التي (تدل فيما تدل على الإنسان الحالم ذي المزاج

الشعري المنطوي على نفسه ثم تهمعنا لها إلى ما يشمل شبوب العاطفة وانديا حاتها والاستسلام للمشاعر والاضطراب النفسي والفردية والذاتية وقد تمثلت هذه الاتجاهات في الأدب الرومانسي بعامة رواية وملحمة ورسائل واعترافات وفي الشعر بشكل خاص وبارز)(١١).

وإن الشاعر رعد أمان شاعر يمتلك مكنة واضحة في أسلوبه التعبيري المتنوع، الذي يعتمد على التكثيف اللغوي والصور الفنية الجديدة المتألقة والخيم قصيدته بشحنات عاطفية متدفقة ويغنيها بألفاظ موحية وصدق أخّاذ:

يا حبيباً ضاعَ عمري بعدما
شقيتْ أيامُهُ في الغَلَسِ
أيقظَ الشعرَ بهمس فارتمى
كالندى فوق خدود النرجس (١٢)

وما يحسب للشاعر اهتمامه بالصورة المبتكرة وتحليقه على جناح الخيال لإبداع صور نضرة مكسوة بالعواطف الإنسانية والأبعاد الدافئة الرقيقة:

إنْ حاربَ الليلُ فجراً والرحى حَميتْ
تدري وتعلمُ أن الليلَ ينحدرُ
فذكّرِ الدَّجْنَ كيف البرق فتَّقهُ
لعله اليوم بالتذكار يعتبرُ (١٣)

وتتشظى اللغة الشعرية في منحى يلج حصون جفاء عن ذوق الناس وحياتهم وواقعهم، فهي لغة مأنوسة تتناغم ألفاظها المعبرة والموحية والمنبثقة من صميم الفكرة عبر أنساق الجمل المتينة الجزلة فتشكل قمرموزات ودلالات ومستندة إلى اشتقاقات وتراكيب قوية ومنسجمة:

قفوا وتأملوا العَجبَ العُجابا
فقد هزأ الزمانُ بنا وعابا
ولاحتْ من غرائبه طيوفٌ
تُمزق عنه في عبثٍ حجابا (١٤)

وقد استطاع الشاعر رعد أمان أن يوفر لقصائده غنائية شفيفة عذبة من خلال الجرس الموسيقى الداخلي والموسيقا الخارجية التي تنتجها الأوزان التقليدية للشعر العربي الكلاسيكي إذ يلحظ القارئ في قصائد الديوان رقة في الصياغة وانسياباً عفوياً في الأنغام وسلاسة في تواتر الإيقاع، فهو يؤمن بأن القوالب العروضية هي أفضل الأوعية للتعبير عما في النفوس:

ونحن لمَّا نزَلْ عنه لفي شُغُلٍ
كأنَّ مَن مات لم يعبُرْ بوادينا
هذا الذي أطربَ الدنيا وراقَصَها
وعطَّر الشعرَ بالأنغام تسبينا
قالوا تقضَّى فقلنا اللهُ يرحمُهُ
ما كان إلاَّ ملاكاً راحلاً فينا

والصورة عند الشاعر غاية غير متكلفة وهي تتشكل لديه من عناصر مادية وخيالية وهي مزيج من الرؤى والألوان وتزخر بالوفرة والحيوية والحركة وتتميز بالعلاقة الوشيجة، مع الحس المرهف والمشاعر الصادقة.

وفي رؤية الشاعر الشعرية يبرز الأمل كعنصر فاعل ويتجلى الفرح كمعادل موضوعي للألم ويبقى التحدي للمآسي والواقع مدماكاً رئيساً في طروحاته.. وما الدعوة إلى الخير والحق والصداقة والصدق مع النفس والارتباط بالجمال إلا منارات يهتدي بها الشاعر ويدعو إليها سراً وعلانية، وهذا يدل على إيمانه بالشعر الإنساني الذي يعبر بحق عن كوامن الإنسان وعواطفه وأفكاره كما يؤكد الشاعر على تلاحم الشكل بالمضمون ليكون الخلق الفني للشعر تأججاً أصيلاً.

وقد جاءت أوزانه ملونة متغيرة ومتغايرة ولم تسيطر القافية على قصيدته ولم تأت متكلفة إلا في القليل النادر.. وقد مال في بعض الأحيان إلى اعتماد قافية لكل بيتين أو أكثر:

ذِكَرُ الأمس وأطيافُ الحِمى
دَهدَهَتْ في الروح عهداً قد نُسِي
إذْ أثابت ثم طابت مَقدما
لألأتْ أنجُمُها في الأكؤسِ

الشاعر رعد أمان له تميز وأسلوبه في إبداع قصيدته، فموضوعاته المتنوعة وصوره المبتكرة وتعبيراته المتفردة المشرقة جعلت تجربته الإبداعية لها نكهتها الخاصة. كما أن سعيه لتحقيق الوحدة العضوية في قصيدته جعل بنيتها حية ومفاصلها مترابطة وهذا ما جعلنا نقول إن تجربة هذا الشاعر تستحق التقدير ومن المتوجب أن ينار عليها، لأن قلة قليلة من الشعراء الشباب الذين يكتبون الشعر التقليدي واستطاعوا أن يتجاوزوا عباءة التقليد والتكرار والابتذال.

الهوامش:

١) رعد أمان، من أغوار الأمس، ديوان شعر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ٢٠٠٧.
٢) المصدر السابق نفسه، ص١٧.
٣) المصدر السابق نفسه، ص٢٥.
٤) المصدر السابق نفسه، ص ٢٩.
٥) المصدر السابق نفسه، ص ٣٥.
٦) المصدر السابق نفسه، ص ٤٤.
٧) المصدر السابق نفسه، ص ٤٧-٤٨.
٨) المصدر السابق نفسه، ص٥٦-٥٧.
٩) المصدر السابق نفسه، ص٦٧.
١٠) ممدوح السكاف، عبد الباسط الصوفي، الشاعر الرومانسي، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٣، ص ١٩٠.
١١) المصدر السابق نفسه، ص ١٠٠.
١٢) المصدر السابق نفسه، ص ١٣٠.
١٣) ال مصدر السابق نفسه، ص ١١١.
١٤) المصدر السابق نفسه، ص ٧٤.

الأصول التراثية في «أغوار الأمس»

التجليات والملامح

د. عبدالحكيم الزبيدي

صدر عن دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة الديوان الأول للشاعر عدأمان، بعنوان «من أغوار الأمس». ويتضح بجلاء لقارئ الديوان تمسك الشاعر بالأصالة وترسمه لخطى الأقدمين مع تمثله لمجريات عصره وتفاعله مع أحداثه. وسنحاول في هذه القراءة السريعة أن نتبين ملامح الأصول التراثية التي صدر عنها الشاعر وشفت عنها قصائد الديوان.

يمكننا إجمالاً أن نرد هذه الملامح إلى أربعة مظاهر تجلت بوضوح في كثير من قصائد الديوان هذه المظاهر هي التمسك بالشعر المقفى، التناص مع الشعر القديم، الألفاظ المعجمية ثم الضرورات الشعرية وسنتناول في السطور التالية هذه المظاهر بشيء من الإيجاز.

التمسك بالشعر المقفى:

منذ القصيدة الأولى في الديوان يعبر الشاعر بوضوح لامواربة فيه عن تمسكه بالشعر المُقفَّى ـ أو العمودي كما يعرف اليوم ـ ورفضه للشعر الحر وإن أدى به ذلك إلى أن يعاند زمانه وأن يمشي عكس التيار، يقول داعياً غيره من الشعراء أن ينهجوا نهجه(١):

عاند زمانك واتبع رسم من بانوا
فليس شعراً سوى شعرِ الألى كانوا
واهجر بلاقع نثر الناثرين هبا
تنزِّه الشعرَ لا كانت ولا كانوا
وغازل الضاد أبياتاً وقافيةً
لها بأرواحنا وقعٌ وإرنانُ

إلى أن يقول:

ولا يغُرَّنّكَ ما في (الحُرِّ) من فسحٍ
ما تلك إلا مدىً ذاوٍ وخسرانُ
العاجزون بها لاهون في شطحٍ كلهمو
في قفار الجهل جذلانُ

إلا أن الشاعر رغم التزامه بوحدة الوزن والقافية في أغلب قصائد الديوان، فإننا نجده ينوّع أحياناً في القوافي وفق نظام معين. فقد يصوغ القصيدة على شكل مقطوعات كل مقطوعة تتكون من أربعة أبيات مبنية على قافيتين مختلفتين كما في قصيدة «حلم» ومطلعها(٢):

يا قلب ماذا ترومْ   من عمري الباقي
قد أذبلتني الهمومْ   وزاد إخفاقي
والبوم راحت تحومْ   فيهجر أشواقي
لا شيءَ غيرَ السهومْ   لا خمر لا ساقي

وفعل الشيء نفسه في قصيدة «قم ودع الأشجان» ومطلعها(٣):

إن طافت الأحزانْ   في أفق ليلكْ
وكان ما قد كانْ   من صدِّ خلِّكْ
قم ودِّع الأشجانْ   بنسف فُلِّكْ
ثم احتوِ السلوانْ   واعجبْ لمثلِكْ

وقد يجعل كل بيتين على قافية، على نحو ما صنع في قصيدة «همسة» التي مطلعها(٤):

ناجِ أنسامَ الدياجي   بالأغاريد القصيدْ
فأماني الروح تحيا حين يرويها النشيدْ

وقد ينوع في القوافي ويبني البيت على قافيتين بما يشبه نظام الموشحات كما في قصيدة «أنا والمزهر» ومطلعها(٥):

بعث اللحن حزيناً وانكفا   مزهري
حدثتني النفس لما نفثا   كُربا
أن لِمَ أصغي وبي قد عبثا كهبا
قلت: ما دام دفيناً بعثا   لِصِبا
فالدنى خمرٌ ودمعٌ وكفى وتري

وقد يستخدم البحور المجزوءة الراقصة، فتكون القصيدة أقرب إلى النشيد، كما في قصيدته التي بعنوان: «الأخطل الصغير» ومطلعها(٦):

الأخطل الصغيرُ   مقامه كبيرُ
في عالم الجمالِ   والفن والخيالِ
يكاد يستبيني   برقة اللحونِ
فيأسر الشعورا   إذ ينشر العبيرا

التناص مع الشعر القديم:

ومن مظاهر الأصالة وتتبع خطى الأقدمين في الديوان، أننا نجد صدى لبعض القصائد المشهورة في الأدب العربي مما يدل على عمق ثقافة الشاعر وتضلعه من التراث الشعري

القديم ويبدو ذلك في تمثله لبعض القصائد القديمة المشهورة والنسج على منوالها. والشواهد على ذلك كثيرة وسنكتفي بنماذج منها للتدليل فمن ذلك قصيدته التي بعنوان: «يا ليل ما أرجعك؟» ومطلعها(٧):

عدتَ يا ليلُ ترى من أطلعك
عدتَ بالماضي بلا وعدٍ معك
لمَ يا باعث همي والجوى
ترتجي لقيا محبٍ ودَّعك

فهي تذكرنا برائعة ابن زيدون الشهيرة(٨):

ودَّع الصبرَ محبٌ ودَّعك
ذائعٌ من سرِّه ما استودعك

وكذلك قصيدته «وصية» التي مطلعها(٩):

إذا الأيام سامتك البلاءَ
وعزَّتك اغتناماً واحتواءَ
فلا تقنط وغالبها إلى أن
تراها في ونىً تبدي الولاءَ

فهذه القصيدة تذكرنا بالهمزية المنسوبة للإمام الشافعي وإن اختلفت عنها في حركة الروي(١٠):

دعِ الأيام تفعلُ ما تشاءُ
وطبْ نفساً إذا حكم القضاءُ

وقصيدته التي بعنوان: «دمعة على لطفي» ومطلعها(١١):

لو يُرجع الحزنُ أحباباً لباكينا   فأنسيتُ
أنا ندباً وتأنيبا

ففيها نفس من رائعة ابن زيدون(١٢):

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا

ويظهر أثر ابن زيدون في قوله:

لطاب مجلسنا في ظلٍّ وارفة
أنفاسها عبقت فُلاً ونسرينا

ففيه نظر إلى قول ابن زيدون:

يا روضةً طالما أجنت لواحظنا   ورداً
جلاه الصِّبا غضّاً ونسرينا

ويبدو إعجاب الشاعر بأمير الشعراء أحمد شوقي واضحاً إذ نجده يتأثر في كثير من قصائد الديوان. فمن ذلك قصيدته التي بعنوان: صرخة الشباب، ومطلعها(١٣):

قفوا وتأملوا العجب العجابا
فقد هزأ الزمان بنا وعابا

التي تذكرنا بقصيدة أحمد شوقي التي مطلعها(١٤):

سلوا قلبي غداة سلى وثابا
لعل على الجمال له عتابا

وكذلك قصيدة «العز في لبنان» ومطلعها(١٥):

قف بذاك الجمال في مهرجانه
هل ترى غير وارفات جنانِه

فهي على وزن وروي قصيدة شوقي التي نظمها بمناسبة مبايعته أميراً للشعراء، ومطلعها(١٦):

مرحباً بالربيع في ريعانِه
وبأنواره وطيبِ زمانِه

ومن تأثره بشوقي أيضاً قصيدته التي بعنوان: «دمعة على غانم» ومطلعها(١٧):

إن تخنكم في نعيه الأسماءُ
جاوزوها يا أيها الشعراءُ

ففيه نفس من قصيدة شوقي المشهورة التي مطلعها(١٨):

خدعوها بقولهم حسناءُ
والغواني يغرهن الثناءُ

وكذلك قوله(١٩):

عاند زمانك واتبع رسمَ من بانوا
فليس شعراً سوى شعرِ الأولى كانوا

ففيه تأثر بشوقي في قوله (٢٠):

قُم ناجِ جِلَّقَ وَانشُد رَسمَ مَن بانوا
مَشَت عَلى الرَسمِ أحداثٌ وَأزمانُ

ولا يكتفي الشاعر بأن يتمثل القصائد المشهورة، بل يتعدى ذلك إلى الموشحات الأندلسية فنجد صدىً لموشحة ابن الخطيب المعروفة (٢١):

جادك الغيث إذا الغيث همى
يا زمان الوصلِ بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلماً في
الكرى أو خلسة المختلسِ

في قصيدته التي بعنوان: «فجرٌ سلَّم»، ومطلعها(٢٢):

ذِكَرُ الأمسِ وأطياف الحمى
دهدهت في الروح عهداً قد نُسي
إذ أثابت ثم طابت مقدما
لألأت أنجمها في الأكؤسِ
ذكرتنيه زماناً قد مضى
وسقتنيها بكفٍّ الحاضرِ

وجلت لي بعد ما قيل انقضى
سحرَ وحي ملهم للشاعرِ
فانطلق يا خاطري واطوِ الفضا ما
بأرض الشعر إلا (الجابري)

ومن تأثره بالمعاصرين غير شوقي تأثره بقصيدة «الطلاسم» لإيليا أبي ماضي(٢٣) وذلك في قصيدته «لستَ تدري» ومطلعها(٢٤):

خذ من الفجر الذي لاح وأحيا الكون بسمه
خذ من الطير الذي باح بسرِّ الفن نغمه
خذ من الزهر الذي فاح وأروى النفس نسمه
فإذا ما الورد ضمَّ الشوق في عينيك ضمَّه
أنت لا تدري لماذا الحسن للأعمار نعمه ؟
لست تدري

ومن مظاهر التناص مع الشعر القديم وجود ما كان الأقدمون يطلقون عليه «السَّرقات الشعرية» وهو وقوع الشاعر على معنى قد سُبق إليه ونجد هذه الظاهرة قليلة في ديوان (من أغوار الأمس)، وإن وجدت فإنما جاءت من فيض ثقافة الشاعر وتشبعه بالتراث دون قصد لاقتباس معنى قديم أو إعادة صياغته. فمن ذلك مثلاً قوله في قصيدة «دمعة على غانم»(٢٥):

قل لمن شيعوه كيف دفنتم
كوكباً قد دانت له الظلماءُ

فهذا البيت يذكرنا بقول المتنبي في رثاء محمد بن إسحاق التنوخي(٢٦):

ما كنت أحسب قبل دفنك في الثرى
أن الكواكب في التراب تغورُ

والبيت الوحيد الذي يبدو أنه مستوحى من بيت قديم مع الوعي بذلك، هو قوله(٢٧):

ما أوحش العمر في عيشٍ بلا أملِ
وأتعس الروحَ يرجو جيئة الأجلِ

فهو يذكرنا بقول الطغرائي في لامية العجم(٢٨):

أعلل النفس بالآمال أرقبها
ما أضيق العيشَ لولا فسحة الأملِ

فالتزام نفس الوزن والقافية يوحي بأن لامية العجم كانت ماثلة في وعيه وهو ينظم هذه القصيدة وكذلك قوله في القصيدة نفسها:

فكرت في أمر نفسي بعدما يئست
من مقدم الفجر بل من نفرة الطَّفَلِ
ففيه نفس من قول الطغرائي:
مجدي أخيراً ومجدي أولاً شَرَعٌ
والشمس رأد الضحى كالشمس في الطَّفَلِ

الألفاظ المعجمية:

ومن مظاهر ترسم خطى الأقدمين وجود بعض الألفاظ المعجمية التي تُعرف بالغريب وهي ألفاظ غير شائعة الاستخدام التي يتطلب فهمها الرجوع إلى المعاجم، ويدل استخدامها على عمق ثقافة الشاعر وتمكنه من اللغة. والقارئ المعاصر إذا تصفح الديوان سيتعثر بكثير من هذه الكلمات التي ستلجئه إلى المعاجم، وبعض هذه الألفاظ تأتي في القافية مما يوحي بأن الشاعر ربما اضطر إليه اضطراراً من أجل القافية، فمن ذلك قوله(٢٩):

فكرت في أمر نفسي بعدما يئست
من مقدم الفجر بل من نفرة الطَّفَلِ

قال في (القاموس) «الطَّفَلْ: الظُّلْمَةُ نَفْسُهَا(٣٠) وقوله في القصيدة نفسها:

كذاك قالت لي الأيام ناصحةً
فقمت أغسل عن فكري بَرَى الخَطَلِ

والبرى هو التراب، والخطل: الحمق، وقوله (٣١):

والخِضمُّ الجبّارُ يبقى مدى الدهر خضمّاً
وليس يبقى الرّاءُ

والبَرى هو الزبد، وقوله(٣٢):

فتهجره عنادله حزانى
وتجفوه الكراوين اعتصابا

و(العنادل) جمع عندليب، والكراوين جمع كَروان (بفتح الكاف) وتُجمع أيضاً على كِروان (بالكسر)، والاعتصاب هو التعصب والتجمع، جاء في (القاموس) «اعتصبو: صاروا عُصبة»(٣٣).

على أن الألفاظ الغريبة أو المعجمية لا تقتصر فقط على القافية بل نجدها مبثوثة أيضاً في ثنايا الأبيات كما رأينا في بعض الأمثلة السابقة، وكما في قوله(٣٤):

إن الزمان إذا رانت نوازله
يشكُّ فكر الذي يبلوه بالأسلِ

ومعنى (رانت) أي غلبت وسيطرت، والأسل: الرماح، وقوله(٣٥):

تلف حياتها بِجِبابِ تعسٍ
وتقضي العمر غماً واكتئاباً
والجِباب: جمع جُبَّة.

وقوله(٣٦):

وإن غُسلت يداك بقِلْدِ عزٍّ
فلا تنظر إلى الخلق ازدراءَ

ومن معاني (القِلد): إناء يشبه القعب يجمع فيه الماء (٣٧).

ومن أمثلة الغريب أيضاً قوله (٣٨).

وما حابوا جميعهمو ولكن
فساد (الواقع) الموبوءِ حابا

وحاب من الحُوب (بضم الحاء وفتحها) وهو الإثم.

وقد وردت الكلمة نفسها أيضاً في قوله (٣٩):

حاب من ضل في الحياة وألهاه غواه عن
الطريق السويِّ

ولقد كانت له مندوحة عن استعمال الغريب هنا كأن يقول (خاب) بالخاء المعجمة.

ومن أمثلة الغريب استخدامه لبعض صيغ الجمع غير الشائعة مثل جمع (مَلَك) على (أملاك) بدلاً من (ملائكة) في قوله (٤٠):

الشعر لو كنت تدري ملاكٌ خَفِرٌ
فكيف لا يعشق الأملاكَ إنسانُ

وجمع (نبل) على (أنبال) بدلاً من (نِبال) وهي السهام في قوله (٤١):

وليس ينجو من الأنبال غير فتى
يصدها بتروس الصبر والجدلِ

وكذلك استخدام بعض أسماء الإشارة غير الشائعة، كما في قوله (٤٢):

وذِهِ ورقاءُ قد ناجتك في أعذب جرسِ

ومن الألفاظ الغريبة أيضاً قوله (٤٣):

فاغضبْ تكشْ واصفحْ تبشْ واضحكْ تعشْ
واعذر جوادي إن تهوَّر أو كبا

فالكش كما ورد في القاموس هو صوت الأفعى أو صوت غليان القِدر (٤٤).

ويبدو أن الشاعر ولعاً بالبديع فنراه يستخدم في الشطر الأول من البيت السابق ما يطلق عليه البلاغيون «حسن التقسيم» ويكثر من الجناس كما في قوله في رثاء المطرب اليمني أحمد بن أحمد قاسم (٤٥):

قاسمٌ أنت يا ابن أحمد قَسماً
يا قسيماً مقسَّم القسماتِ

وقوله في القصيدة نفسها (٤٦):

نبأةٌ بنتُ نبأة نبَّأتني
بانهدام السِّماكِ في لحظاتِ

وقد نجد حشداً من الألفاظ الغريبة في قصيدة واحدة، كما في قوله (٤٧):

وجثا يلثم الرغام ويبكي ندماً في خواء ليل دجي
واحتبى بالشجا إلى الأمس يرنو وعلى الترب منه وقع رمي
ثم أشوى الأنين هيكله الذاوي وأصلى البلى كزندٍ وري

إلى أن يقول:

فاسطعي يا (ذُكاء) في كل نفسٍ هي والجهل في وفاق غبي
وذكاء من أسماء الشمس.

الضرورات الشعرية:

ومن مظاهر التمسك بالتراث في الديوان كثرة الضرورات الشعرية. وقد أجاز النقاد قديماً للشاعر أن يخرج على بعض قواعد النحو والصرف عند الضرورة التي يلجئه إليها الوزن والقافية، فأجازوا له الزيادة والنقصان والحذف والتقديم والتأخير والإبدال وتغيير وجه من الإعراب إلى وجه آخر على سبيل التشبيه، وتأنيث المذكر وتذكير المؤنث، وفق شروط محددة (٤٨).

وقد حفل ديوان (من أغوار الأمس) بالكثير من هذه الضرورات، وسنضرب لذلك بعض الأمثلة. فمن ذلك مثلاً حذف الياء من هاء الكناية المتصلة، فمن أمثلة حذف الياء قوله (٤٩):

ولم تذَّكرْ أي عهدٍ بهِ
وأنكرت معرفةً به لك

فقد جاءت (به) الأولى مشبعة الكسرة (بِهي) حسب القاعدة، أما (به) الثانية فلا يستقيم الوزن إلا بحذف ياء الإشباع من (بِهِ)، وهي من الضرورات المباحة (٥٠).

ومثلها قوله (٥١):

بهِ حفَّت بيض حور مثلما
أَعينٌ حفَّت بحلمٍ مؤنسِ

ومن أمثلة حذف الواو قوله (٥٢):

ولكن بواعثه قد أبت
علي لقاءَهُ دون الفلك

فإن الوزن لا يستقيم إلا بحذف (الواو) من (لقاءَهو).

ومثلها (كأنَّهُ) في قوله (٥٣):

تنكر الصحب والأهلون كلهم
حتى كأنَّهُ لم يعرف له سكنا

وقد ألجأته ضرورة الوزن إلى أن يتصرف في الأفعال والأسماء تصرفات متكلفة فمن ذلك قوله (٥٤):

ويَزْيَنُّ بالزهر مؤتلقاً
ويلهو مع المغريات الحسانْ

فقوله (يِزْنَّ) من التصاريف غير المستساغة، وقد لجأ إليها من أجل استقامة الوزن، وكان يمكنه القول: (ويزدان) وهي تؤدي المعنى دون أن يختل الوزن.

كذلك يقول في القصيدة نفسها (٥٥):

فعد إنما يستحب الوجود
متى رتَّل الليلُ آيَ الشَّرَقْ

فقوله (الشَّرَق) ويقصد به الشروق، من التصاريف غير المستخدمة التي ألجأته إليها ضرورة القافية والوزن.

ومن الضرورات قوله (٥٦):

جمعتني بك حتى نلتها
أما أنت ما بروحي جمعك

فالشطر الثاني لا يستقيم عروضياً إلا بتخفيف الميم وحذف المد في (أمَّا) لتصبح (أمَ)، وقد أجاز النقاد للشاعر تخفيف الحرف المشدد (٥٧)، كما أجازوا له حذف ألف (أنا) عند الوصل (٥٨)، فلعل الشاعر قاس (أما) عليها فحذف الألف.

يعد من الإضافات المهمة في التراث الشعري الأصيل الذي يترسم خطى الأقدمين ويتمسك بثوابت التراث مع الأخذ بأسباب الحضارة والمعاصرة.

الهـوامش

(١) رعد أمان: من أغوار الأمس، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٧، ص١٥.
(٢) الديوان، ص١١٥.
(٣) الديوان، ص١١٩.
(٤) الديوان، ص١٢٥.
(٥) الديوان، ص١٢٣.
(٦) الديوان، ص١٣٣.
(٧) الديوان، ص٢٧.
(٨) ديوان ابن زيدون: شرح الدكتور يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤١١هـ/١٩٩١م، ص٢٩.
(٩) الديوان، ص٤٧.
(١٠) ديوان الشافعي: جمعه وعلق عليه محمد عفيف الزعبي، دار الجيل، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٣٩٢هـ / ١٩٧٤م، ص١٥.
(١١) الديوان، ص٧١.
(١٢) ديوان ابن زيدون، مرجع سابق، ص٢٩٨.
(١٣) الديوان، ص١١١.
(١٤) الشوقيات، بلدوسنة النشر غير مبين، مج١، ج١، ص٦٨.
(١٥) الديوان، ص١٥٥.
(١٦) الشوقيات، مج١، ج٢، ص١٩٠.
(١٧) الديوان، ص٦٩.
(١٨) الشوقيات، مج١، ج٢، ص١١٢.
(١٩) الديوان، ص١٥.
(٢٠) الشوقيات، مج١، ج٢، ص١٠٠.
(٢١) محمد بوذينة: ديوان الموشحات الأندلسية، د.ن، تونس، ١٩٨٩م، ص٤٢٥.
(٢٢) الديوان، ص٩٩.
(٢٣) إيليا أبو ماضي: الجداول، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة عشرة، ١٩٧٩م، ص١٣٩.
(٢٤) الديوان، ص٤٣.
(٢٥) الديوان، ص٧٠.
(٢٦) شرح ديوان المتنبي: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م، الجزء الثاني، ص٢٣٢.
(٢٧) الديوان: ص٦٧.
(٢٨) السيد أحمد الهاشمي: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، مؤسسة المعارف، بيروت، د.ت.، ج١، ص١٤٤.
(٢٩) الديوان، ص٦٧.
(٣٠) الفيروزأبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثانية، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م، مادة (طفل).
(٣١) الديوان، ص٧٠.
(٣٢) الديوان، ص١١٣.
(٣٣) القاموس المحيط، مرجع سابق، مادة (عصب).
(٣٤) الديوان، ص٦٧.
(٣٥) الديوان، ص١١٢.
(٣٦) الديوان، ص٤٧.
(٣٧) القاموس المحيط مرجع سابق مادة (قلد).
(٣٨) الديوان، ص١١٤.
(٣٩) الديوان، ص٤١.
(٤٠) الديوان، ص١٧.
(٤١) الديوان، ص٦٨.
(٤٢) الديوان، ص٤٤.
(٤٣) الديوان، ص٧٧.
(٤٤) القاموس المحيط، مرجع سابق، مادة (كشش).
(٤٥) الديوان، ص٩٤.
(٤٦) الديوان، ص
(٤٧) الديوان، ص٤٠.
(٤٨) أبو سعيد السيرافي: ضرورة الشعر، تحقيق د. رمضان عبد التواب، دار النهضة العربية، بيروت، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م، ص٣٤.
(٤٩) الديوان، ص٣٢.
(٥٠) ضرورة الشعر، مرجع سابق، ص١٠٦.
(٥١) الديوان، ص١٠٠.
(٥٢) الديوان، ص٣٢.
(٥٣) الديوان، ص١٤٣.
(٥٤) الديوان، ص٣٤.
(٥٥) الديوان، ص٣٥.
(٥٦) الديوان، ص٢٨.
(٥٧) ضرورة الشعر، مرجع سابق، ص٨١.
(٥٨) المرجع السابق، ص٧٧.

«المفتون» والسيرة الروائية
حياة حقيقية أخصب من الخيال

شوقي بدر يوسف

في الميثاق السّـيري لكتابة السيرة الذاتية تكمن وقائع تقديم النص إلى المتلقي بالاتفاق معه على تحديد موقع هذا النص في الصيغة السردية، باعتباره سيرة ذاتية كتبها السارد (الكاتب) على لسان الراوي بصيغتها المعتادة، ومن ثم فهو يحدد من خلالها وقائع حياته، وتجربته الذاتية في الحياة، حيث يحشد فيها الكاتب من ذاكرته الموثقة تاريخياً وإنسانياً وقائع محددة يتذكرها ويتفنن في حشدها بكل ما تزوده بها الذاكرة، خاصة إذا كان السارد يمتح تاريخه الإنساني من مرحلة الطفولة، وأحياناً تكون هذه السيرة نصاً ملتبساً يحمل داخله جينات الرواية التخييلية إلا أن الميثاق الأوتوبيوجرافي السّيري هو الذي يحدد صراحة موقعها من السرد هل هي سيرة ذاتية موثقة تماماً من ذاكرة الكاتب وتاريخه الذاتي، أم هي رواية لعب التخييل دوره المعتاد فيها ليحيلها إلى وقائع وأحوال وذلك من خلال الإشارة بذلك إما على غلاف النص بأنها «سيرة ذاتية» أو الإشارة إلى ذلك بأي وسيلة من وسائل الإشارة، وكما يقول عنها فيليب لوجون المنظّر الفرنسي لفن السيرة: «إن السّيرة الذاتية شكل آخر ينضم إلى الرواية من خلال مجموعة من التحولات غير المحسوسة، فأغلب السير الذاتية تكون ملهمة باندفاع إبداعي واسع الخيال نتيجة لذلك يدفع الكاتب إلى عدم الاحتفاظ بأحداث وتجارب حياته إلا على تلك التي يمكنها أن تدخل ضمن بناء نموذج محدد، ويمكن أن يكون هذا النموذج شيئاً يتجاوز الفرد ويستدرج هذا الأخير إلى التطابق معه، أو يكون ببساطة ترابطاً لشخصيته ومواقفه»(١).

هكذا كانت الرواية والسيرة الذاتية وجهين لعملة واحدة تأخذ كل منهما من الأخرى، الوجه المضيء المتوهج في ساحة السرد، الشكل فيها يتوجه ناحية الرواية بسردها ولغتها وتقنياتها وروافدها المختلفة، أما المضمون فهو الحياة المسرودة بوقائعها وأحداثها وتاريخها، وحلوها ومرها، وشخوصها المختلفة القادمة من شظايا الذاكرة، والسيرة عند الروائي تختلف في آلياتها عن السيرة عند أي كاتب آخر، فالروائي له صيغته ونسقه الخاص وهو إذا كتب سيرته بنفسه فمن المؤكد أن تبرز ثمة جوانب أخرى اتجاهان يكادان يتقاطعان في آن واحد حيث يكمن واقع جديد فإما العملية تكون سيرنة للرواية أو روينة للسيرة، فحين يعمد الروائي إلى جوانب حياته المختلفة يحشد منها وقائعها ويسردها بأسلوبه الروائي الخاص ويمتح في ذلك من عالمه الذاتي. ومن خلال طريقته المثلى في التعبير الفني المتعارف عليه نجد أن النص هنا يتأرجح بين السيرة الروائية أو الرواية السّيرية، المصطلحان ربما يتطابقان في بعض الأحيان، وفي نفس الوقت ربما أيضاً يختلفان في نواح أخرى والنماذج على ذلك كثيرة في الساحة السردية، فمثلاً نجد أن أيام طه حسين اعتبرها الدكتور عبد المحسن طه بدر في كتابه المعروف «تطور الرواية العربية» من قبيل الرواية، بينما اعتبرها بعض النقاد سيرة ذاتية ولكل منهم وجاهته في الرأي، على أن الأيام كسيرة ذاتية هي النمط الغالب عليها في جميع الدراسات المتعلقة حول هذا الموضوع، كذلك الخبز الحافي لمحمد شكري وفي الطفولة للطاهر بن جلون، وأعمال سيرية كثيرة كثر حولها الجدل حول التباس نصوصها وتأرجحها ما بين السيرة والفن الروائي، إلا أن جينات السيرة أحياناً ما تغلب على جينات العمل الروائي بشروط وضعها منظّرو فن السيرة من بين هذه الشروط شرط التطابق الوضعي: «أولهما تطابق المؤلف والراوي، ثانيهما تطابق الراوي والشخصية، فبالتطابق تكون السيرة الذاتية، وبدونه لا تكون إطلاقاً، ولكن القضية الأساسية تتمثل في كيفية تجلي هذه العلاقة الثلاثية الأطراف»(٢)، الراوي في مجال السيرة يمثل البطل أو الشخصية المحورية التي نتحدث عنها دائماً في الفن الروائي، فالبطل في السيرة الروائية الذي يحيا ويتنفس ويتشاجر وتكون له علاقات عاطفية ويعيش وسط محيط اجتماعي يضج بالمتناقضات، ويواجه في حياته العديد من التحريات والأزمات والمؤامرات وسطوة

الواقع عليه من جوانب عديدة، كل هذه العناصر الحياتية هي أجزاء من نسيج تجربة الروائي ذاته، ولكنها في السيرة الذاتية لها وجه آخر من وجوه التعبير، والموضوع أولاً وأخيراً عند الكاتب السارد الراوي هي دعوة لاكتشاف متعة الشكل السّيري داخل النص الروائي، ومتعة الشكل الروائي داخل النص السّيري، من خلال التطابق بين جوانب عديدة يفرضها واقع النص وما يدور فيه من وقائع ذاتية، وربما يفرضها في الأصل واقع العقد المبرم بين الكاتب والقارئ، أو واقع استخدام الروائي لجوانب من عالمه الروائي داخل دهاليز السيرة. ولعل تاريخ الإنسان هو أيضاً من المسلّمات التي يلجأ إليها العديد من الكتّاب لبلورة سيرتهم من خلال تاريخهم الذاتي وما يتحلّق حوله من أحداث وذكريات واعترافات ومذكرات وغيرها من الروافد السّيرية المعروفة، ولعل كتابة نجيب محفوظ لأصداء سيرته الذاتية كان من قبيل استكمال السيرة الغيرية أملاها على كل من جمال الغيطاني ورجاء النقاش في كتابيهما حول «نجيب محفوظ يتذكر» للغيطاني و«في حب نجيب محفوظ» لرجاء النقاش، وهو أمر أبعد عن نطاق السيرة المباشرة، وفي نص «المفتون» للروائي فؤاد قنديل نجد وقائع السيرة وتشظيها ينهل من جانبي الرواية والسيرة في آن واحد، حيث نجد أن جينات السيرة هي الغالبة على جينات الفن الروائي، كما نجد أيضاً أن الراوي العليم يشحذ ذاكرته الخاصة وذاكرة من سبقوه في سرد وقائع حياته بتفاصيلها البسيطة أحياناً والمعقدة أحياناً أخرى على نحو جعلها تمتح من الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية الموازية لعالمه الخاص جوانب خطوطها العريضة وتاريخها الإنساني والسياسي والثقافي على نحو حصر فيها تاريخه الذاتي خلال مرحلة زمنية شهدت العديد من الجوانب المهمة في تاريخ مصر المعاصر من خلال تاريخ حياته الذاتية، وحول هذه الصيغة وهذا النسق أشار جورج لوكاتش: «إلى أن السيرة تظهر بوصفها الشكل المحدد للرواية التاريخية المعاصرة»(٣) فهو في هذه الحالة قد حصر هذا الجنس الأدبي بالرواية التاريخية لتاريخ الإنسان ذاته وكذلك الفرد السارد بالتاريخي المحرك لأحداث السيرة، لكن التداخل الذي يشهده السرد الروائي الآن يجعلنا نتساءل هل الرواية تخسر إلى حد التماهي إذا هي اقتربت من نص السيرة الذاتية، أم أن الأمر لا يعدو أن يتدخل المتخيل السردي في نسق النص ليفارق بين نص السيرة ونص الرواية.


جمال عبدالناصر

عبر هذا التقاطع بين واقع السيرة الذاتية وواقع النص الروائي يدور الحديث حول نص «المفتون» للروائي فؤاد قنديل وهو حسبما جاء في تذييل النص هو الجزء الأول من سيرة روائية من المزمع أن تقع في عدة أجزاء، كما أن التساؤل الذي بدأ به الكاتب النص ووضع فيه تماهي وضعيته وقال فيه: «من أنا؟، ومم خلقت؟ ولماذا أتصور إمكانية أن يكون شخصي المتواضع رواية؟، ويحاول الكاتب أن يجيب عن هذا التساؤل بهذه الإجابات العبثية عن ذاته في تماهي صورها المختلفة، ثم ينهيها بهذه العبارة المحددة لموقع السيرة الذاتية الروائية في حياته: «قد يؤهلني ما سبق لأصبح رواية، لكنني أكثر من ذلك أو غير ذلك.. أنا هذا الكائن الذي يقبع في الصفحات التالية ينتظر بشغف عيون تأملاتكم مشغولاً إلى حد الرهبة بالسباق المحموم بين الصدق والفن، بين الحقيقة والجمال، وأتصور أحياناً أنها جميعاً تمتح من نبع واحد»(٤). أي أن الكاتب قد حدد في وضوح تام منذ البداية موقع النص من الأجناس السردية المعروفة، فهو سيرة روائية تحمل في نسيجها العام جينات السيرة والرواية في آن واحد الشكل الروائي، والمضمون التاريخي للإنسان الروائي الكاتب السارد الراوي.

في هذا السياق يفرض العنوان نفسه على واقع إشكالية النص، وإشكالية ما يدور فيه من وقائع وأحوال، «المفتون»، هل المفتون هنا هو السارد الذي أدركته مباهج الحياة ومغرياتها فأصبح مفتوناً بها مقبلاً عليها يعب منها كيف يشاء؟، أم هو المفتون بكاريزما الرمز المتمثلة في زعيم وصل إلى ساحة الوطن متأخراً هو الزعيم جمال عبد الناصر؟، أم أن المفتون هنا هو العم «علي» الرمز الرومانسي في حياة السارد الذي أحب وافتتن بالمرأة ولكنه لم يستطع الوصول إليها فرحل صريع الغواني وفتنتهن؟، أم أن المفتون هو الكاتب ذاته الذي فتنته متعة القراءة والكتابة فصار مفتوناً بهما معاً؟، أم المفتون هنا هو هذا الخطيب الذي تملكته عائلة خطيبته ودوخته حتى وصل به في

النهاية إلى شارع مسدود لم يستطع معه استكمال مراحل حياته مع خطيبته فكانت النهاية التي لا رجعة فيها؟ أحوال كثيرة تبثها الفتنة والغواية داخل النص، ومن خلال شخصيات رئيسة وشخصيات هامشية تجد هذا العالم المتأصل من الفتنة والغواية متقاطعة ومتواجدة في كثير من المناطق المتوهجة داخل نسيج السيرة فكل مفتون بعالمه الخاص وبأحواله وطبائعه وطموحاته، الأخ فوزي العائد إلى التعليم بقوة، الأب الذي خرج بعائلته إلى القاهرة وحقق فيها نجاحات تجارية، وعندما دعاه مرض أبيه باع كل شيء وعاد بعائلته إلى القرية مرة أخرى ليعود أباه وفاءً وإجلالاً وقدسية لهذا الأب الغالي، الأم الطموحة التي كانت تحاول بشتى الطرق أن تحافظ على أسرتها وأن تبث فيها كل طموحات النجاح، الجميع مفتون بواقع حياته وأمورها المختلفة لكن المفتون الأهم الذي عاش حقيقة الواقع هنا الآن هو هذا السارد الراوي الذي وضع أمامنا المعنى مجرداً، وترك للناحية التأويل.

قسّم الكاتب سيرته على أساس الفصول ووضع لكل فصل عنواناً دالاً يحمل معه وضعية نصية يحملها هذا الفصل السردي داخله وقد نظم الكاتب وضعية هذه الفصول المستقلة بحيث يقف منها على الأفعال ودوافعها واستقلال نتائجها وتعليلاتها وإن كانت جميع الفصول تمتح من نبع واحد هو نبع السيرة المليئة بكل هذه الشحنات شحنات الأفعال وردودها، البطل فيها فرد أحياناً في بعض الفصول وهو الراوي والسارد والفاعل، وفي فصول أخرى نجد أن البطولة لبعض الشخصيات المؤسسة للأفعال والمطلقة في حياة الراوي بحياتها الخاصة والمؤثرة في

هكذا كانت الرواية والسيرة الذاتية وجهين لعملة واحدة تأخذ كل منهما من الأخرى، الوجه المضيء المتوهج في ساحة السرد، الشكل فيها يتوجه ناحية الرواية بسردها ولغتها وتقنياتها وروافدها المختلفة، أما المضمون فهو الحياة المسرودة بوقائعها وأحداثها وتاريخها، وحلوها ومرها، وشخوصها المختلفة القادمة من شظايا الذاكرة، والسيرة عند الروائي تختلف في آلياتها عن السيرة عند أي كاتب آخر، فالروائي له صيغته ونسقه الخاص

فعل السيرة بقوة وسطوة بلغ عدد الفصول في النص اثنين وعشرين فصلاً، بدأت بخبطة الوعي وانتهت في هذا الجزء من السيرة بنجاة يونس، ويونس هنا هو الراوي الذي نجا من زيجة كادت تدفع به إلى طريق كان لا يعرف مداه ولا آخرته. وخلال هذه النصوص تبدأ سلسلة من الأفعال وردود الأفعال تأخذ من الواقع وتمتح من تاريخ الإنسان وتعطي نتائجها إلى المتلقي من خلال اعترافات ومشاهدات ومرجعيات لها تاريخها الخاص ولها أيضاً سردها القصصي الذاتي المحدد لوقائعها وممارساتها الذاتية.

يبدأ النص بتحديد ذلك اليوم الذي بدأت فيه السيرة، وهو اليوم الذي أطلق فيه الرصاص على جمال عبد الناصر في الإسكندرية، كان هذا الخبر هو خبطة الوعي المفاجئة التي أيقظت في وعي الراوي مكامن الدهشة لهذه الحياة، ووضعته على أول طريق الإدراك: «كانت سنين الطفولة مجرد زورق يسبح فوق مياه راكدة بلا ريح، والعالم من حولي داخل شرنقة من الضباب والغمام والدخان.

لكزة عجيبة، لازلت أتحرك وأصعد وأهبط وأرضى وأغضب وأذوب توقاً للمعرفة بتأثيرها ومن قوة تحريضها الأسطورية. هل أنا وحدي من طالته مثل هذه اللكزة، أم كل البشر؟، وماذا نكون بدونها؟

اللكزة الأولى كانت بالطبع عند هبوطي الاضطراري طازجاً على أرض الحياة المدهشة» (٥) بهذا الاستهلال بدأت خبطة الوعي الأولى عند الكاتب في أحد أيام أكتوبر ١٩٥٤، في هذه اللحظة بدأت المدارك تتفتح بعد عشر سنوات من الميلاد، ومن ثم بدأت عجلة السيرة تتحرك على صفحات الورق البيضاء في تواتر مستمر تمتح من الحياة وتستمد بدايتها من مكامن مرحلة الطفولة التي كانت شظاياها قد بدأت تتناثر من خلال شخصيات وأحداث لا تنسى ولا تمحى من الذاكرة، ولأن للطفولة بريقها الخاص في جميع السير الذاتية التي كتبت قبل ذلك، فقد كانت أحداثها عند الكاتب تحتل الأجزاء الأولى من سيرة هذا المفتون بسطوة الواقع وبريق الحياة المبهر والمدهش من خلال هذه العائلة الريفية المتجذرة والمتأصلة في أرض كفر سندنهور مركز بنها والتي كان لها في يوم من الأيام شأن كبير في هذه القرية، فقد كانت العمودية والجاه والسلطان والثروة في زمامها، الجد أحمد والجدة كعب الخير هما بداية الخيط الذي وعته الذاكرة «أنجبت جدتي ثلاثة عشر ابناً وابنة.. مات منهم ثلاثة

وتزوجت ثلاث نساء خرجن إلى حياتهن الجديدة، وانتقل أحد الأعمام إلى طنطا وثان إلى القاهرة وبقي الآخرون في الدار الكبيرة المكونة من طابقين عدا المضيفة والحظائر شبه الخالية وكان لكل عم غرفة فسيحة له ولأسرته»(٦). ولكن الأيام لا تدوم أبداً على حالها، مع مرور الزمن، وتعاقبه، انقلب الحال شأن الحياة دائماً عندما تقلب وجه المجن وتكشر عن أنيابها فقد راحت العمودية وتبددت الثروة وذهب الجاه، ولم يبق إلا القليل القليل، تتواتر الأحداث في القرية، ويختار منها الكاتب يوم الخبيز كنموذج للحياة الريفية الناطقة ببهجة الحياة وبهشتها وطقوسها الحياتية المتأصلة داخل البيت والأسرة الريفية البسيطة ثم تنتقل شظايا السيرة إلى موضع آخر في مدينة طنطا حيث عمل الوالد مع أخيه محمد التاجر هناك، ثم الانتقال بعد ذلك إلى ابنها للعمل بمدرسة الأمريكان ثم إلى إدارة المدرسة بروكسي بالقاهرة ثم الفصل من العمل بسبب مكيدة من أحد زملاء العمل اليهود، وتقف الزوجة وراء زوجها في محنته الجديدة وتستحوذ فكرة العمل بالتجارة على هواجسها فتشير عليه ويثمر هذا التعاون الأسري على نجاحات كبيرة في هذا المجال، في هذه الأثناء «وبينما كان شبح هتلر يشغل كل العقول ويزور النائمين في أحلامهم تحت هاجس إمكانية الهجوم على مصر وطرد الإنجليز وتخليص البلاد من الكابوس الأسود الذي يحول دون أن نتطلع إلى أيام هنية، تسللت أنت إلى الحياة في تلك الفترة الموارة بالمغامرة والاندفاع»(٧). ويظهر الكاتب السارد الراوي على صفحات الحياة في هذه الآونة من عام ١٩٤٤، وتتقاطع الأحداث والمشاهد في شظايا السيرة فيمرض الجد، ويصفي الأب أعماله بالقاهرة ويعود إلى القرية رغم أنف زوجته، وفاء لدين البنوة

قسّم الكاتب سيرته على أساس الفصول؛ وضع لكل فصل عنواناً دالاً يحمل معه وضعية نصية يحملها هذا الفصل السردي داخله، وقد نظم الكاتب وضعية هذه الفصول المستقلة بحيث يقف منها على الأفعال ودوافعها واستقلال نتائجها وتعليلاتها

الوفية للجذور العميقة المتأصلة في قلب هذا الأب الوفي تجاه الجد المريض، في نفس الوقت يعشق العم «علي» فتاة ويظهر مفتون آخر داخل الأسرة وتستعصي عليه هذه الفتاة لظروف أسرتها الصعيدية ويرحل هذا العم تاركاً ندبة سوداء في قلب الجد والجدة، وتبدأ في هذه الفترة فتنة القراءة والثقافة وكانت البداية من خلال ظهور غواية القراءة والكتابة ومعرفة الطريق إلى سور الأزبكية بالقاهرة، والزيارات الأسبوعية من ابنها إلى هذا السور العجيب والعودة منه محملاً بالكثير من الكتب المختارة بعناية هي المرحلة الشاهدة على هذا الافتتان الجديد، ثم لم تلبث المرأة أن تدخل عالم الراوي لتحتل المكانة الأزلية لها وكانت البداية من خلال «نساء فكري» الذي كان يساعد الراوي في عمله بالمستشفى التي يتردد عليها الكثير من النساء من كل شكل ولون، وبدأت خبرات فكري النسائية تنتقل إلى الراوي من خلال الحكايات المثيرة التي كان يحكيها له عن مكامن الفتنة عند النساء، وأيضاً من خلال مشاهدة الراوي لوقائع التحرش التي كان يمارسها فكري بحكم عمله مع النساء المترددات على العيادة الخارجية بالمستشفى ثم أول قبلة يحصل عليها الراوي مع أول تجربة له مع إحدى فتيات الجيران وكانت هي البادئة والمحرضة على ذلك، ثم الحب الأول في إحدى ليالي صيف ١٩٦١، حيث بدأت المراهقة العاطفية تظهر بقوة بجانب المراهقة الأدبية، مع إحدى المعجبات بسهرات أم كلثوم، ينجذب الراوي إليها بقوة، وتبدأ سطوة الواقع الجديد تسيطر على حياته، حتى يفاجأ بخطبتها لأحد مدرسي التربية الرياضية بمدرسته، ثم لم تلبث أن ظهرت هند زميلته في العمل الذي التحق به في استوديو مصر بالقاهرة، وهي من الشخصيات التي كان لها تأثير كبير في الراوي قرابة خمس سنوات من حياته، بجانب شخصية عبد الناصر النافذة في أعماق الراوي كانت هناك شخصية أخرى كان لها تأثيرها المباشر في حياته في هذا الجزء من شظايا السيرة وهي شخصية «أحمد المصري» أحد ضباط الصف الثاني من الضباط الأحرار في ثورة يوليو ٥٢ والذي أوكل إليه الإشراف على وكالة السينما باستوديو مصر في مرحلة الستينيات من القرن الماضي «نفخ عبد الناصر في أعماقي عن بعد تنتقل أخباره إليّ وإلى غيري عبر وسائل الإعلام، وما يصدره من قرارات، أما أحمد المصري فقد نفذ في أعماقي بحكم التعامل المباشر وتأثيره كان أكبر.. عبد الناصر حلم، والمصري واقع حي، نتفق ونختلف في التقاء شبه يومي»(٨) كان للمصري آراؤه المخالفة لآراء وممارسات عبد الناصر في الحكم على طول الخط، حتى إنه أقدم على عصيان عسكري سنة ١٩٥٦، واحتل القيادة لمدة أربع وعشرين ساعة وحوكم وقضى في السجن عدة سنوات كان شخصية ثرية شكلاً ومضموناً «بعد السجن طلب إليه الرجل أن ينزل إلى الحياة المدنية

لأنها في حاجة إلى مثل حنكته وثوريته وحسن إدارته قبل المصريه من بين المعروض عليه استوديو مصر الذي كان يحمل اسم شركة مصر للتمثيل والسينما وهي إحدى شركات بنك مصر التي أسسها الاقتصادي العظيم طلعت حرب. دخلنا الشركة في عام واحد وغادرناها معاً بعد عشر سنوات»(٩). خلال هذه الفترة من السيرة توطدت العلاقة مع أحمد المصري كما يقول الكاتب حتى أصبحت من ثقاته الأصلاء في العمل وخارج العمل حتى إنه دعاني كصديق للقاء في منزل حسين الشافعي بعد نكسة ١٩٦٧، حضره بعد قليل عبد الناصر شخصياً وكان مشهد لن ينسى أبداً، فقد رأى الراوي عبد الناصر الإنسان، والزعيم، والثائر، الحاضر بذهنه المتوقد وشخصيته التلقائية الآسرة، وطموحاته الثورية، حتى إنه عندما بدأ في تناول اليوسف افندي الذي كان يحبه واندهش لوجوده في فصل الصيف وأخبروه أنه قادم من فرنسا، عندئذ اسودت الدنيا، وغضب غضبة مضرية وانصرف مسرعاً، وأخبرهم سائق سيارة حسين الشافعي الذي قاد سيارة الرئاسة إلى منزل الزعيم فور عودته مباشرة بما حدث: قال: لقد جلس الرئيس خلفي مباشرة، هادئاً في البداية ثم سرعان ما صار يخبط بيده الثقيلة على الكنبة وراء ظهري مباشرة وهو يقول:

«- الكلاب.. لا أحد يحس، البلد محتلة وهم يطلبون الطعام من باريس.

يمسك رأسه ثم ينفخ حتى يطير شعري، ويضرب الكنبة بقوة فتكاد تختل في يدي عجلة القيادة. كان كالأسد المحبوس يعاود القول وهو يضرب كفاً بكف ويتنهد بغضب:
- أَعَميت قلوبهم إلى هذه الدرجة؟ أَفَقَدوا الإحساس حتى إنهم يحضرون البرتقال من فرنسا؟ ومن يعلم ربما يطلبون غيره من دول أخرى وتعمل لحسابهم شركة الطيران..»(١٠).



طلعت حرب

في الذاكرة المروية للسيرة تتجسد بعض مظاهر النموذج في حياة الكاتب وكانت هذه النماذج كثيراً ما تثير الجدل في إشكالياتها، وكثيراً ما تثير هواجس الذات تجاه أحوالها وأمورها الخاصة والعامة، والنموذج الثوري عند الكاتب كان حاضراً باستمرار متمثلاً في شخصيتي عبد الناصر وأحمد المصري وهما نموذجان يكادان يتطابقان في المعنى فكلاهما ثوري، وكلاهما كانت له آراؤه الخاصة في التعامل مع إشكاليات الوطن والهوية والانتماء، ولكنهما كانا مختلفين في التطبيق، كما كان لكل منهما ماله مثاليته الخاصة القائمة على الإصرار والمقاومة والتمرد على الواقع إلا أن هذه المثالية تختلف عن مثالية الكاتب السارد فرومانسية الكاتب كانت هي السمة الغالبة، كانت فتنته بالواقع الباحث فيه دائماً عن ملامح المدينة الفاضلة دائماً ما تثير هواجسه، ربما تكون هذه الفتنة إرثاً من ميراث العائلة، وطبيعة لها جبلتها الخاصة عنده فعمه علي وعمه حسن كانت لهما مثاليتهما التي حددها النص في صلب نسيجه العم «علي» كان عاشقاً مثالياً والعم «حسن» كان رومانسياً مثالياً في تعامله مع الواقع ولكنها كانت رومانسية دون كيشوت، الخيالي الذي يصارع الطواحين بسيفه ورمحه، ربما كانت هذه الملامح تواجدت عند الكاتب بصورة أو بأخرى خاصة عندما توطدت علاقته العاطفية مع هند زميلته في العمل، ربما هي استدعاء لمراحل عاطفية سابقة، من خلال بنت الجيران، أو كريمة الفتاة التي شاغلته ثم تمت خطبتها بعد ذلك، أو ربما هي خبطة الوعي الثانية التي أيقظت فيه مكامن العاطفة والحب «اشتقت للحب.. تلهفت على الأنثى بعد أن فرق الرسوب بيني وبين كريمة، وغضب أمي الذي كان صامتاً لكنه يحرق، شغلتني الدراسة ثم العمل والسياسة والأدب، لكن القلب عودني أن يشكو بسرعة من الحرمان، ما قيمة الحياة دون حب.. أي حب، شرط أن يكون كبيراً وعميقاً»(١١) لقد اشتركت معه هند في فتنة القراءة وكان هذا سبباً كافياً للفت نظره إليها، كانت تحمل معها دائماً الكتاب وكانت تلك أولى مراحل التعارف، الكتاب، ثانياً الانزواء بعيداً عن المتطفلين من الزملاء، ثالثاً هذا الجمال الهادئ المتواري وراء خلفية من الهدوء المشوب بالحذر، «مع أول أيام تعيينها

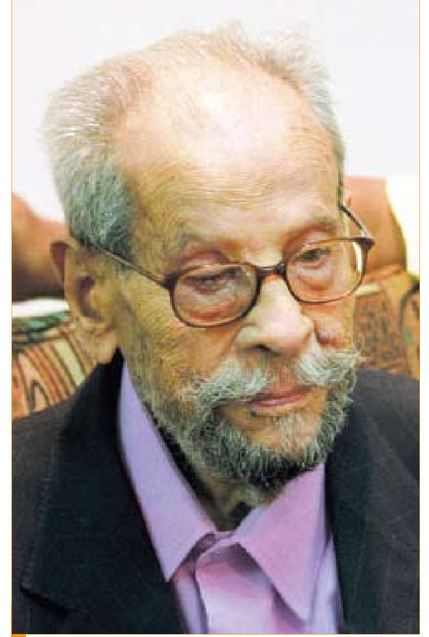
في الذاكرة المروية للسيرة تتجسد بعض مظاهر النموذج في حياة الكاتب، وكانت هذه النماذج كثيراً ما تثير الجدل في إشكالياتها، وكثيراً ما تثير هواجس الذات تجاه أحوالها وأمورها الخاصة والعامة، والنموذج الثوري عند الكاتب كان حاضراً باستمرار متمثلاً في شخصيتي عبد الناصر وأحمد المصري وهما نموذجان يكادان يتطابقان في المعنى فكلاهما ثوري، وكلاهما كانت له آراؤه الخاصة في التعامل مع إشكاليات الوطن والهوية والانتماء

بالشركة صعدت إلى الأتوبيس واجتازت المقعد الذي يجعلها في مهب الريح.. أي ريح.. أخرجت الكتاب ودخلت في شرنقته، ولم تخرج إلا للنزول.. أعجبتني كتبها.. أشعار نزار قباني، أشعار طاغور، سونيتات شكسبير، قصص إدريس وتشيخوف، أساطير الحب والجمال عند الإغريق، أشعار حافظ الشيرازي وناظم حكمت.. مسرحيات لوركا ودورينمات»(١٢). هذه الشراكة التي وجدها في هذه الفتاة هي التي أيقظت لديه هذه العاطفة النائمة، بل هي التي بدلت حياته تماماً، بل ودفعته هي بطموحاتها الخاصة إلى أن يستبدل مؤهله المتوسط بمؤهل عالٍ، فقد حصل بفضل تشجيعها على ليسانس الآداب في الفلسفة وكانت هذه نقلة جديدة



الطاهر بن جلون

في حياة الكاتب، إضافة إلى ولوجه منافذ جديدة في القراءة وهي منافذ الفلسفة عند العديد من الفلاسفة الذين قرأ لهم إلا أن فلسفة نيتشه كانت في مقدمتها، كان بفضل في القراءة بفضل هذه العقلية المتفجرة بالكبرياء والحرية والقوة. ولعل التعليلات التي احتفى بها الكاتب في مسار السيرة كانت عديدة أهمها عند الكاتب عدم التقدم لخطبة إلا بعد الحصول على مؤهل عالٍ، هكذا كانت شروطها منذ البداية، وقد كان ذلك متحققاً بفضل الصبر والإرادة القوية. كما كانت تعليلات الأمحين فصل زوجها من عمله في مدرسة الأمريكان، عدم العودة إلى القرية والبحث عن عمل أفضل، وقد كان ذلك متحققاً أيضاً بفضل الصبر والإرادة القوية، تواجدت هذه الصور من التعليلات داخل الفصول المختلفة للسيرة، لقد طبق الكاتب مبدأ التعليل داخل فصول النص، بحيث وضحت من تطابق المعنى مع البنية المنطقية الواضحة في كل ما يتصل به هذا المبدأ. فكل شخصية أو نموذج استحضره الكاتب ليحدد من خلاله وقائع محددة كان لها تعليل خاص إما السلوك في الشخصية الساردة، أو لموقف قادته إليه الظروف والملابسات، المهم أن هناك أيضاً ثمة تعليلات مفتعلة وجدت طريقها في شظايا السيرة، منها هذه التعليلات التي افتعلها أهل الفتاة التي كان يريد العم «علي» الارتباط بها في أمها ولو بعض الوقت وتعللوا بتعليلات واهية مما تسبب في دخوله مرحلة حادة من الاكتئاب ورحيله، والتعليلات التي ساقتها أم هند بشأن الزواج، خاصة واقعة المبلغ الهزيل التي أرادت أن يدفعه هو إلى النجار، فكانت هذه الواقعة هي القشة التي قصمت ظهر البعير وأصر الكاتب على إيقاف هذه المهزلة وأحس أن مستقبله مع هذه الأسرة سيكون رهن هذه التعليلات التي يحكمها عامل الطمع والاستغلال وكان أن رفض الزواج من هند بعد أن كانت الاستعدادات قد وصلت إلى مراحلها الأخيرة تماماً وقد شبهها الكاتب بنجاة يونس النبي من بطن الحوت. وكان فصل نجاة يونس هو الفصل الأخير من هذا الجزء من السيرة ولكن سبقه نجاة أخرى للسارد الراوي حين انقلبت به السيارة وكان معه أحمد المصري أثناء توجههما معاً إلى مرسى مطروح للعمل في أحد أفلام الشركة، وكتبت لهما النجاة في هذه الحادثة. خلال هذه الأحداث نجد أحداثاً مصيرية لكنها تخرج عن السياق وإن كانت الشخصية الساردة قد عاشتها كما عاشها كل الناس في مصر وهي نكسة يونيو ورحيل الزعيم جمال عبد الناصر، ولعل هذه العبارة التي استهل بها الكاتب الفصل المعنون بـ «الموت في أبشع تجلياته» تنسحب على كل



نجيب محفوظ

من نكسة يونيو ورحيل الزعيم في آن واحد فقد تربص الموت بالوطن والرجل وكانت الهزيمة والرحيل هما أبشع مشهد في تاريخ هذه السيرة: «انفجرت الأرض وانطلق منها كائن عملاق يرتدي السواد الكامل وتحيط به هالة معتمة بعرض الامتدادات التي يمكن أن يبلغها البصر والبصيرة والإحساس.. يمسك بيده حربة، صعد إلى أعلى نقطة في قلب السماء، ثم هبط مندفعاً مع أبكل ما في العالم من غيظ واحتشاد ومقيت ثم أطلق حربته بأقصى ما يملك من قوة وقد صوبها إلى أشرف الرجال وأكثرهم وطنية»(١٣). هذه الكلمات المعبرة ربما تجرنا إلى الحديث عن اللغة في النص لقد كانت لغة النص تحكمها عوامل فنية تمتح من أرضية الفن الروائي، بشاعريتها ومفرداتها المتطابقة مع واقع الشخصية السيرية والشخوص المصاحبة لها ودلالتها المجسدة لوقائع محددة يعرفها

الراوي ويسردها في موقعها المتناسب مع المشهد والشخصية والواقعة المحددة لها، كما تمتح أيضاً من أرضية التعبير عن الوجه الحقيقي للسيرة في أجلّ معانيها وأسمى تعبيراتها حول تاريخ الإنسان، وهو التاريخ الذي أصّله الكاتب فؤاد قنديل في هذا الجزء من السيرة والذي أصَّل مناطق عديدة منه في أعماله الروائية مثل «روح محبات» و«السقف» وغيرها من رواياته وكما جاء في التذييل الأخير للنص: «في هذا النص الفاتن يسيل الكاتب عشقاً للحياة، ويسرد علينا بلغته الشاعرية بعض تفاصيل هذه المرحلة الساخنة المحتشدة بالحب والجنس والحرب والنجاحات والإخفاقات.

إن طزاجة التجربة وتدفق العبارة النابضة بوهج المعايشة المباشرة وغرابة الأحداث حالت دون أن يلجأ الكاتب إلى الخيال، كما عوّدنا، أنه ينقل لنا بدقة وقائع من حياة حقيقية أخصب من الخيال»(١٤) لقد تدفقت وقائع السيرة من ذاكرة الكاتب إلى صوت الراوي إلى وعي المتلقي في انسيابية وقائعية دالة تعبّر عن حالة من حالات السيرة لإنسان عاش هذه المرحلة من حياته وأصّل فيها من تاريخه الذاتي وقائع الوطن والإنسان والحياة.

الإحالات:

(١) السيرة الذاتية.. الميثاق والتاريخ الأدبي، فيليب لوجون، ترجمة وتقديم عمر الحلي، المركز العربي، الدار البيضاء/بيروت، ١٩٩٤، ص ٩٣.

(٢) سيرة الغائب.. سيرة الآتي السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين شكري المبخوت، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٢ ص ١٢.

(٣) الرواية التاريخية، جورج لوكاتش، ترجمة د. صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨ ص ٤٤٢.

(٤) نص المفتون.. سيرة روائية، فؤاد قنديل، سلسلة روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٨ ص ٧.

(٥) نص السيرة ص ٩.

(٦) نص السيرة ص ١٦.

(٧) نص السيرة ص ٢٨.

(٨) نص السيرة ص ١٠٣.

(٩) نص السيرة ص ١٠٣.

(١٠) نص السيرة ص ١١٢.

(١١) نص السيرة ص ٩٠.

(١٢) نص السيرة ص ٨٦.

(١٣) نص السيرة ص ١٤٥.

(١٤) هذه الرواية.. التذييل الأخير ص ١٧٠.

في الأدب المقارن

الحكاية على لسان الحيوان
بين لافونتين وأحمد شوقي

رهف المبارك

يحلو للبعض أن يطلق على فن الحكايات التي ترد على ألسنة الطير والحيوان اسم الخرافة أو الخرافات، مثلما فعل الكاتب الفرنسي الشهير (لافونتين) حيث سمى ما كتبه من حكايات على ألسنة الطير والحيوان (خرافات).

والخرافة في اللغة هي: الكلام المستملح المكذوب لذلك يقال هذا حديث خرافة وهذه حكاية خرافية.

أما الحكاية على لسان الحيوان فهي: (حكاية ذات طابع خلقي وتعليمي في قالبها الأدبي الخاص بها، وهي تنحو منحى الرمز في معناه اللغوي) (١).

ونجد هذه الحكايات في الآداب العالمية نثراً وشعراً، وإن كان طابع الشعر أكثر بروزاً في هذا الجنس الأدبي.

ولقد نشأت هذه الحكايات تلقائية فطرية في أدب الشعوب قبل أن تتطور المجتمعات من الحالة الشعبية إلى الحالة الفولكلورية (٢).

معنى الرمز في الخرافة:

من الجدير بالبيان التفريق بين معنى الرمز اللغوي في الخرافة وبين المعنى المذهبي للرمز.

فالرمز في الخرافة يستخدمها الكاتب بطريقة عرض شخصيات وأحداث في حين أنه يريد بها شخصيات وأحداثاً أخرى، وذلك عن طريق المناظرة والمقابلة.

وهي غالباً تحكى على لسان الحيوان والنبات والجماد، وأحياناً على لسان شخصيات إنسانية أخرى.

أما المعنى المذهبي للرمز فهو مذهب ظاهر في الآداب الأوروبية منذ عام ١٨٨٠م، ويكون فيه الرمز بمعنى الإيحاء، أي: التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي يلجأ إليها الكاتب للتعبير عن الأشياء الكامنة في النفس فيلجأ للرمز بدلاً من التسمية والتصريح.

والرمزيون ينقلون صور العالم الخارجي من مواطنها المعهودة في شبه تهويش فكري ليوحوا بمشاعر غريبة لا تبين عنها دلالات اللغة.

تاريخ الحكاية على لسان الحيوان:

الحكاية على لسان الحيوان تمتد جذورها في سائر الآداب العالمية إلى بعض الحكايات المصرية القديمة مما يرجع تاريخه إلى القرن الثاني عشر قبل الميلاد، مثل قصة (السبع والفأر) التي وجدت مكتوبة على إحدى أوراق البردي بمصر، كما عرف اليونانيون القدماء تلك الحكايات، فقد كان هذا اللون من الأدب ذائع الشهرة على أيام أرسطو، وقيل إن (بابريوس) نظم ١٢٣ حكاية شعرية على ألسنة الطير والحيوان.

ثم انتقل هذا اللون الأدبي من اليونان إلى الأدب الروماني، فالشاعر اللاتيني (هوراس) كتب العديد من الحكايات على ألسنة الحيوان مقتفياً بذلك أثر اليونان، مع ما كان له من اتجاه أصيل يتفرد به، وكما ازدهر هذا اللون في الغرب الأوروبي فإننا نجده أيضاً قد برز في بلاد الشرق، فيقال إن بلاد الهند سبقت اليونان في الحكاية على ألسنة الطير والحيوان (٣).

وفي الأمثال العربية القديمة وفي مناسبات قولها ما يشير إلى معرفة العرب بالحكايات على ألسنة الطير والحيوان كذلك نجد حوارات كثيرة عندما نقرأ عن مناسبات هذه الأمثلة، حيث نجد حواراً بين الإنسان والحيوان، أو الإنسان والطير..

وخير دليل على ذلك في تراثنا الإسلامي قصة سليمان والهدهد وحديث النملة لقومها.

كما أحب أن أشير في هذا السياق إلى أنه من الموضوعات أو الفنون التي ابتكرت وشاعت في العصر العباسي الأول (١٥٧م-٩٤٥م) فن القصص والحكايات على ألسنة الطير

والحيوانات وقد بدأ هذا الفن نتيجة للترجمة والازدهار العلمي والتقدم الفكري والحضاري في هذا العصر، وكان هدفه هو التأديب والتهذيب وهذا واضح فيما صنعه الشاعر العباسي (إبان اللاحقي) من نظمه لحكايات كليلة ودمنة.. ومع بروز هذا الفن في بلاد الهند وفي مصر، فالمقطوع به أن أدب المشرق وأدب الغرب قد تبادلا عملية التأثير والتأثر في هذا النوع الأدبي.

ونجد في الأدب الفارسي القديم أيضاً الحكاية على لسان الطير والحيوان منذ عهد خسرو أنوشروان في القرن السادس الميلادي ومن أشهر الكتب الفارسية المترجمة عن الهندية كتاب كليلة ودمنة.

كما تجدر الإشارة هنا إلى أن طه حسين نشر كتاباً سنة ١٩٥٠م، في ١٤٦ صفحة، سماه (جنة الحيوان) وجعل الأسلوب في هذا الكتاب يجري على لسان ما فيه من حيوان، والواقع أن طه حسين لم يكن يقصد بحديثه حيواناً معيناً، أو نوعاً من الطير، وإنما كان يقصد غرضاً سياسياً في نفسه يكمن وراء قصته والحكمة التي تستخلص منها.

وكذلك يمكن أن نقول ذلك بالقياس إلى ابن المقفع فالحرية السياسية لم تكن متوافرة في زمنه، وهو بذلك لا يستطيع أن ينقد الخليفة وبطانته نقداً صريحاً وكان الخليفة أبو جعفر المنصور مشهوراً في ذلك الوقت بالبطش والشدة وكان ابن المقفع نفسه أحد هؤلاء الضحايا في نهاية الأمر، فلعله رأى أن موقفه مع المنصور العباسي يشبه إلى حد كبير موقف بيدبا الفيلسوف مع دبشليم الملك الطاغية، ووجد بينه وبين بيدبا كثيراً من المشابهة التي يمكن أن يجلوها هذا الكتاب، ويعبر عن دخيلة نفسه.


لافونتين

ولهذا الكتاب أثره أيضاً في الأدب الأوروبي، كما يبدو لنا من تأثر لافونتين الشاعر الفرنسي الكبير به.

ومن هنا جاءت هذه الدراسة لتلقي الضوء على تاريخ الحكاية على لسان الحيوان ومن أجل توضيح علاقة التأثير والتأثر بين شعر لافونتين الذي أسس لنظم الشعر على لسان الحيوان، وبين أحمد شوقي رائد هذا اللون الأدبي في الوطن العربي، ضمن مجال الأجناس الأدبية في الأدب العربي والأدب الفرنسي.

- أولاً: لافونتين وقصص الحيوان (١٦٢١-١٦٩٥)م

يعد الشاعر الفرنسي (جون دي لافونتين) أول من أدخل هذا الجنس الأدبي إلى الآداب الحديثة وأعطاه أبعاداً درامية جديدة وربطه بكل التراث الأدبي القديم ابتداء بإيسوب الإغريقي وانتهاء ببيدبا الهندي من خلال ترجمة ابن المقفع.

ولد لافونتين في مدينة (شاتوتييري) على حواف الغابات الموجودة في وسط فرنسا، وتلقى دراسته في مدارس الإقليم ثم انتقل إلى باريس لدراسة القانون.

وهناك تعرف إلى ثلاثة من الأدباء الذين أسهموا في النشاط الأدبي الذي شهدته فرنسا واستطاعوا أن يشكلوا معاً اتجاهاً أدبياً عرف بالكلاسيكية وهؤلاء الأربعة هم: لافونتين، راسيين، بوالوا وموليير.

وأهم ما دعت إليه الكلاسيكية الانفتاح على تراث الأقدمين ومحاكاته.

وكان لافونتين لا يخفي تأثره الشديد بالتراث فقد كتب على الجزء الأول من حكاياته ١٦٦٨م (حكايات اختارها وصاغها شعراً لافونتين) (٤).

فهو ينسب إلى نفسه مجهود الاختيار وليس مجهود الابتكار حتى وجد بعض الدارسين أن من بين مائتين وأربع وأربعين حكاية تنحصر ابتكارات لافونتين في ثماني عشرة منها فقط.

أما مصادر حكايات لافونتين فتكمن في مصدرين:

المصدر الأول: حكايات إيسوب:
وهي الحكايات التي تجمعت في التراث الإغريقي من رواة مجهولين ونسبت إلى العالم إيسوب الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد.

وجاءت معرفة لافونتين وتأثره بها من خلال قراءة كتاب (حياة إيسوب) للراهب البيزنطي (بلانيد).

وبالنظر إلى حكايات إيسوب نجد أنها فلسفية وضعت للتدليل على حكم معينة فهي تتسم بالإحكام الهندسي وتكاد تخلو من روح الأدب.
برز جهد لافونتين في إعادة صياغة تلك القصص من النثر إلى الشعر الجديد ثم حولها من الحكاية الخاصة إلى الحكاية المسرحية. ومن تلك الحكايات: (الثعلب والكبش).

المصدر الثاني: عبد الله بن المقفع وكتاب كليلة و دمنة:
يمثل عبد الله بن المقفع شخصية بارزة في الأدب المقارن، فبالرغم من عمره القصير الذي لم يتجاوز ستة وثلاثين عاماً إلا أنه يمثل لقاءً خصباً بين لغتين وثقافتين هما: العربية والفارسية.

فقد كان عبد الله بن المقفع أو روزبة بن دازويه فارسي الأصل مجوسي الديانة ثم تحول بعد ذلك إلى الإسلام، وكان أبوه عاملاً في ديوان الخراج زمن الحجاج، واحتبس شيئاً من مال الخراج فضرب حتى تقفعت يداه فسمي بالمقفع.

وأعد ابنه ليكون كاتباً في الدولة الأموية في فارس والعراق.

يعد الشاعر الفرنسي (جون دي لافونتين) أول من أدخل هذا الجنس الأدبي إلى الآداب الحديثة, وأعطاه أبعاداً درامية جديدة وربطه بكل التراث الأدبي القديم ابتداء بإيسوب الإغريقي وانتهاء ببيدبا الهندي من خلال ترجمة ابن المقفع

ومع قيام الدولة العباسية استمر روزبة في القيام بوظيفته فعمل عند عيسى بن علي عم المنصور، وعلى يده اعتنق الإسلام.

وفي منتصف القرن الثامن الميلادي عرّب الكاتب عبد الله بن المقفع كتاب كليلة ودمنة من اللغة البهلوية إلى العربية، وقد أحدثت ترجمة هذا الكتاب أثراً كبيراً في الأدب العربي في العصر العباسي، وما بعده من عصور.
وبالنسبة لكتاب كليلة ودمنة الذي عربه ابن المقفع فقد أضاف إليه حكايات لم تكن موجودة في أصله، كما أنه صبغها بالجو العربي والإسلامي، أضف إلى ذلك أسلوبه المحكم المميز.

ولعل أهم ملاحظة يلاحظها القارئ على هذا الكتاب أنه وضع نهجاً قويماً إذا اتبعه الحاكم استطاع أن يسير بدفة بلاده نحو الأمام، ويكفل لرعيته الخير والرخاء والسعادة والهناء فبين له المواضع التي يشتد فيها إذا احتاج الأمر إلى الشدة، ووضح له المواقف التي يلجأ فيها إلى اللين، كما طالبه بأن يكون حليماً لا يستأثر به الغضب ولا تدركه العجلة فلا يتنبه إلى عواقب الأمور، لأن الغضب يغشي العقل بغشاوة كثيفة لا يستطيع معها الإنسان أن يتبين حقائق الأمور واضحة جلية.. فإذا تحلى الحاكم بهذه الصفات وتلك الأخلاق تجنب الفوضى التي قد تدب في بلاده.. كما طالب ابن المقفع الحكام أن يكونوا أصحاب عهد ووفاء: فإذا عاهدوا وفوا بعهدهم، وإذا قالوا صدقوا في قولهم..



صفحة من كتاب كليلة ودمنة

والسؤال الآن: كيف تأثر لافونتين بكتاب كليلة ودمنة؟
إن لافونتين يجيب بنفسه عن السؤال في مقدمة الجزء الثاني من أقاصيصه الذي طبع في ١٦٧٨م تحت عنوان كتاب الأنوار أو مرشد الملوك. فلافونتين بعد أن وضح أن روح الجزء الأول من كتابه كانت مستمدة من قصص إيسوب، فإنه رأى أن يثري هذه العناصر وأن يضيف إليها روحاً جديدة قائلاً «إنني أقول عرفاناً بالجميل أنني مدين بالجزء الأكبر من هذه الحكايات للأديب الهندي بيدبا وكتابه الذي ترجم إلى كل اللغات».

وعندما نتتبع الظروف التي تم فيها تعرف لافونتين على كتاب كليلة ودمنة سنجد أن الأسر الأرستقراطية في القرن السابع عشر كانت تحتضن كبار الأدباء وترعاهم وتسكنهم في قصورها، وكان لافونتين يعيش في قصر أمير مقاطعة أورليون في فرنسا، وبعد موت الأمير أقام عند مدام دي لاسابلييرإحدى النبيلات وقد اشتهرت بحب العلم والأدب.

وفي قصرها التقى لافونتين بالفيلسوف (جاسندي) الطبيب المشهور الذي كانت له رحلات عديدة في بلاد فارس والهند.

وكان الكاتب فرانسوا برنيير صديقاً للافونتين وتلميذاً لجاسندي وهو الذي لفت نظر لافونتين إلى صدور نسخة بالفرنسية عن كليلة ودمنة.

- وغني عن البيان أن الحكاية على ألسنة الطير والحيوان تقوم بالتعبير عن شخصيات أخرى إنسانية عن طريق المقابلة والمناظرة، وتعبر عن حوادث وأمور عن طريق الرمز. وينظر إلى خصائص الشخصيات الرمزية بحيث تكون كالقناع الشفاف تظهر من ورائه الشخصيات المرادة وذلك كما فعل لافونتين الذي اقتبس حكايات من كليلة ودمنة وحكاها على ألسنة الطير والحيوان وذلك في الجزء الثاني من خرافاته أو حكاياته.

- ثانياً: تأثر أحمد شوقي بلافونتين

قدم أحمد شوقي شاعر الأمة وأمير الشعراء حكايات على ألسنة الحيوانات في ديوانه، وإحقاقاً للحق فقد سبق شوقي في هذا المجال الشاعر محمد عثمان جلال فقد ترجم حكايات لافونتين قبل ميلاد شوقي بحوالي خمسة عشر عاماً، وإن كان يأخذ بعض النقاد على شوقي عدم ذكر تأثره بالشاعر محمد عثمان جلال في هذا المجال، بل إنه يذكر بالثناء في تقديمه لشعره الذي كتبه للأطفال صديقه خليل مطران، وبالنسبة لحكايات شوقي فإن قصائده تلك لم تكن بنفس السلاسة والبساطة التي كتب بها محمد عثمان جلال، فهي تتميز بسمات رمزية، لأنها تعالج قضايا أخلاقية، أو ربما لأنه اتخذ من الحيوان رمزاً لنقد الظروف السياسية في الأمة فظن النقاد أنها قصائد موجهة للطفل فقط.

وكما كان شوقي يجيد الفرنسية فقد كان محمد عثمان يجيدها أيضاً ومتأثراً بكتابها وشعرائها وخاصة «لافونتين» الذي ترجم عنه واحداً من أعظم كتب الآداب الفرنسية المنظومة على لسان الحيوان وسماه «العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ» ولكنها قصائد سهلة الألفاظ تكاد تكون عامية من فرط سهولتها وبساطة ألفاظها ويحسب لهذه القصائد أنها كانت باكورة المحاولات في هذا الصدد: فقد كتبت في منتصف القرن التاسع عشر.

- كيف تأثر شوقي بلافونتين؟

برع شوقي في نظم الحكايات على لسان الحيوان متتبعاً للافونتين في طريقته التي ورثها في أثناء دراسته في فرنسا. ولو تساءلنا لماذا أعجب شوقي بطريقة لافونتين لوجدنا أن الظروف السياسية التي عاشها الشاعران كانت متقاربة فكلاهما عاش في قصور الأمراء، ولافونتين كان يعيش في زمن الملك لويس السادس الذي عرف عنه استبداده بالعلماء، حتى إنه منع لافونتين من التدريس في الجامعة لآرائه



أحمد شوقي

الجريئة وأحمد شوقي أيضاً عاصر الاستعمار الإنجليزي المستبد في مصر فكانت الحكاية على لسان الحيوان وسيلة للتعبير عن آرائه الرافضة للظلم والاستعمار، فكأنه اتخذ من الحكايات قناعاً للتنفيس عن مشاعره المكبوتة والتي لا يستطيع أن يجاهر بها فيغضب أرباب نعمته.

ويمكن أن نعقد مقارنة بين حكايات لافونتين وحكايات شوقي من ناحية المضمون والتي جاءت في ديوان شوقي وذلك كالحكاية على لسان الدجاج، التي تمثل أهل عصره.

نموذج مقارنة بين قصيدة الدجاج للافونتين وأحمد شوقي:

1- قصيدة «صاحب الدجاجة» لمحمد عثمان جلال مترجمة عن قصيدة لافونتين:

كان البخيل عنده دجاجة
تكفيه طول الدهر شر الحاجه
في كل يوم مر تعطيه العجب
وهي تبيض بيضة من الذهب
فظن يوماً أن فيها كنزاً
وأنه يزداد منه عزا
فقبض الدجاجة المسكينة
وكان في يمينه سكينا
وشقها نصفين من غفلته
إذ هي كالدجاج في حضرته
ولم يجد كنزاً ولا لقيه
بل رمة فى حجرة مرميه
فقال: لا شك بأن الطمعا
ضيع الإنسان ما قد جمعا.

٢ - قصيدة شوقي:

بينا ضعافٌ من دجاج الريفِ
تخطرُ في بيتٍ لها ظريفِ
إذ جاء هنديٌّ كبيرُ العرف
فقام بالبابِ مقام الضيفِ
يقول: حيّا الله ذي الوجوها
ولا أراها أبداً مكروها
أتيتكم أنثر فيكم فضلي
يوماً، وأقضي بينكم بالعدلِ
وكل ما عندكم حرامُ
عليّ إلا الماء والمنامُ
فعاود الدجاج داء الطيش
وفتحت للديك باب العرش
فجال فيه جولة المليك
يدعو لكل فرخةٍ وديك
وبات تلك الليلة السعيدة
متمماً بداره الجديدة
وباتت الدجاج في أمان
تحلم بالذلة والهوان

حتى إذا تهلل الصباح
واقتبست من نوره الأشباح
صاح بها صاحبها الفصيح
يقول دام منزلي المليح
فانتبهت من نومها المشؤوم
مذعورة بصيحة الغشوم
تقول: ما تلك الشروط بيننا
غدرتنا والله غدراً بينا
فضحك الهندي حتى استلقى
وقال ما هذا العمى يا حمقى
متى ملكتم ألسن الأرباب
قد كان هذا قبل فتح الباب

فعند لافونتين الدجاج رمز للصنعة التي تدر على الإنسان بالخير الوفير، ثم لا يقنع الإنسان بذلك الرزق حتى يطمع في المزيد فيهلك ما في يده فيخسر كل شيء.

بينما دجاجة شوقي هي: رمز للشعوب الضعيفة من أهل البلاد التي خضعت للاستعمار الأجنبي والديك بطبيعة الحال هو ذلك المستعمر الخبيث ظاهر النوايا الحسنة وهو يريد أن يعكس صورة المستعمر الإنجليزي الذي عاث في مصر فساداً في عصره.

نموذج آخر للمقارنة:

١ - «الغراب والثعلب» للافونتين بترجمة الشاعر محمد عثمان:

كان الغراب حط فوق شجرة
وجبنة في فمه، مدورة
فشمها الثعلب من بعيد
لما رآها كهلال العيد
وقال: يا غراب، يا بن قصير
وجهك هذا، أم ضياء القمر؟
كنت أظن أن فيك ريشا
هذا حرير قد أرى منقوشا
وحرمة الود الذي بيننا
محبة فيك أتيت ها هنا
وها أنا أرجوك أن تغني
عسى بك الهم يزول عني
لله ما أحلاك حيث تنجلي
صوتك أحلى من صياح البلبل
فانخدع الغراب من كلامه
وجاء للخصم على مرامه
وقال «يا ليل» بدون اللقيمه
فسقطت من فمه الغنيمه
قبضها الثعلب قبضة الروح
وقال: في بطني حلالاً روحي
ثم رنا بعينه، من فوقه
رأى الغراب طارشاً من حلقه
قال له: يا سيد الغربان
إني بريء، ولست أنت الجاني
خذ بدل الجبنة مني مثلا
وأحفظه عني سنداً متصلا
من ملق الناس عليهم عاشا
وأكل الجبنة، والجلاشا
فاعتبر الغراب من ذي النوبة
وتاب، ولكن لات حين توبة.

٢ - قصيدة الثعلب والديك لأحمد شوقي

برز الثعــــلب يوماً
في شعـــار الواعظـــــينا
فمشى في الأرض يهــذي
ويســب المـــاكرينا
ويقول: الحـــمد لله
إلـــه العـــالمـــينا

يا عـــــباد الله توبوا
فهو كهــــــف التـــائبينا
وازهدوا في الطير إن الـ
عيش عيش الزاهــدينــا
واطلبوا الديـك يؤذن
لصـلاة الصــــــبح فينـــا
فأتى الديك رســـول
من إمـــــام الناســكينا
عرض الأمر عليـــه
وهـــو يرجـــــو أن يلينـــا
فأجـــاب الديك عذراً
يا أضـــل المهـــتدينـــــا
بلـــغ الثعلب عنـــي
عن جــــدودي الصالحـينا
عن ذوي التيجان ممن
دخـــل البطـــن اللعينا
مخطئٌ من ظن يوماً
أن لـــلثعـــــلب ديـنا

فمن خلال القصيدتين نجد أن كلا الشاعرين لافونتين وشوقي استخدما الثعلب كرمز للإنسان المخادع المكار، إلا أن ثعلب لافونتين كان أشد خداعاً وأكثر نجاحاً في تحقيق هدفه وهو الحصول على (الجبنة المدورة) من فم الغراب.

بينما ثعلب شوقي بدا أقل حظاً فلم تنجح حيلته في الإيقاع بالديك.

ويكمن السرّ في رأيي في أن ضحية ثعلب لافونتين كان الغراب الساذج المغرور بنفسه، بينما خصم ثعلب شوقي كان الديك الفطن العارف بخطط الثعلب وحيله.
وهكذا بدا لي أن شوقي تفوق على لافونتين في اختيار خصم قوي للثعلب المخادع، فأحبط حيلته.

وأخيراً:
نستطيع أن نقول إن كان الشاعر الفرنسي لافونتين نظم قصائد على منوال تلك الحكايات المبثوثة في الأدب الإنساني، فإنه جدد في الجوانب الفنية لهذا اللون من الأدب، ووضع له الكثير من القواعد التي جعلته مثالاً يحتذى في الآداب العالمية ومن تلك الأسس الحرص على التشابه بين الأشخاص الخيالية والأشخاص الحقيقية في سياق الحكاية كما أن الشعر المحكي على لسان الحيوان ينظم على شكل شعر مرسل لا يتقيد بقافية واحدة، بالإضافة إلى التصوير الفني القريب من التصوير المسرحي، والعناية بتصوير الخلق المثالي في الحكاية.

كما اعتبر لافونتين أن هناك جسماً للحكاية وهو أصل الحكاية، وهناك روح وهو: المعنى الخلقي (5).

لا يمكن أن ننكر دلائل تأثر شوقي بالشاعر لافونتين حيث تلتقي حكاياتهما في كثير من مضمونها لكن يحسب لشوقي توفر المتعة الفنية العالية في حكاياته. فحكاياته مصورة تصويراً محكماً في الدقائق والتفصيلات المنظومة في السياق وبهذا تفوق في التصوير يؤدي الجنس الفني رسالته خير أداء. (6).

والحق يقال إنه لا يصح لنا أن نتجاهل أيضاً أثر حكايات كليلة ودمنة في حكايات شوقي الشعرية، مع الأخذ في الاعتبار أن لافونتين الفرنسي الذي تأثر به شوقي في حكاياته تأثر دون شك بحكايات كليلة ودمنة.

والواقع أن حكايات كليلة ودمنة ليست حكايات فارسية الأصل فقط، بل إنها تضم حكايات من بلاد الهند والصين واليونان ومصر وبلاد العرب.. أي أنها حصاد لبعض ما روي على ألسنة الطير والحيوان في العالم كله، فهذه النوعية من الحكايات المحببة إلى الناس جميعاً من السهل أن تنتقل من مكان إلى مكان، يحكيها الناس ويصغون إليها، وهذه سمة التراث الإنساني الذي لا وطن له. وهكذا نتوصل إلى أن الحكاية على لسان الحيوان جنس أدبي استقر في أدبنا العربي بعد أن تأثر في أسسه الفنية بحكايات (لافونتين).

هـوامش:
1- الأدب المقارن، د. محمد غنيمي، ص138.
2- انظر نظرية الأدب، شفيق الفقاعي، ص159.
3- انظر الحكاية على لسان الحيوان، سعد ظلام.
4- نظرية الأدب المقارن، د. أحمد درويش، ص97.
5 - الأدب المقارن، ص 156.
6 - المرجع السابق.

قائمـة الـمراجع:

1- الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، ط3 / 2004.
2- حدود الأدب المقارن، فيرنر، ترجمة: أ. د. عبدالحكيم حسان، جامعة القاهرة ط1.
3- في الأدب المقارن، أحمد محمد علي، مكتبة الآداب، القاهرة / ط2.
4- نظرية الأدب المقارن، أحمد درويش، دار غريب، ط2 / 2002.
5- نظرية الأدب، شفيق البقاعي، دار الكتب الوطنية، بنغازي / 1985.
6- ديوان شوقي للناشئة، إعداد أحمد سويلم، ط1 / 2007.

يوميات فاسكو دي جاما

فضل العرب على أوروبا في علم الملاحة

د. سند أحمد عبدالفتاح



فاسكو دي جاما يصل إلى كلكتا في الهند في ٢٠ مايو ١٤٩٨م

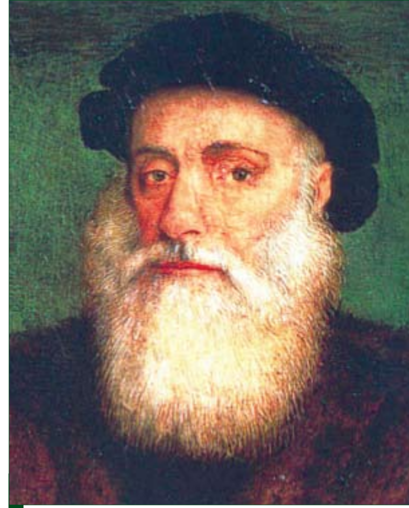
يوميات فاسكو دي جاما:

نحن الآن في نهاية القرن التاسع الهجري ـ أوائل العاشر الهجري/ نهاية الخامس عشر الميلادي ـ أوائل السادس عشر الميلادي؛ والخريطة الجغرافية الملاحية للعرب المسلمين تحمل صورة لأروع النهضة في هذا العلم شهد لها المستشرقون المحدثون، وزاد في من روعتها أن نعثر على مؤلف معاصر لتلك الفترة يؤكد الازدهار في هذا العلم وبلسان الأوروبيين أنفسهم، وهو ما تسنى بعد أن عثر على نص معاصر لرحلة فاسكو دي جاما كتبه أحد البحارة المرافقين في تلك الرحلة؛ ورغم أننا لم نجد اسم هذا البحار الذي دونها إلا أن الباحثين الأوروبيين رجحوا أن يكون كاتبها هو ألفارو فلهو Alvarovelho وهو مواطن برتغالي من مدينة باريرو barreiro وكان مرافقاً لفاسكو في سفينته المسماة سانت رافائيل S.Rafael (١)، ومما يؤسف له أن هذا النص لا يكتمل بوصول دي جاما إلى الهند وإلا قد كشف لنا عن ملابسات بعض الإشكاليات الهامة التي أثارت جدلاً بين الباحثين من قبيل مسألة إرشاد الملاح العربي ابن ماجد للبرتغاليين في وصولهم للهند. إلا أن تلك اليوميات الموجزة كشفت لنا في ثناياها عن بعض الجوانب الهامة التي توضح بجلاء مدى ازدهار علم الملاحة العربية الإسلامية وفضلها على أوروبا آنذاك؛ نعرض له في تلك الصفحات.

ويتسم نص اليوميات بالإيجاز الشديد؛ إما لأن كاتبه ليس له في حرفة الكتابة باع طويل، وإما لأن الظروف كانت تقضي ذلك مخافة وقوع النص أثناء الرحلة في أيدي أطراف معادية، خاصة أن المعلومات عن الطرق البحرية وخرائطها كانت من الأمور المحظور تداولها علناً، بل لقد أصدر الملك البرتغالي في وقت لاحق قراراً بفرض السرية الشديدة على المعلومات المتعلقة بالطرق البحرية وأمر بإحراق الخرائط التي يتداولها الناس، والاكتفاء بما هو موجود بأرشيفات الدولة (٢).

ويبدو واضحاً أن رحلة فاسكو دي جاما كانت موجهة للدوران حول إفريقيا من أجل هدفين أساسيين: الأول الوصول لبلاد البهار والتوابل (الهند)، وهو الهدف الاقتصادي الأول؛ الذي يتيح لأوروبا توفير سلع الشرق بين أسواقها، أما الهدف الثاني فهو التحالف مع «برسترجون» وهو الهدف الديني المبني على خرافات انتشرت في أوروبا في العصر الوسيط.

وبرسترجون في الفكر الأوروبي هو الأمير الشرقي المخلص الذي سيمد يد العون إلى الأوروبيين القادمين من الغرب للقضاء على الحضارة العربية الإسلامية نهائياً، بحيث لا تقوم لها قائمة بعد ذلك؛ ففي خلال فترة الحروب الصليبية وجد الباباوات والرهبان ورجال الدين في أوروبا أنه من المفيد لبث العزم في المحاربين إخبارهم عن أمير شرقي سيمد لهم يد العون بمجرد وصولهم للشرق، لذا عقب انسياح المغول في قلب العالم الإسلامي ساعد ذلك على رواج أسطورة برسترجون بالرغم من أن المغول اعتنقوا الإسلام بأعداد هائلة «بعد أن خضعوا في النهاية لدين ضحاياهم وثقافتهم» على حد قول أحد المستشرقين (٣).



فاسكو دي جاما

ورويداً رويداً اعتقد فاسكو دي جاما بناء على معلومات سابقيه من البحارة البرتغاليين الذين وصلوا باكتشافاتهم عن طريق البحر الأحمر أن برسترجون المنقذ موجود في بلاد الحبشة، لذا يصف لنا كاتب اليوميات أنهم بمجرد أن سمعوا وهم بالساحل الموزمبيقي من العرب عن وجود ملكة الحبشة قال لا «لقد أخبرونا أن برسترجون يقع إلى الداخل بعيداً عن الساحل ولا يمكن الوصول إليه إلا بركوب الجمال.. وقد جعلنا هذا في غاية السعادة ورحنا نصيح صيحات البهجة ودعونا الرب أن يهبنا الصحة حتى نرى ما نرغب فيه جميعاً» (٤). ويبدو هنا مدى تأثير الحركات الميثولوجية في توجيه التاريخ وهو ما تعمد إليه بعض المؤسسات أحياناً إخفاءً للهدف الرئيس لمهماتهم وهذا ليس بخافٍ علينا.

فالصليبيون أتوا إلى الشرق في حملات صليبية بحثاً عن اللبن والعسل وتخليص الصليب المقدس من أيدي المسلمين بيد أن السبب الأساسي كان استعماراً واستنزافاً لثروات الشرق وهو ما اتضح بجلاء بعد ذلك. على أية حال يبدو من النص المختصر لليوميات بعض الأمور التي تشير إلى العديد من الدلالات الهامة لعلم الملاحة العربية؛ يأتي على رأسها مدى اعتماد البرتغاليين على الملاحين العرب في اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح؛ وهي المسألة التي شغل الباحثون أنفسهم بها وقتاً طويلاً، وقد وقع العبء على الملاح العربي ابن ماجد الذي أرشد فاسكو دي جاما إلى الهند على حسب أقوال معظم المؤرخين القدامى والمحدثين؛ في حين تصدى آخرون ناسبين عملية الإرشاد إلى مسلم آخر هو المعلم كانا كا من كجرات بالهند.

بيد أنه من الثابت لدينا من خلال اليوميات التي كتبها الرحالة المرافق لفاسكو دي جاما أنه اصطحب معه منذ بداية الرحلة ـ أي منذ خروجه من البرتغال ـ بحاراً أو رباناً مسلماً؛ يشهد بذلك قوله: «وكان القائد العام قد حمل هذا البحار معه وكان أسيراً من المسلمين... ولهذا السبب فقد فقه ما قاله أولئك البشر الذين قابلناهم هنا، وأكثر من هذا فقد قال هؤلاء المسلمون «السود» إننا سنواجه كثيراً من العقبات المائية» (٥).

ويبدو بجلاء من النص أن الأوروبيين ـ ممثلين في البرتغاليين ـ قد اعتمدوا على الربابنة العرب المسلمين ليس في البلاد التي مروا بها بل منذ قيام رحلتهم للاستفادة من خبرتهم البحرية في علم الملاحة من ناحية،

وللاستفادة منهم أيضاً كمترجمين، إيماناً منهم بأن أغلب المدن الساحلية التي سيمرون بها كانت خاضعة للإمبراطورية الإسلامية مترامية الأطراف. زد على ذلك أيضاً أن سكان تلك المدن الساحلية الإسلامية دأبوا على استقبال البرتغاليين بترحاب وقدموا لهم المعلومات الملاحية تطوعاً أو مقابل بعض الهدايا نظراً لطبيعة الدين الإسلامي القائم على التسامح مع الغرباء بصرف النظر عن جهلهم الأهداف الأساسية من رحلاتهم.

وحقيقة كان للبرتغاليين سياستان متنوعتان قبل وبعد الوصول للهند؛ فقبل الوصول للهند دأبوا – من خلال اليوميات – على إغداق الهدايا والمنح على زعماء المدن التي كانوا يركنون إليها للاستراحة والتزود بالمعلومات التي تعينهم على إكمال رحلتهم؛ كما كان فاسكو يدعوهم إلى ولائم ضخمة من الطعام وكان لا يلجأ إلى استخدام السلاح إلا حينما يلقى مقاومة من زعماء تلك المدن(٦).

أما حينما وصلوا للهند فقد اتخذت سياستهم شكلاً عدائياً تجاه سكان تلك المدن الساحلية الإسلامية؛ فعاثوا فيها قتلاً وأسراً وسلباً؛ لا سيما وقد وصلوا إلى غايتهم الاستعمارية بالوصول إلى الهند؛ يشهد بذلك كتابات المعبري الذي كان معاصراً لتلك الفترة والتي ضمنها كتابه عن أفعال البرتغاليين الوحشية في السواحل الإسلامية(٧).

وبالإضافة إلى الربان المسلم الذي استعان به فاسكو من بداية رحلته؛ فقد دأب منذ ارتياده السواحل الشرقية لإفريقيا أن يطلب من الحكام المسلمين لها صراحة بعض الربابنة المسلمين للإرشاد في طرقات البحر؛ وهذا اعتراف منه بالسيادة البحرية للربابنة المسلمين؛ فيذكر صاحب اليوميات أنه عقب إحدى ولائم دي جاما مع أحد الحكام المسلمين «رجاه أن يزوده باثنين من المرشدين البحريين ليذهبوا معنا وقد وافق الحاكم على ذلك شريطة أن نكافئهم، فقدم القائد لكل منهما ثلاثين مثقالاً من الذهب ومعطفين خوذيين لتغطية الرأس بشرط أنه ابتداء من اليوم الذي تلقيا فيه هذه المكافأة لا يغادران سفننا معاً، وإنما إذا غادر أحدهما تحتم على الآخر البقاء»(٨)، وهو ما يعكس مدى إصرار فاسكو على وجود الربابنة العرب المسلمين في كل مرحلة من مراحل رحلته التي لم يعلم عنها شيئاً؛ ويزيد اعتراف كاتب تلك اليوميات بفضل العرب على أوروبا في علم الملاحة بقوله: «إن الربابنة المسلمين قد نبهوهم إلى كثير من الأخطار؛ وأنهم لولاهم لتعرضوا للقتل على ساحل شرق إفريقيا».

وتذكر اليوميات أن السياسة الودية التي دأب عليها حكام المسلمين في شرق إفريقيا في مقابلة البرتغاليين مرجعه هو اعتقادهم بأن سفن دي جاما إنما هم أتراك موفدون من قبل السلطان العثماني.

فضلاً عن ذلك يحدثنا كاتب اليوميات عن أن فاسكو دي جاما اصطحب أيضاً رجلاً وابنه في سفنه قد عزما على الذهاب إلى مكة؛ وكانا قد أتيا إلى تلك السواحل الشرقية لإفريقيا كدليلين بحريين لإحدى السفن؛ ولا ريب أنه قد استفاد من خبرتهما الملاحية في إمداده بالمعلومات التي يريدها؛ بل ربما أن دي جاما بما لديه من قدرة على الإقناع أقنعه على الذهاب معه في رحلته وإرشادة إلى الهند(٩).

وهكذا يتضح لنا أن ابن ماجد لم يكن الملاح العربي المسلم الوحيد الذي ساعد دي جاما في رحلته؛ وإنما كان هناك مسلمون كثيرون آخرون ساعدوه منذ انطلاق رحلته؛ كما يبدو واضحاً أنه تلاعب ببعض الحكام المسلمين في شرق إفريقيا موهماً إياهم بأنه حاكم تركي موفد من قبل السلطان العثماني؛ وبناءً عليه كان يطلب الإمدادات دائماً بالملاحين المسلمين نظراً لجهله بتلك المناطق في سبيل تحقيق الهدف الأكبر وهو الوصول إلى سواحل الهند.

أيضاً من الدلائل الهامة التي أوردتها اليوميات عن ازدهار علم الملاحة الإسلامية هو نشاط حركة التجارة الإسلامية والتي انعكست على ملابسهم حيث وصفت اليوميات ملابس المسلمين بأنها «ملابس فاخرة ومشغولة محلاة بالذهب والفضة»؛ حيث كانت حركة التجارة مع بلاد المغرب الإسلامي مزدهرة جداً على حسب وصف اليوميات لذلك(١٠).

زد على ذلك أن كاتب اليوميات أقر بوجود أربع سفن ضخمة محملة بالذهب والفضة والملابس والقرنفل والفلفل والزنجبيل وأطواق فضية محلاة بكثير من اللآلئ واليواقيت وغيرها(١١)؛ موضحاً بأن سكان تلك المدن الساحلية من المسلمين الأثرياء، ويستخدمون كل هذه البضائع؛ بل زادت حماسة البرتغاليين عندما علموا أن بعضاً من تلك البضائع من إنتاج البلاد التي يقصدونها (الهند)؛ بل أصابهم العجب عندما علموا أن معظم تلك البضائع إلى التجار المسلمين فيها فحسب بل يملأون منها السلال لفرط توفرها لديهم(١٢)؛ وأقر كاتب اليوميات أن كل تلك المعلومات كانت بفضل ترجمة البحار المسلم الذي صاحبهم؛ والذي كان واقعاً في أسرهم ويبدو أنه صاحبهم كربان بحري في مقابل إطلاق سراحه فيما بعد.

هذا ووصف كاتب اليوميات مراكب المسلمين الضخمة بأنها سفن ضخمة بلا سطح وهي بدون مسامير وإنما مربوطة بالحبال والألياف وأشرعتها مصنوعة من الحصير وسعف النخيل(١٣).

ومن أبرز الدلائل على ازدهار علم الملاحة العربية الإسلامية هو استخدامهم للآلات الملاحية والتي أقر صاحب اليوميات بوجودها على متن السفن الإسلامية الضخمة، وعبر عن ذلك قائلاً إن: «لدى بحارتهم إبراً مغناطيسية يوجهون بها سفنهم ولديهم ربعيات وخرائط بحرية» وهذا النص بشهادة كاتب اليوميات يعكس مدى التقدم الملاحي عند المسلمين بشهادة الغرب الأوروبي بوجود الآلات الملاحية والخرائط البحرية لدى الربابنة المسلمين(١٤).

هذا وشغل الباحثون المحدثون أنفسهم بقضية هامة، ولو قدر لليوميات أن تكتمل بوصول دي جاما للهند لأماطت اللثام عن ذلك الموضوع: ألا وهو إرشاد الملاح العربي ابن ماجد فاسكو دي جاما للهند مما أكسب البرتغاليين حدثاً فريداً قلب موازين التجارة العالمية آنذاك وتسبب في سقوط دول كانت مزدهرة يوماً ما: كالدولة المملوكية التي تلقت ضربة قاصمة باكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح.

والمطلع على نص اليوميات يتضح له أن دي جاما اعتاد على الاستعانة بالملاحين المسلمين في رحلته حول إفريقيا كما سبق ذكره: خاصة وأن سواحل المحيط الهندي وجزره وسواحل إفريقيا كانت معروفة جيداً للعرب وبتفصيل كبير بينما كانت مجهولة تماماً بالنسبة للأوروبيين عامة والبرتغاليين خاصة حتى أواخر القرن الخامس عشر الميلادي: بدليل ما ورد في كتابات المسعودي وابن الوردي: ناهيك عن أن العرب كانت لهم خرائط ومرشدات ملاحية تفوق في وقتها ما كان مستعملاً عند الأوروبيين.

ويبدو واضحاً أن البرتغاليين قد بذلوا جهوداً مضنية في سبيل التعرف على علوم العرب الملاحية والإفادة منها، قبل أن يقدموا على اكتشافهم الهام، وكانوا يسعون للحصول على هذه المعلومات والإرشادات بكل الطرق المشروعة وغير المشروعة، خاصة وأن الصراع كان على أشده في هذا القرن بين الإسبان والعرب.

ومن نافلة القول أن اليهود لعبوا دوراً خطيراً في نقل أفكار ومعلومات العرب إلى الأوروبيين، خاصة وأنهم كانوا يعيشون في الأندلس ويتحدثون العربية والفارسية والأندلسية، وكانوا يعملون بالتجارة جالبين من المغرب الجواري والغلمان والديباج والسيوف ويتحركون بتجارتهم عبر البحر المتوسط حتى يمضوا إلى السند والهند وكثير منهم كانوا عيوناً وجواسيس للبرتغاليين فمكنوهم من الحصول على الرهمانجات والخرائط العربية والمعلومات الملاحية التي مكنت الأوروبيين من تحقيق اكتشافاتهم البحرية الهامة(١٥).
بيد أن بعض المستشرقين دأبوا غالباً على إثارة بعض الأمور التي من شأنها طمس دور العرب المسلمين وفضلهم على الغرب الأوروبي في شتى المجالات: ففي علم الملاحة نجد جواو دي بروش مختلفاً عن أقرانه يسعى إلى إثبات أن الربابنة المسلمين لم يكن لهم دور في إرشاد البرتغاليين إلى الهند بل الفضل برمته يرجع إلى الهنود!!(١٦).

على أية حال ظل فضل العرب على أوروبا لا ينكر في علم الملاحة بشهادة اليوميات التي كتبها البحار المرافق لرحلة دي جاما والذي استعان كما ذكرنا بالملاحين المسلمين خلالها: حتى وصل إلى مالندي وتصادق مع ملكها بالهدايا ـ كالعادة ـ بغية الحصول على معلومات توصله إلى سواحل الهند، وطلب منه ـ كعادته أيضاً ـ أن يدله على مرشد يصحبه إلى الهند فأرسل إليه «ربانا مسلماً»(١٧) ويذكر المستشرقون كيف أن دي جاما أصابته الدهشة لمعلومات الربان العربي وخاصة بعد أن أطلعه على خرائط وآلات عربية تستعمل في رصد النجوم، والطريف أن دي جاما أراد أن يتباهى بنفسه أمام ابن ماجد فأطلعه على إسطرلاب خشبي قطره نحو ٦٠ سم كان يأخذ به أرصاده وعلى بوصلة ملاحية وربعية، إلا أن ابن ماجد لم يبد أي دهشة: بل إن دي جاما فغر فاه حينما أطلعه ابن ماجد على إسطرلاب عربي من المعدن وعلى آلات مربعة وأخرى مثلثة من الخشب كان يأخذ بها أرصاده، وكذلك على خرائط ملاحية عربية ممتازة موضح عليها خطوط الطول والعرض: مما دفع دي جاما بأن يسرع في الإبحار بهذا الربان الماهر الذي وجده متفوقاً في معارفه ومعلوماته معتمداً في إبحاره على وسائل وأدوات أكثر تقدماً مما يعتمد عليه الأوروبيون، فوصل إلى الهند بنجاح ورسا بسفنه في كلكتا بعد مرور ٢٢ يوماً في يسر وسهولة(١٨).

وهنا صب المؤرخون المسلمون المعاصرون لتلك الفترة جام غضبهم على ابن ماجد نظير قيامه بتلك المهمة التي أرشد خلالها دي جاما إلى ثروات الهند: فها هو النهروالي يذكر النص الفريد بتلك الواقعة بقوله: «وقع في أول القرن العاشر الهجري من الحوادث الفوادح

دخول الفرتقال ـ يقصد البرتغال ـ اللعين من طائفة الإفرنج الملاعين إلى ديار الهند، وكانت طائفة منهم يركبون من زقاق سبتة في البحر ويلجون في الظلمات ويمرون بموضع قريب من جبال القمر، وهي مادة أصل بحر النيل ويصلون إلى المشرق ويمرون بموضع قريب من الساحل في مضيق أحد جانبيه جبل والجانب الثاني بحر الظلمات في مكان كثير الأمواج لا تستقر فيه سفنهم وتنكسر ولا ينجو أحد، واستمروا على ذلك مدة وهم يهلكون في ذلك المكان ولا يخلص من طائفتهم أحد إلى بحر الهند إلى أن خلص منهم غراب إلى الهند، فلا زالوا يتوصلون إلى معرفة هذا البحر إلى أن دلهم شخص ماهر يقال له أحمد بن ماجد؛ صاحبه كبير الفرنج وعاشره في السكر فعلمه الطريق في حال سكره، وقال لهم: لا تقربوا الساحل من ذلك المكان وتوغلوا في البحر ثم عودوا إليه فلا تنالكم الأمواج، فلما فعلوا ذلك صار يسلم من الكسر كثير من مراكبهم، فكثروا في بحر الهند» (١٩).

ويبدو أن الشكوك أحاطت برواية النهروالي الفريدة ما بين معارض لها باعتبار أن تلك الحادثة لم يرد لها ذكر في مؤلفات ابن ماجد التي صنفها بعد تلك الحادثة (٢٠)، بل يرى أحد الباحثين أن النهروالي قد افترى قصة إرشاد ابن ماجد لدي جاما، وأنه أراد أن يبعد عن بلاده عار إرشاد ملاح منها وهو المعلم كان أو كانا كالدي جاما؛ مستدلاً على ذلك بأن ابن ماجد لا يمكن أن يشرب الخمر (٢١). بيد أنه من المثير للعجب أن الذين اعترفوا بفضل العرب ممثلاً في ابن ماجد وإرشاده لدي جاما هم البرتغاليون أنفسهم الذين دأبوا على الإشارة إلى استعانتهم بملاحين مسلمين في رحلاتهم إلى سواحل الهند حتى وإن لم يذكروا أسماءهم صراحة مقرين ذلك في مؤلفاتهم (٢٢)؛ ناهيك عن أن أحد المستشرقين المحدثين أوضح أن المعلم كانا كا ما هو إلا لقب يطلق على المعلم الأول في البحار أو المتمكن في علوم البحار ويقصد به الملاح العربي ابن ماجد (٢٣).

وإذا جاز لنا أن نذكر الجانب المضيء في قصة ابن ماجد فلمَ لا نعتبر البحار المسلم ـ بما بثه الإسلام وتعاليمه من روح التسامح إزاء الطوائف الأجنبية الأخرى ـ صورة مضيئة نقلت للغرب الأوروبي حدثاً فريداً كان علامة بارزة آنذاك ـ رغم ما ترتب على ذلك من سياسات مشينة من قبل البرتغاليين فيما بعد ـ، وكيف لنا أن نتنصل من ابن ماجد ونلقي باللوم عليه في تلك المهمة، والأولى أن نلقي باللوم على الغرب ـ الآخر ـ الذي دأب على سياسة الخداع حتى إذا ما تمكن من الوصول لهدفه انقلب على من عاونه من المسلمين فحدث من البرتغاليين فظائع عقب وصولهم للهند من أعمال القتل والأسر والسلب في المدن الساحلية ما يندى له الجبين بشهادة المؤرخ المعبري المعاصر لتلك الأحداث.

صفوة القول أنه مهما حدث من عواقب وخيمة من الغرب الأوروبي ممثلاً في البرتغاليين في حق بلدان السواحل الإسلامية؛ فالفضل كل الفضل للعرب المسلمين وعلم الملاحة العربية فيما وصل إليه البرتغاليون، وإذا كان قد نسب إليهم ذلك الحدث الفريد الذي يعد نقطة فارقة في النهضة الأوروبية الحديثة؛ وهو اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح بالوصول للهند بالدوران حول إفريقيا؛ فيكفي العرب فخراً ـ من خلال مؤلفات الغرب الأوروبي القديمة والمحدثة ـ أنهم كانوا أصحاب الفضل في توصيلهم إلى الهند بدءاً من البرتغال ووصولاً إلى الهند؛ وهو ما فتح عليهم أبواب التجارة على مصراعيها لتنعم بسلع الشرق الأقصى التي كانوا لا يعرفون عن أكثرها سوى الاسم فقط ـ وإغراق الأسواق الأوروبية بها؛ وليس أدل على الذين زعموا أن اكتشاف البرتغاليين طريق رأس الرجاء الصالح قد سحب البساط من تحت أقدام العرب المسلمين وآذن بشمس مغيبهم من أن الملاحة العربية لا تزال سائرة على قدم وساق إلى الآن في ربوع البحار والمحيطات بين إفريقيا الشرقية والصومال وشبه الجزيرة العربية وشبه القارة الهندية وجزر المالديف.

الهـوامش:

(١) Eric Axilon, South African explorers, selected and introduced by Eric Axilon, London ١٨٥٤. p١٨.
وذكر مؤلف هذا الكتاب أن نص اليوميات استعان به مصدر بعنوان:
Diario da Viagem de Vasco de Gama, Fascimile do codic original, vol. 1, Livararia Civilizacao 1945.
وتم ترجمة نص محتوى اليوميات إلى العربية بواسطة عبد الرحمن عبد الله الشيخ في طبعة صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٥.

(٢) عبد الملك عودة، السياسة والحكم في إفريقيا، القاهرة ١٩٥٩، ص٧١؛ شوقي الجمل، تاريخ كشف إفريقيا واستعمارها، القاهرة ١٩٨٠، ص١٧٦ حيث صدرت عدة قوانين منها قانون سنة ١٥٠٤ الذي حرم

حمل أو اقتناء الخرائط التي تشير إلى طريق الملاحة جنوبي الكونغو إلى الهند.

(٣) روم لاندو، الإسلام والعرب، ت: منير البعلبكي، دار العلم – بيروت ١٩٧٧، ص١٢٦.

(٤) مجهول، يوميات فاسكو دي جاما، ت: عبدالرحمن عبدالله الشيخ، القاهرة ١٩٩٥، ص٤٤.

(٥) مجهول، يوميات فاسكو دي جاما، ص٤٤.

(٦) انظر عن مظاهر تلك السياسة في اليوميات في صفحات: ٢١، ٣٣–٣٤، ٣٦، ٤١، ٤٣، ٤٦–٤٧، ٤٨، ٥١.

(٧) انظر بالتفصيل عن أفعال البرتغاليين المشينة في السواحل الإسلامية في المعبري، تحفة المجاهدين في بعض أخبار البرتغاليين، تحقيق: أمين توفيق الطيبي، طرابلس ١٩٨٧، ص٧٧ – ٩٠ وهو مؤرخ معاصر لتلك الفترة من الأحداث ويوضح مدى استخدام البرتغاليين لقوة المدافع النارية في البطش بالمسلمين والعيث في بلادهم قتلاً وأسراً وسلباً.

(٨) مجهول، يوميات فاسكو دي جاما، ص٤٧.

(٩) مجهول، يوميات فاسكو دي جاما، ص٤٩ – ٥٠.

(١٠) مجهول، يوميات فاسكو دي جاما، ص٤٥.

(١١) مجهول، يوميات، ص٤٥.

(١٢) مجهول، يوميات، ص٤٦.

(١٣) مجهول، يوميات، ص٤٨. وقد أوردت المصادر الإسلامية أن عدم استعمال المسامير الحديدية في صناعة السفن مرجعه إلى أسطورة تقضي بأن الجبال المحيطة بالبحار تحتوي على معدن المغناطيس الذي يجذب تلك السفن إلى الشواطئ فتتحطم، بيد أن تلك الآراء ذات مسحة خرافية ولعل استخدام الحبال والألياف في صناعة السفن حتى ترسو تلك السفن الضخمة بكل سهولة ويسر على الشواطئ ولا تتعرض للكسر كون الألياف والحبال تتميز بالمرونة وتحمّل الصدمات، انظر من خلال المصادر عن تلك السفن والأساطير المحيطة بها في ابن جبير، رحلة ابن جبير، تحقيق: وليم راتب، ليدن ١٩٠٧، ص٧٠؛ المسعودي، مروج الذهب، ج١، ص١٥٣؛ أنور الرفاعي، النظم الإسلامية، دمشق ١٩٧٣، ص١٦٠؛ سعيد عبدالفتاح عاشور وآخرون، دراسات في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، الكويت ١٩٨٥، ص١٩٢.

(١٤) مجهول، يوميات، ص٤٨؛ بركات محمد، ابن ماجد والملاحة العربية، القاهرة ١٩٩٠، ص١٥.

(١٥) كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي، ج٢، ت: صلاح الدين عثمان، موسكو ١٩٥٧، ص٥٦٣.

(١٦) عادل يوسف سيد، العرب والملاحة في شبه الجزيرة الأيبيرية، أعمال المؤتمر الحادي عشر للاتحاد الأوروبي للمتخصصين في الدراسات العربية والإسلامية، يابرة ١٩٨٦، ص٢٤ – ٢٥.

(١٧) أنور عبدالعليم، ابن ماجد الملاح، سلسلة أعلام العرب، القاهرة، ١٩٦٧، ص٥٢.

(١٨) غرانج، موسوعة تاريخ العلوم العربية، ج١، بيروت ١٩٩٧، ص٢٩٦؛ بركات محمد، ابن ماجد والملاحة العربية، ص١٠٣ – ١٠٤.

(١٩) النهروالي، البرق اليماني في الفتح العثماني، الرياض ١٤٢١هـ، ص١٦٥؛ كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي، ج٢، ص٥٧٠ – ٥٧١.

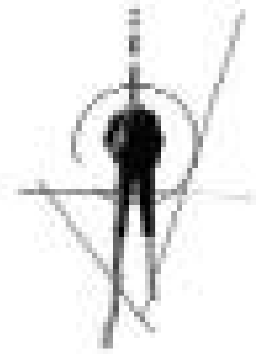
(٢١) محمد محمود، المؤرخ النهروالي وابن ماجد الملاح العربي، حوليات كلية الآداب جامعة الملك آل سعود، ج٦، ١٩٧٩، ص٥٥ – ٦٧، ويبدو أن هذا الباحث قد استند إلى تبريرات كراتشكوفسكي فيما يتعلق بشرب الربان المسلم ابن ماجد للخمر كونه أرشد البرتغاليين إلى الهند دون وعي منه. انظر بالتفصيل: تاريخ الأدب الجغرافي، ج٢، ص٥٧١، وحقيقة أن مسألة شرب الخمر في التاريخ الإسلامي من المسائل المعقدة حيث عرف عن كثير من الخلفاء والوزراء والكتاب شرب الخمر، بل إن المؤرخ النواجي حاول حصر أسماء من تناول الخمور من الخلفاء والأمراء إلا أنه لم يستطع إلى ذلك سبيلاً لكثرة أعدادهم. انظر بالتفصيل عن هذا الأمر: النواجي: حلية الكميت، القاهرة ١٢٩٩هـ، ص٢٦ وما بعدها.

(٢٣) كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي، ج٢، ص٥٦٩ – ٥٧٠.

موت الدادائية

ذلك التعبير النابع من فوضى الحروب

مالكولم كولي
ترجمة: د. علي الصكر*



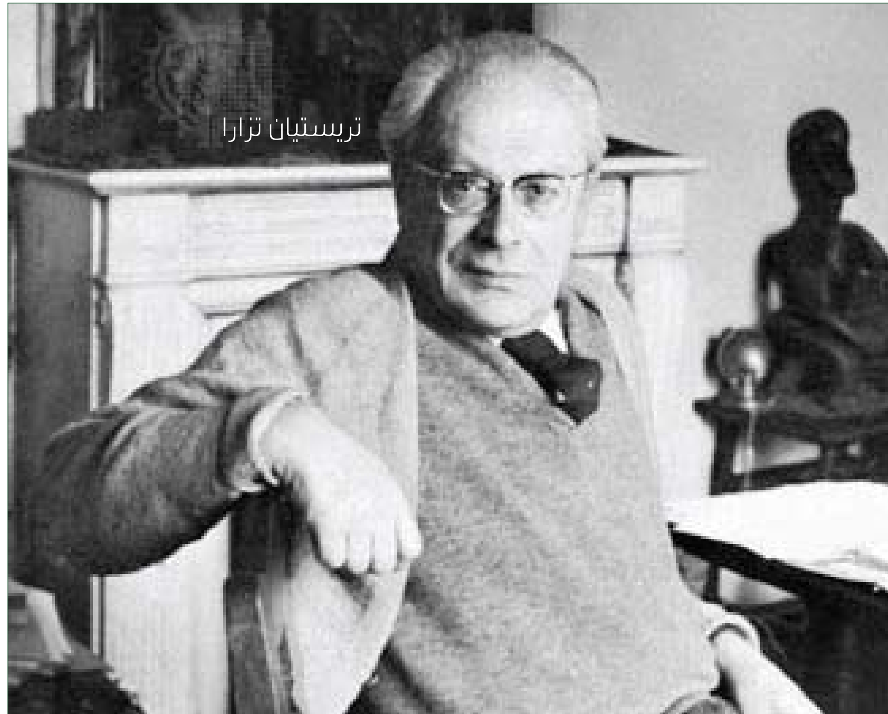
يقول تريستيان تزارا إن الدادائية ولدت عام ١٩١٦م في كباريه فولتير في زيوريخ وهناك شيء من الخلاف حول هذا التاريخ والمكان أيضاً لكن كلمة تزارا تبدو هي الحاسمة فهو مؤسس الدادائية. وتزارا روماني الجنسية ضئيل الحجم ينحدر من عائلة من التجار الأغنياء تعلم في فرنسا وسويسرا واتخذ الفرنسية كلغة أم. إنه لمن المناسب تماماً لهذه المدرسة الجديدة في الأدب والفن أن تتأسس في كباريه على يد شاب مغترب تماماً حتى إنه لا يستطيع التحدث بثلاث كلمات بلغته الأم.

١ ـ موجز تاريخي للدادائية (١)

ومن المناسب أيضاً أن الحركة ستنتقل بنفسها إلى ضفتي السين. لكن تزارا كان لا يزال في سويسرا عندما كتب بيان الدادائية في آذار عام ١٩١٨م. في ذلك الوقت كان أندريه بريتون ولويس أراغون اللذان سيصبحان فيما بعد الزعيمين للحركة ـ يخدمان في جبهة القتال، وعندما عاد هؤلاء الجنود الصغار إلى الوطن بعد الهدنة انضموا

إلى فيليب سوبوليت وبول إيلوار وآخرين ليصدروا مجلة (الأدب) التي أصبحت تعرف حال صدورها بمجلة الدادائية. وفي بداية العام ١٩٢٠م. وجهوا الدعوة رسمياً لتريستيان تزارا لزيارة باريس.
كانت تلك فترة الظهور الهائل للدادائية وفي

بينما كان جرس كهربائي يرن باستمرار، لذا لم يستطع أحد من الحضور أن يسمع ما قال. عقد تجمع آخر في الكر أند بالاس في الشانزليزيه حضره عدة مئات من الناس. كتب تزارا بعد ذلك في مقالة المجلة (فانتي فير): (من المستحيل الجزم بما شعر به



حفلة نهارية في ٢٣ يناير قدم تزارا إلى الجمهور قرأ بصوت عالٍ مقالة من صحيفة

الجمهور لضبط موافقتهم أو عدم موافقتهم بتصرفات غير متوقعة وضحك عارم....



لبيانات قرأها ستة أشخاص في نفس الوقت. كتب في الصحف أن رجلاً مسناً لم يتمالك نفسه وخرج عن طوره وأن البعض أطلق مسحوقاً لماعاً فوق الجمهور وأن سيدة حاملاً أخرجت خارج القاعة. بعد شهرين، في مسرح العمل، اضطر ألف ومئتان من الناس إلى العودة أدراجهم: كان هناك ثلاثة أشخاص لكل مقعد. كان المسرح خانقاً. كان المتحمسون من الجمهور يحملون آلات موسيقية لمقاطعة تنار مي أعداء الدادائية من الشرفات نسخاً من صحيفة معادية للدادائية تدعى (نن) وصفتنا بالمجانين وصلت الفضيحة إلى مستويات لا يمكن تخيلها إطلاقاً لكن الفضيحة كانت أعظم في (سيل كيفو) فلأول مرة في التاريخ لم يقذفنا الناس بالبيض والفواكه والبنسات فقط بل بشرائح اللحم أيضاً. كان ذلك نجاحاً هائلاً).

وفيما إذا كان الجمهور قد عبر عن استمتاعه بلغة شرائح اللحم أو استحسانه فإن الدادائية قد راجت أنها تناسب تماماً عالماً تحكمه الحرب وتنشر فيه الفوضى بواسطة (رجال مجانين ذوي ميول عدائية). حان الوقت الآن لحركة أدبية تضاهي السياسيين في جنونها ظهرت مجاميع الدادائيين في عموم أوروبا. وفي كل مكان كرروا نفس التصرفات الطفولية والوقاحة لقد لعبوا بعنف بالفن والسياسة والدمى في برلين كان للدادائيين دار نشر ومجلات خاصة بهم ونادٍ دادائي قدم فوراً إلى الأضواء مواهب كبيرة – يرى تزارا أن مسيراتهم الاحتجاجية العديدة ساعدت على نشوب الثورة الألمانية. في كولونيا سمحت السلطات المدنية لجماعة مغتربة بإقامة معرض دادائي في حمام عمومي مجاناً وبحلول عام ١٩٢٢م كان هناك دادائيون في كل عواصم أوروبا وحتى في موسكو كانت المحاضرات تلقى في جامعة تفليس في جورجيا السوفييتية أمام جمهور بروليتاري وعقد مؤتمر عالٍ حول الدادائية في فرنسا ولكن في هذا المؤتمر الذي أظهر قوة الحركة كان هناك فصل واضح بين أولئك الذين رغبوا بنقل الدادائية إلى الحياة

العامة، وأولئك الذين كانوا تواقين للتعبير عن اشمئزازهم بمزاح علني دون الالتفات للبوليس. كانت علاقات الصداقة والنصرة تقطع ويلقى بالاحترام والتحفظ بعيداً وفي اللحظة التي تبدو فيها الدادائية أكثر نجاحاً كانت تحتضر من القلب وفي الحال كنت حركة جديدة تحل محلها: السريالية التي كانت هي أيضاً تحدث فضائحها الخاصة بها وتعد مناصريها ويستطيع المرء أن يكتب: «هنا ترقد الدادائية ١٩١٦ ـ ١٩٢٤».

لكن تاريخ الدادائية كان في الواقع أطول من ذلك بكثير كان وجودها يعزى إلى سلسلة من المدارس الأدبية التي بدأت قبل منتصف القرن التاسع عشر. كانت هناك مدرسة تيوفيل كويته «الفن من أجل الفن»، وكانت هناك المدرسة الطبيعية (أوجزء منها على الأقل وهو ذلك الذي يضم فلوبير والإخوة كونكورت) وكان هناك البرناسيون والشعراء الرمزيون في فرنسا والرمزيون في إنجلترا وجماعة ماقبل الرفائيلية وجمالية أوكسفورد وجماعة الكتاب الأصفر وتتصاعد الحركة. كان هناك ما بعد الانطباعية والتكعيبية (وهي مدارس أدبية وفنية متناظرة) والكلاسيكيون الجدد والخياليون. وفي إيطاليا المستقبليون. وفي إنجلترا التجريديون. وفي أمريكا التصويريون. وفي ألمانيا التعبيريون، وفي روسيا البنائيون ـ ولاتزال العجلة تدور أسرع فأسرع. لذا فإن فناناً مفرداً مثل بيكاسو قد يبدع عدة مدارس كما يغير المرء سترته ـ وبعد ذلك وعلى قمة هذا التطور الطويل جاءت الدادائية مثل فصل أخير في مسرحية يضفي شيئاً من الهزل على الفصول السابقة.

كان أدموند ولسون أول ناقد أمريكي يرى أن موجة منفردة قد تمكنت من الصمود عبر



ثمانين عاماً من الاتجاهات والمدارس المتصارعة. في كتابه (قلعة أكسل) يرى ولسون أن مصطلح (الرمزية) كان واسعاً جداً ليغطي هذه الحركة الأدبية بأجمعها. كان كتابه رائداً بشكل لافت فلم يكتب أحد قبله عرضاً وتفسيراً أفضل عن ييتس وجويس وبروست ولم يقتصر على النقد التفسيري فقط بل تناول هؤلاء الكتاب (قلعة أكسل) ضعفاً واضحاً في البناء. ففي منتصف الكتاب يغير ولسون نظرته للموضوع (الرمزية) ورغم أنه يستمر في وصفها بنفس الاسم فإنه يتحدث في الواقع عن شيئين مختلفين ففي الفصل الأول يناقش الرمزية بصورة أولية كـ (طريقة)، كمحاولة تعني عند دراستهم بعناية اتحاداً معقداً للأفكار يتمثل بمزيج من الاستعارات ـ للتوصل إلى مشاعر شخصية فريدة لكنه في نهاية الكتاب يتحدث عن الرمزية كموقف وإيديولوجية في الواقع (طريقة حياة) اعتمدت من قبل سلسلة من الكتاب. لقد أدى هذا الإدراك المتغير للموضوع بولسون إلى ارتكاب خطأين مكملين إن (الطريقة) الرمزية أقل أهمية مما يرى وقد كان تاريخها أقصر وأثرها أقل في الأدب العالمي لكن (الموقف تجاه الحياة) الذي عزاه إلى ييتس وفاليري كان أيضاً نفس موقف الكثير من الكتاب الذين لايمكن اعتبارهم رمزيين بالمعنى التقني وعلى مر التاريخ أثر هذا الموقف ليس فقط في شعراء وروائيين من مدارس مختلفة، بل وأيضاً في رسامين ونحاتين ومسرحيين وأناس عاديين اعترفوا بأنهم ليسوا (مبدعين) أي أنهم غير قادرين على (التعبير عن أنفسهم فنياً).

يكفي مثال واحد لإظهار الاختلاف بين مفهومي ولسون للموضوع ففي الفصل الأول يوضح ولسون أن الرمزية كانت رد فعل تجاه الطبيعة عند روائيين مثل كوستاف فلوبير والموضوعية الباردة عند شعراء مثل ثيوفيل كويته ولكن لاحقاً عندما يصف الفلسفة الاجتماعية المضادة المرتبطة مع الرمزية نجد أن كويته كان أحد مؤسسيها وأن فلوبير ربما أكبر حكمائها. ومن السجلات غير الرسمية لذلك الزمن هناك حكاية تبدو ذات دلاله خاصة إذ تبين أن مذهب الفن يعبر عن نفسه بسرعة كطريقة حياة كطريقة حياة غير إنسانية بالدرجة الأساس إنها حكاية عن فلوبير وبعض أصدقائه لدى زيارتهم لإحدى دور الدعارة في روين وفي رهان، وأمام الجميع يمارس فلوبير فعلاً فاضحاً دون أن يضع قبعته أو يرمي السيجار من فمه. إن دلاله الحادثة هنا أكثر من مجرد التفاخر القبيح إنها تعبر عن ازدراء عنيف لكل مايعد مقدساً من قبل المجتمع كما لو أنه يقول للنبلاء في وقته (أنتم تعتقدون أن الحياة لها معنى وأن فعل الحب مقدس، ومع ذلك فإنكم جميعاً لاتستطيعون كتابة قصيدة شائعة واحدة ولا حتى أن تميزوا الجمال في جملة نحتت بصبر على الرخام).

كما أن فلوبير يعلن أن لا شيء له قيمة لذاته وأن أي شيء خارج عالم الفن يجب أن يرفض بعنف، وقد كتب ذات مرة (أن الفن واسع بما فيه الكفاية ليطغى على كل البشرية).

الحطام بتصميم محسن يجب أن يُحدث التغير دائماً وهناك لحظة معينة يتغير فيها المتغير نفسه من أجل التغيير ليصبح مادة في مذهب.

متوقد دائماً وسيصبح فخوراً ومعتداً بنفسه مترفعاً على الواجبات العائلية والقوانين القبلية وينتهي به الأمر إلى اعتبار نفسه (مبدعاً) (٢).





ورغم أن مثل هذا المذهب قد ينتج أو أنه قد أنتج فعلاً أعمالاً فنية عظيمة واكتشافات تقنية عبقرية فقد فعل ذلك عبر التضحيات. إن مذهب الفن يجرد من إنسانيته لا لإنعاش سير غنية أو لتقديم شخصيات تحوز احترامنا. إن (الشاعر النقي) و(الفنان الأصيل) يمضي متعثراً خلال الحياة وغالباً تحت عبء عصبي وإن كل فنان حديث يستطلع عن أخطاء سابقيه ويحترس من الوقوع فيها بعمل بعض التغيرات النظرية، إنه يعتقد أن القليل من بعد النظر سيؤمن له وضعه إنه يشرع في عمله في تعميق الخندق حول نفسه أو يمحو أعمال برجه العاجي التي هي عرضة للنقد ومع ذلك فإن الفنانين الأحدث يعيدون بناء

ليس هذا فقط هو الموقف الذي يفرضه مذهب الفن في مسيرته الحتمية نحو غاياته. فعندما ينظر إلى الفن ككيان منفصل عن عالم البشر العاديين فإن ذلك يتبعه ازدياد ترفعه بوضوح. وسيتضاءل العالم شيئاً فشيئاً في عيني الفنان وسينجذب الفنان مغناطيسياً نحو نفسه حيال العالم الباهظ. إن هذه المواقف ستفرض أخرى وسيعامل الفن ككيان مكتف ذاتياً وكعنصر لا ينتجه العالم ولا يستجيب له وسيصبح الفن صعباً وبلا جدوى، مبهماً وغامضاً. وسيتحرر من كل العوامل الداخلية عليه، وبالأخص من المعنى والمنطق والعقل والأخلاق وسيصبح (شعراً نقياً) وسيتعزز استقلال الفنان في لغة

لكن هذه الوظيفة المتميزة هي قيد أيضاً. فالمبدع لا يستطيع أن يكون ناسخاً ولا أن يكتفي بإعادة إنتاج الطبيعة وأن لا يستفيد من إبداعات غيره من الفنانين بل وأن لا ينسخ إبداعاته الشخصية. وأن أي مبدأ يجب أن يترك للتلاميذ المستجدين.

إن الفنانين الأصلاء يجب أن يتنبأوا دائماً ويستكشفوا وأن يشقوا طريقهم نحو أقطار جديدة للعاطفة وليس بمقدورهم العودة إلى الأرض المتوارية دوماً خلف حدود المعقول. لقد تم تفويضهم للمضي قدماً بأن يكتشفوا وأن يتركوا اكتشافاتهم وراء ظهورهم، وأن يتقدموا أسرع فأسرع في كل الاتجاهات.

ومع ذلك فإن هذه الطرق والاتجاهات المتناقضة تستمر في التشعب والتفرع نحو الجهات الأربع وكلها تنبثق في البداية من مبدأ واحد بسيط ألف هو وهو أن الفنان مستقل عن العالم ومتفوق على الكائنات الحية. من هذا المبدأ ولدت المدارس المتناحرة والبيانات التي يلغي أحدها الآخر. ومن هذا المبدأ أيضاً تتشكل سير الشعراء والروائيين الكبار والطموحات التي يطمحون إليها مثل محاولة هوسمان البناء جنة مصطنعة وهروب أزرا باوند المجنون من عجيبه وطموح جيمس جويس للإبداع عمل عبقري ومحاولة بروست لاسترجاع ماضيه الشخصي في أطول رواية كتبت على الإطلاق. كل هذا يعود إلى مذهب الفن وحتى أنّ تخلّي فاليري عن الفن هو تطور لذلك المذهب. هناك نوع من القانون يحكم مثل هذه التطورات على مدى عمر الثقافة المعينة التي تحدث فيها على الأقل وهو أنه ليس هناك إلهام أو توجه للعقل البشري يكشف عن نفسه في الثقافة فيسمح له بالاختفاء إلا بعد أن تطرق كل الطرق التي يفتحها إلى النهاية وليس قبل أن تثبت النهايات تناقضها وعدم جدواها وليس قبل أن ينتهي كل بحث الباحثين إلى لا شيء. وبالنظر عبر منظار السنين فإن العملية تبدو منطقية تماماً مثل نمو شجرة فهي يستطيع المرء القول إن حركة الدادائية ونهايتها كلتاهما تنعكس في أدب غوستاف فلوبير (٣).

٢ ـ خطبة فوق قبر

ولكن ما الذي كانت تعنيه الدادائية؟ لم يستطع الكثيرون الإجابة عن هذا السؤال بشكل جدّي وحاول الدادائيون أنفسهم تجنب ذلك. كان ازدراؤهم للجمهور ولرموز الوضوح والمنطق الذين يعبدهم الجمهور في فرنسا عظيماً لدرجة أنهم ما كادوا حملوا أنفسهم على



The Constructivist and Dadaist congress 1922 مؤتمر الدادائيين والبنائيين في فايمار ١٩٢٢

تقديم تفسير ما (مبدئياً، أنا ضد البيانات) قال تزارا (كما أني ضد المبادئ.. إن شرح شيء ما هو التسلية للمغفلين). (الدادائية ليس لها معنى). ومع ذلك فإن هذه الحركة التي ليس لها معنى طبعت بياناتها وقدمت تفسيراتها وعرضت فلسفتها بنفس القدر الذي تكرر فيه الفلاسفة. لقد وصلت الدادائية إلى نقطة خلف حدود المنطق لكنها وصلت إلى هذه النقطة بطرق منطقية تماماً وفي كل الاتجاهات. كانت تحمل إلى النهاية المواقف الموروثة مما أطلقت عليه مذهب الفن.

كانت الدادائية ـ على سبيل المثال ـ الغاية القصوى للغموض. وكان هذا الاتجاه ينمو لمدة نصف قرن من الزمن وسوف يحمله جيمس جويس إلى نقطة يتوقع فيها من قارئه أن يجيد عدة لغات وأن يلم بميثولوجيا كل الشعوب وجغرافية تبلن لكي يستطيع أن يفهمه. وحملته كرترود شتاين إلى أبعد من ذلك حيث بدا أنها تكتب هراء ليس إلا. ومع ذلك لم يكن هراء بحتاً إذ إن المرء يشعر أنه يستطيع فك الكثير من طلاسمه لو كان لديه المفتاح ولكن عند قراءة قصيدة دادائية فمن العبث البحث عن أي مفاتيح للألغاز. إذ إن الشاعر نفسه قد لا يمتلكها. إن باب المعنى مغلق وموصد بإحكام وقد رمي المفتاح بعيداً. كانت الدادائية أيضاً غاية ما تمّ التوصل إليه عبر البحث الطويل من (الفن المطلق) و(الشعر النقي). وقد كان بيان الدادائية جاداً وواضحاً عند مناقشة هذا الموضوع:
الرسام الحديث يخلق عالماً... الفنان الحديث يحتج أنه لا يرسم بعد (أي أنه يعيد الإنتاج

رمزياً أو وهمياً) لكنه يبدع مباشرة، في الحجر وفي الخشب وفي الصخر والفولاذ والصفيح ويحرك الأنظمة التي يمكنها التحول في كل الاتجاهات بواسطة الريح الصافية لحسه الآني. إن كل عمل تصويري أو جمالي بلا جدوى..... النظام ـــ الفوضى والأنا ـــ لا أنا والتأكيد ـــ النفي كلها انعكاسات سامية لفن مطلق. بلا زمن وبلا ضوء، بلا تنفس، بلا سيطرة. الفن شأن شخصي يفعله الفنان لنفسه وأن أي عمل فني يمكن فهمه هو نتاج صحفي وليس فناناً.

إن الدادائية، في الفن والحياة هي غاية الفردية إنها تنكر أي أسس نفسية مشتركة لدى الإنسانية جمعاء. لا وجود لعواطف مشتركة بين البشر جميعاً، ولا قانون يخضعون له كلهم وليس هناك حتماً وسائل اتصال مؤكدة بين إنسان وآخر. لقد كانت الأخلاق فخاً (وباء العقل). ليس هناك حقيقة ثابتة (وإن المنطق هو تعقيد زائف دائماً وكل ما يتطلع إليه المرء زائف). باختصار ليس هناك شيء حقيقي أو واقعي سوى الفرد يتبع نزواته الفردية والفنان يركب حصانه المقدس: دادائيته.

لكن العالم لا يمكن أن يتلاشى بمجرد نكران واقعيته. ولقد بقي العالم ـ وبالأخص الجمهور الفرنسي ـ قوة معادية ينبغي محاربتها ونبذها وازدراؤها. أما الكتاب الذين يحاولون إمتاع هذا الجمهور فهم لا يستحقون سوى الازدراء فهم ليسوا إلا مرتزقة في حرفة الأدب ولا يدركون أنهم يخونون المثل. إن هذا الازدراء للجمهور وللكتاب الجماهيريين كان دائماً تقليداً في مذهب الفن، ولكن تم التأكيد عليه من قبل الثورة التي أعقبت الحرب (العالمية الأولى) وحملته ومضت به الدادائية بعيداً إلى أقصى درجات معاداة الإنسانية. يقول الدادائيون (إن العالم، وقد ترك بيد اللصوص وقطاع الطرق، هو الآن في حالة عدوانية وجنون كامل... ليصرخ عالياً كل إنسان: هناك الكثير من التدمير والرفض ينتظر الإنجاز.. يجب أن نكنس وننطق) كان نفور الدادائيين عميقاً لدرجة أنهم لم يعودوا يثقون بالكلمات للتعبير عنه: يجب أن تختفي البيانات وتحل محلها المظاهرات وأن تحل الأفعال محل القصائد. (أنا أعلن معاداة كل المؤسسات الكونية، وأعلن كفاحاً مريراً بكل أسلحة النفور الدادائي. إن كل نتاج للنفور والاشمئزاز يمكنه أن يصبح نفياً للعائلة وهو: دادائية، وأن يرفع المرء قبضته محتجاً بنية التدمير هو: دادائية).

في مقطوعات مثل هذه من المستحيل عدم ملاحظة وجود الروح الصليبية. فالدادائية رغم ازدرائها للحكمة، فقد انتشرت بفضل الحكمة والموعظة ومن هذا المنطلق كانت الدادائية النهاية لعملية طويلة. وعلى مدى قرن تقريباً كان الفنانون يقاتلون ضد ضرورة أن تمتثل أعمالهم لقوانين القبيلة. لقد اقتبس الدادائيون من العديد من الفلاسفة الرومانسيين الألمان المبدأ القائل بأن علم الجمال منفصل كلياً عن علم الأخلاق (أن الفن ليس له علاقة بالأخلاق).

ونتيجة لمحاكمات شهيرة حول روايات وأعمال فنية فقد نجحوا في أن يجعلوا هذا المبدأ يعترف به جزئياَ من قبل المحاكم ونسبة من الجمهور وبعد تحقيق هذا النصر بدأوا بالادعاء بأن قوانين الجمال تتفوق على قوانين الأخلاق التي تفرضها الكنيسة والدولة. لكن الدادائيين ذهبوا إلى أبعد من ذلك فقد مضوا إلى حد الإيمان بأن الأخلاق العامة يجب أن تتلاشى وتضمحل. وأن القانون الوحيد الذي يجب أن يجبر الفنان على الامتثال له هو القانون الخاص به: قانون الفن.

ذلك القانون لا يطبق على كتبه ورسومه فحسب، بل يجب أيضاً أن يتحكم بمسيرته ورؤاه عن العالم. (أن تكون مغامراً)، وأن تكتشف وتستكشف في الحياة كما في الفن هي الصيغة الحتمية الملزمة. إن (الحياة الجيدة) إذا ما تمّ التوصل إليها ستكون جديدة، مدهشة مجردة بلا هدف عصية على فهم الجمهور وسوف تستحق كل الصفات التي تطلق على عمل دادائي كبير.



ثمة موقف آخر يساعد في تفسير الأعمال غير القابلة للتفسير التي أنتجتها الحركة الدادائية. فأولئك المساهمون فيها لم يكونوا مقادين فقط بالشريعة الصارمة للأخلاق أو الضد أخلاق، بل كانوا أيضاً يهتدون بشعور من الحرية، هذا الشعور الذي حُمل هو أيضاً إلى أقصى غاياته. فهم يرون أن الفنان الحديث قد حَرر نفسهُ من قيود الأوساط الفنية القديمة ولم يَعد مقيداً إلى صورةٍ أو

كلمةٍ أو رخامة فهو يمتلكُ الحرية في أن يستفيد من أي وسيلة أو مادة قد تجذبُ مخيلته فقد يصنع مثلاً تشكيلاً من رقاصات الساعة وأشكالٍ كروية وعيدان ثقاب ثم يقوم بتصويره (مثل مان راي)، أو قد يقطع صوراً توضيحية من أحد كتالوجات المناجم ويخلطها بشكلٍ حاذق ويعرضها كلوحة (مثل ماكس إرنست الذي باع فيما بعد مثل هذه اللوحات بأسعار عالية). أو قد يكرس نفسه لعمل تماثيل مصنوعة من شمع الأختام ومنظفات الأنابيب (مثل هيد الغو). أو قد يطبع قصائده على مطبوعات إعلانات لمهدئات عصبية أو علاج للسرطان (مثل تريستيان تزارا) أو قد يخترع نظاماً جديداً للتنقيط (مثل ي. ي كمنغر) أو قد يهجر كل صيغ الفن الشفاهية والجمالية ويستعمل مبادئ التعبير الذاتي في السياسة والأعمال ـ أو المزاح إذا أحب ـ ولا أحد له حق النقد في جميع الأحوال.

لقد بدا أن الدادائية كانت تفتحُ عالماً جديداً تماماً للكُتاب. لقد شعروا شعوراً مبهماً بأن كل شيء قد قيل وكتبَ وأن كل مواضيع الشعر والسرد قد استهلكت من قبل الآخرين واستغلت واستنزفت وتركت بلا فائدة لكنهم الآن يستطيعون أن يأخذوا بزمام المبادرة. فها هنا مواضيع وأشياء جديدة تنتظر أن توصف: الماكينة الجديدة، والمذبحة، وناطحات السحاب والحمامات العمومية والعربدة والثورة. فبالنسبة للدادائية لا شيء يمكن أن يكون جديداً أو مبتذلاً جداً أو صادماً جداً أو فظاً ليحتفل به الكاتب بطريقته الخاصة. أو أنه قد يضطر إلى هجر الموضوع كلياً أو أنه قد يدخل إلى خشبة مسرحيته ويزيح كل الشخصيات إلى الزاوية كما أنه قد يمتاز بأن له حق إهمال كل حدود الممكن،

فإذا كان يكتبُ روايةً عن باريس المعاصرة فإنه لا يتردد في أن يقدم قبيلةً من الهنود الحمر وأخطبوطاً ووحيد القرن ونابليون أو مريم العذراء معاً.

لقد ظهر فجأةً أن كل كتاب الماضي قد استعبدتهم الواقعية وقيدتهم بغرض استنساخ العالم بينما الكاتب الحديث يمكنهُ أن يدير ظهرهُ للعالم وأن يخلقَ آخر جديداً خاصاً به ويصبح فيه السيد. ها هو حرٌّ أخيراً!... إنه حرٌّ الآن ليطلق العنان لنزواته، بأن يرص شخصياته ويقودها إلى الأمام كما يقود الإسكندر قواته إلى البلاد المجهولة. ولكن في الواقع العملي يثبتَ أن حريته ليست سوى وهم وأن مخلوقاته ليست سوى مسوخ غير آدمية لم ترَ الحياة أبداً، وأنه بالكاد يستطيع أن يقود جيشاً من الأشباح إلى مملكة العتمة.

لا يمكن لأحدٍ أن يقرأ عن الحركة الدادائية دون أن يعجب للتفاوت العبثي وغير المنطقي بين خلفيتها الغنية وإنجازاتها الفقيرة. فهنا كانت مجموعة من الشباب ربما من أكثر الشباب موهبةً في أوروبا ولم تكن تنقص أحدهم القدرة ليصبح كاتباً جيداً، أو إذا أراد، كاتباً معروفاً جداً. ومن خلفهم التاريخ الطويل للأدب الفرنسي (الذي عرفوه جيداً) كما أن لديهم أمثلةً جيده من الكُتاب الأحياء (وقد تأملوهم جيداً). كان لديهم حب هائل لفنهم وروح متوقدة للتفوق. وبعد ذلك ماذا أنجزوا؟ لقد كتبوا عدداً قليلاً من الكتب الممتعة وتأثروا بمثلها واستوعبوا نصف دزينة من الفنانين واختلقوا الفضائح والوشايات وتمتعوا بأوقاتهم. ولا أحد يستطيع أن يكتم دهشته فبالرغم من إمكانياتهم وحماسهم الأخلاقي ومعاركهم حول المبدأ فإنهم لم يفعلوا أي شيء عدا ذلك.

كانت الدادائية دائماً تنطلق بصخب إلى العمل، وكانت هناك التجمعات المبكرة التي وصفت فيما تقدم والتي كان غرضها الرئيس إرباك وإهانة الجمهور ولاحقاً كانت هناك المظاهرة المعادية للدين أمام فناء كنيسة (وقد أمطرت السماء ولم يستمع أحد للمتحدثين) وكانت هناك المحاكمة الدادائية لموريس ياري التي أدت إلى ظهور الكثير من العناوين الغاضبة في الصحف اليومية، وكانت هناك أيضاً العروض المسرحية مثل ذلك الذي أُقيم لمنفعة تريستيان تزارا وانتهى بمعركة على خشبة المسرح مما استوجب تدخل البوليس. وبعد سنوات كانت الحادثة الشهيرة للويس أراغون مع (مجلة الأدب الحديث) حيث توعد أراغون بأنه سيحطم مكاتب التحرير إذا ذكر اسمه على المجلة وقد ذُكر اسمه بالفعل وتحطمت مكاتب التحرير. بعد ذلك هدد أراغون بأن يضرب أي ناقد يكتب عن كتابهِ الجديد والذي كان بالصدفة كتاباً جديداً ولم يجرؤ أحد من النقاد على الكتابة عنه.

وماذا بعد؟ لقد كانت المظاهر الدادائية غير فعالة لأنها لم تكن موجهةً ضد طبقة معينة، كما أنها لم تكن مدعومة من طبقةٍ معينة، وكانت كل دلالاتها وإشاراتها الموحيةٍ تذهبُ هباءً.

هناك من الدادائيين من أمضى أسابيع وأشهراً في نظم أبياتٍ معدودة من الشعر وإتقانها بوعي تام وقد كانت هذه الأبيات الأكثر حدةً وروعةً في مديح اللاوعي. ومنهم من يشتم النقد في مقالات فخمة تزخرُ بأروع الأحكام النقدية واستمر الآخرون يكرسون أنفسهم للكتابة أوتوماتيكياً ونشر نتائج تجاربهم ومسوداتهم دون تغيير حرفٍ واحد فيها على

حدّ عمهم ولفترة من الوقت انتشرت ظاهرة أن يتظاهر أحدهم بكونه مشغولاً. أتذكر مثال ذلك الدادائي الذي كان يكتب الرواية تلقائياً ممسكاً بزمام حبكات أربع قصص حب وقصة زواج في آن واحد مقحماً نفسه في أكثر المغامرات شذوذاً وقد انتهى به الأمر في السنة التالية ليتعالج في إحدى المصحات. وقد أصدقْ أن هناك منهم من أبحرَ إلى تاهيتي متبعاً خطوات كوكان وأن آخر استقل الباخرة إلى ريودي جانيرو وثالث موهوب جداً لكنه لم يكتب شيئاً سوى البطاقات البريدية لأصدقائه، وكان هناك دادائي يجمع علب الثقاب وكانت له أكبر مجموعة منها في العالم، كان شاباً عبقرياً وأنيقاً وقد قررَ أن يجربَ حظهُ في أمريكا، ولما كان قد استدان ثمن الرحلة فقد حط في نيويورك بقميص منكمش وحقيبتين مملوءتين برسائل التقديم قدمَ بعض الرسائل واشتغل في تعبئة الخمور ولما وجد الصنعة مزدحمة تزوج من فتاة أمريكية وأدمن المخدرات ثم انتحر. كان ذلك جاك رايكون الذي أصبح بعد موتهِ قديساً دادائياً، قبل وفاته بقليل أعلنت جماعةٌ من الدادائيين السابقين هجرها للشعر مفضلةً الشيوعية وكانوا جادين بهذا الشأن لكنهم لم يكونوا واثقين من أن الحزب الشيوعي سوف يتقبلهم إذ إنه أظهر الشك في أنهم سرعان ما سينحرفون في اتجاه آخر. لقد أصبح القليل جداً منهم شيوعيين بجد وتلك حكاية أخرى ولكن الغالبية منهم كانوا ينتظرون الثورة وفي أثناء انتظارهم هذا كانوا يقضون الوقت في العراك فيما بينهم.

لكن العامل الممتع في نزاعاتهم أنها لم يكن بالإمكان تجنبها فقد كانت صراعات مبدئية موروثة في الحركة منذ البداية. لقد قلت إن الدادائيين ولدوا بقيم أخلاقية بغيضة. لقد آمنوا أن الحياة يجب أن تكون مغامرة طائشة وأن الأدب يجب أن يتحرر من الدوافع غير النقية وخصوصاً من العوامل التجارية. لذا فإن كتابة مقالة لمجلة تجارية (مثل مقطوعة تريستيان تزارا إلى مجلة فانتي فير التي اقتبستها) كانت مثل الخطيئة تجاه الشبح المقدس ولكن في الواقع العملي لم يستطع الدادائيون فعل ما يعضون به. لم يكن بمقدورهم العيش في مجتمع حر ولا أن ينتموا إلى الطبقة الحاكمة للمجتمع. كان معظمهم شباباً فقراء من عوائل من الطبقة الوسطى يكدحون في الحياة، وآجلاً أم عاجلاً سيكون عليهم أن يتنكروا لمبادئهم السامية إذ لم يرض الكثير منهم بخيار الموت جوعاً. أما الأعضاء المتشددون فقد شُجبوا واستنكروا فعل الآخرين وفي النهاية أُجبروا على التراجع وشجبوا هم أنفسهم؟ بدأت الدادائية تتفتت إلى قطع أصغر فأصغر. وإحدى هذه القطع وأكبرها أصدرت بيان السريالية واشتهرت لفترة وجيزة واكتسبت بعض المناصرين لكن عملية التفتت استمرت وبعد عدة سنوات لم يكن قد بقي من الكتاب المرموقين في الحركة سوى لويس أراغون الذي كان الأكثر شهرة ونشاطاً بين الدادائيين وأندريه بريتون ذي الشخصية اللامعة. كان الاثنان صديقين منذ الطفولة لكنهما اختلفا في النهاية مثل الآخرين حول قضية مبدئية. ويستطيع المرء القول إن الدادائية ماتت بسبب المبدأ. لقد أقدمت على الانتحار. أما بالنسبة لمذهب الفن ذلك الاتجاه الواسع الذي كانت الدادائية غاية تجلياته فيبدو أنه يصبح أكثر شعبية وأخذ يكتسب المزيد من الأنصار حتى عندما كانت الدادائية على فراش الموت. لم يكن كتاب هذا المذهب الأوائل مقروئين بكثرة لأن كتبهم كانت عصية على فهم القارئ الاعتيادي لكنهم مارسوا تأثيراً كبيراً وحظوا بمكانة لائقة. ويلاحظ أدموند ولسون أن شهرة كتاب ما بعد الحرب العالمية الأولى كانت (تعيد الأسباب إلى خارج نطاق الأدب). فقد أفرزت الحرب شعوراً من عدم الثقة بالساسة عند الأوروبيين وأصبح العقل الغربي حاضناً مناسباً لأدب غير مبالٍ بالأحداث وغير مهتم بالجماعة وقد تشوش الكثير من الكتاب ذوي الفكر الاشتراكي بعد الحرب وفقدوا عقيدتهم بالنتيجة بينما حافظ آخرون على شكيمة لا تهزم مثل ييتس وجويس وبروست ومع ذلك فإن مذهب الفن كان يقترب من نهايته هو أيضاً. لقد لعب دوراً هاماً في الأدب لما يقرب من قرن كامل في فرنسا أولاً ثم في كل العالم الغربي وقد ألهم الكثير من المبدعين لأن يسموا بأنفسهم ويكتبوا كتباً عظيمة على سبيل التضحية للحفاظ على مُثل الشعر والرواية وأن يشرعوا في البحث عن المطلق في ما وراء تخوم الأدب. وقد واصل ورثتهم البحث بضراوة أكثر. ولقد أصبح واضحاً بعد الدادائية أن كل المسالك المنحرفة قد طرقت إلى النهاية. والتي كانت هي نفسها دائماً، كل طريق منها يقود إلى عبث لا نهائي. بعد الدادائية، اكتمل الدور التاريخي للحركة وبقي شبحها فقط وهكذا. عندما ماتت الدادائية فإنها لم تمت وحدها. وهذه الحقيقة تكفي لبيان أهميتها بعبارة أخرى إن كل مذهب الفن قد مات معها ودفن في نفس القبر

هوامش المترجم

(١) المقال هو الفصل الخامس من كتاب الناقد مالكولم كولي: عودة المنفي وعنوان الكتاب باللغة الإنجليزي:
Exiles Return
Malcolm Cowely
Penguin Books ltd. Harmond sworrh. England:١٩٧٦

(٢) في الأصل creator والتي معناها خالق.

(٣) اضطررت هنا إلى أن أحذف صفحتين من الأصل لكونهما تتحدثان عن أعمال غير معروفة للقارئ العربي وتستشهد بشخصياتها فرأيت أنه يعيق عملية استيعاب النص المترجم.

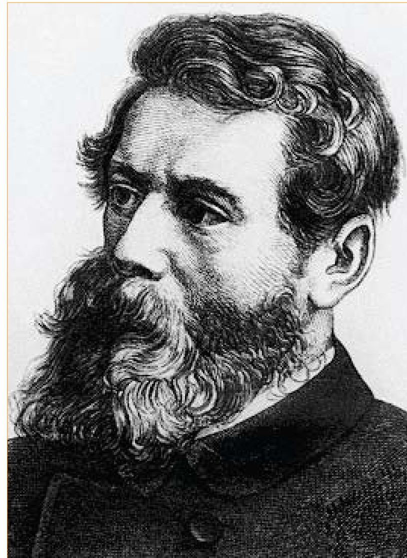
فورباخ .. زكي نجيب ..

إشكاليات التوظيف البصري للتراث

محمد السمّوري

إن أول بواكير التوظيف البصري تجلت بنشوء ما يعرف بمسرح الصورة، حيث يتخذ المسرح من الصورة بعداً جوهرياً في خطابه المسرحي، إذ يتم استثمار فضائها الجمالي والشفافي لأقصى حدّ، وشحنها بالدلالات التعبيرية، وقد سعى مسرح الصورة برأي حسين السلطاني إلى النأي بعالم الصورة وفتح مدياتها الدلالية عبر إعادة هندستها التي تجنح نحو التجريد والغرائبية، متخذة من الخيال مجالاً حيوياً يدفع بالصورة لبلوغ هذه التخوم، حتى لكأن هذا النأي والإرغام يحدث كردفعل لإيجاد تمايز واختلاف بين الصورة المسرحية في مسرح الصورة وبينها في غيره من الاتجاهات والأساليب، وبموجب هذا النأي والتحوير والتخليق أصبحت للصورة دلالة جديدة ومحمول ثقافي جديد يفتح مدياتها التعبيرية ومفهوماتها الدلالية عبر تغميضها وإقسارها على لعب دور جديد يتساوق والمنطلقات الفكرية لمسرح الصورة ويتماهى مع نظمها النظرية. عندها لم تعد الصورة بعداً مرتبكاً لعمليات التفعيل متطابقة مع مضمونها الأولي المضمون السائد في الاتجاهات المسرحية الأخرى بل غدت وبفعل انقلابها على ذاتها نقيضاً لنفسها، فها هنا قد أصبحنا إزاء صورة جديدة بالمرّة تحمل تاريخ أعبائها، ومن أبرز ما يؤخذ على مسرح الصورة: الغموض، واتهمت عروض الصورة بتعطيل العقل.

لقد كان الفيلسوف الألماني فيورباخ قد أعلن في القرن التاسع عشر (بأن العالم المعاصر يفضل الصورة على الشيء والنسخة على الأصل، ويقدّس الوهم على الواقع) وهذه الحقيقة النبوءة لفيورباخ تدعونا إلى التفكير في خلق متصورات جديدة لبلاغة الصورة أو جماليات الخطاب البصري في ضوء مستحدثات تكنولوجية الصورة التي تستطيع أن تتشكل في خطاب الحقيقة التي تقدمها الصورة وأن تخدع المتلقي وتزيف الواقع أمام عينيه فهي تراهن على البعد الأيقوني للواقع فتستدعي الموضوعات المجردة واللامعقولة لتحوّلها إلى علامات أيقونية يتجلى فيها الواقع مع الصورة الخيالية التي أضفت عليها القوى الخلاقة للإنسان سمات أسطورية وسحرية، نقول هذا استناداً لما يرتسم في مخيلتنا من انطباعات وأحاسيس متفرقة لقاء مشاهدة صورة ما لكل منها على حدة بما أن لكل صورة لغتها وخطابها، وهذا


فيوربـاخ

الرأي لمختلف خطاب الصورة يدعمه مفهوم رواية الواقعية الرقمية حيث تتبدد الأوهام والتصورات المختلقة والمتناقضات البدئية لكل قارئ لعمل روائي وتوفر الجهد والوقت المهدورين بدء قراءة الرواية واستقامة التصور النهائي لشخوص الرواية وأحداثها وزمكانيتها، كما تغني الرواية الرقمية عن جهد إضافي يبذله الكاتب في التعريف والوصف والاسترسال لخلق متصورات لدى القارئ.

إشكاليات استلهام التراث:

أ ــ إشكالية المصداقية :

يطرح هذا المبحث عدّة أسئلة مفتاحية لكنها بمثابة المعالجة النظرية لإشكالية المفهوم ومن هذه الأسئلة: ما هي حدود المبدع في الخروج على المادة التراثية ؟ وكيف يخرج منها من خلال الخطاب الفني الذي يطرحه وهامش المادة التراثية التي يمكن أن يعمل خلالها المبدع ؟ وما هو جوهر الصدق في الإبداع الفني؟ هل الكاتب مقيد بشخصيات التراث أم يمكن تضمين هذه الشخصيات في

صور معاصرة؟ وهل الكاتب ملزم بنقل تفاصيل الحكاية التاريخية أو الشعبية ؟ وهل استلهام التراث لابد أن يكون مبرراً بين إحساس الموروث والكاتب؟ وهل الكاتب ملتزم بالتراث كما هو، أم أن له الحق في رؤية التراث كما يناسب تفكيره؟

يرى عبد الفتاح قلعجي(1) أن مصداقية استلهام التراث تتحقق ليس فقط في ارتباطها بالمتغير السياسي والاجتماعي ولكن أيضاً في ارتباطها بالقيم الكبرى مثل القلق والموت وعلى ذلك فالمبدع ليس محققاً أو مصنفاً للتراث أو ناقلاً للمادة التراثية. ويعتقد الباحث كمال الدين حسين أننا لو تعاملنا مع العناصر التراثية بوصفها رموزاً لها دلالة في الوجدان الشعبي من أجل إيصال خطاب يعبّر عن هذه الدلالة فيكون من حقنا التعامل مع هذا الرمز بدلالته لأنه على سبيل المثال لو كانت الشخصية الدرامية تتحدد بأبعاد ثلاثة هي البعد النفسي والفيزيقي والاجتماعي فإن هذه الشخصية يضاف لها بعد رابع هو البعد التراثي وهو الذي يدفع المبدع لاستلهامه أو توظيفه في عمل درامي معاصر يطرح من خلاله رؤاه في قضية معاصرة، لقد دأبت جل الأعمال الدرامية على التوظيف النمطي لشخصية الإنسان الريفي فبدا من خلال هذه الأعمال بصورة الساذج والبسيط والمغفل وقد استخدمته بعض الأعمال الدرامية مادة للكوميديا والإضحاك المجاني غير الهادف مما يعكس حالة الاختلاف التاريخية بين سكان الريف والمدينة، ففي الوقت الذي ينظر فيه أهل المدينة إلى الريفيين بهذه الصورة يرى الريفيون أهل المدينة هم من أبناء جلدتهم لكنهم انسلخوا عنهم ولتعويض بعض النقص اتجاههم خلق ولد ردة فعل سلبية اتجاههم، ولتحقيق مصداقية التراث لابد أن يكون المبدع في حالة وعي تام باللحظة التاريخية التي أبدع فيها العمل الذاتي من جهة، والعمل الفني من جهة أخرى مع الإيمان بأن هناك واقعية لإبداع العنصر الذاتي في أي من أشكاله المرتبطة بالأزمنة، أو اللحظات التاريخية (2). إن إشكالية المصداقية تبدو أكثر وضوحاً في النُصب التذكارية التي يُتوخى منها الاستحواذ على بصيرة المشاهد فمع الديمومة والألفة البصرية للشكل المتخيل يتم الاستحواذ وفي المقابل تنتفي الأشكال المتخيلة المرتبطة بالتصورات الفردية.

ب ـ إشكالية التأصيل؟

لقد واجهت إشكالية التأصيل في المسرح العربي مجموعة من التحديات ارتبطت بها منذ بداية تفتح الوعي القومي والسياسي في نهاية القرن الماضي أهمها الإحساس بالضعف أمام التقدم الغربي. ويرى الدكتور حمدي موصللي أننا لا نتعامل مع التراث من وجهة نظر سكونية مصدرها الماضي الذي انتهت وظيفته، وإنما نتعامل معه من موقف حركي مستمر يساهم في تطور التاريخ وتغيّره، فالفكر الإنساني هو خليط من موروثات تراثية منتخبة والتي فرضت وجودها انطلاقاً من جدلية (التأثر والتأثير) وعلى هذا الأساس كل تراث لا يؤكد وجوده وقدرته على الاستمرارية في حركة التاريخ لا يعتبر أصيلاً (3) إنّ مادة التراث كانت ومازالت مصدراً من مصادر الأدب العربي والإسلامي منذ بداية النهضة وبروز دعوة إحياء القديم وربطه بالحديث، ومهما اختلفت المذاهب بين القديم والحديث أو بين المعاصرة والأصالة، اعتدالاً أو تطرفاً فإنّ الأدب بفنونه الموروثة والمستحدثة حرص في كل الأحوال على أن ينتخب مادته الأولية من التراث الذي اجتمعت ملامحه لدى كتابنا ومن مصادره المختلفة، التاريخ المدون، والأساطير والقصص، والسير الشعبية.

ج ـ إشكالية اللغة:

في حين يزعم (جاك بيرك) أن اللغة العربية الكلاسيكية بجزالتها وفخامتها لا تصلح للحوار الدرامي ولا تنسجم مع مستويات التواصل في الخطاب المسرحي ولجوء كتاب المسرح إلى الترجمة والاقتباس من المسرح الغربي حيث إنهم اختلفوا في استعمال اللغة لترجمة هذه النصوص المسرحية الأوروبية. ولهذا حاول رواد المسرح العربي تأسيس هوية هذا المسرح المتميز عن الآخر الأوروبي من خلال رجوعهم إلى توظيف التراث الشعبي واستعمال اللغة الثالثة لأنها لغة مسرحية شعبية نابعة من احتفالاتنا وفنوننا التقليدية، وقريبة من الوجدان الشعبي المحلي. كما أن تراثنا الشعبي الشفاهي يحتوي على لغة شعبية عامية يستلزم استعمالها في الأعمال المسرحية من أجل التأسيس والتأصيل وذلك لتأسيس لغة مسرحية نابعة من ثقافة الشعب العربي ومعبّرة عن هويته وتراثه لكي يتميز هذا المسرح عن الشكل المسرحي الأوروبي، وهذا الاستسهال للغة الشعبية وتقديمها على أنها اللغة التراثية خلق إشكالية كبيرة هي بحد ذاتها تعبير عن الإشكالية اللغوية التاريخية بين الفصحى والعاميّة، ونحن نرى أن الحديث باللغة الوحشية يفقد العمل الدرامي شعبيته وجماهيريته، وكذلك الاعتماد كلياً على اللفظ العامي للغة في العمل الدرامي يضر باللغة في الوقت الذي لا

يؤدي أي خدمة للمتلقي فيجب الاكتفاء ببعض الشخصيات التراثية الضرورية أثناء الحديث بالعاميّة. كما لا يجب التلاعب بالمثل الشعبي كمحاولة تفصيحه لأن ذلك قد يؤدي إلى إيجاد مثل جديد وتشويه المثل التراثي؟

فهذه الأمثال جاءت إلينا على طبق من ذهب من واقع تجارب إنسانية سابقة ومن عقول ناضجة متسعة الآفاق لدرجة أن بعض الأمثال تحوّلت إلى مسائل فقهية وقانونية وأعراف تعزز القيم الاجتماعية حيث رسخت في الوجدان الجمعي واستمرت في ميدان الحياة المعاصرة بقوة وثبات، فلا يجوز تحريفها بزعم التفصيح والتهذيب والتشذيب.

أشكال التوظيف البصري للتراث

إن عملية استلهام الموروثات الشعبية تخضع في حد ذاتها القدرات الفنان الخاصّة في استلهام موضوعه ومسؤولية الفنان الذي يقتبس عناصر أو موضوعات من المأثورات الشعبية لابد وأن تكون محددة في مدى استخدامه هذه العناصر استخداماً جيداً أو صحيحاً تبعاً لوظيفتها الأساسية في الإبداع الشعبي، لذلك كان من الضروري أن ينتبه الفنان الذي يستخدم هذه المادة ويقتبسها إلى مدى أصالتها في الإبداع الشعبي، كما أنه من الضروري أيضاً أن يتعرف إلى معنى دلالات وخلفية الموضوعات الشعبية التي يتناولها في أعماله الفنية المحدثة حتى لا يدفعه حماسه وانفعاله الفني إلى استخدام عناصر وموضوعات شعبية هي في حقيقتها إبداع شعبي أصيل ولكن استخدامه لها في غير موضعها وموضوعها يقلل من قيمتها أو يغير من دلالتها أو يفسد من وظيفتها بل قد يسبب هذا الاستخدام الخاطئ رغم أصالتها الإساءة إلى المجتمع نفسه مع مراعاة أن كل عنصر من عناصر الإبداع الشعبي مرتبط بغيره وكل مادة من مواد الموروثات الشعبية متصلة بغيرها رغم تميُّزها (٤) ومن ضروب التوظيف البصري:


زكي نجيب محمود

أ ـ الفنون التشكيلية:

ينقسم النقاد والدارسون في مجال الفن التشكيلي حول جدوى استلهام التراث بين مؤيد ومعارض ويرى المؤيدون أن الإنسان لابد أن لا يتخلى عن عبق الماضي مع اصطحابه إلى الحاضر، ليظل موجوداً في المستقبل وبدفاعية هؤلاء المؤيدين يظل التراث واقفاً صامداً لأجيال كثيرة قادمة والفريق الآخر يرى أنه لابد أيضاً من تقديم التراث الحديث متضافراً مع نسيج الحياة المعاصرة بكل ما فيها من أحداث نعيش فيها لتكون بمثابة الشواهد التراثية الحديثة للأجيال القادمة وأنهم صانعو تراث المستقبل وليسوا مستهلكين لأحداث وتاريخ الماضي السحيق.

يرى د. أحمد عبدالكريم أستاذ أسس التصميم الإسلامي بكلية التربية الفنية ـ جامعة الملك سعود (٥) أن التراث وإن كان لابد من استلهامه فلابد أيضاً من إعادة قراءته ليس فقط للنقل والتقليد بل لدفعه إلى الأمام من خلال قنوات للاستلهام يحملها الفنان المعاصر بكل ما لديه من خبرات حياتية وفلسفية وتقنية، الأمر الذي يضمن له استمرارية روح التراث مع واقعه الحاضر المعاش وكثير من الفنانين قد يقعون داخل حلقة التراث ويظل الواحد منهم سجيناً له كثقل حضاري لا يستطيع الفكاك منه إلا إذا استطاع استلهام روحانية التراث كفكر فلسفي له جذور والتي تستطيع استيعاب المناخ الحضاري الجديد. فينبت منه إرث ثقافي جديد. وقد استطاع المفكر والفيلسوف (زكي نجيب محمود ـ ومحمد عمارة) وغيرهما إنتاج تلخيص بليغ يحمي المفكرين والفنانين والشعراء المتعاملين مع التراث من مغبة الوقوع على أعتاب التراث الثقافي مستسلمين له دون عناء.

ب ـ المسرح ـ السينما ـ التلفزيون:

علاقة المسرح بالتراث قديمة منذ أرسطو، ومروراً بشكسبير، وتوفيق الحكيم وسعد الله ونوس، وألفريد فرج وغيرهم.. ذلك لأن المسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساساً على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور في ظرف زمني محدد يستند العرض المسرحي إلى توظيف السينوغرافية التراثية وتقنياتها الإحالية ومكوناتها الجمالية والاستعانة بالمستنسخات التناصية التي ترجعنا إلى أجواء الماضي في تقاطعاتها مع الحاضر والمستقبل وتحضر الذاكرة بأشكالها الفطرية وظواهرها الدرامية واللعبية التي تشكل ما قبل المسرح لتؤشر

إلى التواصل بين الأجيال الغابرة والأجيال الحاضرة(٦).

المخرج الألماني «بريخت» عالج عبر منهجه الملحمي الواقعة التاريخية في غلاف من الواقع الذي كان يعيش فيه معتمداً كسر تداولها التقليدي في استفزاز واستنهاض وإيقاظ ذهنية المتلقي، إن صياغة هذا الموروث الشعبي صياغة فنية يجب ألا تطمس معالمه ولا تفرغه من محتواه الرئيس في نفس الوقت الذي لا يقف به إلا لحظة زمنية لم يقف بها هو أصلاً من قبل، وعلى ذلك فالمسرح الشعبي الذي نستهدفه هو ذلك المسرح المتفجّر من ذات النبع الذي تفجّرت منه كافة موروثاتنا الشعبية، وما زالت تتفجر تبع الوجدان الشعبي ومستهدفاً التأثير بالإيجاب في العقلية الشعبية مسرح يعي المعاش ويسعى لتغييره(٧) وبالرغم من تعدد كتَّابنا المسرحيين الذين تعاملوا مع التراث ومادته وصوره المختلفة فإن المرء لا يستطيع أن يغفل أن ثمة خصائص وعلامات في النص المسرحي تميّز بين كاتب وآخر فهناك من يتعامل مع الموروث الشعبي كمادة تاريخية ساكنة تفتقد ديناميكية الأحداث وفاعلية التأثير، وهناك من يتعامل مع هذه المادة كمواقف وحركة مستمرة تساهم في تطوير التاريخ وتغييره(٨)، وركز المخرج الإنجليزي بيتر بروك على ثقافات الشعوب البدائية وممارساتها الاحتفالية في تأسيس منطلقات مسرحية تحاول من خلالها تأكيد المسرح كلغة يمكن أن يتشارك في فهمها أناس من أجناس مختلفة، إن قراءة واستلهام الموروث الشعبي يلم في من أشكال ومظاهر تحقق لها خصوصية تتفرد بها في إطار البحث عن الوسائل التي تخصخص شكلاً يستثمر الظواهر الجوهرية في الحياة الإنسانية مستبعداً ما هو شكلي أو سطحي مركزاً على مقومات تفرزها حياة الشعب فتشكل ممارسات وأفكاراً وأوضاعاً توحي بنقلة اجتماعية مميزة عن الفترة التي سبقتها(٩).

وانطلاقاً مما تحمله صور الماضي ذات التفاعلات الاجتماعية يمكن أن تصاغ برؤية مسرحية تكون مصدر انبعاث لقراءات تتماثل مع المتعارف عليه في معادلة العرض لاحتوائها على مكان العرض ومتفرج يتلقى المادة على الرغم من أنها تفسر موروثات الشعب وتمنحها ملامح جمالية فضلاً عن المعاني التي تبث من خلالها كالتحريض ومحاولة التغيير أو الوعظ والإرشاد وهنا تبرز الحاجة لتسليط الضوء عليها وذاكرة التاريخ العربي حافلة بها، ومنها:

أ ـ المقامة:
(وهي في أصلها أدب تمثيلي يؤديه ممثل فرد ويعتمد على حضور الجماعة في مكان ما وتحمل غالباً عناصر المحاكاة وتعرض موضوعاتها في أسلوب الحوار وفي كل مقامة قصة لها بداية وتطور الذروة والحل فيها) (١٠).

ب ـ الحكاية الشعبية:
وهي (عالم قائم بذاته يمتاز بسحره الخاص وله قوانينه الخاصة يمتزج فيه الحاضر بالماضي وفيه تلتقي حضارات عصور مختلفة ومفاهيم أزمنة متباعدة(١١) بما يحقق النقل الآيل لها الخاضع لعوامل التلقي وظرفية المكان في إيصال المضمون مضافاً إليه الروح الجديدة التي يسبغها عليها ناقلها وليس في إثارتها للمتعة والترفيه غاية أساسية بل تأخذ وظيفة أخرى، فهي مرآة تعكس أفكار الشعب وحكمته ونضج الحياة وما يطفو عليها من دروس تصلح أن تكون موضوعاً للعبرة والاعتبار والتذكر)(١٢) فهي في ضوء ذلك درس أخلاقي يفسّر سلوك وحركة الماضي وتشكل مادة تواصلية يكتسبها الأفراد تعاقبياً وموضوعها يستقى من التاريخ ومن أخباره، وأحداثه الواقعية والخرافية من الأبطال الأسطوريين لأجل العبرة والفائدة، يجد الحاكي فيها (الشخصيات المقنعة وغذاء للخيال من جن وأساطير وخرافات ويلعب فيها الخيال دوراً فيخرجها عن الحدود الملزمة بحدود الواقع).

جـ ـ السير الشعبية:
والتي تصوّر بطولات ومغامرات وتطلعات أفراد صُوروا بقدرات خيالية وإمكانية في تحقيق طموحاتهم التي يرومون الحصول عليها والذي يميز الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية عن غيرها من الموروثات أن (ليس لها مؤلف معروف ولكن رواتها أنفسهم يشتركون في الإضافة عليها دون الإخلال


بريخت

بالتسلسل الأصلي لحوادثها (١٣).

د ـ الطقوس الشعبية:
وهي ممارسات الفئات الشعبية في المناسبات وما يرافقها من تقاليد ومعارف وممارسات وأهازيج ورقص، كالأعياد، والخطوبة، والزفاف، والعراضات، والطهور، والوفاة، والحصاد، وطقوس الصوفية كالمولوية، وسواها التي تعكس ثقافة الشعب وهذا ما يعرف بالمسرح الشعبي.


محمد عمارة

هـ ـ التراث الغنائي:
كالموشحات، والقدود، والموليا، والعتابا، والنايل، والسويحلي، والميجنا، وأغاني الرباب، والحداء، وغيرها. على أن تراعى الاختلافات الموضوعية في الأداء واللفظ والإيقاع لهذه الفنون بين البيئات الجغرافية، من جهة وبين فئات ألوان الطيف الاجتماعي من جهة أخرى.

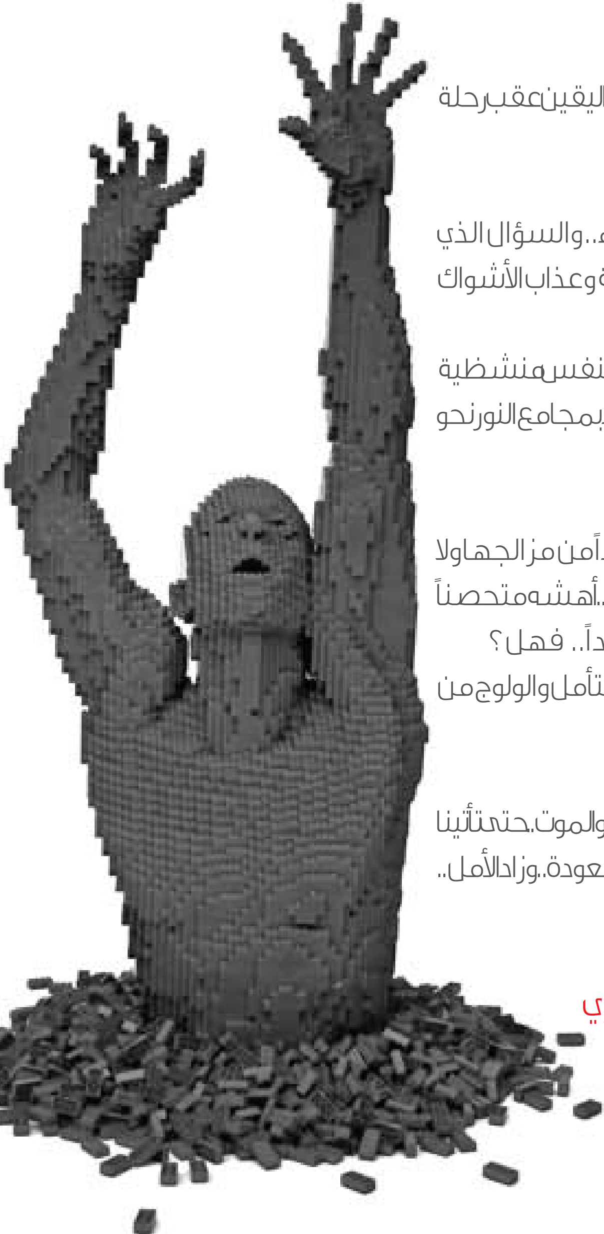
أما في السينما والتلفزيون فالمجال أرحب بما يتوفر فيهما من إمكانات وقدرات فنية، فيمكن توظيف الحكاية والأسطورة، والطقوس الشعبية، والسير الذاتية، وإنتاج الأفلام التسجيلية والوثائقية وتظل إشكالية التوظيف في هذا المجال أكثر تعقيداً إن لم نقل تختصر كل إشكاليات المسرح ومنها أفلام (الفانتازيا التاريخية) التي لا تنتمي إلى التراث بأي شكل من الأشكال، كما تبرز هنا إشكالية جديدة مصدرها الصورة المرئية وتأثيرها في الخيال ـ وهو ما بدأنا به في مطلع بحثنا.

المـراجع والمصـادر

(١) سعد أردش ـ ندوة التراث الشعبي والمسرح منشورات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي الأول ١٩٩٤.
(٢) المرجع السابق.
(٣) التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي د. حمدي موصللي
http://www.masraheon.com/a108.htm
(٤) http://www.anhaar.com/vb/showthread. php?t=21226
مجلة أنهار الأدبية بقلم: صادق إبراهيم صادق ٩/٣/٢٠٠٧.
(٥) متوفر في:
http://pr.sv.net/aw/2006/September2006/arabic/pages058.htm
(٦) محاضرة الدكتور عبد المجيد شكير يوم السبت ١٢ مايو ٢٠٠٧م في مهرجان المسرح الأمازيغي الاحترافي بالدار البيضاء الذي نظمته جمعية تافوت.
(٧) متوفر في: http://www. doroob.com/?p=17644lj,tv د. جميل حمداوي.
(٨) د. مصطفى رمضان.. توظيف التراث ـ إشكالية التأصيل في المسرح العربي. عالم الفكر.. المجلد ١٧، العدد ٤، وزارة الإعلام ـ الكويت ١٩٦٧.
(٩) د. عز الدين إسماعيل.. توظيف التراث في المسرح. مجلة فصول. مجلد (١) العدد الأول.. أكتوبر ٨٠ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٠.
(١٠) فاضل خليل: أسباب غياب الخصوصية في المسرح العربي. مجلة فن العدد ١، بغداد، ب. ت.
(١١) فائق مصطفى: في ذاكرة المسرح العربي، مجلة آفاق عربية، ط١، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة) ١٩٩٠.
(١٢) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، الكويت مطابع اليقظة (سلسلة عالم المعرفة ـ العدد ٢٥ لعام ١٩٧٨).
(١٣) شوكت عبد الكريم البياتي: تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩.

 احتراقات الغربة

حين يراودني.. أهشه متحصناً بإرث العمر الذي يفر دون هوادة.. مستسلماً أن البشرية التي تقودني إلى اللحظة الأخيرة التي بدأت منذ الصرخة الأولى، الإعلان الأول، فأكبر وأصغر.. أتطاول وأتضاءل في آن.. مثل غيري يتركّز البحث الحياتي على اكتمال اللامعقول وننسى جميعاً أو نتناسى أفول السيادة.. وأفول الاحتكام.. وأفول النور المتوهم في تمام لحظة الاكتمال المشتهى، وفي مسيرة عدم الاكتمال أبداً أن نتيقن دوماً أننا لسنا أحراراً.. ولا نملك سوى الظاهر والحقيقة أكبر وأعمق وأبعد ولكننا لا ندركها... لا نعيها نحن جميعاً مجردهباء من فيوضات ليست لنا ولا نملكها ولا نخلقها، نحن دوماً نتخبط بين الحضور والغياب نحمل لواعج التغرب والترحال، من الحصافة أن نبكي والأكثر عقلاً هو الذي يبكي حين البداية ويبكي قرب النهاية .. ويبكي حين تتلعثم خطواته .. ويبكي حين الفرح.



وعلى أجنحة البكاء أطير إلى ظلال النور المأمول والمشتهى في يقين اليقين عقب رحلة الشوق التي ربما لن تنتهي إلا بنهاية النهاية.

إن احتراقات الغربة والوجد لا يعيها إلا الغرباء رغم أننا كلنا غرباء.. والسؤال الذي يجب أن يكون: هل يمكن أن نقطف الثمار إلا بعد تجرع وبال الغربة وعذاب الأشواك المحيطة في الرحلة الأبدية باتجاه الوصول والغاية!!
إضافة إلى أشواك المحيط ويباس الصخر المرتزو حكمة لا نعيها تستظل النفس منشطية ملتهبة باحتراقاتها وبغربة تتعمق وتضرب الوقت والروح.. وتأخذ بمجامع النور نحو الأفول البعيد..

غربة أم اغتراب.. وجد أم فرح.. نور أم ظلام، تلك أبواب لا نتيقن أبداً من مز الجها ولا نعبرها إلا مرغمين وبيقين لا نستطيع فك شيفراته، وحين يراودني.. أهشه متحصناً بغربتي.. ونور أحلمه في النهاية البعيدة جداً والقريبة جداً.. فهل؟
أم أن بكائي وآلامي وغربتي ستكون حصناً للنجاة وبداية لإعادة التأمل والولوج من جديد على أجنحة غير احتراقات الغربة.

وسنظل جميعاً ننتحب في دهشة على الحافة الفاصلة بين الحياة والموت، حتى تأتينا لحظة الوعي بهوان الكدح في الشعاب القاحلة ونتشمم طريق العودة.. وزاد الأمل..

عبدالفتاح صبري

تيار الأفلام القصيرة

تجربة السينما الليبية

عبدالرحمن حمادي

لا أعرف إن كان السينمائيون الليبيون قد ظلموا أنفسهم بعدم قدرتهم على تسويق أنفسهم وأعمالهم إلى خارج ليبيا، أم أن تاريخ السينما الليبية نفسه قد بدا مظلوماً وبين هذا وذاك وقع الغبن على السينما الليبية بأنها حتى الآن ليست معروفة إلا نادراً من المشاهد العربي مع أن ثمة انطباعاً خفياً لدى المشاهد العربي بأنه توجد سينما غنية في ليبيا ومرد هذا الانطباع إلى أن أشهر فيلمين عربيين عالميين تم تصويرهما في ليبيا، وهما «الرسالة» و«عمر المختار» لمصطفى العقاد ومع ذلك لا يحظى حتى المهتم برؤية أفلام ليبية وحتى ضمن الأنشطة الثقافية التي تقيمها الجهات الثقافية الليبية خارج ليبيا تغيب السينما، فما حكاية الغياب أو التغييب بالنسبة إلى هذه السينما؟



البدايات تغييبية

لعل ليبيا تنفرد عن بقية دول المغرب العربي في حقبة الاستعمار لهذه الدول بأن الاستعمار الإيطالي غيّب عنها السينما، وعندما كانت دور العرض منتشرة في الجزائر والمغرب وتونس تجذب الجماهير إلى إدهاش السينما، اقتصر الأمر في ليبيا على عدة دور في العاصمة أنشأها الإيطاليون وكانت تعرض الأفلام الإيطالية فقط وبدون ترجمة عربية، ونادراً ما كان يسمح لليبيين بدخول تلك الصالات، وحتى عندما استقلت ليبيا عام ١٩٥١ بقيت صالات السينما القليلة مملوكة للإيطاليين، وكمثال حتى عام ١٩٦١ كان في طرابلس ١٣ داراً للعرض منها تسعة للأجانب، وأربعة للمواطنين وكلها تعرض بشكل إجباري في كل أسبوع فيلماً إيطالياً بدون ترجمة عربية، والأفلام الأخرى كانت تتولى شركات إيطالية استيرادها وأغلبها أمريكي أو إنجليزي ونادراً مصري.

هذا التصرف الاستعماري الذي اختلف عن التصرف الاستعماري في بقية الدول المغاربية جعل معرفة الليبيين بالسينما قليلة جداً، ولذلك لم تظهر حتى عام ١٩٦٩ أي محاولة سينمائية ليبية لإنتاج له صبغة وطنية اللهم إلا بعض الأفلام التسجيلية الوثائقية التي تم تنفيذها بشكل بدائي وأنتجت بجهود بعض الشباب الليبي المتحمس للسينما ثم في عام ١٩٧٠ بدئ بإنتاج بعض الأفلام التعليمية ووصل عددها إلى ستة أفلام.

* الاستعمار الإيطالي غيّب السينما عن ليبيا طوال الحقبة الاستعمارية وكان من غير المسموح لليبيين دخول صالات العرض التي أنشأها الإيطاليون.

* مال معظم السينمائيين إلى الأفلام الوثائقية والقصيرة التي لا تتطلب مهارات وخبرات كما يتطلبها صنع فيلم طويل روائي.

* تبقى بصمة كبيرة للسينما الليبية بأنها حققت تفوقاً في الأفلام القصيرة وما زالت تصر على البقاء وإثبات الذات

دخول زمن السينما

وهو دخول متأخر كما رأينا، ولأسباب استعمارية بحتة، ولهذا كان لابد لليبيا أن تدخل السينما بحماس، فأنشئت في عام ١٩٧١ إدارة الإنتاج السينمائي، وجُهزت بأحدث الآلات، والأجهزة، والمعدات اللازمة للإنتاج، فضلاً عن إنشاء معمل حديث لتحميض وطبع أشرطة السينما مقاس ٣٥مم، ١٦مم أبيض وأسود، أما الأشرطة الملونة فكان يجري تحميضها وطبعها في الخارج، وكان من إنجازات تلك الإدارة قيامها بإنشاء وتجهيز مكتبة وسجل خاص للأشرطة السينمائية، جمعت فيه بعض الأشرطة التسجيلية التاريخية التي صورت في ليبيا إبان الاحتلال الإيطالي بواسطة بعض شركات السينما الأجنبية، ويرجع تاريخ تصوير هذه الأشرطة إلى عام ١٩١١، وقد أفادت هذه الأشرطة كثيراً في إنتاج بعض الأفلام التسجيلية الناجحة يذكر منها شريط «كفاح الشعب الليبي ضد الاستعمار» الذي أنتج عام ١٩٧٣.

وتابعت السينما الليبية خطواتها التطورية في مجال صناعة السينما الوطنية بصدور قانون إنشاء المؤسسة العامة للخيالة في ١٣ ديسمبر ١٩٧٣ لتنتقل السينما الليبية بذلك إلى مرحلتها الثانية، التي تعد نقطة التحول والانطلاق، حيث أنشأت المؤسسة العامة للخيالة معملاً حديثاً للصوت مجهزاً بأحدث الأجهزة والمعدات اللازمة للتسجيلات الصوتية ٣٥مم ١٦مم ضوئي ومغناطيسي، وقاعة حديثة للمكساج والعرض فضلاً عن أجهزة المونتاج والتوليف للصورة والصوت، وأحدث معداتٍ وأجهزةٍ للتصوير، والإضاءة.

تيار الأفلام القصيرة

ربما بسبب عدم وجود سينمائيين ليبيين أكاديميين مال معظم السينمائيين إلى الأفلام الوثائقية والقصيرة التي لا تتطلب مهارات وخبرات كما يتطلبها صنع فيلم طويل روائي، إضافة إلى انخفاض كلفة الفيلم القصير، وقصر مدة عرضه التي لا تتجاوز عادة ٢٥ دقيقة، بالإضافة إلى قلة عدد الممثلين فيه وعدم تعقيده من ناحية توليف الصور وتركيبها وتعدد مناظر التصوير.

ولذا لن نستغرب أن يلبي السينمائيون الليبيون شوقهم لصناعة سينمائية ليبية بإنتاج ١٣٤ فيلماً تسجيلياً متنوعاً خلال الفترة من إبريل ١٩٧٤ إلى إبريل ١٩٧٩، وقد حقق قسم لا بأس به من هذه الأفلام الوثائقية والقصيرة حضوراً في دول المغرب العربي وبعض الدول الإفريقية، وبسرعة صار لهذه الأفلام الليبية القصيرة حضور في المهرجانات الدولية، وباتفاق النقاد المغاربة تمكنت الأفلام الليبية القصيرة من مزاحمة الأفلام الروائية الطويلة الجزائرية والتونسية والمغربية في صالات العرض في دول المغرب العربي بل فرضت هذه الأفلام القصيرة نفسها على مهرجان كان السينمائي إذ لا يمر مهرجان إلا وتترك الأفلام الليبية القصيرة بصماتها فيه، وبالتالي تنفرد السينما الليبية بأنها صنعت ظاهرة الأفلام القصيرة في السينما المغاربية على الأقل، وجعلت عدداً من أهم مخرجي السينما في دول المغرب العربي يحذون حذوها.

إذن هذه ميزة كبيرة للسينما الليبية، وتكاد تقارب ما صنعه السينمائيون السوريون في سبعينيات القرن الماضي بصناعتهم ذلك الكمّ الكبير من الأفلام الوثائقية والقصيرة، ولكن الفرق هو أن السينمائيين السوريين سرعان ما تحولوا إلى الأفلام الروائية الطويلة وبرز من مخرجي الأفلام القصيرة مخرجون حققوا أفلاماً هامة، بينما لم يتحول السينمائيون الليبيون إلى الأفلام الروائية الطويلة إلا ببطء شديد، وهو ما يؤسف له فهذه السينما التي حققت ظاهرة الأفلام القصيرة في السينما المغاربية لم تقدم إلا سبعة أفلام روائية طويلة بعضها إنتاج مشترك مثل «الضوء الأخضر» لعبدالله المصباحي وشريط «الطريق» ليوسف شعبان وشريط «تاقرفت» لعبدالله زروق ومصطفى خشيم، وذلك منذ ١٩٧٤ وحتى ١٩٨٣، ثم

جاء إنتاج شريط «الشظية» عام ١٩٨٠ وشريط «معزوفة المطر» عام ١٩٩٠ ولكن معظم هذه الأفلام كان دون مستوى النجاح، لم يستطع أي فيلم من هذه الأفلام أن يثبت حضوره في السوق المغاربية على الأقل.

عشر دقائق هزّت المتفرجين

وفي الواقع فإن الأفلام القصيرة تشكل مدرسة تخرج وبدأ منها أشهر السينمائيين في تاريخ السينما، والمثال المخرج الكبير كوبرنيك، فهذا المخرج بدأ حياته السينمائية عام ١٩٥٠ بفيلم قصير هو «يوم المعركة» وحقق من خلاله شهرة دفعته لإخراج فيلم قصير آخر هو «الأب المسافر» ثم فيلم قصير ثالث هو «المجرمون»، وهي ثلاثة أفلام ما زالت تعد من روائع السينما العالمية، ومنها انطلق كوبرنيك لإخراج أول أفلامه الروائية الطويلة «الخوف والرغبة».

وفي الواقع لا أعرف لماذا تذكرت كوبرنيك عندما أتيح لي مشاهدة الفيلم الليبي القصير «التابوت» للمخرج محمد أبو سبعة، ليس لأن هذا الفيلم نال التانيت الفضي في مهرجان قرطاج ٢٠٠٠ فقط، بل لأنه جاء تحفة سينمائية بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، ودل على مهارات سينمائية كبيرة لدى مخرجه الذي انتظرنا أن يقدم فيلما روائياً طويلاً مستنداً إلى مهاراته التي صبّها في فيلمه القصير.

فيلم تبلغ مدة عرضه عشر دقائق، ولكنه يجعل المتفرج يبقى أسيراً له بعد انتهاء عرضه لأيام، وحيث قصة عادية تدور حول مراسم دفن ميت في مقبرة، وأثناء عودة الموكب من المقبرة إذ يسقط التابوت الذي حملوا الميت فيه إلى المقبرة من فوق السيارة التي تحمله، فتتفكك ألواح التابوت وتتبعثر على الطريق، ويصادف مرور رجل على دراجته خلف السيارة فيشاهد سقوط التابوت وتفككه إلى ألواح، فيسرع ويجمع الألواح كغنيمة كبيرة ويعود بها إلى بيته سعيداً ليصنع منها سريراً هزّازاً لأطفاله.

قصة قصيرة عادية ولكن المخرج تفنن في إعطائها مشاعر غير عادية ويجعل المتفرج محتاراً في تفسير ما أراد قوله، أهو أن الموت تعقبه الحياة والولادة، أم أن هالة الموت لا وجود لها عند البسطاء الذين يعيشون وهم أشبه بالأموات أم...؟ والإجابات مفتوحة أمام المشاهد ولكن بحيرة، وليقدم الفيلم في المحصلة نموذجاً عن النجاح الذي حققته السينما الليبية عبر الأفلام القصيرة منذ إنشاء المؤسسة العامة للخيالة في عام ١٩٧٣.

أفلام روائية ولكن!!

وككل السينما في الوطن العربي دخلت السينما الليبية ككل في حالة انهيار منذ منتصف الثمانينيات، فتراجع عدد دور السينما تراجعاً كبيراً، وحتى الأفلام المستوردة من أوروبا وأفلام الأكشن لم تعد تجذب المشاهد الليبي، ومع ذلك استمر الفنانون والسينمائيون الليبيون في الحفاظ على ما تبقى من سينماهم، وصاروا يحاولون إثبات وجودهم عن طريق السينما المصرية، ومن الذين حققوا حضوراً في السينما المصرية الفنان حسن الصيد الذي شارك في بعض الأعمال السينمائية المصرية ولفت أنظار النقاد والمشاهدين إليه وقد حصل هذا الفنان على جائزة من مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون عام ١٩٩٧ عن فيلم «رسالة المنفي» الذي قام بتأليفه وإخراجه، وكان بطولة صلاح الأحمر وفتحي كحلول ومحمد الطاهر ومهيبة نجيب وتناولت أحداث الفيلم التلفزيوني شيئاً مهماً في تاريخ ليبيا المعاصر، حينما رهن الإيطاليون آلاف الليبيين ونفوهم إلى جزر إيطالية.

محاولات للبقاء

مع ما يعنيه هذا العنوان الفرعي من معنى، فالسينما الآن غائبة في ليبيا، لا صالات ولا شركات إنتاج ولا إمكانيات ولكن السينمائيين يصرون على البقاء وإعادة الرمق للسينما وصناعتها وضمن هذا الإصرار إنتاج وصناعة أفلام الأقراص المدمجة التي تصنع لتعرض في البيوت، وضمن إمكانيات إنتاجية متواضعة، وقد حقق بعض الأفلام المنتجة بهذه الطريقة شهرة في ليبيا، ومنها فيلم «قعدة راكحة»، وقد حقق هذا الفيلم مبيعات تجاوزت ٣٠ ألف نسخة غير النسخ التي يتم نسخها في كافة أنحاء البلاد دون علمهم، والفيلم مستوحى من قصة واقعية ويوضح أن بطل الفيلم ويدعى بو ذراع شخصية شعبية تجسد الفتوة قد فوجئ بتهمة ارتكابه جريمة قتل فتعرض للتعذيب، لكنه لم يعترف بالجريمة، وأثناء تعذيبه في التحقيق يحضر القتيل، ثم يطلق سراحه، ثم يبدأ البطل في رحلة البحث عن طريق تعويض الألم النفسي والبدني الذي لحق به، ولم يجد حلاً سوى ضرب الشرطي الذي قام بالتعذيب حين يرتدي ملابسه المدنية.

وبعد

السينما الليبية التي ظُلمت وتم تغييبها قسراً خلال الحقبة الاستعمارية، جاهدت لإثبات نفسها ولكنها بدأت في وقت كانت السينما في العالم العربي قد بدأت تنهار لأسباب كثيرة، ومع ذلك تبقى بصمة كبيرة للسينما الليبية بأنها حققت تفوقاً في الأفلام القصيرة وما زالت تصر على البقاء وإثبات الذات حتى لو عن طريق أفلام الأقراص المدمجة... ومن يدري؟

الحمّامات العامة

في المدن العربية والإسلامية

شاهر يحيى وحيد



ما ذُكرت المدن العربية والإسلامية إلا وذُكرت الحمّامات معها وما من سائح أجنبي يقصد مدينة عربية إلا كان تطلعه قائماً لزيارة أحد حمّامات هذه المدينة، وما هذا إلا لأن الحمامات في المنطقة العربية والإسلامية قديمة جداً كمرافق عامة لابد منها في كل مدينة أو تجمع سكاني.

ومن المؤكد أن تاريخ الحمامات في المدن العربية والإسلامية قديم جداً، فما من آثار حضارة قديمة تم اكتشافها في المنطقة العربية إلا وكانت الحمامات في مقدمة تلك الآثار، وقد اهتم الرومان عندما احتلوا المنطقة العربية بما وجدوه فيها من الحمامات، وتفننوا في تجميلها وتزيينها وزخرفة جدرانها من الداخل والخارج، وقد بدأ هذا التجميل للحمامات العامة على يد الإمبراطور الحمصي كاركالا ـ مارك أوريل أنطونان وتابع خلفاؤه من بعده هذا الاهتمام وخاصة الأباطرة أيلاغابال وسيفير إسكندر الذين بنوا مجموعة من الحمامات الرومانية الفاخرة، فسورية مثلاً في العصر الروماني تعددت فيها الحمامات من شهبا موطن الإمبراطور الروماني فيليب إلى بصرى وتدمر وأفاميا وإنطاكية، وحلب هي إحدى الحواضر السورية الكبرى التي تميزت بكثرة حماماتها العامة، ولكن تبقى دمشق الأولى مميزة بحماماتها حتى ذهبت مثلاً في الفخر..

ازدهار الحمامات في العهود الإسلامية

ومع ذلك كانت الحمامات قبل الإسلام أماكن للطبقة الحاكمة والغنية فقط، وكثيراً ما كانت حمامات خاصة، أي يبنيها الحاكم أو الغني لنفسه ولأسرته وقد يسمح لأصدقائه بدخولها ولكن مع الفتح الإسلامي ازدهرت الحمامات ازدهاراً كبيراً، فالإسلام أمر بالنظافة العامة وجعل الغسل من ضروريات الطهور فانتشرت الحمامات انتشاراً كبيراً في كل المدن والقرى والبلدات الإسلامية وظهر مهندسون متخصصون في عمارتها وزخرفة جدرانها وتجميل أقسامها بشكل يجعلنا قادرين على القول بأن عمارة الحمامات كانت وعاء أفرغ فيه المهندسون والفنانون طاقاتهم وإبداعاتهم.

وقد سمي الحمّام بهذا الاسم لما فيه من كم الماء الحار، ولأن من يدخله يعرق أخذ له هذا الاسم من الحميم وهو الماء الشديد الحرارة، ومنه الحَمّة (بفتح الحاء والميم المشددة) وهي عين فيها ماء حار ينبع، يشفى بها العليل، وأخذ له هذا الاسم أيضاً من العرق، والعرق يسمى حميماً على التشبيه، يقال استحم الرجل إذا اغتسل بالماء الحميم، ثم كثر حتى استعمل الاستحمام في كل ماء، وأصبح الحمام مكاناً للاستحمام.



حمام عربي أندلسي وجد ثلاثمائة منها في قرطبة للرجال ومثلها للنساء، كما عم استعماله بقية الأندلس

وصف الحمامات وأقسامها:

عموماً فإن كافة الحمامات العربية والإسلامية العامة تتشابه في مخططها العام من مدخل واسع تتسامى فيه علو وتعلوه مقرنصات ومتدليات تنتهي بسقف على هيئة صدف بحري أو طاسة، والباب الخارجي، الدرفات ليس بالواسع لعدم تشتيت الحرارة ومن الباب تدخل عبر ممر متكسر إلى البراني.

القسم البراني:

ويقال له القسم البارد وهو الخارجي من الحمام ويتألف من منصة واسعة اصطفت من حولها المساطب وتتوسطها فسقية جميلة وفرشت الأرض بمشقفات رخامية متناوبة من سوداء ووردية ويرقى للمساطب بدرجة أو درجتين أطرت المساطب بدرابزين خشبية غالباً أو حديدية، وتفرش أرضها بالبساط والسجاد ولكل مسطبة خزانة أو أكثر صماء

بدون أبواب وذلك لخلع الملابس بداخلها أو تعليق الألبسة على مشاجب خشبية على جدران المساطب وأسفل المساطب توجد فتحات في الجدران على شكل طاقات لوضع القباقيب، وإلى جانب باب الحمام الرئيس المدخل الرئيس تتوضع مسطبة المعلم تحت المعلم لاستقبال الزبائن ووضع الودائع والأمانات عنده حيث يملك صندوقاً خشبياً مقسماً إلى أقسام متعددة من أجل الودائع، ويتواجد في معظم الحمامات في البراني المقاصير الخشبية حيث إن أحد جدرانها عبارة عن مشبك خشبي وهي أحياناً أعلى إيجاراً من بقية المساطب أما السقف فيتخذ عدة أشكال، والغالب أن عقود الأقواس التي تنصب على جدران البراني الأربعة تنتهي إلى رقبة انتظمت منها النوافذ وتعلوها قبة واسعة تتوزع فيها فتحات زجاجية ملونة (القيمريات)، أو في قفلها فتحة مضلعه كحمام القلعة، وأحياناً يكون الجزء الأعظم على هيئة قبة أسطوانية (جملون)، والجزء الذي أمام الباب على شكل قبة تنتهي بقيمريات، ومن سقف القبة تتدلى السلاسل لتعليق المشكاوات والفوانيس للإنارة.

القسم الوسطاني:

ويسمى بالقسم المعتدل، ويشمل كافة الأمور الخدمية من استحمام وإزالة الشعر بمقصورة النورة (الأوضة) ودورات المياه، والساحة أصغر من ساحة البراني تتناوب في أرضه الحجارة السوداء والصفراء والوردية، وبعض الحمامات في الوسطاني تحوي ممراً لبيت النار بجانبه إيوان به مسطبة لراحة المستحمين، وتحيط بالوسطاني الخلوات، منها ما تكون على هيئة أواوين مكشوفة أو مقاصير غرف، وغالباً ما تتوضع المقاصير على زوايا الساحة وتعلو المقاصير قباب ذات



حمامات عربية في مايوركا - إسبانيا



قيمريات كما تتوسط الساحة قبة واسعة، ونلاحظ في كل فتحات أنابيب المياه تسد بواسطة سدادة مؤلفة من سدة خشبية وشعر ماعز ومن ثم البيلون تقوم على فتحها لسيولة الماء بحسب الطلب القيّمة أو الفتّاحة والريس.

القسم الجواني:

وهو القسم الحار ويشبه الوسطاني يحوي أواوين للاغتسال ومقاصير خاصة، وتتوسطه مسطبة بيت النار وهذه المسطبة يجلس عليها المستحمون لغايات متعددة.. فإما لزيادة مفرزات الجسم من الشحوم والخلايا الميتة أو الاستشفاء من البلغم والريح والجرب، وفي هذا القسم يتم التكييس، التفريك والتليف.. وفي الوسطاني أو الجواني توجد مقصورة أو إيوان خاص بالريس تسمى مقصورة الصنعة حيث تصنع فيها أدواته من ليف وأكياس تفريك ومآزر وصابون وقباقيب وأوعية نحاسية (اللكن) أو اللجن وطاسات وكذلك تتوزع في هذا القسم القباب ذات القيمريات وفي الصدر طاقة يتم الاتصال منها مع الوقاد أو تكون الطاقة فوق مسطبة بين النار وغالباً ما تتوضع المناشف على مسطبة بيت النار لتنشيفها ومن ثم تهويتها خارج الحمام.

القمّيم أو موقد النار:

وهو القسم الخارجي من الحمام يقع مباشرة خلف الجواني، ومنه يقوم الوقّاد بتسخين الماء مستعملاً روث الحيوانات أو القمامة كوقود، وكان يستفاد من الرماد في عملية البناء حيث يستعمل كملاط وفي الجمر كانت تغمر قدور الفول المدمس..

وللحمامات وظائف أخرى :

لم تقتصر مهمة الحمامات على الاستحمام والاغتسال لأغراض صحية ودينية فحسب، بل تناولت وظائف أخرى حيث إنها اعتبرت

كأماكن تجمعات يتبادل فيها أبناء الحي شتى ضروب الأحاديث، أو للاستشفاء من بعض الأمراض، أو المناسبات الاجتماعية المتعددة كحمام العروس والعريس وحمام النفيس والطهور والأربعين وحمام القمرة.

حمام العروس:

قبل العرس بأسبوع يبدأ أهل العروس بأخذها إلى الحمام يصطحبها الأهل والأقرباء وأم وأخوات العريس ويقال لذلك تغمير العروس حيث يضعون على وجهها المساحيق والحنة على الأيدي وتبدأ الهناهين والزلاغيط ثم تؤخذ إلى جرن الحمام حيث تصب طاسات الماء عليها مع الضحكات والزلاغيط وبجانب الجرن يتناولن الكبة النية واللحمة المشوية والتبولة والفواكه وما إلى ذلك وبعد العرس لها حمام آخر.

حمام النفيس:

لوقت معين لها قد تكون بعد عشرة أيام من الولادة، يأخذون النفيسة إلى الجواني خوفاً من البرد ويدهن جسمها بمواد تسمى (الجدود) كالبيض والعسل والمحلب حيث يخفقونها مع بعضها وذلك من أجل أن يرشح الجسم العرق والمرض وكانوا يرافقون ذلك بالغناء والهناهين والزلاغيط.

حمام الطهور:

بعد ثلاثة أيام من طهور الطفل تنزل أم الطفل والأهل والأقرباء إلى الحمام ويرافق طقوس اجتماعية معتادة حمام الأربعين:
نهار الأربعين من بعد الولادة تؤخذ النفيسة إلى الحمام للاغتسال والطهارة ويقول لها العوام (التسبيع).

مصطلحات وأمثال خاصة بالحمامات:

_ بيت النار: وارتفاعه من ٤٠ _ ٥٠ سم

_ المسطبة: وهي مرتفع من الأرض منها ما هو مكشوف ومنها ما هو على شكل مقصورة يصعد إليها بدرجات يجلس عليها الأشخاص قبل الاستحمام ولخلع ملابسهم أو بعد الاستحمام حيث يتناولون المشاريب ويتبادلون أطراف الحديث.

_ البيلون: نوع من أنواع الغضار بني اللون يؤتى به من كشتعار أو دير جمال.

_ الحريرة: مسحوق عطري يوضع على الشعر.

_ الحنة: مسحوق لصبغ الشعر والأيدي.

_ كيس التفريك: قماش صوفي خشن.

_ المئزر: نسيج مخطط طوله (٥,١م) وعرضه (١م) يلف الجسم أثناء الاستحمام.

القبقاب: وهو يستعمل أحياناً أثناء الدخول إلى الحمام وغالباً بعد الاستحمام خوفاً من النجاسة.

بقجة الحمام: وتوضع فيها ألبسة المستحم الجديدة وعدة الحمام.

الطاسة: إناء نحاسي بأحجام مختلفة.

الخلوة: أو يقال لها المقصورة غرفة صغيرة للقيام بعمليات الاستحمام.

الأوضة: الغرفة للقيام بعملية إزالة الشعر.

اللكن: لعجن البيلون فيه أو الصابون من أجل الليفة.

الجرن: جرن الحمام وغالباً ما يكون من الحجر الأصفر.

الليفة: وهي من الليف الطبيعي.

المنلشف: ثلاث قطع: أسفل وظهر وفوق وسطى.

الشكلة: وهي عبارة عن أجرة الحمام لكل فرد.

الريّس: الخبير ومتحميم من يرغب بالتفريك والتليف

الأوسطة: التي تقوم بتحميم من ترغب.

الفتاحة: وهي التي تحمل معها سيخاً لفتح الحنكات الأنابيب حتى يسيل الماء الساخن نحو الجرن.

الحنكة: وهي فتحة الماء قبل أن تكون هناك صنابير فكانت تسد بواسطة البيلون وشعر الماعز مع سدة.

مسطبة المعلم: وكانت بجوار باب الحمام لاستقبال الزبائن والإشراف على كافة المساطب أو المقاصير.

أمثلة عن الحمامات:

_ حمام مقطعة ميته، ميتو يطلق كناية عن الفوضى.

_ ضاعت الطاسة، يطلق على فقد الغريم.

ـ طاسة ساخنة وطاسة باردة.

ـ خود العروس من على جرن الحمام.

ـ هون بتعرف القرعة من أم الشعر.

ـ حمامي فتح وأقرع عبر.

ـ مثل قباقيب الحمام، أي كل فردة شكل.

ـ مثل ميزر الحمام، من عقب واحد لعقب واحد.

ـ مصاري المجانين بتروح بمجاري الحمامين.



حمام - بغداد

مواصفات لا بد منها:

ولما للحمامات من أهمية كبرى في الحياة الاجتماعية في المدن الإسلامية، فقد عدت من المرافق الحيوية بها، وفضلاً عن وظيفة الحمامات الصحية والترفيهية، فقد كان للحمام غرضه الديني ـ كما هو الحال في جميع مرافق المدن الإسلامية ـ ومن ثم فقد خضعت الحمامات لإشراف المحتسب الذي كان يتفقد الحمامات مراراً في اليوم، ويأمر أصحابها بإصلاح الحمامات ونضح مائها وغسل الحمام وكنسه وتنظيفه بالماء الطاهر، وأن يفعلوا ذلك مراراً في اليوم.

وللحفاظ على الخصوصية في المجتمع المسلم فقد خصصت حمامات للنساء وفي بعض الأحيان أوقات معينة ترد فيها النساء على الحمامات، وقد كان المحتسب يتفقد أبواب حمامات النساء.

ومن الناحية الاقتصادية، فقد كانت الحمامات من أفضل العقارات التي تقتنى داخل المدن، وكانت هناك مواصفات يجب أن تتوفر في الحمامات كي تكون صالحة للاستثمار، ومن هذه المواصفات:

ـ أن تتوسط المدينة.

ـ أن تكون مصارف المياه فيها واسعة مستقلة ليؤمن عليها من الاختناق.

ـ أن تكون بيوتها متوسطة مكتنزة ليعمل فيها الوقود.

ـ أن يكون ماؤها بدولاب.

ويدخل في مجال المفاضلة بين الحمامات تفضيل ما كان قديم البناء، كثير الأضواء، مرتفع السقوف، واسع البيوت، عذب الماء، طيب الرائحة، وأن تكون حرارته بقدر مزاج الداخل إليه، وأن يكون الفناء متسعاً، لأن أبخرة الحمام رديئة وكثيرة، فإن ذلك معين على تقليل حرّ أبخرتها.

كل هذه الاشتراطات إن دلت على شيء فإنما تدل على مدى حرص المسلمين على أن تكون حماماتهم على أحسن وضع، ومستوفية لكافة الشروط المطلوبة في مثل هذا المرفق الهام من مرافق المدن؟

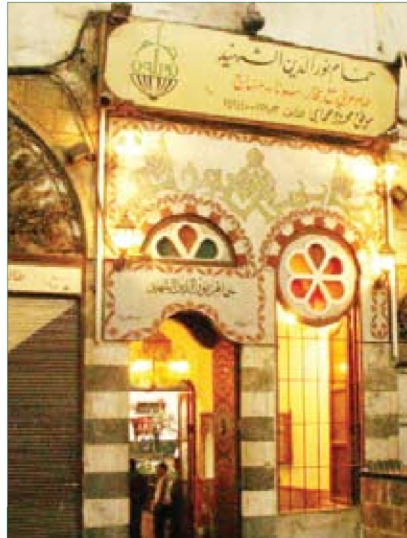
أما عن تخطيط الحمامات فقد شيدت على نظام يضمن للمستحم عدم تعرضه للإيذاء بالانتقال السريع من البرد إلى الحر أو العكس، فقد كانت تشتمل على عدة بيوت، الأول منها بارد مرطب والبيت الثاني مسخن مرخ، والبيت الثالث مسخن مجفف، وفوق ذلك فالانتقال بينها يكون تدريجياً.

حمامات حلب نموذجاً:

كجميع المدن الإسلامية اشتهرت مدينة حلب بحماماتها، وأشهرها يعود تاريخ بنائه إلى الفترة الأيوبية والمملوكية والعثمانية وهي جميلة في بنائها وزخرفتها ونقوشها ودراسة توزيعاتها من بارد ومعتدل وحار ومدخلها المتكسر بالاعتماد على نظرية الحرارة ويذكر أن الأمور الخدمية من حمامات وسبلان وقساطل كانت إلى جوار الجامع، وهذا في الواقع مثال حي إلى يومنا هذا.

وكانت المياه تأتي إلى الحمامات عبر أقنية موزعة تحت الأرض يشرف على خدمتها داخل المدينة (القنواتي) وخارج المدينة (شيخ البساتنة) وأقدم حمام في حلب يقع بالقرب من قلعة حلب، ويعود في تاريخه إلى عام (٣٠٠ق. م) ويُعرف باسم (حمام الواساني) ويدعي المؤرخون أن في هذا الحمام قد استحم النبي إبراهيم الخليل عليه السلام ويذكر المؤرخ ابن الشحنة أن عدد الحمامات داخل حلب كان في سنة سبع وخمسين وستمائة واحداً وسبعين حماماً داخل المدينة ومائة وأربعة حمامات خارجها، ويذكر المؤرخ الغزي أن عدد الحمامات بلغ (١٧٧) حماماً، (٧٤) داخل المدينة والباقي حولها..

وكنموذج عن حمامات حلب نتوقف قليلاً عند أشهرها الآن وهو حمام يلبغا الناصري الذي يمثل نموذجاً مشرقاً على رقي فن العمارة وهندستها في العصرين الأيوبي والمملوكي، وقد أتم ملك حلب الظاهر غازي بن صلاح الدين عمارة هذا الحمام سنة ١٢١١م. ثم خرّبه المغول حين استباح هولاكو المدينة سنة ١٢٥٩م، ثم جيء نائب حلب في العهد المملوكي وفي عهد السلطان برقوق فيتم تجديد بنائه مرّة ثانية أكثر جمالاً وأناقة في النقوش والتزيينات وتمتين البناء وتغذيته بالماء، ثم تخرب الحمام على يد المغول وبقي خراباً يكاد يكون منسياً إلى أن قامت وزارة السياحة السورية ببنائه على نفس ما كان عليه في عهد يلبغا الناصري.



حمام - سوريا

يلفت هذا الحمام النظر إليه بقوة من واجهته التي صنعت بإعداد هندسي يستند إلى إضفاء الجمال والأناقة على البناء والتناغم والتناسب مع وظيفة الحمام، فالباب تعلوه قنطرة كبيرة وتتوزع مداميك البناء بين اللونين الأبيض والأسود، وثمة أربعة شبابيك في الواجهة يعلو كل منها مقرنصات متعامدة المداميك. فإذا دلف الزائر إلى الداخل واجهه جدار يجعله يتجه إلى اليمين بدرج نازل خفيف، ثم إلى اليسار حيث يقع «البرّاني» وذلك كي لا يتسرّب الدفء وليحجب النظر فلا يستطيع المتطفل أن يرى من الباب ما في الحمام.

والبرّاني أخذ شكلاً مستطيلاً في وسطه بركة مثمنة الشكل متطاولة في وسطها نافورة ذات ستة رؤوس تشكل نجمة، وتعلو البركة نجفة كبيرة بأربع طبقات يحيط بكل طبقة قناديل للإضاءة، وينتصب حول البركة أربع أقواس تقوم فوقها قبة كروية في قطبها العلوي مضلعة ثمانية الأضلاع تقوم كرقبة فوق القبة وتلك الفتحات تسمح بدخول النور شتاء وبالنور والتهوية صيفاً.

وأرضية البراني مبلطة بالرخام الأصفر، وقد قُسّمت إلى ثلاثة مربعات تتوضع البركة على القسم الثاني، أما القسم الأول فقد بُلّط على شكل مربع ذي إطار من الرخام الأسود.

* **كافة الحمامات العربية والإسلامية العامة تتشابه في مخططها العام من مدخل واسع تسامى في علوه تعلوه مقرنصات ومتدليات تنتهي بسقف على هيئة صدف بحري أو طاسة.**

* **شيدت الحمامات على نظام يضمن للمستحم عدم تعرضه للإيذاء بالانتقال السريع من البرد إلى الحر أو العكس.**

* **ما زالت هناك حمامات في المدن الإسلامية والعربية باقية كأنها بقايا العسل في خوابي الزمان.. والمطلوب هو المحافظة على هذه الحمامات وتركها تحكي عن أيام سادت فيها الحمامات بدائع هندسية وزخرفية ومرافق عامة هامة..**

ثم يأتي «الوسطاني»، وهو القسم الذي يلي البراني من الحمام، ويفصل بينهما باب ضيّق لحفظ الحرارة، ويتفرّع المدخل إلى جناح «الساونا» على يسار المدخل، ويتفرع على اليمين جناح الإدارة، ثم يأتي المدخل إلى الوسطاني بين التفريعتين وهذا القسم يتألف من ثلاثة أواوين، كل إيوان بجرن وفوق كل جرن فانوس ساني وفي القسم الأوسط أيضاً ثلاث خلوات كل خلوة فيها مثل الإيوان، والجرن في كل إيوان سداسي الأضلاع ومنحوت من الرخام الأصفر.

بعد ذلك يأتي «الجوّاني» ويتشكل من صحن واسع من البلاط زهري اللون، وفي وسطه تشكيل هندسي بديع على شكل سداسي ويعلو الجواني قبة ذات عيون زجاجية تسمح بدخول الضوء، وقد نظمت تلك العيون في أشكال هندسية بديعة..

ومن الحمامات الأخرى الباقية في حلب نذكر:

ـ حمام الذهبي وسميت بالذهبي لمجاورتها تربة الإمام شمس الدين محمد بن محمد بن عثمان بن قايماز الذهبي الدمشقي أبي عبد الله مؤرخ الإسلام (٦٧٢ ـ ٧٤٨).

ـ حمام البياضة محلة البياضة المستدامية: وهي مقابل جامع الصروي ذي الواجهة الزخرفية الجميلة إلى جنوبه.. أمر بعمارته جمال الدين بن النفيس المملوكي سنة ١٤٥٠م ويذكر الغزي بأبي المحاسن بن الزيني نفيس أحد أعيان الخواجكية وكانت من جملة أوقافه على تربته النفيسة وأعتقد أن بابها الأساسي ذا المقرنصات عند إغلاق وفتح باب إلى الشمال باتجاه الجامع ليحقق الانكسار في الممر أثناء الدخول للبراني.

ـ حمام النحاسين بمحلة الأسواق القديمة: وهي من أكبر حمامات حلب وأجملها شكلاً بعد حمام يلبغا الناصري، تقع في أسواق حلب القديمة جنوب الجامع الأموي وزعم أنها حمام الست التي تعود في بنائها إلى القرن الثالث عشر الميلادي.

ـ حمام الجوهري: بناها نائب المماليك بحلب الأمير علاء الدين أقبغا الجوهري مكتوب على بابها: (انعم بحمام مبانيها زاهية وقد ازدهرت حسناً معانيها البهية كتب السعود طواريها أرخوا ببنائها هذا النعيم الصالحية).

ـ حمام برهم: ذات واجهة زخرفية جميلة من بناء بهرام باشا العثماني وهو نفسه الذي بنى جامع البهرمية حوالي عام ١٥٨٠م.

ـ حمام أقيول: يعتبر من الحمامات الجميلة كان بمكان جامع أسامة بن زيد حالياً هدم عام ١٩٦٠م وهو ذو مدخل واسع منكسر إلى البراني حيث العقود التي تؤطر الأواوين ومن داخلها المساطب والمقاصير الخشبية والقبة الواسعة ذات القمريات، أما الأرض فكانت من الحجر المتناوب الأسود والأصفر، ويذكر أن أحد أواوين الوسطاني كان يحوي أربعة أجران للمستحمين وعند هدم الحمام أضحى سكان الحي يغتسلون بالحمام الألمجي أو كما يقول العوام (حمام الماردل) نسبة إلى سكان ماردين القاطنين في هذا الحي وأذكر من حمامات حلب الأخرى: حمام القاضي في سوق باب النصر وحمام أشقتمر وهو حمام الشقتمر جنوب القلعة في محلة القصيلة، وحمام بزة في ساحة بزة وحمام القواص، وحمام أوج خان في سوق النحاسين قرب خان العطشان وحمامات أزدمر والسلطان ومصطفى باشا والخوناكري وحمام الجابرية الذي هدم وبنيت محله حديقة وحمام الألمجي وحمام رقبان والأفندي وابن السبيل وحمام الغزل وغيرها.
ـ حمام الدور الخاصة.



حمام - مايوركا

حمامات صنعاء نموذجاً آخر:

منذ أن بدأت تبرز ملامح صنعاء كمدينة حضرية في مراحلها الأولى وتوسعت نشاطاتها الاقتصادية والاجتماعية رافق ذلك توسع عمراني واضح ومكونات منشآتها الخدمية العامة منها على سبيل المثال تشييد مرافق الحمامات العامة كمنشآت حضارية تساهم في تلبية متطلبات النظافة بصورة أرقى لما قبلها حيث اعتمد سكان صنعاء قديماً قبل وجود الغسيل والصابون، على مياه الغسيل الأسود الذي كان مساره بجانب مسجد المتوكل إلى ضواحي شعوب ثم الروضة وكان الناس ينتشرون على ضفتي الغيل للاستفادة من المياه الجارية في الغسيل بحسب ضوابط عرفية معينة واستمر هذا الغيل حتى بعد قيام الثورة اليمنية (١٩٦٢م) ثم أدركه الجفاف بينما كانت تجري أربعة غيول أخرى وجفت في مراحل تاريخية سابقة.

وقال الرازي إن حمامات صنعاء كان عددها (اثني عشر حماماً) بما فيها حمامات حي بير العزب وحي القاع (قاع اليهود قديماً ــ قاع العلفي حالياً ــ)، بينما تقسيمات عدد الحمامات العامة في أحياء صنعاء تدل على أن عددها أربعة عشر حماماً وذلك كما يلي:

أ ــ حمامات حي صنعاء القديمة هي:

حمام السلطان
حمام شكر
حمام القزالي
حمام سبأ
حمام الأبهر
حمام الطوشي
حمام ياسر
حمام الميدان
حمام القوعة

وجميعها تنتشر في حارات صنعاء القديمة وتزود بالمياه من الآبار حيث كان يتبع كل حارة بير للمياه أو أكثر، ويسود الاعتقاد أن حمام سبأ قديم وكذلك حمام ياسر الذي ربما ينسب إلى الملك الحميري «ياسر يهنعم». أما بقية الحمامات فيعود تاريخها إلى المراحل المختلفة من عصر الإسلام.

ب ــ حمامات حي بير العزب هي:

حمام البونية
حمام علي

ويعتقد أن تاريخها يعود إلى (القرن السادس عشر الميلادي) وهو تاريخ بناء الحي من قبل العثمانيين خلال الفترة الأولى لحكمهم اليمن.

جـ ــ حمامات حي قاع العلفي هي:

حمام السلطان
حمام المتوكل
حمام الفيش



ماتبقى من الآثار الإسلامية
حمامات عربية - مايوركا



حمامات تركية



آثار - الحمامات العربية
في قصر فيلار دومبارديو

ويعود تاريخها إلى مطلع (القرن الثامن عشر الميلادي) عندما أنشأ الإمام المتوكل «القاسم» عدداً من المنشآت الخدمية في حي القاع منها تلك الحمامات

ومن حيث التخطيط المعماري لبناء الحمامات في صنعاء نجد أنها متشابهة في أنماط تصميمها بشكل عام على هيئة مستويات عديدة تتضمن حجرة المياه الساخنة، بالإضافة إلى صالة خلع الملابس وهي بذلك متأثرة بطراز بناء الحمامات الرومانية الذي انتشر كثيراً في طراز بناء الحمامات الإسلامية المبكرة مثل حمام قصر عمر في بادية الشام، والعديد من حمامات صنعاء تغطيها القباب في المساحة التي تلي المدخل الرئيس مباشرة وبأسفلها توجد سقيفة مستديرة الشكل وباطن تلك القباب زينت بزخارف جصية كتابية بالإضافة إلى زخارف نباتية وهندسية جميلة.
مصادر وقود الحمامات العامة كانت قديماً كلاسيكية أمَّا حالياً فتم استبدالها بمادة الديزل.

وبعد

مع تطور الحياة الاجتماعية والتقنيات التكنولوجية في الوقت الحاضر انتشرت الحمامات الحديثة المزودة بالتجهيزات الصحية في إطار المنازل الخاصة لبعض الشرائح الاجتماعية وقل الطلب نسبياً على الحمامات العامة القديمة، ولكن مازالت هناك حمامات في المدن الإسلامية والعربية باقية كأنها بقايا العسل في خوابي الزمان.. والمطلوب هو المحافظة على هذه الحمامات وتركها لتحكي عن أيام سادت فيها الحمامات بدائع هندسية وزخرفية ومرافق عامة هامة..

نظرية الجمال في فن التصميم

د. إياد حسين عبدالله

ترسخت فكرة الجمال في الفنون عبر العديد من المناهج والنظريات والآراء وعلى مدى زمن طويل، وكان لكل من تلك الرؤى وشائج قوية بحركة الحياة والمجتمع في كل زمان ومكان، والتي أدت بالتالي إلى تغير مفهوم الجمال ومعناه تبعها تغيير أهداف الفن ووسائله، ورغم التحولات الكبيرة التي خلقت أحياناً فهماً متناقضاً للفن ومعناه، إلا أن المحتوى الإنساني للتجربة الجمالية، كان ذلك الخط المضيء الذي ربط فن الكهوف بفنون ما بعد الحداثة، رغم تغير الاتجاهات والأساليب واختلاف التأويل والتفسير.

ولم يكن علينا نحن متذوقي الجمال ومن آخر سلسلة الأجيال فيه إلا أن نقدس ذلك الإرث الإنساني الذي كتب لنا أول أبجدية الجمال، بل أسس لنا تلك الذاكرة الحية التي سوغت للإنسان سبب وجوده وشقائه، وأنتجت له في ذات الوقت تراثاً زاخراً بالاعمال الفنية العظيمة في مجالات الفنون والعمارة والتي أنتجها العقل الإبداعي الإنساني.
وحقيقة كل ذلك التراث الخالد لم يكن ليصمد إلا بعد أن ضمته جدران المتاحف أو حولت العديد من تلك التحف المعمارية إلى متاحف، وفي كل الأحوال فقد نشأت فكرة المتحف، وبعيداً عن الفكرة البيروقراطية والسياسية للمتاحف، فإنها بدون شك كانت سبباً في نشوء ذلك السجل الخالد للتراث الحضاري الإنساني رغم أنها عزلت الفن وقيمته عن الحياة اليومية للإنسان.

إلا أن المتاحف كانت سبباً في نشوء كل العلاقات المكونة للخطاب النقدي التاريخي وما نشأ عن ذلك من مناهج فكرية ونقدية كانت تشكل فلسفة الخطاب الجمالي للفن طيلة عقود.

وهكذا فإن المتحف اختصر ذاكرة التاريخ المعقدة في الزمان كما اختزلها في المكان وجعلها شاخصة في الذاكرة الإنسانية وفضلاً عن القيمة الحضارية للمتحف كونه يمثل تاريخاً متزامناً يضم ما بين جدرانه ما هو روحي ومادي فإنه يحتضن خطاباً تصنيفياً ووصفياً وتكوينياً من خلال تنظيمه للمرئي، صانعها تاريخها حجمها نوعها تطورها وهكذا فإنه يعيد الحياة إلى حضارات بادت ويجعل مكوناتها وأسباب نشوئها تحيا من جديد لتقوم بسلسلة إحالات ذاتية وداخلية فيما بينها ولتحرك ذلك الصدى الذي يكشف خطاب الأمس (١).

لا شك أن دور المتحف كان أساسياً في عملية تنظيم التاريخ وبنية خطابه المتماسك داخل صيرورته وخطابه الحضاري بعد أن أدى دوره في بناء الثوابت الشكلية الموزعة على محور الزمان وأسس لسلم إحالات داخلية في مكونات تلك المفردات الحضارية ليعيد نسقها الفكري وتأثيرها.
لقد ورثنا تاريخ الفن من خلال المتحف وتاريخ كل الخطابات التشكيلية المتداخلة مع تاريخ الخطابات النقدية كما تتضح فكرة الجمال عبر ذلك النسق في كل من الأعمال الفنية الخالدة وتاريخ الفن والنقد اللذين لا ينفصلان عن المجتمع ومراحل تطوره، وقد أنجز ذلك النسق في إطار إشكاليته الحضارية منظوماته المصطلحية تجسد تلك الأنساق المفاهيمية في تلك المجتمعات وأصبح من الصعب تكوين ذلك النسق بعيداً عن أسئلة العصر الذي كانت تحيا فيه وبكل منجزاته (٢).

وأمام تقاطع الأنساق المعرفية في القرن العشرين والقرن الحادي والعشرين وتداخل منظوماتها المصطلحية غدا من الطبيعي والضروري تعديل ذلك المخطط الذي يحتل النسق المصطلحي للجمال والفن وتحقيق شروطه الذاتية وإجراءاته المنهجية التي تعيش عصراً يشهد كل التحولات، من هذا

المنطلق لم تعد فكرة الجمال في الفنون الحديثة وفي مقدمتها فن التصميم تشكل نسقاً مفاهيمياً أو مصطلحياً مع هذه التحولات. ولم يكن الحكم على قوة تحولات فن التصميم ناتجاً عن قيمته الجمالية التي تدخل في صميم الحياة اليومية للإنسان، وإنما الارتباط فن التصميم بشكل حاسم وجوهري بتلك العلوم والمعارف المجاورة وعلى رأسها العملية الصناعية والإنتاجية والاستهلاكية ورأس المال ودورها في حياة الفرد والمجتمع.

الحاجة Need

تبرز الحاجة على رأس الأولويات التي تحدث تغييراً كبيراً في نمط تفكير الإنسان، كما تحدث تغييراً في سعيه لتحقيق تلك الحاجة، مما يتولد عن ذلك البحث منهج جديد يكون قادراً على ترجمة أفكار الإنسان واتساقها تجاه البيئة والمحيط.

تتألف الحاجة عند الإنسان من ثلاث مقولات أساسية:
النفعية، والرمزية، والجمالية، وهي مقولات متداخلة ومتفاعلة ولكن لكل منها وظيفتها الوجودية، الحياتية، والاجتماعية. ولذا فالحاجة عند الإنسان بطبيعتها هي مركبة، مما أصبح يتعين على الفرد إرضاء كل منها ككيان قائم بذاته، بعلاقة متوازنة بين وظائفها وأداء إرضائها، باعتبارها كياناً مركباً بالضرورة.

١ـ الحاجة النفعية ـ وظيفة الحاجة النفعية، هي تأمين بقاء البدن، إدامته ونموه وتكاثره، حيث تتضمن تأمين المأكل والحماية والراحة البدنية وملجأ المعيشة اليومية.

٢ـ الحاجة الرمزية ـ وظيفة الحاجة الرمزية هي إرضاء متطلبات الحس السيكولوجي لعلاقات الذات الواعية بكيانها، حيث تحدد هذه العلاقات مع موقع ومقام الذات بين الأشياء والظواهر الطبيعية، وبين العلاقات والتراتبية الاجتماعية، أي مركب هوية الذات. كما أن هذه الحاجة هي وعي سيكولوجي يواجه ويعالج مسألة بقاء وزوال كيان الذات ـ أي الوعي الوجودي بالحياة والموت. تؤلف وظيفة هاتين الحاجتين: النفعية والرمزية، بما نصطلح عليه بالوظيفة أو الحاجة القاعدية.

٣ـ الحاجة الجمالية ـ وظيفة الحاجة الجمالية هي إرضاء متطلبات سيكولوجية الفرد في الاستمتاع بالوجود فتمنحه قيمة، ومعنى وجودياً حسياً مستمتعاً وذلك بعد أن يحصل تأمين البقاء عن طريق تحقيق إرضاء الحاجتين القاعديتين فسيكون سؤال الذات: وماذا بعد هذا البقاء.

غير الزوال! وما إن يتحقق تأمين البقاء بإرضاء الحاجة القاعدية ستمل سيكولوجية الفرد من تكرار التعامل، ويصبح الوعي بالوجود حالة مملة. بمعنى أن واقع تأمين البقاء البيولوجي حالة تبعث السأم والعبثية. هكذا ظهرت الحاجة الجمالية مع ظهور دماغ الإنسان العاقل، وتطور قدراته الابتكارية، كحاجة مستقلة أسوة بالحاجتين القاعديتين، وتأصلت في سيكولوجيته (٣).

فالدار مثلاً، توظف لإرضاء الحاجة النفعية، كملجأ لتأمين الحماية من العوامل المناخية ومن خطر العدو، إضافة إلى تأمين حيز للخلوة والعزلة وخصوصية المعيشة. كما أنها ترضي الحاجة الرمزية لأنها توظف لتعبر عن موقع ومقام الساكن في المجتمع بالنسبة للآخرين، أي توظف الدار للتعبير عن هوية الذات الساكنة فيها، وعن هوية الجماعة التي تقترن هويتها مع مقام ذلك الساكن. وأخيراً الدار أداة سرور واستمتاع بالنسبة للساكن وبالنسبة إلى المشاهد لذا الدار هي كذلك أداة تسخر لإرضاء الحاجة الجمالية، وهي حاجة الاستمتاع بالوجود، وإلا من دونها لأصبحت الدور التي نعيش فيها والقرى والمدن التي نتعايش فيها مع الآخرين مادة جامدة المصنع.

ـ الجمالية إذن، ترضي حاجة حس ووعي سيكولوجية الفرد المعين بالاستمتاع بوجوده وسرور منشوة هذا الحس وإن الأداة المادية لهذا الحس، هي صفة المثال القائمة في علاقات التكوين الشكلي والتي يجملها بدن المُصنَّع.

ـ أما الفن فهو تلك المنتجات التي تؤلف الأداة التي توظف في إرضاء متطلبات الحاجة الجمالية (٤)، والتي تشمل القطع الفنية كالعمارة والنحت والرسم والخط كما تشمل السلوكيات التي ترضي الحاجة الجمالية كالرقص والغناء والرياضة واللعب عامة، والتي تعمل على تنمية الجانب الوجداني في العقل الإنساني.

ـ والجمال هو تلك القيمة الحسية التي تمنحها ذاتية الفرد إلى عالم المنتج والأشياء، والتي بتعامل القدرات الحسية السيكولوجية معها تسر وبهذا السرور والاستمتاع تكون منحت سيكولوجية الذات قيمة لوجودها فالعمارة والقطعة الفنية النحتية والموسيقى والعربة وغيرها من التي يسخرها الفرد والمجتمع في إرضاء متطلبات الحاجة المركبة هي

منتجات ابتكرها فكر وفاعل رؤيته مع مادة خام فكانت المحصلة كيان المنتج فيظهر شكلاً ملموساً يتم التعامل معه بهدف إرضاء حاجة ما.

«إن بحث العمارة من غير اعتبار صفة المثال وقيمة الجمال في سيكولوجية الفرد جزء متأصل في الدورة الإنتاجية، سيصبح البحث مثالياً وغيبياً، وخارجاً عن واقعية مادية كيان الأشياء، ومادية وجودية الفرد الإنسان لذلك سيكون من المفيد قبل أن نشير إلى المبادئ الرئيسة للدورة الإنتاجية، أن نشير إلى مقوماتها وحركاتها» (٥).

إن العمليتين الصناعية والإنتاجية فتحتا عصراً جديداً في تاريخ البشرية وكان تطور هاتين العمليتين مرتبطاً بالحاجات المتزايدة وبالحلول والتي تتعلق بمشاكل الحياة اليومية والتي تتزايد تعقيداً لتقنيتها كما تتزايد تطوراً في مدنيتها، ولعل أبرز ما يمكن قراءته فيها هو علاقتها بنظام رأس المال وملكية وسائل الإنتاج ومنذ آدم سميث (المؤسس الحقيقي للمدرسة الكلاسيكية في عالم الاقتصاد) والذي عبر عن تطلعات الثورة الصناعية التي ابتدأت في عصره كانت الرؤى حول علاقة رأس المال وامتلاك وسائل الإنتاج تتبلور تدريجياً وكان يشكل مع ديفيد ريكاردو ١٧٧٢ ـ ١٨٢٣ وجون ستيوارت ١٨٠٦ـ ١٨٨٣ دعاة الليبرالية في عالم الاقتصاد والصناعة الحديث.

لاشك أن كل ما يدخل في هذا الإطار ذو تأثير فعال في النتاج الصناعي والتصميمي فإن نظام الدولة وتأثيره المباشر سواء في امتلاك وسائل الإنتاج أو بناء الخطط المستقبلية للمشاريع والتنمية ونظامها السياسي الذي يحدد هذه الأبعاد وأولوياتها، كذلك نظم العمل والسيطرة ونظام الأجور ونظام الاستهلاك والجدوى الاقتصادية والمستوى المعاشي والرسوم والخدمات وعوامل الربح والخسارة والأسعار والاحتكار والكلف



والضرائب وطبيعة المجتمع وحاجاته وعلاقات السوق والمنافسة ووسائل النقل والاتصال وما صاحب كل ذلك من ثورة في التقنيات الحديثة، والكوارث والكثير من التبعات والمتغيرات التي تؤثر مباشرة في وسائل الإنتاج والصناعة.



ويتأسس اهتمام الإنسان بفن التصميم لكثرة التحولات التي تشهدها العديد من الفنون ومظاهر الحياة نحو التصميم حيث الاختزال والبساطة، وسرعة التأثير والاستجابة واشتراكه مع العديد من التقنيات العصرية التي تسد حاجات الإنسان الضرورية، وهو ما كان يتنبأ به (موريس) عندما كان يستشعر تحولات المدينة إلى حالة مختلفة من حالات الحياة ويقر (بإمكانية حدوث تغيير في اتجاه الفن من الجمال إلى المذهب النفعي)، وبما يدفع العديد من المصممين الصناعيين لقبول ذوق الجماهير لإقامة مذهب فني جديد للتصميم هو مذهب الجماهير بحيث تحل الأسواق محل المتاحف، وفي الوقت الذي لا نقر تخلي الإنسان عن مظاهر الجمال والفن فإن الأزمات المقبلة على الإنسان في العصور المقبلة والتحولات التي تشهدها الفلسفة المادية كفيلة بإحداث الكثير من المتغيرات، على مستوى المدخلات الفكرية والمادية بما يغير من نمط التفكير (٦).

وأمام هذه الشبكة المتداخلة من المعطيات الإنسانية تتأسس مفاهيم جديدة للفن والجمال كفلسفة وقيم في حياة الإنسان اليومية بطريقة تشكل نسقاً متناغماً مع إيقاعها وبيئتها وهم ملك لها هذه المفاهيم إلا أنها في حدودها الدنيا تعصف بالمفاهيم القديمة لفلسفة الجمال ومعنى الفن لتحيل العديد من جوانبه إلى ذكرى في هذا العالم المتغير الشائك.

فهل نستطيع قراءة الجمال اليوم بطريقة تشكل نسقاً طبيعياً مع هذه المتغيرات؟ لاشك أن فن التصميم كان إجابة واضحة عن فلسفة جديدة للجمال ومعايير ومفاهيم مختلفة للفن وأنه مستقبل الفن وفن المستقبل.

إن محاولة تفهم (الجمال) في الفن عموماً والتصميم خصوصاً والنفاذ إلى قيمته الفنية لا يقصد منها تحديد معايير للجمال فيهما أو وضع قواعد للتطبيق في مضمار الإنتاج الفني وإنما التوصل إلى مرتكزات نظرية غايتها المعرفة التي توضح إشكالية العلاقة بين الجمال والوظيفة.

مقومات القوى الكامنة

أصبح وجود الإنسان ـ المصمم ـ الواعي عبارة عن صيرورات من ابتكارات لتفاعل

جدلي بين متطلبات خصائص مادية البيئة الطبيعية والحاجة التي يعيها والتي يبتكرها مخيلته فهو تفاعل يمكن أن نفهمه بكونه قوى كامنة في أربعة مقومات:

١ـ القدرات الابتكارية التي يحملها الدماغ.

٢ ـ المناحي الغريزية التي تحملها سيكولوجية الإنسان.

٣ـ القدرات الفسيولوجية التي يستورثها البدن.

٤ـ متطلبات البيئة المتعامل معها سواء القائمة أم المتغيرة أم المستحدثة من قبل القدرات الابتكارية ذاتها(٧).

في حركة هذه المقومات الأربعة، يتحول التفاعل بين القدرات الابتكارية والمناحي الغريزية إلى طاقة تحرك سلوكيات الوجود. ومن جهة أخرى يتحول مركب هذه الحركة ويتجسد ويصبح خزيناً معرفياً وعاطفياً. فتؤلف ذاكرة الإيديولوجيات والثقافات والطقوس والتقاليد، بما في ذلك ذاكرة الأديان وصيغ المعيشة والعلاقات العائلية والاجتماعية ومختلف صيغها الفئوية. فتتفاعل هذه الذاكرة مع القدرات الابتكارية، وتصبح فعالة وتنضج بقدر ما تتهيأ لها من فرص في التنظيم والتدريب والتعليم، سواء بسبب جهد خاص، أم حالة تنظيم المجتمع المتفاعل معها. إن الجدل القائم والمستمر بين المقومات الأربعة كانت سبباً مباشراً في توضيح معنى ودلالة الجمال في التصميم على أساس قيمة النفعية والتداولية والوظيفية والاستخدامية، والتي توضح لنا مدى ارتباط فن التصميم بتلك القيم التي

تشغل حيزاً واسعاً ومهماً في الحياة اليومية للإنسان، وتمثل واقع التصميم في العالم اليوم، وتشكل تلك العلاقة اليومية في أداء الإنسان للوظائف الحيوية وبالتالي لا يمكن أن نستغني عن أي من تلك العلاقات.

وهنا تتضح مفاهيم جديدة للجمال يعاد تكوينها في صيرورة مختلفة عما ورثناه عن فكرة الجمال طوال العصور الماضية تلك التي تؤثر في دور الجمال وأهميته في حياة الإنسان.

الجمال المعنوي والجمال المادي

لا شك أن هناك صراعاً أزلياً بين القيم المادية والقيم المعنوية منذ وجد الإنسان على وجه الأرض، وقد ترجح كفة قيم على قيم أخرى وفقاً لفلسفة المجتمع وحركته واحتياجاته. وحقيقة الأمر ومنذ بدء الثورة الصناعية ودخول الآلة والإنتاج الواسع، سادت العلاقات المادية في شتى شؤون الحياة مقابل ضعف العلاقات المعنوية والروحية مما جعل من القيم المادية قيماً سائدة للعديد من المجتمعات بينما تعمل القيم المعنوية على إعادة تنظيم الحياة وفق منطقها الأخلاقي والتربوي.

وأصل القيم في الأعمال الفنية هي قيم معنوية تؤدي إلى خلق قيم مادية. فالعديد من الأعمال الفنية الخالدة كانت تهدف في أفكارها ومواضيعها إلى ما يعزز الخير والنبل والقيم الصحيحة من صدق وشجاعة

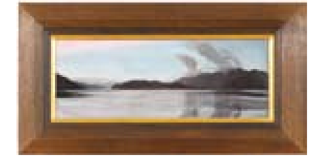
وإخلاص وشرف. ورغم اعتبارها موقفاً كلاسيكياً من الجمال إلا أنها كانت تتفق إلى حد بعيد مع الفلسفة المثالية في كون الجمال شقيق الحق والخير والعديد من هذه الأعمال كانت مخزوناً هائلاً للمعاني والدلالات التي جعلتها خالدة لعصور طويلة.
رغم أن مكوناتها المادية ذات قيم بسيطة جداً ولكن قيمها الحضارية والفنية والإنسانية جعل منها قيمة مادية كبيرة تتعلق بالإرث الإنساني والتجربة الحضارية العظيمة للمجتمعات والشعوب التي تحرص على ميراثها وتاريخها، لذلك بقيت العديد من هذه الأعمال تمثل الذاكرة الحية للشعوب في أمجادها ورموزها. أي أن العمل الفني الأصيل يبدأ بقيم معنوية عالية ثم يتحول بعد أن يثبت قيمته الحضارية قيماً معنوية ومادية كبيرتين معاً(٨).



وفي فن التصميم سواء في العمارة أو الصناعة أو الطباعة والتي اقترنت بالعصور المتأخرة، عصور المكتشفات والتقنيات الصناعية الحديثة فقد اقترنت بالقيم المادية الصناعية عموماً، ولكن القيم المادية في التصميم لا تشبه تلك القيم المادية التي تمتاز بها الأعمال الفنية العظيمة فضلاً عن قيمتها المعنوية وإنما القيمة المادية في التصميم تبرز من خلال القدرة الأدائية والوظيفية والنفعية وهذه الخصائص والمميزات هي

التي تحدد القيم المادية في فن التصميم هكذا تسعى التصاميم في الغالب إلى تحقيق أعلى قدرة أدائية ووظيفية ونفعية مقابل ارتفاع قيمتها المادية والقيم المادية الموجودة في قصر أو طائرة أو سيارة أو عمارة تحقق قيماً جمالية لا يستطيع المسكن البسيط أو السيارة القديمة تحقيقها فجودة المواد وتنوعها ونفاستها وبريقها تحمل إغراءات عديدة قادرة على إشباع حاجات الإنسان المادية في أداء وظائفها المتنوعة.

ولا يعني ذلك خلو التصاميم من القيم الجمالية المعنوية فالعديد من الرموز والدلالات التاريخية والتراثية تعد من المعاني الخلاقة التي تمثل الأصالة والخبرة التي تستند إلى الماضي العريق والذي تفخر به الشعوب كرموز تحدد انتماءها كما هو الأمر في العمارة والصناعة والطباعة والأقمشة والتصميم الداخلي، ونجد العديد من الناس يحتفظون بمقتنيات قديمة لا يمكن استعمالها اليوم ليس لشيء وإنما فقط لقيمتها المعنوية التي تحمل عبق الماضي وذكرياته وتكسب من خلاله قيماً مادية عالية ولكنها قيم غير نفعية كما هو الحال في التصاميم الحديثة (أي أنها تحمل قيماً متحفية).



ورغم غلبة الجانب المادي وطبيعة الخامات والتقنيات الحديثة إلا أن العديد من التصاميم اليوم تستذكر وبتقنيات عالية جزءاً كبيراً من تراث شعوبها الخالد باستعارة العديد من رموزه في العمارة أو في صناعة السيارات والأجهزة والأزياء والأثاث والمقتنيات.



وتبرز هنا فكرتان أساسيتان متناقضتان ظاهراً لكنهما متفقتان في جوهرهما تقوم عليهما هذه النظرية وهما:

الفكرة الأولى:
إن قيمة الجمال في الفن التشكيلي تنطلق من كونه لا يرتبط بوظيفة أو منفعة أو أداء معين أو فائدة معينة، ولا يؤدي خدمة إلى قضية أخلاقية أو اجتماعية أو اقتصادية وعلى رأس هذه الآراء ما أثاره الإيطالي بنديتو كروتشه بقوله (لا خير في فن يدعو إلى المنفعة أو الخير أو الفضيلة) كان يريد بذلك أن يكون الفن هو لذاته خالصاً مستقلاً كتجربة حضارية وإنسانية وغير تابع لقضية أخرى، وهو ما كان يدعى (بالفن للفن) (9)، ولكن حقيقة الأمر في الفنون الجميلة عموماً أن للثقافة البصرية والسمعية والحركية خبرات عظيمة يكسبها الإنسان حين الاستمتاع بالفنون الجميلة ولها أثرها السلوكي والتربوي والعملي وتنمي من تفكيره وعمله وذوقه وكل هذه فوائد في بناء شخصية الإنسان والمجتمع سواء قبل الفنان بذلك أم لم يقبل أي أن الفائدة من الفنون حاصلة لا محالة.

الفكرة الثانية:
وهي أن قيمة الجمال في نشوء التصميم تنطلق من كونه مرتبطاً بمنفعة ووظيفة وفائدة وأداء، ويفقد التصميم قيمته كوجود بدون تحقيق وظيفته التي يؤديها واستعراضاً لكل ما يتناوله التصميم في العمارة والصناعة والطباعة والأقمشة كلها ذات أهداف وظيفية في خدمة الإنسانية كما يفقد الجمال سبب وجوده في التصميم دون تحقيق وظيفته أولاً ولهذا فإن المعادلة الأساسية (بأن الشكل يتبع الوظيفة) هي خلاصة العلاقة المتوازنة بين القيمة الجمالية في التصميم والقيمة الوظيفية أي أن الجمال في التصميم مطلوب من خلال منفعته وفائدته.
وهنا السؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو، هل يكفي الجمال كقيمة لأداء دور تربوي ونفسي

وسلوكي في عملية التصميم ....؟(١٠).
والجواب نعم إن التصميم يؤدي ذلك الدور أسوة بكل الفنون البصرية والجميلة لان كيانه المادي في الشكل يتكون من ذات العناصر والأسس والعلاقات والمكونات التي تتكون منها بقية الفنون ولكن الاشتراطات الإضافية للتصميم عن بقية الفنون تجعل من أدائه الوظيفي ضرورة لا يمكن التخلي عنها لصالح الجمال أو لصالح أي شيء آخر.



قيم نظرية الجمال في التصميم

لأجل تحقيق نظرية الجمال في التصميم أهدافها الوظيفية والنفعية والتداولية والاستخدامية فإنها ترتكز على مجموعة من القيم التي تعيد ترتيب الجمال وفق اشتراطات أهداف التصميم المختلفة في بيئتها العريضة وأسئلة العصر على مستوى المناهج الفكرية السائدة.

ومن أبرز القيم التي تعتمدها هذه النظرية هي:

١ ـ القيمة التقنية:
وفقاً لجوهر التصميم الذي يتخذ من منهج الإبداع والابتكار أساساً في تحقيق أهدافه الجمالية والوظيفية فإن معنى الجمال فيه يعتمد أساساً على آخر المستجدات التقنية، وتشمل سلسلة جديدة من الخامات والمواد والأدوات وأساليب العمل والإنتاج، وإن عدم اعتماد آخر التقنيات في التصميم يعني عدم الاتساق مع الاشتراطات التي فرضتها التقنية الجديدة على جوانب الحياة المختلفة وإيقاعاتها المتسارعة، ورغم أن ما يجابهه كل جديد من مخاطر في عدم امتلاك المتلقي الخبرة من هذا الجديد فإن الاستمتاع بوظيفته وجماله يحمل نوعاً من المغامرة التي تحسب على المصمم والمتلقي رغم أن وسائل الإنتاج ومؤسساته تفحص منتقدرة التصميم على الأداء، حيث لا مجال للتجريب أو الفشل في ظل العملية الإنتاجية الواسعة.

٢ ـ القيمة المادية
بناء على التحولات الكبيرة في منظومة القيم الإنسانية، من خلال سطوة القيم المادية وانحسار القيم المعنوية، وفي ظل احتكام التصميم إلى القيم المادية، فإن جمال المادة ومظهرها يؤديان دوراً كبيراً في الشكل النهائي لوظيفة التصميم، وقد يكون هذا الدور أكبر من القيمة الحقيقية للتصميم نفسه، مما يجعل تأثير جمال المظهر سابقاً على كفاءة وجودة الجوهر، كما تؤدي الكثير من الجوانب المادية في التصميم ذات الأهمية في قناعات المتلقي وعلى أساس من دورها الاجتماعي والاقتصادي في المجتمع.

٣ ـ القيمة النفعية
وهي أن يحقق التصميم مظهريته المتقدمة منفعة واضحة قادرة على إشباع حاجة المتلقي الجمالية والوظيفية وفقاً للصورة الذهنية والخبرة الجمالية، والحاجة المادية التي يستشعرها المتلقي لحظة وجود التصميم وبسبب من تغير خبراته الجمالية وخاصة لدى المتلقين الذين يمتلكون خبرات جمالية تصميمية عالية فإن عملية إشباع تلك الحاجة لن تكون يسيرة.
كما يتوجب على المصممين إيجاد تصاميم ذات قيم نفعية متعددة المستويات لما يترتب على ذلك من اختلاف الكلف، وبالتالي ازدياد الفئات المنتفعة، وغالباً ما تسعى الجهات المنتجة إلى تزويد ذات المظهر جمالياً على حساب قيمة الجوهر وظيفياً.

٤ ـ القيمة الاتصالية
إن فن التصميم من الفنون البصرية التداولية التي تكتسب قيمتها الحقيقية من خلال حسن عملية التلقي، والتي تبدأ بإثارة قيم جمال المظهر وتنتهي بارتفاع مستوى جودة وظيفة الجوهر، وهذا يعني أن يحقق التصميم دوره الاتصالي مع المتلقي بكل الوسائل وعلى مدى زمن ومراحل الرسالة البصرية، لأجل اكتمال الصورة النهائية للتصميم في ذهن المتلقي، ولا شك أن إيقاع عملية الاتصال وسرعتها تختلف بين أنواع التصاميم بأصنافها المتعددة، وتزداد القيمة النفعية والتداولية كلما ازداد تحقق القيمة الاتصالية.

٥ ـ القيمة الجديدة
إن أساس فاعلية التصميم كفن وعلم هو التطلع إلى القيمة الجديدة واستكشافها على مستوى الجمال والوظيفة وبسبب من تعدد الخيارات أمام الاختيار الإنساني القائم على تداخل الأنساق الفكرية والمفاهيمية على بعضها، فقد أصبحت قيم الآخر ذات أهمية أكبر من القيم الخاصة، بعد أن استنفدت

العديد من الثقافات المحلية خياراتها الجمالية القادرة على التأثير والإقناع لأسباب عديدة. كما أن القيمة الجديدة بحد ذاتها تعني إضافة جديدة إلى منافع الإنسان وخبراته .

٦ ـ القيمة المستقبلية

إن التصميم فن يستشرف المستقبل ولا يعيش حلقات الصراع القائمة بين قيم الماضي والحاضر والمستقبل، لأن قيم الماضي استنفدت حيويتها وفاعليتها وقيم الحاضر كان التخطيط لبنائها في زمن لم يعد في متناول المصمم تغيره، بسبب الحلقات الإنتاجية التي تعقب عملية التصميم، ولم يتبق للمصمم إلا استكشاف قيم جمال الغد وعلى أساس من قدرته الإبداعية التنبئية، وما من شك في أن أي قيمة مستقبلية إنما هي وريثة حقيقية لتاريخ طويل من القيم، أصبحت في قيمة المستقبل هي المحصلة النهائية والوحيدة للخيار الإنساني.

فن التصميم Design art

إن استقاء فن التصميم لرؤياه الجمالية ومعاييره الفنية من جانبي الفن والحرفة قد فتح الباب واسعاً لأن تضم تحت تسمياته العديد من الفنون والحرف والصناعات في آن واحد، وكنتيجة لتطور الحياة ووسائلها والدعوة إلى أكبر تنظيم لمفرداتها جعل نواحي شتى من حياة الإنسان تخضع لذلك لتنظيم فلم يعد مصطلح التصميم يطلق على فن العمارة أو الصناعة أو الطباعة وإنما شمل العديد من الإنجازات التي يقوم بها الإنسان والتي تتصف بالتنسيق والتذوق والمظهر الجذاب أو الفائدة والأداء والمتعة، كما يمكننا ملاحظة نقطة هامة أن كل هذه المواضيع ذات علاقة بفنون ومهارات مستقبلية مما يؤكد أن فن التصميم كفكرة تتوجه نحو المستقبل دائماً.

وكان من أبرز النشاطات الإنسانية التي شملها فن التصميم الآن هي:

١ ـ التصميم الثلاثي الأبعاد 3Design
٢ ـ تصميم الإعلان Advertising Design
٣ ـ تصميم الفضاء Aerospace Design
٤ ـ تصميم الأفلام المتحركة Animation Design
٥ ـ التصميم المعماري Architecture Design
٦ ـ تصميم الكتاب Book Design
٧ ـ تصميم الخزف Ceramic Design
٨ ـ تصميم الاتصالات Communication Design
٩ ـ تصميم الحلي الكاذبة Costume Design
١٠ ـ التصميم الهندسي Engineering Design
١١ ـ تصميم العرض Exhibition Design
١٢ ـ تصميم الأزياء Fashion Design
١٣ ـ تصميم العناوين السينمائية Film- Cinematography Design
١٤ ـ تصميم الأزهار Floral Design
١٥ ـ تصميم الطعام Food Design
١٦ ـ تصميم الأثاث Furniture Design
١٧ ـ تصميم اللعب Game Design
١٨ ـ التصميم العام General Design
١٩ ـ تصميم الزجاج Glass Design
٢٠ ـ التصميم التخطيطي Graphic Design
٢١ ـ التصميم التوضيحي Illustration Design
٢٢ ـ التصميم الصناعي Industrial Design
٢٣ ـ تصميم المعلومات Information Design
٢٤ ـ التصميم السطحي Interface Design
٢٥ ـ التصميم الداخلي Interior Design
٢٦ ـ تصميم المجوهرات Jewelry Design
٢٧ ـ تصميم المناظر Landscape Design
٢٨ ـ تصميم الإضاءة Lighting Design
٢٩ ـ تصميم الشعارات والعلامات Logo and Branding Design
٣٠ ـ تصميم المجلات Magazine Design
٣١ ـ التصميم البحري Marine Design
٣٢ ـ التصميم الانضباطي Multidisciplinary Design
٣٣ ـ تصميم التعليب Packaging Design
٣٤ ـ التصميم الفوتوغرافي Photography Design
٣٥ ـ التصميم الطباعي Print Design
٣٦ ـ التصميم الإقليمي Regional Design
٣٧ ـ تصميم اللوائح Retail Design
٣٨ ـ تصميم الشعر (التسريحات) Set Design
٣٩ ـ تصميم الأقمشة Textile Design
٤٠ ـ تصميم الدمى Toy Design
٤١ ـ تصميم النقل Transportation Design
٤٢ ـ التصميم المطبعي Typographical Design
٤٣ ـ التصميم الحضري Urban Design
٤٤ ـ تصميم مواقع الإنترنت Web Design

ومن المؤكد أن كل هذه التخصصات من لتصاميم هي مستحدثة في ظل التخصصات الدقيقة التي تحصل في الميادين كافة ومن

ضمنها ميادين الفنون والتصميم وقد ترسخ الجانب المعرفي لهذه التخصصات عبر الدراسات الأكاديمية ذات المنحى التطبيقي. فجمعت العديد من هذه الميادين بين الفن والحرفة بل دخلت في حقل تصميم العديد من الاحتياجات الإنسانية اليومية التي تحتاج وإلى حد ما إلى نوع من الترتيب والتنسيق والتذوق والنظام بينما كانت أنواع أخرى من التصاميم تحتاج إلى نوع من الذكاء والبراعة وأخرى إلى المهارة والدقة وحسن الصنعة وأخرى إلى دراسات أكاديمية ومعرفية موسعة وأخرى إلى ميادين صناعية تتطلب معرفة تقنية دقيقة.

وعند استعراض ميادين التصميم الواردة نجد أن الخصائص المشتركة بينها يمكن تلخيصها بالنواحي الآتية:

١ ـ النظام والترتيب والتنسيق.

٢ ـ المظهر الجذاب والقيمة.

٣ ـ المتانة والتقنية الصناعية والإنتاج.

٤ ـ المرونة العالية للاستخدام.

٥ ـ المعرفة الأكاديمية والعلمية المتخصصة.

٦ ـ تحقيق أعلى فائدة ممكنة.

٧ ـ التأثير المباشر والقدرة على الإقناع.

٨ ـ حساب الكلفة والجدوى.

لاشك أن التوسع الأفقي وتعدد ميادين التصميم خلق أناساً متخصصين في كل ميدان من هذه الميادين، كما تأكد ذلك في نمط دراساتها الأكاديمية في المؤسسات العلمية وأصبحت غالبية هذه الدراسات تؤكد المبدأ الأساسي للتصميم وهي اختبار الجانب النظري المعرفي من خلال صدق النتائج ونفعيتها أي تتخذ منحى براغماتياً في جوهر عملياتها الأدائية والتطبيقية.

ويخضع كل ميدان من هذه الميادين إلى شروط معينة ونظام محدد في عملية التصميم وأهدافها من خلال إثارتها للتلك المتعة الإنسانية وفائدتها فميادين التصميم التي تتجه إلى التداول تمتاز بخصائصها التي توفر الجودة والأمان والسهولة والمتانة والقوة آخذة بنظر الاعتبار الكلفة والنوع.



أما ميادين التصميم التي تتجه إلى النفعية فتختار خصائصها بتحقيق أعلى فائدة وبأقل كلفة وبمستوى عالٍ من الجودة والتنفيذ. أما ميادين التصميم التي تتجه إلى التأثير البصري فتختار خصائصها بتحقيق اجتذاب النظر ومقدرتها على التأثير وإشاعة الإعجاب وانبعاث السرور والتألق. وتحتاج هذه الأنظمة إلى قواعد خاصة مختلفة فيما بينها لكي تؤدي أهدافها.

المصـادر

١ ـ Newton, E. The Meaning of Beauty, London: penguin Books, I, .١٩٦٢. P٢٧٤.

٢ ـ Croce, Bemdetto: The Essence of Aesthetic, Tsanslated by DouglasAinslir, The Aden Library, London, ١٩٧٨, P. P. ١٥٣

٣ - newton, e.ibid, P.٢٢٥.

٤- Crutchifiel, R The Creative Process. Conference on the Creative Process. Berkeley: ٤ univ. of Califonia, Istitued of Personality Assessment ٢ and Research, ١٩٦١, ch.٦P.٣٣

٥- Weintraub, L. (٢٠٠٣), In the making: Creative Options forContemporary Gogh, ٣ Art, New York: D.A.P./Distributed Art Publishers P٨٩.

V.V. Letter to Anton Ridder Van Rappord, In: The Creative Process, ed By B Chiselin, New York,: The new. Amer. libr. ١٩٥٢, P٢٩٣.

٦- Tony, A Creative Paeative Painting and Drawing, New York,Dover, ١٩٦٦, P.١٨٤.

٧ـ هويغ. رينيه، الفن وتأويله وسبيله، دار المعارف ج ـ ١، مصر، ب ت. ص ١٦٦

٨ـ بنديتو كروتشه، علم الجمال ـ عربة نزيه الحكيم ـ ومراجعة بديع الكسم ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ـ المطبعة الهاشمية ـ دمشق ـ ١٩٦٣م. ص ٢٧١.

٩ - Hospers, J.:The Concept of Aesthetic Expression , in (Weitz. Morris) ed. Of Problems inAesthelics,MacmillanPublishing co.Inc.newyork,١٩٧٠.P.٢٦١.

١٠ـ بنديتو كروتشه، المصدر نفسه، ص ١١٧.
(النظرية نشرت في كتابي موسوعة فن التصميم الفلسفة، النظرية، التطبيق)

أنواع الفرجة في المغرب

الفرجة في جهة دكالة عبدة

سالم اكويندي



إن ما تتميز به جهة دكالة عبدة هو تعدد أنواع الفرجة الشعبية، وتنوعها، واستمرار ممارستها حتى الآن في مواقيت معينة كل سنة وهذه المواقيت منها ما يتحكم في تحديد مواعيده ساكنة المنطقة كالأعراس والمناسبات الأسرية، وفيها ما هو معلوم ومحدد ارتباطاً بالإنتاج الزراعي والدورات الاقتصادية أو المناسبات الدينية، وضمن هذه المناسبات نجد كذلك البعد الاقتصادي والديني حاضرين وبقوة وبشكل متلازم كأنشطة تمارس وبفعالية مؤطرة للنماذج الفرجة الشعبية.

هذه الفرجة الشيء الذي يجعلنا نقول إن أنواع الفرجة الشعبية في هذه المنطقة ذات منطلقات دينية أو اجتماعية في محتواها ومؤطرة للوجدان الشعبي في سياق نسق النظام الثقافي المغربي العام لإفساح المجال للأنشطة الاقتصادية والناتجة عن علاقات الإنتاج وأساليبه وإعادة إنتاجه حيث لا تكون هذه الفرجات إلا بمثابة القيم المعاد إنتاجها في لعبة الحفاظ على التوازن الاجتماعي المنشود في مضمرات هذا الوجدان، والذي نجده قد أنتج قيمه المتجلية في امتلاك آليات إنتاج وإعادة إنتاج هذه الفرجات، والتي تكون بهذا المعنى من بنات مخيالها الشعبي، خاصة وأن جهة دكالة عبدة كموقع لهذه الممارسة الفرجوية أو المتخيل الفرجوي تعتبر منطقة ذات عمق تاريخي كمركز حضاري بمدينة آسفي عاصمة الجهة أو نقطة الارتكاز المديني والحضاري والتي وصفها العلامة ابن خلدون بأنها حاضرة المحيط واعتبرها حسن الوزان مميزة الأجواء وفيحاء الأرجاء بهوائها العليل وليلها البهي حيث يحلو الأنس والسمر وتميز مناخها وتضاريسها بين السهل الفسيح المنفتح


▲دكالة عبدة

البحر باتجاه الشرق والشمال والجنوب مما جعلها موطن استقطاب لمختلف القبائل المغربية سواء كانت قبائل استقرار كالأمازيغ أو قبائل الإفادة على المنطقة بعد أن كانت مرفأ بحرياً وبوابة تواصل بين المغرب والعالم الجديد. إن هذا الموقع الجغرافي المتميز لمدينة آسفي كعاصمة لجهة دكالة عبدة جعلها موطناً لساكنة متعددة السلالات والأعراق، حيث كان لهذا التعدد السكاني سواء بالاستقرار أو التوطين دور في تعدد وتنوع الفرجة الشعبية المؤتلفة فيها إلى الحد الذي جعل أحد الباحثين يصف آسفي بأنها المختبر الذي تنصهر فيه فنون هذه الفرجات الشعبية، لأن منطلقها الأساسي كان منشأ ما جلبته الساكنة الوافدة على المنطقة من فرجتها الأصلية وإعادة صياغتها فنياً وإنتاجها فرجة مركبة تعبر عن طبيعة التطلع في سيف ساكنة الساكنة الحالية والمعبرة عن أصولها الأولى، ويتجلى هذا فيما عرفت به المنطقة في فن العيطة الحصباوية أو عيطة الحصبة، كذلك فيما تعرفه من فنون الركب الاستعراضية عند اعبيدات الرمى ومسرح الركب في فرجات ولد برع وفن البساط مع ركب الحجيج وركراكة. كما سنرى ذلك.

إن بروز الطبيعة التركيبية لفنون الفرجة الشعبية وبالشكل الذي نعرفه اليوم لم يكن وليد هذا التنوع السلالي لساكنة جهة دكالة عبدة فقط، والذي يفرض بالضرورة تنوعاً فرجوياً مجلوباً بفعل الاستقطاب، بل جاء كذلك نتيجة تجاذبات الصراع والمعارك التي عرفتها هذه الجهة لكونها موقعاً استراتيجياً بالمغرب ولما يمثله هذا الموقع جغرافياً للربط بين الشمال والجنوب سهول دكالة وسهول الشاوية ورديغة وسهول زعير والغرب شمالاً وسهول الشياظمة وسوس جنوباً وسهول الرحامنة والحوز وبني ملال وتادلة شرقاً، فضلاً عن كون الجهة تمثل بوابة المغرب على المحيط الأطلسي غرباً الشيء الذي جعل هذه المنطقة تعرف وفود كل الحركات الاجتماعية والسياسية الطارئة، وهو ما اتخذته الحركة البوغرواطية مقراً لها انطلاقاً من مدينة آسفي فيما كان يعرف بتامسنا.

إن هذه الشساعة في مجمل المنطقة وانفتاحها على البحر هي التي تحدد معنى المختبر وانصهار الفرجات المغربية بمدينة آسفي والتي لعب فيها المخيال الشعبي السلالي والديني دوراً أساسياً في تمثلات الناس لمجريات أمورهم والاهتمام بقضاياهم في محكي المعيش اليومي في هذه الفرجات وكيفية أدائها وبوسائل الأداء وشكل هذا الأداء ليس إلا صياغة فنية فرجوية انبثقت عن هذا الانصهار وكيف تشكل عن الوجدان الشعبي كلحظة وعي لهذا التواجد الذي تعيد هذه الفرجات صياغته في فن العيطة والحصباوية كدراما للكلام وفنون الأداء الاستعراضية كتعبير عن مقولهم اليومي لأن تاريخ تشكل الجهة وبما يمتلئ به فضاؤها من فرجات هو نفسه تاريخ تشكل هذه الفرجات، والتي وصفناها بالفن المركب والمخصوص به فن عيطة الحصبة وهكذا

نجد أنواع الفرجة بالجهة والتي تعتبر أساساً ومنطلقاً لفن عيطة الحصبة تتمثل وكما تمارس حتى اليوم في:

١ـ اعبيدات الرمى ـ نموذج أحمر (أولاد بو جمعة).
٢ـ التعواج والتقجام (ولد برع محمد الفتاوي نموذج مسرح الركب).
٣ـ البساط فن فرجة الزاوية الركراكية.
٤ ـ الهوير.
٥ ـ البروال الشيظمي.
٦ـ الساكن وأنواعه (الكناوي، الحمدوشي، العيساوي، الحمادة).
٧ـ العيطة: الحوزي ـ المرساوي ـ الحصبة.
٨ ـ التبوريدة.
٩ ـ النزاهة.
١٠ ـ ركب الحجيج.
١١ ـ حج المسكين.
١٢ـ فرجة النساء: المرددات، والعونيات (السوسية).
١٣ـ فرجة اليهود: موسم أولاد ابن جميرو.
١٤ ـ الحلقة: نموذج ولد قرض.
١٥ـ القصائد: المداح (عبد الكريم الفيلالي: السبع وبوفسيو).
١٦ ـ الملحون.
١٧ ـ الأندلسي.
١٨ ـ إيسلان (العرسان)
١٩ـ القصعة: المعروف في تنصيب القياد.



إن هذا الجرد في أنواع الفرجة لجهة دكالة عبدة رغم أنه حصره في هذه النماذج فإنه يبين مدى التنوع في هذه الفرجة وتوحدها بالانصهار في مختبر التساكن والتعايش لتصبح فنوناً فرجوية مركبة كما سبقت الإشارة لذلك، حيث نجد أن كل فرجة تمتلك خصوصيات مميزات تحيل على أصول انتماء الساكنة الوافدة أو صاحبة الموطن الأصل بهذه الجهة. والفرجة الجامعة لكل هذه الفرجات تتمثل في عيطة الحصبة وهو ما سنعمل على توضيحه في تناولنا لأهم مكونات هذه العيطة وانطلاقاً مما أسست عليه من فرجات أخرى بالجهة وهكذا نجد:

ـ فرجة اعبيدات الرمى: وتعتبر هذه الفرجة من الفرجات الشائعة في كل المراكز القروية بالمغرب حيث تنتظم في هذه المراكز وتؤدي بأساليب مختلفة، إذ يعتمد كل أسلوب بما يعطيه لهذه الفرجة خصوصية المنطقة التي تنتمي إليها وتتم فيها كإضافات نوعية في أصول انتمائها البدوي، لأن هذه الإضافات

في أسلوب الأداء ومحتوى منطوق الكلام، والبناء الفني تستمد من العادات والتقاليد التي ما زالت مترسخة في هذه المناطق، وتكون مناسبة انتظام هذه الفرجة مناسبة كذلك لإعادة إنتاج القيم التي تنطوي عليها، كما أن نوعية الجمهور الذي يحضرها ويتلقاها والمشارك في بناء معناها يسعى إلى ذلك من أجل المساهمة في إعادة إنتاج هذه القيم، بما هي قيم كامنة فيما يعيد لجمهوره توازنه، وبالتالي إعادة إنتاج نسق النظام الثقافي العام خاصة وأن هذه الفرجة في منشئها الأول كانت تمثل ذلك الجسر الرابط بين ثقافة سلالتين على الأقل وفي أي مركز من المراكز القروية التي تعرف فيها هذه الفرجة، حيث تكون هذه الفرجة بمثابة صيغة توافقية أو بمثابة تحالف ثقافي وفني قائم بين الثقافة الأمازيغية والثقافة العربية وعربوناً على تساكنهما وتعايشهما، لأن ساكنة المغرب اليوم وليدة هذا التوافق ومن تمظهراتها الفنية الغناء والرقص وفنون الأداء الاستعراضية المبنية على الحكي والمقدمة على شكل دراما ت قصيرة القصد منها البوح بالقضايا والهموم الجائشة في النفوس سواء كانت هموماً ذاتية أو جماعية والتعبير عن الأفراح والمسرات والإعلان عنها محاولة طرح القضايا الاجتماعية التي تعيشها الساكنة والبحث عن حلول لها وذلك بالإفصاح عنها وتداولها بين الناس لتصل لمن يهمهم أمر الساكنة من سلطات وأعيان وشيوخ القبائل لهذا ترتبط هذه الفرق المؤدية لفرجة اعبيدات الرمى بعلية القوم، وغالباً ما تتكون هذه الفرق من شيوخ وكهول يمثلون الحكمة، وكذلك للحفاظ على أصول هذه الفرجة وطرق أدائها إلى حد توارثها أباً عن جد وحسب الانتساب القبلي المكون لجماعة السكان أو الأسر، كما أن هذا الارتباط يدعمه



الانتماء السلالي والقرابة لبعض الأولياء والصالحين لإعطاء المشروعية لمهمة السدانة المحصورة في شيوخ هذه الفرق في فرجة اعبيدات الرمى ولهذا تستبعد النساء من مكونات هذه الفرق، واعتبار الزوايا والأضرحة والرباطات المقامة في المنطقة لتجميع الحجاج أو كمزارات ومراكز ومقرات لهذه الفرق وقطب استقبال لها وبذلك يتم توطينها في مجالها الترابي، حيث ما زالت موجودة حتى الآن، المجالات المحددة لها في جهة دكالة عبدة بالضبط هو مجال أحمر نسبة لبني أحمر كسلالة سكنت هذه المنطقة بفضل النزوح والهجرة إليها من جنوب المغرب وبالتحديد الساقية الحمراء، بعد أن كان نزوح أجدادها الأول للمغرب من المشرق باتجاه الأقاليم الصحراوية وتسمية المنطقة بجهة دكالة عبدة بأحمر يرجع للون بشرة هؤلاء النازحين، وهذا اللون هو الذي أعطى تسمية عبدة لكل المنطقة المحددة جغرافياً جنوب دكالة البيضاء وشمال الشياظمة وعلى طول ساحل المحيط الأطلسي غرباً أما شرقاً فإن قبائل أحمر تعتبر امتداداً لقبائل الرحامنة حيث استقر من تبقى من أتباع الشيخ الهيبة ماء العينين في نهاية القرن التاسع عشر بعد ثورته المعروفة، لهذا لا نجد أي تمييز بين عادات وتقاليد قبائل أحمر في هذه المنطقة من جهة دكالة عبدة وامتداداتها في قبائل

الرحامنة والتي تكاد تتوحد حتى على المستوى السلالي لانتمائها جميعاً للجنوب المغربي والقبائل العربية الوافدة إليه من الشرق خاصة قبائل عرب بني معقل ذات الملامح الصحراوية وأهم ما يشتغل به أفرادها هو الرعي والفلاحة والتجارة في حدود الكفاف نظراً لقساوة المناخ هناك.

ومن أهم فرق اعبيدات الرمى هناك فرقة أولاد بوجمعة التي تمتاز برقصة البندقية ورقصة الصينية وتتكون هذه الفرقة من ستة أفراد نجد من بينهم المقدم والجراي والراقص والراوي/ الرمى والمعدد أو الكوال والمؤدون للرقص والمغنون، بحيث يكون الكل تحت إمرة المعدد أو الكوال الذي يفتتح الكلام والرامي الذي يتسلم منه الكلام في الغناء والإيقاع على شكل موال أو نواح لفجيعة في منطوق السرابة كما أن الرامي هو الذي يحدد موضوع الغناء ويتوجه به وجهات وصفية لمجريات الحكاية المروية ويرسم خطوات إيقاعها نظماً وغناء والقائم بهذه المهمة في فرقة أولاد بوجمعة هو صاحب البندقية بما يعني أنه هو الراقص كذلك والذي يصحب تعداده وغناءه أثناء الإيقاع والإنشاد بملاعبة البندقية بين يديه ليجعلها في حلقة دائرية على يد واحدة وكأنها مشدودة إليها بخيط في دورات لولبية متسارعة على امتداد ذراعه إذ لا يبرح دوران البندقية رسغ اليد حتى لا نصبح نرى إلا التشكيل الدائري المتقاطع مع امتداد الساعد وكأنه محور هذه الحركة الميكانيكية مع تزايد تسارع الكلام المنظوم وانسيابه بنفس سرعة حركة اليد ودوران البندقية وكأنها رحى تطحن كلامها وتبعثه معاني بآليات اليد والبندقية وإرساله في وردة الرياح الأربعة رجل ينطق كلامه بيده

وببندقيته وبانسجام تام مع التعبير الجسدي الذي يؤديه باقي أعضاء الفرقة لاستكمال معنى الكلام في حركات تعيد للدائرة الكبرى وسط فضاء الحلقة اتصال خطها ولا يثير الانتباه لهذا الانتظام إلا صيحات الاستغاثة أو الفرح والاستحسان الصادرين عن المغنين المؤدين في الفرقة، وهذا يعطي المزيد من الحماس الذي يدفع المتلقين للزغردة التي تخترق إصغاء السمع والصمت الرائن إلى حد شدّ الأنفاس لسرعة دوران البندقية خشية انفلاتها من جاذبية اليد المتناغمة معها في تعاضد بين الحياة والموت. حياة اليد في حركيتها وحيويتها لإدارة الحكي والإفصاح عن منطوقه الصادر من الفم كلاماً وفي تركيز بصري شاخص لا يكاد يزيغ عن دوران البندقية التي هي هنا تمثل معنى الموت الذي تعاد إليه الحياة، وكأن البندقية تأخذ معنى من معاني الغصن الذهبي في أسطورة الحكي العربي أما باقي الأدوات المستعملة في هذه الرقصة عند اعبيدات الرمى فهي الطعريجة والمقص المقصوص الأطراف اي غير المكتمل في امتداداته وكأنه مقص لا يقص أي أنه صامت ولا يتكلم إلا عند حدوث دوران البندقية وما يهم في توظيفه لدى اعبيدات الرمى هو الصوت بينما تتوالى الحركة الراقصة في دوران البندقية وظيفة القص / الحكي أو القطع بالكلام الناطق في حركة ثبات وجمود للرامي، والذي يبدو وكأنه لا يتولى إلا عملية إيصال هذا الكلام الموصول بفمه ومما تغازل به اليد دوران البندقية وتستحثها على المزيد من البوح بقول حكايتها وهي حكاية استعمالها للدفاع عن النفس وتحصيل الرزق / الصيد في المعيش اليومي، وإعطاء مكانة محترمة لحاملها، وتعدد وظائف البندقية هنا والمنشغلة بحكيها هو ما يمثل جوهر هذه الفرجة لأنها لا تتوقف عن دورانها إلا بطلقة مدوية في السماء وهذه الطلقة هي بمثابة زفرة للانعتاق والتحرر من ضغط الحكي الذي كان يشد الأنفاس إليه في تمرين قاس من تمارين العودة للحياة ولا ندرك كنهها إلا في تشخصات عيون المتلقين.

إن رمزية هذه الرقصة عند اعبيدات الرمى بمنطقة أحمر قد تعيد لنا رمزية الرحيل والنزوح العربي بعد أن حل ما حل بأهل عاد وثمود، باعتماد رمزية العصا في البندقية وتنكر المؤدين في لباس الفرسان وقد تعيدنا كذلك للحظة الصمت الرائن والتركيز المطلوب للتأمل في مؤثثات فراغ الفضاء ببلاد أحمر وكأنه فضاء الصحراء يعيد بسط نفوذه في سحر امتدادها اللامتناهي وهو امتداد قد ينتهي باختراقات الطلقة الأولى لإعادة الحياة ولما كان للصمت أن فرضه في إحدى معاني الفراغ، أليست عاد وثمود قبيلتين بائدتين لم يعد يشملهما سكينة الصمت إلا من هذه العصا التي انبثقت من الأرض نخلة أو شجرة وألقت بهذا الغصن الذي نراه بندقية أو سيفاً أو صولجاناً أو عكازة، ولنا في الإجابة عن هذه الأسئلة أن نتأمل العصا في يد الحكائيين وماذا يعنيه دورها؟ فكيف وقد أصبحت هذه العصا بندقية بيد فارس يقود فرقة للفرجة لا تمتطي إلا ذاتها تماهياً مع ما قد يكون لصورة فرسان التبوريدة أن يصنعوه بحركاتهم في عنان الفضاءات والساحات الفارغة.

إن فرقة أولاد بوجمعة فرقة تحمل انتماءها الجمعي في تسميتها وتعيد أداء هذه الفرجة انطلاقاً من موروثها هي أي إعادة حكيه عن السلف وكما استوعبته ذاكرتها الجمعية تلك لتسلم زمام كلامه لنا، وكأنها تريد الخلاص



إن بروز الطبيعة التركيبية لفنون الفرجة الشعبية وبالشكل الذي نعرفه اليوم لم يكن وليد هذا التنوع السلالي لساكنة جهة دكالة عبدة فقط، والذي يفرض بالضرورة تنوعاً فرجوياً مجلوباً بفعل الاستقطاب، بل جاء كذلك نتيجة تجاذبات الصراع والمعارك التي عرفتها هذه الجهة لكونها موقعاً استراتيجياً بالمغرب ولما يمثله هذا الموقع جغرافياً للربط بين الشمال والجنوب

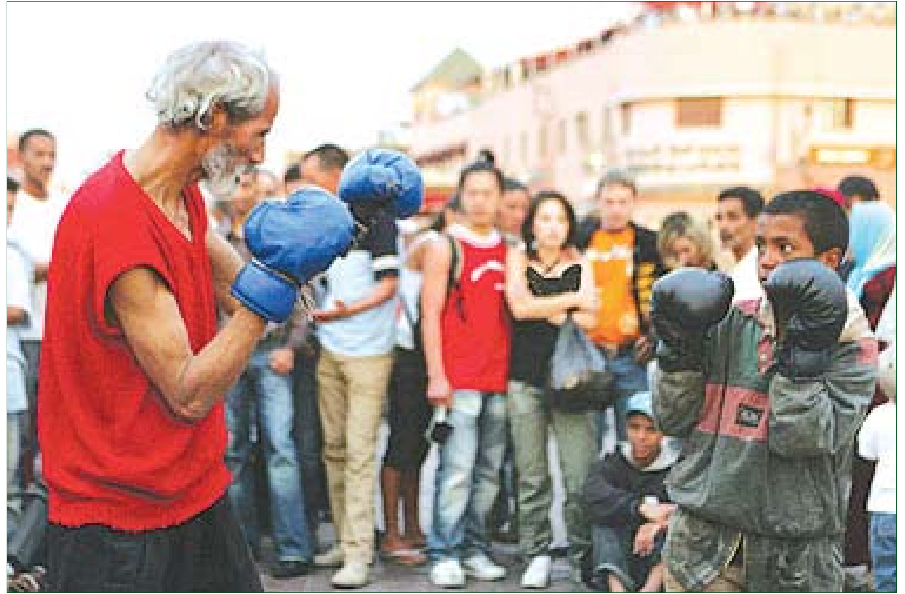
إن هذه الشساعة في مجمل المنطقة وانفتاحها على البحر هي التي تحدد معنى المختبر وانصهار الفرجات المغربية بمدينة آسفي والتي لعب فيها المخيال الشعبي السلالي والديني دوراً أساسياً في تمثلات الناس لمجريات أمورهم والاهتمام بقضاياهم في محكي المعيش اليومي في هذه الفرجات وكيفية أدائها وبوسائل الأداء

من نذر الوفاء بالأمانة، لهذا نراها لم تضف إلى فرجتها أي شيء مما هو مستحدث في مثل هذه الفرجات لدى اعبيدات الرمى وفن اعبيدات الرمى أساساً هو فن قائم بين ثقافتين أي أنه متاخم بين سلالتين بلمنطقة سلالة المقيم والمستقبل وسلالة الوافد والطارئ لإعادة صياغة عقد هافي الاستيطان في النظام الثقافي العام.

تستعصي أمام اندفاع الرياح لإزاحتها من موقعها وأمام هذه المقاومة في التعبير الجسدي للرقصة ينبجس الكلام إنشاداً أو غناء في نظم منثوره كالوظيف في تؤدة خبب الأبل سفينة الصحراء التي لا تبرح مكانها رغم مراوحتها جيئة وذهاباً وهذا ما تريد الحركات الجسدية التعبيرية أن تبلغنا إياه في فن الحمادة والذي تشخصه مجموعة

وكأنه حدث الآن، وبين مغنٍّ يتغنى بذكر الأسلاف، والصورة الأولى هي ما تريد فرقة اعبيدات الرمى أولاد بوجمعة أن تعيدنا إليه وتمنحنا بعض أجوائه، وهذه الصورة تكررها وتؤكدها فرقة اعبيدات الرمى المسماة الحمادة كذلك، والتي يؤكد كذلك منطوق كلامها أننا أمام مجرد اللعب واللهو عندما تقول: احناخلينا الصلاة وتبعنا حمادة. فهل حمادة تسمية للعبة أم أنها تعني شخصاً بعينه؟ في منطوق سجل السرد العربي نجد اسم حمادة الراوية فهل هو المقصود؟ وإن كان فلماذا مذمته ولماذا يأتي ذكره في هذه الفرجة وبالتحديد أنه اسم للفرقة ككل فهل يعني هذا أن فرقة اعبيدات الرمى تكفر عن شيء مذموم؟ ثم ألا يعني التطهير اقتراف الدنس؟ ثم أليس في إقامة الشبيه نوع من اتقاء شر خاصة إذا كان هذا الشبيه هو الشر نفسه؟ والحمادة في الأخير تعني اصطلاحاً امتدادات المساحات الفارغة في الصحراء مما يجعل ولوجها محفوفاً بالمخاطر والخوف من الغيلان وضواري الوحوش...

وضمن هذين النوعين من اعبيدات الرمى بمنطقة أحمر تطرح الفرجة المسرحية والمعتمدة على السخرية من بعض المواقف والحالات الاجتماعية، انطلاقاً من علاقة الرجل بالمرأة. ونلاحظ أن هذه الفرجات تخلو من العنصر النسوي في الأداء أو المشاركة إذ يقوم بدور المرأة فيها الرجل وبذلك تثبت حضورها من خلال الرجل أو هو الذي يستحضرها وتبعاً لمكانة المرأة في المجتمع الصحراوي. وبخلاف ما نجد من فرجات الصحراوية حيث تكون المرأة حاضرة ومشاركة وهو نفس الشيء الذي نجده في فرجات أحواش وأحيدوس وكذلك في فن العيطة والقائم في جزء كبير منه على وجودها وحضورها الفعلي.



ومن تجليات فرجة اعبيدات الرمى عند أولاد بوجمعة تجد رقصة الصينية وهذه الرقصة تقوم على منطوق الأهزوجة الصحراوية، وهي دلالة توحي بموطن الأصل لهذه المجموعة الغنائية كما نجد نفس الإحالة لمصدر الأصل لدى مجموعة اعبيدات الرمى في منطقة أحمر والمعروفة بحمادة وحمادة هي في الغناء الشعبي الاستعراضي نوع من الساكن عند أهل الصحراء يركزون فيها على الذكر والتوسل في حركات راقصة تتمثل في اهتزازات الجسد وتمايله بشكل يحاكي تموجات الرمال البطيئة وكأن هذه الكثبان

اعبيدات الرمى الحمادة لإعادة تمثيل رتابة الحياة لدى الإنسان الصحراوي والانتظار إلى حين العودة. تشجي الكلام مع رقصة الصينية الصادحة في لوعة سؤالها عن الفقدان والضياع: فين اللي تجمعوا عليك من أهل النية فين أحبابي واللي ليا؟

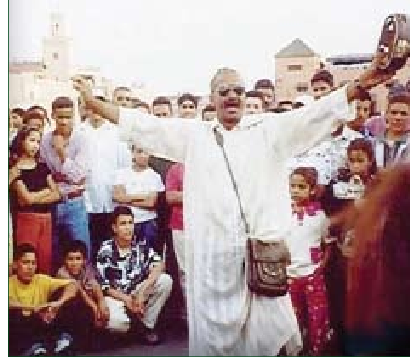
هكذا تنطق الرقصة لتندب حظ الأحياء المتبقين من سلالة أهل النية ونفس الآهات، تعيدها مجموعة ناس الغيوان أنفاسها لكن شتان ما بين منشئ ومنشد آهاته وكم يلحسها ويعيشها وراقص يعيد تشخيص ما حدث

2ـ فرجة الهوير: وهذه الفرجة توجد أصلاً بمنطقة سبت جزولة وهي من مناطق عبدة حيث تستوطن قبيلة المويسات المنتمية سلالياً لبني ماجر النازحين من الصحراء المغربية الشمالية وبالتحديد زاكورة إذ ينتمي نسبهم لسيدي محمد المدعو سيدي أحمد بن ناصر دفين تامكروت مما يجعل انتماءهم لعرب بني معقل ثابتاً.

تقوم هذه الفرجة على الغناء كأداء كلامي ينتهي بعروض مشهدية قائمة على التمثيل تشخص فيها حالات اجتماعية تهم الساكنة في علاقتها بالسلطة وبعض قبائل الجوار، خاصة قبائل الشياظمة والذين يعتبرون امتداداً لقبيلة المويسات من حيث الأصل السلالي وموطن النزوح.

والآلات التي تؤدى بها هذه الفرجة هي آلة النفخ/المزمار المصنوع من قرن الثور والذي يكون في الغالب مزدوجاً ويعرف بأم القرينات أو المقرون، والمقص والطعريجة والصينية ولا تنظم فرجات الهوير إلا في المناسبات الدينية ومواسم الحصاد والمواسم المقامة ببعض أضرحة الصلحاء مثل موسم سيدي امحمد السباعي.

وكيفية أداء طقوس هذه الفرجة تقع بين أداء فرجات اعبيدات الرمى والعيطة الشيظمية (البروال) وهناك من الباحثين من يعتبر الهوير هو أصل البروال الشيظمي كما أن الهوير هو ما تبقى من فن اعبيدات الرمى الأصيل بعد فك الارتباط ما بين الرمى والأعيان ورجال السلطة والتجائهم للأضرحة ومواسمها للقيام بخدمات السدنة وهو ما جعل اعبيدات الرمى في هذه الصورة أقرب للساكن.



ونظم الكلام في فن الهوير هو نظم يعتمد وحدة البيت المكتفي بذاته مما يجعله أقرب إلى نظم البروال وأهم صفة تعطى له هي صفة بوهقلاع كما لاحظ ذلك المرحوم محمد بوحميد.

ولا يقوم بأداء فرجة الهوير حتى الآن غير الشيوخ لعدم إقبال الشباب عليه لهذا نجد انحصاره في الذيوع والانتشار رغم استمرار ممارسته.

3ـ فرجة البساطير: ترتبط فن فرجة البساط بالزاوية الركراكية، وركب الحجيج، إذ يعتبران مصدر هذا الفن الوافد إلى المغرب من الشرق خاصة خلال رحلاتهما المنظمة إلى حج بيت الله الحرام بمكة، حيث كان وفد الحجاج المغاربة يشاهدون فرجات البساط أثناء وفادتهم في تركيا وفي مصر وفلسطين وتونس، ومن هذه البلاد جلب الحجاج المغاربة فن البساط إلى المغرب، وهو عبارة عن نواعير دائرية مثبتة عليها المقاعد الخشبية المعلقة على محيطها والسابحة في الفضاء بفعل الحركات الدائرية لهذه النواعير، ومصدر دورانها هو الحاكي والمشغل لها بيده، مصحوباً بحكي القصص والمرويات المسلية أو ذات الحكمة بينما تكون المقاعد الخشبية قد شغلت بجالسين معلقين في حركة دائرية وبعد أن شدوا إلى هذه المقاعد بأحزمة بينما يفترش المشاهدون بساطاً أو يظلون واقفين في انتظار دورهم في التحليق وفي انتظار ذلك يشاركون في الدعاء والذكر والتعليق على ما يسمعون من حكايات وغالباً ما يكون موضوع الحكايات من النوادر والطرائف والتي تتخذ إيقاعاً منظماً يناسب إلقاؤها حركات الدوران للانخراط في زمن الحكاية وموضوعها، كما أن عملية الدوران هذه قد تساعد على تخيل ما يتناهى إلى أسماعهم من أحداث وأجواء، أما الدعاء فكان يوجه للمسلمين عامة ولأئمتهم والسلاطين، ومناسبة انتظام هذه الفرجة كانت الأيام الحرم المصادفة لأيام الحج، يوم التروية والوقوف بعرفات حيث ينظم المغاربة ما يعرف بحج المسكين في بعض المناطق والأماكن الخاصة مثلاً حول ضريح سيدي شاشكال على شاطئ البدوزة الذي يبعد عن مدينة آسفي بحوالي ثلاثين كيلومتراً أو حول ضريح سيدي شيكر بالقرب من الشماعية أو بأضرحة صلحاء أولياء ركراكة على طول الساحل الممتد بين آسفي والصويرة والذين يبلغ عددهم الأربعين ضريحاً وهو ما يعرف بالدور عند ركراكة.

وقد عرف فن فرجة البساط بارتباطه بالسلاطين لمشاركتهم في دعم ركب الحجيج وتمويل جزء من رحلة الحج لهذا الركب، وكذلك بالفقهاء والعلماء وبعض التجار وعلية القوم الذين كانوا قادرين على أداء فريضة الحج، لهذا نجد أن دورهم وأماكن تواجدهم كانت هي مسرح هذه الفرجة، ناهيك عما ينتظم منها في الساحات العامة خاصة ساحات الأضرحة والأسواق المقامة في هذه المناسبات ومنها موسم حج المسكين

إلا نموذج منها والذي ينتظم في يوم واحد من السنة هو يوم الوقوف بعرفات أو ما يعرف بيوم عرفة والذي تحضره السلطات ورجال المخزن والأعيان حتى الآن مع حمل الزيارة والغطاء للأضرحة المذكورة دون ذبيحة إلا في ما يخص دور ركراكة الذي يعرف بالذبيحة والتي تبلغ أربعين ذبيحة، كما أن فرجة البساط المنظمة في هذه المواعيد لا تقتصر على النواعري بل تشمل كل أنواع الفرجة المعروفة لدى العامة خاصة الحلقة والقراد والمداح والرواة الذين يشاركون في فضاءات البساط المقام حول النواعير والتي يكثر عددها في بعض المناطق ومن القصائد الشعبية المقدمة في هذه الفرجات نجد حكاية سيدنا علي ورأس الغول، سيدي رحال والسبع، سفينة سيدنا نوح، سيدنا سليمان والهدهد، حكاية سيدنا يوسف، وتقدم هذه الحكايات بأسلوب بسيط وبلغة شعبية دارجة تكسرها في بعض المقاطع عبارات وجمل من العربية الفصحى، أما الحكايات الشعبية المقدمة في فرجات البساط فلها علاقة بالجن والحيوان والنبات وعلاقتها بالإنسان مثلا السبع وبوفسيو، البراد والكيسان، خصام الضرايرات، والزاهية وبعو، وغالباً ما تأخذ رواية بعض هذه الحكايات بعداً تشخيصياً. ولهذه الموضوعات وطريقة أدائها مجال غنائي سردي يتجلى في قصائد الملحون أو فن العيطة الذي يعرف بالقصايد أو المداح والكوال والتي تتجلى في بسط السيرة النبوية وبعثة الرسول صلى الله عليه وسلم وسير الأبطال الشعبيين عنترة والهلالية أو بعض حكايات ألف ليلة وليلة، وحكايات ذات طبيعة وعظية أخلاقية كمسخوط الوالدين أو المقالب الاجتماعية جحا ونوادره، والشطار والمغفلين، الشيء الذي سحر الناس خاصة النساء وجعلهن يعتقدن بالنواعير المحملة بالكراسي المعلقة وكأن هذه الآلة هي التي تحكي أو أنها مصدر هذا الحكي الذي يتوالى تباعاً لحركاتها في الدوران وعملية السرد الغنائي مع المداح أو الكوال، وهذا الاعتقاد جعل من هذه النواعير ومواقيت انتظام فرجاتها مزارات متنقلة حيث تلجأ النساء لتعليق الأحزمة والسباني عليهم وأخذ عينات مما تفرزه من دهون وطلاء للتبرك به، فضلاً عن الصدقات والإتاوات المالية والهدايا المقدمة لصاحبها.



٤ـ فرجة مسرح الركب أو محمد الفتاوي ولد برع:

إن فرجة محمد الفتاوي أو ولد برع فرجة مركبة تمزج بين فرجة اعبيدات الرمى وفرجة البساط وفرجة الحلقة وبعض فنون العيطة خاصة البروال الشيظمي والهوير وبنات الزاوية (زاوية سيد العروسي وزاوية تالمست) والتمثيل قائم على الحكي لهذا تعتبر هذه الفرجة جامعة لكل أنواع الفرجات المعروفة بالجهة، ونذكر هنا في نموذج الحلقة ما يقوم به ولد قرض المعروف بدكالة أو النماذج الغنائية لباضني بالصويرة.

يوجد مقر هذه الفرقة في موطن استقرار صاحبها محمد الفتاوي وسط قبائل الشياظمة بالمرس قرب ضريح سيدي محمد المرزوق ومنها يكون منطلق جولاته التي يغطي بها كل أرجاء الشياظمة وعبدة ودكالة ليصل في بعض الأحيان بهذه الفرجة إلى الدار البيضاء والرباط عند بعض أعيان الشياظمة القاطنين بهاتين المدينتين والفترة الزمانية التي عرفت أوج عطاء هذه الفرقة هي فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، إذ كان يقدم هذه الفرجة للعموم في الساحات والاسواق وخلال المواسم والمناسبات كما كان يقدمها في بعض القاعات السينمائية خاصة في الصويرة وآسفي، أما بعد هذه الفترة فإن فرجته ستنحصر في الخواص بالدور والرياضات لتصبح فرجة تحت الطلب والتي مازال يقدمها حتى اليوم.

يتخذ محمد الفتاوي أعداداً متنوعة لتقديم هذه الفرجة والمتمثلة في الحيوانات التي يعتمدها في نقل هذا العتاد أولاً ولإشراكها في هذه الفرجة مثل الناقة والبغال والحمير، وبعض الأقنعة التي تمثل بعض الحيوانات الأخرى كالذئاب والكلاب، وكذلك نماذج من النواعير بالإضافة لبعض الآلات الموسيقية، ويبلغ عدد المشاركين معه في الأداء ما يزيد على عشرة أشخاص لا توجد أي امرأة بينهم والتي يستعيض عن حضورها بالخلاوزي وهو الرجل الذي يمثل دورها الذي تطلبه الفرجة. لهذا تطلق صفة الركب على هذه الفرجة والركب لفظة يقابلها معنى السيرك لأنه يعتمد في بعض الأحيان نصب خيام لتقديم فرجاتها التي تتنوع تبعاً لتنوع الأدوات والعتاد والأشخاص. ويعتبر محمد الفتاوي مايسترو هذه الفرجات إذ يكون هو البادئ فيها وبه تنتهي وتسمية الفتاوي ترجع لنوع الفتوة التي يقدمها في نهاية كل فرجة أو عندما يتبادل الحوار مع الجمهور في التعليق بالاستحسان أو الاستهجان وغالباً ما تكون فتواه مستفزة ومثيرة للسخرية لقوة

انتقادها أو جعلها أكثر مرارة مما كان يتوقع الجمهور المستفتى في أمره أو ملعته بولد برع لأنه يقوم بالفرجة والتنفيس عن الناس بمضحكاته ومسخراته والتي غالباً ما ينتقد فيها بعض السلوكات المشينة في تصرفات الحكام ورجال المخزن أو الأعيان وهذه الانتقادات الساخرة هي التي تكون موضوعاً لبعض التشخيصات التي يقوم بها رفقة المؤدين معه والتي تشبه وإلى حد كبير ما يقدم في اعبيدات الرمى أو الهوير من تمثيليات مضحكة وساخرة.

وأهم ما يرتكز عليه محمد الفتاوي في تقديم فرجاته هو البساط والذي يعتمد فيه على السرد لقصص بعض الشخصيات النافذة ومنه ينتقل إلى تشخيصات تبرز بعض المواقف المضحكة انطلاقاً مما توحي به هذه الشخصيات، ليطلق العنان لرقصات اعبيدات الرمى والتي تكون مصحوبة بالغناء والأداء الموسيقي والتي يعرج فيها على النكتة وسرعة البديهة للتعليق والربط بين هذه الرقصات والمواقف المضحكة في الأداء التمثيلي ليعود إلى الناقة والدواب الأخرى ليستنطقها عن رأيها فيما يقدمه من فتاوي والتي لا تكون إلا فتاوي التبرع أي الضحك والمسخرة ويختم بما يفيد الرجوع إلى الذكر والتوسل من خلال قصائد المديح.

ونلاحظ في هذه الفرجة توظيف الناقة والتي تعيدنا إلى معنى العصا فيما يمكن أن يثيره لدينا من أسئلة عن معنى الغصن الذهبي وعلاقته بعاد وثمود ومن ثمة ناقة صالح.

وللإشارة فإن ضريح الوالي سيدي محمد المرزوق الذي يعتبر نقطة انطلاق هذه الفرجة تعتبر مزاراً للطالبي إتقان الغناء والعزف على



إحدى الآلات الموسيقية الوترية الموظفة في الغناء الشعبي وبالتحديد الكمنجة والوتار حيث لا يزال الأمر قائماً حتى الآن. كما أن امتدادات هذه المنطقة باتجاه الغرب تجعلنا نقف على ضريح والي صالح هو سيدي صالح الذي يقع في هضبة تفصل البحر عن الغابة في منبسط سهلي أقرب وهذه المنطقة تعرف بأنها كانت ملجأ لحواري موسى عليه السلام وهذه المنطقة الآن تعتبر مركزاً أساسياً لركراكة الذين قيل إنهم علموا ببعثة النبي محمد صلى الله عليه وسلم بعد أسبوع من هذا الحدث. الشيء الذي يثير الكثير من الأسئلة على هذه المعرفة والتي قد تعود لمعرفة الحواريين اللاجئين في هذا النزوح، كما أن شيوع هذه الفرجة يوحي بأن لها أصولاً يهودية خاصة إذا عرفنا أن هناك أضرحة على طول الشاطئ في هذه المنطقة لليهود مثل ضريح سيدي داود وسيدي إسحاق وسيدي دانيال مما يعني مساهمة اليهود المغاربة في صناعة هذه الفرجة، رغم أن حضور الفرجة اليهودية في جهة دكالة عبدة ثابت في الملحون والطرب الأندلسي وفي القصيد من خلال بعض السرابات أو المحكيات التي لها علاقة بالحياة اليومية لساكني المنطقة.

إن انعكاس هذا التنوع والتعدد في الفرجة بالمنطقة يستمر ويتواصل حتى اليوم بشكل منفرد لكل فرجة أو بشكل مركب وممتزج في بعض الفرجات التي أشرنا إليها، لكن حضوره القوي هو ما تقدمه لنا فرجة العيطة الحصباوية والتي نجد فيها كل عناصر الفرجات المعروفة بالمنطقة ومن ثمة يعتبر فن العيطة بحق مختبراً لصناعة هذه الفرجات والحفاظ عليها أي أن فن العيطة الحصباوية هو ذاكرتها وخزانها الذي يعيد صياغتها وإطلاق إسارها بالإنشاد والرقص والتشخيص.

إن معنى المختبر الذي نقدمه هنا ليس إلا معنى يشمل كل أنواع الفرجات الشعبية بالمغرب ويجعلها تتخلق وتتواصل في مناطق مختلفة باعتماد خطاطة محددة لآليات إنتاج وإعادة إنتاج هذه الفرجات والتي أصبحت تشكل الوجدان الشعبي، أي أن امتلاك إنتاج هذه الفرجات أصبح متيسراً ولم يتأت امتلاك ذلك إلا باعتماد مستضمرات الدين الإسلامي في المخيال الشعبي، لأن هذا المخيال هو الذي أنتج نوعية هذا الدين والاعتقاد القوي به والذي لا يتعارض في جوهره مع نوعية هذه الفرجات ونموذج فرجات آسفي حاضرة وبقوة في هذا الاستنتاج، كما أن إنتاج وإعادة إنتاج الفرجات الشعبية في الثقافة الأمازيغية يعزز هذا الاستنتاج، فهل يمثل تعرفنا على خطاطة امتلاك الدين الشعبي في الذهنية المغربية عنصراً حاسماً للارتقاء بالفرجات الشعبية وصناعتها البناء جوهر المسرح في خصوصية هذه الخطاطة وبذلك يتم إنتاج وإعادة إنتاج الفرجة المسرحية ومؤسستها؟

عباس

حامد عبدالسلام محجوب

التقطت الهاتف الذي كان مستيقظاً بجواري، والذي كان يرن ويرن، فتتواصل رنات متتالية، يدك رنينه هكذا كل المسافات، بل كل التواريخ القديمة، لينبئك الآن بالأحداث مباشرة.

وفي تلك اللحظات، التي التقطت فيها سماعة هذا الهاتف، الذي لا يهدأ ولا ينام، أتاني الخبر مباشرة، من الطرف الذي طلبني يحدثني بأن الأستاذ عباس قد سقط نزيل المستشفى النفسي، بالجزء الملغي من المدينة، بالطابق الأخير، من مبنى عنابر الأمراض النفسية، الغرفة رقم ١٣.

وهكذا اشتد عليه المرض، وألزمه صمتاً كاملاً، إلا من حراك عينيه اللاإرادي، تائه تماماً، تائهة نظراته كأنه يبحث عن شيء لا مكان له، ولا وجود له.

إيه أيام عباس القديمة، تلك أوراق مبعثرة هنا وهناك، لم يستطع عباس أن يجمعها، أو أن يقرأها أن يفهم منها شيئاً، مطوية مفقودة تماماً، وسط هذا الزخم العارم المختلط من الأشياء والأحداث والأوهام والأحلام والطوفان، كل الذي حاول عباس أن يجمعه وأن يفهمه، كلمات حائرة تتأرجح بين التحفظ والانخراط والأمل والطموح، وبين اليأس والقنوط والاستسلام والانهيار، تماماً كانت هي الحالة، كما شخصها الطبيب النفسي، وسلم أوراقها للممرض المعني بها، والمختص بالمريض عباس، وألزم بها عباس سرير المستشفى، إلى أجل غير مسمى.

عباس كان مثالاً رائعاً لتواريخ قديمة، قرأها له والده القديم يوماً ما، وعلمه كلمات تامات مثلما الجبال الراسيات، وكان هذا التاريخ هو أول التواريخ، وأول الطريق الذي مشى عليه الأستاذ عباس وتعلم فيه المسير.

أهل وجيران وأحباب وأطفال صغار، نشأ عباس بينهم، جرعات صادقة من الشفاء، كادت عينا عباس أن تنطق بهما أمام الطبيب بالمستشفى، ولكن اليوم لا مجال فيه ولا دواء، إنما هو إيقاع صاخب، تعزفه طبول الحياة، لم تستطع أحاسيس عباس ولا تواريخ عباس القديمة، أن تنتظم معه، ولم تستطع أن ترفضه أو تهرب منه، فقد برز صداه قوياً شاسعاً، حجّم كل المساحات، واحتوى وسيطر على كل التواريخ التي قرأها عباس من الماضي، والتي علّمها له والده القديم.

ترجل يا عباس، ما الجيران الجيران اليوم يا عباس، ما الأهل الأهل اليوم يا عباس، ما الأصدقاء الأصدقاء اليوم يا عباس، ما الأحلام الأحلام اليوم يا عباس، وما الساحات الساحات اليوم يا عباس، وما الطرقات الطرقات اليوم يا عباس.

ألجمت تلك الحقائق القاطعة لسان عباس وهي تدوي فوق رأسه بأبواق ضخمة عالية مدوية وأحوال متبدلة مجنونة، أمام الطبيب بالمستشفى كأنها نزر الشر تتوجس وتحيط تهيمن على المكان، توحي لعباس بالصلاة والتعبد في معبدها ومحرابها، إيمانك باطل سائب يا عباس، بمن تقتدي، بمن تريد أن تحتذي، هالك شعلة من ضوء هيت، إشعل بها الشمعات رطبات، شمعة لدينك وشمعة لعقلك وشمعة لحريتك وشمعة لغيابك وثبتها حول سريرك بالمستشفى يا عباس، لكي يقرأ زوارك فيها تاريخ ميلادك، وتاريخ موتك.

المداخن العالية

نصوص: عائشة الخواجا الرازم

وحدها المداخن العالية
صاحبة السناج الكثيف المهول
وملونة الجو بالسواد حدّ الغيوم
ومورثة الأنفاس مناديلها
والنساء ثياب الحداد الرهين
والأنوف أزيز السكون

***

وحدها تلك المداخن...
تتجلى في طريق المعابد بكثرة
وعلى حدبات القصور بشكل وفير
فيعتقد المختبئون بدفء الفراش الوثير
والمغتسلون ليل نهار من رث الشوارع
وصقيع المسارح الخاوية
والملتصقون بالمنابر
استعداداً للخطب العصماء...!
وحدهم.... وحدهم...
بأنها تصفق بأجنحة النار
طرباً لشعاراتهم الرنانة
وبأنها ترقص رضىً لنعمائهم...!

***

ونتيجة غليانها المفروز
وراء الجدران
تشعرهم المداخن العالية
بأنها راضية عن اشتعالها
وتقديمها لاحمرار اللهب
وبأنها تتمتع بنارها....!
فيوقدوا مدافئهم في كل القاعات
احتفالاً باحتراقها
ويبنون جدران عالية عريضة
سميكة لستر تفاعلاتها الخارقة
حتى يحجبوا اللهب عن أنظارهم
وكي يمنعوا أبخرة دموعها
من ترطيب الجدران الجامدة
واستصراخ المطافئ الواردة

***

وحدها المداخن العالية
التي تدرك
أن هناك ثمة من يرفع الأعمدة المزخرفة
والجماجم الباسمة
الممشوطة الشعر...!
فوق لهيبها الأحمر القاني قرابين
للدفء الشخصي الوثير
وتؤمن تماماً بأنها
تتوعد الأعمدة بأن ستتركها
بلا أسقف في أقرب هيجان لقاعدتها
وفي أول انطفاء لها تحت ماء السماء؟
وتبريد لجسمها...!
وتعرف بأنها سوف تغتسل بالماء
من أبعد عيونه الغزيرة
وتقدم قربانها المضيء
كالفسفور نجماً للفضاء الحر!
فيحس القديسون بأن دخانها اللولبي
المصطدم بخمائل الأشجار
والمتساقط دمىً رمادية مع الأبخرة
يمكن له الدخول
في الأحواض البورسلانية الكبيرة
بعد سقوطه بماء الجذور
واختراقه لمحاريب الهياكل الطاهرة

***

ووحدها المداخن العالية
المنبعثة من غليان الزيت الأرضي
تثير كل هذه الزوابع من الرماد...!
وتعترض الطريق الطويل
وتسد الفضاء أمام الملهوفين لنسمة هواء
حيث تمتد الدروب إلى أفق المستحيل...!
نعم.. وحدها.. وحدها..!
وحدها المداخن العالية
هناك ثمة من يرفع الأعمدة المزخرفة
فوق لهيبها الأحمر القاني
وهي تتوعد الأعمدة بأن ستتركها
بلا أسقف في أقرب هيجان لقاعدتها
نعم وحدها المداخن العالية
تعرف كيف تعلن سخطها
في الوقت البارد
وفي صقيع الأجساد الداكنة
الباردة الجامدة!!!

قصص قصيرة جداً

أحمد حسين حميدان

الشاعر والقصيدة

حين عاد الشاعر المُبعد إلى قصيدته التي كان يقطر شوقاً إليها فوجئ بالخطوط المتعرجة قد ملأت صدرها إلى جانب الأسلاك الشائكة والجنود الذين ما رآهم من قبل.. وفاضت به الدهشة عندما وجد بحورها قد تحولت إلى دموع.. فهاله المنظر وهتف له الشك: محال أن تكون هذه هي قصيدتك التي شغفتك حباً.. إنك تعرفها كما تعرف نفسك. فسأل نفسه عمّ حدث لقصيدته في غيابه.. ومَن فعل بها ما فعل.. ومَن أحضر كل هؤلاء الجنود إليها.. في البدء لم يكترث به أحد وحين همّ بالدخول جاءه صوت الجنود محذراً من تجاوز الخطوط الحمر المرسومة أمامه ومن تخطّي أية إشارة موضوعة على امتداد الحدود.. فردّ عليهم محتجّاً بأنها قصيدته التي يحبها وهو شاعرها.. ثم أردف:

- هل أنتم أقمتم هذه الحدود عليها؟..

ـ لا...

ـ إذاً كيف تدافعون عن حدود لم تصنعوها؟!..

ـ ......كرر باستياء محاولة الدخول مرة أخرى فصوّبوا البنادق عليه محذرين إياه من أي اقتراب.. عندئذٍ توقف وهو يفيض حزناً وقبل أن يمضي، تأمل في الأفق.. ثم استرد عينيه منتبهاً إلى العصافير التي كانت تطير خارج الأسلاك الحدودية وهي تغرد.. فتنهد متحسراً وتمنّى أن يكون عصفوراً!..

صحراء الأيام

نادى الهمّ وضيق الحال على الناس فتجمعوا في ساحة الأسى وراحوا يتبادلون الشكوى والخوف من عواقب الأمور وأخبروا بعضهم بأنهم بلغوا أرذل العمر وبأن حياتهم القاسية ما عادت تطاق وها هم يعيشون بقية عمرهم في عصر صحراء الأيام.. قال الرجل العجوز للحاضرين وهو يطفح حزناً: إن هذه الصحراء تقف أمامنا منذ زمن هكذا بلا أي ستر ونحن لا نحرك ساكناً.. إنه الفناء والزوال.. وتساءل بمرارة: إلى متى سنبقى على هذه الصورة وهي فينا على هذه الهيئة ؟!.. وقال بصوت غاضب آخذ بالعلو: سيجلب جسدها العاري الجوع والمهانة والنهاية المحتومة.. فليغفر الله الخطايا.. منذكم يكويها الهجير.. ولا يرحمها الثلج والبرد والزمهرير.. وهي كما هي!.. فردَّ عليه أحد الواقفين مؤكداً بأن هذه البائسة كانت تدق باب الكل ولم يجبها أحد فبقيت تحت السماء في وحدتها تشرب الليل والضوء وتقطف لون الشمس فاتحة صدرها للهواء لمداواة جراح الأيام.. وقبل أن يكمل الرجل آخر الكلام قاطعته عدة أصوات جاءت من جهات مختلفة ارتفع من بينها صوت الخبير الزراعي الذي أعاد نظارته الزاحفة فوق أرنبة أنفه إلى عينيه وهو يقول مهدئاً جمع الحضور: لا تتسرعوا أيها السادة ولا تصدقوا على الدوام كلّ ما تراه العيون.. لا تطلقوا الأحكام السريعة على الأشياء القريبة والبعيدة دعوا أعماقكم تبحث في أعماقها فما أدراكم إن كانت هذه الصحراء تختبئ في نفسها كما تختبئ السلحفاة.. انظروا.. انظروا جيداً قد تهتدون إلى كنوزها الخفية وقد ترون مياهها وأعشابها السحرية.. فتفرّس الناس في وجوه بعضهم ثم أطرقوا بعدما هدأت الأصوات وهم يفكرون بما يمكن أن تخبئه لهم في أعماقها صحراء الأيام!

تساؤل

بعدما تسلقت سنوات السجن ظَهْر السجين تدحرجت الاتهامات عنه واحدة إثر أخرى فلم يعد يسأله الجلاد عن اسمه الحركي كما لم يعد يسأله عن الذين أشعلوا نار الحرائق وحرضوا على الشغب والاغتيال..
فقط كان يتساءل بحيرة:
كيف خرج السجين بكل هذا النور من هذا السجن المليء بالعتمة ؟!!..

ظمأ وسيم

حسن آل حمادة

وسيمٌ شابٌ في العشرين من عمره، الكل يتطلّع إليه فهو بحقٍّ اسمٌ على مُسَمَّى، قامته معتدلة، ابتسامته مشرقة، نظراته حادة، يُقال في وصفه: إن صورته كالبدر، كما أنه يعيش في أجمل البيوت، ويركب أفضل السيارات.. مستلزمات الحياة الكريمة تحت يديه، وطوع بنانه.

ذات مساء حدث موقف أثّر في مجرى حياته، وقلبها رأساً على عقب، أو عقباً على رأس، سيَّان! فالصدمة كانت موجعة، بل مزعزعة لمثل وسيم، فبينما هو جالس في إحدى المزارع مع أصدقائه، وإذا بالحديث يتصاعد ويزداد سخونة، والكل يدلي بدلوه فيه. أحدهم يقول: نحن لسنا بحاجة للتراث؛ فالتراث كالقيد يكبلنا، الذي يجب أن ننطلق وفق متغيرات الزمن ومتطلباته.

آخر يتحدث قائلاً: التراث هو مصدر عزّنا وكرامتنا، يجب أن نتمسك به، ونرفض كل ما هو جديد وافد.. أسلافنا ساروا وفق منهج معين؛ فلابد أن نقتفي أثرهم ومسيرهم.

اختلف الجمع إلى قسمين: بين متحيز للتراث، وبين رافض له.. بين داعٍ للتطور، وآخر للجمود.

وسيم لا يدري ما الحل؟ ما المخرج؟ الأنظار تفترسه، ظنّوا أن الإجابة الشافية تختلج في صدره، وعمّا قريب ستخرج من لسانه العذب.

بادره أحدهم بالسؤال:

ـ يا وسيم: ما هي نظرتك للقضية، ومع أي الفريقين أنت؟

ـ وسيم يتصبب عرقاً، ويحمرّ وجهه؛ ليغدو كحبة طماطم.

ارتسمت في مخيلتهم علامات استفهام كبيرة، وكأنهم يرددون: ما هكذا الظن بك يا وسيم! ساد الصمت في الاستراحة.. ووسيم بعدُ لم ينبس ببنت شفة!

تهامس بعضهم بكلمات تومئ بأن وسيمًا هو إلا مجرّد بالونٍ فارغٍ.

بينما الصمت سيد الموقف وإذا بهم يستمعون لنحنحة تأتي من ركن المجلس: احم، احم.. احم، احم.. التفتوا؛ فرأوا أن محمداً ذا الثياب الرثة هو من يتنحنح، ظلوا يرمقونه بنظراتهم، ففاجأهم بقوله: هل لي أن أشاطركم الرأي؟ ابتسم البعض وضحك آخرون! فكيف سيأتي هذا الفقير المعدم بجواب فصل لهذه المسألة المهمة؟

محمد لم يبالِ بنظراتهم، بدأ حديثه قائلاً: إن الأصالة والمعاصرة.. إن التراث والحداثة، مثلهما مثل جناحي الطائرة، ولا غنى عن أحدهما دون الآخر، فهل رأيتم طائرة تحلّق بجناح واحد؟!

الآذان مشدوهة والنظرات تتسمر نحو محمد، يطالبونه بالمزيد: أفصح.

أجل، فالإنسان لا يمكنه أن ينقطع عن جذوره، وليس بمقدوره أيضاً التخلي عمّا استجد في عالمه.

هل باستطاعتنا التخلي عن السيارة؟ الطائرة؟ الإذاعة؟ التلفاز؟ الـ... بالطبع ستجيبون بالنفي.

استرسل محمد في حديثه: نحن بحاجة للتراث، لأنه يمثل جذورنا، فإذا انقطع الجذر؛ لا يمكن للشجرة أن تعيش، وفي نفس الوقت نحن بأمسّ الحاجة لكل جديد نافع؛ فالاثنان ينصهران في بوتقة واحدة.

ما إن فَرغ محمد من حديثه وإذا بالجميع يصفِّقون استحساناً، علموا حينئذٍ أن الإنسان بإمكانه أن يكون عظيماً ولو عاش معيشة الفقراء.

خرج الجمع من المزرعة وهم سعداء يتضاحكون، عدا وسيم فقد خرج مطرقاً برأسه وابتسامته لا تكاد تبين.

انطلق وسيم بسيارته كالبرق، قصد منزله، استقر على عجالة في غرفته، استحضر الحرج الذي عاشه قبل قليل مع أصدقائه، تأمل مليّاً فيما جرى، راح يتصفح الإنترنت؛ ليبحث عمّا كُتب عن: الأصالة والمعاصرة، مكث لحظات، يقرأ هنا وهناك، ثم اتجه نحو مكتبة الأسرة، أمسك كتاباً، قلّب صفحاته، والتهم سطوره وكلماته، ولا زال ظمآن.

وردة المنافي

الشاعر: عبد الرزاق درباس

يعذبني في هواك نشيدي..
وكوكب عمري بطيئاً يدور..
يا انفجار الحروف بأشكالها وسطروحي..
يا نجيع الزهور الذي رغم بُعدِ ارتكاب الجريمة..
ما زال رطباً..
يغني تراتيل حب جديد..
فتحيا جروحي.
عصافير قصتنا هاجرت ذات صيفٍ..
فما عاد في الروض ظلٌّ ظليل.
ولم يأت بدر المحبين يفضح بعض الوعود التي ضربَتْها
عيون الغواني.
عصافير قصتنا هاجرت ذات ليلٍ..
فلم يبق في الكأس غير الدموع..
وما عاد في مهرجان الدوالي سوى حفنة من زبيبٍ..
تجعد واسودَّ قبل الأوان.
وبضع سلال يدل عليها فراغ المكان.

* * *

إلى أين تمضين في خطوات التجافي؟
وكيف سيورق غصن حياتي إذا غبتِ عني؟
دروب الحياة تطول وتقسو..
وما في المحطات غير زفير الأماني..
إذا أنت غادرتها سوف تذوي..
ويصحو على شرفة العمر جفن اللقاء.
يا امتزاج الفصول التي ضيعت اسمها عند ثغرك..
يا رجوع السنونو إلى عشه بعد برد الشتاء..
وكيف الرجوع وكل الدروب تهاجر فينا؟
وتنزعنا من تراب الجدود
ليصدح فينا غراب النوى..
فأي طريق ستفضي إليك ؟
وريح الوداع تؤجج راحلة الشوق..
تلقي بنا في جحيم المنافي..
لم تكوني بخيلة..
فكل مسامير هذا الهوى غُرست في عُيوني..
وكل حبال المشانق قد فُتلت من ضلوعي..
تحولتُ بعدكِ موجاً لبحر الخطايا..
فكيف سأحملها فوق صدري الضعيف؟؟
لأطلب عفواً غداة يقوم العباد ليوم التنادِ..
سأنسى حقائب عمري بأرض المطار..
فليس بها غير سقط المتاع وبعض الأمل..
ويرتاح طائر سعدي ونحسي بظل ورودك..
بعد انتهاء جواز السفر.
إليكِ المسافات تعدو..
وكل الحاجز..كل الحدود التي عرقلت سير روحي..
ستنهد يوماً وتغدو ركاماً..
فلن تستمر المعاناة في رقصة السنبلة..
وهذا الغياب سيجعل منك القتيلة والقاتلة..
نوارس شوقي سوف تحملني فوق ذاك المدى..
حاملاً من تلال القوافي نشيد الإياب..
وعزم الشباب..
وسفراً يؤرخ كل هزائمنا المخملية.

* * *

تعالي فما في ربيع الحياة بقية..
ولا لون في صفحتي غير حبر التنائي..
تعالي لأن روايتنا أوشكت أن تتم الفصول..
وطاقة وردي التي نبتت فوق طاولة العمرِ..
تنذرني بالذبول.
تعالي على شرفة الليل أو ثرثرات النهار..
على جانح الطير فوق اتساع البحار..
فملقاك عمري..
وبسمة زهري..
سأفتح في أطلس الدهر يوماً جديداً..
وترقص كل المعاجم بين حروفي..
تعالي، فما عاد يُخجلُني في هواكِ اعترافي..
وعطرك رائحة الوطن المستباح..
وقبلة أمي..
التي زرعت في الرمال ورود المنافي.

كلمات إلى الوطن المغترب

محمد فؤاد محمد

جئت يا وطني
كي تفاجئني بالنبوءات تلو النبوءات
في ليلك السرمدي،
وتذرو عليَّ قليلاً من العشق،
أستوسد الحزن
علَّ الذي كان قبلي
يعلمني كيف أنتظر الصبح
حين يفاجئني من سماء التغرب
فالحزن يا وطني.. دائم أبدي
وأنت تجيء وترحل عنّا
وتسكن فينا،
وليس لنا نحن أن نسكنك
وحين تحدثني عن طيورك يا وطني...
أزجر الطير سعداً،
فتحترق الطير فوقي، وتأبى السقوط،
فيقتسم البحر كلّ مخاوفها والسماء،
وتنتحل الأرض اسماً معاراً..
يخالف كلَّ قواميس قومي،
يا وطني..
حينما فاجأتني جيوش الغزاة،
على ذروة الحلم، .
أسرجت خيلي،
وأشهرت رمحي،
وأشعلت نار التحدي
وألقيت قائدهم في البحار،
وحين صحوت من الصمت،
كنت هنا واقفاً..
والدماء تسابق خيلي
وتخرق كل نواميس كوني..
فقمت حملت الأمانة
كانت تفلَّ الجبال،
وتجري البحار بعيداً،
وتهرب منها السماوات والأرض،
كلُّ المدارات،
لكنّني كنت أحملها،
ثم أجري وراء البحار،
وخلف السماوات والأرض
أبحث عن وطنٍ
أمتطي الغيم والشوق
واللحظة المشتهاة،
وأسأل عنه...
على حفرة الموت بين القواصف،
أو حفرة النار بين العواصف،
أو حفرة الصمت والانتهاء..

القاص

عبدالباقي يوسف

منذ سنة ونصف تلح عليه الفكرة دون أن تنجح في إقناعه ليباشر كتابتها، وكلما يتهيأ لحمل القلم ينتابه شعور بأنها لم تأخذ وقتها وحقها من تأمل وتفكير حتى تصبح ناضجة تستحق أن تكون القصة التاسعة التي يكتبها في حياته.

عندما بلغ الخامسة والثلاثين من عمره أنجز كتابة أول قصة استغرقت منه سنة ونصف السنة من الانتظار والمراجعات والقراءات المتعددة.

يومذاك وعندما أدرك بأنه فرغ منها كلياً وأنها لم تعد بحاجة لأي لمسة أخرى، أرسلها إلى إحدى المجلات الثقافية الفصلية المشهورة التي تخصص في كل عدد صفحات للقصة القصيرة.

أرسلها دون أن يتوقع أن هذه المجلة المعروفة ستقوم بنشرها، ودون أن يتتبع صدور أعدادها لكن المجلة وبعد سنة أرسلت إلى عنوانه نسخة تحتوي على قصته منشورة مع رسالة ثناء من مدير التحرير.

في تلك اللحظات راوده شعور بأنه ترك أثراً أدبياً على صفحات هذه المجلة وأن اسمه بات جزءاً من تاريخها، وصار كلما يراها في المكتبات أو يسمع بها يتذكر قصته التي أخذت ست صفحات منها.

عندئذ بدأت تراوده أفكار عديدة لكتابتها، لكنه رأى ألا يستجيب لأي فكرة خشية أن تكون نتيجة ردفعل على نشر هذه القصة، فيكتب استجابة لرد الفعل الذي يحضه على تكرار النشر.

انتظر نحو سنتين حتى أحس بأن ذاك الحدث التاريخي أصبح جزءاً من الماضي، ثم جاءت الفكرة الثانية التي استغرق في كتابتها سنة وشهرين هذه المرة وعندما فرغ منها رأى ألا يرسلها إلى ذات المجلة بل يرسلها إلى مجلة أخرى لا تقل قيمة أدبية عنها، وهي مجلة شهرية تخصص كذلك صفحات في كل عدد للقصة القصيرة.

ليلة إرسال القصة بدا منهمكاً ومرتبكاً كعريس يرتب لاستعدادات الزفاف. كان يقرؤها على زوجته وعلى ابنته الوحيدة، ويعدل ما يراه بحاجة لتعديل، إلى أن وضع القصة في مظروف في وقت متأخر من الليل، صباحاً نهض واتجه إلى مبنى البريد قبل أن يذهب إلى عمله في مصلحة الزراعة التي يعمل فيها مهندساً زراعياً وأودع الرسالة في إرسالية مضمونة واتجه إلى مكتبه.

بعد نحو ثلاثة أشهر أرسلت له المجلة نسخة تحتوي على قصته منشورة برفقة لوحة تشكيلية ملونة وأشارت في الهامش بأنه (قاص).

أحس بالاعتزاز لأن المجلة أطلقت عليه هذه الصفة رغم شعوره بأنه لم يبلغ مرحلة يكون فيها (قاصاً) وصار يتذكر أسماء القصاصين الكبار الذين يقرأ لهم ويشعر بشيء من الحرج، يتذكر القاص الذي يداوم على قراءة قصة واحدة له كل أمسية قبل النوم منذ نحو عقدين من الزمن، حتى إنه في السنوات الأخيرة أحضر جميع أعمال ذاك الكاتب القصصية وهو يجد متعة بالغة في قراءة قصة واحدة له قبل النوم بدقائق معدودة وعندما ينتهي من قراءة أعماله القصصية كلها يبقي الكتب في غرفة النوم كي يعيد القراءة مرة أخرى

دون أن يغير هذا الكاتب الذي اعتاد على قراءته فقط في ذاك الوقت من الليل دون أي وقت آخر، وهو كاتب يقيم في ذات المدينة التي يقيم فيها. أحياناً يراه مصادفة في الشارع فيقف ويتأمل كل حركة تبدر منه، ينظر إليه وهو يتذكر كل تلك القصص التي قرأها له قصة قصة كل تلك الجمل والعبارات التي كانت تثير دهشته. تراوده فكرة أن يدنو إليه ويحظى ولو بتبادل كلمة واحدة معه، لكنه لا يجرؤ على ذلك، ولا يدري بالضبط ما الذي يمنعه، لكنه يعود إلى البيت سعيداً وهو يتحدث لزوجته وابنته كيف أنه رأى ذاك الكاتب وكأنه كان كائناً سحرياً. أحياناً كانت تخطر له فكرة ويشعر بأنه لا يستطيع التعبير عنها بأسلوبه فيفكر أن يحصل على هاتفه ويخبره عن تلك الفكرة لعله يكتبها، ومرة أخرى يتردد ويكتفي بمتابعة قصصه الجديدة التي ينشرها باستمرار في بعض المجلات وعندما تصدر له مجموعة قصصية جديدة يسعى لاقتنائها بأي وسيلة كانت رغم أنه يكون قد قرأ غالبية تلك القصص منشورة في المجلات.

عندما باشر بكتابة القصة الثالثة كان قد بلغ الثانية والأربعين من عمره، بيد أنه هذه المرة آثر أن يحتفظ بها دون أن يرسلها إلى أي مجلة، ولبث مصرّاً على فكرة عدم النشر رغم محاولات ابنته البالغة من العمر عشرين سنة بالعدول عن هذا القرار حتى أتت القصة الثامنة وبلغ معها الخمسين من عمره فلم تتردد ابنته من أن تقترح عليه جمع هذه القصص ونشرها في كتاب يخلد هذه الآثار الأدبية ويحفظها من الضياع، عندذاك قال بأنه لا يفكر بمثل هذا الأمر، بيد أن ابنته وعند قراءتها لخبر عن إعلان مسابقة للقصة القصيرة تنظمها إحدى المجلات المشهورة استطاعت بمهارة أن تسطو على القصة وتأخذ صورة عنها وترسلها خلسة إلى تلك المسابقة.

بعد مرور ستة شهور على إرسالها للقصة ونسيان أمرها وبينما كان والدها في عمله نحو الساعة العاشرة صباحاً، رن جرس الهاتف وجاء صوت امرأة تسأل عن أبيها باسمه الثلاثي وتقول بأنه فاز بالجائزة الأولى لمسابقة القصة القصيرة التي نظمتها المجلة، وطلبت أن تخبره حتى يرسل صورة عن جواز سفره كي ترسل له المجلة تذكرة طائرة ليحضر حفل استلام جائزته.

ظنت الفتاة بأنها في حلم، وعادت من جديد تتذكر كيف أنها أرسلت القصة إلى المسابقة دون علمه فلم تملك فرحتها ودهشتها وراحت تخبر أمها الخبر الذي سمعته في الهاتف وما لبثت أن اتصلت به تخبره النبأ. في البدء ظن أنها تمزح لأنه لم يرسل قصة إلى أي مسابقة، فلبث إلى أن انتهى الدوام دون أن يفكر بالأمر لكنها في البيت أكدت له الخبر وطلبت أن يسامحها على تجاوزها لحقه لأنها أرسلت القصة دون موافقته وعندما تأكد له ذلك هزّ رأسه علامة بالسماح مبتسماً وكأنه يخبرها بأنها فعلت ما كان عليه أن يقوم به، ورأى نفسه بطل حدث وقع بالفعل. في اليوم التالي وأمام إلحاح زوجته وابنته اتصل بالمجلة وذكر اسمه الثلاثي، فأكدت فوزه بالجائزة وقدمت له التهنئة، لحظتئذ لم يجد بداً من الموافقة على السفر.

بعد يومين من وصوله بدأ الحفل ولأول مرة رأى نفسه وجهاً لوجه أمام الجمهور وكاميرات التلفاز يقرأ قصته كما طلبت إليه لجنة المسابقة.

والآن ها هي فكرة القصة التاسعة تراوده وقد دخل حيطان الخامسة والخمسين من عمره، يشرد بها طويلاً، يقلب الفكرة على كل أوجهها، يرى بأنها ليست ناضجة، يقرر أن يتركها لعل السنوات القادمة تحمل له فكرة قصة جديدة تستحق أن تأخذ مكانة قصة تاسعة.

الغريب.. قصائد باريس

عاطف محمد عبد المجيد

بين أنياب الغربة.. وأزمنة التَّشَـرُّد

عنوان الديوان يفضح محتواه وهو بالفعل يضم فيما بين دفتيه خمس عشرة قصيدة كتبها الشاعر أثناء رحلة قام بها إلى فرنسا. وبدءاً من عنوان الديوان مروراً بعناوين القصائد التي يحتوي معظمها على مفردة من مفردات معجم
يجد الشاعر نفسه تائهاً بين براثن هذا الوحش الذي يُسَمَّى حركيّاً بالغربة، وبعد أن يفشل في أن يتبيَّن مصيره هناك يعود ويتساءل مرة أخرى قائلاً: (ما وجهتي؟!)

وهكذا يعنُّ لنا أن الشاعر يكاد لا يخرج من غربة – ليستريح من آلامها ومتاعبها – إلا ويبدأ – من جديد – طقوس غربة أخرى ربما تكون نيرانها أشد وطيساً من غيرها

مَنْ يقترب مِنْ تخوم عالم حمزة قناوي الشعري يُدرِك الاغتراب بكل ما له من معطيات وروافد ومنشأ ذلك هو ذلك الواقع الذي يحياه وهو واقع بعيد تماماً عن ساحات أحلام الشاعر بما فيه من أزمات وعراقيل وقيود خانقة ألوانها شتى تمنعه – دائماً – من ممارسة تفاصيل حياته كما ينبغي لإنسان طبيعي. حالة الاغتراب هذه تلبَّستْ الشاعر بعدما أخفق في الوصول إلى حل لمعادلة الواقع/الحياة/الحلم والتي تستعصي رموزها/طلاسمها على الحل فلا هي – تلك الحياة – كما يتمناها ويتوقع منها أن تكون، ولا هو قادر على أن يُغَيِّر من معالمها أي شيء.

إن عدداً قليلاً من الدواوين/المجموعات الشعرية هو ما يرتكز على محور وحيد تدور في فلَكِه كل قصائده حتى لتشعر وكأن الديوان – بكل قصائده – هو عبارة عن قصيدة واحدة طويلة غير أنها قُسِّمتْ إلى مقاطع لكل منها عنوان فرعي والديوان الذي نحن بصدده الآن هو ديوان (الغريب.. قصائد باريس) للشاعر حمزة قناوي هو خير مثال على هذا.

بداية نجد أن عنوان الديوان يفضح محتواه وهو بالفعل يضم فيما بين دفتيه خمس عشرة قصيدة كتبها الشاعر أثناء رحلة قام بها إلى فرنسا. وبدءاً من عنوان الديوان مروراً بعناوين القصائد التي يحتوي معظمها على مفردة من مفردات معجم: الغربة/الغياب/التشرد (الغريب/وقت الأسئلة الشريد/لمبحر الضرير/طيف بذاكرة المسافر/حكاية الغريب والأميرة/وردة الحلم الشريد/....) ندرك أن هذه القصائد تدور في عوالم الغربة بما فيها من أحاسيس ومشاعر تنتاب هذا الغريب وتجثم على صدره وهي تقوده – أحياناً – إلى نقطة الاختناق. أما عن معجم الشاعر في هذا الديوان فأكثر المفردات التي تتكرر بشكل لافت للنظر – وكأنه تأكيد من الشاعر على إبراز هذه الحالة كأفضل ما يكون – هي (غريب/غادر/غياب/عابر/متاهات/وحشة/منافي/وحدة/مبحر/تاه/تيه/أضيع/اغترابي/مسافر/وحيد/منفرد/راحل/شتات/..). بالطبع لم يكتفِ بهذا – تأكيداً منه – بل نراه يستخدم أيضاً المفردة وما ينتمي إلى عائلتها من مفردات أخرى مثل (شارد/مُشَرَّد/تَشَرُّد/شرَدَ/تَشْرد/شريد). ورحلة الغربة هذه تبدأ مع الشاعر منذ قصيدته الأولى والتي أخذ الديوان اسمها (الغريب): (هذا هو اسمك يا غريب فما اتجاهك؟) وهنا يبدو هذا التساؤل طبيعياً فالغريب الذي تتقاذفه أمواج الغربة ومتاهاتها ودروبها الوعرة يعرف تماماً أن الأمر كذلك، لكن ما لا يعرفه هو: إلى أين سيتجه ولا إلى أين ستأخذه المقادير. وشيئاً فشيئاً تزداد آلام الغربة – خاصة مع مُضيِّ الوقت – وجراحها اللابُرْءَ منها حتى تصل إلى كونها منفى (حيث تأخذني وجوه العابرين إلى شتاءات المنافي/شارداً أو مُشرَّداً).

وهكذا يجد الشاعر نفسه تائهاً بين براثن هذا الوحش الذي يُسَمَّى حركيّاً بالغربة، وبعد أن يفشل في أن يتبيَّن مصيره هناك يعود ويتساءل مرة أخرى قائلاً: (ما وجهتي؟!).

ربما يكون هذا التساؤل نتيجة حتمية لواقع الشاعر الذي تيقن من أنه (لا درب هنالك للغريب يشده) خاصة وهو يقطن مغترباً – في مدينة تموج على أسوارها الأحزان وتحوَّلتْ كائناتها جميعاً إلى أسراب أطياف. ونظراً لحالة الاغتراب التي انغمس الشاعر فيها نراه في قصيدته (حلم يجوب المدينة) يُكثر من استخدام لفظة التشرد بكل وجوهها (شردني السؤال / شردني صداه / شارداً ومشرداً بين الأساه / أسيرَ شروده)، الشاعر وفي القصيدة ذاتها يستخدم أيضاً مفردات: غياب.. لم تأتِ.. وحدتي.. لم تجئ.. سأضيع.. العابرين.. اغترابي.. تاهت. ومن هنا نكتشف مدى ما آلت إليه حالة الشاعر النفسية والتي يبدو لنا تمزقها ذهاباً وإياباً بين الغربة بما لها من أنياب وبين التشرد الذي يقوم بدور ضربة قاسيةٍ في الرأس تُفقد صاحبها اتزانه وتَشل تفكيره وربما لا تغادره حتى تتركه جثةً لا حراكَ فيها.

أما الغربة المتجسدة لحماً ودماً فنعثر عليها فيما بين سطور قصيدته (وقت لأسئلة الشريد)، فها هو الشريد يقر بوحدته (ونظرت حولي /
(لا أحد) / لم ألقَ إنساناً هنا في هذه الأرض / النعيم / بحثت في أركان مخملها وفي ساحاتها الخضراء والبيضاء / لكن لا أحد) لا أحد هنا يشعره أو يبادله إحساساً ما فهو ليس في صحراء وإنما بين أناس لا يمثلون بالنسبة له أي شيء، وهذا ما جعله ييأس من العثور على أنيس / منقذ يخرجه من بين دوامات الغربة، وعند هذا الحد حاول أن يهدئ نفسه آملاً في قدوم طوق نجاة يخفف عنه – على الأقل – قسوة كهذي (لتهدأ يا غريب! وقد يكون الموت! قد..!).

وتعود ترتفع درجة حرارة إحساس الشاعر بغربته حتى تصبح الغربة معادلاً للهلاك الذي تفرّ منه، لكنه يظل في طلبك (كأنه الهلاك / كأنه الردى تفرّ منه بينما ارتجاك / وكلما وجدت مهرباً أتاك / يغلق الدروب كلها محاصِراً خطاك / باللعنة الجموح والأسى / بالموت في مدينة / تضيع في زحامها ولا تراك). ليس هذا وفقط بل (كأنك الفريسة الغرير / والأرض حول خطوك الشريد كلها شِراك).

وبعد أن فعلتْ جيوش الغربة التي تكالبت على الشاعر ما فعلت واتضح له أن حلمه قد ضاع سدى، كان لابد من أن يجلس أعلى كرسي الاعتراف ليعترف أمام نفسه بخسارته التي نالت منه ثم تساءل (تُراك قد عرفت بعدما تشردت سكينتك / بأن ما ظننته النعيم لم يكن سوى السعير).

وفي موضع آخر من قصيدة أخرى يصل الأمر بالشاعر إلى التساؤل عمن هو الغريب؟ أهو هو؟ أم هم الماضون حوله في دروب الصمت واللغة الشهيدة؟ ثم يجيب بأنه هو ذلك الغريب – لم نكن بحاجة إلى إجابة كهذي – لماذا؟ لأن ذاكرة المدينة لا تراه ولم يبقَ هو في ترسبها سوى اسم بعثرته الريح فوق جسورها وما كان منه إلا أن منح اسمه ذاك ووجهه كذلك للغياب وهو يجوب فيافي ذاكرة المدينة طيفاً شريداً عابراً حاملاً معه اغتراب حقائبه. وتسافر سفائن الاغتراب بالشاعر حتى ترسو به إلى مرافئ اليأس / يأسه من مجيء غد يلتقيه (ما بين وجهك والطريق مسافتي / وأنا الشريد وغايتي منفى).

بالطبع هذا عكس السائد والمألوف فالشريد يبحث عن عودة إلى وطنه، أما أن تصبح غايته منفى فهذا شيء آخر، أيعني ذلك خوف الشاعر من غربة هي أشد وأقسى من تلك الغربة التي يعاني الآن منها / غربته داخل وطنه؟ وبعد أن يشرع الشاعر في التخلص من غربته تلك بنيِّته العودة إلى أرضه يجد نفسه مشدوداً إلى غربة من نوع آخر / غربة أصلها هو فراقه لأشخاص تعرَّف إليهم في غربته سواء الأصدقاء منهم أو الأحباب (لا تنسني / قالت على درب المطار / ولملمت أحزانها الصغرى وشدتني لأترك للرصيف حقيبتي / .. / سترجع؟ / ربما).

وهكذا يعنُّ لنا أن الشاعر يكاد لا يخرج من غربة – ليستريح من آلامها ومتاعبها – إلا ويبدأ – من جديد – طقوس غربة أخرى ربما تكون نيرانها أشد وطيساً من غيرها. وهنا نتساءل أهو حقّاً – قدَر الشعراء أن يعيشوا مغتربين في كل حالاتهم سواء أرحلوا عن أوطانهم إلى أوطان أخرى أو ظلوا وهم تدوس أقدامهم ثرى أراضي أوطانهم؟

إنه ليس مجرد تساؤل، بل سؤال لا يملك الإجابة عنه إلا الشعراء أنفسهم فهل من جواب؟

إلى قراء ومتابعي «الرافد» الأعزاء

دأبت مجلة «الرافد» على تطوير مرئياتها وتفاعلها مع القراء والمساهمين بالكتابة فيها من خلال اعتماد نظام المساهمة المفتوحة لكل من يرتئي في نفسه الإمكانية لتقديم المادة الجيدة والمعيارية، وحرصنا خلال السنوات الماضية على اعتماد أفضل وسائل التواصل مع المساهمين من خلال الرد المباشر على من يكتب إلينا وإفادته بمصير مادته، ناظرين إلى رفعة العلاقة مع المساهمين، سواء أجيزت المادة للنشر أو لم تجز، وخلال الأشهر الماضية أضفنا ملزمة كاملة لاستيعاب المزيد من المساهمات كما شرعنا في إصدار كتاب الرافد الشهري مترافقاً مع العدد مع استمرار الملف الشهري في العدد، وإلى ذلك تحول موقع الرافد الإلكتروني إلى موقع تفاعلي مع الاحتفاظ بنظام الاستدعاء الصوري للمواد «بي دي اف»، وابتداءً من شهر يونيو أنزلنا نص كتاب الرافد الشهري ليكون متاحاً لزائري موقع الرافد الإلكتروني.

هذه المرة سنضع مخططاً للملف الشهري يالتناوب مع مستجدات الساحة الثقافية العربية، تاركين أمر المساهمات لواسع نظركم ومبادراتكم الخلاقة.

فيما يلي عناوين الملفات ومحاورها لإطلاعكم والعناية.

ملفات الرافد

أغسطس إلى ديسمبر من العام الجاري

عناوين ومحاور الملفات



أغسطس

جدل الثبات والمتحول في التشكيل الإماراتي

المحاور

. المتغير الثقافي في الإمارات وأثره في التشكيل

. الروافع الأساسية لمنطق التشكيل في الإمارات

. آفاق التجربة التشكيلية المؤسسية في الإمارات

. المختلف والمؤتلف في تجارب فناني الإمارات

المحاور

الشعرية العربية المعاصرة بين الدلالي والجمالي

المحاور

. المسافة بين الشعر العربي المعاصر وأحوال الزمان

. حدود الحداثة وسؤال الخصوصية في الشعر العربي



ملف العدد

. القصيدة التفاعلية .. لغو أم حقيقة ؟
. حداثة العصر.. شعرنة للنثر أم نثر للشعر

أكتوبر

السرد النسوي في العالم العربي

. مختارات من ملتقى السرد النسوي العربي في ليبيا
. خطاب البوح والوجدان في النص السردي النسوي
. السرد النسوي العربي بين فكي كماشة المعنى والمبنى
. السرد النسوي في أفق الاشتباك مع الأنا والوجود

نوفمبر

السينما العربية وتحولات النص البصري

المحاور

. استرجاع وامض لنجاحات وإخفاقات الماضي «سينما الأبيض والأسود/السينما التاريخية/السينما الاجتماعية/سينما الشباك»
. السينما العربية والتّماس مع التلفزيون
. الدراما التلفزيونية التاريخية والتناص مع فنون الإخراج السينمائي «التجربة السورية»
. تحولات النص البصري في السينما العربية المعاصرة
. وقفة أمام التجارب السينمائية العربية المغاربية

ديسمبر

مئوية علي أحمد باكثير

المحاور

. مختارات من مداخلات مؤتمر باكثير بالقاهرة
. باكثير سارداً
. هل كان باكثير مجدداً للشعر العربي؟
. الثقافة الدرامية عند باكثير
. باكثير المتنكب مشقة علوم الكلام
. باكثير من منظور الإحياء النهضوي العربي

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

القصة القصيرة جداً

البناء والشكل

محمد يونس

ليس من السهل تحديد ملامح القصة القصيرة
جداً، حيث هي منعرج في الإطار الذي يحدد
ملامح القصة القصيرة وبذلك تكونت ملامح
تختلف جوهراً إلى حد ما، وتلتقي شكلاً مع
القصة القصيرة، ولا يمكن أن نجعل الشكل
هو المعيار الأساس في الاعتقاد أو التفريق
بين النوعين القصصيين، ومن البدء يجب
أن نقر بأن هناك فوارق في البناء السردي
إجمالاً وحتى الشكل يدخل في هذا التفريق،
ولا يعتبر التشابه في حدود النسيج الشكلي
نقضاً للتفريق، بل يندرج هذا في طبيعة
كيانية القصة، حيث ملامح شكل القص
تعتمد ذلك النسيج، وإن اشتركت الأشكال
بين النمطين أو تشابهت لا يعني أبداً أنهما
لا تختلفان.

وهناك الكثير من القصص التي تنتمي إلى
النوعين تمثلان عبر المنحى الفني اختلافاً
وانتساباً من خلال المنظومة الفنية إلى نوعين،
فالقصة القصيرة جداً التي تتضح ملامحها بشكل
بائن إلى حد يفرق بسرعة بينها وبين القصة
القصيرة، وكما أن الشكل كان أيضاً من الأطر
التي ضيقت مساحة القصة القصيرة جداً، فنجد
أن أحد أبرز مؤسسي هذا النوع من القص لديه
هناك قصص قصيرة جداً كتبها (أو هنري) أو
غير متجاوزة حجم القصة القصيرة في قصص
كتبت في بلدان أخرى، ولكن الشكل هو واحد في
النوع الذي كتبه أو هنري يندرج تحت عنوان
قصة قصيرة جداً، ومثلت تلك التجربة عند
أو هنري ريادة واضحة الملامح، رغم أن هناك
من يضع في تصور ضيق الأفق (إدغار آلان بو)
على اعتبار حجم قصصه يتناسب مع التسمية،
وكذلك كتبت ناتالي ساروت شكلاً قصصياً
مستحدثاً بنفس الوصف، ويعتمد الأفق
الجوهري للمجتمع وبشكل فردي ومناحي هذا
الأفق تمتاز بتنوع مستمر في نقل الأحاسيس،
وتلك المزايا الحسية لا تتفق مع نسق الكتابة في
القصة القصيرة جداً ولكنها تقترب من طبيعة
السرد في الأقصوصة والومضة حيث التكثيف
فيهما قريب من ساروت في كشف الأحاسيس.
وهناك ملامح عدة في البناء ووحدة الحكاية
والمنحى السردي في القصة القصيرة جداً
تختلف إلى حد ما عما عليه في القصة القصيرة،
ووجه الاختلاف أيضاً يختلف فأحياناً يكون
جزئياً داخل أحد المقومات، وأخرى إجمالياً،
وأرجو أن نضع في حسباننا نحن المهتمين
بالأدب عدم إغفال فداحة الأخطاء الحاصلة
في الإفهام والإجراء الكتابي، حيث هناك تمادٍ
عفوي وهذا بدوره مؤسف أيضاً، لأن النشاط
الأدبي يكل أشكاله له أسس وقواعد عامة تشكل
أطر العمل والإنتاج وتسهم في توصيف وتحديد
صفة الإبداع للجنس الأدبي المكتوب.

تسعى القصة القصيرة جداً إلى تحديد ملامح
لحظة اجتماعية محددة بنهاية لا نمطية ولا
مرتبطة بسياق الحركة الدلالية للحكاية،
ولكنها تنتهي بما يلغي إلى حد ما تلك الملامح،
دون أدنى إخبار أو إشارة ولا حتى سياق
دلالي، حيث تعتمد دائماً حكايتها مستوى
من الإخبار المتواصل يشبه إلى حد ما مفهوم
(وحدة الصورة)، ولكنه في النهاية يهشم تلك
الوحدة بما هو غير محسوب أصلاً، وكأن
السرد لجأ إلى تسريع إيقاعه السردي فوسع
رقعة وحدة الزمن ليتمكن الفعل السردي عبر
تلازم القصة وحكايتها من تأهيل الطارئ،
حيث الثالوث المعهود كإطار عضوي للقص
في ترتيبه، قصة/حكاية/سرد، يمر بتعديل
تفرضه طبيعة حركة السرد السريعة جداً بهدف
تشكل القصة أو تخلّقها، وهنا يؤدي التعديل إلى
توازي سمتين، فالأولى في كون الحكاية جهة
الدلالة، والثانية في كون السرد جهة ذرائعية
تلك الحكاية، وزمن الجهتين لا يتأثر بالتهشم
الذي يطرأ على الحكاية عبر السرعة الفائقة،
كونه تشكيلي ويمكنه استيعاب التغير التكنيكي
في حركة السرد، فيكون للزمن الحكائي/
السردي الدور في الحفاظ على النظام الفني
للقصة، ومن الطبيعي أن نمط القصة القصيرة
جداً هنا يجرد الحكاية إلا من الإبلاغ، حيث
تسلسل الأحداث يكون خبرياً وليس دلالياً
كما في القصة القصيرة، وهي تتنوع وتختلف
ولكن داخل حيز الإخبار، وهذا طبعاً كاستنتاج
مستمد كلياً من قصص الكاتب الأمريكي (أو
هنري)، ولكن ليس تطبيقاً عليه، بل تنظيراً إلى
حد ما إلا في دراسة الحركة الآلية للقصة عنده
ومستواها الفني وميزاته ولكن ليس عبر دراسة
نصوص معينة، بل كون مجموعته (٥٠ قصة
قصيرة جداً) لا تختلف بمجملها عما نطرحه،

وهي صراحة في اعتقادنا الأصول الأساس للخطاب القصصي في هذا المضمار. إن أي عصر لابد لمعنى حياتي يتلاءم معه، وريادات القصة القصيرة مثل موباسان وإدغار آلان بو وتشيخوف وحتى جاك لندن وميلفل وغيرهم ما اهتموا إلا بتفسير القصة للمجتمع، وأسهموا بتحديد ملامح الأفق الاجتماعي، وكانوا واصفين ليس إلا لمظهر ذلك الأفق، وإن كانت قصص كافكا وتشيخوف قد سعتا إلى الجوهر النفسي للمجتمع، وربما نستثني القاص الألماني بورشرت والذي يعد أفضل كتّاب القصة القصيرة فنياً رغم قصر سني عمره، كما أن من الممكن أن نقبل عبر معيار التجنيس بأن قصصه مرت بالمنعرج إلى حد اتفقت إلى حد ما مع البناء الفني للقصة القصيرة جداً، ودلالياً هي أقرب إلى القبول من قصص ناتالي ساروت (الانفعالات) حيث نص ساروت تقريباً نثري وليس قصصياً ومنحاه حسي، أي لا يندرج قصصياً إلا إذا أوجد مبررات فقدانه لغة القص أو سبب استبدالها بلغة الحس، ولكن كان من الطبيعي أن تلك التطورات البعدية في آلية القص وكسر الحاجز الاجتماعي والتاريخي في الشكل التقليدي أن تشكل أحد الأسباب المباشرة بأن تمر القصة القصيرة بلحظة غضب من شكل حكايتها الشائخ، حيث تجد منذ قرون ثمرة التفاح على شجرتها والصبار بنفس الوخزات، فيما اللوحة بلغت أفق التجريد وإبراز البلاغة الروحية، والشعر رغم الصرامة التاريخية للوزن صار نثراً، وعوامل الحداثة كما يرى المختصون لها تأثيراتها المباشرة في أشكال الكتابة وأنساقها ويعتقد لوسيان جولدمان بعدم وجود واقع ثابت ونهائي يجب على أجيال الفنانين والكتّاب المتلاحقة أن تستكشفه وبدقة متناهية ويعزو ذلك إلى أن ماهية الواقع الإنساني هي ديناميكية ومتغيرة عبر التاريخ، ويرد تغيرها بتفاوت نسبي للناس وبضمنهم الكتاب، والدور الإنساني كما في الواقع هو في القصة، لذا كانت القصة القصيرة جداً استجابة طبيعية كما في الشعر والفن التشكيلي والسينما والمسرح.

لم تدرس القصة القصيرة جداً عبر الوظائف وأنماط هذه الخصوصية في الحكاية والقص والسرد، وآلية توظيف تلك السمات الثلاث، وإنما انصب أغلب الاهتمام على الشكل العام ككيان، وإن كان معهوداً في كيان أي مادة مكتوبة، وعلى الأخص الجنس القصصي من الطبيعي بيولوجياً ينمو ويكبر ثم ينتهي الحد الذي تنتهي به القصة، ومؤكد أن تمتاز القصة القصيرة جداً بصفة مشابهة في الإطار العضوي والذي يسميه بارت كيان المادة المكتوبة، حيث يقول في دراسته من العمل إلى النص (النص يبرهن على وجوده ويحدث نفسه حسب بعض القواعد، أو ضد بعض القواعد)، ولكن في سياق الجنس تكون تلك القواعد أسساً تمرّ عبرها خصوصية التكنيك والتي تكون مختلفة في الاتجاه والنمو، وهناك فهم غير موضوعي ولا علمي يرى بتصور خاطىء أن القصة القصيرة جداً بشكل عام أو إجمالاً تكون أقصر مساحة عضوية من القصة القصيرة ولا أدري كيف نقارن عبر هذا التفسير المساحاتي وليس الوظائفي، ومن الطبيعي في هذا الرأي لا يتجلى وضوح إطار أولي للكتابة بشكل نظام يتيح للفن القصصي بشكل لا مح حسبقاً في المفترض الذهني حيث توسعت مساحة الفكرة الخاطئة فأخذ التأثير المباشر في التوهم والدمج والاشتباه الحاصل في حيز الإنتاج التعييني في دعم الفكرة الخاطئة وتوسعت تلك الفكرة قراءة وكتابة وتداخل المفهومان بعد هدم التصنيفات وشيوع الاعتقاد اللاعلمي، والخبيب طمعتقد أن يكسي نظام النص الأدبي صبغته، فتتأكد هكذا كتابة الحقيقة العلمية هنا ليس في كيان النص أو عنوانه الأدبي المشكل أيقونته المدلة عليه، بل بالتصنيف التعريفي، وهناك عدد كبير من القصص لا تأله من حقيقة تصنيفها فيما هي مصنفة باعتقاد الكاتب، فنجد الأمر تراجعاً عن حقيقته عبر المدلول الذي يفترض له حقيقة اعتقادية، وطبعاً تلك المساحة وتعدد الاعتقادات خلالها لا يمكن بسهولة أن تنقض الأصح والأنسب نظرياً ومنهجياً ومن الطبيعي أن هناك حقيقة تاريخية للنص القصصي لا يمكن زعزعتها أبداً. وكما أن نظرية النص القصصي سيان كان في المنحى المعهود أو فيما انعرج منه وفيه، لا تدرك بالاعتقاد الذهني بل هي تلتقي إلى حد ما مع الممارسة الكتابية، وتلك ميزة التفريق بين القصة القصيرة والقصيرة جداً، حيث لكل منهما جسم تدركه حاستنا البصرية، لكن هناك نظام يضمن تسمية هذه من تلك، ولا يمكن الفصل بينهما إلا وفق المنهج برغم المشاطرة المشتركة للأثر الأدبي كقيمة فنية وجمالية، حيث يكون البناء الوسيلة التي تلمس به الاختلاف، والإطار التقني في هيكلة النص له ميزة الفرز بين المفهومين ومن الطبيعي أن هناك عوامل أخرى ثانوية، هي أيضاً تشكل سمات تفريق وإبداء ملامح خصوصية، ومن أهم الأسس التفريقية والفارزة بين القصة القصيرة والقصيرة جداً، هي شكل السرد ومحتواه والطبيعة الإخبارية للحكاية والخالية من المحتوى الدلالي والمعاني غير المعرفة، وكما أن الإيقاع السردي يختلف بسرعته الاعتيادية أو النمطية، بل هي مضاعفة إلى أقصى حد لبلوغ النتيجة، واللغة هنا لا تملك تعبيراً واسعاً بل محددة الوظيفة وكأنها مرآة لشكل الحكاية واستنساخ ظاهر ذلك الشكل.

تداعيات القصة القصيرة جداً

عبد الحافظ بخيت متولي

بعد صدور كتاب انفعالات لناتالي ساروت عام ١٩٣٢، انتبه كتّاب القصة إلى فن جديد يشبه القصة القصيرة لكنه يختلف عنه في بنائها وشكلها أطلق عليها القصة القصيرة جداً وكانت ترجمته إلى العربية في السبعينيات قد نبهت القصاصين إلى هذا النوع من القص، فبدات تظهر في الصحف والمجلات المتخصصة، قصص قصيرة جداً كان تأثير ساروت واضحاً فيها..

وبالرغم من أن مرحلة الرواد في القصة القصيرة جداً كانت تهتم بالنص لا بشكله، فقط ظل تطور النص الشغل الشاغل لقصاصي تلك المرحلة، حتى صار من الصعب إحداث أي تغيير في «التكنيك» العام للقصة، فظل الاشتغال على النص وحده (..) لكن بعض الخروقات قد حدثت في نمط كتابة القصة في ذلك الجيل، كانت عبارة عن طفرات فنية بررت مدى الحاجة إلى تنويع الأساليب والدخول في تقنية القصة من باب الوعي بضرورة مواكبة تطور الأدب في العالم.. فنشرت في الأربعينيات قصص قصيرة جداً كما يقول الناقد باسم عبد الحميد حمودي فعدّ ذلك بداية لظهور هذا الفن.. ثم تلاحقت التجارب حتى بلغت درجة كبيرة من النضج الفني في مرحلتي الستينيات والسبعينيات، فنشرت بثينة الناصري في العراق في مجموعتها (حدوة حصان) الصادرة عام ١٩٧٤ قصة أسمتها (قصة قصيرة جداً).. ونشر القاص خالد حبيب الراوي خمس قصص قصيرة جداً ضمن مجموعته (القطار الليلي) الصادرة عام ١٩٧٥، ونشرها عبد الرحمن مجيد الربيعي في نفس الفترة وكذلك جمعة اللامي وأحمد خلف وإبراهيم أحمد..

ويبدو ان تطور وعي القاص واطلاعه على التجارب العربية والعالمية وتحليل النتائج المستخلصة، أدى إلى إنتاج نوع آخر من القصة يختلف كلياً عما هو سائد أصلاً، مع إن بعض الدلائل تشير إلى ان هذا الفن بدأ عراقياً في الأربعينيات مقارنة بظهوره عربياً واستثنينا تجربة القاص اللبناني توفيق يوسف عواد الذي أصدر مجموعته القصصية (العذارى) عام ١٩٤٤ واحتوت على قصص قصيرة جداً لكنه أسماها (حكايات).

فن القصة القصيرة جداً لا يمكن أن يكون بديلاً عن القصة القصيرة القائمة بذاتها.. فكل حركة إبداع لابد أن تأخذ حيزها من الانتشار والانفتاح

وكان لمواكبة مجريات العصر والتطور التقني الهائل دوره في ولادة هذا الفن حيث إن أي تطور مادي ملموس في الحياة يصحبه تطور في المجال الأدبي حتماً..

وبذلك برزت القصة القصيرة جداً معبرة عن وقائع الحياة السريعة التي تتطلب الاختصار في كل شيء.. فهي ليست وليدة اللحظة إذاً أو أنها فن سهل الكتابة كما يتصور بعضهم بل هي من الفنون الصعبة وعملية التحكم بها لا تقل أهمية وصعوبة عن إبداع أي نص قصصي آخر، وما تحتويه عناصر القصة ذاتها من مقدمة ومتن وخاتمة، وبالتالي فهي تحتاج إلى تقنية خاصة في الشكل والبناء ومهارة في سبك اللغة واختزال الحدث المحكي والاختصار في حجم الكلمات المعبرة عن الموضوعات المطروحة..

من هنا كان التغيير في شكل القصة مهماً على الدوام، حيث تقول ناتالي ساروت (إن مهمة الفن التجديد والتجدد والاستمرار) في حين أن فن القصة القصيرة جداً سيصبح قديماً بعد حين، بعد ان يكون كتّاب القصة قد ابتكروا شيئاً آخر في ضوء الحركة الدائمة للأشياء والمتغيرات السريعة للعصر..

يقول ابن قتيبة المتوفى عام ٢٧٦ هجرية في هذا الصدد (إن كل قديم كان محدثاً في زمانه، كما أن كل ما يعد محدثاً في زمن ما سيصير قديماً بمرور الأيام والسنين).

فظهور القصة القصيرة جداً ليس غريباً أو مفاجئاً (رغم التأثر الواضح بساروت) لا سيما أن الأدب العربي شهد ظهور حركات تجديدية كثيرة وخاصة في الشعر ولكنها لم تؤثر في استمراريته ولم تهدد وجوده..

ففي العصر العباسي الثاني ظهرت فنون شعرية متعددة مثل القوما والدوبيت والكانكان، وظهرت الموشحات في الأندلس وكانت حينها خروجاً على أعاريض الخليل المعروفة وظلت محاولات التجديد مستمرة على شكل القصيدة

حتى بدايات القرن العشرين حين ظهرت جماعات الديوان وأبولو والمهجر، وفي الأربعينيات ظهرت قصيدة التفعيلة وكانت بمثابة حركة تجديد كبيرة وثورة في مسيرة الشعر العربي التقليدي ولكنها جميعاً لم تؤثر في القصيدة العربية وظلت بحور الخليل تمثل ديوان العرب في كل العصور..
ونؤكد أن فن القصة القصيرة جداً لا يمكن أن يكون بديلاً عن القصة القصيرة القائمة بذاتها.. فكل حركة إبداع لابد أن تأخذ حيزها من الانتشار والانفتاح كي تؤسس لها كياناً مستقلاً..
وفي مجال القصة القصيرة جداً يحتاج القاص إلى تعامل خاص مع معطيات التطور الذي جعله يقتنص اللحظة السريعة ويحولها إلى ممارسة فنية تحتوي على مواصفات القصة القصيرة ولكن بشكل آخر..

إن لجوء كتّاب القصة إلى هذا الفن ليس لأنها أقل طولاً من القصة المعروفة.. بل لقيمتها الفنية أولاً ومهارة كاتبها ثانياً، ذلك أن القاص لابد أن يتعامل بمهارة بطريقة البناء واختزال الحدث والاشتغال على مساحة أقل لاتحتمل المناورة من المفردات التي تؤدي إلى المعاني الكبيرة التي تختصر السرد والقدرة على صنع الضربة النهائية بنجاح..

فكان إبداع القاص عاملاً كبيراً في نجاح هذا الفن وتأسيس جنس أدبي مشتق من القصة القصيرة قائم على الالتزام بالقيم الجمالية والوعي ونقل العوالم المادية المحسوسة عبر لغة مكثفة..

عالمياً يمكن اعتبار ناتالي ساروت صاحبة فضل الريادة في هذا الميدان، ومن ثم كتبها


بورخيس

بورخيس وكالفينو وقد اعتمدوا التجريب والغرائبية في إخراج الحدث ومعالجته فنياً مع استخدام اللحظة العابرة كأساس في عملية القص..
إن كتّاب هذا النوع من القصة، قد التزموا بكل محددات فن كتابة القصة القصيرة جداً وأضافوا لها بعداً فنياً يستند إلى ثقافة الوعي والسعي للمحافظة على جدية المصطلح... إن الإيقاع السريع للحياة وزيادة الخزين الثقافي للقاص أهلته للقيام بدوره في إبداع القصة القصيرة جداً التي تعتمد التكثيف والاختزال والضربة والمقدرة اللغوية والموضوعة المستمدة من الواقع والتخيل وعلى أسس عصرية تقوم على تعقد وتشابك تفاصيل الحياة في ظل التقدم التقني وثورة المعلومات الهائلة..

وعندما كتبت ساروت قصصها في (انفعالات) كان تأثيرها مهماً في الساحة الأدبية الفرنسية والعالمية على حد سواء.. فقد ظهر لون جديد من فنون النثر القصصي حفز الآخرين على الإسهام في ترسيخه وإنجاح فنية المصطلح الجديد.. حتى إن ساروت في كتابها أسهمت وبشكل مؤثر في إظهار مجموعة جديدة من الأدباء الفرنسيين اضطلعت بمسؤولية الكتابة الجديدة والدفاع عنها أمثال بيكيت ميشيل بوتور ساروبان سولير.. استخدمت ساروت تقنية متفردة في إظهار الجوانب الغريبة في القصة القصيرة جداً التي يسميها نقاد الأدب بالأقصوصة وتتلخص في التكثيف والإيحاء والإيجاز...

ومثلت هذه التقنية الانطلاقة الأكيدة لهذا الفن حسب رأي كثير من النقاد منهم توماس بيرنز الذي يقول (إن سبب صعوبة الأقصوصة يترتب على إيجازها أن تكون العقدة يسيرة مباشرة ورسم الشخصيات موجزاً محكماً مقيداً فحوى والعرض بليغاً).

انتشر هذا اللون القصصي كونه فناً جديداً يستطيع القاص من خلاله إظهار إبداعه وبراعته، عكس اعتقاد البعض من أنه أسهل من القصة القصيرة ويمكن لاي كاتب ولو كان مبتدئاً أن يتعامل معه..

وقد ضجت الصحف الثقافية خلال السنوات الماضية بهذا الفن الجديد، فكتبه الكثير من القصاصين على اختلاف أعمارهم إضافة إلى الكتّاب الطارئين على القصة الذين حسبوا أنهم وجدوا ضالتهم في القصة القصيرة جداً.. بعض الذين كتبوا هذا اللون أسهم فعلاً وبجدارة في ترسيخه وتأسيس قاعدة متينة له من خلال نماذج استوفت شروط كتابته.. في حين توهم البعض الآخر أن الاستسهال فيه سيضعهم في قائمة المتعاملين معه..

اعتمد النوع الأول من الكتّاب في قصصهم القصيرة جداً على الوحدة الموضوعية والحكاية والتكثيف والإيحاء والإيجاز والمفارقة، فجاءت نصوصهم ناضجة مستوفية أسباب

نجاحها حتى إن بعضها ترك أثراً لقوته ولكون كتابها يعون أسرار اللعبة التي تؤهلهم لدخول نادي القصة القصيرة جداً الذي أسسته ناتالي ساروت..

أما النوع الآخر من الكتاب فقد جاءت كتاباتهم بشكل خواطر فجة أو أخبار أو مقالة قصيرة سطحية عدّوها قصصاً قصيرة جداً متناسين أن هذا اللون يعتمد أساساً على الحدث المركز أو المفارقة والإيحاء وعلى العنوان الذي يعد أهم مفصل من مفاصلها..

يقول وولتر كامبيل في بحثه الموسوم «الشكل في ا لقصة»..

(لدى محاولة كتابة الأقصوصة عليك أن تستعرض وتحلل العشرات منها وتتصفح مجلدات المجلات الأدبية وتقرأ ما تجده من الاتجاهات الحديثة لهذا الشكل..).

ويؤكد كاتب آخر أن إنتاج أقصوصة صالحة للنشر يجب أن يكون التفكير فيها كثيراً وكتابتها ببطء وتأنٍ.

وهذا ما يؤكد صعوبة هذا الفن لاسيما أن كاتبه يجب أن يعي حقيقة عناصره ومقوماته ويدقق ما يكتبه كما يقول باشلار (المؤلف يجب أن يكون قارئاً متيقظاً إلى أقصى حد).

نقدياً لم يتم تناول تجارب القصة القصيرة جداً باهتمام يجعله يرصد تلك التجارب كاشفاً الجوانب الفنية والتقنية فيها، فكان تناول ما نشر من تجارب في هذا المجال لا يتعدى كونه مقالات متفرقة لا تدعو إلى التركيز على هذا الفن كونه فناً جديداً وصعباً أفرزته بعض الأسباب المتعلقة بالتطور السريع للحياة المعاصرة في جميع الصعد والوعي الذي وصل إليه كاتب القصة القصيرة الذي ثار على الأنماط التقليدية مقتحماً أساليب الحداثة المدعومة بالخطابات المعاصرة في تناول لغة القص وبناء النص وصياغة الحكاية..

في مجال القصة القصيرة جداً يحتاج القاص إلى تعامل خاص مع معطيات التطور الذي جعله يقتنص اللحظة السريعة ويحولها إلى ممارسة فنية تحتوي على مواصفات القصة القصيرة ولكن بشكل آخر

انتشر هذا اللون القصصي كونه فناً جديداً يستطيع القاص من خلاله إظهار إبداعه وبراعته، عكس اعتقاد البعض من أنه أسهل من القصة القصيرة ويمكن لأي كاتب ولو كان مبتدئاً أن يتعامل معه

نقدياً لم يتم تناول تجارب القصة القصيرة جداً باهتمام يجعله يرصد تلك التجارب كاشفاً الجوانب الفنية والتقنية فيها فكان تناول ما نشر من تجارب في هذا المجال لا يتعدى كونه مقالات متفرقة لا تدعو إلى التركيز على هذا الفن كونه فناً جديداً وصعباً أفرزته بعض الأسباب المتعلقة بالتطور السريع للحياة المعاصرة

فكانت بعض المحاولات النقدية تتناول القصة القصيرة جداً وكأنها خارج نطاق التنظير ولم يتسن لهم إعلان موقف حاسم منها..

لقد تحمل القاص ضرورات الوعي والتجديد في استنتاج خلاصة الإبداع الأدبي المعاصر فأبصر نتاجه النور بعد محاولات وتردد خشية اقتحام الساحة القصصية الصعبة المرتكزة على مهارة الصنعة وقوانين الكتابة، فكانت تلك المحاولات قد جاءت معبرة عن ضرورة ملحة في تأسيس جنس أدبي ينتمي إلى فن القصة ولكنه يختلف بناء وصياغة.. وكان لا بد من أن ينتبه إلى هذه المحاولات وتأشيرها وعدّها ضرباً جديداً تضافرت عدة عوامل على إظهاره بهذا الشكل الذي نراه اليوم من الاهتمام باللغة المصاحبة للضربة النهائية ومختصرة الكثير من المراحل التي تحتاج إليها القصة القصيرة..

فيكون القاص قد أدرك تماماً ماذا بذل وسعه عمله لانتزاع إعجاب الآخر المتحفز لالتقاط مواضع الإبهار في النص.

وهذا ما أكد عليه بعض النقاد الذين تعمقوا في دراسة النص كوحدة لها خصوصيتها، ونجد رولان بارت في كتابه ـ درجة الصفر المئوي ـ يؤكد تلك الحقيقة بقوله إن النص الأدبي هو وحدة مستقلة ومتكاملة..

إن النقد القصصي يمر بخمول نسبي قد يكون متأتياً من عزوف أكثر النقاد عن الكتابة وتأشير تجارب القصة القصيرة جداً تحديداً وتركها تدور حول نفسها إذ لم تجد ما يكتب عنها وليست لمشكلة كما يراها البعض في قلة النصوص المنشورة ضمن هذا اللون وإنما في مستويات الذائقة والرؤية الموضوعية والتقنية التي تقدمها هذه النصوص..

وهكذا يكون النص القصصي القصير جداً قد ألب بعض النقاد عليه في حين صفق له نقاد آخرون وباركوه وعدّوه وليداً قوياً من رحم القصة القصيرة، وبرأينا إن هذا الفن قد جسد وعي القاص وإمكانية دخوله إلى عوالم أخرى من التجدد والابتكار..

القصة القصيرة جداً

مقاربة في الشكل

عمران عز الدين أحمد

إن مصطلح الـ(ق.ق.جداً) توصيف اختزالي لنص حكائي محدد لا يستطيع أحد فيما أظن الإقرار بحداثته المطلقة لأنه موجود في شكله ومحتواه الراقيين ومتوافر في كم كبير من التراث الأدبي القديم ناهيك عن المعاصر ولم يختلف كتّابه على تنسيبه أو تصنيفه فالمسألة فيما يلوح لي أن ثمة حاجة موضوعية وملحة دعت إلى خلق أو بعث نص قصصي يحمل كل مواصفات الاختزال ومعانيه.

ومن الطبيعي أن يتصدى لهذا الأمر الكثير من الأدباء أو من السابحين في فلك الأدب الذين شجعهم على المضي في هذا السبيل أن بعض الأشكال الأدبية التي تشبه القصة القصيرة جداً في التراث العربي من النكتة والطرفة والشذرة والخبر قد نفضت عن أكتافها غبار السنين وقدمت دليلاً أو ما يشبه الدليل على أن هذا الضرب من الأدب لا يفتقد إلى الجذور، وأن هذا المصطلح الذي ظهر على الساحة الأدبية وشغل المشتغلين بها وفرق ما بينهم فتحمس له من تحمس وسخر منه من سخر لأنه ليس سهلاً أو منشغلاً بمشكلات أعظم خطراً لا تكاد تكفيها بحسبه مجلدات من الروايات والقصص القصيرة فما بالك بالقصيرة جداً!

إن هذا المصطلح تسمية حديثة لفن قديم، وإننا إذ نتفق مع جميع النقاد الذين يقولون إن معظم الفاشلين في ميداني القصة والشعر قد وجدوا في الـ(ق.ق.جداً) ملاذاً آمناً لأن هناك كتّاباً لم يمارسوا ولم نسمع لهم ربما أن كتابة القصة العادية متوهمين فيها السهولة مما أدى إلى طوفان من القصص القصيرة جداً يفتقر إلى أبسط شروط هذا الفن من حدث متنام وتكثيف وعمق في الفكرة ونهاية مفاجئة وامضة فإن الأمانة تفرض علينا عدم تجاهل النماذج الجيدة على قلتها ولا نستطيع إلا أن نمنحها الإعجاب والتعاطف ونستمد منها حجة في الدفاع عن حق الـ(ق.ق.جداً) في الحياة، ففي هذا العصر ذي المزاج المتقلب والتطور المتسارع والإنجازات العلمية الخارقة يواجه الأدب بأشكاله المألوفة المقروءة خصوصاً تحدياً كبيراً يشعر به كل أديب ومشتغل في الأدب هذا التحدي يتجسد في أشكال التعبير المختلفة والجديدة الوافدة منها خصوصاً فقد يكون من أهم أسباب وجود هذا الجنس الاستجابة لروح العصر القائم على السرعة والاختصار والتكثيف فالحاسب مثلاً قد جرى تصغيره عشرات المرات حتى انتهى قطعة يمكن حملها في الجيب بعد أن كانت الغرف تعجز عن استيعابه، وكذلك الوصف في كثير منه عبء ثقيل على الحكاية يوقف سير الحدث وقد يصرف القارئ عن القصة خاصة أن إيقاع العصر إيقاع سريع لا يحتمل التمهيد والاستفاضة والإنشاء، فوظيفة الوصف تطوير الحدث وبناء الشخصية لا أكثر ولا أقل.

وأظن أن المحاولة الجديرة بالذكر لقَوْعدة هذا الجنس من الأدب هي محاولة الدكتور أحمد جاسم الحسين الذي يعد من أكثر المتحمسين لهذا الجنس الأدبي الـ(ق.ق.جداً) كما أسماه اختصاراً في كتابه الرائد (القصة القصيرة جداً) وقد ذهب الدكتور الحسين في كتابه المذكور آنفاً إلى أن أهم أركان هذا الجنس هي التالية:

القصصية/ الجرأة/ وحدة الفكر والموضوع/ التكثيف/ خصوصية اللغة والاقتصاد/ الانزياح/ المفارقة/ الترميز/ الأنسنة السخرية/ البداية والقفلة/ التناص.

قد يتبادر إلى الأذهان صعوبة اشتمال أي جنس أدبي على هذه الأركان مجتمعةً ولا سيما إذا كان هذا الجنس قصة صغيرة الحجم من هذا النوع وأنا أميل إلى هذا الرأي فليس من الصواب أن يسعى أي متصد لهذا الجنس الأدبي إلى إرقاد قصصه على سرير لابروكروست وإلزامها بكل هذه الأركان والعناصر إنما أتصور ضرورة وجود نصفها على الأقل في القصة القصيرة جداً الواحدة وللمؤلف بعد ذلك مشروعية الاختيار كما أرى بين الأركان والعناصر الملائمة لقصته دون التزام بعناصر وأركان بعينها على أن الركن الأخطر والعنصر الأهم في أية قصة قصيرة جداً هو عنصر القصصية فكثيراً ما

إن هذا المصطلح تسمية حديثة لفن قديم، وإننا إذ نتفق مع جميع النقاد الذين يقولون إن معظم الفاشلين في ميداني القصة والشعر قد وجدوا في الـ (ق.ق.جداً) ملاذاً آمناً لأن هناك كتّاباً يمارسونها هرباً من كتابة القصة العادية متوهمين فيها السهولة

يقول لنا أحدهم: «هات من الآخر.. وبعدين». مما يعني أنه غير مستعد لتضييع وقته في الإصغاء إلى كلام يظنه فارغاً ولا يعنيه في شيء فكلنا نود مواجهة المواضيع والأحداث باختصار وبإيجاز لا يخل بالمعنى، وهذه بالطبع مسؤولية ومسؤولية كبيرة جداً في أن يضعك أحدهم أمام الجديد والطريف والجميل والمختصر في مفاجأة تلو أخرى ومنعطف عقب آخر ويأخذ بيدك ويغزو قلبك وعقلك ويثير لديك من رغبات وحب فلن تجد نفسك إلا منساقاً إليه بكل سهولة لا لشيء إلا لكي تلبي فضولك وتشبع حاجتك إلى استطلاع كل ما هو طريف وطارئ من حولك وتلك هي مهمة القاص في القصة القصيرة جداً وبما أن الحكاية أية حكاية هي كذبة متفق عليها بين القارئ والكاتب فإن على الكاتب فوق ذلك أن يستخدم هنا كل ما من شأنه اجتذاب اهتمام الآخر وإقناعه وشد انتباهه فإذا فشل فلن يعني هذا سوى فشل أسلوبه والنتيجة هي خسارة هذا الآخر وإحجامه عن المتابعة.

القصة القصيرة جداً هي قصة الحذف الفني والاقتصاد الدلالي الموجز وإزالة العوائق اللغوية والحشو الوصفي الذي كان الدكتور طه حسين يدعو إليه بشكل غير مباشر في مجمل كتاباته وبشكل تبدو فيه الاستهانة بذكاء القارئ فمن الواجب والحال هذه أن يكون داخل القصة شديد الامتلاء وكل ما فيها حدثاً أو حواراً أو شخصيات وخيالاً من النوع العالي التركيز بحيث يتولد منها نص صغير حجماً لكن كبير فعلاً كالرصاصة وصرخة الولادة وكلمة الحق، أي أن المشكلة في التعامل مع هذا الجنس هي تشذيب وتهذيب واصطفاء يذهب بما هو زائد ونافل. فبنية هذا الأدب الوليد لا تقبل الترهل اللغوي ولا تتحمله إطلاقاً أما اللغة فيجب أن تكون متجاوبة مع التكثيف، وبما يحمله ذلك التكثيف من إيحاءات ودلالات أي أن تكون رشيقة في إيصال المعنى والمضمون فلم يعد خافياً على أحد أن أكثر الفنون صارت تميل إلى الإيجاز في لغاتها التعبيرية والشعر مثلاً مال جزء منه إلى المقطعات والقصيدة القصيرة جداً لها حضور ما حتى إن نزار قباني- رحمه الله- وهو من هو كان يحرص في كل أمسية من أماسيه على إلقاء نماذج منها ولأن هذا النوع من الكتابة صعب للغاية ويتطلب قدرة عالية على التكثيف وتوصيل الرسالة في ذات الوقت فإن الجرأة في طرح المواضيع واصطياد اللقطة وتدوينها على الورق وإيجاد الحلول لنقاط الذروة بأسلوب هادف وساخر وجميل أمر يستحق الاهتمام



نزار قباني

خاصة إذا كان الكاتب في هذا الأدب متسلحاً بأدوات الجرأة، وعلى ذلك فلا مانع أن يكون الكاتب ملماً أو على اطلاع بكافة الأجناس الأدبية، وفي ذلك دليل على خصوبة هذا الجنس الأدبي المازج لجميع الأجناس الأدبية الأخرى المنفتحة بعضها على بعض فالقصة القصيرة جداً يمكنها أن تستفيد من أدوات الشعر كما أن الشعر يمكنه أن يستفيد من أدواتها وهذه الاستفادة مقيدة بشرط واحد هو ألا يطغى الشعر على بنيتها القصصية ومثالنا هنا هو ما كتبه جبران خليل جبران منذ ما يزيد على (٨٠) عاماً في مجموعته التي كانت تحمل عنوان (المجنون) فقد كتب وقتئذ مجموعة قصص قصيرة جداً مستوفية جميع الأركان والعناصر التي يتطلبها هذا الجنس الأدبي والتي يذهب إليها معظم النقاد على قلتهم في الوقت الحاضر فتحت عنوان (الثعلب) كتب ما يلي: «خرج الثعلب من مأواه عند شروق الشمس فتطلع إلى ظله مندهلاً وقال: (سأتغذى اليوم جملاً) ثم مضى في سبيله يفتش عن الجمال الصباح كله وعند الظهيرة تفرس في ظله ثانية وقال مندهشاً: (بلى، إن فأرة واحدة تكفيني..).

ثم جاء بعده زكريا تامر وأثبت أحقية ومشروعية هذا الجنس في العيش جنباً إلى جنب مع الأجناس الأدبية الأخرى، ففي كتابه (النمور في اليوم العاشر) كتب هذه القصة وكانت بعنوان (محو الفقراء): «جاع المواطن سليمان القاسم، فأكل جرائد زاخرة بمقالات تمتدح نظام الحكم وتعدد محاسنه المتجلية في محو الفقر ولم يشبع، شكر الله رازق العباد، وآمن إيماناً عميقاً بما قالته الجرائد». أما أحمد جاسم الحسين في كتابه (همهمات ذاكرة) فقد كتب قصة بعنوان (بكاء):



جبران خليل جبران

فرحت كثيراً (باعترافه لها)، فلا أجمل من أن تسمع فتاة اعتراف شاب بحبها!
حين مرَّ شرطي خافت وراحت تبكي، لم يهن على الشرطي أن يراها تبكي، فهو (مسؤول عن الأمن)، قاده إلى المخفر، وأجبره على (الاعتراف) لكنها لا تزال تبكي!

بنية هذا الأدب الوليد لا تقبل الترهل اللغوي ولا تتحمله إطلاقاً أما اللغة فيجب أن تكون متجاوبة مع التكثيف وبما يحمله ذلك التكثيف من إيحاءات ودلالات أي أن تكون رشيقة في إيصال المعنى والمضمون فلم يعد خافياً على أحد أن أكثر الفنون صارت تميل إلى الإيجاز

وما تقدم قصص قصيرة جداً مكثفة وخالية من الزوائد والحشو الوصفي والاستطرادات، إضافةً إلى تركيزها على خط قصصي هام وترصد بمهارة شديدة حالات إنسانية شديدة الصدق، فقد نجحوا في إرباكنا فنياً مدينين بهذا الإرباك واقعنا القمعي والضاحك دوماً ببلاهة. وهذه القصص على صغر حجمها تطرح تساؤلات عديدة وهامة تدور حول وظيفة اللغة وعمق الفكرة وعودة الحياة إلى الكلمة التي تراجعت أمام طوفان الصور المزركشة والفاقعة والبراقة وبالتالي تراجعت الثقافة الحقيقية التي تخاطب العقل وتحاوره أمام ثقافة التسطيح والتعليب. فاللغة الزاخرة بهذه العوالم من اللامتناهيات والرموز والإشارات هي الذاكرة والحياة وهي الكاتب والكتابة معاً. وعلى ذلك فهذه القصص كما أعتقد قادرة على إعادة رسم الحياة المفتقدة بدفئها ونبضها البراقين كما يشاؤها القاص مقدماً الصورة التي يريد ناقلاً الواقع أحياناً بحلوه ومره عابثاً فيه أحياناً أخرى بدافع من السخرية والتهكم المريرين، وذلك من خلال تقنيات مشغولة وعناصر منتقاة وكثير من المحفزات المتواشجة لتقديم سرد مراوغ عبر إيقاع قصصي ساحر يسلب اللب وينغرز سهاماً محرضة دائمة الأثر في أعماق النفس حاثةً إياها على الإمتاع والإبداع.

أخيراً: إن ما يغري بالنقاش هو أن هذه القضية قضية القصة القصيرة جداً لم تحسم بعد، ومن المعروف أن الاتهامات تتناسب عكساً مع النقد فبقدر ما يزداد هذا يقل ذاك ورغم كثرة مناقشة ذلك الموضوع واجتذاب أطرافه فثمة تقصير واضح في الدراسات والندوات والبحوث الجادة والكافية حول هذا الجنس والمسؤولية تقع على عاتق الجميع: أدباءً ونقاداً وباحثين ولا بد من الوقوف على أسباب هذا التجاهل خاصةً من قبل ذوي الاختصاص سيبقى هذا المجال ميداناً مفتوحاً لفرسانه القادرين على ترك بصماتهم للحاضر والتاريخ، وإذا كان في كل فن الغث والسمين فالزمن وحده هو الكفيل بأن ما ينفع الناس لا بد أن يمكث في الأرض.

القصة القصيرة جداً

إشكالية الفن

صبيحة شبر

القصة القصيرة جداً نوع سردي يتصف بعدد من الخصائص، منها ما تتميز به فنون النثر الفني، مثل انتقاء الألفاظ الجميلة الموحية القادرة على التأثير في المتلقي والفكرة الرائعة ونظم الجمل بطريقة زاهية، تبدو الكلمات وكأنها العقد المنظوم.. والسرد يتميز بكل الخصائص الموجودة في النثر الفني، بالإضافة إلى الإيجاز والمفارقة والحذف والإيحاء، و هذا الفن صعب جداً، وعسير على الانقياد لإرادة المسّير.

والقصة القصيرة جداً نوع مكثف من فن السرد حيث التركيز والتكثيف والحذف والترميز، وقول الأشياء الكثيرة في كلمات قليلة، كتابته ومضات ساحرة تستهوي القراء وتدفعهم إلى إمعان النظر في واقعنا المأزوم، والقدرة على انتقاء الألفاظ تتجلى واضحة، في هذا النوع من القص، تتباين الآراء في أصول هذا اللون من السرد بعضهم يقول إنه حديث النشأة في العالم العربي، أخذ الاهتمام به يزداد بعد أن اطلع الأدباء والقاصون، على نماذج مما ترجم منه إلى اللغة العربية، وأعجب به القراء، ورغم أن البعض قد استسهله، فهو من أعسر أنواع الكتابات السردية وأصعبها، حيث الإيجاز الشديد، والتكثيف والقدرة على الإيحاء، وجعل القارئ مشتركاً مع الكاتب، في وضع تكون فيه النهاية مفتوحة، في أكثر الأحيان، والبعض الآخر من دارسي الأدب ونقاده، يذهبون إلى أن هذا الجنس الأدبي موجود في تراثنا العربي ويقولون إنه شبيه بفن المقامة، حيث الجمل القصيرة المسجوعة والحكاية الساخرة واللقطات الضاحكة التي تقول أشياء كثيرة للسامع أو القارئ بكلمات قليلة، ورغم أننا نجد الكثير مما يطلق عليه كاتبوه: لفظة (القصة القصيرة جداً) إلا أن القليل جداً مما ينشر في الصحف والمجلات، وما نجده في المواقع الإلكترونية تتوفر فيه صفات هذا الفن الصعب، والذي لا يجيده إلا من أوتي القدرة على صياغة الكلمات بالشكل الفني والمهارة في الكتابة الفنية الموحية، والعناية بالجانب السردي والاهتمام بالحدث، فالتركيز الدقيق والتكثيف مما يميزان الفن الجميل، الذي يدفع المرء الى إمعان النظر والتفكير في مغازي العمل الأدبي، وفي لؤلؤ المعاني الذي أراد الكاتب أن يعبر عنه..

وبما أن كل عمل أدبي يجب ان يتوفر فيه التوازن بين المبنى والمعنى وأن فن السرد حيث الفكرة والحدث واللغة، فإن نوع القصة القصيرة جداً يتضمن صفات معينة لا يصح بدونها، وهي القصر الشديد، التكثيف، خصوصية اللغة، والشاعرية المهيمنة، المفارقة، الترميز، إبراز الطابع الإنساني، السخرية، التناص، والقدرة على إدهاش المتلقي ومفاجأته، التعبير بالألفاظ عن الواقع بأمراضه المتفشية وعاهاته المستديمة..

فما هي دواعي هذا النوع من الفن؟ ولماذا وجدنا الكثير من كتّاب القصة، يفضلون الكتابة في فن، تباينت فيه الأحكام واختلفت بشأنه الآراء؟ أليس كل فن هو نتيجة حتمية، لصراع بين القديم والجديد، وحوار كبير متواصل بين أنصار هذا الفن، ومع من يناقضهم في الاهتمامات، ووجهات النظر، أليس كل علم جديد وفن وليد، هو نتيجة عدة عوامل سياسية واجتماعية واقتصادية، ألا تنطلق الحداثة من عوامل ذاتية، في نفس المبدع وأخرى موضوعية فيما يحيط به من عوامل سياسة واجتماع واقتصاد؟..

ولكن لماذا انتشر هذا الفن في عالمنا العربي؟ وأقبل الناس على قراءته والاطلاع على مجموعاته، وحضور مهرجاناته، هل لأن العصر يتميز بالسرعة؟ ولأن الناس ما عادوا يصبرون على العمل الطويل مثل الرواية؟ أليس في هذا الجواب مجانبة للحقيقة وافتراء على الواقع؟ لأننا نجد الرواية ما زالت تحتل مكانتها المتميزة في وجدان القارئ العربي، ولم تصبح السرعة مطلباً مهماً في قراءة العرب فما زال لديهم الكثير من الوقت كي ينفقوه وساعات قليلة مع جمال الكتب وما يضفيه على الإنسان من المتعة ويمده بالفائدة خير من قتل صديق الإنسان الثمين، ويمكننا القول إن الجمالية وحدها ما يقرر لكل ميدان أهميته، وان القارئ يقدم على قراءة الأعمال، التي يجدها تمنحه صفات الجودة الفنية، والقدرة على الإدهاش.

بعض النقاد يتساءل عن الحاجة لمثل هذا النوع من الكتابات، فهل يمكن الحكم على الأعمال الفنية، والأدب أحد أنواع فنون القول الجميلة من خلال معرفة أسباب ظهورها والدواعي لانتشارها، هل عرفنا أسباب تغريد البلابل على الأغصان وشدو العنادل بأعذب الألحان، وعزف الأوتار منشدة أجمل ما يمكن أن تتشنف به الأذان وتصدح العقول...

وإن كانت القصة القصيرة جداً تحتوي على ملامح القصة القصيرة مثل الإيجاز والمفارقة والتنصيص والمباغتة والدهشة والتكثيف، وقول الكثير بالكلمات القليلة، ذات الدلالات الواسعة والمضامين الكثيرة، والقدرة على الإتيان بالألفاظ الموحية وعمق الرؤيا والإيقاع السريع، تعتمد كثيراً على القارئ الذكي، وعلى قدرته في فهم ما يريد القص التعبير عنه وإبراز المضامين المختبئة خلف ظلال الكلمات، وعثوره على الدرر الكامنة في أفياء الحروف، وتمتعه بجواهر الكلام وروائع المعنى فيكرر القارئ قراءته للعمل ويستوعب في كل قراءة بعض المعاني المستورة، فإذا أعاد القراءة مرات متوالية، أدرك المغازي من وراء العمل القصصي والمفاهيم ولماذا أقدم الكاتب على هذا اللون.. والذي مازالت حوله الآراء متباينة..

ولكن هل يمكننا أن نعتبر كل ما ينشر اليوم في الصحف والمجلات تحت اسم القصة القصيرة جداً من هذا النوع السردي؟ أليس الكم الكبير مما نطلع عليه بعيداً عن الجنس الأدبي، ولا يتضمن صفاته؟ ومن المسؤول عن إغراق المكتبات والمواقع الإلكترونية والمجلات الورقية بهذا النوع من الكتابات الهزيلة التي لا ترقى إلى صفة الأدب؟ هل لأن مجتمعاتنا

إن كانت القصة القصيرة جداً تحتوي على ملامح القصة القصيرة مثل الإيجاز والمفارقة والتنصيص، والمباغتة والدهشة والتكثيف وقول الكثير بالكلمات القليلة، ذات الدلالات الواسعة والمضامين الكثيرة والقدرة على الإتيان بالألفاظ الموحية وعمق الرؤيا والإيقاع السريع، تعتمد كثيراً على القارئ الذكي

تسير من تخلف إلى آخر أشد ضلالة؟ أو لتأخر كل الميادين عن اللحاق بالركب المرجو بلوغه، هل تكمن العلة في عدم دراية أغلب القراء، وتفضيلهم أن يغرقوا أوقاتهم بالغث على أن يتعبوا عقولهم بالسمين من الإبداع، ومن هو الحكم في مثل هذه الأمور؟ هل الداء كامن في قلة النقد المسلط على الأعمال الأدبية؟ هل نعتبره أحد الأسباب في هيمنة الضعيف والمتدني على الأعمال الناجحة؟ وسيطرة الأدعياء على مبدعي الأدب الثمين، أليس من واجب النقاد المنصفين والأدباء الحقيقيين أن يتصدوا لهذه الظاهرة الخطيرة؟ وأن يضعوا العلاج الشافي لها؟ بأن الأدب الجميل والكلمة القيمة والقدرة على المهارة الفنية مما يكتب للعمل أصالته ويحافظ على توهجه ويمد في عمره ويجعل المئات من القراء والمتابعين من معجبيه..

ولماذا يحجم النقاد الكبار عن تناول الأعمال القصصية القصيرة جداً؟ هل لأنها جديدة؟ وكل جديد يتهيب الإنسان من استقباله بحفاوة يستحقها أم وقف النقاد في بداية الشعر التفعيلة مستنكرين ما جادت به قرائح رواد القصيدة



عبد الحميد الغرباوي

العربية، من تجديد؟ تستحق الأعمال الأدبية الجيدة، والتي تتوفر على صفات الإجادة أن تتمتع بالنقد المنصف البناء، الذي يدرس الأعمال ويحللها ويبين مناطق الحسن فيها ومواضع الإخفاق، وهل نالت الأجناس الأخرى من الأدب نصيبها من النقد البناء، حتى نطلب للقصة القصيرة جداً هذا النصيب؟ أليست حياتنا الأدبية تعاني من إخلال واضح في كل الميادين، وعلى الجميع أن يتدارسوا مواضع ذلك الخلل، واصفين الدواء الناجع، وهذا الأمر يدعو إلى عدم التسرع في إصدار الحكم على عمل فني معين بل التريث والدراسة والتمعن، في مضامين العمل وطريقة بنائه، ليكون الحكم رصيناً بعيداً عن الأهواء وردود الأفعال الوقتية، فما أحوجنا إلى دراسات تفسر وتحلل، وتصدر حكمها بعد تعمق عن التعميم الخيضر بكل عمل ولاسيما الأعمال الفنية والأدبية التي تستلزم التأني في الدراسة والتريث في إصدار الإحكام..

لقد أثبتت القصة القصيرة جداً كفاءتها الفنية، من خلال المهرجانات الكثيرة التي تنتظم من أجل الاحتفاء بها، وتدارسها وقراءة الأعمال القصصية القصيرة جداً، وتحليلها وتكريم كتّابها، وإصدار المجموعات الكثيرة، التي تتضمن هذا الجنس الأدبي ومرحبة به وداعية القراء جميعاً إلى الاطلاع عليه وقراءته.. أجناس عديدة من صنوف الأدب، تتميز بالجمال والإبداع والفنية، تدعو القارئ إلى أن يطلع عليها محتفياً بجمالها وفنيتها العالية، وبما تقدمه للمتلقي من صنوف الإبداع، الذي يتوجب علينا إكرامه مهما كان لونه، فليست العبرة في اللون مادام الشدو نبيلاً، والعزف قيماً والنشيد حلواً، فلمَ لا يقبل الناس مرحبين باشين مغردين..

أمثلة قصص قصيرة جداً

في قصة (حالتان وجوديتان)
للقاص عبد الحميد الغرباوي:

نجد التفسير السطحي للحكم والأمثال التي تتردد كثيراً على ألسنة المجربين في الحياة، الذين خبروا أهوال الدنيا وعرفوا أن النجاح في الحياة يلزمه الاجتهاد وبذل العمل ومواصلة السعي، ففهم بطل الحالة الأولى أن النجاح يتطلب أن يسهر الإنسان ليلاً وينام نهاراً، كما فهم بطل الحالة الثانية من الجملة المأثورة (ما فاز إلا النوم) إنه يمكن للمرء أن يواصل النوّم ويحقق ما أراد من فوز..

(لوحظ على عبد النور ومنذ فترة قصيرة، النوم نهاراً والسهر ليلاً إلى جانب عمود نور كما لو كان على موعد مع شخص أو حدث ما لم يجرؤ أحد على أن يسأله..

كان قليل الكلام شديد الانطواء لكن عبد النور كان لا يني يردد بداخله: (من طلب العلا سهر الليالي) وفي ذات الوقت وفي مكان آخر.. شخص حالته حيرت كل من يعرفه.. ذهب ذات ليلة لينام وهو يردد بداخله (ما فاز إلا النوّم).....

.... ومنذ تلك الليلة لا يزال نائماً

وفي قصة قصيرة جداً للقاصة (زهرة رميج) عنوانها (إعجاب):

نجد تناقض النفس البشرية وتحولها من الشعور بالندم، وتأنيب الضمير لأن صاحبها، قام بما لا ترضى عنه القوانين، وتأباه النفوس الكبيرة، فتصرف تصرفاً يثير الاحتقار، لكن الشعور هذا ينقلب إلى درجة ١٨٠، فتغدو نفس الشخصية راضية عن تصرفها المثير للانكار، في الحالة الأولى إلى ما يدعو إلى الفخر، لأن الشخص قام بما يثير الاحتقار، إنها ومضة تعبر عن تردد الشخصية وتغير آراءها في عمل واحد، بين النقيضين في فترة وجيزة..

أحس بضميره يعذبه.

(لماذا قمت بذلك الفعل المشين؟ لماذا خالفت عقلي وانسقت وراء رغبتي؟ لماذا تحولت في لحظة خاطفة، من سيد إلى عبد؟

فجأة، شعر وكأن غشاوة تنزاح عن عينيه. فإذا بالزهو يملؤه وبقامته المنكمشة تتمدد بحرارة الإعجاب.

وجد نفسه يردد حكمة لم يسمعها من قبل: (أنا معجب بنفسي لأني قادر على احتقارها)

وفي قصة (طاحونة) القصيرة جداً للقاصة (السعدية باحدة):

نجد أن الهواية الباعثة على الاعتزاز والحب، لأنها تتيح للمرء أن يقوم بها بحرية، كيف تتحول إلى النقيض، وتغدو عاملاً في سلب تلك الحرية واغتيالها، وبدلاً من أن تكون آلة بيد الإنسان يحركها كما يشاء تضحى المسيّرة له والمتحكمة به، تديره وفق مزاجها وتلعب به، هل الحرية مطلب الإنسان الأسمى؟ إن فقدها استحالت حياته إلى النقيض؟ وضاع منه كل ما استطاع أن يحققه من منزلة رفيعة..

في البدء كان يدير الطاحونة
بمزاجه
الآن
بدأت الطاحونة تديره
بمزاجها

وفي قصة (سندباد) يستخدم القاص (محمد فاهي) الرمز بمهارة، لتغير صنوف العيش، ومواجهة الصعاب، وتبدل الرفاق وتشتت المجتمعات فما الذي واجهته مجموعة الأربعة أشخاص هل رمز بهم للأسرة؟ أب وأم وطفلين؟ يواجهون مفترق الطرق وكل منهم يسير إلى وجهة، تختلف عن وجهة صاحبه، وهكذا الحياة لا تستقيم على أمر واحد، ومن العسير جداً أن يظل المتفقون على اتفاقهم والقصة تتضمن الكثير من الدلالات:

ماذا حدث
أيها السندباد
في مفترق
الطرق
حيث كنتم أربعة
طفل
طفلة
امرأة
وأنت؟

إنها قصص مكثفة بعناية تقول أشياء كثيرة، بكلماتها المعدودة تلك، شاعرية، مختلفة الدلالات، مفتوحة النهاية، يمكن أن يفسرها القارئ حسب الثقافة التي يملكها ووجهات النظر التي يحملها، جنس أدبي جميل يقدم عليه المتابعون، ويجدون فيه ما يحبون من روعة المعنى وبهاء المبنى وهي مع الأجناس الأخرى، شعرية ونثرية، تقدم للقارئ العربي ما يحب من فنون الكلام بأجمل الأشكال...

زكريا تامر

والقصة القصيرة جداً

عمران عزالدين أحمد

«النمور في اليوم العاشر» قصة قصيرة للقاص السوري الكبير «زكريا تامر»، شدّتني بعوالمها الفارهة والمدهشة، وحبكتها الضاربة في القوة والغرائبية، الأمر الذي دفعني إلى قراءة الكتاب الذي يحمل عنوان القصة وتأمل أفكاره اللامألوفة، فوجئت وأنا أقرأ كتابه النمور في اليوم العاشر بوجود باقة من قصص قصيرة جداً بين دفتيه، قصص مدهشة وأخاذة، زكريا تامر لم يقدم نفسه للقراء كقاص يكتب القصة القصيرة جداً، بل لم يعنون كتاباً له تحت هذا المسمى، وهو ما يطرح أكثر من سؤال، لماذا لم يقدّم زكريا تامر للقراء كتاباً تحت هذا المسمى..؟ هل هو خوفه من عدم نجاح تجربته هذه وعدم تقبل قرائه ـ الكثر ـ لتغيير نهجه القصصي ومساره الأدبي..؟ هل هو عدم إيمانه بقص كهذا عموماً، أم أنّه سئم الدخول في معارك ونقاشات عقيمة تشهدها الساحة الأدبية جهاراً نهاراً، بعدم شرعية أجناس أدبية، لحساب أخرى أكثر شرعية، ولها جذور ضاربة في الفولكلور والتراث، كما هو الحال مثلاً بالنسبة لقصيدة النثر قياساً إلى القصيدة العمودية ؟ لكننا سنكتشف ونحن نقرأ مجاميعه القصصية كماً كبيراً من هذه القصص، ما يعني أنّه رائد من رواد هذا القصّ بدون منازع، ولكن لماذا هذا الصمت والتوجس..؟ فالقامات السامقة أمثال زكريا تامر هم من يُشَرّعون جنساً أدبياً أو ينفونه إذْ إنّه يشكل بصمة هامة وعلامة فارقة في نقل السرد العربي من الرتابة والتقليدية إلى الحداثة الموظفة بالاستفادة من النظريات الغربية فيما يخدم القصّ العربي عموماً وتوجهاته.

الفصل الأول الموسوم بـ «الأعداء» يحتوي على باقة من قصص قصيرة جداً تتوافر فيها كلّ مقومات وشروط هذا القصّ الوليد، من: «القصصية / الجرأة / وحدة الفكر والموضوع / التكثيف / خصوصية اللغة والاقتصاد / الانزياح / المفارقة / الترميز / الأنسنة / السخرية / البداية والقفلة / التناص». الوليد بالنسبة لنّا طبعاً، إذْ أصدرت «ناتالي ساروت» سنة ١٩٣٢ كتاباً بعنوان «انفعالات» احتوى بين دفتيه قصصاً قصيرة جداً وكذلك فعل «يوجين يونسكو في ومضاته» و«بورخيس» و«إيتالو كالفينو» و«جبران خليل جبران في كتابه المجنون».

وهذه القصص في الفصل الموسوم بـ «الأعداء» هي:

البداية ـ السماء المفقودة ـ الأسرى ـ الثأر ـ رجال ـ الخطر ـ الجنة ـ خطبة ـ وسام المنقذ ـ لماذا؟ ـ محو الفقراء ـ برنامج إذاعي ـ الأبناء ـ البطل ـ الحب ـ الجريمة ـ أولو الأمر ـ في سبيل وطن يسرّ السيّاح ـ أصفاد الموتى ـ الشموس والأقمار ـ الصغار يضحكون ـ الرشوة ـ التحقيق ـ الوصية ـ النهاية.

تسرد كلّ قصة من هذه القصص أحداثاً وأفكاراً مختلفة، تحيلنا في كلّ قراءة لها إلى التساؤل عن جدوى مصائرنا، تُعرّي قتامة الواقع الأسود وتفضح الفساد والمفسدين، تحرضنا على الثورة في وجه من اغتصبنا، واغتصب منا وفينا بذرة الرجولة والكرامة.

اقرأ معي ما جاء في قصة بعنوان «البداية»:
«نفخ الشرطي في صفارته فبزغت الشمس الصباح، وأضاءت شوارع المدينة بنور أصفر كخشب مشنقة عجوز.
وعندئذ أفاق الناس من نومهم آسفين عابسي الوجوه» ص١١.

وذلك في إشارة هامة وصارخة إلى أنَّ الناس، أضحت تفضل نوماً كنوم سكان القبور، بعد أنْ أصبح كلّ شيء في حياتهم بالياً وعجوزاً، فالنوم وَحده هو الحدّ الفاصل بين البشاعة والسعادة والليل والنهار والتفاؤل والتشاؤم، لأنّه يمنحهم ولو مؤقتاً فرصة ثمينة لتناسي أو نسيان ما آلوا إليه، بعد أن تيبست أحلامهم وأمانيهم وطموحاتهم بفعل الأجهزة القمعية الشرطي هنا رمز لها دون أن تتحقق، فتدخل تلك الأجهزة القمعية، لم يعد يقتصر على حياة الناس فقط، بل امتدّ ليشمل أيضاً الظواهر الطبيعية «صفارة الشرطي التي تأذن للشمس بالبزوغ».

هذه هي عوالم زكريا تامر القصصية المدهشة، إذْ أسطره المقتضبة المكثفة هاهنا، تُغني عن قراءة مجاميع قصصية كاملة، وحتى مجلدات لا تغني ولا تسمن من جوع.

تتأتى أهمية قصص زكريا تامر كونها تتخذ من الواقع المعاش، مادة أولية وخاماً لها، وهي كما يرى بعض النقاد بأنَّ أسلوبه فيها يميل إلى «الواقعية التعبيرية» بينما يرى نقاد آخرون بأنَّه «شاعر القصة القصيرة»

فكتبَ عن المسحوق والمقموع والمسكوت عنه، كما كتب عن ربّ العمل الجائر والأب الفاشل، والزوجة الخائنة، والأم المناضلة، والمثقف والواعي والسكران والمخبر والقصاب والسمّان والموظف المرتشي والشريف أيضاً. أنْسَنَ الحيوان والجماد والنبات ببراعة فائقة قلّ نظيرها، فقد أنْسَنَ على سبيل المثال وليس الحصر ـ القطط والكلاب والخزانة والحائط والكرسي والشجرة والعصفور والوردة. كثيرة هي قصصه التي توكل البطولة فيها لحيوان مثلاً كالقطة والعصفور والضفدع والفراشة والسمكة ورغم أنَّ هذه التقنية في الكتابة ليست بجديدة فقد سبق وأنْ استخدمها ابن المقفع ولافونتين وايسوب وأحمد شوقي وكثير سواهم، فإنَّ زكريا تامر اتكأ عليها بحرفية عالية، كان لها أثر كبير في إغناء قصصه، وربّما كانت القصة التالية دليلاً أو ما يشبه الدليل على تفرد هذا الرجل، بعوالم قصصية مدهشة، لا تقلّ البتة عن قصص أدباء كبار، نالوا حظاً من الشهرة، لم يتح الظرف الإيديولوجي، أو الفرصة التي تسوقها وسائل الإعلام لأحدهم لتجعل من زكريا تامر اسماً لا يقل شأناً عن تشيخوف وبورخيس وخوليو كورتاثار وعزيز نيسين. يقول زكريا تامر في قصة «السماء المفقودة»:

«حطّ عصفوران على غصن شجرة من الأشجار المنتصبة على جانبي أحد الشوارع، ولم يغرّدا مرحبّين بشمس الصباح إنما تبادلا النظرات الوجلة الحائرة، وقال أحدهما للآخر: (أين نطير؟).

ـ : (سماؤنا احتلتها الطائرات).

ـ : (لم يبق لنا سوى سماء الأقفاص).

ـ : (سنفقد أجنحتنا).

ـ : (سننسى الغناء).



تشيخوف

وحدَّق العصفوران إلى طائرة سوداء تعبر السماء بسرعة خاطفة ثم تبادلا النظرات الوجلة، وبدت لهما المدينة فماً أشرها ذا أنياب، فابتلعا حبوباً مميتة، ثم سقطا ميتين على رصيف من أسمنت» ص ١٢.

فهذه القصة مثلاً تصور حياة الناس العصرية البائسة، في عالم تحكمه الأسلحة الفتاكة المجرثمة والنرجسية والأطماع الشخصية، وما العصفوران هنا إلا أناس افتقدوا للأمان، فهي إنْ شرّعت بالغناء وعاشت حياتها، أو احتجت على ما تراه من تدمير ونهب وسرقة للأحلام، زُجَّ بها في الأقفاص، في إشارة إلى السجون والمعتقلات العصرية الكثيرة التي لم يعد للأنظمة الحديثة هاجس إلا إتقانها.

في فصل آخر من هذا الكتاب موسوم بـ «رندا» يسرد زكريا تامر «٣٩» قصة عن عوالم هذه الطفلة التي تسمى «رندا» في كلّ قصة من هذه القصص يسرد حكاية أو موقفاً أو سؤالاً يقوم بالإجابة عنه، بطلته الطفلة «رندا» طبعاً.

الملاحظ هنا أنَّ زكريا تامر يكتب عن عالم الطفولة، وكأنه طفل صغير، ولا غرابة في ذلك، إذْ له مؤلفات قصصية تندرج تحت مسمى «قصص الأطفال» ومنها مثلاً «البيت قالت الوردة للسنونو، لماذا سكت النهر» وها هنا يكمن الإبداع، أعني أن تنسج أدباً ما، عن أيّ مرحلة عمرية كانت، وكأنكَ ما زلت حبيسها أو مرهوناً لها، يمكن القول أيضاً إنَّ هذه القصص عن الطفلة «رندا» ويومياتها هي أيضاً قصص قصيرة جداً، لاحتوائها على كلّ الشروط والأركان التي جاء ذكرها في مقدمة المقال، طبعاً لا يمكن الإحاطة بكلّ هذه القصص ـ ربّما في معرض آخر أو مقاربة أخرى هذه القصص غير معنونة، وكأني به يقدّم لنّا هنا نوعاً أدبياً جديداً، هو أقرب ما يكون إلى القصة المسلسلة فهو يكتفي بعنوان واحد فقط، ويسرد بعد ذلك قصصه مُرَقَّمةً، لم أقرأ لغيره تقنية أدبية من هذا النوع، وتكررت هذه التقنية في أكثر من كتاب له، في «النمور في اليوم العاشر» وكذلك في كتابه «سنضحك» أيضاً.

جاء في القصة المُرَقّمَة برقم ٩ من فصل «رندا» ما يلي:
«حملقت رندا إلى المرآة، ثم قالت لأمها متسائلة: (ماما من أين أتيتُ؟)
ففكرت الأم هنيهات ثم قالت ضاحكة: (اشترينا يوماً باقة ورد، فوجدناك فيها، وكنت وردة بيضاء صغيرة، ولما ارتويت من حليب ثديّي تحولت بنتاً صغيرة ماكرة).

فضحكت رندا بمرح وصممت على أن تشتري باقة ورد».

للحوار في قصص زكريا تامر وظيفة غير تلك التي عهدناها عند غيره من كُتَّاب القصة،


يوجين يونسكو

وسائر الأجناس الأدبية الأخرى، إنّه مزج حيّ من هذه الأجناس الأدبية مجتمعة، فهو يأخذ من الحوار المسرحي عنصري الفائدة والمتعة، بالإضافة إلى تكثيف الجملة، ومن القصّ الساخر والمقالة الساخرة روح ولبّ السخرية المرة، وذلك فيما اصطلح على تسميته بالكوميديا السوداء، من خلال إسقاطاته العلقمية، كما تتبدى في حواراته روح النكتة والدعابة وهو يسرد حدثاً ميلودرامياً، الأمر لا يقتصر عند هذه الحدود فقط بل نراه يقدّم لنا قصة تعتمد من لحظة البداية حتى الخاتمة تقنية الحوار فقط وذلك كما في القصة التالية التي حملت عنوان «برنامج إذاعي»:

«مذيع: (ما اسمك يا أخ؟).
شاب: (عبد المنعم الحلبي).
مذيع: (متزوج؟).
شاب: (عازب).
مذيع: (ماذا تشتغل.؟).
شاب: (أنا بلا عمل).
مذيع: (ولماذا لا تعمل؟ أأنت غني أم تكره العمل؟).
شاب: (لست غنياً ولا أكره العمل. إني أبحث عن عمل منذ سنوات).
مذيع: (ما هي الأمنية التي تتوق إلى تحقيقها؟).
شاب: (أن أموت الآن).
مذيع: (أيها الأعزاء المستمعون. لا ريب في أن الأخ عبد المنعم الحلبي وطني غيور، فهو كما تلاحظون، حين يتمنى الموت يرغب في معاقبة نفسه لأنه لا يساهم في بناء مجتمعنا المتطور السائر إلى الأمام) ص١٧.

كلّ القصص التي تقدّم الحديث عنها أعلاه، هي قصص قصيرة جداً مكثفة وخالية من الزوائد والحشو والوصفي والاستطرادات إضافةً إلى تركيزها على خطّ قصصي هام، وترصد بمهارة شديدة حالات إنسانية شديدة الصدق، وقد نجح القاص زكريا تامر في إرباكنا فنياً، مديناً بهذا الإرباك واقعنا القميء، والضاحك دوماً بلاهة، فهذه القصص على صغر حجمها تطرح تساؤلات عديدة وهامة، تدور حول وظيفة اللغة وعمق الفكرة وعودة الحياة إلى الكلمة التي تراجعت أمام طوفان الصور المزركشة والفاقعة والبراقة، وبالتالي تراجعت الثقافة الحقيقية التي تخاطب العقل وتحاوره، أمام ثقافة التسطيح والتعليب، فاللغة الزاخرة بهذه العوالم من اللامتناهيات والرموز والإشارات، هي الذاكرة والحياة، وهي الكاتب والكتابة معاً وعلى ذلك فهذه القصص كما أعتقد قادرة على إعادة رسم الحياة المفتقدة بدفئها ونبضها البراقين، كما يشاؤها القاص، مقدّماً الصورة التي يريد، ناقلاً الواقع أحياناً بحلوه ومرّه، عابثاً فيه أحياناً أخرى بدافع من السخرية والتهكم المريرين وذلك من خلال تقنيات مشغولة، وعناصر منتقاة، وكثير من المحفزات


إيتالو كالفينو

المتواشجة، لتقديم سرد مراوغ، عبر إيقاع قصصي ساحر يسلب اللب وينغرز سهاماً محرضة دائمة الأثر في أعماق النفس، حاثةً إياها على الإمتاع والإبداع.

كلّ القصص الأخرى في هذا الكتاب، تسرد عوالم كهذه، ما يعني أنَّ زكريا تامر مجدّدٌ باستمرار، وهاجسه هذا لا يكمن في كتابة القصة فقط، بل امتدّ هذا الهاجس به إلى الولوج في حقول الحداثة والتجريب، وليس غريباً أنْ يفاجئنا هذا الرجل - إذا امتدّ به العمر، ونسأل له ذلك. باختراقات سردية تتمخض عنها عوالم فنون وأجناس أدبية أخرى، أكثر غرائبية، تصبّ في مصلحة الأدب ورفعته.

المـراجع:

- كتاب «النمور في اليوم العاشر» لـ «زكريا تامر» بيروت ١٩٧٨
كتاب «القصة القصيرة جداً» لـ «أحمد جاسم الحسين» - دار عكرمة ١٩٩٧

القصة القصيرة جداً في السعودية

تاريخ وببليوغرافيا

د. جميل حمداوي

من المعروف أن القصة القصيرة جداً جنس أدبي جديد يعتمد على التكثيف الموحي والحكاية المحبكة، والوحدة الموضوعية والعضوية، والمفارقة المستفزة، وخاصيتي الاتساق والانسجام، وهيمنة التركيب الفعلي، وانبثاق التوتر الدرامي، والتأرجح بين الواقعية والشاعرية والرمزية المقنعة، واختزال الأحداث في عدد محدود من الوظائف الأساسية مع تجنب الوصف المطنب والاستقصاء في الوظائف الثانوية وتفصيلها، والتركيز على القصصية السردية، والانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى، وتمثل بلاغة الإيجاز والإضمار والحذف، واستعمال الصور المجازية، والارتكان إلى لعبة الإدهاش والانزياح وإرباك المتلقي، وتوظيف الإحالات التناصية والمعرفة الخلفية، واستغلال التوازي الهرموني والتنغيم الإيقاعي، والتحكم الجيد في سيميائية العنوان، واستخدام اللقطات السردية الوامضة، والمشاهد الحوارية المثيرة(١).

هذا وقد خرج هذا الجنس الأدبي المستحدث في أدبنا العربي الحديث والمعاصر من معطف الرواية وفن القصة القصيرة متأثراً في ذلك بالقصة القصيرة جداً في أوروبا وأمريكا اللاتينية التي عرفت هذا الفن القصصي القصير جداً منذ فترة مبكرة تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وبفضل التلاقح والتناص والترجمة والاطلاع، تمثل مجموعة من القصاصين والكتّاب العرب هذا الجنس الأدبي المسترفد في مجموعة من البلدان العربية بصيغ تعبيرية خاصة تتلاءم مع مستلزمات الواقع المعيش.

زد على ذلك أن القصة القصيرة جداً ازدهرت في أدبنا العربي المعاصر أيما ازدهار وانتعاش في بعض الدول العربية كلبنان والعراق وسوريا والمغرب والجزائر وتونس والسعودية بفضل انتشار التعليم وكثرة المواقع الرقمية والتلاقح السريع مع الثقافة الغربية ... ومن ثم يمكن اعتبار الألفية الثالثة عصر القصة القصيرة جداً بامتياز.

تاريخ القصة القصيرة جداً في السعودية:

ظهرت القصة القصيرة جداً في المملكة العربية السعودية منذ منتصف السبعينيات من القرن العشرين في شكل قصيصات وأحاديث مختزلة وقصص قصيرة وخواطر أدبية وأخبار موجزة وصيغ شاعرية مختصرة ومحكيات سردية مقتضبة ومكثفة متأثرة في ذلك بالسرد العربي القديم أو السرد الغربي المعاصر.

وكانت هذه الإبداعات الأدبية القصصية تنشر في مختلف الصحف والمنابر الإعلامية والثقافية المحلية والوطنية والعربية. وقد ساهمت مجموعة من النوادي والجمعيات والمؤسسات الأدبية والثقافية في السعودية في ترويج القصة القصيرة جداً في شتى ربوع المملكة والعمل على انتعاشها وازدهارها تعريفاً وتقديماً ونقداً، وتشجيع أصحابها بالجوائز المادية والمعنوية، وتكريمهم إعلامياً في عدة ملتقيات وندوات مع السهر على طبع مجموعاتهم القصصية داخل البلاد وخارجها.

وقد عبرت القصة القصيرة جداً في السعودية عن الذاتي والموضوعي منطلقة في ذلك من الخصوصيات المحلية والقضايا الوطنية والقومية والإنسانية مستعملة مجموعة من القوالب الشكلية والجمالية المتنوعة التي كانت تجمع بين الطرائق الكلاسيكية والطرائق التعبيرية الجديدة والحداثية. ولم تكتف القصة القصيرة جداً في السعودية بما هو مباشر وواقعي وحرفي من الواقع المرصود، بل تعدت الموضوع المرئي إلى الموضوع المجرد في التعامل مع القيم الإنسانية والفضائل الأخلاقية، واستعمال الرموز الموحية والعلامات الانزياحية، وتوظيف التناص والدوال السيميائية للتعبير عن مشاكل الإنسان السعودي بصفة خاصة ومعاناة الإنسان العربي بصفة عامة.

ومن أهم الكتاب السعوديين الذين كتبوا القصة القصيرة جداً في المملكة نذكر منهم: محمود تراوري، وحكيمة الحربي، وجار الله الحميد، وخالد الخضري، وأميمة الخميس،

وتركي ناصر السديري، وإبراهيم محمد شحبي ومحمد منصور الشقحاء وشريفة الشملان وفالح عبد العزيز الصغير وحسن الشيخ، وسهام العبودي، والبراق الحازمي، وفهد العتيق، وأحمد محمد عزوز، وفردوس أبو القاسم، وأحمد القاضي وصلاح القرشي، ويوسف المحيميد، وطلق المرزوقي، وفهد أحمد المصبح، ومحمد بن شفه المعجل ومحمد النجيمي وطاهر الزارعي ومشعل العبدلي، وأميمة البدري، وعلي حمود المجنوني، ونورة شرواني، وتركي الرويتي، وجابر عامر عوض الشهدي، ومحمد علوان، وحسن بن علي البطران، وعبد السلام الحميد، ونورة بنت سعد الأحمري، وسعد السعيد، وفهد الخليوي، وجبير المليحان، وهيام المفلح، وعبد الحفيظ الشمري، والقائمة طويلة...

ببليوغرافيا القصة القصيرة جداً في السعودية:

تستند ببليوغرافيا القصة القصيرة جداً في المملكة العربية السعودية إلى ذكر المجموعات القصصية التي تخصصت في هذا الجنس الأدبي أو تأرجحت بين القصة القصيرة جداً وجنس القصة القصيرة وفن الأقصوصة. ويلاحظ القارئ بشكل جلي التداخل الواضح بين هذه الأجناس داخل المجموعات المرصودة بسبب الخلط في تعيين الجنس والتذبذب في تسمية المؤلفات الإبداعية.

وإليكم هذه الببليوغرافيا النسبية التي ستبقى مفتوحة على كل الإنتاجات الأدبية والمصنفات الإبداعية السعودية التي تندرج ضمن القصة القصيرة جداً التي ظهرت منذ فترة زمنية بعيدة أو قريبة أو ستظهر في المستقبل القريب أو البعيد إن شاء الله.

ومن باب الأمانة العلمية فقد اعتمدنا في وضع هذه الببليوغرافيا على ما أنجزه الباحث المغربي أبو شامة المغربي في مقاله الرقمي المنشور في موقع «أسواق المربد» تحت عنوان: «ببليوغرافيا القصة القصيرة جداً في المملكة العربية السعودية»(٢). وهذا العمل المكتبي الذي بين أيديكم أيها القراء الأفاضل سيكون تكملة لما أنجزناه من ببليوغرافيات أدبية مغربية ولاسيما ببليوغرافيا القصة القصيرة جداً في المغرب، ريثما نستكمل عملنا المضني في وضع جميع ببليوغرافيات القصة القصيرة جداً المتعلقة بهذا الجنس الأدبي الجديد في الوطن العربي إن شاء الله(٣).

وسنعتمد في هذه الببليوغرافيا المتواضعة على منهجية أستاذنا القدير الدكتور محمد قاسمي رائد الببليوغرافيا الأدبية في المغرب، والتي ترتكز منهجياً وإجرائياً على التصنيف والتحقيب والترتيب والإحصاء والوصف والتأريخ والتفسير والاستقراء والاستنتاج(٤).

التحقيب والتصنيف:

سنوات السبعين:

١٩٧٧م:

«الخبز والصمت»: محمد علوان، قصص، وقد صدرت عن دار المريخ للنشر بالرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٣٩٧هجرية، الموافق لسنة ١٩٧٧م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٨٨ صفحة؛

سنوات التسعين:

١٩٩١م:

١- «حادي بادي»: ناصر تركي السديري، قصص قصيرة نشرت من قبل النادي الأدبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤١٢هجرية، الموافق لسنة ١٩٩١م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٤٧ صفحة؛

١٩٩٢م:

١- «فراغات» عبد العزيز صالح الصقعبي، قصص قصيرة جداً، وقد صدرت عن دار شعر بالقاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٢م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦٣ صفحة؛

١٩٩٣م:

١ - «أثوابهم البيض»: يوسف رجعة المحيميد، قصص منشورة بدار شرقيات للنشر والتوزيع بالقاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٣م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٨٤ صفحة؛

١٩٩٥م:

١- «يفتح النافذة ويرحل»: عبد الله السفر، القصص من منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٥م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ١٠٧ صفحات؛

١٩٩٦م:

١- «أين يذهب الضوء؟»: أميمة الخميس، قصص من منشورات دار الآداب ببيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ١٠٠ صفحة؛

٢- «لابد أن أحداً حرك الكراسة»: يوسف المحيميد، قصص منشورة بدار الجديد ببيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦٤ صفحة؛

١٩٩٧م:

١- «ريش الحمام»: محمود تراوري، قصص من منشورات دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٧م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ١١١ صفحة؛

٢- «رائحة المدن»: جار الله الحميد، قصص قصيرة جداً من منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤١٨ هجرية، الموافق لسنة ١٩٩٧م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٣٨ صفحة؛

٣- «أظافر صغيرة... وناعمة»: فهد العتيق، قصص قصيرة منشورة بالنادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤١٨ هجرية، الموافق لسنة ١٩٩٧م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٩٢ صفحة؛

٤- «وغداً يأتي»: شريفة الشملان، مجموعة قصصية، وهي منشورة بمطابع الوفاء بالدمام، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٧م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ١٠٨ صفحات؛

١٩٩٩م:

١- «امرأة من ثلج»: محمد خالد الخضري، قصص منشورة من قبل النادي الأدبي بالطائف، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٠ هجرية، الموافق لسنة ١٩٩٩م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ١٢٨ صفحة؛

٢- «رؤى لا أساس لها من الصحة»: أحمد محمد عزوز، نصوص قصصية جداً، وهي من منشورات المؤلف بجدة، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٠، الموافق لسنة ١٩٩٩م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٨٠ صفحة؛

سنوات الألفية الثالثة:

٢٠٠٠م:

١- «أظافر صغيرة جداً»: فهد العتيق، قصص وهي من منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية ٢٠٠٠م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦٣ صفحة؛

٢- «ماوراء الآفاق»: محمد إبراهيم شحبي، مجموعة قصصية، وهي من منشورات النادي الأدبي بأبها، الطبعة الأولى سنة ١٤٢١ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٠م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٧٣ صفحة؛

٢٠٠١م:

١- «الريح وظل الأشياء»: أحمد القاضي، قصص منشورة في مطبعة أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٢ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠١م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦١ صفحة؛

٢- «أسرار علي حامد»: فالح عبد العزيز الصغير، قصص قصيرة وهي منشورة بدار الكنوز الأدبية ببيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠١م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٩٥ صفحة؛

٢٠٠٢م:

١- «رداء الذاكرة»: فهد المصبح، قصص قصيرة، وهي منشورة بدار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٢م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٨٤ صفحة؛

٢- «الزجاج وحروف النافذة»: أحمد فهد المصبح، قصص وهي منشورة من قبل نادي القصة السعودي بالجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٣ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٢م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٥٠ صفحة؛

٣- «الحملة»: محمد منصور الشقحاء، قصص قصيرة وهي من منشورات النادي الأدبي بجازان، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٣ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٢م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦٤ صفحة؛

٤- «المخش»: يحيى سبعي، مجموعة قصصية، وهي من منشورات دار الكنوز الأدبية ببيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٢م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ١٣٧ صفحة؛

٥- «نبتة في حقول الصقيع»: ميس منصور الحربي، قصص وهي من منشورات دار عالم

الكتب للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٣ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٢م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦٤ صفحة؛

٦- «سؤال في مدار الحيرة»: حكيمة لميس منصور الحربي، قصص قصيرة جداً، وهي منشورة بالنادي الأدبي بحائل، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٣هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٢م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٩٤ صفحة؛

٢٠٠٣م:

١- «حواف تكتنز حمرة»: محمد إبراهيم شحبي، قصص قصيرة وقصص قصيرة جداً، وهي منشورة من قبل النادي الأدبي بأبها، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٤هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٣م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ١٠٨ صفحات؛

٢٠٠٤م:

١- «قصص من السعودية»: مجموعة من الكتاب، منشورات وزارة الثقافة والسياحة باليمن، ومنشورات شبكة القصة العربية بالدمام بالسعودية، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م، وتتضمن هذه المجموعة ١٨١ صفحة؛

٢- «ثرثرة فوق الليل»: صلاح القرشي، قصص قصيرة، وهي من منشورات دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، القاهرة، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م، وتتضمن هذه المجموعة ٦٤ صفحة؛

٣- «لأحد يشبهني»: فردوس أبو القاسم، مجموعة قصصية وهي من منشورات دار الحضارة للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٥ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٤م، وتضم هذه المجموعة القصصية ١٢٨ صفحة؛

٤- «خيط ضوء يستدق»: سهام العبودي، قصص، وهي منشورة بدار النشر بعمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٥ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٤م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦٤ صفحة؛

٥- «حافلة الأحساء»: حسن الشيخ، مجموعة قصصية، وهي منشورة من قبل النادي الأدبي بالمنطقة الشرقية بالدمام، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٥ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٤م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ١٢٠ صفحة؛

٦- «قلق المنافي»: حكيمة الحربي، مجموعة قصصية، وهي من منشورات دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية سنة ٢٠٠٤م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦٤ صفحة؛

٧- «وجوه رجال هاربين»: البراق الحازمي، مجموعة قصصية وهي من منشورات النادي الأدبي بجازان، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٤م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٩٨ صفحة؛

٢٠٠٥م:

١- «أحلام مسكونة بالموت»: محمد النجيمي، قصص قصيرة منشورة بدار الخزامى للنشر والتوزيع بعمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥م، وتتضمن المجموعة القصصية ١٥١ صفحة؛

٢- «بقعة ضوء»: هدى بنت فهد المعجل، مجموعة قصصية منشورة بالنادي الأدبي بحائل، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٦هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٥م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٨٠ صفحة؛

٣- «الغياب»: محمد منصور الشقحاء، قصص قصيرة وهي منشورة بالشرقية: أصوات معاصرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٥م وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٦٤ صفحة؛

٤- «للشمس شروق»: أميمة البدري، مجموعة قصصية قصيرة جداً، وهي من منشورات نادي جازان الأدبي، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٦ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٥م وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٨ صفحة من الحجم القصير؛

٢٠٠٦م:

١- «سفر»: محمد النجيمي، قصص قصيرة منشورة بدار الخزامى للنشر والتوزيع بعمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٥٩ صفحة؛

٢- «دماء الفيروز»: طلق المرزوقي، قصص منشورة بالمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م، وتتضمن هذه المجموعة القصصية ٩٣ صفحة؛

٢٠٠٨م:

١- «رسام الحي»: مشعل العبدلي، مجموعة قصصية قصيرة جداً، وهي من منشورات نادي الرياض الأدبي، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ١٤٢٩ هجرية، الموافق لسنة ٢٠٠٨م؛

التحليل والتفسير:

يتضح لنا مما سبق ذكره، أن السرد الحكائي في المملكة العربية السعودية كان يتأرجح بين القصة القصيرة والأقصوصة والقصة القصيرة جداً. والدليل على ذلك المصطلحات التي كان يستخدمها الكتّاب القصاصون، ومن بينها: قصص، قصص قصيرة جداً، قصص قصيرة، مجموعة قصصية، نصوص قصصية...

وهذا التعدد في المصطلحات والمفاهيم إن دل على شيء، فإنما يدل على اختلاط الأجناس الأدبية وتداخلها، ومزج الكتّاب السعوديين بين كل الأنواع السردية في بوتقة جنسية واحدة، وصهرها ضمن ما يسمى بالقصة، كما أن فن القصة القصيرة جداً لم يستقر بعد نظرياً وتطبيقياً في العالم العربي بصفة عامة والمملكة العربية السعودية بصفة خاصة، ولم يدخل بعد قاموس نظرية الأدب وخانة الأجناس. لذلك، نرى المبدعين السعوديين يتعاملون مع هذا الجنس الأدبي الجديد المستورد من الغرب بنوع من الحيطة والحذر والحشمة والاستحياء والوجل والمرونة خوفاً من غضب النقاد وبطشهم التشذيري وتحصيناً من ردود فعل القراء الذين قد لا يعترفون بهذا النوع القصصي القصير جداً.

ونلاحظ، من خلال التحقيب الزمني، أن القصة القصيرة جداً في السعودية لم تظهر إلا في منتصف السبعينيات من القرن العشرين مع محمد علوان بمجموعته القصصية «الخبز والصمت». ومن تلك الفترة وقع ركود أدبي نسبي طوال عقد الثمانين لتنطلق الحركة الأدبية والقصصية مع فترة التسعينيات، فيزدهر النشر والإبداع والنقد بسبب انتشار التعليم، واهتمام المملكة بتثقيف شبابها وشاباتها، علاوة على الرخاء الذي عم المملكة السعودية بسبب أرباح عائدات النفط. وقد أثر كل هذا إيجاباً في الإنسان السعودي اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً وسياسياً وتربوياً. ومن ثم، فقد انطلقت نهضتها العلمية والفكرية والثقافية في وقت مبكر بالمقارنة مع الدول الخليجية المجاورة الأخرى كقطر وعمان والبحرين والإمارات العربية المتحدة...

وعليه، فقد تطورت وتيرة الإبداع القصصي القصير جداً مع التسعينيات وسنوات الألفية الثالثة مع ازدهار النشر الصحفي وانتشار المنابر الورقية والرقمية.

وتعرف الحركة الثقافية في السعودية انتعاشاً كبيراً ونشاطاً ديناميكياً مشهوداً في مجال القصة القصيرة جداً، ويتجلى ذلك بوضوح في أنشطة النوادي والجامعات والمؤسسات الثقافية في كل مدن المملكة وقراها وربوعها الشاسعة وأرجائها الواسعة، والعمل على تكريم المبدعين والقصاصين مادياً ومعنوياً، وتفعيل حركية النقد والدراسات الأدبية المنصبة حول القصة القصيرة جداً، والمشاركة في المهرجانات والمنتديات والملتقيات والمباريات المخصصة لهذا الفن الأدبي الجديد، كمشاركة بعض السعوديين في مهرجان حلب للقصة القصيرة جداً مع الفوز بالجوائز المرصودة، وأذكر من هؤلاء المشاركين على سبيل الخصوص: حسن بن علي البطران، وطاهر الزارعي، ومشعل العبدلي، وأميمة البدري، وعلي حمود المجنوني، ونورة شرواني، وتركي الرويثي، وجابر عامر عوض الشهدي...

ويبلغ عدد المجموعات القصصية أكثر من ٤ مجموعة تجمع بين فن القصة القصيرة وجنس القصة القصيرة جداً، وهناك مجموعات أخرى لم نصل إليها بسبب مجهوداتنا البسيطة، ولكن في المستقبل سنحاول جادين إن شاء الله أن نلم بشتات الموضوع في ببليوغرافيا شاملة نظرياً وتطبيقياً.

أما عدد الذين يكتبون القصة القصيرة جداً فهم كثر يتجاوزون الأربعين مبدعاً...

لكن البداية الحقيقية للقصة القصيرة جداً في السعودية كانت في سنة ١٩٩٢م مع المجموعة القصصية: «فراغات» لعبد العزيز صالح الصقعبي، لتعقبها مجموعات قصصية قصيرة جداً مع سنوات التسعين وسنوات الألفية الثالثة.

أما على مستوى النشر، فقد لاحظنا أن المجموعات القصصية السعودية تنشر داخلياً من قبل النوادي الأدبية في رياض وحائل وجازان وجدة والطائف وأبها والدمام... وخارجياً في دور النشر الموجودة بالعواصم العربية كعمان والقاهرة وبيروت وصنعاء. ونستشف أيضاً أن معظم هذه المجموعات القصصية ذات حجم متوسط، وتتضمن صفحات معدودة ما بين الخمسين والمائة، وأكبر مجموعة نسبياً هي مجموعة «المخش» ليحيى سبعي بنحو ١٣٧ صفحة.

وتحيل عناوين هذه المجموعات القصصية في أبعادها الدلالية والمرجعية والمقصدية على مجموعة من التيمات الموضوعية التي تعكس لنا رؤى الكتّاب والقصاصين السعوديين إلى العالم، والتي تتأرجح بين رؤى ذاتية ورؤى موضوعية كما تتميز هذه القصص القصيرة جداً برؤى فلسفية ودينية مأساوية قائمة على الحزن والمعاناة والاغتراب والوحدة والتشاؤم والضياع، ورؤى أخرى متفائلة تستشرف غد الأحلام والأمل المعسول والمستقبل السعيد.

ومن بين هذه التيمات الدلالية والوحدات الموضوعاتية التي انكبت عليها القصة القصيرة جداً في السعودية بالمعالجة والتناول والتمطيط: الفراغ والعبث والمعاناة ، والأمل، والتلذذ بالأحلام، والارتكان إلى الصمت والسكون والجوع والتساؤل الفلسفي والاغتراب الذاتي والمكاني والهروب والمرأة، والعنف والقسوة، والإبداع والفن، والموت، والقلق والنفي والهجرة والطبيعة والحزن، والحيرة والتفرد وطرح أسئلة الذات والذاكرة، والثورة على المدينة والواقع الموبوء.

ونشيد كذلك أيما إشادة بالعمل الجبار الذي قام به الأستاذ القاص خالد اليوسف حينما انتقى أجود المختارات من القصة القصيرة جداً في السعودية قصد التعريف بكتابها السعوديين، وتسهيل مأمورية البحث والدراسة والتنقيب عن كل الباحثين والطلبة والدارسين والنقاد الذين يستوجبون أن تكون النصوص القصصية القصيرة جداً متوفرة بين أيديهم لمدارستها وتأويلها وتحليلها وتفكيكها بنية وتشريحاً.
ويلاحظ أيضاً أن هناك من الكتّاب السعوديين من لم يجمع بعد قصصه القصيرة جداً في كتاب، ويكتفي فقط بنشرها في الصحف الورقية والمنابر الرقمية وهناك من شمر عن ساعد الجد لطبع مجموعته القصصية جداً كالقصاص المتميز حسن بن علي البطران صاحب مجموعة: «نزف من تحت الرمال»، ونورة شرواني وطاهر الزارعي وعلي حمود المجنوني، وتركي الرويتي، وجابر عامر عوض الشهدي وغيرهم...

تلكم نظرة مقتضبة وموجزة وعامة حول تطور القصة القصيرة جداً في المملكة العربية السعودية التي بدأت في الازدهار والانتعاش بسبب مجموعة من العوامل الذاتية والموضوعية. وقد تبين لنا من خلال هذه البيبليوغرافيا النسبية أن هناك الكثير من المجموعات القصصية والكتّاب القصاصين الذين يكتبون القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً بالمملكة العربية السعودية متأثرين في ذلك بأدبائنا العرب المعاصرين وبكتاب القصة القصيرة جداً في الغرب.

ومن هنا، فأهم انطباع سيخرج به الدارس وهو يدرس القصة القصيرة جداً في المملكة العربية السعودية هو كثرة الإنتاج والمبدعين مع قصر المجموعات القصصية القصيرة جداً حجماً وكماً وكيفاً، ناهيك عن اضطراب المصطلح وضبابيته من مبدع إلى آخر بسبب حداثة هذا الجنس المستورد، وعدم اقتناع الكثير من المبدعين بهذا الفن الجديد وتأرجح الكتاب أنفسهم بين فن القصة القصيرة وفن القصة القصيرة جداً مما ترتب عن ذلك الخلط بين الأجناس وتداخل المفاهيم الأجناسية نظرياً وتطبيقياً.

وإذا كان هؤلاء الكتّاب السعوديون قد تناولوا موضوعات محلية ووطنية وقومية وإنسانية في مجموعاتهم القصصية من خلال تصورات ذاتية وموضوعية، وانطلقوا من رؤى متفائلة ومتشائمة، فإنهم فنياً وجمالياً قد جربوا الأشكال التقليدية الكلاسيكية واستثمروا بعد ذلك الأنماط السردية الجديدة، ووظفوا في أعمالهم الإبداعية أحدث التقنيات الحكائية لمسايرة مستجدات الغرب في مجال السرد القصصي والدخول في العولمة الثقافية من أبوابها المفتوحة.

(١) انظر: الدكتور يوسف حطيني: القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجي بدمشق، سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م؛

(٢) انظر أبو شامة المغربي: (ببليوغرافيا القصة القصيرة جداً في المملكة العربية السعودية) موقع أسواق المربد، موقع رقمي إلكتروني، -www.merbad.net/vb/sho thread.php?s=f116b56b968fef529b8 fb6dd4024d7e7&t=6737

(٣) الدكتور جميل حمداوي: القصة القصيرة جداً في المغرب، المسار والتطور، مع ببليوغرافيا شاملة، مؤسسة التنوخي للنشر والطبع والتوزيع، آسفي، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م.

(٤) انظر الدكتور محمد قاسمي: الإبداع الأدبي المعاصر في الجهة الشرقية من المغرب، مطبعة الجسور، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.

القصة القصيرة جداً في المغرب

الخصائص والواقع والمستقبل

حسن الأشرف

تعتبر القصة القصيرة جداً فناً أدبياً فتياً في المغرب حيث صدرت أول مجموعة قصصية قصيرة جداً لترصع المشهد الأدبي والثقافي المغربي خلال الثمانينيات، وتوالت في السنوات الأخيرة القليلة إصدارات لمبدعين مغاربة تعنى بهذا الجنس الذي وصفه أخيراً أحد أبرز الأسماء الأدبية في هذا النوع من القص «عبد الله المتقي» بكونه ما يزال «طفلة مخنثة تحبو»...

وخلال هذا التحقيق حول القصة القصيرة جداً في المغرب يتحدث المبدعان والقاصان المغربيان حسن برطال ومصطفى لغتيري لمجلة الرافد عن شروط كتابة القصة القصيرة جداً التي يريانها تتمثل في حضور البديهة، إذ «تتطلب القصة القصيرة جداً الكثير من الدقة في التعامل معها خاصة فيما يتعلق ببدايتها ونهايتها بشكل خاص، والتكثيف بما يعني «تجويع اللفظ وإشباع المعنى» والثقافة الموسوعية ثم الحرفية والتمرس».

ويرى برطال ولغتيري أن مستقبل القصة القصيرة جداً في المغرب مستقبل «لا خوف عليه» و«زاهر لكون القصة القصيرة جداً هي مستقبل الكتابة السردية بصفة عامة، فكل كاتب سرد سيجد نفسه منجذباً لحوها كرهاً أو طوعاً، نظراً لما تتميز به من إغراء لا يقاوم».

ويعتبر الناقد فريد أمعضشو من جانبه أن هذا الفن المستحدث يقتضي «الاختزال والتكثيف والإيحاء والتلميح والاقتصاد اللغوي»، مضيفاً أن النقد المغربي ينظر إلى القصة القصيرة جداً بوصفها فناً جديداً في أدب المغرب المعاصر يخْطو بثبات، نحو نَحْت مكان له وفرْض ذاته بامتياز في مشهدنا الثقافي الراهن..

مصطفى لغتيري: لا شروط مسبقة لكتابة القصة القصيرة جداً

يمكنني القول بكثير من الاطمئنان بأنه لا شروط مسبقة لكتابة القصة القصيرة جداً، فالإبداع عموماً لا يخضع لأية شروط مسبقة، إذ إن هذه الشروط أو القواعد تأتي بعد الإبداع، فالنقد هو الذي يضع هذه الشروط من خلال اشتغاله على النصوص التي تجود بها قرائح المبدعين، ومع ذلك يمكن للمرء أن يتحدث عن بعض «الشروط» التي تلبي رغبة ما لدى الصحفيين والمتتبعين رغم تحفظي على ذلك، وهي نتيجة لملاحظات بعدية للمشهد الأدبي وليست قبلية، ويمكن إجمالها في التمرس على الكتابة السردية، فالملاحظ أن أكثر الذين كتبوا القصة القصيرة جداً قدموا إليها من كتابات أخرى خاصة القصة القصيرة بالدرجة الأولى ثم الرواية، فالشعر بدرجة أقل، لكن بالمقابل هناك من بدأ وأبها وأبدعوا فيها؛ ثم حضور البديهة إذ تتطلب القصة القصيرة جداً الكثير من الدقة في التعامل معها خاصة فيما يتعلق ببدايتها ونهايتها بشكل خاص التي يدعوها البعض بالقفلة، ثم التكثيف بما يعني «تجويع اللفظ وإشباع المعنى» ثم الثقافة الموسوعية، إذ يلاحظ أن نصوصها زاخرة بما هو ثقافي وتستثمر التناص وتلعب على عدة مستويات اجتماعية وسياسية وأدبية...

حسن برطال: شروط القصة القصيرة جداً

أبرز هذه الشروط: الحرفية والتمرس؛ وأعني به الوعي الإبداعي وليس الثقافة الإبداعية لأن الزاد اللغوي وحده غير كاف لاختراق جدار الصد الرملي لأن سر قوته في تماسك جزيئاته الصغيرة ولكن الوعي الإبداعي بمعنى التجربة الاستكشافية والاحتكاك بالحرف يقوي من شخصية الكاتب أولاً لأن الكاتب القوي أحب إلى هذه القصة القصيرة جداً من الكاتب الضعيف لأنها تختار ما تحب من المواضيع وترفض ما يُملى عليها. ومن المعروف كذلك أنه كلما ضاقت المسافة كان التركيز أكبر، وكلما تكلمنا عن التركيز تكلمنا عن الركن الأساسي للشخصية لنصل إلى تكافؤ الفرص خلال هذه المبارزة الثنائية (كاتب/مكتوب)، والتي من المفروض أن تنتهي بفوز الكاتب للإعلان عن ميلاد نص قصصي قصير جداً وإلا فهناك العدم ..

أما الحرفية بمعنى «الحس» و«الموهبة»

الإبداعية فتمكّن الكاتب من حسن استعمال «الآليات» المعقدة وتحويل الحوار العمودي (الكاتب/النص) إلى حوار أفقي (كاتب/كاتب بحمولات نصه) يؤكد على ربط الاتصال للهيمنة على لغة التواصل وإدراك (الصولفييج) كنقط الحذف مثلاً.. وبأن التكثيف ليس هو الاختزال.. وكلما تكلمنا عن الحرفية نتكلم عن سرعة البديهة لمسايرة سرعة وإيقاع الوميض لأن القصة القصيرة جداً لا تكلم كاتبها إلا (رمزاً) وهذه السرعة أعني بها إيقاع الحركة في (الزمان) وليس في (المكان)، فزمن الحدث القصير جداً (يُقصر) في عمر النص.. وكأنه يطلب من كاتبه أن يعيش تعاقب أجيال و حضارات متعددة داخل عمره القصير وأيضاً بالمقارنة مع عمر الكون.. وباختصار، لأكون قصيراً جداً يمكنني أن أقول بأن الكاتب بما يحمله من وعي برسالته ومعرفته بآليات البناء شرط أساسي لبناء نص قصير جداً ناجح..

مصطفى لغتيري: مستقبل زاهر وإغراء لا يقاوم

بخصوص مستقبل القصة القصيرة جداً في المغرب أجدني متفائلاً جداً بمستقبل القصة القصيرة جداً، وتفاؤلي هذا يبرره شرط موضوعي يتجلى في الاهتمام المتواصل بها عربياً ومغربياً، فالإصدارات تتوالى تباعاً، والمتابعات النقدية لها غير مسبوقة، إذ إن مواكبة النقاد لها تبدو مثيرة للمتتبعين، كما أن الحصر البيبليوغرافي لها إبداعاً ونقداً يطاردها بلا هوادة، هذا فضلاً عن انتشارها في الصحافة الورقية والإلكترونية، والمهرجانات المحتفية بها تنعقد في أكثر من قطر عربي، أذكر على سبيل المثال لا الحصر مهرجان القصة القصيرة جداً في سوريا، والمهرجان الوطني للقصة القصيرة جداً الذي ينظمه الصالون المغربي، والذي يوزع بالموازاة مع فعالياته جوائز مسابقة القصة القصيرة جداً التي تستهدف الشباب المغربي، لكل ذلك وغيره أعتقد أن مستقبل القصة القصيرة جداً سيكون زاهراً وأنها تمثل بالنسبة إليّ مستقبل الكتابة السردية بصفة عامة، فكل كاتب سرد سيجد نفسه منجذباً نحوها، كرهاً أو طوعاً، نظراً لما تتميز به من إغراء لا يقاوم».

حسن برطال: مستقبل القصة القصيرة جداً لا خوف عليه

مستقبل القصة المغربية القصيرة جداً لا خوف عليه بشجاعة وجرأة حاضره.. لأن الشجاعة والجرأة شرطان أساسيان لتحقيق النصر.. إن النقد المغربي جريء والقلم المغربي جريء.. حتى المتلقي المغربي حالياً أصبح يعلن عن رغبته ولا يكتم الشهادة.. ألا تلاحظ معي بأنه داخل النسيج الثقافي المغربي بأن الدعوة إلى القصة القصيرة جداً انتقلت من (السر) إلى (العلن).. الهجرة من الأجناس الأدبية الأخرى في اتجاه القصة القصيرة جداً.. استئناس الكتاب بهذا الجنس الأدبي ربما أنهم يجدون فيه ضالتهم.. اكتساح القصة القصيرة جداً لجميع الملاحق الثقافية والمنابر الإعلامية.. أصبحت تخصص للقصة القصيرة جداً ملتقيات وطنية كما دأب عليه الصالون الأدبي مثلاً وإشرافه على جائزة القصة القصيرة جداً والتي حملت هذه السنة اسم المبدع زكريا تامر في نسختها الثانية.. المطبوعات التي تجاوز القصة القصيرة جداً نقداً وإبداعاً تنفد قبل غيرها من المنتوجات في السوق والدليل هو العدد الأخير من مجلة (مجرة) الخاص بالقصة القصيرة جداً والذي أشرف عليه المبدع عبد الله المتقي والحضور اللافت للقصة القصيرة جداً خلال الأمسية القصصية ضمن الملتقى الوطني الأخير للشعر والقصة الذي نظمه بيت الأدب المغربي بمدينة ابن أحمد.. وملتقى مشرع بلقصيري الأخير للقصة والذي كان من تنظيم جمعية النجم الأحمر خصص ندوة للقصة القصيرة جداً بمشاركة أسماء تعتبر قاطرة النقد المغربي إن لم أقل عربياً في مجال القصة القصيرة جداً (د. جميل حمداوي/د. سلمى البراهمة/حسن المسكيني وحميد الحمداني) بالإضافة إلى عدة أنطولوجيات ودراسات في المتون لجميل حمداوي وحميد ركاطة وحسن اليملاحي.. فوز كتاب القصة القصيرة جداً بجوائز ناجي نعمان الأدبية (عبد الله المتقي/ سعيد بوكرامي/عز الدين الماعزي/مصطفى لغتيري/ حميد ركاطة / أنيس الرافعي/ حسن برطال)، ووجود بعض كتاب القصة القصيرة جداً على رأس جمعيات تنشط الحقل الثقافي المغربي على مستوى عال (عبد النور إدريس/بيت الأدب المغربي.. سعيد بوكرامي /مصطفى لغتيري «الصالون الأدبي» محمد الشايب/النجم الأحمر/مشرع بلقصيري.. عبد العزيز الراشدي/الهامش القصصي «زاكورة» واللائحة طويلة.. أليس هذا حاضراً قوياً يبشر بمستقبل زاهر ؟؟..

الناقد المغربي فريد أمعضشو: المميزات والخصائص الفنية للقصة القصيرة جداً:

إن القصة القصيرة جداً، التي يعبَّر عنها اختصاراً بالرمز ق.ق.ج فنٌّ مستحدَث جداً في المشهد الثقافي المغربي، حيث لم تكد تمضي على صدور أول متن إبداعي فيها سوى سنوات ليست بالكثيرة؛ ذلك بأن أول مجموعة قصصية قصيرة جداً عرفت طريقها إلى الظهور في أدبنا المغربي المعاصر خلال العقد الثمانيني، أبدع نصوصَها المبدع والناقد المتألقُ دوماً د.

جمال بوطيب؛ كما يرى أكثرُ من دارس لهذا الفن الجديد. وهي فترة زمنية كانت حبْلى بالكتابة والتجريب و الانفتاح على آداب الآخرين ومحاولة استنْبات أجناس أخرى في تربة الأدب المغربي كما هو الحال بالنسبة إلى قصيدة النثر.

والواقعُ أن المجموعة المذكورة جسَّدت الانطلاقة الفعلية للقصة القصيرة جداً في المغرب وهي انطلاقة مسبوقة بإرهاصاتٍ وبوادرَ تمثلت في الأقاصيص القصيرة التي كتبها بوعلو وغيرُه من قصّاصينا الرواد منذ الستينيات. والثابتُ أن لكل جنس أدبي خصائصَ تميزه من سائر الأجناس على المستوى الفكري المعنوي والفني الجمالي. وبخصوص القصة القصيرة جداً في المغرب فهي تعالج مواضيعَ شتى تأتي ملامَسة الواقع المعيش وفضْح عيوبه ورصْد تناقضاته وتصوير مظاهره واختلالاته وإكراهاته في مقدمة الثيمات المعالَجَة فيها؛ كما نجد في إبداعات عبدالله المتقي وجمال بوطيب وإبراهيم الحجري وغيرهم كثير فيما يخص مميزاتها الفنية فهي متعددة، أبرزها الاختزال والتكثيف والإيحاء والتلميح والاقتصاد اللغوي وهي سماتٌ تقرِّب المسافة بين القصة القصيرة جداً وفني الشعر المنثور والقص القصير (فقط)، ولكن لا تجعل الأمرين أمراً واحداً! فلكلٍّ من هذه الفنون الثلاثة خصوصياتٌ ذاتية تميزها من غيرها، علاوة على القواسم المشتركة الكثيرة بينها. ومن مميزاتها كذلك تنوُّع سِجلاّتها اللغوية واقترابُ لغتها من لغة التداول اليومي أحياناً وجنوحها نحو لغة الترميز الغموض أحياناً أخرى، مما يجعل إدراكَ معانيها الثاوية خلف السطور أمراً عَصِيّاً على المتلقي المثقف بلهَ العادي! ولاريب في أن القصة القصيرة جداً بكِيانها هذا وبخصائصها هذه ذاتُ بُعْد رسالي بحكم استهدافها تحقيق مَقصدية أكيدة هي إيصال رسالة هادفة وتبليغ فكرة ملحّة إلى المتلقي الذي يلزمه التسلُّح بإمكانيات تؤهّله للتفاعل إيجاباً مع هذا الجنس واستيعاب مضامينه المراد إبْلاغها له.

والحق أن القصة القصيرة جداً في المغرب مولودٌ أدبي جديد مازال يتلمَّسُ طريقه باحثاً عن موطئ قدمٍ له في زحْمة الأجناس التي تزدان بها خريطةُ الأدب المغربي المعاصر، سواء من الموروثة عن الأجداد أو من الوافِدة عليها نتيجة فعل الانفتاح الكبير والمثاقفة مع الآداب الأخرى كأدب أمريكا الجنوبية مثلاً. وقد أكد ذلك عبدالله المتقي حين ذكر أن القصة القصيرة جداً المغربية المنتمية إلى النثر الفني الحديث، «مازالت بعْدُ طفلة مخَنّثة تحْبو»، وذلك في حوارٍ أجْراه معه الإعلامي الشاعر ياسين عدنان مؤخراً في إحدى حلَقات برنامجه الثقافي «مشارف» الذي تبثه القناة التلفزية المغربية الأولى.

ورغم حداثة نشأتها، فهناك بوادرُ تلوح في الأفق تُنْبئ بقدرة هذا الفن على فَرْض ذاته مستقبَلاً ويدل على ذلك الإقبال المتزايد على كتابة القصص القصيرة جداً، وبروز أسماء كثيرة في هذا الإطار وظهور مجاميع قصصية قصيرة جداً بوتيرة أكبر مع توالي السنوات خلال عصر يوصَف بـ«عصر السرعة»، علاوة على الاهتمام النقدي الواصف الذي يرافقها طبعاً. ولهذا الجنس الأدبي خصائصُ عدة تَسِمُه مضموناً وشكلياً وفنياً وتميزه من فنون أخرى تنتمي إلى الأسرة السردية أجناسياً. ولكن التفرُّد يجب ألا نفهم منه أنه منقطعُ الصلة بباقي أجناس الأدب، بل الواقع يثبت أن الوشائجَ بينه وبين أجناس كثيرة واردة بقوة كما هو الشأن بالنسبة إلى علاقته بالشعر والقصة القصيرة.

أمعضشو: النقد المغربي والقصة القصيرة جداً

غيرُ خافٍ على أحدٍ منا أن كلَّ إبداع رهينٌ بما يرافقه من نقود وقراءاتٍ توصيفية أو تحليلية أو غيرها؛ فهو يرسخ ويبزغ ويتقدم إلى الأمام ويفرض ذاته بمقدار ما يصاحبه من نقد يعرّف به ويدْرسه ويقوِّم مساره، في حين أنه يخبو بريق الإبداع ويفتُر ويتراجع وقد يُنْسى إذا لم يرافقه نقدٌ ودراساتٌ! وإذا ألقيْنا نظرة ولو عَجْلى على واقع الأدب المغربي الآن في شقه التوصيفي النقدي، فسنجده مهتمّاً إلى حدّ ما بالقصة القصيرة جداً تعريفاً وتشهيراً وتحليلاً ونقداً، وهذا ما يعكسه كمُّ الدراسات المنشورة حول هذا الفن الحديث في ملاحق الصحف الثقافية المغربية كملاحق صحف «المنعطف» و«العلم» و«الاتحاد الاشتراكي» وغيرها، وكذا الأبحاث والكتب التي بدأت تصْدر مؤخراً في المغرب كالدراسة الرائدة التي ألّفها حديثاً د. جميل حمداوي، وقارَبَ فيها عدداً من المتون القصصية القصيرة جداً بعمق واضح. علاوة على هذا النقد التطبيقي، ثمة دراساتٌ أخرى تتزايد باطّراد تتناول هذه «الظاهرة السردية الجديدة»، إنْ صحّ تعبيري هذا، تناوُلاً تنظيرياً يكتسي أهميته الكبيرة لحاجتنا إلى معرفة المزيد عن هذا الفن الوليد وتاريخه وخصائصه وأعلامه وما إلى ذلك من الأمور ذات الصلة به.

إن النقد المغربي ينظر إلى القصة القصيرة جداً بوصفها فناً جديداً في أدب المغرب المعاصر يخْطو بثباتٍ نحو نَحْتِ مكانٍ له وفرْض ذاته بامتياز في مَشهدنا الثقافي الراهن، وذلك بفضل ثلة من قصّاصينا المتميِّزين الذين يخوضون في هذا المخاض بدافع التجريب وارتياد عوالمَ إبداعية جديدة مغايِرة عَلَّها تُسْعِفُهم في استيعاب خوالج ذواتهم وتحولات محيطهم وانشغالات الناس وآمالهم وآلامهم جميعاً في قوالبَ فنية ونصوص تستغرق قراءتُها وقتاً أقصَرَ وتُشْعِر قارئها بمتعة ويُحَصِّل عقب قراءتها فائدة وفكرة وظيفية... إلخ.

ملف الرافد

تداولت هيئة تحرير الرافد فكرة تحويل ملف الرافد إلى إصدار موازٍ للعدد.. مُتصل به أيضاً، وعلى قاعدة التنويع وتركيز العناية بالملف، وتمكين القارئ من الاحتفاظ به، بوصفه مطبوعة متخصصة. وترافق ذلك مع بلورة مرئيات الملف خلال الفترة المتبقية من العام، مما تجدونه منشوراً في مفتتح الملف، وقد شرعنا للتو في تحرير ملف العدد الماثل والخاص بالفن التشكيلي الإماراتي، من خلال الوقوف على تجارب لأسماء مختارة.، حيث أومأنا ضمناً إلى فضاءات الاشتغال على الألوان المائية عند الفنان عبد القادر الريّس، وتجربة الواقعية التعبيرية عند الفنان عبد الرحيم سالم، وكذا تجربة الفنانة نجاة مكي ذات الصلة بالفولكلور، وتنمية طرق التعبير والاشتغال على المساحة البصرية.

ملف الرافد الذي سيواصل الصدور ضمن العدد سيتحرك قُدماً باتجاه تفعيل البُعد البصري، وذلك توطئة لتحريره خارج الرافد الأُم، وهو أمر يتطلب فترة من الزمن نقدرها بالأشهر المتبقية من العام الجاري، وبالتالي سيكون موعدنا مع ملف الرافد الجديد مع يناير من العام المقبل، دونما إلغاء فعلي للاشتغال الخاص على الملف بوضعه الحالي من حيث ترابطه الهيكلي مع العدد.

وبهذه المناسبة نتمنّى على المساهمين الذين لا يزالون يرسلون المواد عبر البريد الاعتيادي، الانتقال إلى إرسالها عبر البريد الإلكتروني للرافد، حتى يتسنّى لنا الرد الفوري على قابلية موادهم للنشر، كما نتمنّى على المراسلين للرافد عبر البريد الإلكتروني ملاحظة تعمير نصوصهم بأسباب التحرير المهني التي تمنحنا الفرصة للنظر الإيجابي لتلك المواد، والإشارة هنا تطال عتبات النصوص من عناوين رئيسية، وعناوين فرعية، وشروحٍ للصور، وما إلى ذلك من عتبات.



وعلى خط متصل سيترافق العمل على التحضير لملف الرافد بحلته الجديدة مع تطوير أساسي لموقع الرافد الإلكتروني التفاعلي، وباتجاه نشر النصوص التي لم تجد فرصة للنشر في المجلة الأم.

د. عمر عبد العزيز

الرافد

مجلة شهرية ثقافية جامعة
تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة

تُعنى بإثارة السؤال الثقافي العربي الراهن في محاولة لرفده بصوت الجدل الحيوي المفضي إلى السوية الثقافية

فهرس العدد

ثمن النسخة : الإمارات ٥ دراهم، مصر : ٣ جنيهات، السعودية : ٥ ريالات، البحرين : ٥٠٠ فلس، قطر : ٥ ريالات، عمان : ٥٠٠ بيسة، اليمن : ٦٠ ريالاً، المغرب : ١٠ دراهم، الكويت : ٥٠٠ فلس، سوريا : ٤٠ ليرة، الأردن : دينار واحد، السـودان : ٣٠٠ دينار



091



www.arrafid.ae
المراسلات: الإمارات العربية المتحدة ـ الشارقة ـ ص.ب ٥١١٩
هاتف : ٥٦٧١١١٦/٩٧١٦+ - براق : ٥٦٦٢١٢٦/٩٧١٦+

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: ٣٩١٦٥٠١/٠٤، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: ٤١٤٤٨٢ البحرين: دار الهلال للتوزيع: ت: ٥٣٤٥٦١ - ٥٣٥٥٥٩٠، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٢ - ٢٧٢٥٦٣، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٢٠٠، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: ٥٧٨٢٧٠٠، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات . طبع: شركة رويال للطباعة، الشارقة: ت: ٥٣٣٢٤٣٤/٠٦ e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

الشــارقة ضيف شـرف

مهرجـان أصيلة الدولـي لمسـرح الطفـل..



شوارع أصيلة تحتفي بالشــارقة



عبدالله العويس في معرض الكتاب المقام على هامش المهرجان



فاطمة البلوشي تتسلم جائزتها

أطلق مهرجان أصيلة الدولي لمسرح الطفل على دورته السابعة التي انطلقت في ٢٥ يونيو ٢٠١٠ دورة الشارقة وذلك تكريماً لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة والرائد المسرحي عالمياً وعربياً.

وتم تكريم الشارقة عاصمة الثقافة العربية وحاكمها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي في أول أيام افتتاح المهرجان. كما تم افتتاح معارض (دورة الشارقة) وتشتمل على معرض للإصدارات المسرحية مؤلفات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي ومسرحيات سموه، إصدارات العناوين الفائزة بجائزة الشارقة للإبداع ـ المسرح ـ إضافة إلى معرض تشكيلي وآخر تراثي.
وتمت قراءة مسرحية (الأخ نصوص صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي) أداها ممثلون من المغرب ومن الشارقة وعرضت أشرطة سينمائية وتلفزة قصيرة للشارقة ضمن القافلة السينمائية للأطفال...

وافتتح (يوم الشارقة المسرحي) فيما أقيمت مائدة مستديرة حول (تجربة مهرجان الإمارات لمسرح الطفل بالشارقة) بالتنسيق بين دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة وجمعية المسرحيين بالدولة...
كما قدمت مسرحية (شكراً بابا) لفرقة المسرح الحديث بالشارقة.

واختتم هذا اليوم المسرحي الطويل بتقديم فرقة الفنون الشعبية سهرة خاصة عن الفولكلور الغنائي الإماراتي...
ويأتي تكريم الشارقة كضيف شرف للمهرجان بادرة اعتراف بدورها واهتمام بأراعي نهضتها لحضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة الذي تطلع بالثقافة إلى الآفاق العربية والعالمية فكانت نموذجاً نادراً للحوار من خلالها والتعريف بنهضة الإمارات.

الشـــارقة في قلب أوروبـــا

أيام الشارقة الثقافية «فعاليات ثقافية متواترة تجوب على مدار السنوات الفائتة المدن الأوروبية والآسيوية، استكمالاً لرؤية مشروع الشارقة النهضوي والثقافي الذي يهتم بالإنسان داخل الوطن وبإقامة حوار مع الحضارات الأخرى خارج الوطن استهدافاً لبث الثقافة الوطنية من جهة وفتح قنوات للحوار مع الآخر تكون الثقافة بابها المهم والأساسي للتعارف بين الشعوب وإقامة أولويات للتلاقي. وفي الفترة الأخيرة افتتحت في مدينة كوبنهاجن عاصمة الدنمارك أيام الشارقة الثقافية تحت شعار «الشارقة.. فن من الإمارات» وستستمر معروضات هذه التظاهرة حتى الأول من نوفمبر ٢٠١٠ في المتحف الوطني الدنماركي وتشتمل هذه المعروضات على:

- «منظومة الخليج في الخرائط التاريخية».
- «أعمال الفنان ديفيد روبرتس».

وهما من مقتنيات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي.

- كما سيتم عرض أعمال للخط العربي.
- وأعمال فنية تشكيلية لفنانين من الإمارات.
- وبانوراما عن بينالي الشارقة الدولي للفنون.

كما تتضمن تظاهرة أيام الشارقة الثقافية بالدنمارك درساً لفن الخط العربي وعروضاً فولكلورية للفنون الشعبية الإماراتية.

إن أيام الشارقة الثقافية في الدنمارك والتي افتتحها سمو الشيخ سلطان بن محمد بن سلطان القاسمي ولي العهد ونائب حاكم الشارقة والأمير فريدريك أندريه ولي عهد الدنمارك تأتي برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة راعي الثقافة وصاحب هذه الرؤية الداعمة لحوار الشعوب

والحضارات والتي تفتح مجالاً للتعرف على الثقافة الوطنية من قبل الآخرين في الغرب خصوصاً، كما أن توجيهات سموه الحاضة على دعم وصول ثقافتنا الوطنية ومفرداتها من خلال الفنون والإبداع والتراث يؤكدها التعليق وبرامج تطوير الحراك الثقافي المستهدفة للتعرف على الحضارات الأخرى وإشاعة وتعريف الآخرين بفنوننا وتراثنا وثقافتنا من أجل المزيد من التواصل والتعارف.





نـدوة عن «الكتاب الإمـــاراتي»

نظمت إدارة المكتبات في دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة مؤخراً ندوة بعنوان «الإبداع في التأليف من حيث المضمون والشكل: تقييم الكتاب الإماراتي». على هامش تكريم الفائزين بجائزة الشارقة للأدب المكتبي الدورة الحادية عشرة.

وتم عرض المحاور التالية:

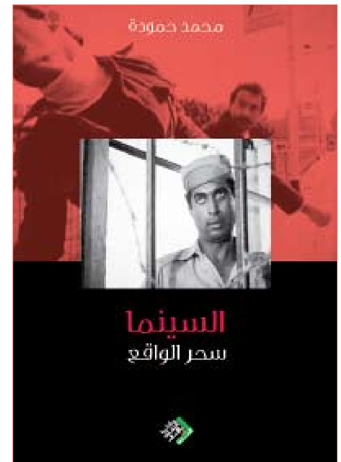
- تحولات النصوص التحريرية: قدم الورقة د. عمر عبد العزيز مدير قسم النشر بدائرة الثقافة والإعلام.
- جديد الترجمة: قدم الورقة أ. إبراهيم خادم رئيس قسم الترجمة بمؤسسة محمد بن راشد.
- الكتاب والمطبوعة الثقافية (نموذج دبي الثقافية): قدم الورقة أ. نواف يونس مدير تحرير مجلة «دبي الثقافية» ـ دار الصدى للصحافة والمطبوعات.

وتأتي هذه الندوة استكمالاً لاهتمام الدائرة المستمر بالكتاب كإحدى أدوات الثقافة المهمة وتأكيداً على اهتمامها بمنظومة متكاملة في سياق تنفيذ أهدافها ورسالتها.



المراجع المسرحية

دليل ببليوغرافي يرصد فيه مأمون الشرع المراجع المسرحية العربية في الفترة من ١٩١٢ / ٢٠٠٩، والتي صدرت في عموم الوطن العربي، وهو جهود هو مهم في يتجلى في أهمية التوثيق لخدمة الحركة الثقافية والراصدين والباحثين في مجال المسرح. وهو أول دليل من نوعه في دولة الإمارات العربية المتحدة في هذا السياق. وجاء المعجم في بابين رئيسيين الأول عُني بمسرد المؤلفين والذين قاموا بإصدار مراجع مسرحية أو مراجع نقدية في السياق. أما الباب الثاني فعُني بالعناوين أي المراجع، إنه مسرد للعناوين الصادرة في نطاق المراجع المسرحية ثم ختم المؤلف الكتاب بإحصائيات مهمة تبرز ترتيب الدول حسب الكتب الصادرة وحسب الأعوام ودور النشر مرتبة حسب عدد الكتب الصادرة. ونلاحظ أن دولة الإمارات تحظى بالمرتبة السادسة عربياً، كما أن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة هي الأولى إماراتياً، كما أنها الرابعة عربياً في نطاق الإصدارات للمراجع المسرحية.



السينما سحر الواقع

كتاب للإعلامي محمد حمودة يهتم بتقديم قراءة جديدة لبعض أهم الأعمال السينمائية العربية وتتميز هذه القراءة بأنها متأنية وكأنها إعادة قراءة لهذه الأفلام بعد عدة سنوات من ظهورها. الأمر الذي يسبغ على التأني وهدوء الفحص والتمحيص بعيداً عن التأثيرات التي تتواكب وضجة التلقي الأول الخاضع للجلبة الإعلامية. والكتاب يتناول عدة أفلام تمثل مدارس وتجارب إخراجية مختلفة ومتنوعة وربما تمثل تجارب سينمائية متميزة تشكل علامة في تاريخ السينما من أمثال تجارب عاطف الطيب وخيري بشارة ومحمد خان وشريف عرفة. إضافة لسينما الروّاد. من أمثال بركات وشاهين وعاطف سالم وصلاح أبو سيف وغيرهم.. الكاتب حاول أن يقدم رؤية مغايرة تؤكد على سحر السينما القادر على اكتشاف الكامن وراء الواقع أو الحقيقة.

عمائر المنمنمات الإسلامية

كتاب للباحث محمد مهدي حميدة يبحث في جماليات العمارة الإسلامية ويرتكن في دراسته على استخلاص هذه الأشكال الجمالية التي تسور العمارة الإسلامية والتي توسم بها في الواجهات وفي المناظر الخارجية وكذلك داخل القاعات وغرف المعيشة المدنية منها والعسكرية وغيرها وعلى مدار عدة حقب إسلامية، وبالتالي اهتمت الدراسة برصد وتوثيق العديد من الأشكال والرسوم المعمارية المتضمنة في أعمال المصورين على اختلاف مدارسهم التصويرية كما تعنى الدراسة بتقديم كافة المكونات البنائية والمداميك المعمارية في المنمنمات المختلفة مع إبراز جماليات التوظيف لها وجماليات التصميم مع التطبيق على أعمال تمت في عموم الدول الإسلامية كمصر وسوريا والعراق وتركيا والأندلس وكذلك الهند مع اختيار نماذج تطبيقية محدودة.

يوم الشعر العالمي

كتاب من إعداد بهجت الحديثي يرصد احتفالية بيت الشعر / بدائرة الثقافة والإعلام بيوم الشعر العالمي ٢١/٣/٢٠١٠، والذي يتم الاحتفال به سنوياً في بيت الشعر، ويتنوع الاحتفال ما بين كلمات رسمية ستتواكب وافتتاح احتفالية اليوم المذكور وما بين شعراء من كافة الأطياف الشعرية العربية ضيوفاً ومن داخل الدولة وتشكل الاحتفالية إذاً مظهراً بعيداً البهجة للشعر العربي، وإبراز دوره الذي كان في ثقافتنا.. وعادة يلتئم جمهور كبير في هذه المناسبة يعيد باستمرار ألق الشعر والكتاب ضم بين دفتيه أشعاراً لكل من الشعراء أسماء السامرائي وبهجت الحديثي وشيرين العدوي وعلي الشعالي وفضل عباس ومحمد مراد ونوفل هلال تنوعت بين الوطني والعاطفي والإنساني وتعبّر كذلك عن أصحابها كتجارب شعرية مكتملة.

نحو تصوّر جديد لمثّقف اليوم

المثقف والدور المطلوب

د. عبد المعطي سويد



إذا كان للسياسة عظماؤها، وللاقتصاد مفكّروه، وللمجتمع علماؤه، وللنفس الإنسانية باحثوها، وللانتروبولوجيا دارسوها، ولغير ذلك من فروع المعرفة، فالمثقف بامتلاكه أدوات العصر، ونظرته العقلية لمشكلات العصر فهو العقل وهو ملك المعرفة، والمثقفون كانوا ولا يزالون قادة الفكر والقادة السياسيون يمكنهم أن يهرعوا دوماً ليسألوا قادة الفكر هؤلاء فيما يعتور البلد، والوطن الكبير، والإنسانية من قضايا، ويخلقوا أو يصنعوا جسوراً بين القيادة السياسية والفكرية والسياسي، بدلاً من أن «يتقمص شخصية المفكر» عليه أن يدعو العقل للجلوس إلى جواره للحوار، والخروج من مآزق الأوضاع المطروحة.

صورة المثقف التقليدية

عرفت العرب المثقف بأنه هو الذي يأخذ بكل فن بطرف والمقصود أن يستطيع المثقف التحدّث والكتابة والحوار في مختلف أفرع العلوم والمعرفة بعد أن يكون قد ثقف نفسه فيها فضولاً أو اطلاعاً أو محصّلاً لهذه الفروع بشيء من المعرفة لكل منها، ولقد ألفت المجتمعات التقليدية شرقاً وغرباً وحتى بداية الوجود الحديثة أن ترى المثقفين وهم الفئة المتميزة والواعية والناقدة للواقع وأنماط فهمه لدى الناس من قبيل الفهم الأسطوري أو الخرافي، واللاعقلاني... إلخ، كذلك برزت صور عديدة للمثقف من قبيل المثقف الناقد والمثقف الطليعي والنضالي والمثقف الملتزم والمثقف الإيديولوجي، والمثقف المحتج والمعارض، والمثقف الديني، الذي يدافع عن العقيدة الدينية والمثقف التقليدي والمثقف الحداثوي، والامتثالي، والقابع في برجه العاجي، والجماهيري ومثقف السلطة والذي يستخدم كافة أدواته الفكرية والثقافية لتبرير أفعال السلطة وأفكارها وأخيراً المثقف الإعلامي، الذي يلعب دور الناطق باسم الإيديولوجية السياسية أو الاجتماعية السائدة عبر مختلف وسائل وتقنيات الإعلام... إلخ. هذه الصور المختلفة منها ما انقرض ومنها ما يزال

معاصراً لنا بغضّ النظر عن تغيير الظروف، والعالم من خلال مداهمة ظاهرة العولمة والثورتين المعلوماتية والتكنولوجية، وتطور أجهزة وتقنيات الاتصال والمشاهدة والتحصيل الفائق السرعة للمعرفة والمعلومات.

نهاية صورة المثقف التقليدية:

بعد الثورة الهائلة التي عرفها وما يزال يعرفها عالمنا الحديث في التكنولوجيا وتقنياتها ومن خلال الفضائيات وشبكة الإنترنت العالمية لم يعد أفراد المجتمع أو المبتدئون في البحث عن المعرفة بحاجة إلى هذا الكائن الخارق في المعرفة أي المثقف ليحدثهم ويطيل الحديث أو يكتب لهم في الأدب والفلسفة والعلوم الإنسانية البحتة، ذلك أن التقنيات المذكورة أصبح بمقدور أي مبتدئ في استعمالها يريد معلومة فكرية أو مشاهد لإحدى الندوات للمختصين على إحدى القنوات التوصل إلى هذه المعلومة أو تلك، فالمثقف كناقل أو محدث أو مالك لمعارف لا يملكها الكثيرون غيره، إن دور مثل هذا المثقف قد انتهى تماماً.

ومن ناحية ثانية مع تقسيم العمل وتوزع التخصصات العلمية المتعددة في جامعات جميع الدول بحيث أصبح لكل فرع أساطينه لم تدع هذه التخصصات العلمية وخاصة في مجال علوم الإنسان دوراً للمثقف ليكون متميزاً في امتلاكه معارف في السياسة والاجتماع وعلم النفس والانثروبولوجيا وعلوم الأدب..... إلخ فأجهزة الإعلام المختلفة ومنذ فترة زمنية طويلة أخذت تهرع إلى المختصين والأكاديميين في مراكز البحث العلمية لتستشيرهم وتناقشهم وتعقد معهم الحوارات المختلفة، هذا بالإضافة إلى وجود الاستشاريين والخبراء في مختلف الصناعات الإنسانية بحيث إن المثقف لم يعد لديه ما يقوله وقد كان في سابق الأزمان مالكاً من كل فن من هذه الفنون بطرف وقد أصبح للمختصين الذهاب بعمق لتفسير الظواهر الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والفكرية، في الدراسة والبحث والتحليل والعرض وإبداء وجهات النظر واستعراض الرؤى والنظريات حول هذه الظاهرة أو تلك من ظواهر الحياة.

دور المثقف القديم ـ الجديد:

إن إحدى صور المثقف التقليدية والتي كانت فاعلة هي الدور الناقد للمجتمعات وأنماط فكرها: الاجتماعية والسياسية والفكرية خاصة عندما يعيش في مجتمع وقد ران عليه الفساد من كل جانب أو الجمود أو الانغلاق الفكريين أو عندما يلاحظ انسداد آفاق النمو والتطور الاجتماعي والسياسي وقد ينتفض غضباً عندما يرى اللامعقول، يسود حركة الحياة في المجتمع وينظر متنبئاً بانهيار المجتمع من جراء سيادة اللامعقولية خاصة أن أحد التعريفات المهمة للمثقف هو الكائن: العقلاني والذي يُعمل عقله Intellectual كما هو في اللاتينية ولذلك فحسب هذا التعريف المتداول في اللغات الأوروبية الحديثة يطالب المثقف دوماً بسيادة العقل إذ يعتبرونه أداة تحرير من ظلمات اللامعقول وجموح الأهواء، والغرائز البشرية، هذا الدور القديم ما يزال معاصراً ولم يفقد أهميته لأن المجتمعات قاطبة ما تزال تعيش وسط اللامعقولية تلك التي تفرض هالجماهير وفي مختلف مناحي الحياة خاصة في السياسة والاجتماع. فنقد الواقع كان دوماً من مهمات المثقف وليس تبريره ولا يزال هذا الدور من المهمات الملازمة والمستمرة لعمل المثقف وسط مجتمعه.

والمثقف ما يزال يقع على عاتقه في أيامنا تفجير المعركة بين العقل واللاعقل ويواجه مختلف أنماط الهجوم على العقل تحت ستار الدفاع عن العقائد السائدة وهذا الهجوم الذي يعني ضمناً خلق حالة دوغمائية مستمرة لدى الناس وتمنعهم من الرؤية الناقدة وتجعلهم يتلقون وكأنهم في حال في النوم المغناطيسي ما يلقنهم إياه ما لسلطة الاجتماعية والسياسية والثقافية السائدة دون نقاش أو نقد أو حوار.

إعادة بناء دور المثقف:

الشـروط والواجبات:

إذا قلنا إن الدور التقليدي للمثقف قد انتهى كرائد كبير في المعرفة وتجسيدها قولاً وكتابة، ومنافحة ونضالاً وسط المجتمع فلا يعني أننا قمنا بجرة قلم بمحو الصورة كاملة لدور المثقف ولكن أوراق اللعبة تغيّرت مع تغير دنيانا، وعالمنا فلا بد لمثقف اليوم من أن يصعد ثانية وبكل قواه العقلية، ويبرز إلى سطح الوجود الاجتماعي والسياسي والثقافي ليكون شريكاً في القرار السياسي والاجتماعي والثقافي في المجتمع، ولكن لكي يكون صاحب هذا الشأن معاصراً فقد برزت مع تغيرات العصر شروط جديدة على المثقف العصري أن يكون واعياً لها ومتمكناً منها أو ملبياً لهذه الشروط كي يأخذ دوره في المشاركة ويكون في قلب تعقيدات هذا العالم الذي نعيشه ومثل هذه الشروط ليس محالاً

امتلاكها أو تلبيتها أو قصد بهذه الشروط أن يكون لدى مثقف اليوم مهارات ودرايات من قبيل:

- مقدمات في آليات التفكير العلمي.
- مهارات تفكير ناقد وأشكاله: آلية الحوار العقلاني مثل: التفكير التصادمي مثلاً، ومعرفة بمختلف أنماط الحجج والأدلة العقلية والتي تخاطب العقل ومنطقه.
- أسلوب حل المشكلات وبالطرق والآليات العلمية.
- أسلوب صناعة القرار وآلياته العلمية.
- دراية بعلم إدارة الأزمات.
- دراية بعلم إدارة الصراع.
- دراية بعلم إدارة المخاطر الكبرى التي تهدد كيان المجتمع كمخاطر: الفكر المتطرّف، وظواهر العنف، والإرهاب، ودراية بتحليل هذه الظواهر علمياً وكيفية التعامل مع مثل هذه الظواهر.

الدور المحلي والإقليمي والعالمي لمثقف اليوم:

في بداية تسعينات القرن الماضي دشنت الإدارة السياسية الأمريكية ما سمي بالنظام العالمي الجديد، أعقب ذلك دخول العالم مرحلة جديدة وخاصة في الاقتصاد والتجارة والاستثمار وامتدادات هذا الجانب إلى مختلف أنماط الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية أي بروز ظاهرة العصر أي (العولمة)، وقد ساعد امتداداً أخطبوط هذه الظاهرة ثورتان في المعلومات والتكنولوجيا، وبغض النظر

المثقف ما يزال يقع على عاتقه في أيامنا تفجير المعركة بين العقل واللاعقل ويواجه مختلف أنماط الهجوم على العقل تحت ستار الدفاع عن العقائد السائدة، وهذا الهجوم الذي يعني ضمناً خلق حالة دوغمائية مستمرة لدى الناس وتمنعهم من الرؤية الناقدة وتجعلهم يتلقون وكأنهم في حال في النوم المغناطيسي

عن انقسام عالم اليوم بين مناهض للعولمة أو تأييدها بين المحتجين أو المندمجين بين المنخفضين أو المتكيفين معها... إلخ فهذه الظاهرة فرضت وجودها في عالم اليوم وقد عملت هذه الظاهرة على خلط كافة ظواهر الحياة الاقتصادية والسياسية والثقافية، فمن الناحية الاقتصادية دعت إلى الانفتاحات العالمية أمام التجارة العالمية والسياسية عملت على الحد من سلطة الدولة لبروز دور القطاعات الخاصة ومن الناحية الثقافية الانفتاحات الثقافية والتعددية الثقافية وحوار الثقافات هذا من النواحي الإيجابية ولكن من النواحي السلبية فالظاهرة المعنية حملت من السلبيات ما يفوق كثيراً الإيجابيات وليس الهدف هنا الحديث المفصل من هذه السلبيات ولكن هذه الظاهرة المفروضة على مجتمعات اليوم كان من مضاعفاتها أن أدمجت المحلي والإقليمي والعالمي بعبارة أخرى لم يعد هناك فاصل في أية ظاهرة من ظواهر العصر كالتطرف

والعنف وأزمات الغذاء والمياه والصحة والصراعات المحلية والإقليمية ظواهر لها أبعادها المحلية والإقليمية والدولية. يعيش المثقف في مناخ العصر ولا بد من أن يكون له وجوديته ودور يلعبه وأن يكون شريكاً في الرؤية والنظر وإبداء وجهات النظر والحلول لمثل هذه المشكلات فالشأن الجاري يعني المثقف وغيره من أفراد المجتمع.

خاتمة: إجادة طرح الأسئلة الكبرى:

من المفترض أن يعيش المثقف ضمن إطار عقلاني عامل على تحييد الأهواء، والأحكام الشخصية المتطرفة يعينه الشأن الجاري، يعيش همَّ المشاركة في القرارات الكبرى التي تعني حياة المجتمع السياسية والاجتماعية، وتعني إصلاحه وتقدمه، نقده، والاحتجاج، وبالإضافة إلى هذا فإن الدور الإنساني الكلي والعام تعنيه حقوق الإنسان المنزهة عن الأغراض السياسية ومصالح الطبقات الحاكمة.

كذلك يعنيه الهم الوجودي يطرح في إطاره مجموعة من الأسئلة التي تعني المصير الإنساني، ووجهة الحياة الإنسانية، وتعنيه كذلك أزمة إنسان العصر ومعنى الحياة وجدوى الصراعات البشرية، وعبث مجراها ويتساءل من معنى الخير والشر ويتساءل من جدوى العمل، ومعنى صراع الخير والشر في باطن الإنسان ومعنى الحياة العاجلة والحياة الآجلة، التي تتحدث عنها الأديان... إلخ.

لقد جاء على لسان إحدى شخصيات الأخوة كرامازوف لـ(ديستويفسكي) قائلاً: إني لا أريد الملايين بل أريد الإجابة عن أسئلتي. والمتعلقة بما أوردناه في الأسطر السابقة وغيرها من الأسئلة الفلسفية الكبرى.

من الجاهلية إلى الإسلام

آثار وأصداء في شعر حميد بن ثور الهلالي

د. محمد بن محمد الحجوي

إن الباحث الجاد في تاريخ الأدب العربي لا يمكنه أن ينكر دور الشعر الجاهلي في حياة العرب الفكرية والاجتماعية في العصر الجاهلي وفي العصور التالية، وما أحدث هذا الشعر من أثر بالغ في ازدهار الحركة الأدبية والعلمية والفكرية، وبخاصة في مرحلة التدوين وما بعدها، في جميع مجالات العلوم الأدبية واللغوية والنحوية والبلاغية.

لهذه الأسباب اهتم به العلماء في فترة مبكرة، فحرصوا على جمعه في الدواوين والمجموعات والمختارات الشعرية، وصححوه وضبطوه وشرحوا لغته الغريبة، ومعانيه الطريفة وأغراضه المتعددة وكل ما تضمن من أخبار وأمثال وأيام وقصص. وكان من هؤلاء العلماء من يحفظ القصائد الطوال والدواوين بل وجدنا من المتأخرين من كان يحفظ المؤلفات التي وجد فيها هذا الشعر مثل كتاب (البيان والتبيين) و(الأغاني) و(العقد الفريد) وغيرها من المصنفات التي حفظت الشعر العربي، ولذلك كان الشعر الجاهلي حاضراً عند العلماء في كل دراسة لغوية وأدبية وتاريخية لكونه كان يبرز لهم الصورة الكاملة للحياة الثقافية والفكرية ولكل مظاهر الحياة عند الجاهليين. قال عمر بن الخطاب (رضي الله عنه): كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه (١).

لم يقف دور هذا الشعر وينحصر في مجالس العلماء والأدباء ورواة الأخبار، وإنما كان حاضراً أيضاً في قصور الخلفاء والأمراء وأعيان القوم والنوادي الثقافية، يحتجون به في اللغة والمعاني ويتمثلون بحكمه وأمثاله السائرة، ويتدارسون ما ورد فيه من أيام العرب وأخبارها ونوادرها. فكان بذلك مادة علمية وتربوية تسهم في تكوين الأجيال من الجانب الثقافي والتاريخي، وترسي دعائم الثقافة العربية التي كان العلماء يضعون أسسها وقواعدها.

والظروف التي أحاطت بهذا الشعر في نشأته ونموه وازدهاره جعلته متفرداً في عصور الأدب العربي كلها، إذ لا يمكن أن تتكرر مضامينه وأغراضه في أي زمان أو مكان آخر. فهذا الشعر حمل معه خصائص البيئة التي ظهر فيها وعقلية مبدعيه ونمط حياتهم الفكرية والاجتماعية، وظروف معيشتهم في زمن السلم والحرب وكل ما كانوا يطمحون إليه. فكان بحق أدباً واقعياً يصور كل صغيرة وكبيرة في حياتهم وهذا ما جعل العلماء ينعتون هذا الشعر بأنه «ديوان العرب».

لقد ظهر هذا الشعر ونما وازدهر في بيئة صحراوية حرمت من كل المقومات التي توفر لسكانها الاستقرار والأمن والعيش الرغيد، فلم يعرف الإنسان الجاهلي المؤسسات المدنية والقانونية التي تنظم حياته، وتشرع له القوانين التي تضمن له الأمن والاستقرار في مجتمعه، وإنما كانت تسود في هذا المجتمع أعراف القبيلة التي تتحكم فيها العصبية العمياء التي تجعل القبيلة فوق الجميع، ينصر أبناؤها ظالمة أو مظلومة، وتنشئ أجيالها على الاعتزاز بعروبتهم وشهامتهم طرد كل عدوان خارجي عليها. هذه الأعراف التي نشأ عليها الإنسان الجاهلي حررته من كل القيود، فكان يقول فيجد من ينصره، وينتقل في المكان الرحب فيجد من يحميه ويؤازره، ويثور على كل ظالم ولو كان ملكاً فتقف القبيلة بجانبه معتزة بصنيعه.

كما أن هذه البيئة وفرت له أشياء كثيرة في حياته الخاصة والعامة برغم المعاناة التي كان يجدها فيها.

لقد علمته الشجاعة والإقدام، فكان سيفاً على أعداء قبيلته يحميها في الحروب ويعلي شأنها ومكانتها بين القبائل في زمن السلم. قال حميد:

أنا سيف العشيرة فاعرفوني
حميداً قد تذريت السناما (٢).

كما علمته الصبر وتحمل الشدائد والأهوال وشظف العيش والجوع في زمن الشدة خاصة على المحتاجين وأبناء السبيل وهي ظاهرة إنسانية تعين على شد روابط المجتمع، وحماية أفراده قال المسيب بن علس -وهو شاعر جاهلي- يمدح القعقاع بن معبد بن زرارة، وكان من أجواد العرب، ينعتونه بتيار الفرات لكثرة جوده، وقد أدرك الإسلام وحسن إسلامه:

وإذا تهيج الريح من صرادها
ثلجاً ينيخ النيب بالجعجاع
أحللت بيتك بالجميع، وبعضهم
متفرق ليحل بالأوزاع
ولأنت أجود من خليج مفعم
متراكم الآذي ذي دفاع(٣).

كما علمته أن يقف بجانب المظلومين والمستضعفين يحميهم ويرد عنهم عدوان الظلمة، فلا ينام ولا يهدأ له بال إذا سمع صراخهم. قال حميد:
قوم إذا سمعوا الصريخ رأيتهم
من بين ملجم مهره أو سافع(٤).

هذه المكارم والسجايا التي جعلها الإنسان الجاهلي قانوناً في حياته تكتسب طابعاً إنسانياً، ولذلك دعا إليها الإسلام، وحث على العمل بها، لأن هذا الدين جاء ليتمم مكارم الأخلاق والتعاون والبر والسلوك والمعاملات في أبهى صورها وكمالها، فأبقى على مكارمهم الفاضلة التي تقوي المجتمع وتحافظ على وحدته، وأزال الرذائل التي تفككه وتمزقه، وتخلق الضغائن بين أفراده.

وإذا كان الشعر الجاهلي قد مثل هذه المكانة الاجتماعية والفكرية في حياة الجاهليين فإن الشاعر الجاهلي أحس بدور الشعر في تنظيم حياته وفي تخليد معهماته فعمل على تهذيبه وتجويده وتنقيحه وصيانته، فكان منهم من ينظم القصيدة في حول كامل ليخرجها مستوية في لغتها ومعانيها وصورها، كما حرص عليه من الضياع فكان يحفظه ويرويه ويذيعه بين القبائل.

وكان حميد بن ثور من هؤلاء الشعراء الذين عاشوا تجربة الجاهليين بكل أبعادها الاجتماعية والفكرية والنفسية، ثم أنعم الله عليه بالإسلام ليعيش التجربة الإسلامية التي غيرت معالم حياة العرب في العقيدة والفكر والسلوك فما حظ الشاعر حميد من التجربتين؟

نسبه وحياته:

هو حميد بن ثور بن عبد الله بن عامر الهلالي كنيته أبو المثنى عاش في الجاهلية والإسلام، ويظهر من خلال البيت السابق الذي افتخر فيه بنفسه أنه كانت له مكانة متميزة في قبيلته وقد قضى الشطر الأكبر من حياته في الإسلام، كان حيّاً بعد مقتل عثمان رضي الله عنه لأننا وجدنا له قصيدة يذكر فيها الفجيعة التي حلت بالمسلمين بعد مقتله. ولكونه عمر زمناً طويلاً في الإسلام ذكره الأصمعي مع عظماء شعراء الإسلام حيث قال: (العظماء من شعراء العرب في الإسلام أربعة: راعي الإبل النميري، وتميم بن مقبل العجلاني، وابن أحمر الباهلي، وحميد الهلالي).

ووضعه ابن سلام الجمحي في الطبقة الرابعة من الشعراء الإسلاميين(٥) وبعض النقاد رأى أن الشاعر فوق هذه الطبقة لكثرة شعره وجودته وتعدد أغراضه. قال محقق الديوان: (وفي وصفه ما يدل على أنه شاعر واسع الخيال قوي الملاحظة دقيق الوصف متسقه كما يتجلى في قصيدته الميمية الكبيرة فمثل هذه القصيدة تجعلنا نميل إلى أن نربأ به أن يعد في الطبقة الرابعة التي وضعه فيها ابن سلام)(٦).

أسلم حميد وأقبل على الرسول صلى الله عليه وسلم وأنشده أبياتاً عبر فيها عن إكرام الله لهم بهذا الدين، فقال:

حتى أرانا ربنا محمدا
يتلو من الله كتاباً مرشدا
فلم نكذب، وخررنا سجدا
نعطي الزكاة، ونقيم المسجدا (٧).

ومن أشعاره التي ذكر فيها كبر سنه قوله يحدد السن التي وصل إليها:
أتنسى عدواً سار نحوك لم يزل
ثمانين عاماً قبض نفسك يطلب(٨).

وفي مرحلة الشيخوخة والعجز والكبر، وما يصاحبهما من هزال في الجسم وضعف في البصر قال:

ما لي قد أصبحت ألا قد تنقضني
بعض النواكث حبلاً بعد إمرار
لقد ركبت العصا حتى قد أوجعني
مما ركبت العصا ظهري وأظفاري
لا أبصر الشخص إلا أن أقاربه
معشوشياً بصري من بعد إبصار(٩).

وقوله في أرجوزة:
حتى اكتسى الرأس قناعاً أشيبا

أملح لا لذّاً ولا محببا
أكره جلباب إذا تجلببا(١٠).

أغراض شعره:

من الخصائص التي تميز الشاعر الفحل عن غيره هو تعدد الأغراض والإجادة فيها وحميد كان من الشعراء الذين تعددت أغراض شعرهم فشملت الغزل والوصف والمدح والهجاء والرثاء والشكوى من الدهر وصروفه. لكن بعض الأغراض تميزت في شعره تميزاً واضحاً مثل غرض الوصف الذي كان بارزاً فيها الطبيعة نفسه الميالة إلى وصف المشاهد الجامدة والمتحركة لقد أبرز في هذا الغرض كل ما كامن قوته الشاعرية، وطاقته الإبداعية، فتجد فيه سعة خياله المنتظم وقوة ملاحظته الدقيقة، وعمق إحساسه المرهف بالوجود وبكل ما يحيط به من كائنات حية وبخاصة الحيوانات والطيور كالحمام الذي اعتبره رمز السلام والمحبة والوفاء.

غرض الغزل:

الغزل غرض كثر في الشعر العربي كثرة تجعل كل باحث فيه يعجز عن الإحاطة بأنواعه ومعانيه ودلالاته. ذلك أن هذا الغرض له علاقة بالمشاعر الإنسانية فتجد كل إنسان يحاول أن يعبر عن مشاعره نحو المرأة التي أحبها أو ارتبط بها أو تعلق قلبه بها بالطريقة التي يشعر فيها أنه قد بلغ لها أحاسيسه ونبضات قلبه. فلذلك لم يخل منه عصر من العصور، سواء كان بدائياً أو متحضراً، ولم يسلم منه أي شخص سواء كان عالماً أو جاهلاً، كل واحد منهم يعبر بطريقته الخاصة التي تظهر مشاعره.

ولكثرته في الشعر العربي القديم نجد بعض الباحثين قد اعتبر المقدمات الغزلية في الشعر الجاهلي والإسلامي بل حتى في بعض العصور الأخرى ضرباً من الصنعة الفنية، أي أن الشعراء كانوا ينظمون هذه المقدمات الغزلية لتؤثر في السامع وبخاصة في قصائد المدح التي يرجو الشاعر فيها أعطية الممدوح وصلته وحظوته عنده وهذا رأي يحتاج إلى التأمل والدراسة المتأنية لهذه المقدمات انطلاقاً من دراسة الحالة النفسية للشاعر وعلاقته بالمرأة التي قال فيها هذا الغزل، والظروف الاجتماعية التي كانت من الدواعي والأسباب التي جعلت الشاعر ينظم هذا الغرض في مقدمات قصائده. كما لا يمكن أن يعمم حكم واحد على جميع المقدمات الغزلية فمنها ما تجد فيه إحساساً صادقاً وقوياً وشعوراً فياضاً بكل ما يختزنه الشاعر من عواطف نحو المرأة، وبخاصة الشعراء العذريين، وحتى الشعراء الذين عرفوا بالفحش في أشعارهم في هذا الغرض لا يمكن أن نستثنيهم من هذه العاطفة الجياشة، فامرؤ القيس في بعض شعره في الغزل نجده يذرف الدموع بغزارة، ويشتكي ويتألم من فراق حبيبته. ولا يمكن أن يكون ذلك مجرد تصنع ومظهر خادع منه، لكي يجذب انتباه السامع إليه.

وشعر حميد في الغزل وجدنا فيه لوناً من هذا الغزل الصادق الذي يجعلنا نشعر أنه نبع من أعماق قلبه بعد ما عانى سهر الليالي، وبعد حبيبته عنه، وقسوة الزمان الذي فرق بينهما، كما وجدنا فيه لوناً آخر لا يمثل إلا الصنعة الفنية، وضرباً من التعبير الذي يخلو من المشاعر والعواطف الصادقة نحو المرأة، وهذا اللون يظهر في الغزل الذي يصف فيه المرأة في مظهرها الخارجي فقد بدت هذه الأشعار كأنها تصور تمثالاً مصنوعاً أو دمية جميلة تفنن فيها صانعها، لأن الشاعر يستعرض مفاتن جسم المرأة ولباسها وعطورها ووسائل زينتها، ووضعها الاجتماعي دون أن يعبر عن المشاعر والأحاسيس التي يظهر فيها الروابط الروحية التي تربطه بها من وفاء ومودة وإخلاص.

ومن أشعار غزله التي نجد فيها هذا الإحساس الصادق، والدلالة على أنه نابع من أعماق قلبه ليصور عواطفه كما كان يشعر بها دون تزيُّد أو غلوٍّ قوله يذكر امرأة اسمها (جمل) لقد ردد اسمها في كل بيت ووصفها بصفات لا يذكرها إلا العاشق الولهان الذي عانى السهر وألم البعد والفراق وعرف الحب الصادق، والأشواق المتأججة:

لو أن لي الدنيا وما عدلت به
وجمل لغيري ما أردت سوى جمل
أتهجر جملاً أم تلم على جمل
وجمل عيوف الريق، جاذبة الوصل
فوجدي بجمل وجد شمطاء عالجت
من العيش أزماناً على مرر القل
فعاشت معافاة بأنزح عيشة
ترى حسناً أن تموت من الهزل(١١).

إن تكرار اسم جمل في هذه الأبيات، وذكر صفات محببة فيها مثل عيوف الريق، وجاذبة الوصل، والوجد الذي برح به زمناً طويلاً وتفضيلها على كل ما في هذه الدنيا، وتشبيه وجده بها بالمرأة الشمطاء الصبورة على ضيق العيش، كل هذا يؤكد به شدة تعلقه بها، وصدق عواطفه نحوها. ووجدناه حتى مع المرأة التي لا تفي بوعدها معه يكن لها هذا الشعور الصادق ويمدحها

مدحاً خالصاً لا يرجو من ورائه إلا أن يكون وعدها له صادقاً، ووصالها مستمراً، لما يضمر لها من حب وشوق متأجج في جوانح قلبه، كما نجد في هذه الأبيات:

ألا ما لعيني لا أبا لأبيكما
إذا ذكرت ليلى ترب فتدمع
وما لفؤادي كلما خطر الهوى
على ذاك فيما لا يواتيه يطمع
أجد بليلى مدحة عربية
كما حبر البرد اليماني المسبع

أما المرأة التي لم يستطع التعبير لها عن عواطفه خوفاً من الخليفة أو من أهلها فإنه عبر لها عن مشاعره بالكناية، لأن شوق الحب غلاب، لا يستطيع كتمه مهما أجهد نفسه، فلذلك عبر لها بهذا الغزل الطريف، فقال:

فيا طيب رياها ويا برد ظلها
إذا حان من حامي النهار ودوق
وهل أنا إن عللت نفسي بسرحة
من السرح مسدود عليَّ طريق
حمى ظلها شكس الخليفة خائف
عليها غرام الطائفين شفيق
فلا الظل منها بالضحى تستطيعه
ولا الفيء منها بالعشي تذوق

هذا الغزل الذي عبر به عن تعلقه بالمرأة، سواء ما جاء صريحاً أو عن طريق الكناية يدل على صدق مشاعره برغم القيود والعوائق التي تقف أمامه في الوصال أو في البوح بأشواقه، وبخاصة في المرحلة الإسلامية التي حظر فيها على الشعراء ذكر أسماء النساء.

لكننا حينما نجد غزلاً يصور فيه مفاتن جسم المرأة ولباسها وزينتها وعيشها

> ذكر الرواة وأصحاب السيرة أنه يعد من الصحابة الأجلاء، رضوان الله عليهم، الذين اهتدوا بهدي الكتاب، وسنة نبيهم المصطفى عليه الصلاة والسلام

الهني في بيتها ومع جيرانها، وعلاقتها بأفراد مجتمعها المتميزة باحترامها، والسعي لتقديم كل الخدمات إليها للمكانة التي تحتلها في القبيلة، فإن هذا الغزل غير معبر عن عواطفه بصدق، وإنما هو مجرد تصوير لأوضاع امرأة لا تربطه بها علاقة المودة والحب والإخلاص، وهذا اللون من الغزل هو أقرب إلى الصنعة الفنية التي يريد بها الشاعر إظهار قدراته في التعبير فقط، وذلك ما نجده في هذه الأبيات:

فقلن لها: قومي ـ فديناك – فاركبي
فقالت: ألا لا غير أما تكلما
فهادينها حتى ارتقت مرجحنة
تميل كما مال النقا فتهيما
وجاءت يهز الميساني مشيها
كهز الصبا غصن الكثيب المرهما
من البيض عاشت بين أم عزيزة
وبين أب بر أطاع وأكرما
منعمة لو يصبح الذر سارياً
على جلدها بضت مدارجه دما
رقود الضحى، لا تقرب الجيرة القصي
ولا الجيرة الأدنين إلا تجشما
بهير ترى نضح العبير بجيبها
كما ضرج الضاري النزيف المكلما(١٢).

هذه الأبيات هي صورة لامرأة تعيش في نعمة ورفاهية، ووضع اجتماعي متميز، تنام إلى وقت الضحى، وأثر النعمة ظاهر على جسمها، ولها خدم وحشم، والعطر يفوح من جسمها، لأنها لا تبذل أي جهد، فالكل يخدمها ويحاول التقرب إليها لمكانتها في أسرتها ومجتمعها، فهذا الشعر يصور وضعاً اجتماعياً لهذه المرأة، ولا يمثل الغزل الذي يعبر فيه الشاعر عن شدة الوجد والشوق الذي يظهر على وجه العاشق وعلى هزال جسمه لأنه يسهر الليالي يراقب فيها طيف المحبوب، ويسأل عن حبيبته كل غادٍ ورائح، كما نجد في أشعار الشعراء الذين تيمهم الحب، وبرح بهم الشوق.

ومثل الأبيات السابقة قوله في سلمى أو سليمى:

علق من سلمى علوقاً كاللجج
تطرأ منها ذكر بعد حجج
إن سليمى واضح لباتها
لينة الأبدان من تحت السبج(١٣).

في هذين البيتين يذكر شدة ابتلائه بحب هذه المرأة ليوهم السامع أنه متعلق بها، لكنه سرعان ما ينتقل بعد هذين البيتين إلى غرض آخر مما يدل على أنه جعلهما مجرد مقدمة لما يريد قوله بعد ذلك.

وفي أبيات أخرى يذكر زوجه التي يصفها بصفات قبيحة، ويتمنى لو كان غير مثقل بالديون ليتزوج امرأة أخرى أجمل منها. وفي هذا المعنى يعبر عن عدم رغبته العيش مع امرأة اختارها من قبل لتكون زوجاً له، لا لشيء إلا أنها أصبحت في وضع لا يطيقه، فقال:

لقد ظلمت مرآتها أم مالك
بما لاقت المرآة كان محردا
أرتها بخديها غضوناً كأنها
مجر غصون الطلح ما ذقن فدفدا
رأت محجراً تبغي الغطاريف غيره
وفرعاً أبى إلا انحداراً فأبعدا
وأسنان سوء شاخصات كأنها
سوام أناس سارح قد تبددا
فأقسم لولا أن حدباً تتابعت
عليّ ولم أبرح بدين مطردا
لزاحمت مكسالاً كأن ثيابها
تجن غزالاً بالخميلة أغيدا(١٤).

كان حميد بين ثور من هؤلاء الشعراء الذين عاشوا تجربة الجاهليين بكل أبعادها الاجتماعية والفكرية والنفسية، ثم أنعم الله عليه بالإسلام ليعيش التجربة الإسلامية التي غيرت معالم حياة العرب في العقيدة والفكر والسلوك. فما حظّ الشاعر حميد من التجربتين؟

البيت الأخير هو أجمل ما قال في الغزل في هذه المقطوعة لكن في صورة امرأة في خياله وليست في المرأة التي تعيش معه في بيته. فهذه المرأة أبرز فيها كل الأوصاف القبيحة، في وجهها المعوج والمليء بالغضون وفي أسنانها المتباعدة التي بدت كأنها إبل متفرقة في المرعى.

ويبدو أن عوامل أخرى تحكمت في معاني غزله، أبرزها العوامل الدينية والاجتماعية والأخلاقية، إذ لم يعد قادراً على التصريح بمن يهواه في ظروف منع فيها الخليفة ذكر النساء والتغزل بهن، واكتفى بالكناية عن المرأة التي يحبها بلفظ السرحة وهي الشجرة العظيمة من العضاه كما رأينا في أبيات سابقة، وفي قوله أيضاً:

وما لي من ذنب إليهم علمته
سوى أنني قد قلت: يا سرحة اسلمي
بلى فاسلمي ثم اسلمي ثمت اسلمي
ثلاث تحيات، وإن لم تكلمي(١٥).

وكان عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، قد حظر على الشعراء ذكر النساء والتغزل بهن، فاكتفى بالكناية عن المرأة بالسرحة دون البوح باسمها خوفاً على نفسه من غضب الخليفة أو من أهلها فلم يعد يتواصل معها إلا بالكناية مثل قوله أيضاً:
وقلت لعبد الله يوم لقيته
وقد حان من شمس النهار خفوق
سقى السرحة المحلال والأبطح الذي
به الشرى، غيث مدجن وبروق(١٦).

فقد تكون هذه العوامل وغيرها هي التي جعلت الشاعر يتحفظ في ذكر معاني الغزل الصريح، لا سيما إذا كان قد قال هذه الأشعار بعد إسلامه وقد حسن إسلامه والتزم المبادئ التي دعا إليها الإسلام، ومنها طاعة ولي أمر المسلمين.

غرض المدح:

لم يكن حميد شاعراً مداحاً ولم يكثر من هذا الغرض، وما وجدناه في ديوانه هو أبيات قليلة، منها ما مدح بها آل مطرف الذين اشتهروا بالإقدام والحلم والحكمة والمواقف النبيلة حتى أصبحت هذه الفضائل سمة تميز كل أفرادها بين القبائل الأخرى، يتوارثونها كابراً عن كابر، فاستقر العز في بيتهم وأبى أن يتحول إلى غيرهم. ومثل هذا المدح الذي لا يصدر عن رغبة أو رهبة يكون الشاعر فيه معبراً عن مشاعر صادقة لأنه لا يرجو نوالهم ولا يخشى بطشهم ولم تنطلق رغبته في المدح من الإكبار والإعجاب بهذه الخصال التي هي سمة الكمال يسعى إليها كل إنسان. والأبيات هي قوله:
لا تغزون الدهر آل مطرف
لا ظالماً أبداً ولا مظلوما
فاقصد بذرعك لو وطئت بلادهم
لاقت بكارتك الحقاف قروما(١٧)
وتعاقبتك كتائب ابن مطرف
فأرتك في وضح الصباح نجوما
قوم رباط الخيل وسط بيوتهم
وأسنة زرق تخال نجوما(١٨)
ومخرق عنه القميص تخاله
وسط البيوت من الحياء سقيما(١٩)
حتى إذا رفع اللواء رأيته
تحت اللواء على الخميس زعيما(٢٠)

هذه المدحة تخلو من الغلو والتزيد، لأن الشاعر لم يمدح فرداً كان يرجو نواله، أو يخشى بطشه وإنما مدح قبيلة ورثت العز كابراً عن كابر، وحافظت عليه، واشتهر أفرادها بهذه الفضائل التي كان يعتز بها العربي ويطمح إليها كل إنسان في أي زمان أو مكان، لأن الجود والشجاعة والإقدام والوفاء بالعهود والحياء والعقل والحكمة التي يرجو كل إنسان أن يمتلكها هي صفات نبيلة كان يعتز بها العرب أيما اعتزاز في الجاهلية وكانوا يتسابقون إليها لعلمهم أنها مصدر مجدهم وخلودهم. ولما جاء الإسلام أقر هذه الفضائل لأنها تمثل النبل الإنساني في أوج كماله.

وبهذا النهج في المدح أشار في الأبيات السابقة التي ذكر فيها أنه سيخص ليلى بمدحة عربية.
أجدك بليلى مدحة عربية.......(الأبيات).
أي أنه مدحها بهذه الصفات التي يعتز بها العربي، وتطمئن بها نفسه.

غرض الهجاء:

لم يكن حميد شاعراً هجّاء، ولم يشتهر به بين قومه، لكن ما جاء من أبيات قليلة في ديوانه من هذا الغرض تدل معانيها دلالة قوية على أن سهامه كانت تصيب الهدف، وتحقق الغرض المطلوب، وإن لم يكن فيها فحش وقذف في الأنساب، حتى إن بعض أبياته في الهجاء أصبحت مضرب المثل، مثل قوله يهجو رجلاً بالعي والحصر:

أتانا ولم يعدله سحبان وائل
بياناً وعلماً بالذي هو قائل
فما زال عنه اللقم حتى كأنه
من العي لما أن تكلم باقل(٢١).

إن المعنى في هذا الهجاء بلغ قوته وشدته على المهجو من جانب ما ينطوي عليه من دلالات معنوية. فالشاعر لم يسبه بكلام فاحش، ولم يعيّره في نسبه أو في صفات خلقته، وإنما تعرض له من جانب الفصاحة والبيان اللذين كان العربي يعتز بهما أيما اعتزاز في مجتمع ذم العي والحصر وكل ما يخل بالفصاحة والبيان. لقد نزع منه سمة هي من أفضل السمات عند العربي بطريقة مهينة حينما صوره في إقباله عليهم وكأنه سحبان وائل الذي يضرب به المثل عند العرب في البيان والفصاحة. لكن حينما استرسل في الكلام بدا عيه وحصره واضحاً،

وضعه ابن سلام الجمحي في الطبقة الرابعة من الشعراء الإسلاميين. وبعض النقاد رأى أن الشاعر فوق هذه الطبقة لكثرة شعره وجودته وتعدد أغراضه. قال محقق الديوان: (وفي وصفه ما يدل على أنه شاعر واسع الخيال، قوي الملاحظة، دقيق الوصف متسقه، كما يتجلى في قصيدته الميمية الكبيرة. فمثل هذه القصيدة تجعلنا نميل إلى أن نربأ به أن يعد في الطبقة الرابعة التي وضعه فيها ابن سلام).

فكأنه بذلك باقل الذي اشتهر بهذه السمة عند العرب، فكان هجاؤه أشد وأقوى على المهجو من الجانب المعنوي وأصبح البيتان يضرب بهما المثل لمن يظهر بمظهر البيان والفصاحة وهو فاقد لهما.

وأشار محقق الديوان إلى خبيث هجائه الذي لا تظهر معانيه إلا بالتأمل الدقيق في معرفة عادات العرب، وما اشتهرت به كل قبيلة منهم، فقد هجا رجلين هجاء مؤلماً حينما نسبهما إلى قبيلة (جرم) بفتح الجيم وتسكين الراء- في قوله:

وقولا إذا جاوزتما آل عامر
وجاوزتما الحيين: نهدا وخثعما
نزيعان من جرم بن ربان إنهم
أبوا أن يميروا في الهزاهز محجما(٢٢).

إن خبث هجائه يتجلى في طلبه هذين الرجلين أن ينتسبا إلى ـ جرم ـ لأن هذه القبيلة عرفت عند العرب بجبنها وعدم خوضها الحروب مع القبائل الأخرى ولو ظلمتها، ولذلك فإن العرب تأمنها ولا تخافها ولا تطالبها بذحل، ومما يظهر شدة وقع المعنى على الرجلين اللذين هجاهما هو قوله: أبوا أن يميروا...... فهذا المعنى جعلهم أحقر الناس في كونهم لا يثيرون الحروب والفتن للدفاع عن أنفسهم بقدر محجم الدم، وكان من عادة العرب الأخذ بثأرهم، وعدم احتمال الضيم والذل من القبائل الأخرى ولو كلفهم ذلك حياتهم.

وكان حميد يدرك أن معاني هجائه بالغة التأثير في المهجو، وإن لم يكن فيها سب وفحش وقد قال في قصيدة قوع بها أحدهم يذكر شدة وقع شعره على الذين يهجوهم:

قصائد تستحلي الرواة نشيدها
ويلهو بها من لاعب الحي سامر
يعض عليها الشيخ إبهام كفه
وتخزى بها أحياؤكم والمقابر(٢٣).

الرثاء

لم يكثر حميد من هذا الغرض أيضاً، وقد وجدنا له قصيدة بديعة في معانيها يذكر فيها مقتل عثمان، رضي الله عنه، وما نتج عن ذلك من تفرقة وحدة المسلمين وفتح باب الصراع والفتن التي لم يجن منها المسلمون إلا الخراب والاقتتال فيما بينهم. وكأنه كان ينظر إلى حال المسلمين في تمزقهم وتفرقهم أحزاباً وشيعاً فيما بعد. قال فيها:

إني ورب الهدايا في مشاعرها
وحيث يقضى نذور الناس والنسك
ورب كل منيب بات مبتهلاً
يتلو الكتاب اجتهاداً ليس يترك

لا أنكرن الذي أوليتني أبداً
حتى أعد مع الهلكى إذا هلكوا(٢٤).

غرض الوصف:

كان الشاعر حميد ميالاً بطبعه للوصف، وإن لم يترك لنا قصائد كثيرة فيه مثلما فعل الشعراء الوصافون في الأدب العربي كالبحتري وابن الرومي وابن خفاجة . وبرغم قلة هذه القصائد عند حميد فإنه استطاع أن يترك لنا صوراً بارعة ودقيقة ومحيطة بالشيء الموصوف، أبانت عمق نظرته للوجود، وعلاقته بالكائنات الحية، وبخاصة الحيوانات التي تعيش في الصحراء، الأليفة منها وغير الأليفة مثل الذئب والناقة والحمام الذي صور لنا أحزانه وآلامه وأفراحه من خلال صوته وحركاته، وهي صور تفيض بالإحساس والشعور بالمحبة والألفة بين هذا الطائر وبين الإنسان. لقد استطاع أن يضفي عليه كل الأحاسيس الإنسانية، فتجد الحمام في هذا الوصف يتألم ويفرح ويفكر، ويتطلع إلى المستقبل ويشعر بالنجاح والإخفاق بل يفصح عن أغراضه مثل البلغاء والفصحاء بلغته الخاصة مثل قوله:

عجبت لها أنَّى يكون غناؤها
فصيحاً، ولم تغفر بمنطقها فما
فلم أر محزوناً له مثل صوتها
ولا عربياً شاقه صوت أعجما
كمثلي إذا غنت، ولكن صوتها
له عولة لو يفهم العود أرزما(٢٥).

إن التقارب بين صوت الحمام وبين المشاعر والأحاسيس الإنسانية يبدو في أشد التلاحم والقوة في شعر حميد، لأن الغناء نوع من لغة التواصل بين الإنسان وبعض الكائنات.

حميد كان من الشعراء الذين تعددت أغراض شعرهم فشملت الغزل والوصف والمدح والهجاء والرثاء والشكوى من الدهر وصروفه، لكن بعض الأغراض تميزت في شعره تميزاً واضحاً مثل غرض الوصف الذي كان بارزاً فيها لطبيعة نفسه الميالة إلى وصف المشاهد الجامدة والمتحركة

ويظهر أن الشاعر حميداً كان يحاول دوماً الحديث عن الأحزان والأشجان من خلال أصوات هذا الطائر الأليف إذ أصبح بالنسبة إليه رمزاً للتعبير عن المعاناة الإنسانية . لقد روى قصة طريفة تبدو أحداثها محكمة ومترابطة الحلقات من خلال مشاهد الجهد والعناء والصبر والأمل الذي أبداه هذا الطائر في مواقف صعبة، فلم يدب اليأس إليه برغم كل ما عاناه من شدائد وأهوال لا تطيقها الجبال الراسيات، وكأنه بذلك يعطي النموذج الأمثل لكل إنسان من أجل الصمود في مواقف الشدة خاصة:

وما هاج هذا الشوق إلا حمامة
دعت ساق حر ترحة وترنما
من الورق حماء العلاطين باكرت
عسيب أشاء مطلع الشمس أسحما
إذا هزهزته الريح أو لعبت به
أرنت عليه مثلاً أو مقوما
تباري حمام الجلهتين وترعوي
إلى ابن ثلاث بين عودين أعجما
بنت بنيته الخرقاء، وهي رفيقة
به، بين أعواد بعلياء معلما(٢٦).

إنها قصة طريفة احتوت على بداية فيها إشراقة الأمل والقدرة على الصمود من أجل البقاء وتحقيق الأماني لكنها تنتهي بمأساة يتبدد فيها كل شيء، ويصبح الأمل سراباً ووهماً. وبرغم هذه النهاية الحزينة فإن القصة تظهر أن الأمل لا يفت من عضد الكائن الحي لأن الإرادة أقوى من كل شيء. فبكاء الحمامة وألمها على ما حل بها لم يوقفها عن مواصلة المسير لأن سنة الحياة تقتضي التدافع، والصراع من أجل البقاء. هذه هي الدلالات التي يمكن استخلاصها من هذه القصة الطريفة التي أراد حميد أن يبين من خلالها أن الحياة لا تخلو من فرح وألم، وصحة ومرض، ونجاح وفشل، لكن الإرادة القوية تتغلب على كل الصعاب، وتجعل الكائن الحي يبدأ السير من جديد ليحقق الآمال، ويسهم في البناء.

وفي وصفه للذئب نجده يركز على الخصائص التي تميز هذا الحيوان في حركاته المتميزة عن بقية الحيوانات الأخرى، فوصفه بهذه الصورة البديعة في مشيته:

ترى طرفيه يعسلان كلاهما
كما اهتز عود الساسم المتتايع(٢٧).

إنها من أجود الصور في الأدب العربي في وصف مشية هذا الحيوان الماكر.

كما نجد في وصفه له يركز على شدة حرصه على نفسه من الأعداء، ويقظته الدائمة لمواجهة الأخطار التي تحدق به فوصفه بهذه الصورة العجيبة التي تبين حرصه وانتباهه الشديدين، وهي من أبدع الصور

في الأدب العربي:
ينام بإحدى مقلتيه ويتقي
بأخرى الأعادي فهو يقظان هاجع(٢٨).

أما الجمل أنيس العربي في الصحراء، ورفيق دربه في المعاناة مع البيئة فقد خصه بأوصاف تدل على صبر هذا الحيوان، وتحمله المشاق والأهوال ولولاه لما استطاع الإنسان العربي الصمود في هذه البيئة القاسية وهذا هو الشعور والإحساس عند كل شعراء الجاهلية فقلما تجد شاعراً مكثراً أو مقلاً لم يذكر هذا الحيوان في رحلته، ولم يعترف بفضله على اجتياز مشاق الصحراء حتى يبلغ مأمنه.

مرح الشباب وعجز الشيخوخة:

إن التغني بمرحلة الشباب، وما يصاحبها من فتوة ومرح وأمل وتفتح على كل مظاهر الحياة، ظاهرة لم تقتصر على أدب معين ولا عصر محدد وإنما هي ظاهرة إنسانية توجد في آداب كل الأمم، لأن الإنسان يحن بطبعه إلى أجمل ما في حياته، والشباب هو هذه الفترة الجميلة التي تظل حية في نفس كل شخص، إنه زهرة العمر ورمز من العز وإشراق الأمل والتفاؤل بالحياة. ولذلك تجد كل واحد يتمنى أن تطول مرحلة شبابه أو تعود إليه ليستمتع بمرحها وبهجتها، أما مرحلة الشيخوخة وما يصاحبها من أعراض الوهن والضعف في جميع أعضاء الجسم وذهاب الرونق والماء فإنها غالباً ما تكون مرحلة الشكوى والضجر من الحياة مثلما قال زهير بن أبي سلمى:
سئمت تكاليف الحياة ومن يعش
ثمانين حولاً لا أبا لك يسأم(٢٩).

وقول سلامة بن جندل السعدي متحسراً على ذهاب الشباب، واليأس من عودته:
أودى الشباب حميداً ذو التعاجيب
أودى وذلك شأو غير مطلوب
ولى حثيثاً وهذا الشيب يطلبه
لو كان يدركه ركض اليعاقيب
أودى الشباب الذي مجد عواقبه
فيه نلذ، ولا لذات للشيب(٣٠).

وحميد لم يخرج عن هذا النمط في التعبير عن مشاعره وأحاسيسه في مرحلتي الشباب والشيخوخة وقد عاشهما معاً، فعرف في مرحلة الشباب المرح والفتوة والقوة، وأبصار الغواني لا تفارقه لنضارة شبابه. وذاق في زمن الشيخوخة ما حملته معها من ضعف في البصر ووهن في الجسم وانحناء في الظهر واشتعال الرأس شيباً، ولذلك تجده عندما يتحدث عن مرحلة الشباب يقرنها بأجمل ما في البيئة وهو الربيع والاعتدال حيث تتجدد الحياة في الطبيعة فتبدو مخضرة زاهية الألوان، تجري مياهها هنا وهناك فيسعد الإنسان الجاهلي حيث تنتقل القبائل إلى البحث عن المرعى، وإلى أماكن النجعة وهناك يلتقي الشباب فتتجدد معهم الحياة في هذا الموسم الجميل:
بلى فاذكرا عام انتجعنا، وأهلنا
مدافع دارا، والجناب خصيب(٣١)
ليالي أبصار الغواني وسمعها
إليّ، وإذ ريحي لهن جنوب(٣٢)
وإذ ما يقول الناس شيء مهون
علينا، وإذ غصن الشباب رطيب
فلا يبعد الله الشباب، وقولنا
إذا ما صبونا صبوة: سنتوب(٣٣)

والنجعة عند العرب هي الانتقال إلى أماكن الخصب والماء وهما أجمل شيء في حياة الأعراب، وهناك يلتقي الشباب ويتم التعارف، وتبدأ الحياة بطعم جديد يشعر معها الشباب أن الحياة تعطيهم النبض المتجدد مثل الطبيعة التي بدت في حلتها القشيبة وقد كانت بالأمس كئيبة يعتريها الذبول ولذلك ربط الشعراء النجعة بمرحلة الشباب للدلالة على أن الشباب هو أجمل ما في حياة الإنسان مثل الطبيعة في فصل الربيع.

لكن هذه الرؤية المرحة لمرحلة الشباب، وجمال الطبيعة، تنقلب إلى تجهم وكآبة حينما يكون الحديث عن الشيخوخة، وكأن هذه المرحلة هي ذبول وفناء مثلما تكون الطبيعة حزينة في فصل الخريف، وإذا كانت الشيخوخة هي ذهاب الفتوة والرونق والماء وطعم الحياة، فإن حميداً يرى أن الدهر الذي يفعل ذلك بالإنسان هو عدو لا يرحم، لأنه يسلبه أجمل ما فيه، يفتك بجسمه رويداً رويداً حتى يجعله شبحاً وظلاً، ويتحين الفرص للانقضاض عليه:
أتنسى عدواً سار نحوك لم يزل
ثمانين عاماً قبض نفسك يطلب(٣٤)

هذا العدو لا يعرف الرحمة وشغله وهمه هو أن يسلب البهجة والفتوة من الإنسان وكل ما ينعم به في حياته:
ما لي قد أصبحت ألا قد تنقضني
بعض النواكث حبلاً بعد إمرار(٣٥)
من بعد ما كنت فيها ناشئا غمرا
كأنني خارج من بيت عطار
لا أبصر الشخص إلا أن أقاربه
معشوشياً بصري من بعد إبصار(٣٦)

ويلتفت وراءه ليتذكر مرحلة الشباب، وطعمها اللذيذ، والأمل يكبر في نفسه لو

يعود الشباب يوماً لكنه سرعان ما يستفيق من حلمه، ويتأكد أن تلك الأماني ما هي إلا سراب خادع، فالشباب لن يعود أبداً مهما علل نفسه بذلك:

ليس الشباب عليك الدهر مرتجعا
حتى تعود كثيباً أم صبار

في خضم هذا الشعور باليأس يعود إلى الحقيقة التي لا تتغير بالأماني، وهي أن كل شيء في هذه الدنيا لا محالة زائل وفانٍ، وأن كل ما فيها هو زينة وغرور يزول في يوم ما، وينتهي مثلما انتهى هذا الشباب الذي كان بالأمس ناضراً:

ولكنما الدنيا غرور، ولا ترى
لها لذة إلا تبيد وتنزع (٣٨).

الخلاصة التي يستخلصها الدارس لشعر حميد هي أنه لم يكثر من المعاني التي جاءت في كتاب الله وسنة رسوله عليه الصلاة والسلام لصياغة أغراض ومعانٍ وأساليب تكون فيها روح الدعوة الإسلامية بارزة ومهيمنة على شعره، لبيان مقاصد هذه الشريعة السمحاء، أو للدفاع عنها وردّ أقوال الجاحدين

فهل كان الشاعر يحس هذا الإحساس وهو في زمن الصبا؟ أم أن ضعف الشيخوخة، ووهن الكبر هو الذي جعله يشعر بذلك؟ لقد ذكر أنه كان في زمن الصبا يتجنب أموراً كثيرة يقع فيها الشباب لجهلهم وطيشهم والزمان كفيل بكشف هذا الطيش في يوم ما، فلذلك كان أميل إلى الحزم والعقل في مرحلة شبابه:

وقد كنت في بعض الصباوة أتقي
أموراً وأخشى أن تدور الدوائر
وأعلم أني إن تغطيت مرة
من الدهر مكشوف غطائي فناظر (٣٩).

هذه هي نظرة الشاعر للشباب والشيخوخة، الأولى كلها مرح وفتوة، والثانية عجز ووهن.

أثر المعاني الجاهلية والإسلامية في أغراض شعره:

الشاعر حميد من الشعراء المخضرمين عاش في الجاهلية وأدرك الإسلام وحسن إسلامه. وقد رأينا في الأبيات السابقة أنه قدم على الرسول، عليه الصلاة والسلام، وبايعه على الطاعة والعمل بما جاء في كتاب الله حتى أرانا ربنا محمدا....... (الأبيات)

وذكر الرواة وأصحاب السيرة أنه يعد من الصحابة الأجلاء، رضوان الله عليهم، الذين اهتدوا بهدي الكتاب وسنة نبيهم المصطفى عليه الصلاة والسلام. وحينما نتصفح ديوانه لنبحث عن تأثير تعاليم الإسلام في معاني شعره، أو في الأغراض التي نافح فيها عن الدعوة الإسلامية مثلما فعل حسان بن ثابت وعبدالله بن رواحة وكعب بن مالك، رضوان الله عليهم، فإننا نجد التأثير ضعيفاً في المعاني والأغراض معاً. لقد ظل حميد ينظم بالمعاني والصياغة واللغة التي عرفت عند الجاهليين. فهل ضاعت أشعاره التي قالها في المرحلة الإسلامية؟ أم أن تأثير المعاني الجاهلية كان قوياً في نفسه، فلم يستطع التخلص منها في الصور والمعاني واللغة الغريبة التي كان يميل إليها؟

لا يمكننا أن نطلق حكماً جازماً في هذه القضية، وقد خلت المصادر من الإشارة إلى ذلك، ولهذا فإننا سنحكم على الشاعر من خلال ما نسب إليه من أشعار في ديوانه، فهذه الأشعار هي الحكم الفصل في هذه القضية لا سيما أنها جمعت في ديوان بشرح وتحقيق عالم جليل في العربية وآدابها وهو العالم عبدالعزيز الميمني الذي عرف بدقته في التحقيق والتخريج.

إن الدارس لديوان حميد يخرج بنتيجة وهي أن الشاعر لم يستفد من المرحلة التي قضاها مع الرسول عليه الصلاة والسلام، والصحابة، رضوان الله عليهم، بالتمرس بمعاني كتاب الله وسنة رسوله الأمين، وتوظيفهما في شعره مثلما فعل شعراء الدعوة الإسلامية. فهذه الفترة كانت عطرة بالتوجيهات الدينية من الكتاب والسنة، فحدث تغيير جذري في المعاملات والسلوك والمعتقدات. فكان من الطبيعي أن نجد ديوانه مليئاً بالقصائد التي ينافح فيها عن القيم الإسلامية التي دعا إليها هذا الدين، ويرد على أعداء الإسلام الذين ناصبوا الرسول والمسلمين العداء، ويظهر تعاليمه السمحة التي هدت الناس إلى نور الإيمان وأخرجتهم من ظلمات الجهل وكذلك ما عرفت الجزيرة العربية من وحدة شاملة، وإزالة الضغائن والأحقاد بينهم.

إن ما وجدنا في ديوانه من هذه المعاني لا يرقى إلى شاعريته المتميزة من بين شعراء

عصره، وإلى الدور الذي كان ينبغي أن يقوم به في هذه المرحلة انطلاقاً من صدق إيمانه وإعجابه بشخصية الرسول، عليه الصلاة والسلام، فلم نجد في ديوانه إلا أبياتاً قليلة يشير فيها إلى بعض الفضائل التي عرفت عند العرب وأقرها الإسلام، لأنها فضائل إنسانية ترسي دعائم المجتمع مثل الإشادة بالأمانة في قوله:

أمليكما إن الأمانة من يخن
بها يحتمل يوماً من الله مأثما
فلا تفشيا سري، ولا تخذلا أخا
أبنتكما منه الحديث المكتما(٤٠)

وتعاليم الإسلام السمحة واضحة في كونه جعل خيانة الأمانة مقرونة بالإثم الكبير عند الله، وقد أشارت آيات كثيرة إلى هذا المعنى الجليل. أما في الشعر العربي القديم فهناك أبيات كثيرة ذكر فيها الشعراء حرصهم على أداء الأمانة والوفاء بالعهود، مثل قول الأعشى:

كن كالسموأل إذ طاف الهمام به
في جحفل كسواد الليل جرار
إذ سامه خطتي خسف، فقال له
قل ما تشاء، فإنني سامع حار
فقال غدر وثكل أنت بينهما
فاختر وما فيهما حظ لمختار
فشك غير طويل، ثم قال له
اقتل أسيرك، إني مانع جاري(٤١).

هذه الأبيات تظهر شدة حرص العربي على الأمانة ولو كلفته حياة أعز الناس إليه. وفي موضع آخر نجد حميداً يشهد بوحدانية الله وبلقائه يوم البعث، وهذا من أسس التوحيد التي يقوم عليها الإيمان عند المسلم، لكنه يأتي بهذا المعنى في غرض الهجاء، وذلك حينما هجا أبا الربيع العامري، وإلى اليمامة في قوله:

شهدت بأن الله حق لقاؤه
وأن الربيع العامري رقيع(٤٢).

وفي أبيات أخرى يذكر الحمد والرشد وهما من المعاني التي دعا إليها الإسلام، كما في قوله:

فما منكم إلا رأيناه دانيا
إلينا بحمد الله في العين مسلما(٤٣).

وقوله:

قضى الله في بعض المكاره للفتى
برشد، وفي بعض الهوى ما يحاذر(٤٤)

وذكر بعض الباحثين أنه أخذ معنى قوله:

أرى بصري قد رابني بعد صحة
وحسبك داء أن تصح وتسلما(٤٥).

من قول رسول الله (صلى الله عليه وسلم) لو لم يكن لابن آدم إلا الصحة والسلامة لكفاه بهما داء (قاتلاً).

وفي مقتل عثمان رضي الله عنه نجده يذكر في مطلع القصيدة الإنابة إلى الله، وتلاوة كتابه العزيز، وتدبر معانيه بالاجتهاد حيث قال:

إني ورب الهدايا في مشاعرها
وحيث يقضى نذور الناس والنسك
ورب كل منيب بات مبتهلا
يتلو الكتاب اجتهاداً ليس يترك(٤٦).

هذه المعاني التي يظهر فيها الأثر الإسلامي إذا ما قورنت بما جاء في ديوانه من معانٍ وألفاظ وأساليب كانت متداولة عند الجاهليين تبين أن الأثر الجاهلي كان أقوى في شعره، وذلك يتضح في اللغة الغريبة كقوله في وصف الناقة، وكان من الشعراء الذين أجادوا في وصفها:

ضبارا مريط الحاجبين إذا خدا
على الأكم ولاها حذاء عثمثما(٤٧)

وقوله أيضاً في هذا الغرض:

رعين المرار الجون من كل مذنب
شهور جمادى كلها والمحرما
إلى النير فاللعباء حتى تبدلت
مكان رواغيها الصريف المسدما
وعاد مدماها كميتاً وأشبهت
كلوم الكلى منها وجاراً مهدما(٤٨).

كما أن المعاني التي كانت راسخة في أذهان الجاهليين ومعتقداتهم نجدها في شعره، مثل توهمهم انتقال أصوات الموتى من قبر إلى آخر في قوله:

ألا هل صدى أم الوليد مكلم
صداي إذا ما كنت رمساً وأعظما(٤٩).

وغيرها من المعاني التي كانت متداولة في عرف الجاهليين، ولا يظهر فيها الأثر الإسلامي الذي حارب تلك المعتقدات إما لأنها تخالف العقيدة، أو أنها من الأفكار التي لا تلائم المجتمع الإسلامي الذي عرف تغيراً جذرياً مس كل شيء في حياة الناس. والخلاصة التي يستخلصها الدارس لشعر حميد هي أنه لم يكثر من المعاني التي جاءت في كتاب الله وسنة رسوله عليه الصلاة والسلام لصياغة أغراض ومعانٍ وأساليب تكون فيها روح الدعوة الإسلامية بارزة ومهيمنة على شعره لبيان مقاصد هذه الشريعة السمحاء أو للدفاع عنها ورد أقوال الجاحدين، فالأبيات التي أشرنا إليها لا تمثل الدور الذي كان ينبغي أن يقوم به في هذه المرحلة.

وضعف التأثير الإسلامي في شعره يظهر حين تحدثنا عن غرض الغزل فقد رأينا أنه لم يتحول عن الغزل الصريح إلى الكناية عن المرأة بالسرحة إلا بعد ما حظر عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، على الشعراء ذكر أسماء النساء.

فالتحول لم يكن نابعاً من إيمانه بما يدعو إليه الإسلام، وإنما من الخوف من سلطة الخليفة، وأنه يمثل في موقفه مقولة: (يزع الله بالسلطان ما لا يزع بالقرآن).

الهــوامش:

١) طبقات فحول الشعراء:١/ ٢٤

٢) ديوانه: ١٣٣. تذريت السناما: أي شرفت وعلا أمري في القبيلة.

٣) المفضليات: ٦٢-٦٣. الصراد: -بتشديد الصاد والراء- الريح الباردة. النيب: الإبل. والجعجاع: موضع بروك الإبل. أراد أن النيب، وهي أصبر على البرد، لا تبرح مباركها من شدة البرد والأوزاع: المتفرقون. يريد أن الممدوح ينزل في شدة البرد في مجمع الناس حيث الضيفان.

٤) ديوانه ١١١. الصريخ: المستغيث. سافع: آخذ بناصية مهره ليلجمه.

٥) طبقات فحول الشعراء: ٢/ ٥٨٤-٥٨٦.

٦) مقدمة الديوان.

٧) ديوانه ٧٨.

٨) -------: ٤٩.

٩) --------: ٩٤-٩٥. الآل: السراب. أي أصبح في شيخوخته مثل السراب الخادع. النواكث: صروف الدهر ونوائبه التي أثقلته.

١٠) ديوانه: ٦١.

١١) ------: ١٢٣. الشمطاء: المرأة التي خالط البياض شعر رأسها. ومرر القل: كناية عن ضيق العيش.

١٢) ديوانه: ١٦-١٨.

١٣) -----: ٦٣.

١٤) ------: ٧٩-٨٠. الفدفد: الأرض الغليظة ذات الحصى. شبه الخطوط التي في وجهها بما تتركه غصون الأشجار على الأرض حينما تجر في مكان غير صلب. السوام: الإبل الراعية.

١٥) ------: ١٣٣.

١٦) ------: ٣٨. الشرى بفتح الشين وتسكين الراء: شجر الحنظل. والغيث المدجن المظلم.

١٧) الذرع: الطاقة. البكارة: ج بكر، وهي البزل من الإبل. يشير إلى أنهم كانوا مدربين على القتال.

١٨) في هذه الأبيات عيب يسمى الإيطاء، وهو تكرير لفظ واحد في القافية في أبيات متقاربة. وقد كرر الشاعر لفظ –النجوم– في بيتين متجاورين.

انظر كتابنا: (بناء القافية وطرق تأصيلها دراسة نقدية).

١٩) مخرق الثياب: صفة تطلق على الرجل الكريم، لأن العفاة يجذبون قميصه. وتطلق أيضاً على الرجل القوي المناكب. والسقم: تغير اللون من شدة الحياء.

٢٠) اللواء: العلم الكبير. الخميس: الجيش الجرار.

٢١) ----: ١١٧. سحبان وائل: كان من بلغاء العرب. وباقل: كان مشهوراً بالعي.

٢٢) ------: ٢٨. الهزاهز: الفتن والحروب

٢٣) ----: ٨٩. يقول: إن هذه القصائد تتخذ مادة للسمر لجودتها، كما أن أثرها يكون قوياً على الأحياء والأموات.

٢٤) ديوانه: ١١٤.

٢٥) -------: ٢٧.

٢٦) --------: ٢٤-٢٦.

٢٧) ------: ١٠٤.

٢٨) ------: ١٠٥.

٢٩) شعر زهير: ٢٥.

٣٠) المفضليات: ١١٩- ١٢٠. اليعاقيب:

٣١) المدافع: أماكن تجري فيها المياه. والجناب: المكان الذي أقاموا فيه، وصفه بالخصب.

٣٢) ريحي لهن جنوب: أي يملن إليه. والعرب كانت تتفاءل بريح الجنوب، لأن مجيئها يكون مصحوباً بالخير.

٣٣) ديوانه: ٥١-٥٢.

٣٤) ------: ٤٩.

٣٥) النواكث: صروف الدهر. وقوله: تنقضني حبلاً بعد إمرار أي عملت على توهيني بعد قوة.

٣٦) ديوانه: ٩٤-٩٥.

٣٧) -------. أم صبار: أرض ذات حجارة كأنها أحرقت بالنار.

٣٨) -------: ١١٠.

٣٩) ---------: ٨٨.

٤٠) ------: ٢٨.

٤١) منهاج البلغاء: ١٠٥.

٤٢) ديوانه: ١٢.

٤٣) ------: ٢٩.

٤٤) -------: ٨٧.

٤٥) ------: ٧.

٤٦) ------: ١١٤.

٤٧) --------: ١٢. يصف جملاً. المريط: الخفيف الشعر. والعثمثم: الشديد الطويل. وخدا: أسرع.

٤٨) ديوانه: ٩. المسدم: البعير المعضوض. والصريف: حك الأنياب.

٤٩) ------: ٣٠.

المصادر والمراجع

١) بناء القافية وطرق تأصيلها: دراسة نقدية. تأليف صاحب المقال. ط١. ٢٠٠٢م مطبعة طوب بريس. الرباط. المغرب.

٢) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام. الدكتور شكري فيصل. ط٥. دار العلم للملايين. بيروت.

٣) رفع الحجب المستور عن محاسن المقصورة لأبي القاسم الشريف السبتي تحقيق وشرح صاحب المقال. مطبوعات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية. المغرب. ط١، ١٩٩٧م

٤) شعر زهير بن أبي سلمى صنعة الأعلم الشنتمري تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، ط٢. دار العلم العربي- حلب.

٥) المفضليات للمفضل بن محمد بن يعلى الضبي تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون. دار المعارف. ط٦

٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء. أبو الحسن حازم القرطاجني. تحقيق الدكتور محمد الحبيب ابن الخوجة. ط٢. دار الغرب الإسلامي بيروت.

حوار مع نيكولا بيوفاني



أجراه: جون جيلي
ترجمة: مصطفى بدوي

فلوبير الأمس ودستويفسكي الأمس هم: تريفو/ هيتشكوك/ فيلليني/ فيسكونتي/ بيرغمان... اليوم

عندما ننصت إلى المؤلف الموسيقي السينمائي الإيطالي نيكولا بيوفاني فإننا ننصهر في العمق مع تجارب سينمائية متنوعة راكمها الريبيرتوار السينمائي الإيطالي في مختلف منعطفاته ومنحنياته الكبرى والأهم في هذا الحوار الذي نقوم بتعريبه هو الانتباه إلى آليات اشتغال المكون الموسيقي في السينما وانشغالاته، بتواز مع باقي عناصر الفيلم الأخرى، الشيء الذي يؤكد لنا ـ نحن العرب الرافلين في اطمئناننا ـ وجودنا خارج السياق الفني العالمي حتى إشعار آخر..

سؤال: كيف صرت مؤلفاً موسيقياً للأفلام؟

جواب: اكتشفت السينما أو ما يسمى بالفن السابع في عامي السادس عشر عندما كنت مدمناً على متابعة الأفلام السينمائية التجريبية. قبل ذلك، لم تكن تمثل السينما بالنسبة إليّ سوى حديقة مثيرة حيث الأفلام الأمريكية أو الأفلام الإيطالية: جون واين ـ ليز تايلور ـ ألبرتو سوردي ـ آن نيتشي... بعد ذلك اكتشفت بيرغمان وبونويل وفيلليني، تريفو وعدداً آخر من الفنانين وقتئذ فهمت ببراءة بأن الفن السينمائي يستطيع أن يكون شيئاً آخر أكثر من كونه استهلاكاً موسمياً بسيطاً. أنئذ اشتهيت الاشتغال في هذا الحقل. دخلت السينما بفضل سيلفانو أوغوستي الذي كان صديقاً لماركو بيللوشيو. وفي الواقع، إن أول فيلم كتبت موسيقاه كان من إخراج أغوستي الذي أنجز سنة ١٩٦٩ وخرج إلى الوجود سنة ١٩٧٠. بيللوشيو رأى الفيلم واستمع إلى موسيقاه وناداني للمشاركة في فيلمه (باسم الأب) واشتغلت معه في سبعة أفلام.

سؤال: كيف تفسر الاشتغال الطويل (زمنياً/ المترجم) مع بيللوشيو والانقطاع بعد ذلك عن مواصلة العمل معه؟

جواب: بعد إنجاز سبعة أفلام كان الاختيار حكيماً بصفة عامة أكثر منه تغيير عادة من العادات. المخرج أيضاً بحاجة إلى أن يتجدد.

وإلاصارت العادة حواجز.. لم يقع بيننا أي خلاف يذكر، لكن بيللوشيو بدأ يأخذ وجهات

جواب: كان بيللوشيو مخرجاً يتواصل بشكل جيد، ونفس الشيء أعيشه إلى حدود الآن.

علينا الدفاع عنه، أو أنها معارك فنية ثقافية ومدنية. كان عملنا أكبر من عمل سينمائي







أخرى متعارضة مع تلك التي أسير فيها. فابتداء من فيلم: (هنري الرابع) المأخوذ عن مسرحية لبيرانديللو لم نعد نشتغل سوياً. بالنسبة إليّ بيللوشيو هو واحد من كبار عباقرة السينما الإيطالية، ولا يزال حياً كما لو أنه في الثلاثين ربيعاً.

سؤال: هل كان يطلب منك بيللوشيو أشياء محددة أثناء اشتغالك معه أم أنه كان يترك لك كامل الحرية؟

دليلي أحاسيسي القوية أكثر منها الترابطات النغمية المنطقية. توجيهاته لم تكن تأخذ طابع التمرين المفروض على المؤلف الموسيقي.

هذا ما أذكره من خلال الأعمال التي أنجزتها بمعيته وبكثير من الحنين..

سؤال: كنت غارقاً جداً في عمله..؟

جواب: أجل لأني كنت شاباً وهو كذلك. كنا نعيش مع تلك الأفلام كما لو أنها خندق

بسيط كنا نحمله بقيم قوية لا نجدها إلا لماماً في السينما الراهنة كانت سنوات استثنائية بمنظور ذلك الجهد الكبير الذي كنا نبذله.

سؤال: إذاً، هناك أكثر من عشر سنوات من العمل المشترك مع بيللوشيو وحده؟

جواب: ليس صحيحاً كلية ما تذهب إليه، لقد قمت بالاشتغال في ثلاثين فيلماً تحديداً، أحسست بميل خاص نحوها وكمثال على ذلك فيلم: (ابتكار) لايميديو غريكو وأفلام

أخرى لمخرجين آخرين لم يواصلوا العمل السينمائي.



سؤال: ما الذي دفعك إلى العمل مع المبتدئين؟

جواب: الأفلام الأولى كانت لها أهميتها وجدَّتها، إذ تحتوي على عناصر غير ناضجة ولكنها مثيرة. في تلك الفترة لم أكن مشدوداً إلى المحترفين الذين كانوا يطلبون عملاً روتينياً. وحتى أكون صريحاً أكثر: المخرجون المكرسون لم يكونوا يهتمون بعملي. الأول الذي وجه الدعوة إليّ كان هو: ماريو مونيسيلي من أجل عمل كوميدي. اشتغلت معه في سبعة أفلام كان قد سمع بموسيقاي واشتغلنا سوياً في عمل مسرحي كوميدي إنجليزي. قبل ذلك كنت أعتبر موسيقياً يشتغل في أفلام أدبية أو قصص حزينة وفجائعية ومبكية. قال لي مونيسيلي: (لقد أعدت إليك الاعتبار) إنه مخرج شجاع جداً، فتح لي الأبواب وجعلني أشتهر لدى مخرجي أفلام كوميدية آخرين.

سؤال: يعد العمل مع فيلليني مرحلة هامة في تجربتك، لأنه ذائع الصيت وعند وفاة نينو روطا صار فيلليني يتيماً. لقد قام بإنجاز فيلم واحد رفقة لويس باكالوفا وغيان فرانكو بلينيزيو وأنت من وقعت موسيقى أفلامه الأخيرة؟

جواب: بل بدأت العمل معه في فيلم رابع. لقد اتفقنا على كتابة أدوار من أجل الفيلم الذي كان يحضره..

سؤال: صداقتكما صارت كما هو متوقع لو دامت أكثر. أمكن مقارنتها بعلاقة التكتل التي كانت له مع نينو روطا..؟

جواب: أعتقد أن ارتباطه بنينو روطا لا يمكن مقارنته بأي شيء في تاريخ السينما. رباطهما كان للصدق ليس فقط بالنسبة إلى كمية الأفلام المنجزة لكن العمل هو الذي عمق العلاقة بينهما عبر الزمن. موسيقى أفلامهما الأولى كانت رائعة إلا أن تلك المتعلقة بالأفلام الأخيرة كانت مثالية من حيث الإنجاز. لقد دفعا عملهما دائماً نحو الأبعد. (كازانوفا) فيلم ثابت عمقياً، وتعاونهما لم يكن من ذلك النوع الذي يتجه نحو التكرار.. وأعرف كم كان يسخر من الابتذال.

سؤال: عندما ننظر إلى أفلامه نلاحظ أن غالبية المتعاونين معه مكررون. هل كان محتاجاً إلى متعاونين دائمين تجمعه بهم روابط الصداقة..؟

جواب: أكيد بلا شك. العمل معه لا ينتهي فبمجرد أن كان ينهي فيلماً يبدأ في الحديث عن مشروع تالٍ، حتى لو تعلق الأمر بأفلام لم نستطع إنجازها لاحقاً. فمثلاً قرأت مرتين سيناريو فيلم أسطوري لم ينجز أبداً..

سؤال: واللقاء مع ناني موريطي الذي تعاونت معه أيضاً أكثر من مرة؟

جواب: أعرفه منذ سنوات عديدة كنا أصدقاء، لكن من دون أن نشتغل سوياً. في فيلم (القداس انتهى) قرر قطع التعاون مع صديقه فرانكو بيرزانتي الذي كان صديقي هو الآخر. اقترح عليّ اقتحام التجربة في ما كنا نضحك سابقاً ونحن نفكر في صعوبة التعاون فيما بيننا. ومع ذلك الأفلام الأربعة أنجزت بسلام كبير طبعاً، وبجهد مهم، لأن ناني يحمل ضغطاً قوياً في عمله خاصة في لحظات المكساج: كنا في الشوط الأخير وما كان لنا أن نعود القهقرى. ومن الطبيعي أن يرتفع الضغط في لحظات المكساج لدى ناني بخاصة، غير أني أذكر أني كنت أتميز بصفاء كبير في قاعة المونتاج والتسجيل.

سؤال: أحياناً موسيقى الأفلام تكون خفية. إذن، عندما نفكر في فيلم لموريطي فإن الموسيقى أساسية في الوحدات التصويرية لمستهل فيلم: (انتهى القداس) عندما يرتمي الراهب في الماء ويسبح طويلاً، فإن الموسيقى تصير ربما هي العنصر الأهم في هذه الوحدة..؟

جواب: لا أدري إن كانت هي الأهم، فالعمل الذي حاولت أن أقوم به مع ناني ومع كل المخرجين الآخرين هو خلق موسيقى من داخل الفيلم من روحه. نستطيع تخيل كتابة موسيقى ربما أكثر أهمية في حد ذاتها لكنها تكون أكثر بعداً عن روح الفيلم. إن الانطلاق من الفيلم يقود إلى كتابة موسيقى أكثر

بساطة أحياناً، ولكنها قريبة من الفيلم، وهذا ما حدث في فيلم: (غرفة الابن) الذي يتضمن موسيقى بسيطة ببيانو واحد يعزف برقة ويصاحب كل لحظة يذهب فيها الطبيب النفساني من شقته إلى مكتبه لكن كنت أحس وأتمنى أن أكون محقاً في ذلك بأن هذه الموسيقى كانت قريبة من الشخصية بوجه خاص.

سؤال: هل تنجز موسيقى الفيلم مع المخرج من قبل أم أنك تقترح ما يقبله بشكل أو بآخر..؟

جواب: مع المخرج يتم الخوض في كل ما من شأنه الخوض فيه، لكن يصعب أن نُسمعه الصوت الموسيقي الذي يتجول في المخيلة، ونوعية لونه تحديداً، قبل أن نكون في قاعة التسجيل كي نسمعه عملياً، لذلك طبعاً عندما نكون بصدد الفيلم الثالث أو الرابع مع نفس المخرج نشتغل بشكل أفضل لأن رابط الثقة المتبادلة يكون قد استقر بين الطرفين. لو قلت اليوم لروبرطو بينيني: (هنا يتسع صوت الأوركسترا) سيفهم للتو ما أريد قوله. أما في أول فيلم لما كنت أتحدث له هكذا كان يتساءل: «ما الذي أعنيه» بتوسيع الصوت؟! إنها طريقة للتفاهم أستطيع أن أقول أشياء معينة بكلمات معينة. والمخرجون الكبار يتواصلون خارج الكلمات أساساً بل بعيونهم أيضاً. بينيني يتكلم بطريقة جسدية أكثر، وموريطي بنظرته المملوءة بالمشاعر، بابتسامته أو بتصفيقه..!

سؤال: كنت صديق روبرطو بينيني منذ أمد بعيد أعتقد...؟؟



جواب: أجل منذ زمن بعيد. كان يشتغل مع جون ليري، وهو موسيقار أمريكي. لكن بالنسبة لفيلم: (الحياة جميلة) فإن أمريكياً مثل جون ليري بعيد بلا شك عن فهم الطباع الخاصة بالإيطاليين. أعتقد أنه المقصود بينيني/المترجم انفصل عن صديقه لأنه كان محتاجاً إلى تربة عضوية بلون إيطالي.

فهو عبقري حي، وشاعر بالجسد والروح، يشبه بيتاً شعرياً إيطالياً عشاري المقاطع، بيتاً شعرياً قادراً بفعالية على استدعاء اليومي الأكثر بساطة والسامي الأكثر إلهية، إذا أمكن الحديث عن الإلهي في هذا المقام.

سؤال: إلى أي شيء تستند هذه الثقة؟

جواب: عندما تسير الأمور بشكل جيد يحل رابط الثقة المتبادلة. المخرج الكبير يكسب ثقة الموسيقي. لو قال فيلليني مثلاً: (هنا بحسب ما أراه من الأحسن إنجاز شيء أقل حدة أكثر خفاء وحميمية) أو قال: (هنا أفضل شيئاً أكثر إبهاراً) فإن المؤلف الموسيقي يضع فيه ثقة عمياء. لكن، أحياناً المخرج الأقل موهبة يستطيع أن يقول شيئاً نظرياً،


من فيلم (النمر والثلج)

وهذا ما يستحيل إنجازه عملياً، لأن هذا لا يشع بطريقة جمالية ولا ننجح في إيجاد حل لأن الطلب ذو طبيعة أسلوبية نظرية مشكل

سؤال: هذا ما أعجبه مادمت تعاونت مع بينوشيو في فيلم (النمر والثلج)؟

جواب: نعم ونشتغل معاً أيضاً في المسرح. بينيني بالإضافة إلى الصداقة التي تربطنا،

العلاقة بالأسلوب مشكل جوهري في السينما في الموسيقى إذن في العلاقة بين السينما والموسيقى في العلاقة مع الشكل هنالك جملة لأديب إيطالي كبير هو إدوار دو دي فيليبو يقول: «ابحث عن الحياة تجد الأسلوب، وابحث عن الأسلوب تجد الموت بانتظارك». شخصياً أريد أن يحكى لي ما يحدث في الفيلم بعد ذلك من الممكن أن تقول لي كيف تريد أن تحكي القصة. قبل أن تقول لي: كيف، عليك أن تقول لي: لماذا، لأنه بواسطة: لماذا؟ أستطيع أن أجد الـ: كيف، لكن لو قلت لي الـ: كيف، لا أستطيع أبداً أفهم: لماذا؟ عندنا أمثلة لمخرجين موهوبين جداً «اختنقوا» وهم يبحثون عن الأسلوب. في المونتاج، هم قادرون على تقطيع مشهد له قيمة أسلوبية له في الوقت الذي نجد أنه جوهري بالنسبة للحكي إنهم يحرمون المشاهد من مشهد جوهري كي يفهم كل ذلك لا لشيء إلا بسبب زهو أسلوبي يسكنهم/ المترجم. شخصياً أريد من المخرج أن يحكي لي فيلمه عندما لا يكون موجوداً إلا في دماغه، ويكون مشتاقاً لتنفيذه. بعد ذلك أشاهد المونتاج الأول وأجابه مادة الفيلم فأكتب الموسيقى بنكهة ابتكارية وبكثير من الصنعة.

سؤال: لنعد إلى عملك مع الأخوين تافياني..؟

جواب: سينما تافياني تستعمل كمية محدودة من الكلمات، الحكي والمشاعر يستندان إلى الصور والموسيقى، الحوارات مختزلة إلى أبعد حد إنها ليست سينما مبنية على الحوارات. هناك سينما أخرى على النقيض من ذلك ولكن لديها نفس العلاقة بالكلمات إنها سينما: سيرجيو ليون، الشخوص فيها لا يقولون إلا القليل الأهم، والباقي تحكيه الوجوه والحركات والموسيقى. وفي هذا الصدد، كان هذا بالنسبة إلي تجربة ضخمة لكتابة كمية معينة من موسيقى الأفلام ونوع من الموسيقى ذات الطابع السيمفوني بصوت الأوركسترا عندما أقدم حفلات موسيقية أفتتح دائماً الحوار مع فيلم: ـ ليلة سان لورنزو ـ و ـ صباح الخير بابل ـ..

سؤال: نلاحظ في مسيرتك لقاءات غير منتظرة مع مخرجين أمثال: ماكافيفا ـ بيغاس ـ لينلـجون أرفن.. هل هي الشهية للدخول في تجارب جديدة دائماً...؟

جواب: نستطيع القول إن هذا بدأ في طور معين من حياتي وينبغي توخي الحذر من السقوط في الروتين. ذات يوم، ذهبت إلى بوينس آيريس لإنجاز فيلم رفقة ماريا لويزا بيمبيرغ، أخذتني لرؤية المسرح والكواليس فوجدت مقولة لرئيس أوركسترا كبير تقول: (الروتين والارتجال هما العدوان المميتان للفن) الارتجال المقصود به شبه السطحية والإتيان بسلوكات غير مدروسة. الروتين ثقيل جداً، إنه يكبل الخطى، إذا كنا نشعر بأننا قادرون على الإتيان بأسلوب معين للفيلم، وأننا لا نحاول إنجاز إلا هذا النوع فإننا ننتهي بتقليب الغبار. بالنسبة إليّ إنجاز تجارب مختلفة تثيرني. هذه السنة انطلقت في تجربة لم أقم بها من قبل، إنها الرسوم المتحركة التي هي بعيدة عن ذوقي، اقتُرحت عليَّ وأعتقد أنني سأقبل بالدخول فيها. في الحقيقة منذ أمد بعيد أوزع وقتي بين نشاطين اثنين: ستة أشهر أخصصها للسينما والستة أشهر الباقية أخصصها للمسرح أو للحفلات الموسيقية.

سؤال: كيف وصل التعاون مع المخرجين الفرنسيين إلى ما وصل إليه..؟

جواب: كما هو الشأن دائماً تصلك المشاريع من طرف الوكلاء. وما وصلني بداية أكثر أهمية في الوقت الراهن مما اقتُرح عليَّ في إيطاليا، لا سيما وأن الأمر يتعلق بأنواع من الأفلام مختلفة عن بعضها بعضاً، وأنجزت كوميديا دانييل طومسون: (تغير الدليل) وأجدها مؤثرة جداً حتى إنها مستني بشكل خاص، بالرغم من كونها كوميديا، بعد ذلك، جاء أول فيلم مع ساندرين بونير: ـ اللاعبة ـ لكارولين بوطارو الذي سيظهر قريباً، إنه نوع مختلف جداً فهو فيلم نستطيع وصفه بالاختزالي. فهو يدور في كورسيكا بثلاثة شخوص فقط. أخيراً بالنسبة إليّ باعتباري إيطالياً فإن فيلماً تلعب فيه ساندرين بونير بالدراجة الهوائية يكتسب أناقة خاصة لا أستطيع معها أن أرفض. ساندرين بونير تمثل نوعاً من السينما التي نحبها أنا وأصدقائي باعتبارنا متفرجين إنها أفلام نشاهدها بعد الزوال خلال الأسبوع عندما تكون القاعات السينمائية فارغة تماماً. أتذكر فيلماً لفيليب ليوري مع ساندرين بونير: (الآنسة) عندما كنا لا نتجاوز ثلاثة أشخاص في القاعة. وهكذا عندما التقيت بليوري الذي اقترح عليّ إنجاز فيلم مع ساندرين بونير، كان من المستحيل أن أقول: لا. هذه الأفلام بالنسبة إلينا ـ كإيطاليين ـ لديها أناقة خاصة

بالإضافة إلى أن ذلك سمح لي بالمجيء إلى باريس...

سؤال: هل لديك مشاريع أخرى..؟

جواب: أغلب مشاريعي مسرحية، أجد نفسي في المسرح، وأشعر أن السينما في وقتنا الراهن تتعرض لهجوم مضاد من قبل الحضارة التلفزيونية، نعيش زمن الديمقراطية التلفزيونية والتلفزيون كالسينما يعتمد على الصور، الشيء الذي يعطي تراشقاً دامياً بينهما بدأ منذ سنوات السبعينيات ولا نعرف كيف سينتهي. إن تعدد الصور والدخول إلى الأفلام عبر الهاتف الخلوي، وعبر الحاسوب أو في الطائرة، هذا التعدد أصبح يتزايد بالملايين ولا يخدم السينما. السينما فن ولد في وقت كانت الصور فيه نادرة.. أنا ولدت في مرحلة كان العالم فيها متعطشاً للصور، والناس كانوا يخرجون أيام الجمعة والسبت والأحد للذهاب إلى قاعات السينما. اليوم ارتوينا بالصور. فمقاومة القاعات السينمائية إذن ستكون صعبة، وأعتقد أن الأمر سينتهي بشكل سيئ. لا نستطيع محو السينما طبعاً لأنه سيستمر مستقبلاً مخرجون أعمالاً فنية، لكن ربما لا أحد سيشاهد السينما. المسرح والشعر والموسيقى تحمل وراءها ٢٥٠٠ سنة من التاريخ، بينما السينما ليس وراءها سوى قرن واحد وأعتقد أن المسرح أمامه ٢٥٠٠ سنة أخرى، بينما السينما تنتمي للقرن العشرين الرواية فن لن يموت لكنه ينتمي للقرن التاسع عشر وخلال هذه الفترة تمظهرت الثقافة والحضارة في القرن العشرين، أخذت السينما مكان الرواية، وفلوبير الأمس وديستويفسكي الأمس، صار اليوم هم: تريفو، هيتشكوك، فيلليني، فيسكونتي، بيرغمان. هؤلاء المخرجون كان لهم الحضور الحاسم في الوعي واللاوعي في الثقافة المعاصرة. الموسيقى تتجاوز هذا، لأن لديها الملايين فنحن نعود إلى الموسيقى لأسباب متعددة...

سؤال: هل تنتبه عادة إلى الموسيقى عندما تشاهد فيلماً..؟

جواب: إذا لم يكن الفيلم جيداً أنتبه إلى الموسيقى، أما إذا كان جيداً وشدني لا ألاحظها بشكل أقل. لا أفكر فيها لأن الموسيقى في الفيلم الناجح عليها أن تشتغل على هوامش الفيلم في علاقة مع موسيقى نسمعها. موسيقى منذ انطلاقتها من هجومها الأول أمام السينما فعليها أن تبقى في الكواليس. عليها أن تشتغل في اللاوعي المتفرج وعليها أن لا تكون واضحة بشكل مبتذل. الموسيقى المكتوبة من أجل فيلم هي أروع من أن تحرك الجسد.

هوامش:

ـ ليلة سان لوينزو: من إخراج: الأخوين تافياني سنة ١٩٨٢ ـ ١٠٦ دقيقة. ينبني الفيلم على أسطورة شعبية مفادها أنه خلال كل يوم من العاشر من أغسطس تستجيب النجوم لطلب الناس فتعود الذاكرة بالمرأة (مارجريتا لوزانو) إلى ١٠ أغسطس ١٩٤٤ التحكي ما حدث أثناءها.

ـ الحياة جميلة: من إخراج: روبرطو بينيني سنة ١٩٩٨ ـ ١١٤ دقيقة. فيلم يحكي عن ـ جيدو ـ الأب الذي أخذ إلى معسكرات التعذيب رفقة زوجته وابنه الصغير. حاز الفيلم الأوسكار سنة ١٩٩٨ كأحسن فيلم أجنبي.

ـ صباح الخير بابل: من إخراج: الأخوين تافياني سنة ١٩٩٧ ـ ١١٨ دقيقة. يحكي الفيلم عن إيطاليين اثنين يهاجران إلى أمريكا بين سنوات الحرب العالمية الأولى: ١٩١٤ ـ ١٩١٨ ليصلا إلى هوليود واشتغلا هناك رفقة مخرج سينمائي. يوظف الأخوان تافياني تقنيات نصف واقعية وأخرى نصف أسطورية في هذا الفيلم عن طريق إعادة خلق السينما من داخل السينما ويحكيان عن تيمات الهجرة والشقاء والسعادة والحرب.. إلخ.

الآنسة: فيلم لفيليب ليوري سنة ٢٠٠١ ـ ١٠٠ دقيقة. كوميديا حزينة لعبت فيها ساندرين بونير دوراً رائعاً خاصة من خلال وميض عينيها وابتساماتها المتعددة..

ـ انتهى القداس: من إخراج ناني موريطي سنة ١٩٨٥ ـ ٩٤ دقيقة. من أحسن أفلام ناني موريطي يبطله راهب اسمه دون كيليو يعيش ظروفاً عائلية مزرية التحق بروما قادماً إليها من جزيرة جنوب إيطاليا يعالج الفيلم ظاهرة التفكك العائلي في المجتمعات المعاصرة.

اللغة

من الإنشـاء البلاغـي
إلى التفكيك اللسـاني

د. منذر عياشي

من يدرس من ـ اللسانيات تدرس اللغة أم البلاغة تدرسها ـ وأيهما أصل والثاني فرع ـ وهل ثمة ضرورة للدرس اللساني أن يكون درساً بلاغياً ـ أم أن الضرورة هي أن يكون الدرس البلاغي درساً لسانياً، ومن ينزاح عن تمركزه ومركزه لمن ـ أليست الأولوية في كل شيء والمركزية في كل شيء تحمل نقيضين يريدان أن يحتلا كل شيء وهما: الميتافيزيقا والفيزيقا ـ وماذا لو أن كلاً من الدرسين اللساني والبلاغي قد استقل بنفسه، وقد استقلا بالفعل ـ ثم ماذا يكون لو نهض الدرس اللساني مثلاً بمهام الدرس البلاغي وأداها، أو ماذا يكون لو حلّ محله في درس خواص الكلام الجمالية ـ وماذا لو أن العكس قد صار أيضاً؟

١– فاتحة الأسئلة

ماذا لو أن نظرية في الإدراك أو في المعرفة قلبت منطق المعرفة في كل هذه الأسئلة، وقالت لنا: إن اللغة، موضوع الدرس في هذين العلمين هي الدراسة لهذين العلمين ـ كيف سيكون منظورنا المعرفي حينئذ، وكيف ستكون مقاربتنا لهذا المنظور لموضوعه منهجياً ـ وكذلك، ألا يجعل هذا الأثر اللغة تستقطب العلمين لنفسها وتكون لهما مركزاً ـ وماذا لو أن الدرس قد ذهب بنا إلى تجاوز الاستقطاب وتفتيت مركزية اللغة، هل يبقى الدرس، والحال كذلك، علمياً ـ أم أن مركزية العلم ونحن بين يدي هذا الدرس تستحق منا إعادة النظر فيها؟

أسئلة كثيرة يعلوها منطق التدافع. ولذا، فإننا نتوخى منها هدم الإجابات عنها وتقويضها أكثر من إبرازها وجعلها مركزيه. والسبب لأن المركزيات في المعرفة والعلم تجعلهما مغلوطين ولأنها تنزاح بهما كي يعملا خارج حقلهما وفي الواقع، فإن هذا هو حال المركزية في كل شيء إنها تفسد الرؤية، وتوهم بأن من يمتلكها يمتلك الصواب في مساره البحثي، أو يمتلك الحقيقة إن كان صاحب مسار إيديولوجي وهذا ما نستلمسه أثناء عبورنا في هذا البحث.

وإذا كان هذا يكرس للبحث موقفاً، فنحن لا نريده أن يكون موقفاً يكرس مركزية من أي نوع. ولذا، فإن دراستنا هذه لن تكون:

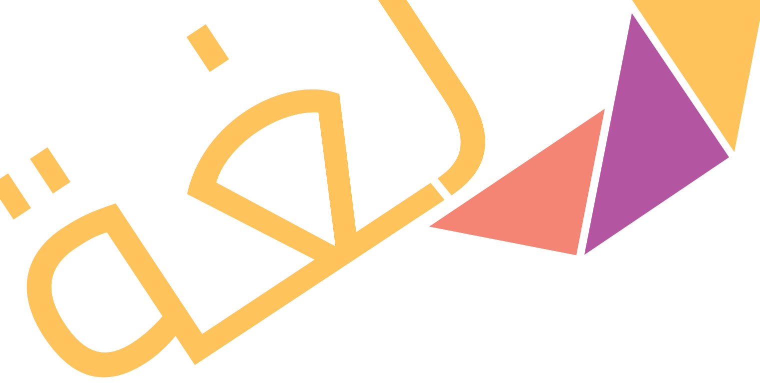
- دراسة للأفكار اللسانية.
- ـ أو دراسة للأفكار البلاغية.
- ـ أو دراسة للأفكار الفلسفية.
- ـ أو دراسة لعلوم هذه الأفكار.

إن دراستنا ستكون بكل بساطة قراءة وهذه القراءة تستجيب إلى ما به يكون معمارها وهدم هذا المعمار في الآن ذاته، سعياً منها إلى التخلص من مركزية سلطة النماذج التي كرستها عادات في الثقافة وجعلتها شرطاً لإقامة الفهم وإنشاء المعرفة مثل سلطة البلاغة، أو سلطة الجهاز الإعرابي في النحو، أو سلطة الذات تحيزاً لمركزية مذهبية، أو سلطة التأويل التي تجعل القرآن تجسيداً لشخص وليس تجريداً لنص، إلى آخره.

ولكي لا يكون لنا في أنفسنا ميل إلى رأي، فقد ألجأنا النفس والرأي معاً إلى ملاذ لاذت به حضارة النص توليداً لكينونتها وتنشيئاً لها، فلقد أبدع الإسلام رؤية للعالم، ووضع نصاً أسكن فيه هذه الرؤية. ثم دعا إلى القراءة تفكيكاً للنص لغة وتركيباً ونظماً وكشفاً عن هذه الرؤية تفسيراً وتأويلاً وتأسيساً للفهم ولقد ذهب الناس في هذه القراءة على مر التاريخ، مذاهب شتى. وما دمنا هنا مع البلاغة، بوصفها مساهمة في قراءة النص فسنقف معها على ثلاثة صُعُد ونعطي لكل صعيد ما يستلزم من أسئلة وذلك قبل أن ننخرط فيها امتحاناً لأدائها أو آلها (mecanisme)، وصواب تأويلها، ومتانة تأسيسها للفهم:

ا ـ صعيد أداتي

هل البلاغة عنصر مكون أبدعه النص القرآني تكويناً للرؤية فيه، بمعنى هل هي عنصر داخلي من صميم نسيج النص لنفسه كلاماً وكينونة ورؤية، أم هي أداة خارجية، وجهاز مفاهيمي مسبق ومفتاح يستعين به قارئ النص فتحاً لمغاليق رؤيته وكشفاً لمستور معانيه وفضاً لأبكار صوره وتذوقاً لمعسال بيانه؟



٢ـ صعيد أنطولوجي

هل البلاغة في النص هي النص دلالة، ومضموناً ومفهوماً ومرجعاً ومخبراً، أم البلاغة في النص هي النص نظاماً وشكلاً وكلاماً وبناء ومظهراً، أم البلاغة في النص هي النص دلالة ونظاماً معاً مضموناً وشكلاً مفهوماً وكلاماً مرجعاً وبناء خبراً ومظهراً، أم هي شيء آخر لا يتم فصل مخبر أو مظهراً، ولا يقوم فيه التكوين على الثنائيات، أم أن البلاغة في النص وجود افتراضي تم ابتداعه لرد لغة النص العليا إلى لغة التواصل الدنيا، أو للعودة به من اللغة الثانية إلى الأولى بغية تفسير مثبت للفهم وإيضاح للرؤية، وتقعيداً للجمال؟

٣ـ صعيد الخلق

يوضع على هذا الصعيد جمع من القضايا، ويطرح عدد من الإشكاليات، ويثار تكاثر من الأسئلة. ولقد نعجب، ونحن لا ندري، لماذا لم تطرح قضية البلاغة في الثقافة الإسلامية على هذا الصعيد مع أن القرآن نفسه بوصفه نصاً لغوياً، قد جُعِلَ قضية إشكالية، وتم التساؤل فيه وعنه أهو مخلوق أم غير مخلوق، ونعلم أيضاً أنه حول هذه القضية الإشكالية، قد ثار جدل كبير، وطرحت أسئلة معرفية كبرى أغنت الثقافة العربية الإسلامية بفكر، جعل من أمة النص واحدة من أهم الأمم وأكبرها في صناعة الأفكار وطرح الأسئلة.

٢ ـ البلاغة بين إشكاليتين

تعريفات «الإشكالية» كثيرة. وسنختار تعريفين لأنهما معاً يوضحان المقصود إلا أننا سنعمل، هنا، بوحي من الثاني لأنه منتج معرفي، ونرجئ الأول إلى دراسة قادمة:

- التعريف الأول:
« تتحدد الإشكالية من خلال الأفق الإيديولوجي الذي يتم إنتاجها فيه»(١). وإذا تأملنا فإننا لن نشك لحظة بأن إشكالية البلاغة، في الثقافة العربية الإسلامية، كانت ولا تزال إشكالية إيديولوجية في المقام الأول والأخير. وكما نوهنا، فهذا موضوع دراسة أخرى.

- التعريف الثاني:
يمكن للإشكالية أن تكون علمية أو فلسفية. وإنها لتظل على الدوام مفتوحة، لأنها تتبدل مع معطيات المعرفة (٢).

ونلاحظ أن الإشكاليتين اللتين ستطرحان هنا، هما إشكاليتان بلاغيتان. فإذا كان للعلم فيهما نصيب وللفلسفة نصيب آخر، فإن النظرية المعرفية الإسلامية فيهما النصيب الأكبر والأوسع. والسبب لأن مناسبة الطرح فيهما تعود للقرآن وليس إلى شيء سواه. وسنترك الكلام الآن مفسحين المجال لكل إشكالية كي تقول نفسها وتطرح قضيتها.

١ـ القرآن كلام الله، وهو أيضاً خلقه الكائن على غير مثال. ولذا، فقد أمكن في التصور الإسلامي أن ينسب الكلام إلى الله، كما أمكن أن يشتق اسم لله من مسمى خلقه فيقال «الخالق» استدلالاً على حدث وقع منه، واستدلالاً بالحدث على المحدث وما وقع منه.

وأما البلاغة، فهي علم من علوم الشخص. وإن مآلات كل وصف بها لا تعود لها، ولكن إلى الشخص الذي صارت به علماً. ومن هنا، فقد هلت العربية للمسمى المشتق «البلاغي» على حدث البلاغة ومن يقع منه.

لقد علمنا، يقيناً، أن القرآن كلام الله، وأنه بالتالي خلقه الكائن على غير مثال، ولكن ما لا يتوازى علماً يقيناً مع هذا العلم هو الزعم بأن البلاغة هي غاية الله في خلق كلامه، وأنه تبارك وتعالى جعلها أداته في إنفاذ إعجازه من خلال خلق كلامه. والسؤال الذي يترتب على هذه القضية معرفياً هو سؤال يتعلق بكينونة البلاغة نفسها أولاً، وبوجودها في الخطاب القرآني ثانياً: هل هناك كينونة بلاغية إنْ نظاماً أو إنْ أداء، أم هي مجرد وجود افتراضي لغرض تحليلي؟ وهل يوجد في القرآن كينونة بلاغية لها خواصها الوجودية التي يتميز بها كلام الله من سواه، وتتجلى فيها معجزته، كما يزعمون؟

هناك، من غير شك، تراكم معرفي يغطي كل قرون العلم الإنساني، يقر بوجود كينونة بلاغية، كما هناك تراكم معرفي يغطي كل قرون العلم الإسلامي يقر بوجود بلاغة في القرآن. ولكن لم يوجد، مع ذلك، شيء منع ابن حزم وابن تيمية وغيرهما من الشك في المجاز (وهو جوهر البلاغة وكلها)، وإعادة النظر فيه سعياً وراء مفهوم آخر، وثقب جدار المستحيل. والقرآن، بما هو كائن على غير مثال هو أفق مفتوح يقبل في درسه كل جديد نظري ومنهجي وتحليلي والعصور الحديثة التي نحن فيها، قد جاءتنا بمثل هذا.

٢ـ إذا كنا قد طرحنا، في الأعلى، إشكالية الوجود البلاغي، ورأينا أنها إشكالية جد

معقدة، فإننا نريد هنا، وعبر الأسئلة أيضاً، أن نطرح إشكالية الكينونة والهوية البلاغيتين في القرآن، وماذا تكونان. وإن هذا ليعد منا استجلاء موضوعياً وسبيلاً علمياً في الوقت نفسه؛ ذلك لأن الأشياء في المعرفة لا تُقَرُّ ببدهية شيوعها ولكن بالتنقيب عنها، وتمحيصها وتفتيتها ومعرفة مكوناتها. ألا وإنه على مثل هذا، سيدور بنا النظر إلى البلاغة في القرآن، أي النظر إلى البلاغة بوصفها كينونة إشكالية لا شيء يقطع يقيناً بكينونتها وهويتها، بله وجودها. ولما كان الأمر هكذا، فقد تمحورت الأسئلة، بالدرجة الأولى، حول الكينونة والهوية. وإننا لنبسطها فيما سيأتي.

٣ ـ مفصلا الكينونة والهوية:

ـ مفصل الكينونة، وتطرح فيه الأسئلة الآتية:

هل البلاغة في القرآن منتج لنص القرآن أم نتاج لنص القرآن؟ وإذا كانت البلاغة مُنْتِجاً لنص القرآن فهل هي نظامه الذي به يكون، أم هي أداؤه الذي ينتجه نظام آخر؟ وإذا كانت البلاغة في كينونتها منتجاً للنص القرآني وناتجاً له في الوقت نفسه، لأنها نظام وأداء بآن، فهل هي في نظامها وأدائها تنسحب على كل القرآن أم على جزء منه؟ ثم هل هي بديل لنظام التركيب اللغوي في القرآن وأدائه الكلامي والخطابي، أم هي، في نظامها وأدائها، شيء مضاف إلى نظام التركيب اللغوي في القرآن وأدائه الكلامي والخطابي؟ وبقول موجز وسؤال آخر: أين تقف كينونة البلاغة في القرآن نظاماً وأداء، وأين تبدأ كينونة اللسان في القرآن نظاماً وأداء؟

ـ مفصل الهوية، وتطرح فيه الأسئلة الآتية: إذا لم تكن البلاغة مُنْتِجاً للنص القرآني وكانت نتاجاً له، كما يرى ذلك منظور معين للقرآن، فما حاجة القرآن إليها في تمامه نظاماً وفي كماله كلاماً وخطاباً؟ وإذا كان هذا السؤال وظيفياً، فهل تتحدد البلاغة هويةً بالوظيفة التي تؤديها؟ وإذا كانت البلاغة في هويتها وظيفة، فهل تتحدد هويتها، في هذه الحال، بوصفها أداة لبيانه ووسيلة تتضح بها ومن خلالها في القرآن فكرة العالم وفكرة الدين بآن؟ وإذا كانت هي كذلك، أفلا تكون بهذا المعنى وسلطة مّا تجهز وتسلطها عليه هي المركز النصيُّ فيه إنْ في رؤية العالم وإنْ في معرفة الدين؟ وإذا تأكد هذا للبلاغة بالوظيفة التي وسِّدت إليها، أفلا تكون، في هذه الحال، أداة بها تتجاوز لغةُ القرآن، نظاماً وأداء، قصورَها، فتقول بوساطتها ما لا تقوى على قوله من غيرها؟ وإذا كان للبلاغة هذا الشأن العظيم في القرآن، وهذا السند الكبير، فإن السؤال المخيف الذي ينبني على هذا الريب هو: هل المساس بالبلاغة في القرآن شكاً بنموذجها ونفياً لوجودها يعد محرماً؟ وهل يعد إسقاطها من القرآن خروجاً عن الدين أو يؤدي إلى فساد فيه؟ طبعاً، نحن لا نطرح هنا

أما البلاغة، فهي علم من علوم الشخص. وإن مآلات كل وصف بها لا تعود لها، ولكن إلى الشخص الذي صارت به علماً. ومن هنا، فقد دلت العربية بالمسمى المشتق «البلاغي» على حدث البلاغة ومن يقع منه

سؤالاً نلتمس له إجابة إيديولوجية، ولكننا نطرح سؤالاً نريد له إجابة معرفية. ولذا، نجدنا نطرح سؤالاً آخر فنقول: ماذا لو أن البلاغة لم تكن وظيفية في هويتها، وكانت، بالأحرى، عضوية كما هي الحال من منظور قرائي آخر؟ وإذا كانت هي كذلك، فهل يبقى التصور الذي سقناه آنفاً صالحاً لتأسيس الفهم؟ وهل ستبقى البلاغة بلاغة؟ وهل ستبقى مركزاً لرؤية العالم ومعرفة الدين في القرآن، أم ستتخذ مساراً آخر، فتتخلى عن نفسها وعن مسماها لتكون شيئاً آخر تكف فيه عن أن تكون أمراً حادثاً بالنظام، أو مستحدثاً فيه، أو مضافاً إليه؟ وإذا كان هذا الذي نشير إليه بمسمى البلاغة عضوياً في هويته، كما قدمنا، أليس الأولى أن ينظر إليه على أنه كلام الله، وأنه، بالتالي، خلق مثل كل مخلوقات كلامه، وأنه، بوصفه كذلك، يعد من صلب نسيج الخطاب القرآني ولا يصح التعامل معه إلا كذلك؟ ولقد نقول أيضاً بعبارة الجرجاني، إنه لا يصح التعامل معه إلا بوصفه نظماً «يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق ولذلك كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتجهيز وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع، علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح» (٣).

لا تزال الأسئلة كثيرة، والإشكاليات التي يمكن أن تثار بها لا تقل عنها كثرة. ولذا، نريدها وقفة أخيرة نستفيد فيها من بعض الأنظار، فنجمل وندقق الفكرة.

لقد قسم سوسير اللسان إلى لغة وكلام (٤).

ووضع في مدرج اللغة اللفظ والنظام، ووضع في مدرج الكلام الأداء والخطاب. ولم يجعل للسان شيئاً آخر به يكون. ثم إن خصوصية كل لسان لا تنفي أنه على مدار هذه القسمة يكون، ولذا فهذه منظور تجتمع فيه خصوصية الألسنة من حيث انتماؤها، وعالميتها من حيث تكوينها.

والقرآن لسان عربي في لغته لفظاً ونظاماً، وعربي في كلامه أداء وخطاباً. وهذا أمر لا شك فيه بشهادة القرآن نفسه. يقول ربنا تبارك وتعالى: «لسان الذي يلحدون إليه أعجمي، وهذا لسان عربي مبين» (النحل ـ ١٠٣)، أي لسان عربي في لغته لفظاً ونظاماً، وعربي في كلامه أداء وخطاباً. ولذا، فهو مبين، لا يحتاج في إبانته إلى إضافة شيء مما هو كائن في سواه، وليس من محتواه، ولا إلى الاستعانة بلسان آخر، أعجمي مما عداه. ويقول ربنا أيضاً: «إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون» (يوسف ـ ٢). ويقول كذلك: «وكذلك أنزلناه قرآناً عربياً وصرفنا فيه من الوعيد لعلهم يتقون أو يحدث لهم ذكراً» (طه ـ ١١٣). وقد تكرر مثل هذا في مواضع عديدة من القرآن الكريم.

ولكن للقرآن في النظم طريقة انفرد بها عن سائر ما عرف عند العرب من طرق في نظم الكلام. ولقد أكد الجرجاني هذا الأمر عدة مرات في كتابه «دلائل الإعجاز» ونجد من ذلك مثلاً قوله: «ومعلوم أن المعوَّل في دليل الإعجاز على النظم، ومعلوم كذلك أن ليس الدليلُ في المجيء بنظم لم يوجد من قبل فقط، بل في ذلك مضموماً إلى أن يبين ذلك النظم من سائر ما عرف ويعرف من ضروب النظم» (٥) ويقول أيضاً: «إن التحدي كان أن يجيئوا في أيِّ معنى شاؤوا من المعاني بنظم يبلغ نظم القرآن في الشرف أو يقرب منه يدل على ذلك قوله تعالى: «قل فأتوا بعشر سور مثله مفتريات» (هود ـ ١٣)، أي مثله في النظم وليكن المعنى مفترى كما قلتم فلا إلى المعنى دعيتم، ولكن إلى النظم» (٦).

٤ ـ القرآن نظام ونظم

القرآن الكريم كلام بنظامه قائم، وهو أيضاً حضٌ بنظمه دائم. أما النظام، فقد تبيناه وعرفنا المقصود منه في قسمة سوسير للسان وأما النظم فقد تبيناه وعرفنا المقصود منه في تحديد الجرجاني له وتعريفه. والسؤال الذي يطرح هو: هل تقوم البلاغة في القرآن مع النظم تطابقاً أم هي تقوم فيه مع النظم تماثلاً وتوازياً؟ وهل هي إعجاز في القرآن كما النظم حض فيه؟ وإذا لم تكن البلاغة موصولة بالنظم بأي سبب لا تطابقاً ولا توازياً وتماثلاً، فهل لها إلى النظام من سبيل؟ وهل تكون إعجازاً بسبب منه أو بغير سبب منه؟ ولماذا جعلوا البلاغة في القرآن (إن وجدت) إعجازاً؟

ثمة متصوران يتنازعان الرد على هذه الأسئلة. أما الأول، فنجده عند الجرجاني، وأما الثاني، فنتبينه من تلاحم النظام والنظم في المادة اللسانية.

* المتصور الأول

ويذهب الجرجاني فيه مذهبين:

* المذهب الأول، ويؤكد فيه أن لا إعجاز إلا في النظم ولذا فهو يقول: «لا يمكن أن تُجعل الاستعارةُ الأصلَ في الإعجاز وأن يُقصر عليها، لأن ذلك يؤدي إلى أن يكون الإعجاز في آي معدودة في مواضع من السور الطوال مخصوصة. وإذا امتنع ذلك فيها، ثبت أن النظم مكانُه الذي ينبغي أن يكون فيه». ثم إنه ليفسر النظم الذي يعني فيقول: «ليس النظم شيئاً غير تَوخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم» (٨).

* المذهب الثاني، ويستدرك فيه على الأول، فيجعل البلاغة بكل ما فيها من استعارة، وكناية، وتمثيل، وسائر ضروب المجاز من مقتضيات النظم فهي منه تحدث وبه تكون. ولذا، فهو يرد على من ظن أنه بالنظم مُخرج ما في «القرآن من الاستعارة وضروب المجاز من جملة ما هو به معجز» فيقول: «ليس الأمر كما ظننت بل ذلك يقتضي دخول الاستعارة ونظائرها فيما هو به معجز. وذلك لأن هذه المعاني» التي هي الاستعارة، والكناية، والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها ـ من مقتضيات النظم، وعنه يحدث وبه يكون، لأنه لا يُتصوَّر أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو. فلا يُتصوَّر أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد أُلِّف مع غيره. أفلا ترى أنه إذا قُدِّر في «اشتعل» من قوله تعالى: (واشتعل الرأس شيباً) (مريم ـ ٤) أن لا يكون «الرأس» فاعلاً له، ويكون شيباً منصباً عنه على التمييز، لم يُتصوَّر أن يكون مستعاراً، وهكذا السبيل في نظائر الاستعارة، فاعرف ذلك (٩).

* ـ المتصور الثاني

ويمكن أن نتبينه من تلاحم النظام والنظم في المادة اللسانية نفسها وذلك من خلال النقاط الآتية:

ا ـ إنه ليس في اللسان سوى اللسان لغة وكلاماً، أو نظاماً وأداء. ولذا، كان سوسير يقول: «اللغة نسق لا يعترف إلا بنظامه الخاص» (١٠). وإننا نرى، بسبب هذا، أنها شبيهة بجسد غيور، لا يقبل فيه إلا ما هو منه.

٢ـ وأما النظم، الذي تبينا مفهومه عند الجرجاني بأنه «توخي لمعاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم، فإنه لا يتناقض مع النظام كما جاء عند سوسير، بيد أنه نَظَرٌ إلى النظم من خلال خصوصيتين:

أـ خصوصية اللسان الذي يكون نظمه هو عين نظامه.

ب ـ وخصوصية النظم التي يتميز بها من خصوصية نظم آخر في اللسان الذي هو نظام فيه.

٣ـ النظام مصطلح عام، عند سوسير، ويتعلق بكل الألسنة، وهو يعد من الكليات العالمية للغات، أما النظم فمصطلح خاص، نعبر به عن خصوصية كل نظام من الأنظمة في كل لسان من الألسنة.

وإذا كان اللسان نظاماً لا يتسع لشيء سواه، والنظم ليس شيئاً سواه لأنه يمثل خصوصية الأداء والإنجاز فيه، فإن البلاغة لا تقع من اللسان موقع النظام كما لا تقع موقع النظم من النظام، ولذا، فإننا لا نراها سوى نماذج افتراضية تقوم تصوراً في الأذهان، ثم يتم إسقاطها على اللسان كإجراء تصنيفي ومعياري لطبقات الكلام، والنظر إلى هذه الطبقات بوصفها وحدات دراسية وأمثلة تطبيقية.

٤ـ إن الأشكال الكلامية التي يشار إليها بأنها أمثلة بلاغية (الاستعارة، الكناية، التمثيل) إنْ هي إلا خلق لساني وهي بوصفها كذلك، فإنها لا تخرج عما ينبني به كلام القرآن نفسه من نظم ومن هنا فإننا نرى أن القرآن لا يتضمن أمثلة بلاغية ولكنه يتضمن خلقاً كلامياً، هو في تركيبه ينتمي إلى نظام العربية ولكنه في الوقت نفسه يشكل فيه نظماً مخصوصاً وفريداً.

القرآن صادر عن خالق لا يُحاكى في خلقه. ويتمثل هذا الخلق الكلام في إبداع نموذج للكينونة الكلامية جديد، بوساطة تركيب غير مألوف، أو تأليف غير معروف، أو نظم أصيل لم يكن له، من قبل، مثيل في إطار اللسان العربي نظاماً، وذلك على الرغم من استعمال ألفاظ موجودة سابقاً

٥ــ القرآن صادر عن خالق لا يُحاكى في خلقه. ويتمثل هذا الخلق الكلام في إبداع نموذج للكينونة الكلامية جديد، بوساطة تركيب غير مألوف، أو تأليف غير معروف، أو نظم أصيل لم يكن له من قبل مثيل في إطار اللسان العربي نظاماً وذلك على الرغم من استعمال ألفاظ موجودة سابقاً.

٦ـ إن ما يؤكده الجرجاني، رأياً ونظرية، هو أن البلاغة (بكل ضروبها، استعارة، ومجازاً، وكناية... إلى آخره) هي من مفرزات النظم. ولقد يعني هذا، بمفردات التحليل اللساني، أنها أداؤه وأنها ليست هي هو من حيث كونه نظاماً به الأداء يكون. فإذا كان الأمر كذلك، فثمة تناقض عند الجرجاني لا يمكن فهمه فقد جعل الإعجاز بداية في النظم، ثم جعل يقبل البلاغة بعد ذلك بوصفها إعجازاً في القرآن. أم أن البلاغة تصور خارجي (تصنيفي)، ويمكن استبداله بتصور آخر؟

والسؤال الذي يطرح، هنا الآن، سعياً وراء تحصيل الفهم، هو: هل الإعجاز في النظم، كما قال، أم في الأداء، والبلاغة جزء من الأداء، أم أن البلاغة لا وجود لها هنا أو هناك وإنما هي مجرد تصور وافتراض نقيمه في الأذهان لوصف ما في اللسان؟

يحمل هذا التناقض فيه ممكن حله وذلك عن طريق إزالة أحد النقيضين ولذا نرى أن نسقط البلاغة متصوراً أو مفهوماً أو إجراء، وأن ننظر إلى الأشكال الكلامية التي سميت باسمها أو باسم ضرب من ضروبها على أنها مخلوقات كلامية ولا شيء غير هذا وذلك لسبب بسيط، هو أنه لا يوجد في الكلام سوى الكلام، كما قلنا ولأن هذه المخلوقات الكلامية كينونات مكتفية بنظامها وأدائها وغير محتاجة إلى غيرها في وجودها.

المراجع والمصادر:

١ـ Les dictionnaires Marabout: La Philosophie. Ed,C.E.P.L. Paris.1972.Tome3.P549-550

٢ـ المرجع السابق والصفحة.

٣ـ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، بلا تاريخ، ص٤٩.

٤ـ F.de Saussure: Cours de linguistique generale. Ed, Payothe. Paris. 1972. P23 - P36.

٥ـ الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص٥٩٦.

٦ـ المرجع السابق، ص٦٦.

٧ـ المرجع السابق، ص٣٩١.

٨ـ المرجع السابق، ص٣٩١ـ ٣٩٢.

٩ـ المرجع السابق، ص٣٩٣.

١٠ـ F.de Saussure: Cours de linguistique generale. P43.

عفيفي مطر.. وداعاً

‡ مرة أخرى لن نلتقي
هذه المرة.. إلى الأبد
ودعتك مرتين
حين فجر لم يبزغ بأمر السلطان
وحين أحلام عطشى بطراوة الهذيان

‡ مرة أخرى
رحلت عني مرتين
وخلف باب المدى استويت
فتدثر القلب برجع الصدى
وضاق الوقت بغياب الندى

‡ آه يا عفيفي
مرة أخرى غادرتني مرتين
فبحثت عنك فيّ فانهمرت
ولكنك بقصد عني سافرت
فانزويت
وصرت موءوداً في قتامة نأيي
ومخبوءاً في جمرة موجي
فاحترقت

‡ آه يا محمد لماذا عني ابتعدت
ومن جلال الوقت انسللت
وتناءيت
وتركتني أريق عنك الحكايات
وأفترش الحنين والخسارات
وأتهجى لحظة لقاء ماتت

لأنك
مرة أخرى
عني ابتعدت
وغادرت.

عبدالفتاح صبري

الأثر العربي في القصص الإسباني
مَثَلٌ من القونت لوقانور
لدون خوان مانويل

د. عبداللطيف عبدالحليم (أبو همّام)



دون خوان مانويل

رجل يهتم به التاريخ كما يهتم الأدب، ذو ملكات متعددة في كليهما، وذو حظ وافر من النشاط الإنساني المؤثر في عصر تتناحر فيه عناصر بشرية بدوافع سياسية وعرقية ومطامع وغيرة ذاتية.

نبيل عريق، حفيد لملك، وابن لأمير، وابن أخي ملك خطير، ابن الأمير دون مانويل، وحفيد لفرناندو الثالث، وابن أخي ألفونسو العاشر الملقب بالحكيم، وأمه دونيا بياتريث دي سابويا الزوجة الثانية لأبيه.

ولد في الخامس من مايو من سنة ١٢٨٢، في اسكالونا، رحل أبوه وهو في الثانية من عمره تقريباً، فكفلته أمه التي هلكت بعد ذلك بست سنوات. يقول هو عن نفسه: «عندما مات أبي كان عمري آنذاك عاماً وثمانية أشهر»(١).

وكما يتعلم أبناء العلية تلقى دون خوان تعليمه الأولي على يد مؤدبيه: اللغة اللاتينية، والتاريخ، واللاهوت، والقانون، وتناصي هذه المعارف في الوقت ذاته المعارف العملية، تدريبات الفروسية، والصيد، والحرب، إنها التقاليد العريقة التي كان يتلقاها أبناء البيوتات العربية والإسبانية في الأندلس آنذاك وهي التي تصقل شخصيات هؤلاء الناشئة، وتعدهم الإعداد الجيد الذي يكون كفاء المستقبل المحفوف بكثير من الصراع وتوقع الخطر.

ورث عن أبيه منصب الوالي لمملكة مرسية، كما ورث ضياعاً كثيرة في قشتالة وبلنسية، وقد تزوج ثلاث مرات تعضيداً لبيته ونسبه، وتكثيراً لذريته، ولا ندري هل كان يجمع بين هذه الزيجات، أغلب الظن ذلك، لأن التقاليد العربية المسلمة كانت تتسلل إلى هذه البيوتات فتأخذ سمعتها ويبدو أن العصبية التي كنا نصادفها في الحروب والصراعات، لا نصادفها في الحياة الاجتماعية أو الخاصة، حتى إن ظاهرة التسري كانت شائعة في المجتمع المسيحي تزوج في المرة الثانية دونيا كونستانثا ابنة خايمي الثاني الأراغوني، وفي المرة الثالثة دونيا بلانكا ابنة دون خوان نونييث دي لارا.

بدأ حياته العامة مشاركاً في الصراعات السياسية وهو في الثانية عشرة من عمره، فشارك مع سانشو الرابع، وحمل رسالته، ثم شرع بعد ذلك يشايع أمراء وسادة آخرين في صف دون ألفونسو دي لاثيردا الذي بويع ملكاً لقشتالة بمساندة ملك أراغون، وحين انهزم هذا عاد دون خوان مانويل إلى طاعة فرناندو الرابع.

حين هلك فرناندو الرابع سنة ١٣١٢ اعترف دون خوان مانويل بولاية العرش للأمير دون بدرو.

وكما كان ينتجع بولائه للأمراء المسيحيين، كان يصنع الصنيع نفسه مع المسلمين، ويبدو أن العصر كان يمنح المشروعية لمثل هاته الأفعال فقد شارك مع أمراء المسيحيين في المعركة التي شنها المسلمون على مملكة مرسية وصبغ سيفه بنجيع المسلمين الذين انهزموا.

وإذا كان قد صنع هذا فقد تخلى دون خوان عن قوميته - كما يقول مؤرخوه(٢) - ويبدو أن مسألة القومية هذه لم تكن بالوضوح الاصطلاحي الذي نعهده الآن حين نطلق مثل هذه التسميات، إذ عرض دون خوان خدماته على ملك غرناطة محارباً معه ضد ملك قشتالة، وقد أحرز نصراً يسيراً، لم يلبث إلا قليلاً حتى عاد الوضع إلى ما كان عليه قبلاً. نصبه الفونسو الحادي عشر عضواً في مستشاريته بقصد أن يجعله تحت عينيه، وقد قاد دون خوان الطليعة المسيحية في معركة سالادو سنة ١٣٤٠، دون أن يحتك بالمسلمين كما كان يخشى الملك في تلك اللحظة، فصحبه إلى موقع الجزيرة الخضراء، وهو نفسه يعترف بتوزع ولائه فمرة مع ملك أراغون، ومرة مع ملك غرناطة ومرة أخرى مع كليهما(٣).

توفي في ١٣ من يونيو ١٣٤٨، ودفن في دير الدومنيكان في بينيافييل، الذي شيده قبل موته سنة ١٣١٨، وضاع رفاته لكن الذي ترجم له أفضل ترجمة بالإسبانية غومث سولير يشك في هذا التاريخ، ويرى أن خوان منذ بداية سنة ١٣٤٨ كفّ عن النشاط والعمل، وإن كان قد أقيم له حفل تكريم في القلعة Al Cala في ١٠ من مارس من العام المذكور، ولقب بلقب حاكم الثغر، ويتابع مؤرخه أنه توفي في أحد أيام إبريل أو مايو أو يونيو، ويختلف أيضاً مكان وفاته لكن مكان دفنه اتفقوا عليه (٤).

وتولت الملك بقشتالة ابنته دونيا خوانا مانويل، التي تزوجت دون إنريكي دي تراستامار، ومع مرور الزمن تولى الملك أحد حفدته وتسمى باسمه.

تلك ملامح عامة لحياته المضطربة استقيناها من مظانها، غير متلبثين كثيراً لدى الإغماضات التي صحبت بعض مراحل حياته، لأنها ليست بسبيلنا، ولأننا نهتم بالعلامات البارزة في حياة ذلك الرجل الذي يعنينا أثره الأدبي قبل أن يعنينا نشاطه السياسي إلا بقدر ما يلقي ضوءاً على آثاره الأدبية.

ولعلنا نلاحظ أن هذه الحياة المصطخبة كان يحياها الناس في المعسكرين المسلم والمسيحي على السواء، وأن الحياة العملية شيء والسياسة إن شئنا الدقة والحياة الأدبية شيء آخر، وخاصة إذا نظرنا إلى التقاليد المرعية والضوابط الأخلاقية والدينية التي يدعو إليها دون خوان في كتاباته، ونرى نقيضها في حياته العملية، يقول خمينيث سولير: «دون خوان مانويل من أولئك الرجال المتناقضين مع ذواتهم، ما بين كتاباته وعمله فهما خصمان تماما ولهما شخصيتان: واحدة يمارس بها الحياة، وأخرى يفكر بها ويكتب، وذكاءان: ذكاء عملي يتحرك ويحيا، وذكاء يفكر به»(٥).

لكننا نعتقد أن الأمور بهذه الصورة لا تصلح على إطلاقها لأن الفكر الذي يبشر به دون خوان مانويل إنما هو ذلك الفكر العملي الذي يكفل لمن يراعيه ويتمسك به الحياة الصالحة النافعة والمفيدة، لا ذلك الفكر النظري أو المثالي، فالآداب التي تدعو إليها كتابات دون خوان إنما هي تلك الآداب الشوائع التي اصطلح الناس في كل جيل وقبيل على أنها تفيد صاحبها، وتكفل له النجاح، وأنها «الحيل» - إن صح التعبير - التي يتحايل بها معتنقوها على إحراز كل منفعة قريبة أو

آجلة ويتحرزون بها عن كل مخاطر الحماسة والاندفاع، فالوجهان قريب من قريب، لأن دون خوان ليس المفكر المحض الحالم الذي يرسم يوتوبيا، بل هو ذلك المفكر الذي يفكر لأن ترك التفكير مضر، ومخل، ولأن الحقل الذي يحرث فيه هو حقل الحِكم الذوائع التي تخلب لب العمليين، فإذا كان إبداع المرء صورة عقله وزمنه، فهو الإبداع الذي ينسب إلى دون خوان مانويل وإلى زمنه، وسوف نتناول هذا الأدب أو الإبداع بصورة خاصة في فقرة تالية.

وإذا كانت مؤلفاته تكاد تغطي المساحة الأخيرة من حياته، فإن ذلك يعني أنه كتبها أوان استحصاد ملكاته، وإبان النضج، الذي يخول له أن يراجع تجاربه الماضية بعيداً عن الوهج والنور المبهر الذي يعشي الأعين أن ترى، فهو قد فكر ملياً بآخرة من عمره كما يفكر الكهول محتمين بتجاربهم الماضية، وكان لنا أخيراً هذا الحصاد، الذي يصح أن ينسب إليه، لأنه يعلم جيداً كما يقول إن أفضل شيء بالنسبة للإنسان أن يتعلم، وإن أفضل عمل هو تأليف الكتب لا اللعب، وإزجاء الفراغ، وقد كان ذلك الرجل الذي لم يضيع حياته، فتعلم كل ما يمكن أن تصل إليه يده، وهي طويلة، تعلم الصيد فتى يافعاً، وتعلم اللغة اللاتينية، وإن كان يشكو من تصريف الأفعال خاصة مع الضمير الثالث، ولم يعن نفسه كثيراً بها، لأنه يكتب بالرومانثية (٦)، كما تعلم اللغة العربية.

وإذا كان مؤرخوه من الإسبان يشكون في معرفته بالعربية فإن شواهد هذه المعرفة واضحة بذاتها في معظم كتاباته، فضلاً عن أن العربية كانت لغة الثقافة الغالبة، وإن كان أصحابها آنذاك في حالة من الأفول، إلا أن اللغة كانت تتسلل حتى إلى القصور الملكية المسيحية ولا يمكن أن نغفل أن عمه ألفونسو العاشر الملقب بالحكيم أو العالم ElSabio، كان بلاطه يتنفس هواء عربياً خالصاً، ولا يمكن لرجل طلعة مثل ابن أخيه أن يكون بمنجاة من هذا الهواء العربي الخالص، لكن يبدو أن اعتراف المؤرخين الإسبان بمعرفته العربية شيء فوق طاقاتهم مع أن بعضهم يذكر شيئاً من الأصول العربية أمام بعض حكاياته، ولكن ذلك لا يتم إلا بعد الإعياء الباحث عن أصول غير عربية.

مؤلفاته:

تنوعت ملكات دون خوان ما بين شاعر ومؤرخ لأحداث عصره، وقصاص بصورة أخص إذا فهمنا لفظ القصاص في إطار عصره لا بالمعنى المحدث الآن، وإلا نكون قد جنينا على دون خوان وعلى الفن القصصي في الوقت ذاته.

فيما يتعلق به شاعراً فإن المؤرخين يذكرون له ديواناً هو Libro de las cantigas o de loscantares هذا الديوان لم يصلنا، ولعله كان يتقيل فيه عمه في «كنتيجات ألفونسو العاشر» (٧) ويفضل الأستاذ الدكتور حسين مؤنس عدم ترجمة هذه الكلمة بل رسمها بحروف عربية هكذا، وتعني أغنية، وتضاف إليها علامة الجمع (S)، وهي أغان في مديح السيدة العذراء، لكن ذكر المؤرخين لهذا الديوان يؤكد نسبته إليه، وإذا كان لم يصلنا هذا الديوان، فإن ختام حكايات القونت لوقانور شعر ينبئ عن هذه الملكة المقتدرة، وخاصة في تلك القوافي الغنية في كثير من الأبيات، التي تذكرنا بلزوميات أبي العلاء، بصرف النظر عن قيمتها الفنية شعراً ولذلك وصفتها بالملكة المقتدرة لا المطبوعة، خاصة أن هذه الأبيات لا تحمل تجربة أدبية بل تحمل تجربة تأديبية، إن صح هذا النعت، فهي أشبه بالنصائح والإرشادات لكنها- مع هذا الاحتراز - تشي بأننا أمام قدرة في ذرعها تصريف الكلام شعراً كما تصرفه نثراً، والشعر بصفة خاصة فيه دالة واضحة على قدرة صاحبه وتمكنه من اللغة في أدق إمكاناتها، ونحن لا نحاكم تجربة دون خوان الشعرية بالمقاييس النقدية التي يعتنقها النقد الحديث بل نضعه في إطار عصره وفي إطار هذه التجربة: تجربته هو.

فيما يتعلق بنثره فإن المؤرخين الإسبان يرون صاحبه أول كاتب قشتالي، وإن كنا نرى ملحمة السيد- وترجمها ترجمة رائعة إلى العربية أستاذنا الدكتور الطاهر مكي - أول أثر يصلنا في تلك اللغة، إلا أن هؤلاء المؤرخين يقارنون بين الملحمة والقونت لوكانور، بأن الأخيرة تقترب من تصوير الواقع الإسباني بثرائه وتعقيده، وإن كانت الأولى تصف الواقع أيضاً إلا أنه الواقع البطولي (٨).

وتورد المراجع مؤلفات دون خوان، مع شيء من التباين وهو أمر طبيعي في عصور المخطوطات في كل الأمم، لكن أهمها: كتاب الفروسية - كتاب الفارس وحامل الدرع - كتاب الصيد - كتاب الأغاني - كتاب الأسلحة - كتاب العلماء - كتاب العقوبات والنصائح - كتاب الأحوال - المدونة التاريخية الكاملة - المدونة التاريخية الخاصة - وبالطبع كتاب القونت لوقانور.

الى آخر هذه القائمة، وربما تداخلت الموضوعات، فيذكر عنوانان، وهما كتاب واحد، لكن الملاحظ أن الرجل مع انشغاله

الشديد بأحداث عصره، وتأثيره فيها إلا أنه لم يهمل الجانب العلمي ولعله كان يشايع تقليداً شائعاً آنذاك كان عمه يمثله أوفر تمثيل، ونلاحظ أيضاً أن القونت لوقانور - وعليه مدار الحديث- انتهى منه أوان النضج والاستواء في أخريات حياته في سنة ١٣٤٢م، كما نشير أيضاً من هذه القائمة أن الرجل كان متعدد المعارف، وهي يتمثله بشخصه وعصره، فهو الفارس الذي يعنى بشؤون الفروسية وآلات الحرب فيكتب فيها كما يهتم بأمور عصره وسياسته فيشارك فيها عملياً وعلمياً، فيدون المدونة التاريخية العامة، كما يساهم في الآداب العامة بالمعنى العام والخاص فيكتب كتاب الأحوال والقونت لوقانور وكتاب العلماء، ولو أنه اقتصر فقط على الحياة العملية لغدا نسياً منسياً لا يذكره المؤرخون إلا في إطار الأحداث السياسية، لكن كتبه أضافت إليه وجهاً آخر ما كان في وسعنا الوقوف عليه بدونها(٩).

ويرى ألفونسو إسوتيلو أن أهم كتاباته هي كتاب الأحوال، وكتاب القونت لوقانور، لأنه وصل فيهما إلى ذروة الكتابة القصصية كما أنهما يعكسان فكره الاجتماعي والسياسي، إذ كان كتابه الفارس وحامل الدرع يعكس خصائص المجتمع القشتالي في عصره فضلاً عن بعض الملامح الخاصة في سيرة المؤلف باعتباره مشاركاً وصانعاً للأحداث.

ولا يعنينا بالطبع تقصي كتبه ومحتواها واحداً واحداً، فهذا يخرج بنا عن الخطة المرسومة للحديث عن المؤلف وكتابه الذي نحن بصدده وهو القونت لوقانور.

كتاب القونت لوقانور:

كتاب القونت لوقانور أو عنوانه الآخر كتاب أمثال القونت لوقانور وباترونيو، يمثل استحصاد ملكة دون خوان مانويل قصاصاً، وهو الكتاب الذي يذكر به مؤلفه قبل بقية كتبه، وينعت بأنه أفضل أثر نثري في القرن الرابع عشر في إسبانيا، وهناك إشارات تدل على أنه كان مقروءاً منذ أمد بعيد(١٠)، وقد وصلتنا منه خمس مخطوطات وطبع سنة ١٥٧٥.

يحتوي الكتاب على مقدمتين موجزتين، وخمسة أقسام، القسم الأول -وينشر أحياناً وحده - ويحوي إحدى وخمسين حكاية كامل فصل التسمية وهي حكايات ساذجة وبسيطة، والقسم الثاني موجه إلى دون خايمي دي خيريكا، وفيه مائة مثل، بعضها أعقد من القسم الأول، والقسم الثالث فيه خمسون مثلاً ويشبه القسم الثاني وإن كان أعقد بعض الشيء، والقسم الرابع فيه ثلاثون مثلاً أعسر من الأقسام الماضية. أما القسم الخامس والأخير فبدا فيه وجه الناصح المؤدب المهتم بالخلاص بالمعنى الأخلاقي والمسيحي، وإن كان هذا الوجه لم يختف مطلقاً في كل أجزاء الكتاب، وإن كان بقدر، لأن هذا الوجه دائماً يحمله دون خوان مانويل في كل ما سطرته يراعته.

يحمل هذا الكتاب رسالة أساسية هي التهذيب أو التربية، وتمثل في الأدب القشتالي في العصر الوسيط رسالة مهمة يحملها النثر آنذاك أو الشعر أيضاً، والمؤلف في ذلك يتقيل تقليداً راسخاً في الأذواق والأفكار، فهو يقتفي رسالة ألفونسو العاشر الحكيم وإن كان يوجهه هو، لأن عمه في الأصل ليس مفترع هذا التقليد الأدبي، بل هو أيضاً مقتف لتقليد راسخ من قديم في الآداب الإنسانية شرقية وغربية، منذ حكايات أو خرافات إيسوب، أو الحكايات العربية القديمة، أو كتب الأمثال، أو مباهج الفلسفة، أو الحكمة، أو كليلة ودمنة، أو التربية الأكليريكية لبدرو ألفونسو، وهو يهودي من وشقة تعمد وصار يحمل اسم بدرو الذي وصل إلينا به، وكان اسمه RabiMoses Sefardi (الرابين موسى السفردي)، وقد كتب مؤلفه باللغة العربية أولاً وترجمه بنفسه إلى اللاتينية، فضلاً عن الكتب التي تقفو هذه الطريقة باللغة العبرية كمقامات الحريري، وثمة حكايات أخرى تخرج عما ذكرناه، وهي مستمدة من كتاب العقوبات والوثائق للملك دون سانشو، وكذلك أعمال رامون لوليو، إلى جانب الآداب الشفوية التي يتناقلها الناس دون أن يعرف صاحب محدد لها.

الغرض التعليمي نسيج أساسي في هذا الكتاب، والتعليم -عادة- يثقل على بعض الناس، أو ينسى، ومهمة المربي أو المعلم أن يجتذب إليه من يأنس فيهم همة ونشاطاً للمعرفة، وأن يزيح عنهم ملالة الدرس بما يقرب الغاية إليهم، وينشط ألبابهم، وتلك مهمة التفت إليها إيسوب قبل الميلاد والتفت إليها الجاحظ في الثقافة العربية، ولذلك كثيراً ما نجد في التراث العربي ما يقرن الفقه بالشعر، وبالنادرة، أو الآبدة الطريفة أو ما يسمى عند الفقهاء «الإحماض» لأن القلوب إذا كلت ملت أو عميت، ومثل هذه الطريقة يبلغ بها الكاتب إلى أعماق المتلقي، متسللاً إليه دون أن يخاطبه من علٍ «فالخرافة الحق ترمي دائماً إلى غرض واحد عظيم، ذلك هو تجلية النزعات البشرية وترقية الخلق الإنساني دائبة على إخفاء غرضها التعليمي وراء الشخوص الممثلة، ومن هذا نرى أن الخرافي الحق يضطلع بمهمة بالغة القيمة، فما هو بالقاص ولا بالكاتب الرمزي ولكنه معلم عظيم مهذب للأخلاق آمر بالمعروف، ناهٍ عن المنكر»(١١).

وهذا كلام دقيق، لولا أنه - أي الخرافي - فيه يكمن القاص والكاتب الرمزي، ولولا ذلك ما تخفى في إطار القص والرمز وإن كانا ساذجين.

ولا نريد أن نحصر القونت لوقانور في باب الخرافة فقط لأنها إحدى وسائله، ولأن مادته شديدة التنوع ما بين تعاليم الدين، والتاريخ القديم والحديث، والواقع الإسباني المعاصر له وهو يستخدم هذه المواد بلوذعية تشهد بأنه كاتب له مذاق خاص.

وكتابه - في رأينا - يقفو كليلة ودمنة في بناء الحكاية القصصية، ويمكن أن نطلق عليها «حكايات الإطار» «ElMarco»، وهو البناء الأساسي في كليلة ودمنة، فهو واحد قلما يتغير، وإن كانت الحكايات في كليلة ودمنة أشبه بالنسيج المعقد المتشابك الألوان والخيوط، أو الرمز المكثف الشديد الثراء كالصورة الكلية في البلاغة الحديثة، على عكس القونت لوقانور ففيها بساطة واضحة وقصر أوضح، أشبه ما يكون بالصورة الجزئية أو الاستعارة في البلاغة القديمة.

تبدأ الحكايات كلها بسؤال يوجهه القونت لوقانور إلى ناصحه أو مستشاره باترونيو، فيجيب الناصح سيده من خلال حكاية، أو مثل يضربه، كذلك تبدأ الحكايات في كليلة ودمنة: «أسئلة تحور بين الملك والفيلسوف، والصيغة تكاد تكون واحدة في الكتاب العربي والإسباني سؤالاً وجواباً، ما عدا الحكايات الفرعية التي تشتق من الحكاية الأصلية -وهذا يعطيها مذاقاً خاصاً، وقيمة أدبية عالية - في كليلة ودمنة» (١٢).

فمسألة الإطار هذه هي الجامع بين الكتابين ويفترقان في مسائل أخرى ألمحنا إلى طرف منها في هذا السياق وسوف نعود إلى مسألة المقارنة بينهما فيما بعد حين نتحدث عن التأثير والتأثر.

أما مسألة الأمثال نثراً فهي متناثرة في كليلة ودمنة، وتأتي في القونت لوقانور شعراً في النهاية أو في أقسام خاصة بالأمثال، وكلها في النهاية تهدف إلى تعليمنا لكي نظفر بما يسمى حديثاً الكفاح من أجل الحياة وإن كان دون خوان لم ينس الحياة الآخرة، إذ هو يحارب الخداع والكذب، والباطل والغرور والغضب والكسل ويجاهد في تلقيننا الثقة في الله، والامتثال لإرادته، ويشرح كيف نعمل الأعمال الصالحة وكلها نصائح عملية موجهة لحل المشكلات التي يواجهها القونت لوقانور، ونحن معه، وفي حاجة إلى نصائح باترونيو الذي يثق فيه القونت ونثق فيه مثله وندرك معه أن هذه المشكلات إنما هي مشكلات واقعية تواجه الفرد منا، ولذا نحن نتعاطف، لا نقول على طريقة الرومانسية، لأن الغرض التعليمي بعيد بعض الشيء عن هدف الأديب المعاصر، وإن كان يبلغه بطريقة غير مباشرة، لا كما هو الحال هنا مع دون خوان، لأن الأدب ببساطة صدق تجربة وأداء جميل، والتعليم صنعة، وإن كان الأداء صنعة أيضاً، إلا أنها الصنعة المتوارية في براعة الأداء، لكننا لا نريد أن نحاكم دون خوان مانويل بالأحكام النقدية المعاصرة بعيداً عن إطار عصره، فالتعليم الأدبي - ولنسمه بهذه الصورة - أو الأدب التعليمي - كان أمراً مقرراً في عصر دون خوان، ولا يزال حين نقرؤه يثير فينا الإعجاب به، لأنه يلبي حاجة للروح الإنسانية لا نزال في حاجة إلى إثارتها، وإن تعددت وسائل الإثارة، فالكاتب القديم كان أقرب إلى الصراحة والخط المستقيم، والكاتب المعاصر يرى أن الخط المستقيم ليس أقرب الطريق إلى الهدف بل إنه يرى أن الخط المتعرج أقرب وأجمل وأمتع، لأن «المكر» الفني لدى الكاتب المعاصر وسيلة وهدف في الوقت ذاته.

والمحور العام لهذا الكتاب - رغم تعدد صوره - يدور حول الموضوعات التي يهتم بها المثقف في العصر الوسيط، ويرى L.de Stefano أن دون خوان مانويل يمثل في أمانة وبجدارة في كتابه هذا روح الإنسان في ذلك العصر ويمثل كذلك الطبقة المحاربة التي تملك القدرة والثروة، وهو ينتسب إلى تلك الطبقة الاجتماعية التي تحاول التمسك بروح الفروسية (١٣).

وقد حدد المؤلف هدفه مباشرة حين قال: خلاص الروح الإنساني، والاستغلال الأمثل للأجساد والحفاظ على الشرف والأحوال ولم يكن المؤلف مجرد كاتب أخلاقي منظّر يهتم بالمبادئ الأخلاقية، بل بالمبادئ الأخلاقية العملية.

أما البناء الفني - مع هذا التجاوز في المصطلح - فإنه يخضع لمسألة التعدد في الموضوعات، ولا يمكن أن نتوقع بناء فنياً متماسكاً مع هذه الكثرة الموضوعية، إلا إذا نظرنا إلى الإطار كما سبق أن أشرنا من قبل، ولعل أهم بناء تحقق في أقسام الكتاب كله هو ما تحقق في القسم الأول منه، لأن الأقسام الأخرى في مجملها أوابد، وأمثال موجزة مكثفة لا يتحدث فيها عن البناء إلا إذا اعتبرنا ما جاء في بداياتها هو المحور الذي يربط أقسام الكتاب بعضها ببعض وهذا ما يعبر عنها بأدنى ملابسة، أو حسن التخلص من غرض إلى غرض.

يبدأ كل مثل أو حكاية بما هو مألوف في كل الحكايات في القسم الأول، إذ يطلب القونت لوقانور من مستشاره باترونيو نصيحة فيما يواجهه من مشكلة حيوية، ولكن باترونيو لا يؤم الإجابة مباشرة بل يشرع في حكاية مناظرة للحالة التي عليها القونت، وهنا يثير لدى السائل شوقاً إلى معرفة تلك الحالة، ويتفاوت القص طولاً وقصراً، كما يتفاوت واقعاً تاريخياً، أو خرافياً، وينمو هذا القص لنجد في النهاية الإجابة التي ترضي القونت ويرى فيها حلاً لمشكلته الواقعية أو المتخيلة، وفيه الخلاصة الشافية، وهنا يتدخل دون خوان مانويل الذي يرى أن الحكاية حسنة ومثمرة وأن العمل بها مفيد كما يرى القونت أيضاً، وعند ذلك يأمر بضمها إلى كتابه، مشفوعة بشعر في أغلب الأحيان أو بمثل شائع متواتر.

وهنا نرى أن ثمة نوعاً من التماسك في البناء، وإن كنا نكاد نعرف سلفاً أن كل النتائج طيبة، وهذا مما يقلل من لذة الاكتشاف والمتعة التي يثيرها الإغماض الفني في كثير من الأحيان، لكن الرجل لم يشأ - كما هو الواقع في عصره - ولم يستطع في الوقع ذاته أن يتنكر لقدراته، وليس في وسعه هذا، بل هو ابن وفيٌّ لعصره وبيئته وثقافته، وهدفه من كتابه أولاً وأخيراً، وأنه لم يدع مطلقاً ما نحاول نحن الآن أن نراه عنده، لأن في هذا لياً للحقائق التاريخية والفنية.

وحسبه - وهو الرجل الوفي لهذه الثقافة أنه كما قال مينندث بلايو: «يضفي على قصصه طابعاً شخصياً خالصاً، ويتعمق موضوعاته، ويأتي دائماً بابتكارات موفقة فيما يضيفه من التفاصيل، وهو يصوغ كلامه في أسلوب يبلغ من حيويته وجماله أن يصبح الموضوع الشائع بينه وبين غيره شيئاً خاصاً به، يعبر عنه تعبيراً خاصاً قائماً على فهمه الشخصي لطبائع النفوس، ومعرفته بما يلازم المعاملات من خلق، وروحه الفكه المعتدل الذي لا يجرح الشعور ولا يتبذل» (١٤).

وحسبه أيضاً أن كل حكاية لها طابعها الخاص، ولها إطارها التاريخي أو المتخيل، ويتمتع بعبق خاص من الوصف الصحيح الصادق الذي يخرجها عن إطار التكرار والملالة، وحسبه أن المصادر التي يدور في فلكها إنما يطوعها للتلائم الجو القشتالي المسيحي الذي يحاول إضفاء طابعه عليه. وربما يقف النقد الحديث مستغرباً من تدخل دون خوان مانويل في أواخر حكاياته حين يرى المثل حسناً ويأمر بضمه إلى كتابه، وأن هذا التدخل السافر يقلل من حياد القصاص أو الراوي، ولكن هذا الاستغراب يزول حين نعلم أن دون خوان أيضاً لا ينتزع من عصره وتقاليده الأدبية، وأن هذا العصر لا يرى حرجاً من هذا التدخل، بل ربما يراه يزيد في الإثارة والفن، وترى ماريا روسا ليدا أن دون خوان يقتفي تقليداً قشتالياً في هذا التدخل في كتابه هذا وفي غيره من كتبه (١٥)، وأن ختام الأمثال والحكايات بالشعر يدخل أيضاً في هذا الإطار لأن الشعر للمؤلف، وهو - أي الشعر - تقليد راسخ في الآداب كلها ليطعم به التأليف النثري، فيزيده بهاء وملاحة، وهو هنا يلخص كل ما يدور في الحكاية، ليبقى أثره في النفس التي تميل إلى الشعر وتحفظه أكثر من النثر.

أصالة القونت لوقانور

«الليث عدة خراف مهضومة» كلمة قالها بول فاليري وهي تصدق على الأعمال الأدبية الأصيلة صدقها على الليث نفسه ولعل في هذه الكلمة ذاتها أخذاً من الذي رد به جيتي على ما اتهم به من كثرة المؤثرات في أدبه حين قال: «هذا مضحك فعلى هذا النحو يجوز لنا أن نسأل الرجل القوي عن الثيران والخنازير والغنم التي أكلها فأعطته القوة، والصحيح أننا نولد وفينا كفاءاتنا، وكلنا مدينون في تكويننا لألوف المؤثرات التي تحتويها هذه الدنيا الواسعة التي تأخذ منا ما يوائمنا ويدخل في قدرتنا، وإنني لمدين بالكثير للإغريق والفرنسيين، ومدين بما لا حد له لشكسبير وملتون وجولدسميث، ولكنني إذا قلت هذا فليس معناه أنني أكشف عن ينابيع ثقافتي، إذ هذا عمل لا آخر له ولا طائل تحته، وكفى المرء أن يكون ذا نفس تحب الحق وتقبسه حيثما كان» (١٦).

والعبارتان واضحتان في التعامل مع المؤثرات التي ينبغي أن توضع في إطارها الصحيح فكراً وزمناً، وكلتاهما دقيقتان في جعل الخراف مهضومة، والثيران والخنازير والغنم التي تعطي الرجل القوي القوة، أي أنها تنصرف إلى إعطاء النسيج الخاص لليث وللرجل القوي، ولا تكون غير متمثلة، وإلا تكون تورماً على حساب الصحة والسلامة أو الهضم الذي يحيل المؤثرات إلى دم جديد.

وقد قلنا «إطارها الصحيح فكراً وزمناً» لكي نختبر مثل هذه الأفكار ونضعها في زمنها الذي يمثل العصر الوسيط الذي كان لا يعترف كثيراً بما نعترف به الآن من أن «حقوق الطبع والنسخ محفوظة للمؤلف» وليس معنى ذلك أنها ضائعة، أو أننا لا نعبأ بالحقوق هاته، بل إننا نرى الأشياء في إطارها الصحيح الذي نشأت فيه، ولا نريد أن ندخل فيما يسمى الآن «التناص» لدراسة الظواهر المتشابهة بين القونت لوقانور وغيره من المصادر، بل نريد

أن نقول بوضوح ودون حماسة تدفع إليها نزعة عرقية إن القونت لوقانور عربي في إطاره يقف وكليلة ودمنة في هذا السياق وإن مسألة «الإطار» هذه يدين بها العرب أيضاً للهند حسب أصل كليلة ودمنة وإن كانت عربيته واضحة، لأن ابن المقفع في رأينا جعل المادة والإطار عربياً أو كاد.

وكليلة ودمنة لابد أن يكون قد وقع في يد خوان مانويل، ورآه حسناً - حسب ما يقول في نهاية كل حكاياته - وأمر بضمه إلى كتابه، كما يقول أيضاً - مستعيرين عباراته - ضماً إطارياً، آخذاً بعض الحكايات منه كما سوف نرى مثلاً لهذا فيما بعد.

«والترجمة العربية هي التي حفظت هذا الكتاب ولولاها لما نقل إلى السريانية واليونانية والفارسية والعبرية والإسبانية، وقد ترجمه من العبرية إلى اللاتينية يوحنا دكابوا وجعل عنوانه «مرشد الحياة الإنسانية».

Directorium Vitae humanae، أما الترجمة الإسبانية فقد أمر بعملها ألفونسو العالم عندما كان أميراً عام ١٢٥١م على الأرجح، والترجمة اللاتينية التي قام بها خوان دكابوا والترجمة الإسبانية التي نشرها أليماني (Alemany Balufor) عام ١٩١٥ هما أحسن ما يمثل نص عبدالله بن المقفع على الإطلاق» (١٧).

ويرى أنخل جونثالث بالنثيا الذي رجعنا إليه في الفقرة السالفة أن كليلة ودمنة لها أثر بعيد عميق في الأدب الإسباني كما يستدل من ترداد بعضها في كتاب العجائب لرايموندو لوليو وفي كتاب القونت لوقانور، وفي كتاب القطط وكتاب الأمثال لسانشث دي فرثيال (١٨).

وهما إذا كانا قد اتفقا في الإطار إلى حد ما بالطبع، - إذا نظرنا إلى ثراء كليلة ودمنة وتعقيده، وإلى بساطة القونت لوقانور أو سذاجته في القص - فإنهما قد اتفقا في الهدف أيضاً، وإن كان هذا الهدف بعيداً لدى كليلة ودمنة عنه في القونت لوقانور، كما أنه في الوقت ذاته يشترك فيه كتاب آخرون - عرباً وأجانب - كالجاحظ وابن قتيبة وغيرهما، ومثل بدرو ألفونسو ورامون دلوليو وغيرهما أيضاً هذا الهدف لخصه عرض كتاب كليلة ودمنة في قوله: «وأما الكتاب فجمع حكمة ولهواً فاختاره الحكماء لحكمته والسفهاء للهوه... ثم إن العاقل إذا فهم هذا الكتاب وبلغ نهاية علمه فيه ينبغي له أن يعمل بما علم منه لينتفع به، ويجعله مثالاً لا يحيد عنه» (١٩).

وتكاد تكون الأهداف ذاتها لدى خوان مانويل في القونت لوقانور لأنه كما يقول: ألف هذا الكتاب بلغة جميلة كما استطاع وجعل فيه حكايات يفيد منها من يستمع إليها مقتفياً ما هو فيزيقي بالنسبة للجسم الإنساني، إذ يعطي ما هو حلو للكبد التي تميل إلى ما هو حلو كالسكر والعسل وأن يعطي كل عضو ما هو ملائم له» (٢٠).

وما هو حلو وما هو مر، الجد واللهو الذي أشار إليه صاحب كليلة ودمنة، وما يشير إليه التقليد العربي القديم «إن القلوب تمل كما تمل الأبدان، فابتغوا لها طرائف الحكمة» كما أن دون خوان مانويل ينبهنا إلى أن كل واحد يطيع ربه، ويفعل كل أموره حسب حالته، وكل واحد - بهذه الصورة - في حاجة إلى طريقة في البيان تلائمه وهذا ما صنعه دون خوان مانويل.

ولم يكن صاحب القونت لوقانور بدعاً في تأثره بما هو عربي أو إسلامي، فإن الشائع المتواتر أن تكون الثقافة الغالبة وهي الثقافة العربية الإسلامية هي التي تتسلل إلى الوجدان وتأكل الطعام وتمشي في الأسواق، وإذا كانت الأندلس هي همزة الوصل بين ما هو مسيحي وما هو إسلامي على حد تعبير مينندث بيدال في أحد عناوين كتبه الذائعة، فإن هذه الثقافة تبدأ من البيت المالك حتى الشارع والسوق، باعتبار الثقافة يصل إليها الأولون قبل الآخرين، وإن كانت الثقافة الشعبية العربية هي الغذاء اليومي للطبقات الدنيا آنذاك، وتتمثل في الحكايات التي ترد في المصنفات العربية وتردد طازجة على شفاه الناس، دون أن يعلم مصدرها أو يعلم فالأمر سواء.

ومعلوم بالضرورة في حالة دون خوان مانويل أنه ارتضع هذه الثقافة في داره من قبل عمه ألفونسو العالم، الذي ترجمت له مصنفات عربية لا يشك أحد في أن ابن أخيه قد عرفها ولا يستطيع الأستاذ ألفونسو سوتيلو أن يتخيل إلا هذا في مقدمته الجيدة للقونت لوقانور، كما يشاركه هذا التخيل ماريا روسا ليدا، التي ترى أن بعض حكايات القونت لوقانور لا توجد إلا في التراث العربي، لأنها ببساطة لا توجد في التراث اللاتيني، لكنهما وقفا فقط عند بعض الحكايات ولم يمتد بصرهما إلى البناء الإطاري المتخذ في كليلة ودمنة والذي اقتفاه دون خوان مانويل، مع أن الكتاب العربي له أكثر من ترجمة في الأدب اللاتيني والإسباني فضلاً عن الآداب الأخرى، ودعك من الأصل العربي فهما وغيرهما من أمثالهما يلسو من المستشرقين العارفين بالعربية وفي يدرعهم العودة إلى المصدر الأصلي.

وإن كان بعضهم يرى أن العنصر الشخصي لدى دون خوان إنما يرجع إلى تقليد عربي قديم، ويرى آخرون أننا يجب ألا نبحث عن عنصر هنا أو هناك، بل علينا أن نبحث عن الروح العربية El espirtu Arabe في مصنفات دون خوان عامة دون توقف لدى الجزئيات، ونحن متفقون مع وجهة النظر هذه، وإن كنا نرى أن الجزئيات ذوات الأصل العربي يتبين فيها هذه الروح أكثر مما تظهر في حكايات أخرى بعيدة عن الأصل العربي، وإن كنا نرى أيضاً أن شخصية القونت لوقانور فيها أمشاج واضحة من دون خوان، بل نكاد نعتقد أن دون خوان هو القونت لوقانور، وأنه يتحدث بلسانه ويعرض المشكلات التي عاناها أو يمكن أن يعانيها، وهذا مما يجعل لأصالة دون خوان مذاقاً خاصاً لا يضيع في السكاك.

وربما كان من المناسب أن نعرض الآن لما لا يقبل المحاجة في أن دون خوان مانويل كان يعرف العربية، ونعتقد أنه كان يقرأ بها شأنه شأن المثقفين على أيامه، كما يعرف الناس الآن اللغات الحية كالإنجليزية والفرنسية قراءة وكتابة كان يعرفها نطقاً وفهماً وسماعاً، هذا هو المظنون الذي نراه أحق بالقبول والاقتناع.

وإذا كان دون خوان لا يعرف العربية قراءة وكتابة فكيف تسرب إليه هذا الأثر في طريق رسمه للحروف والجمل العربية، ولست بمستطيع أن أدفع هذا الشعور الذي يملك عليّ أقطار نفسي وأنا أقرأ كتابه القونت لوقانور، في أن طريقة التعبير نفسها وتركيب الجملة يكاد يكون عربياً، خاصة إذا قرأنا كتابه في طبعته القديمة (الرومانثية) خلاف الطبعات الحديثة، بصرف النظر عن رسمه الحروف وتغييرها ما بين القديم والحديث كحرف H المعاصر الذي يكتب قديماً F.

إذا صرفنا النظر عن كل هذا فإننا نلمس كما قلنا أن التركيب عربي، وإن كان بحروف غير عربية.

لكن الذي لا مشاحة فيه أن في كتابه جملاً عربية صرفة، ونعود في هذا الصدد إلى البحث الذي كتبه الأمين بن علّو Lamine Benallou الأستاذ المساعد في جامعة وهران بالجزائر بعنوان: الجمل العربية في القونت لوقانور لدون خوان مانويل: طرح ونقد، وهو بحث مكتوب على الآلة الكاتبة، ومقدم إلى معهد التعاون مع العالم العربي في مدريد وقد تقصى فيه الباحث كل الطبعات القديمة والحديثة للقونت لوقانور في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، ورجع أيضاً إلى البحوث التي قدمها إسبان وغير إسبان، ووقف ملياً لدى الخلافات الإملائية، وتلك هي الجمل التي أوردها:

Vala nahar aten

ولا نهار الطين أو

Wala nahar at-tin

وهو رسم أقرب إلى النطق العربي.

٢- والجملة الثانية

Vahe de ziat alhaquim

وهذه زيادة الحكم أو

Wahadi ziyadat al.Hakam

وهي أقرب إلى النطق العربي.

٣- والجملة الثالثة

Ah ya ujte tafza min boq, boqe wama tafzas min fatr onque

آه يا أختي تفزعين من البقبقة وما تفزعين من حزّ عنقه.

وبالطبع هناك خلافات بين الطبعات في طريقة الرسم لكنها تدل - مع مدى الخلاف وإن اتسع - على أن المؤلف كان يعرف العربية نطقاً وقراءة وكتابة، غير عابئين بهذا الخلاف، لأنه موجود بين الأقطار العربية حتى الآن، وفرق واضح بين الخط الأندلسي والخط المشرقي يعرفه أهل تحقيق التراث والدارسون.

أما المضمون الذي وراء هذه الحكايات فله حديث آخر، نشرع فيه الآن.

الأصول العربية لبعض هذه الحكايات اعترف بها الدارسون من غير العرب في إنصاف بعد أن أعياهم البحث في المصادر الكلاسيكية القديمة وفي الكتب المقدسة غير القرآن ولما لم يجدوا إلا الاعتراف بالأثر العربي فقد آمنوا، وبعضهم على غير معرفة باللغة العربية فلا نطالبه أن يرى هذا الأثر وإن كان عليه أن يعود إلى أهل الاختصاص.

وسوف نضرب أمثلة فقط على سبيل الحصر والاستقصاء لأن هناك حكايات تطل برأسها العربي، وإن كان دون خوان يمد بصره إلى غير العرب، وهو أمر طبيعي لأن التقاليد التي ينهجها تقاليد قديمة قبل العرب، وإن تزيت بالزي العربي فيما بعد لأنها من التراث الإنساني العام مما يدخل في خبرة الإنسان بعيداً عن الجنس واللغة.

وينبغي هنا أن نذكر الأثر الذي أحدثه الموريسكيون في الثقافة القشتالية لأن هؤلاء ظلوا يؤثرون تأثيراً هائلاً في ذلك الأدب وفي البشر وفي اللغة وحتى في التقاليد الدينية. من أهم الحكايات التي توقف أمامها الباحثون الأوروبيون ما جاء في الحكاية

العاشرة من القونت لوقانور وتحكي قصة رجل كان واسع الثراء قديماً ثم برح به الفقر إلى درجة أنه لا يجد ما يطعم حاشا حبات من الترمس Altramuces، يتذكر في عوزه هذا ثرواته البائدة فيجهش بالدمع، ولا يجد سلواه إلا حين يرى رجلاً آخر كان أيضاً واسع الثراء يلتقط قشر الترمس الذي يطرحه فيلتهمه.

حاول الباحثون الأوروبيون أن يجدوا لها أصلاً في المواعظ الكنسية، وربما كانوا على حق في هذا لأن ثقافة دون خوان مانويل تأثرت إلى حد بعيد بثقافة الدومنيكان وبحثوا في تلك الوصايا التي تقول: لا تنظر إلى من هو أغنى منك لئلا تحسده، بل انظر إلى من هو أفقر منك واشكر الله على ذلك وبحثوا في أمثال العصر الوسيط وبعضها الكتّاب مشهورين مثل القديس توماس الأكويني، والتمسوا أيضاً مصدراً شرقياً آخر هو حكاية الدرويش Derviche المترب الذي لا يستطيع شراء حذاء فيسعد بقسمته حين يرى في أحد مساجد الكوفة فقيراً مبتور القدمين.

لكن المستشرق المعروف الأستاذ فرناندو دي لا جرانخا درس المسألة في إنصاف محمود، وناقش أولئك الباحثين، ورأى أصلها العربي وتقصاه في المصادر الأندلسية، وكيف أنه وصل إلى دون كالديرون دي لا باركا في مسرحيته «الحياة حلم».

وجد الأستاذ جرانخا أن ما يحكيه ابن سعيد في المغرب نقلاً عن ابن بشكوال فيما يقوله القنازعي القرطبي عن نفسه هو الأصل الذي نقل منه دون خوان مانويل، وإن كان لم يحدد كيف وصل هذا النص إلى مؤلف القونت لوقانور، ونحن من جانبنا نعتقد أن دون خوان كان يقرأ طرفاً من هذه الكتب الأندلسية العربية أو كانت تقرأ له في البلاط، أو وصلت إلى مسامعه - إن لم يكن قرأها - من أفواه الرواة والإخباريين، وإن كنا نميل إلى أن دون خوان قرأها نصاً يدل على ذلك الميل هذا الاستقصاء وهذه العناصر الدقيقة في الحكاية: إلى درجة أخذ كلمة الترمس كما هي بحروفها العربية كما ذكرنا آنفاً Altramuces.

يقول القنازعي فيما يرويه عن نفسه: «كنت بمصر وشهدت العيد مع الناس فانصرفوا إلى ما أعدوه، وانصرفت إلى النيل، وليس معي ما أفطر عليه إلا شيء من بقية ترمس بقي معي في خرقة فنزلت على الشط وجعلت آكله وأرمي بقشره إلى مكان منخفض تحتي، وأقول في نفسي: ترى إن كان اليوم في مصر في هذا العيد أسوأ حالاً مني فلم يكن إلا ما رفعت رأسي، وأبصرت أمامي، فإذا برجل يلقط قشر الترمس الذي أطرحه ويأكله، فعلمت أنه تنبيه من الله عز وجل وشكرته». وعلى القارئ غير مأمور - أن يرجع إلى الحكاية العاشرة في هذا الكتاب ليرى كيف كان دون خوان مانويل يتثر النظر إلى رواية القنازعي وإن كان ثمة تحوير طفيف إذ ليس في الحكاية الإسبانية تلك الحكاية الذاتية كما رواها القنازعي يختفي فيها اسم البطل، والوسط الجغرافي والبيئة الإسلامية لتكون قابلة أو تنسب إلى أي زمان ومكان، وإن كان دون خوان أعطاها بعداً مأساوياً، لأنه يذكر أن ذلك الفقير كان واسع الثراء ولا يجد سوى حبات الترمس الشديدة المرارة والسيئة المذاق وأن ذلك الذي يلقط قشر الترمس كان واسع الثراء أيضاً، وتختم الحكاية لديه ختاماً مبهجاً، لأن ذلك الفقير تعزى حين رأى من هو أشد خصاصة منه وبه استطاع أن يجاهد لينسلخ من فقره وظفر بعون الله وعاد مرة أخرى إلى سالف غناه.

والحكاية نفسها نجدها في المشهد العاشر من «الحياة حلم» لدون كالديرون وتقول ما يلي:

يحكون أن عالماً
كان فقيراً بائساً
يلتقط العشب ويأكله
قال لنفسه: ترى من الذي يكون أسوأ مني حالاً؟
حين أدار رأسه
ألفى إجابة السؤال
ثم عالم فقير
يلتقط العشب الذي يطرحه.

وفيه أيضاً تشابهات بينه وبين حكاية القنازعي، فكلا الرجلين الفقيرين عالم: القنازعي الفقيه Alfaqui والبطل العالم لدى كالديرون، وإن كان لم يستطع أن يدس كلمة الترمس مكتفياً بالعشب الذي يمكن ولوجه بسهولة في الشعر، وثمة جملة يبدو أنها منحولة من النص العربي:

(وأقول في نفسي) ترى إن كان أسوأ حالاً مني

وترجمتها:

Habra otro «entre si decia» mas probre y triste que yo?

فرواية القنازعي صلحت مصدراً لكل من دون خوان مانويل ودون كالديرون دي لا باركا، وإن كان كل واحد قد استطاع أن يجعل لحكايته جواً خاصاً، إلا أنها الخصوصية التي تذكر بالأصل الذي كان فيما يبدو شديد الذيوع في إسبانيا الإسلامية والمسيحية على السواء وإن كان في بطون المخطوطات(٢١). حكاية اللبانة أو حاملة الجرة إحدى الحكايات الذائعة في الآداب العالمية، ولعل أقدم هذه

الحكايات ما ورد في خرافات إيسوب، وهي تحمل رقم ١١٠، بعنوان «اللبانة والدلو» وتقول: كانت فلاحة تسير من المزرعة إلى البيت وهي تحمل على رأسها دلواً فيه لبن، وبينما كانت تسير جعلت تفكر في نفسها وتقول: إن النقود التي سيباع بها اللبن تكفي لشراء ثلاثمائة بيضة على الأقل، وإذا فقس البيض خرج منه مائتان وخمسون فرخاً على أقل تقدير، وعندما تكبر الفراخ، يكون سعر الدجاج قد ارتفع أو كاد، فيكون عندي من النقود في نهاية العام، مع ما يتوافر لديّ من الأجور الإضافية ما يكفي لشراء ثوب جديد، وفي هذا الثوب أشهد حفلات الأعياد، حيث يتنافس الشبان في خطبتي، ولكني سأهزّ لهم رأسي وأرفضهم جميعاً في إباء. وهزت رأسها عند ذلك فسقط الدلو واللبن على الأرض، وأريق ما فيها، وذهبت أحلام الفتاة في طرفة عين.

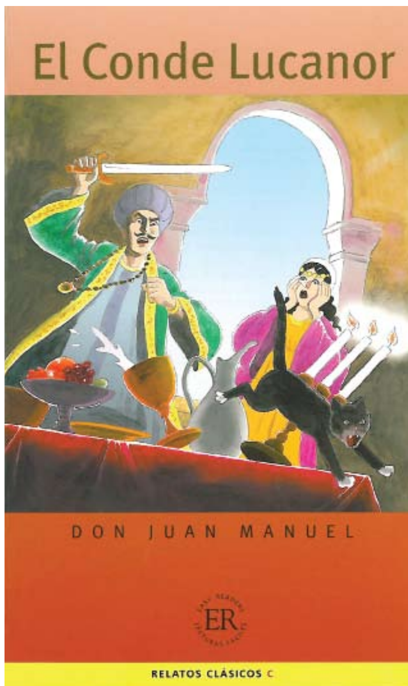
العاقل لا يتكلم ما لا يدري أيكون أم لا يكون (٢٢).

هذا هو النص القديم لهذه الحكاية، ولعل ترجمته عن الإنجليزية تحمل رائحة العصرية بعض الشيء، لكن النص مع هذه الملاحظة صريح الإبانة عن مغزى الحكاية ومضمونها، إضافة إلى الحكمة المنتزعة في آخرها، وإن كانت الحكاية فيها شيء من السذاجة والتواضع في الحبكة كما يقولون، والبطلة فلاحة آنسة ترغب في الزواج.

الصورة القديمة لهذه الحكاية موجودة أيضاً في كليلة ودمنة، ونقول: زعموا أن ناسكاً كان يجري عليه من بيت رجل تاجر في كل يوم رزق من السمن والعسل، وكان يأكل منه قوته وحاجته، ويرفع الباقي، ويجعله في جرة، فيعلقها في وتد في ناحية البيت حتى امتلأت، فبينما الناسك ذات يوم مستلق على ظهره، والعكاز في يده، والجرة معلقة على رأسه، تفكر في غلاء السمن والعسل فقال: سأبيع ما في هذه الجرة بدينار، وأشتري به عشرة أعنز فيحبلن ويلدن في كل خمسة أشهر بطناً ولا تلبث إلا قليلاً حتى تصير غنماً كثيرة، إذا ولدت أولادها، ثم حرر على هذا النحو بسنين فوجد ذلك أكثر من أربعمائة عنز، فقال: أنا أشتري بها مائة من البقر، بكل أربعة أعنز ثوراً أو بقرة، وأشتري أرضاً وبذراً وأستأجر أكرة وأزرع على الثيران، وأنتفع بألبان الإناث ونتاجها فلا يأتي عليّ خمس سنين إلا وقد أصبت من الزرع مالاً كبيراً، فأبني بيتاً فاخراً وأشتري إماء وعبيداً، وأتزوج امرأة جميلة ذات حسن، ثم تأتي بغلام سري نجيب فأختار له أحسن الأسماء، فإذا ترعرع أدبته وأحسنت تأديبه وأشدد عليه في ذلك، فإن يقبل مني، وإلا ضربته بهذه العكازة، وأشار بيده إلى الجرة فكسرها فسال ما كان فيها على وجهه، وإنما ضربت لك هذا المثل لكي لا تعجل بذكر ما لا ينبغي ذكره، وما لا تدري أيصح أم لا يصح (٢٣).

هذه أحلام الناسك التي ينبغي أن تتواضع، أو نتوقع لها هذا، إلا أنها مغرقة، شديدة النزع، يتزوج الناسك امرأة جميلة ذات حسن وتأتي بغلام سري، وهي الرغبة المكبوتة في قرار الناسك، لأنه أدار ظهره للدنيا، فأحلامه هنا غير متواضعة وفيها هذا التسلسل المغرق، واللبن هناك أضحى سمناً وعسلاً وهناك امرأة وهنا رجل، والختام يكاد يكون واحداً.

وتتغير الحكاية بعض الشيء حين تصل إلى ابن عبد ربه في العقد الفريد، تقول ما يلي: وفي كتاب للهند - ومعلوم أنه كليلة ودمنة - أن ناسكاً كانت له جرة سمن فعلقها على سريره ففكر يوماً وهو مضطجع على السرير وبيده عكاز فقال: أبيع الجرة بعشرة دراهم، فأشتري بها خمسة أعنز فيلدن في كل سنة مرتين، حتى تبلغ ثمانين فأبيعها وأشتري بكل عشرة بقرة، ثم ينمى المال بيدي، فأشتري العبيد والإماء ويولد لي ولد فأؤدبه، فإن عصاني ضربته بهذه العصا، وأشار بالعصا فأصاب الجرة فتكسرت، وانصب السمن على رأسه» (٢٤).



الحكاية هنا موجزة، نقلها صاحب العقد - بلا ريب - عن كليلة ودمنة، وتصرف فيها، ونقلها عنه بالتالي ابن عاصم الغرناطي في حدائقه، بنفس هذا الإيجاز، وإن كان لم يصرح بنقله عن العقد، لكن العقد مصدر أساسي للحدائق كما درسنا ذلك في تحقيقنا وتقديمنا الحدائق الأزاهر، ومعلوم أيضاً أن ابن عاصم متأخر عن دون خوان مانويل.



صفحة من نسخة عربية لكليلة ودمنة تعود لعام ١٢٠٠ ميلادية

أما حكاية القونت لوقانور - وهي السابعة - بعنوان «ما حدث لدونيا تروخانا» فإنها أفادت من كل هذه المصادر مجتمعة، وإن كنا نعتقد أن خرافات إيسوب قد نظر فيها دون خوان ملياً؛ نظراً لتوحد اللبن، وإغراقها في الخيال وهو ما يناسب إغراق خيال كليلة ودمنة لدى الناسك واتفق إيسوب ودون خوان في جعل البطلة امرأة وإن كانت مسماة لدى دون خوان، منكرة في إيسوب، وختمت بهذا المثل ـ ترجمناه شعراً ـ يقول:
ثق في الحقيقة دائماً واعدل عن الأوهام.

وإن كانت قد بدئت بحكمة، تشي بما سوف تسفر عنه الحكاية تقول هذه الحكمة إن من الحصافة أن نرتبط بالواقع وليس بالخيال. وتقترب حكاية القونت لوقانور من كليلة ودمنة في سؤال القونت وكيف كان ذلك؟ وهو سؤال يتردد في كل الأمثال أو الحكايات.

كما أن الحكاية في كل مصادرها أصبحت من الأدب الشعبي المتداول لدى كافة الأمم، وإن كنا نحاول رؤية السبق التاريخي، ونحاول أيضاً أن نرى التشابه أو الخلاف بين كل حكاية وأخرى، ونعتقد أن دون خوان قد أسبغ على حكايته نوعاً من التعريف أو التخصيص حين يسمي المرأة باسم محدد، وهي في المصادر القديمة أو التالية مجرد نكرة - فلاحة - ناسك، كما نعتقد أن دون خوان مزج كل ما سبق في مزيج خاص، واصطنع له سياقاً وجواً.

حكاية الأب والابن والحمار من الحكايات الذوائع في الآداب الإنسانية، لعل أقدم رواية لها ما جاء في خرافات إيسوب بعنوان: «الطحان وابنه وحماره» تقول:
«ساق طحان وابنه حمارهما إلى سوق قريبة ليبيعاه، فلم يجاوزا غير قليل، حتى مرا بنسوة حول بئر يتحدثن ويضحكن فصاحت إحداهن: أرأيتن عمركن كهذين الأحمقين يمشيان ومعهما حمارهما؟ فلم يكد الرجل يسمع قولها حتى أركب ابنه على الحمار، وسار بجنبه مسروراً.
ما هي إلا برهة حتى مرا بقوم بينهم نقاش وجدال فقال أحدهم: انظروا فهذا دليل على ما كنت أقوله لكم، أي احترام للسن في هذه الأيام؟ ألم تروا إلى ذلك الغلام الكسلان، يركب فيضطر أبوه الشيخ أن يمشي؟ انزل أيها الولد القليل الحياء، ودع الشيخ يركب فيريح جسمه المتعب فلما سمع الشيخ انتقادهم أنزل الولد من على الحمار وركب هو.
ولم يجاوزا مكانهما إلا قليلاً حتى مرا بجماعة من النسوة والأطفال، فانطلقت ألسنتهن حين أبصرنه وقلن: عجباً لك أيها الشيخ القاسي، تركب على الدابة، والصبي المسكين لا يستطيع أن يسايرك بخطوه على الأرض؟ فأسرع الطحان الطيب وأردف ابنه خلفه.

وكانا قد قربا من المدينة، فلقيا رجلاً من أهلها وقال: خبرني أيها الصديق الطيب، أهذا الحمار حمارك؟ قال الشيخ: نعم، قال الرجل: ما كنت أحسب ذلك مما تكلفه من المشقة، أحرى بكما أن تحملا الدابة المسكين، لا أن تحملكما هي. قال الشيخ: حقاً لقد قسونا على هذا الحمار فلنحاول أن نريحه.

ثم ترجل هو وابنه، وشدا بعض قوائم الحمار إلى بعض، وحاولا أن يحملاه على كتفيهما بنبوت قوي، ويعبرا به قنطرة عند باب المدينة واسترعى ذلك المنظر العجيب انتباه

الناس، فأقبلوا زرافات ووحداناً يضحكون منه، وضاق الحمار بضجيجهم، كما ضاق بطريقة حملهما إياه، فما زال يقلقل الرباط في يديه ورجليه حتى حله وسقط من النبوت إلى النهر، فحزن الرجل في نفسه، وخجل من الناس، وعاد إلى بيته من فوره وهو يقول: إن الإنسان لا يمكنه أن يرضي جميع الناس.

إرضاء جميع الناس غاية لا تنال(٢٥).

هذه النادرة أو الحكاية تروى عن جحا، وتقول ما يلي: كان لجحا ولد يعصيه كلما أمره بعمل، ويقول لأبيه: «وماذا يقول الناس عنا إن عملناه؟».

وأراد جحا أن يلقنه درساً ينفعه، ويعلمه أن رضى الناس غاية لا تدرك، فركب حماره وأمر ابنه أن يتبعه، ولم يمض غير خطوات حتى مر ببعض النسوة فشتمنه وقلن له: «أيها الرجل، أما في قلبك رحمة؟ تركب أنت وتدع الصبي الضعيف يعدو وراءك؟».

فنزل جحا عن الحمار وأمر ابنه بركوبه، ومضى مسافة غير بعيدة فمر بجماعة من الشيوخ يستشرفون فدق أحدهم كفاً بكف، ولفتهم إلى هذا الرجل الأحمق وهو يقول ويعيد: لمثل هذا فسد الأبناء وتعلموا عقوق الآباء، أيها الرجل تمشي وأنت شيخ، وتدع الدابة لهذا الولد، وتطمع بعد ذلك أن تعلمه الأدب والحياء؟

قال جحا لولده: أسمعت؟ تعال إذن نركب الحمار معاً.

وما هي إلا لحظة أخرى حتى مر بهما طائفة من الخبثاء، فجعلوا يعبثون بهما ويقولون لهما: والله ما يحق لهذا الحمار إلا أن يركبكما أو تحملاه وتريحاه من وعثاء الطريق.

فمال جحا الى شجرة، وأخذ منها فرعاً متيناً وربط فيه الحمار، وحمل الفرع من طرف ووضع الطرف الآخر على كتف ولده، فإذا بالبلد كله وراء هذا الركب العجيب، وإذا بالشرطي يفض هذا الزحام ليسوقهما إلى البيمارستان.

قال جحا لابنه في طريقهما مع الشرطي: هذه يا بني عاقبة من يستمع إلى القال والقيل، ولا يعمل عملاً إلا ابتغى به مرضاة الناس(٢٦). أما حكاية القونت لوقانور فهي تروي ما حدث لفلاح شريف مع ولده، الحاد الذكاء، القليل التجربة، وهذا يضيف بعداً خاصاً لهذه الحكاية، وقد أراد الأب أن يلقنه درساً عملياً لا يستطيع أمامه المحاجة والجدال، إلا أن حكاية إيسوب وجحا أكثر ملحاً وإغراقاً في الفكاهة حين يحمل البطلان الحمار معاً في آخر المطاف، وتعرى حكاية دون خوان مانويل من هذه الخاتمة، وإن استعاضت عنها بالحوار الحي، ورسم البيئة المحيطة، رغم أنها اقتصرت على الرجال فقط.

وهذا الخلاف اليسير من محض عمل دون خوان، لأن الحكايتين القديمتين تعريان من مثله، وبالطبع يمكن الاطمئنان إلى أن مؤلفنا استطاع أن يفيد من كلتا الحكايتين وأن يوظف المغزى فيهما مع تحوير خاص، وإن كنا نميل إلى أنه وقف على هذه الحكاية من نوادر جحا ولها شهرة ذائعة في كل البلدان، ومارست تأثيرها غير المنكور في الأدب الإسباني في العصور الوسطى(٢٧).
نقول بهذا الاحتمال لأن التراث الكلاسيكي – وتمثله حكايات إيسوب – كان محدود القيمة عند نصارى الأندلس كما يقول أميركو كاسترو(٢٨)، بخلاف الآداب الشعبية العربية التي كانت تتسلل عبر مسالك كثيرة وتمارس يومياً في الشارع والسوق.

ثمة حكاية أخرى ذات نزعة تهذيبية واضحة، ولعلها هما كان يحكى على ألسنة الناس وهي كثيرة الورود في كتب النوادر والحكايات مما يقدم بطريقة رمزية إلى السلاطين والملوك الذين يركبون رؤوسهم وتخشى بطانتهم أن تعظهم أو تقدم له النصيحة سافرة خشية بطشهم فيلبسون النصيحة ثوباً رمزياً تتصل إليهم محققة أهدافها.

«ويضربون المثل لهذا النوع من القصص بأن وزيراً عاقلاً أراد أن يقدم النصح لمولاه مستتراً فقص عليه قال: إن بومة في البصرة أرادت أن تزوج ابنها من بومة في الموصل، فوافقت هذه ولكنها اشترطت على البومة الأولى أن يكون المهر مائة قرية خراب، فأجابتها بومة البصرة: لا أستطيع أن أفعل ذلك الآن، ولكن إذا أبقى الله السلطان عاماً آخر قدمت لك هذا المهر وزيادة، وسمع السلطان القصة، وتأثر بها، وأمر أن تعمر المدن والقرى الخربة، ودرس واقع بلاده، ليجعل حياة مواطنيه أقل عذاباً(٢٩).

لدى القونت لوقانور حكاية كهذه إلا أنها تقدم بين يديها نفس الحوار بين باترونيو والقونت لوقانور، وكيف قص المستشار حكاية ابن أحد الملوك، وهو في دور اليفاعة والغرارة، أحاط به رفقاء السوء، ولم يستطع الحكيم مجابهته ولم تفلح نصائحه، فأشاع أنه يعرف منطق الطير، وسرى النبأ إلى مسامع الأمير، حتى سمع غرابين ينعبان، وفي حركة مسرحية يمزق الحكيم ملابسه، ويثير ذلك

جزع الأمير وفضوله فيترجم له الحكيم كلام الغرابين، وهو أن الخراب قادم وسيقام العرس ما دام الأمير يلي الحكم بهذه الصورة السيئة.

الغراب والبومة صنوان تقريباً في الذوق الشعبي الشائع، وهو أنهما نذير لشؤم بصرف النظر عن الحقيقة والواقع، وقد استخدمت الحكاية العربية البومة والإسبانية استخدمت الغراب وخلصت كلتاهما إلى الهدف المرجو من النصح المغلف بالثوب الحريري، الذي لا يزعج مسامع الأمراء إلا بقدر يسير، ثم يهرعون إلى الامتثال إلى هذا النصح.

ولم أر في المصادر الكلاسيكية مثل هذه القصة، ولكنها في العربية من الحكايات الشوائع قرأناها في أكثر من مصدر قديم لكن هذه المصادر ندت الآن عن الذاكرة فاكتفيت بالرجوع إلى كتاب الدكتور الطاهر مكي، وهو ناقل لها من المصادر القديمة، ويمكن لهذه الحكايات أن يكون دون خوان قد قرأها في مظانها العربية أو ترجمت إلى الرومانثية وقرأها وأفاد منها، والحق أنه جعل لها قواماً حكائياً تعرى منه نظيرتها العربية، لأنها خلصت إلى الهدف مباشرة في تكثيف وإيجاز خليقين ومعهودين في الحكايات العربية.

أما حكاية الغربان والبوم والصراع الطبيعي بينهما، فله صفحة باقية في كليلة ودمنة، إلا أنها صفحة شديدة التعقيد لما يداخلها من حكايات فرعية كثيرة ومطولة، فقد جاء في كليلة ودمنة باب خاص هو «باب البوم والغربان»، وسنحاول هنا أن نأخذ بعض نتف من هذه الحكاية المتشعبة:

زعموا أنه كان في جبل من الجبال شجرة من شجر الدوح فيها وكر ألف غراب وعليهن والٍ من أنفسهن، وكان عند هذه الشجرة كهف فيه ألف بومة وعليهن والٍ منهن فخرج ملك البوم لبعض غدواته وروحاته، وفي نفسه العداوة لملك الغربان، وفي نفس الغربان وملكها مثل ذلك للبوم، فأغار ملك البوم في أصحابه على الغربان في أوكارها فقتل وسبى منها خلقاً كثيراً، وكانت الغارة ليلاً..

واجتمع الغربان وتداولوا الرأي فيما بينهم، وأدلى بالمشورة خمسة غربان معترف لهن بحسن الرأي، وقال كل واحد رأيه ما بين مستسلم ومقاوم، وتتداخل الحوادث والقصص، حتى يقتنع الجميع بصواب رأي أحدهم، وذهب إلى البوم، التي تداولت الأمر والمشورة بشأنه -وهو مخادع لهن- وفي النهاية استطاع أن يشعل النار في أنقاب البوم(٣٠).

وقد حدث لدى دون خوان شيء مشابه لهذا الذي في كليلة ودمنة سوى الحرق الذي تمثل في المصدر العربي والقتل والإبادة الذي تم في المصدر الإسباني، لكن المصدر العربي أوفى وأشد تكثيفاً وتعقيداً، وفناً أيضاً من السذاجة الناضحة في القونت لوقانور، وهو لم يزعم سوى هذا وأرانا أميل إلى تلك «الحبكة الدرامية» إن صح التعبير التي نصادفها في كليلة ودمنة، ولا ريب لدينا في أن دون خوان نقل هذه الحكاية حرفياً من ابن المقفع وكان ما حدث من تحوير إنما لا يجاوز الخط الأساسي فيها.

للثعلب والغراب أيضاً صفحة في خرافات إيسوب وتقول ما يلي: خطف غراب قطعة لحم وطار بها إلى غصن شجرة، ممسكاً بها في منقاره، فرآه ثعلب، واحتال لي أخذ منه قطعة اللحم، فقال له: ما أحلاك أيها الغراب، ما أبهى طلعتك، ليت صوتك يعدل جمالك إذن لكنت ملك الطيور غير مدافع، فاغتر الغراب بذلك الثناء الكاذب، وأراد أن يبين للثعلب أن صوته جميل، فأخذ ينعق ويصيح، فسقطت قطعة اللحم من فمه، فأسرع الثعلب والتقطها، وقال للغراب: أيها الغراب الأحمق، إن صوتك لا عيب فيه ولكن العيب كل العيب في فطنتك(٣١).

تحول اللحم في خرافة إيسوب إلى قطعة جبن لدى خوان مانويل وتأخذ المداهنة والنفاق طريقاً لا حباً لدى الحكاية الإسبانية إذ تتغزل كثيراً في جمال الغراب وكمالاته، وقدراته في الطيران، وجمال عينيه وأظفاره ومنقاره إلى آخر هذه القصيدة الغزلية التي دبجتها الثعلبة -وهي هنا مؤنثة على عكس إيسوب- وحاولت الثعلبة أن يغني الغراب فلما دفع يغني فسقط الجبن ولم تسب الثعلبة ولم ترمه بالحمق والتفاهة، بل اكتفت بما ظفرت، وكانت ختام الحكاية الإسبانية هذا الشعر الجيد:

احذر من أن ينزعك ما فيك
من يمدحك بما ليس فيك

أما الأسد والثور فله حكاية ذائعة ومطولة في كليلة ودمنة وهو باب خاص بالأسد والثور، تتداخل فيه الحكايات وتتشاعب ويلخصها قول دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف اضرب لي مثلاً لمتحابين يقطع بينهما الكذوب المحتال حتى يحملهما على العداوة والبغضاء، قال بيدبا: إذا ابتلى المتحابان بأن يدخل بينهما الكذوب المحتال لم يلبثا أن يتقاطعا ويتدابرا، وتتداخل الإفسادات بين الثور والأسد، فقتل الثاني الأول، وندم بعد ذلك حين تبين له وجه الرأي(٣٢).

لكن دون خوان حور الحكاية كثيراً ولخصها أكثر، نائياً عن التداخلات والحكايات

الفرعية، واختلف مع المصدر الأصلي في أن كلاً من الأسد والثور بعد أن دب بينهما الشقاق تناحرا وتقاتلا لكنهما بقيا هزيلين لم يقتل أحدهما الآخر، وخضعا بهذا الهزال لمن كانوا يخضعون لهما، وكأن دون خوان يؤدي رسالة إلى ملوك عصره في هذه الصورة الخرافية حين كان ملوك النصارى -شأنهم في ذلك شأن ملوك المسلمين في الأندلس- يتقاتلون فيما بينهم ويهزل قدرهم وقوتهم لدى أعدائهم الحقيقيين، وهذا التحوير الذي صنعه دون خوان يؤدي هذا المراد أوفى أداء.

اختبار الأب لأبنائه الثلاثة متواتر في الآداب الإنسانية وكل أمة تضع فيه خلاصة تجربتها وخبرتها، والأمر التقليدي أيضاً أن الأخوين الكبيرين اللذين ينبغي أن ينجحا في الاختبار يخفقان فيه، بينما يفلح الابن الأصغر هذا هو المراد أو المضمون وكل أديب يملأ هذا المضمون بما يمليه عليه إبداعه وطريقته، وربما كان ما يلخصه كليلة ودمنة هو الموحي إلى دون خوان بحكايته الرابعة والعشرين جاء في باب عرض الكتاب «وقد ينبغي للناظر في كتابنا هذا ألا تكون غايته التصفح لتزاويقه بل يشرف على ما يتضمن من الأفعال حتى ينتهي منه، ويقف عند كل مثل وكلمة ويعمل فيها رويته، ويكون مثل أصغر الإخوة الثلاثة الذين خلف لهم أبوهم المال الكثير، فتنازعوه بينهم، فأما الكبيران فإنهما أسرعا في إتلافه وإنفاقه في غير وجهه، وأما الصغير فإنه عندما نظر ما صار إليه أخواه من إسرافهما وتخليهما من المال أقبل على نفسه يشاورها وقال يا نفسي إنما المال يطلبه صاحبه ويجمعه من كل وجه لبقاء حاله وصلاح معاشه ودنياه وشرف منزلته في أعين الناس، واستغنائه عما في أيديهم وصرفه في وجهه (٣٣).

وحكاية القونت لوقانور لا تخرج عن مثل هذه النصائح الحسنة التي تبرز حصافة الابن الأصغر، وكأنها تقول مترجمة عن الحكمة العربية القديمة «إنما المرء بأصغريه: قلبه ولسانه» وليس الأمر راجعاً إلى استعلاء السن وهذا ما حدث للملك الذي أراد أن يختبر أولاده الثلاثة فأخفق الكبيران بينما أفلح الصغير وصار قرة عين أبيه، وغدا ولي عهده، وكل هذا جاء بعد سلسلة من الاختبارات لكل واحد من الثلاثة، في ثوب حكائي يستعد كل واحد منهم -حسب فكره وطاقاته- للخروج مع الوالد، إلا أن الكبيرين لم تكن فيهما تلك اللوذعية التي برزت في الابن الأصغر، وبها استحق المكافأة.

دلال المرأة وجحودها لنعمة الرجل وفضله مع أول بادرة خلاف موضوع خالد خلود الأنثى، إلا أن وضعه في إطار حكائي واقعي أو متخيل هو ما يجعل لهذا المضمون ثوباً أدبياً عالياً وجميلاً، وهذا ما حدث للمعتمد مع زوجته الرميكية، وعبر عنه شعراً، ربما كان المصدر لما تداوله الناس من أخباره في الجانب الإسلامي والمسيحي على السواء، وشخصية المعتمد وما حدث له شخصية مأساوية تثير فضول الناس، وتدفعهم إلى انتحاله بعض الأشياء، ولا تعنينا هنا هذه الانتحالات - إن صحت - بل يعنينا أن هناك حكايات نسجت واقعاً أو خيالاً تشبع رغبات الناس وتثير شهيتهم لسماعها يقول المعتمد:

في ما مضى كنت بالأعياد مسرورا
فساءك العيد في أغمات مأسورا
ترى بناتك في الأطمار جائعة
يغزلن للناس ما يملكن قطميرا
برزن نحوك للتسليم خاشعة
أبصارهن حسيرات مكاسيرا

وتروق أخيلتهم في نسج القصة الذائعة التي تقول إنه صنع للرميكية بركة من مسك وكافور وجعلها هي وجواريها يطأن فيها إشباعاً لرغبتها أن تدوس في الطين كما يصنع الناس من الطبقات الدنيا، وحين بطرت في أحد الأيام قال لها هذه العبارة التي نقلها دون خوان «ولا نهار الطين»، وقد ذيل صاحب القونت لوقانور حكاية المعتمد بحكاية أخرى هي رغبة الرميكية في رؤية الثلج بقرطبة ومن شأنها ألا تثلج، فزرع لها أشجار اللوز وحين تزهر في فبراير تبدو مكللة بالبياض كالجليد، وتنسب هذه الحكاية إلى عبد الرحمن الناصر مع الزهراء حظيته التي بنى لها مدينة باسمها، والحكاية به أشبه، لأن معظم إقامة المعتمد كانت في إشبيلية، والناصر كان في قرطبة، وقد استغل هذه الحكاية كاتب قرطبي معاصر هو أنطونيو جالا في مسرحيته عن الزهراء (٣٥).

والمعتمد عموماً مصدر لأعمال أدبية كثيرة في العربية والإسبانية وحكاياته تنسب إلى غير واحد من الملوك المشارقة، إذ تنسب إلى ابن طولون أو خمارويه، وتنسب أيضاً إلى بعض أميرات البيت العباسي في بغداد وخاصة حكاية الطين وبحيرة الزئبق، وغير ذلك مما هو في كتب ألف ليلة وليلة، وكتب التراث عموماً.

وتمثل حكاية المعتمد لدى دون خوان بعض الكلمات من أصل عربي كالطوب والعنبر والغالية والطين وغير ذلك وكلها تشهد أن هذه الألفاظ كانت متداولة بين الناس وإلا ما جرؤ المؤلف أن يوشح بها كتابه، كما تدل أيضاً على معرفة وثيقة بهذه اللغة وبهذه الحكايات التي تتجاوز التخوم، ويختلط فيها التاريخ بالخيال.

ومن قبيل هذه الحكايات العربية حكاية الزيادة الحاكمية في مسجد قرطبة ونسبة الناس إلى الحكم زيادة في البوق، ورسمها المؤلف بالنطق العربي في حروف لاتينية، وتصويره للحكم بحبه للطعام والراحة والعيش بين الملذات، وتلك هي الصورة المتخيلة لملوك المسلمين عموماً، حفدة هارون الرشيد في غير الواقع، بل بصورة ألف ليلة وليلة وبصورة الخيال الشعبي عموماً، مع أن الواقع يناقض هذه الصورة تماماً، فالحكم هذا كان من كبار حكام الأندلس، وهو صاحب المكتبة الضخمة الشهيرة التي تحدثت عنها المصادر العربية والأجنبية حديث الإعجاب والانبهار، لكن الملح الذي يطلبه الذوق الشعبي يجعله يزيد في البوق ثقباً، مع أن الزيادة التي تنسب إليه حقاً هي زيادة المسجد الجامع والتي صارت مثلاً. يلحق بهذه الصورة أيضاً وهي ترضي الخيال المسيحي إبان الصراع القائم بين الإسلام والمسيحية في الأندلس أن يكون المسلم وأخته في الحكاية السابعة والأربعين سارقي أكفان الموتى، وأن تكون الأخت التي تخاف من كركرة صوت القلة، تجز عنق الميت لتأخذ سلبه، مع أن العادة أن الميت المسيحي ربما يحمل بعض ما يملكه في دنياه فضلاً عن الكفن الفاخر، والتابوت الذي يدفن فيه، وهو أدعى للسرقة من الميت المسلم الذي يكفن في كفن عادي، ويهال عليه التراب دون صندوق، لكنه الصراع القائم بين المسلم والمسيحي هو الذي ينقل المعركة حتى إلى الخيال والأدب. كان للمقامات أيضاً دور هائل في الأدب الإسباني في العصور الوسطى، والقصة البيكارسكية أو أدب الصعاليك، صورة من أدب المقامة العربية وهي جنس أدبي عربي، وقزمان الفرجي، ولاثاريو دي ترمس نماذج واضحة لهذا الأثر العربي، إلى درجة نقلها بعض مشاهد من الكتب العربية القديمة، وبخاصة البيت المظلم الخرب، المنقول عن الأغاني والتنوخي وغيرهما من المصادر العربية القديمة.

وللطفيليين دور جيد في الأدب العربي والإسباني وحسب القارئ أن يراجع المقامات ونوادر الطفيليين في المصادر العربية القديمة التي أثرت أثراً هائلاً في الأدب الإسباني وللأستاذ فرناندو دي لاجرانخا دراسات جيدة عن بيان مسالك هذه النوادر إلى الأدب الإسباني، والحكاية السابعة عشرة من القونت لوقانور مثل لنوادر المتطفلين الذين يستجيبون لأول دعوة وربما لا ينتظرونها. أما الحروب الصليبية فقد تركت علامات بارزة في القونت لوقانور، والحكاية الثالثة من كتابه تتحدث عن الوثبة التي وثبها في البحر ريتشارد ملك إنجلترا وهو يحارب المسلمين وكيف أنه حاز الدرجات العلا في الآخرة، وتغمد الله ذنوبه لأجل هذه الوثبة، والحكايات - هكذا - تروي تاريخاً موشى بالخيال وليّ الحقائق، فالذين اشتركوا في تلك الحرب الصليبية الثالثة فيليب أوجست ملك فرنسا وريتشارد قلب الأسد ملك إنجلترا، ولم يشترك فيها ملك نابارا كما ذكر دون خوان، إلا لإعلاء ذكر بلاده مع أن الواقع التاريخي غير هذا.

وبسبب من الحروب الصليبية أيضاً ورد ذكر صلاح الدين الأيوبي مرتين، ولصلاح صفحة خالدة في التاريخ الإسلامي وله صفحة بطولية وإنسانية في التاريخ المسيحي ولأن صورة صلاح الدين في الآداب الأوروبية ينبغي أن تفرد بدراسة خاصة فقد أرجأنا الحديث عنها لما بعد.

أما الأمثال أو الأوابد التي وردت وحدها دون حكايات فنحن نعتقد أنها من الأمثال المتناثرة في كليلة ودمنة خاصة، وإعادة تجميعها في صفحات مستقلة ومقصود بها قارئ معين، ربما لا يصبر عليها قارئ القسم الأول من الكتاب، وربما تكون هذه الأمثال مما قر في الذاكرة الإنسانية عموماً، لكننا أميل إلى الاعتقاد بأن كليلة ودمنة كان أمام دون خوان مثلاً يحتذيه في كتابه كله، ومع كل هذا فنحن نراه قد أبدع نصاً أدبياً، تختلف الآراء حول مصادره، لكنه - في أغلبه - استطاع أن يسبغ عليه ثوباً يكاد يكون خاصاً به، وحسبه أنه من كبار الكاتبين في اللغة القشتالية.

هوامش :

١- Obras Completas. ١. Ed. J. M. Blecua, pag. 133، Madrid, 1981.

٢- انظر، مقدمة القونت لوقانور - طبعة Castalia

٣- Vease: El Conde Lucanor: Ed, Alfonso I. Sotelo Catedra, page: 18-19.

٤- المصدر السابق، نقلاً عن GimenezSoler.

٥- في مقدمة كتابه القونت لوقانور يعترف دون خوان بأنه كتب كل كتبه بالرومانثية، ويقرر مؤرخوه أنه صنع هذا لا جهلاً باللغة اللاتينية، فإنه يقرأها ويستشهد ويترجم منها ولكن لتلقى كتاباته مزيداً من الجماهيرية والقبول لدى الكافة. انظر ص ٢٢ وهوامشها من الكتاب المذكور في هامش ٣.

٦- Vease: Luis Rubio Garcia: la fecha de la muerte de Don Juan Manuel.

من كتاب دون خوان مانويل في ذكراه السابعة بعد المائة طبعة جامعة مرسية أكاديمية ألفونسو العاشر الحكيم. ص ٣٢٥، ٣٢٦.
٧- انظر: تاريخ الفكر الأندلسي، أنخل جونثالث بالنثيا، وترجمة د. حسين مؤنس - ص ٣٢٦، وهامشها. ط مكتبة النهضة المصرية.
٨ - انظر: مقدمة القونت لوقانور - طبعة: Enrique Moreno Beaz. Ed. X. Castalia - 1981.
٩- انظر المرجع المذكور في هامش ٣- ص ٢٨.
١٠- انظر المرجع السابق، هامش ٦٦ ص ٣٥، حيث يذكر باسكوال جيانجوس أنه كان موجوداً لدى الملكة إيزابيل في قائمتها كما يذكر خمينيث سوليرأن الملكة ماريا طلبت أن يحضر لها هذا الكتاب.
١١- القصص الحكيم- للفيلسوف إيسوب. ترجمة مصطفى السقا وسعيد جودة السحار. ص ١٢- مكتبة مصر. د.ت.
١٢- انظر: أدب ونقد- لكاتب هذه السطور ص ٣٢، ٣٣.
١٣- انظر المرجع المذكور في هامش ٣ ص ٤٤.
١٤- المرجع المذكور في هامش ٧ ص ٥٨٦.
١٥- انظر المرجع المذكور في هامش ٣ ص ٥٢.
١٦- تذكار جيتي - العقاد.
وانظر: المازني شاعراً لكاتب هذه السطور ص ٦٦، ٦٧.
١٧- انظر تاريخ الفكر الأندلسي ص ٥٨١.
١٨- السابق ص ٥٨٢.
١٩- كليلة ودمنة. الطبعة الثانية - دار الشعب ص ٢١، ٢٢.
٢٠- انظر مقدمة El Conde Lucanor. C. Austral. Espana Calpe, Madrid الطبعة الحادية عشرة ١٩٧٥ - ص ١٤.
٢١- راجع البحث الجيد الذي نشره دون فرناندو دي لاجرانخا بعنوان Origen Arabe de un famoso Cuento espanol Al Andalus. Vol: xx1v 1956. Fasc 2.

وانظر ترجمتنا له في كتابنا «تأثيرات عربية في حكايات إسبانية» - مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٦.
٢٢- القصص الحكيم للفيلسوف إيسوب- ترجمة مصطفى السقا وسعيد جودة السحار ص ٧٣ وما بعدها مكتبة مصر.
٢٣ - كليلة ودمنة - ص ٨٣.
٢٤ - العقد الفريد.
٢٥- القصص الحكيم ص ١٢٢ وما بعدها.
٢٦- جحا الضاحك المضحك - العقاد - ص ١٤٥ وما بعدها. ط. الهلال - أغسطس ١٩٥٦.
٢٧- انظر مواضع متفرقة لتأثير نوادر جحا في «تأثيرات عربية في حكايات إسبانيا» بترجمتنا.
٢٨- انظر, Espana en su historia, Cristeanos: Moros y gudios. Page 61.
٢٩- القصة القصيرة دراسة ومختارات. د. الطاهر أحمد مكي - ص ١٤، ١٥. دار المعارف.
٣٠- راجع كليلة ودمنة «باب البوم والغربان» وقد اختصرناه جداً.
٣١- القصص الحكيم ص ١٥٤ وما بعدها.
٣٢- راجع كليلة ودمنة «باب الأسد والثور».
٣٣- المصدر السابق ص ٢٥.
٣٤- الذخيرة. ابن بسام - ج ٣ ص ٧٣ تحقيق د. إحسان عباس.
٣٥- راجع خمس مسرحيات أندلسية بترجمتنا.









غواية الجنون في الأدب النسائي

قراءة في قصتي «امرأة أنا» و«من فرط الدموع»

د. علاء عبد المنعم إبراهيم

ظل المجتمع العربي لفترة طويلة مجتمعاً أبوياً تقليدياً يحتفي بالصوت الذكوري، ويسعى في أحيان كثيرة إلى وأد الصوت النسائي، وتحويله إلى صدى خافت لنظيره الذكوري، خالقاً بذلك نوعاً من التمييز الجائر - الذي استقر في الأعراف الاجتماعية والتقاليد الثقافية - بين الرجل والمرأة، فمنح الأول قدراً هائلاً من الحرية خولت له التحرك السلس والانتقال الحر في المجالات كافة، فبدا أنه الفارس الأوحد في الميدان، ولم يعترف للثانية بهامش الحرية بل تعامل بوصفها ظلاً للرجل وتابعاً له، فبدت كذاتٍ هامشية الحضور لا أهلاً لذلك ولكن لأنها لم تمنح مساحة التجريب والممارسة الممنوحة للرجل.

ولكن المرأة تمردت على وضعها القاهر، وسعت لاستعادة حقها مانحة الرجل صك الغفران لأنه أخذ بيدها في بداية القرن الماضي لكي تسترد ما سلب منها، وبالفعل تمكنت المرأة من استغلال هذه الموارية التي أتيحت لها فاستطاعت بفضل طاقتها الخلاقة الممتاحة من داخلها أن توسّع الفراغ فيصير: باباً مفتوحاً «مشرعاً» يتوالى عبور المبدعات من خلاله في المجالات كافة، وفي الأدب بشكل خاص، حتى صرنا بإزاء ظاهرة تفجّر الوعي النسائي في الأدب.

فبزغ مفهوم «الأدب النسائي» الذي أثار ولا يزال إشكالية تفسيرية بين من يتعاطونه، وظهر فريقان: يتعامل الأول مع المفهوم وفق رؤية تسامحية تتماز بالرحابة الفكرية، ويغلق الثاني الدائرة المفهومية على فئة بعينها، فيرى الفريق الأول أن المفهوم يتسع لكل الأعمال الإبداعية التي يكون موضوعها الرئيس المرأة أو إحدى قضاياها التي تتعالق بشكل عضوي بالذات الأنثوية، بغض النظر عن التصنيف الجنسي للصوت المعبر عن هذه القضية المؤطرة للسياق النسائي، فقد يكون هذا الصوت مذكراً أو مؤنثاً، ويلمع في هذا السياق اسم «إحسان عبد القدوس» الذي استطاع ببراعة تشهد بها النساء أن يتمثل الذات الأنثوية، فعايش سياقاتها، وغار في أعماقها، ونفذ ببصيرة إلى مواضع فرحها وألمها بمذاقها الفعلي وحجمها الطبيعي، فكان الصوت الزاعق للحضور الأنثوي على الساحة الأدبية، ثم السينمائية، وأخيراً الدرامية، لفترة طويلة.

أما الفريق الثاني ويتمركز في بؤرته الوعي النسائي المتشدد الذي يمارس سعياً لممارسة التشدد الذي مورس عليه من قبل، فيرفض هذه الرؤية المنفتحة ويستبدل بها رؤية مفهومية تحصر الأدب النسائي في الأعمال الإبداعية المنطلقة من لدن الذات المبدعة بمفهومها الجنسي لا الأدبي، أي بوصفها امرأة أولاً وأخيراً ويتمثل العنصر المركزي في هذه الرؤية في الإيمان العميق بأن المرأة هي الأقدر على التعبير عن قضاياها لمعايشتها لها بشكل دائم بفضل طبيعتها النفسية والفسيولوجية والتي يصعب على الرجل - مهما سعى بحسن نية وصبر - إدراكها، وأقصى ما يمكن أن يصل إليه الرجل - وفقاً لهذه الرؤية - هو ملامسة القشور الخارجية دون أن يصل إلى لب القضية، لأن مفهوم التمثّل يحمل في طياته اعترافاً بعدم التماثل، فهو يتكئ على التشبيه الذي هو درجة أدنى من التطابق الضروري في هذا السياق، فهذه الرؤية تتلوّن بعاطفة حادة تجنح إلى غلق الدائرة على الذات الأنثوية بحضورها المرجعي الحقيقي لا الأدبي.

يصير من حق المتلقي أن يقتنع بمبررات أي من الفريقين، ويؤمن بصواب منطقه، أو أن يتجاوز هذه الإشكالية التفسيرية، ويغض الطرف عن مقارباتها النظرية، وروافدها الإيديولوجية مركزاً جلّ اهتمامه على العمل الأدبي ذاته، فيقوم بعملية حذف افتراضي لاسم المؤلف من على صفحة الغلاف

الخارجي في صيرالمتن الحكائي هو المحك الحقيقي لموضعة هذا العمل أو غيره ضمن الحدود المفهومية للأدب النسائي.

الجنون...الهروب إلى الحقيقة

يقع الناقد دائماً في حيرة عندما يسعى إلى استكشاف طبيعة الأدب النسائي، إذ يجد نفسه متحيراً بين تناول أعمال لأسماء لامعة مثل لطيفة الزيات ونوال السعداوي، وأمينة زيدان، ونعمات بحيري، ونجوى شعبان، وسلوى بكر، ومي خالد، وميرال الطحاوي، ومي التلمساني.. وبين مقاربة نصوص لأسماء نسائية تنزوي بعيداً عن أضواء الشهرة الإعلامية وجلبتها الشائقة وبريق التداول الزائف في بعض الأحيان، وهي عوامل تواصل ضغطها على الناقد في أثناء قراءته التأملية للنص.

وقد فضلنا الاختيار الثاني؛ دون أن يعني ذلك أن الأسماء المنطرحة سلفاً لا تملك ما يؤهلها لهذا الحضور القوي على الساحة النقدية، ولكن لكي نتجنب الوقوع في شرك التناول النقدي السابق ومغرياته، فيصير من حقنا أن نضرب بمبضعنا النقدي في جسد النص دون أن نخشى انفتاح جروح قديمة خلّفها النقاد السابقون بمباضعهم الدقيقة ومن جانب آخر نسعى عبر هذا التناول لإعادة الاعتبار لبعض الأصوات المبدعة التي عانت من الطابع الشللي في الممارسات النقدية المعاصرة، ووقعت ضحية له. لهذا اخترنا قصة «امرأة أنا» للقاصة المصرية ليلى الشربيني من مجموعتها القصصية «الكرز» والتي تعلن افتتاحيتها حضور الوعي النسائي وما يستحضره من استلاب وفزع داخلي، تقول..

« ــ امرأة أنا.

ـ أنتِ مجنونة ؟

ـ ربما.

ـ تحتاجين لحقنة.

ـ حتى يتوقف الجنون ؟

ـ حتى يتوقف عقلكِ.

ـ توقف عقلي وتوقف الجنون، وأخذتُ الحقنة...وحقنة أخرى، وبدأتُ أذهب وحدي إلى الصيدلية لآخذ الحقن، بدأتُ أيضاً أنام وآكل، بدأتُ أحيا مثل الأخريات.

ـ أنتِ مجنونة.

ـ ألم يذهب الجنون ؟

ـ المجنون لا يشفى.. استمري على الحقن».

يبدو لنا من الوهلة الأولى أننا بإزاء ذاتين تتحاوران حواراً خارجياً (ديالوج)، الأولى تبدو مجنونة مضطربة والثانية تبدو حكيمة تسعى إلى مساعدتها فتمارس معها أفعال النصح والتوجيه، ولكن دعونا نبدأ بطرح سؤال أولي وبسيط..

من هو المجنون؟

أتوقع أن تستدعي ذاكرتنا على الفور صورة ذالك الرجل ــ أو المرأة ــ الذي نراه في الشارع في أثناء عودتنا للمنزل، مرتدياً ملابس فريبة وممزقة مطلقاً لحيته وشعره، وتبدو علامات الاتساخ كاسية لملامح وجهه، فتعوقنا عن تحديد سنه الحقيقي وشكله الأصيل متلفظاً لعبارات غير مفهومة وبين الشعور بالتعاطف معه والرهبة والخشية منه تتراوح معاملتنا له.

ولكن هل سألنا أنفسنا يوماً كيف استطاع هذا الرجل أن يواصل حياته على الرغم من طبيعته الانعزالية هذه؟ فعندما نتابعه على مدار اليوم سيتبين لنا أنه يمارس أحياناً طقوساً عادية مثلنا؛ فينهض ذاهباً إلى أحد محال الأطعمة طالباً الطعام فيمنحه صاحب المطعم ما يريد دون أن يأخذ ثمنه بالطبع، أو يمنحه أحد المارين ما يسد به رمقه، فيأكل بشراهة ونهم، وعندما ينتهي ينام قرير العين أين شاء وأنّى أراد.

إذن هذه الذات تمارس سلوكاً مشابهاً لسلوكنا في بعض الأحيان تحقيقاً لأهدافها النفعية الملحة التي لا تتحقق سوى بتمثّل منطقنا نحن العاقلين، فهي تتخلى عن منطقها، وتقبل بمنطقنا وتتعامل من خلاله وعندما يتحقق لها الحد الأدنى من متطلباتها تعود إلى عالمها الذي اختارته أو فُرض عليها.

إن خروج هذه الذات من حالة الجنون ــ كما نعرفها ــ إلى حالة العقل ــ كما نظنها ــ ثم العودة للحالة الأولى وهكذا دواليك، يجعلها ذاتاً واعية تملك قدراً كبيراً من المعرفة الذهنية التي تمكّنها من تمثل الحالتين، والاختيار بينهما، ومعايشة كل حالة بكامل مقتضياتها وملابساتها.

فرؤيتنا للجنون تبدو رؤية مشوشة يسودها الاضطراب والضبابية، لأننا ننظر دائماً إلى المجنون من موقع فوقي مفارق مرده إدراكنا العميق للمساحة الشاسعة التي تفصل بيننا وأولئك الذين يمارسون سلوكاً مستغرباً من قِبلنا، ولا شك أن هذا الإدراك يحقق لنا إحساساً بالراحة والأمان.

ولكن دعونا نخضع هذا الأمر للمساءلة الجدلية، فالجنون في حقيقته مجاوزة للمألوف، وعدول عن السلوك التقليدي الذي اكتسب رصانته بفضل التداول واعتياد

السياق المحيط عليه، فترسخ في وعي الجماعة، التي تتناسى بفضل مرور الزمن اختبار فاعلية هذه الأفعال ومدى مناسبتها لمقتضيات الفترة الراهنة ومعطياتها فتغفل عن مساءلة هذه الأفعال تعصباً لها بوصفها مقدسات فكرية وسلوكية متوارثة تمارس هيمنتها وسطوتها على وعي الجماعة ويعد الخروج عليها أو مجاوزتها نوعاً من الانزياح الإيديولوجي والانحراف السلوكي الذي يستحق صاحبه أن تلفظه الجماعة وتخرجه من محيط حضورها وتتعامل معه بشح بالغ باعتباره ذاتاً انتهكت حرمة الوعي الجمعي، وتبنّت لنفسها وعياً مغايراً.

ولكن هل كل ما يتبناه السياق المحيط من رؤى ومواقف وأفكار، وكل ما يمارسه من سلوك وعادات ينطوي تحت لواء الصحيح، فالتباين في الرؤى بين الجماعة المرفودة بخبرة الأسلاف والفرد الباحث عن حلمه، والمؤمن بضرورة توجيه طاقته إلى المجال الذي يطمئن إليه، يخلق نوعاً من المفارقة الإيديولوجية بين الذات والآخر، هذه المفارقة التي تتحول إلى انفصال بين الوعيين، فتتخذ الجماعة موقفاً معادياً من الذات متهمة إياها بالجنون، فارضة بذلك نوعاً من العزلة عليها لا لشيء سوى لأنها تمسكت بحقها في الاختيار، غير أن الذات الواعية بقدراتها والمدركة لتبعات الخروج على المألوف تتأطر رؤيتها بنظرة تسامحية تصالحية مردها إدراكها المرهف أن للتغيير عواقبه، وأن مخالفة سياق الجماعة ومحاولة الانفلات منه لابد وأن يعرّضها للهجوم، ومن ثم يصير وعي الذات في حقيقته وعياً ثنائياً، وعي بما تقوم به، ووعي برد فعل الآخر تجاه هذه الأفعال.

إذن ليس كل من يطلق السياق عليه «مجنوناً» يكون منحرفاً في حقيقته، بل ربما كان هو صاحب الرؤية الصائبة، وكان السياق أضعف من أن يواجهه، فسعى إلى عزله عبر هذه التهمة التي لم ينج منها كل من سعى إلى تغيير وعي الجماعة، سواء أكان مبدعاً أم سياسياً أم أديباً أم نبياً، لأنهم سعوا إلى تحطيم الأصنام الفكرية للجماعة، وقليل من تلك الذوات استطاع أن يصمد أمام هذه الاتهامات، فكافأه التاريخ وسجله في متونه بحروف من نور، حيث يصير المجنون بفضل الوعي التاريخي الذي يعيد الأمور دائماً إلى نصابها ـ ذاتاً تلقى الترحيب والقبول من أفراد الجماعة كافة، لأنها استطاعت أن تعيد صياغة مفردات الوعي الجمعي، وتؤسس وعياً جديداً يحمل في طياته عوامل بقائه واستمراريته لفترة زمنية محددة يصير بعدها مؤهلاً للتغيير وهكذا دواليك، بحيث يغدو الجنون في أحيان كثيرة صنواً لمفهوم التنامي الطبعي للمجتمع.

وعندما تلفي المرأة نفسها فعمة تحت التشبع في مجتمع ينفي حقها في العيش بحرية، عندئذ تكتشف أنها في حاجة إلى التدرّع بشجاعة الجنون، والتذرّع بملابساته حتى تتمكن من انتزاع حقها المسلوب، فيصبح الجنون هنا خلاقاً ممثلاً لجوهر العملية الإبداعية التي ربما كانت مؤلمة في تلقيها الأول، وممتعة وشائقة في تلقيها الثاني، وضرورية في تجاوزها.

إن هذا الفهم يمنحنا حقاً شرعياً في إعادة قراءة الافتتاحية الحوارية للقصة، حيث نصير أمام ذات واحدة، ذات المرأة، التي تقف أمام المرآة فترى في الوجه المقابل المنعكس على سطح المرآة، امرأة تماثلها شكلاً وتنفصل عنها فكرياً، فنغدو أمام ذات واحدة تستدعي وعيين في إطار حوار داخلي (مونولوج)، وعيها الخاص كذات أنثوية مقهورة، ووعي الجماعة المحيطة، ولا نحدده بالوعي الذكوري، لأن المرأة في أحيان كثيرة تكون أكثر عداء لأفكار المرأة الأخرى، وأكثر صراحة في المجابهة من الرجال المطمئنين إلى رسوخ سلطتهم المجتمعية، بما يجعلهم أشد تسامحاً، وأكثر قابلية للتعاطي مع ما تطرحه المرأة من بنات الجنس الواحد.

تخوض ذات المرأة في هذه الافتتاحية الموجهة صراعاً إيديولوجياً مع وعي الجماعة، صراعاً بؤرته المركزية صالحية الوجود، فتسعى الذات إلى استبدال مفهوم «البقاء للأصلح» بمفهوم «البقاء للأقوى» المشدود إلى قوانين الغابة بصراعاتها الحيوانية والشهوانية فتصدح في بداية النص بمسلّمة بدهية (امرأة أنا) وكأنها تؤكد على رسوخ موقفها وفخرها بجنسها وانتمائها له معلنة منذ البداية مساجلتها الحجاجية عن قضيتها الوجودية، التي تحرر بها الخطاب وتنقله من كونه تعبيراً عن مشكلة ذاتية إلى أزمة كونية تخص المرأة كذات إنسانية لها الحق في الحضور والمشاركة.

ويترجم هذا الوعي بملمح أسلوبي فتتقدم كلمة «امرأة» إلى صدر الجملة، وتتأخر «الأنا» الفردية التي تعي هشاشة موقفها عند حضورها الفردي، فتحتمي بالآخرين، وبالأحرى بالأخريات التي تحمل على كاهلها عبء التحدث بصوتهن والإبانة عنهن في هذه المباراة الذهنية.

غير أن وعي الجماعة لا يقف جامداً، بل يكشر عن أنيابه ويظهر شراسته، عندما يتجاوب

مع ملفوظ المرأة بسخرية لاذعة، فينقض المسلّمة البديهية بجملة استفهامية فاضحة «مجنونة أنت؟» فيكشف برده هذا عن خواء وعائه الفكري، وعجزه عن مواجهة الذات فيصدر إليها تهماً جاهزة، إن جاز التعبير، إن الجماعة تلقي بتهمة الجنون في وجه كل من يخالفها ويسعى للانعتاق من أسر سلطتها الطاغية، إنه اتهام ترهيبي تعاقب به من يفكر في مجاوزتها.

غير أن الآخر الناطق بصوت السياق المحيط، يقع في الشرك الذي نصبته له ذات المرأة، عندما يقابل هذه المسلّمة بجملته الزاعقة تلك، فيتعرى أمام المتلقي الذي يتبين له زيفه لأن رفضه للمسلّمة البديهية ونقض منطقها الرصين، يعد مخالفة فاضحة للمنطق الإنساني، وهو ما يكشف عن الهشاشة العنكبوتية للمرتكزات الإيديولوجية للآخر. ومن ثم يخسر الآخر منذ افتتاحية النص تعاطف المتلقي الذي يتوجه إلى ذات المرأة ومنطقها العفوي السليم.

إن الجنون هنا يتجرد من دلالته السلبية كخروج عن قواعد المنطق، ويكتسب دلالة إيجابية، مفادها أن من يتهم به قد تمرد على السياق الفاسد وواجهه وسعى إلى الكشف عن نواقصه وهناته، وبالتالي يصير من حقه التباهي به – أي بتهمة الجنون – أمام الآخرين مثلما يتباهى كثير من السياسيين بفترات اعتقالهم في عصور سابقة سادها الفساد – فيصير الجنون هنا أيقونة تؤشر إلى قدرة الذات على مقاومة السلطة المجتمعية الجائرة وعلامة سيميولوجية على مقاومتها له.

يتبدى هذا بشكل واضح في التساؤل الذي تطرحه ذات المرأة على الآخر «حتى يتوقف الجنون!!»، فيكون رد الآخر «حتى يتوقف عقلك»، إن الجنون يصير هو العقل ذاته باعتراف الآخر المجادل، فالذات تطرح تساؤلاً متوترًا لا يقنع باليقين الجاهز، فإذا بالآخر يمنحها هذا اليقين بجملة غير متوقعة وهنا تنطرح قضية خطيرة وهي أن السياق عندما يلفظ أحد أبنائه فليس من الحتمي أن يكون الرفض نتيجة لفساد هذا العضو، بل ربما كان الأمر عكس ذلك؛ فيكون الرفض نوعاً من أنواع الخشية على ما يبطنه من ثوابت قيمية للمجتمع، فالسياق هنا يعلم أن ذات المرأة هي العاقلة وأن رفضه لها هو الجنون عينه، وعلى الرغم من ذلك يستميت في الدفاع عن موقفه، ولا شك أن المتلقي يزداد تعاطفاً مع المرأة بفعل هذا الاعتراف المزعوم لأنه اعتراف منطلق من لدن الجماعة المعادية فيكتسب قوة تأثيرية أكبر إنها شهادة الأعداء التي يفخر بها المحارب الصلب.

ولأن الضعف سمة بشرية فإن الذات لم تتنزه عنه معلنة أنها وافقت على شروط السياق (توقف عقلي وتوقف الجنون وأخذت الحقنة... وحقنة أخرى، وبدأت أذهب وحدي إلى الصيدلية لآخذ الحقن، بدأت أيضاً أنام وآكل، بدأت أحيانًا مثل الأخريات) لقد قبلت التعامل بمنطق الجماعة فمارست السلوك ذاته الذي مارسته الأخريات الخانعات القابلات بفتات الحرية، اعتادت على معاملاتهم النفعية، ولكنها موافقة مؤقتة استفاقت الذات منها بفضل وعيها الطاغي وسريرتها النقية، فأدركت أنها إن فعلت ذلك صارت مجنونة لا بالمنطق المجتمعي ولكن بالمنطق البشري الحصيف، إن تخلت عن عقلها وما تختزله ذاتها من قيم نبيلة تصير ذاتاً هامشية بلا خصوصية مثلها مثل الأخريات أو الآخرين عديمي التأثير فيصير حضورها مثل غيابها بلا قيمة حقيقية، ترفض الذات بفطرتها السليمة هذا الانزلاق وتتجاوزه معلنة العصيان من جديد، ومن ثمّ يعاود السياق المتعصب اتهامها بالجنون (أنت مجنونة).

فتطرح المرأة سؤالها الأليف (ألم يذهب الجنون؟)، فيأتي صوت الجماعة محملاً بدلالته المنفتحة (المجنون لا يشفى، استمري على الحقن)، فهو يومئ إلى أن الذات الواعية التي تدرك إمكاناتها الحقيقية ستظل على وعيها البصير مهما حاول السياق الذي يموج بالتناقضات أن يستقطبها أو أن يأسرها بمفاتنه الزائفة، ولكن على الذات أن تدرك تبعات محاولتها البحث عن الحقيقة، فلكل شيء ثمنه ومتعته وهي الحكمة التي يصوغها المتنبي – أقرب الأسماء الشعرية العربية إلى الذاكرة – في بيته الشهير:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله
وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

إنه الشقاء الأليف الذي يستشعر المرء متعته ونعيمه بعد أن يصل من خلاله إلى هدفه، فيتبدل النصب ويستحيل نعيماً أبدياً، شقاء الطالب المجتهد الذي يدرك قيمته عندما تكرمه الدولة لتفوقه في نهاية العام، شقاء الأم الحبلى الذي يتبدد وهي ترى وليدها يبسم لها فتحتضنه، فتحتضن به العالم، شقاء الأب الذي يذرف دموع الفرح وهو يحضر عرس الابنة الكبرى التي استطاع أن يسلّحها بالخلق والعلم والدين على الرغم من مرتبه المحدود، في حين يتحول النعيم الوقتي للذات الخاملة جحيماً تصطلي بناره عمرها كله، فتتمنى أن تكون شيئاً منسياً.

يصير الجنون معادلاً للحقيقة في أبهى صورها، والتي تنهض بالواقع من حمأة

الاختلال السلوكي والاضطراب الفكري والتشويش القيمي، الذي تحتمي به الذات لتؤسس به عالماً مغايراً ناجزاً الحضور، فاره البناء، فتستحيل المحنة منحة ويتردد صوت الحكيم وهو يردد (أنا مجنون ـ في مجتمع فاسد ـ إذن أنا عاقل).

الجنون.. جسر إلى الخلود

لاشك أنك تعرف هاملت، تلك الشخصية المفعمة بالتوترات والتي خلّدها الكاتب الإنجليزي الأشهر «شكسبير» في رائعته التي تحمل اسم البطل ذاته، وإذا لم تكن قد قرأت النص، فربما سمعت أحد أصدقائك وهو يبدي ملاحظاته القيمة حول المسرحية التي مُثلت على خشبة المسرح القومي والتي شاهدها أمس في برنامج «كنوز المسرح»، وكيف تقمص محمد صبحي ـ في بداياته ـ الشخصية ببراعة، فصرنا نتصور ونحن نشاهده أننا أمام «هاملت» الحقيقي، حيث استطاع أن يصل إلى لب أزمته المتمثلة في الصراع الداخلي بين الرغبتين المتناقضتين، الرغبة في العيش في سلام وهدوء، والرغبة الملحة في الانتقام من العم الذي قتل الأب وتزوج الأم، فدُفعت الشخصية دفعاً إلى قدرها المحتوم الناتج عن هذا التناقض، لتختتم المسرحية بموت الأبطال جميعهم. وإذا كان الإبداع يرتبط جذرياً بالحب، فإن «جولييت» التي نستحضرها دائماً في تلازمها مع صنوها الأجل «روميو»، تدخل في علاقة تآزر مع «هاملت»، فكلاهما عاش الواقع الرافض له والمسبب لأزمته.

تستحضر الذات هاتين الشخصيتين الأثيرتين وهي تواصل مساجلتها الحجاجية مع الآخر:
(ـ وماذا عن هاملت؟
ـ كان يحتاج إلى حقنة.

قال الطبيب إن هاملت لو أخذ الحقنة لما تطاول عليه شكسبير، فكل ما عاناه فيه المسكين هاملت كان سيتوقف عند أخذه الحقنة، ربما أيضاً تغيرت الأحوال وذهب إلى زوج أمه لتقبيل يده، هكذا صرت تعلمت كلمة «يا فندم» إنها كلمة مريحة فهي تجعل الشخص الذي تحدثه يعلم جيداً أنك تضعه في المكان اللائق ويصبح على استعداد لسماعك، وربما أيضاً للرد عليك.

ـ جولييت أيضاً كانت تحتاج لحقنة حتى لا تنتحر.
ـ نعم فأنا أنتحر لأنني أخذت الحقنة).

تحتفي الذات بالشخصيتين الخالدتين، فتستدعيهما وتموضعهما في إطار الدائرة نفسها التي تتمركز الذات في بؤرتها بحيث تغدو ذات امرأة، وهاملت، وجولييت كائناً عضوياً واحداً وإن تعددت العلامات الاسمية الدالة عليه باختلاف العصر وملابساته، وإن جمعتهم الأزمة ومن ثم المصير.

فتبدو الذات على وعي كامل بطبيعة الشخصية العربية وذائقتها الخاصة والتي يمثل الفكر التوثيقي أحد أهم روافدها فتخلق لنفسها مرجعية تاريخية عندما تحقق ربطاً تلازمياً بينها والشخصيتين الشكسبيريتين، اللتين أثبت الوعي الجمعي اللاحق فاعلية حضورهما، واستطاعت السنون أن تفك الشيفرات المستعصية لمنطقهما فأعلنت دون استحياء انتصار منطقهما في مقابل انهزام منطق السياق المؤطر لوجودهما، وأبرز علامات هذا الانتصار، أننا لا نزال نذكر «هاملت» و«جولييت» وسط هالة من التقدير والاحترام والتعاطف، دون أن يبقى للسياق الفاسد ذكر.

فذات المرأة تبتغي التوثيق لمصيرها المستقبلي، في إطار نبوءة تستلهم مبرراتها من التاريخ الذي لا يكذب وإن تجمل لفترات قبل أن يتخلى عن جماله الزائف عائداً إلى جماله الطبعي الأليف وأبرز علاماته المصداقية.

فترسخ حضور هاتين الشخصيتين في الوعي الإنساني العالمي حتى يومنا هذا يعكس ما تختزله كل من الشخصيتين من عوامل البقاء، وما تتذرع به من مقتضيات الخلود التي تهيأ لهما هذا الحضور الطاغي والاستمرارية المذهلة والمعايشة المتجددة فتفيد الذات من كل هذا فتبدأ في استدعاء الشخصية الأولى «هاملت» في صيغة تساؤلية تتوشح بالبعد الاستنكاري «وماذا عن هاملت؟»، فكأنها تقدم برهاناً على براءتها من تهمة الجنون وهي تصرخ «إذا كنت تتهمني بالجنون فلابد أنك تتهم هاملت أيضاً»، وتكون المفاجأة المذهلة عندما يأتي صوت الجماعة مقرراً لهذه الرؤية الفاسدة فيعلن دون تحرج «كان يحتاج إلى حقنة».

فهاملت الذي سعى إلى الانتقام من زوج أمه ليعيد الأمور إلى نصابها، يصير كائناً غريباً من وجهة نظر السياق الفاسد الذي يستبدل بالصراحة في العداء المداهنة والنفاق، بل يزداد الأمر فجاعة عندما يأتي صوت الطبيب ـ المفترض أنه المعادل لصوت حكماء المجتمع ليقدم روشتة العلاج غير المجدي لهاملت مؤكداً أنه كان ينبغي عليه تقبيل يد العم وهنا يتكشّف النقاب عن منطق الطبيب غير الحكيم، وهو ما ينسحب على مجتمع يتمركز في قمة هرمه هذه الآراء الفاسدة، فالمجتمع الذي يرى في النفاق والرياء آليات مقبولة يمكن للأفراد توظيفها في معاملاتهم اليومية، يصير مجتمعاً منحلاً لا يبتغي سوى

الأهداف الاستهلاكية النفعية المتجاوزة لكل القيم الفطرية الطاهرة.

إن الحقنة هنا تصير معادلة للمبادئ التي يرسخها المجتمع في وعي أفراده فيغدو من يستمسك بالقيم الإنسانية الرقراقة كائناً نافراً من وجهة نظر هذه الجماعة. يقول النص كل هذا دون وجود تفاصيل مبعثرة على فضائه.

فهاملت قد تعرض للأزمة نفسها التي تتعرض لها ذات المرأة، وهي أن هناك بوناً شاسعاً بين قناعات الذات (هاملت / المرأة) ومعطيات السياق المحيط، الذي يسعى بشكل ملحاح إلى فرض سطوته على أفراده وتظل الذات الإنسانية بما تحمله من نقاء هي القادرة على تجاوز هذه الأزمة عبر توظيفها الإمكانات عقلها وروحها بوصفهما أيقونتين للذات الطاهرة فتفارق هذا المجتمع وترفض مقتضياته، حتى وإن تراتب على ذلك صداماً يفرض نوعاً من العزل الإجباري على الذات.

وتتباين ردود أفعال الذوات النقية تجاه هذا العقاب المجتمعي، فإما أن تسلّم الذات بإيديولوجيا المجتمع، حتى وإن بدت غير متوائمة مع أفكارها وغير متناغمة مع مخزونها الفكري فتنهزم أمام سلطة الوعي الجمعي، فتنساق في قطيعه دون وعي، وإما أن تستغل هذه القطيعة وتظل محتفظة بقدرتها على المقاومة بل وتمارس سلوكاً مضاداً يتمثل في محاولتها إيصال أفكارها ومبادئها وقناعاتها إلى أفراد الجماعة، وتصدير إيديولوجيتها لهم، وهكذا يكون دائماً الكبار.

ولكن ذات المرأة لم تكن في ضعف الفريق الأول، فلم تستسلم لقدرها المحتوم، ولم تكن كذلك في رسوخ الفريق الثاني وثباته، فلم تصمد بشكل دائم بل ظلت تراوح بين الصمود والاستسلام مما ساهم في تفعيل أزمتها «هكذا صرت تعلمت كلمة «يا فندم» إنها كلمة مريحة فهي تجعل الشخص الذي تحدثه يعلم جيداً أنك تضعه في المكان اللائق ويصبح على استعداد لسماعك وربما أيضاً للرد عليك».

إن اعتراف الذات بانكسارها أمام طغيان سلطة الجماعة وعدم قدرتها على استمرارية المقاومة، يبرز الوجه القبيح لهذا السياق المتسلط الذي يستنفر أدواته لإخضاع أفراده، فقد تعلمت الذات النفاق وربما تكون قد جنت ثماره النفعية.

ولكنها وهي تعلن هذا الاعتراف على مرأى ومسمع من المتلقين ربما يكون لها غرض آخر أكثر عمقاً، فهي تكشف عن عورات هذا المجتمع وفساد منطقه عندما تجعل من نفسها نموذجاً مؤقتاً لأحد أفراده، الذي استطاع أن يتكيّف مع معطياته، فتعاطى آلياته واستوعب منهجه، وارتضى قوانينه، فمارس الكذب والنفاق والرياء، بوصفها عناصر رئيسة في البنيان الأخلاقي لهذا المجتمع مما يعد كشفاً فاضحاً لأزمة غياب المعايير الأخلاقية، وكأن الذات تخلق شكلاً منطقياً يتكوّن من مسلّمتين تفضيان إلى نتيجة محذوفة تستطيع استشفافها من المقدمتين:

ـ أنا وافقت على شروط هذا المجتمع.

ـ شروط هذا المجتمع النفاق والرياء.

ـ أنا فاسدة (فأنا أنتحر لأنني أخذت الحقنة) فالذات تستطيع أن تأخذ بيد المتلقي بسهولة إلى النتيجة السابقة، وكأنها تنصب الشرك للآخر المجادل وتظل تجادله حتى تصل معه إلى هذه النتيجة المأساوية، وهذا الاعتراف الناجع الذي تتلفظ به الذات خاتمة به حجاجها مع وعي الجماعة يعلن من موقفها من المجتمع فهي تدرك أنها إذا ظلت قابضة على جمرة الحق والخير فستكون النتيجة لفظ المجتمع لها لعدم تعاطيها مع مفرداته السلبية ولكنها لأنها ذات نقية فسرعان ما يزول أثر الحقن، فتعود إلى فطرتها مقاومة هذا التقهقر القيمي المفروض عليها من السياق الشيطاني المحيط فأسلوب التقية الذي توشحت به الذات يستحيل أسلوباً واهياً يتشظى أمام وعي الذات الممتاح من فطرتها السليمة المرهفة.

إنها نموذج للذات الطاهرة التي تتأبى على الانصياع لمقتضيات الواقع المرير غير المتجانس مع معتقداتها ومبادئها فتتمرد عليه، وتصنع لنفسها عالماً يوتوبياً أرحب تجد نفسها من خلاله فتحفظ روحها كائناً مرموقاً في الذاكرة الإنسانية، مثلها مثل «جوليت» التي انهزمت أمام سلطة المجتمع ولكنها انتصرت أمام ذاتها وأمام المجتمع نفسه بعد فترة فبقيت «جوليت» خالدة الذكر وغاب المجتمع القاهر.

إن المجتمع الذي رفض «هاملت» و«جوليت» ثم ذات المرأة، واتهمهم بالجنون لهو الأحق بالوسم بالجنون، فذات المرأة تعلن أنها كما عانت من الأزمة التي عانت منها الشخصيتان الخالدتان فمن الطبيعي أن تتوحد معهما في المصير فكما رفض السياق الشخصيتين وصب عليهما لعنته متهماً إياهما بالجنون مثلما فعل مع المرأة فإن هذا السياق قد عدل

عن موقفه بفضل الوعي التاريخي القادر على رد الاعتبار للشخصيات بعيداً عن الضغوط الآنية، فحولهما إلى نموذجين خالدين يمارسان سطوتهما الإيديولوجية والعاطفية على الذات الإنسانية في مجملها، ومن ثم فذات المرأة تتنبأ عبر هذا التعالق عن التوحد في المصير بأنها ستخرج من هذا السياق منتصرة كما انتصر «هاملت» و«جوليت»، ومن ثم يصير الجنون المتهمة به هو الجسر السحري المؤدي للخلود لأن المنطق الإنساني يرسخ للصحيح وإن قاومه في البداية.

فالذات الواعية بأصول الخطاب الحجاجي، والمقتنعة بسلامة موقفها وصلابته عندما تستدعي هاتين الأمثولتين الأليفتين فإنها بذلك تكسب انتصارها المحتوم شرعيةً، ومن ثم فعلى المتلقي أن يهيّئ أفق انتظاره لاستقبال ختام القصة التي تومئ بانتصار وعي المرأة على وعي الجماعة المضلل، واستشفائها من تأثير الحقن:

(ـ تحدثي أني أستمع إليك.

ـ لا أود أن أكون شجرة.

ـ لا تودين أن تكوني شجرة؟

ـ نعم.

ـ منذ متى وأنت لا تودين أن تكوني شجرة؟

ـ منذ أن رأيت الأشجار في الفجر.

ـ أنتِ تحتاجين لراحة.

ـ لمَ لا؟!

ـ خذي هذا الدواء.. فالحقنة وحدها لم تعد تكفي).

الجنون.. الانفلات من الواقع المأزوم

سيظل الأدب هو الميدان الأرحب الذي تتأكد من خلاله إنسانية الذات البشرية، ويعد «الأدب المقارن» هو الأيقونة التي تؤشر إلى مفهوم التشارك الإنساني في الأفكار والقيم والمبادئ، فعبره يتضح أن الفكرة الأدبية تتدثر بالبعد الإنساني التي يجعلها قادرة على تجاوز التخوم الجغرافية والحدود السلكية، فربما وجدنا أديباً من الصين يتناول الفكرة عينها التي عالجها أديب آخر من البرازيل أو السعودية أو النمسا... مع اختلاف الطرائق والآليات، دون أن يعني ذلك أن أحدهم قد سطا على فكرة الآخر، فالأدب المقارن ينماز بالنظرة التسامحية المؤمنة بحرية انتقال الأفكار وتداولها، لأن الذات الإنسانية في مجملها كيان واحد، وإن تنوعت المظاهر الشكلية.

إن الجنون الذي لجأت إليه الذات في قصة «امرأة أنا» للقاصة المصرية ليلى الشربيني، تلجأ إليه الذات المعذبة في قصة A FUROR DI LACRIME «من فرط الدموع» للكاتبة الإيطالية ANNA MARIA SCARAMUZZINO «أنّا ماريا سكاراموتيسينو» إذ نلفي أنفسنا في هذه القصة أمام ذات تعتريها مشاعر الخوف والرهبة والخشية من المستقبل نتيجة الفقر المدقع الذي تعيش فيه ويبدو شبح صاحبة البيت ـ التي ستأتي لتطالبه بدفع الإيجار المتأخر ـ يطارده في أحلامه، وفجأة يجد الأداة السحرية التي يتجاوز بها أزمته، وهي الدموع فقد اكتشف أن كل دمعة يذرفها تتحول إلى حفنة من الليرات، فليس عليه سوى البكاء لكي تنهال عليه الأموال التي يمد يده داخل بنطاله ليأخذها، وبالفعل يعيش فترة من الزمن في هذه الحياة الرغدة، ولكن دوام الحال من المحال، ففجأة يصبح غير قادر على البكاء، ومن ثم غير قادر على كسب الأموال ـ وهنا يتأزم الوضع، فيسعى بشتى الطرق إلى إشعار ذاته بالألم لكي يبكي، فيستدعي ذكريات سيئة دون جدوى فيجرح يده غير أن ذلك لا يجدي نفعاً، وتعلن نهاية القصة عن فجاعة الواقع:

(أشعر بمرور كل هذه الآلام على وجنتي وأبكي، أبكي، أنا سعيد ببكائي، سعيد بإفراغ ما في داخلي مع هذا الصمت الصديق المتصدق ثم انتفض، تذكرت الماضي القريب وكدت أقفز من السرير.

ـ أنا أبكي.. أنا أبكي...

صرخت بأعلى صوتي، حاولت أن أضع يدي في جيبي ولم أفلح.

أين ذهبت يداي؟ صرخت «أين هما؟».. لقد عادت دموعي... ساعدوني... ساعدوني...

فتح الباب ودخل منه شخص لم أنجح في التعرف عليه. قلت لهم أنا أختنق... أنا أختنق «بسرعة.. بسرعة خذوا يدي... لا أجدها.. ضعوها في جيبي» سمعت صوت رجل آخر يقول: «حقنة أخرى».

صرخت بإلحاح «يداي.. يداي.. إنني أبكي.. أنا أبكي، دموعي... وقد عادت دموعي» ألصقتني ذراعان كبيرتان على السرير، ودخلت في مؤخرتي إبرة.

قال رجل قبل أن يخرج ويغلق الباب: «يجب ألا يخلع القميص لفترة أخرى على الأقل».

منذ ذلك اليوم وأنا أبكي وأبكي دون جدوى).

إن الذات هنا مثلها مثل ذات المرأة تعاني من السياق الذي يحاول أن يحقنها بمبادئه ولكنها ترفض، فالذات تتجرد من جنسيتها وعرقها ولونها ودينها ولغتها ولا تدثر سوى بقرابتها الإنسانية الرهيفة التي تجاوز التخوم الاصطناعية وتقفز فوق الأسلاك الشائكة ببراعة إبداعية، فالذات الأوروبية تعاني من الواقع المأزوم مثلها مثل الذات العربية، فالمسافات البعيدة تتآكل بفضل توحد الأزمة وتوحد الأداة التي تلجأ إليها الذات للهروب منها... إنه الجنون الذي ينغوي به الإنسان العاجز عندما يعجز عن التأقلم مع واقعه.

حوّاء.. الحكّاءة الأولى

حول العلاقة بين المرأة والحكاية الشعبية

هيا صالح

ليس من المستغرب أن يذهب بعض علماء الكلام، واللغويين، والمؤرخين أيضاً إلى القول إن حوّاء (الأنثى) هي أول من اخترع الكلام، أو إنها الحكّاءة (أو الحكواتية) الأولى. إذ إن الدور الذي مارسته المرأة وما تزال منذ بدء الخلق في الاعتناء ببيتها وأسرتها، تطلّب في سبيل تحقيقه، وسيلةَ اتصال مع محيطها الاجتماعي أكثر سهولة ويسراً من الإشارات والرموز، بخلاف الرجل الذي ظل منشغلاً بتأمين الاحتياجات الأساسية لأسرته، عبر الصيد، وتوفير الطعام والماء، وغيرهما، مما تجود به الطبيعة، وبالتالي لم يكن أثناء تأديته لهذه الوظائف محتاجاً، كما المرأة، إلى «الكلمة» أو «العبارة»، للتواصل مع مفردات الطبيعة من حوله.

ولعل هذا هو التفسير الأنسب والأكثر تبريراً وإقناعاً لشغف المرأة بالكلام ـ حتى إن بعضهم يَسِمُها بـ «الثرثرة» بالإطلاق، دون مراعاة للفروق بين واحدة وأخرى ـ وممارسة «الحكيٍ» أكثر من الرجل، حتى وقتنا الحالي، لما يتطلبه دورها الحيوي في الحياة من حوارات مستمرة داخل الأسرة مع زوجها وأطفالها، أو خارجها، مع الآخرين في محيطها.

وفي مرحلة لاحقة، خرج الكلام من نطاق التعبير عن الحاجات الأساسية للإنسان، ليصبح الوسيلة الأكثر نجاعةً في الاتصال والتعبير عن الفكر الإنساني، وما يعتور الذات البشرية من مشاعر وأحاسيس، والاستفادة من خبرات وتجارب الآخرين، ونقل ما في المخيلة من رؤى وتصورات ذات بعد أسطوري وغرائبي، والتأشير إلى سعي الإنسان الدائم لاكتشاف الكون من حوله، والتعرّف إلى كُنْهِ القوة العظمى التي تحركه، وبذلك، تشكلتَ النواة الأولى للحكاية، فيما الناس يتناقلون الأخبار والأحاديث عن بعضهم بعضاً، وعن الأقوام الذين سبقوهم.

وأول ما يتبادر إلى الذهن عند الحديث عن العلاقة الوطيدة والأصيلة بين المرأة والحكاية، شخصية شهرزاد في «ألف ليلة وليلة»، حيث كانت شهرزاد تقوم بسرد الحكايات، الواحدة تلو الأخرى، في كل ليلة على شهريار الملك كوسيلة تحمي بها نفسها من سيفه وهو الذي كان يقتل الحسناوات من بنات شعبه، بعد زواجه منهن، وفي ليلة الزفاف.

وبما أن الأحداث والأفكار كانت تنتقل من جيل إلى آخر عبر الحكي (شفاهةً) قبل أن يعرف الإنسان التدوين والكتابة، فلا بدّ أن الدور الأكبر في الحفاظ على «الحكاية» بوصفها التعبير الحقيقي للذاكرة الشعبية، كان للمرأة، عبر سردها الحكايات مراراً وتكراراً لأبنائها، وأحفادها، حيث كانت الحكايات الوسيلة المثلى لتسلية الصغار قبل النوم، في ظل غياب وسائل الترفيه المختلفة التي لم يعرفها الإنسان سوى في فترة قريبة، كالراديو والتلفزيون، بما يجعل المرأة تستحق، وعن جدارة، النظر إليها باعتبارها سادنة «الحكاية»، وحارسها من الضياع عبر الزمن.

ومن المؤكد أن حكايا الأمهات اللواتي كنّ وما يزلن يروينها لأطفالهن، تثري خيالهم، وتنمّي قدراتهم العقلية، وربما كانت الحكايا خطوة لا بد منها للوصول إلى الاختراعات العظيمة، فلو لم يحلم الإنسان بأنه يطير كالطيور مثلاً، ويغذّي هذا الحلم بمحاولات متكررة لصنع أجنحة يحلق بها عالياً في السماء، لما توصّل إلى اختراع الطائرة، ولو لم يحاول التسلق إلى القمر لما اكتشف المركبات الفضائية، وعرف أسرار الكون وخفاياه.

لكن الأمر لم يكن يخلو من إضافة هنا، أو حذف هناك على متن الحكاية، بما يتفق وأهداف ومرامي الشخص الذي يقوم بفعل الحكي، ولذلك ظلت المخيّلة الشعبية مشتعلة تحوّل ما هو حدث عادي إلى أسطورة يصعب تصديقها لعدم واقعيتها، لكن يجري الإيمان بها والتعاطي معها على أنها جزء من المعتقَد الذي تتخلّله كثير من الغيبيات، وبمرور الزمن تولدت حكايا جديدة من الحكايا

القديمة، واصطبغت حكايا سابقة بألوان ليست لها، وتعددت التفاصيل في الحكاية الواحدة، وظلت المرأة/ الحكّاءة توقد جذوة الحكاية بما تضيفه من مخيلتها الجامحة، إلى متن الحكاية أو أصلها.

وظهرت حكايا جرى تداولها على نطاق شعبي واسع، تتضمن أحداثاً كانت يد المرأة المحرك الأساسي لها، أو السبب الرئيس في وقوعها، بدءاً من إشعال فتيل الحروب وانتهاءً بصنع الأحداث العظيمة، فلولا عبلة ما كان عنترة العبسي من أعظم فرسان التاريخ، ولولا «البسوس» لما نشبت حرب لم يخمد أوارها على مدار عقود من السنين، ولولا شهرزاد لما تغيّرت طريقة تفكير شهريار وتغيّر أسلوب حكمه لشعبه.. والقائمة لا تنتهي.

وتتضمن الحكاية الشعبية أحداثاً وكائنات حقيقية، مثلما تتضمن أحداثاً وكائنات من صنع الخيال الإنساني، لا علاقة لها بالواقع أو المنطق، وحسبُنا أن نذكر هنا نماذج من أبطال الحكايات الشعبية التي ما تزال متداوَلَة بين الناس حتى زمننا هذا، مثل حديدوان، ونُص نصيص، والشاطر حسن، والغولة، وعقلة الإصبع... إلخ. وتتأثر نسبة الخيالي أو العجائبي داخل الحكاية، إلى الواقعي أو الحقيقي بطبيعة العصر (أو المرحلة) الذي تُروى فيه الحكاية، والأفكار أو «الرسالة» التي يُراد إيصالها للناس من خلالها.

وقد كانت الحكاية تُروى في العصور السابقة، شفاهةً، وبالفصحى التي كانت اللغة الدارجة في حياة العرب اليومية، إلا أن فصاحة الحكاية لم تؤثر في «شعبيتها»، لكنها في العصور الأخيرة ازدادت «شعبيةً» فوق «شعبيتها» الأولى، عبر انتقالها من الفصحى التي أصبحت ثقيلة على لسان الإنسان العربي المعاصر، إلى اللهجات المحكية الدارجة والتي شاعت بعد اختلاط العرب بأبناء الشعوب والأمم الأخرى، مما جعلها أكثر قرباً من الناس، وأكثر تعبيراً عنهم، ومنحها مكانةً خاصةً من بين الفنون الشعبية الأخرى.

وكانت الحكاية قد أصبحت بعد عصر التدوين فناً مستقلاً بذاته، إلى جانب الفنون الأدبية السردية والشعرية الأخرى، وهي تقوم على السردية حيناً، وعلى الشعرية حيناً آخر، وربما تجمع بين الطرفين، وقد زاد الاهتمام بالحكاية في ظل ازدهار حركة الترجمة منذ العصر العباسي وتسرّب الحكايات الفارسية والهندية إلى الأدب العربي، فكان أن ترجم ابن المقفع كتاب «كليلة ودمنة» لبيدبا الفيلسوف عن الفارسية، وكتب سهل بن هارون حكايات «ثعلة وعفرة» أي «الثعلب والنمر»، وكان هذان الكتابان، على وجه الخصوص، من أوائل الكتب التي أُفردت للحكايات بشكل خاص، وفتحت الأبواب أمام هذا الفن الأدبي الذي أصبحت له سمات خاصة وصفات تميزه عن غيره من الفنون.

ورغم أن الحكايا المتضمنة في هذين الكتابين وغيرهما جاءت بلغة عربية فصيحة، إلا أنه بدأت تظهر كذلك الكتب التي دوّنت الحكايات الشعبية كما هي، أي كما تُروى في اللهجات المحكية، وقد وجدت هذه الكتب لها طريقاً ورواجاً بين الناس، يتناقلونها جيلاً بعد آخر، ويحوّرون ما فيها من حكايات، وفق ما يقتضيه الظرف أو الزمن الذي يعيشون فيه، وتعكس الحكاية الشعبية بما تحمله من مضامين وثيمات المناخ الفكري ومدى التطور الحضاري للمجتمع الذي أُنتجت أو وُلدت فيه. وإذا كان الرجل قد سيّر الحكاية الشعبية منذ القدم باتجاه تصوير مغامراته وبطولاته، في الغالب، فإن المرأة لم تجد بدّاً من تمجيد هذه المغامرات والبطولات والثناء عليها، وتخليدها، عبر فعل «الحكي» الذي جعل هذه الحكايات حيّة إلى يومنا هذا، بما فيها من نماذج إنسانية تحمل قيماً إيجابية تُحتذى، تقف في وجه الشر، وترفض الظلم والطغيان، وتسعى إلى الحرية.

ورغم الدور المهم الذي من المؤكد أن المرأة لعبته في الحفاظ على الحكاية الشعبية قبل التدوين، إلا أنه تم تجاهلها في فترة التدوين، التي أتت فقط على ذكر القصاصين والرواة الرجال الذين راجت مهنتهم تلك في العهد الأموي بشكل خاص، والذين كانوا يستمدّون حكاياهم من القرآن الكريم والنصوص الدينية، أو من أخبار الفرس وأساطيرهم.

وربما يعود التركيز على ذكر رواة الحكاية الشعبية من الرجال، إلى اتّخاذ مجموعة من الرواة من فن الحكاية مهنةً يمتهنونها، خصوصاً وأن عدداً من القادة والخلفاء قربوا هؤلاء الرواة إليهم في مجالس السمر، فضلاً عن أن هؤلاء الرواة كانوا يروون حكاياتهم على جمع غفير من الناس، وقد طالت شهرة بعضهم عدداً من البلدان العربية والأعجمية، بينما ظلت المرأة تمارس روي الحكاية على نطاق ضيق، لا يتجاوز أفراد أسرتها أو المقربين لها.

وقد اتسمت الحكايات الشعبية بعدد من السمات الفنية، منها الافتتاحية المتوارثة

التي تستهل بها الحكاية «كان يا ما كان، في قديم الزمان» دون إشارة حقيقية تدلنا على زمن الحكاية، أو مكانها، وتختتم بـ «طار الطير والله يمسيكو بالخير» أو ما يماثلها من عبارات تدل على زمن انتهاء سرد الحكاية، وهو في الغالب وقت المساء، حيث يجتمع الناس لـ «التعليلة» والسمر ناشدين المتعة والراحة والترفيه عن النفس.

ومن مصادر الحكاية، إلى جانب خيال الراوي، أو المخيال الشعبي الذي لا حدّ له، الأساطير القديمة والقصصُ الواردة في الكتب السماوية، والأحداث الحقيقية، والخرافات المتوارَثة، وغيرها. ويتم تقديم الحكاية الشعبية في الغالب بلغة بسيطة واضحة المعالم هي لغة الإخبار التي يفهمها الناس على اختلاف مستوياتهم العمرية والإدراكية، فتجذب انتباههم وأسماعهم إليها في أجواء حميمية يلتف فيها المستمعون حول راوي الحكاية، ويسرحون بخيالاتهم إلى عوالم شاسعة، وآفاق رحبة لا حدود لها.

القصة الساخرة في سورية

مقاربة نقدية

أحمد عزيز الحسين

الملاحظ أن ثمة نزوعاً ساخراً بدأ بالتوضع داخل الفضاء القصصي السوري منذ الخمسينيات في نتاج حسيب كيالي ويوسف أحمد المحمود، ثم في بعض نتاج وليد مدفعي وأديب النحوي وسعيد حورانية وزكريا تامر. وقد انضم إلى هؤلاء الكتاب، في العقدين الأخيرين من القرن العشرين عدد لافت للنظر من الكتّاب الشباب، اقتصر بعضهم على كتابة القصة الساخرة كخطيب بدلة وجمع بعضهم الآخر بين القصة الساخرة والقصة الجادة كوليد معماري وحسن م. يوسف وأحمد عمر ونجم الدين سمان ومحمد منصور ونجيب كيالي ومحمود عبد الواحد ومالك صقور، وقد وشى هذا التنامي باستمرار النزوع الساخر في القصة الساخرة وتحوله إلى مشروع اتجاه أو ظاهرة.

والواقع أن هذا النزوع لم يلقَ إلى الآن اهتماماً نقدياً يُوصّفه ويؤطر مشأنه في ذلك شأن كثير من الظواهر الأدبية والثقافية في سورية، وقد اقتصرت مقاربته على كتاب يتيم قام بإعداده القاص خطيب بدلة عنوانه «الساخرون» (صدر عن دار «الأهالي» بدمشق عام ١٩٩٠)، وعلى دراسة نقدية كتبها القاص محمد محيي الدين مينو وخصصها لدراسة عالم خطيب بدلة السردي (وصدرت عن دار ملهم بحمص عام ٢٠٠٥). كما ظهرت خلال القرن الماضي بعض الدراسات النقدية القيمة لصلاح صالح ورضوان القضماني ونذير جعفر، واكبتها بعض المراجعات النقدية ذات الطابع الإعلامي لكنّ طابع الاحتفاء طغى على أغلب الكم المنشور؛ بحيث لم يرضِ أهذه التجربة من الداخل، ولم يفلح في وضع إطار منهجي رحب يقاربها من خلال تفكيك بنيتها النصية.

مقاربات في بعض النماذج

- نجم الدين سمان واللعب اللفظي:

قصة (بيجامة زرقاء سماوية) للقاص تستثمر اللعب اللفظي وتحوير الكلمات والأصوات، وأن هذا اللعب بدا متقَصَّداً في بعض مقاطع القصة لكن الكاتب استطاع بحرفيته وخبرته الفنية أن يجعله جزءاً من بنية النسيج السردي وإن بدا للقارئ مفصولاً عن المعمار الفني للقصة في القراءة الأولى، وفي درجة متدنية من درجات السخرية هي السخرية اللفظية التي تجيء فيها الألفاظ مفصولة عن بنية القصة ومملاً عليها ومستعصية على الدخول في نسيجها اللغوي، ولهذا يبدو عنصر «القصديّة» عنصراً ملتبساً في صياغة بنيتها اللغوية، ويفتقر إلى العفوية الخالصة التي نعثر عليها في قصص سابقة وناجحة للكاتب في مقدمتها «وشم في مفاصل مقبرة» و«قصة الساعات».



نجم الدين سمان

- عبدالحميد يونس والقناع الرمزي:

كذلك تستعصي قصة «الصراع» لعبدالحميد يونس على الانضواء في خانة القصة الساخرة، وأعتقد أن متنها الحكائي جاد، ولا ينهض على أي من التقنيات التي تبنى بها القصة الساخرة، وفي مقدمتها «تقنية المفارقة» التي وظفتها قصتا «إسماعيل الذبيح ذبيحاً» لأحمد عمر، و«حارة شرقية وحارة غربية» لتاج الدين الموسى بتباين في الخبرة والشغل الفني، وفي رأيي أن قصة «الصراع» تنحو منحىً رمزيّاً يوهم بواقع

موضوعي يشي بتقاطب اجتماعي واضح إلا أن التقنيات السردية المتكأ عليها للوصول إلى الرمز والإحالة إلى هذا الواقع لم يُفضِيا إلى ذلك؛ لأن توظيف عنصر «الدجاج» في القصة بقي في حدود الدلالة على حيوان معين موجود في المرجع الخارجي الذي توهم به القصة، ولم يرقَ إلى مستوى الدلالة على إنسان ذي هويّة اجتماعية محددة تقصدت القصة هجاءه والنيل منه في مستواها الدلالي، وكذلك الحال في دلالة «الكلب»، فضلاً عن أن المعنى أُمليَ على متن القصة إملاءً ولم ينبع من بنيتها الفنية، أو ينبثق من تضافر عناصرها السردية.



عبد الحميد يونس

وفي ظني أن الكاتب لم يفلح في الهرب من فخ التجريد الذي لفَّ فضاء القصة وجعلها تنحو منحى ذهنياً يفتقر إلى الملموسية والحياتية اللتين تطبعان أغلب قصصه الساخرة المنشورة في مجموعته «الأشتر» الصادرة عن وزارة الثقافة بدمشق عام ١٩٩٤.

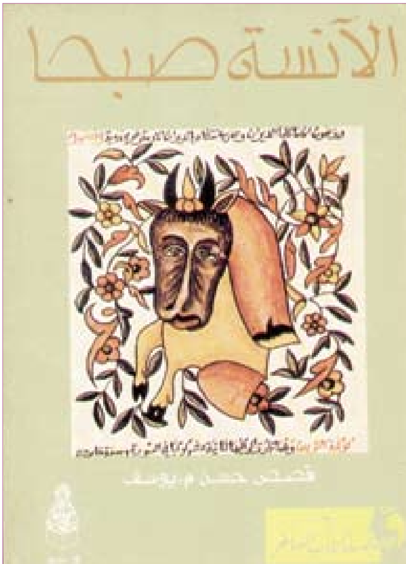
– حسن م. يوسف وتقنيّة المقلب:

كذلك لا تندرج قصة «تابوت الفحل» لحسن م. يوسف، في خانة القص الساخر رفيع المستوى بل تميل إلى التهكم والهزء وهما درجتان من درجات السخرية، والمعروف أن بين هذه المصطلحات فروقاً دلالية وقفت عندها معاجم المصطلحات العربية وفي مقدمتها معجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبة، والمعجم الأدبي لجبور عبد النور، ومعجم المصطلحات الأدبية لإبراهيم فتحي، ومعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة لسعيد علوش.

وفي الظن أنَّ التهكم الذي يطبع هذه القصة مال إلى المباشرة هو الآخر، وافتقر إلى التشويق الذي وجدناه في قصص سابقة للكاتب أكثر نصيّاً ولاسيما في مجموعته «الآنسة صبحا» (دار الينابيع ـ دمشق ـ ١٩٩٣)، كما تطرح القصة مسألة العلاقة بين التهكم والهزء والسخرية من خلال كلام الشخصيات الثانوية على شخصية «الفحل» الذي سُرِّحَ من الجيش بمعلولية (علة) عام ١٩٦٧: «سمِعتْ لكْ إنه خرنتي لا دكَرْ ولا إنْتي» (هكذا في القصة).

إن هذا المقبوس يرشح بالهزء والتهكم إلا أنه لا يقترب من السخرية الرفيعة، فضلاً عن أن الهزء والتهكم لم يُجسَّدا في القصة تجسيداً نصياً مسوّغاً، بل يُصرَّح بهما في سياق السرد: ما يشي بحضور الكاتب في مبناه الحكائي.

لقد اتكأ الكاتب في تشكيل نصه السردي على تقنية «المقلب» لكنَّ هذا المقلب جاء مقلبَ مكرٍ وخديعة أكثر منه مقلباً ساخراً، ولهذا



غابت عنه المفارقة بين مشهدين أو حالتين أو وضعين، وبدت نهايته ومستواه الدلالي مكشوفين للقارئ؛ ولهذا لا يهزُّ المقلب المتلقي، أو يشدّه، أو يجعله يشعر بوجود مسافة جمالية بين ما أرادته القصة وما حققته على صعيد التشكيل الفني فضلاً عن أن استخدام «ألفاظ بذيئة» من وجهة نظر أخلاقية خارجية، في متن المقلب نفسه لم يرتقِ به من الناحية الفنية، ولم يحقق له تفوقاً على المستويين المعماري والدلالي؛ ولهذا جاء مفتقراً إلى السخرية والتشويق وأقرب إلى أن يكون مقلباً فضائحيّاً منه مقلباً ساخراً.

–وليـــد معمـــاري المفارقـة والتكثيـف:

كذلك تتسم قصة «الضيف» لوليد معماري بالادخار اللغوي والتكثيف، وتبتعد عن الترهل والحشو، وإن كانت تقع في بعض التكرار غير المسوَّغ إيقاعياً أو دلالياً، كقوله: «أنا رجلٌ خجولٌ بطبعي» غير مرة، إلا أنها



وليد معماري

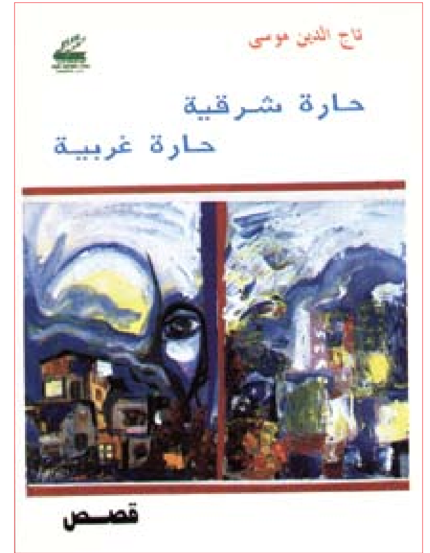
تنطلق كالسهم إلى هدفها فتصيبه دونما إطالة أو استطراد وتنهض بنيتها الفنية على المفارقة، وتكاد تذكرنا باللوحات القصصية الثرية في كتاب «البخلاء» للجاحظ، مع ملاحظة الفارق في آلية التشكيل الفني بين مبنى قصة «الضيف» ومتون قصص البخلاء على مستويي البنية والدلالة وترشح القصة بالنقد الحاد لنموذج اجتماعي محدد وتدفع القارئ إلى الابتسام دونما حاجة إلى الاستعانة بمفاتيح سردية ساخرة، ولهذا يأتي تهكمها وسخريتها عفويين وبعيدين عن التقصُّد؛ إلا أن مبنى القصة جاء تقليدياً هو الآخر ويفتقر إلى التشكيل الجمالي الذي يرتقي بالمتن الحكائي فوق هويته المرجعية ويدخله إلى خانة التخييل؛ ومن هنا بدت صلة القصة بالحكاية الشعبية قوية، وبدا التوازي بين زمن الحكاية وزمن الخطاب السردي واضحاً، وينهض على التتابع الخيطي، وقد اضطر الكاتب في بناء زمنه السردي كزميله حسن م. يوسف إلى الحذف؛ ولهذا جاءت الفجوات الزمنية المسكوت عنها في زمن السرد كبيرة، ما قرّب الزمن السردي من الزمن الروائي أيضاً. ولعلّ هذا عائدٌ إلى أن الكاتب بدأ حبكته القصصية من الحال الابتدائية (العرض كما يسميها جون هالبرين)، ثم ارتقى بها إلى الفعل الصاعد فالعقدة فالذروة ثم الحل أو لحظة التنوير كما يسميها رشاد رشدي وهكذا كان حرصه على التوازي والتتابع الزمني للأحداث هو الذي جعله يستعين بتقنية «الحذف» حرصاً على الادخار اللغوي والتكثيف ورغبة في التخلص من الحشو والترهل، إلا أن هذا الحرص أبعد القصة عن أن تكون ومضة أو لوحة اجتماعية رغم قصرها، وقرّبها من الحكاية، وأوجد صلة قوية بين مبناها الحكائي والمعمار الفني لـ «بنية الرواية».



أحمد عمر: المفارقة واللعب اللفظي:

كما تنهض قصة أحمد عمر «إسماعيل الذبيح ذبيحاً» على المفارقة الساخرة بين وضعين: اندماج الخطيب وجمهور المصلين بقصة إسماعيل وما أفضت إليه من تراكم انفعالي أدى إلى إجهاش بعضهم في البكاء، وبين انصراف رزق / رئيس دورية الجمارك / إلى خفارة حذائه خوفاً عليه من السرقة، وتشي هذه المفارقة بحسٍّ اجتماعيٍّ ناقد، يدين التزلف والنفاق والانضواء تحت خانة «المقدّس» حرصاً على إرضاء القطيع الاجتماعي، لكنَّ بناء القصة جاء تقليدياً أيضاً؛ إذ اعتمد على التعاقب الزمني الذي تتتالى فيه الحلقات السردية ولا تتداخل أو تتجاور وهذا ما جعل من الممكن القبض على حبكة تقليدية واضحة الارتسام في القصة؛ مع أن وقائع المتن الحكائي المسرودة في القصة تشي برغبة واضحة في صياغة مبنى حكائي يوهم بالواقع ولا يعكسه. وما يقوّي من الزعم السابق هو اعتماد الكاتب على تقنية «الراوي العليم» الذي يحيط بحاضر الحوادث الحكائية وماضيها وسلوك الشخصيات ودخائلها، وقد أجهض الكاتب بكيفية استخدامه لهذه التقنية إمكانية الإفادة من تقنية القطع المكاني من خلال هيمنته على سيرورة السرد وتدخله الواضح في السياق كما في هذا المقبوس: «ترك الخطيب إسماعيل تحت السكين والمصلين في انتظار وصول خبر جبريل، باستثناء رزق الذي كان مشغولاً بخفارة حذائه».

إن انتقال القصة بين الماضي والحاضر، هنا، يتم بشكلٍ مباشر، ومن خلال تدخل الراوي العليم (ظل الكاتب وأناه الثانية كما يقول واين بوث. وينص الراوي صراحةً على هذا الانتقال، مع أنه كان بالإمكان عرض المشهدين المشار إليهما سابقاً من خلال تقنية التزامن التي تتجاور فيها الأحداث أو اللقطات الفيلمية أو المشهدية مع ابتعادها في الزمن، وتتضمن إمكانية وضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى مما يدخل تسلسلاً



يجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من فقرة إلى أخرى كما يقول الدكتور حسام الخطيب، ويجنب الكاتب في الوقت نفسه الوقوع في فخ المباشرة والهيمنة على نصه وقد عزّز الكاتب حس المفارقة باللعب اللفظي الذي يشي برغبة الراوي في السخرية من نموذج اجتماعي طفيلي محدد كما طعّم قصته ببعض العبارات العامية مثل: (قد الدنيا - مجرساً - لخبط - شقرقته - خليك أنت بصرمايتك) لكن هذا التطعيم بدا قصدياً مملى على بنية القصة وليس نابعاً منها أو مندرجاً في نسيجها السردي ويشي برغبة الكاتب في هجاء النموذج الطفيلي المذكور، وفي تعزيز حس المفارقة من خلال ما درج النقاد على تسميته بـ «السخرية اللفظية!!». وفي الظن أن القصة لم تكن ببنيتها التي قامت على المفارقة أساساً بحاجة إلى هذا اللعب اللفظي الذي بدا بعيداً عن العفوية المستحبة، أو يفتقر إلى المهارة التي وجدناها في قصص سابقة لأحمد عمر وفي مقدمتها «إخراج روح» المنشورة في مجموعته الأولى «مقصوف العمر» (دار الجليل، دمشق ١٩٩١).

تاج الدين الموسى: المفارقة وهجاء التفاهة

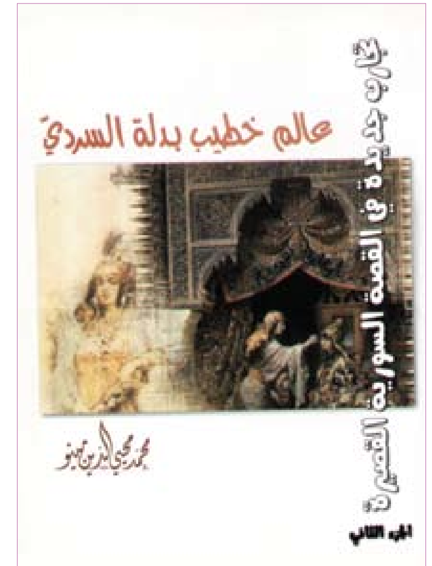
كما تندرج قصة تاج الدين الموسى «حارة شرقية وحارة غربية» في خانة القصص الساخرة التي تعتمد على تقنية المفارقة، وتدين الاهتمام بالسطحي والتافه، وتوغل في هجاء النفاق والوصولية والكذب، وتقوم بنيتها على المفارقة بين وضعين أو حالتين انفعاليتين متضادتين، ففي حين ينشغل فلاحو الحارة الغربية بلقاء الوزير، وينظفون طريق القرية وزواريبها وأزقتها من الأوساخ، ويطلون بيوتها بالحوار الأبيض، ويربطون حيواناتها السائبة وكلابها الشرسة، ويشترون ثياباً جديدة، ويجمعون ثمانين خروفاً لنحرها عند وصول موكب الوزير؛ يبقى مرافقو الوزير والوزير نفسه بعيدين عن الالتحام بالحالة الانفعالية التي يعيشها الفلاحون، ويحرصون على التعالي عليها بغية إظهار الفارق الاجتماعي بينهم وبين أهل الحارة الغربية، وتعزّز القصة هذا التعالي حين تشير إلى أن المرافقين شاركوا في الاحتفال بالتصفيق فقط، ولم يحسنوا الانخراط في حلقة الدبكة التي شكلها الفلاحون، لأن «إيقاع أرجلهم لم يوافق إيقاع أرجل الآخرين؛ فتركوا الدبكة لأصحابها، وأخذوا ينسلّون واحداً بعد واحد؛ ليعودوا إلى أماكنهم في صدر بيت الشَّعر».

كما أن القصة تعزز حس المفارقة من خلال التناص مع الشِّعر وتوظيفه في سياق جديد لم يكن له من قبل، وقد حرصت القصة على الاحتفاظ بالمستوى الدلالي للأبيات الشعرية التي تعالقت معها، ولم تمنحها تأويلاً جديداً في سياقها الحكائي أو تسعَ إلى تغييبه في نسيجها، بحيث بدا تنافرها واضحاً مع هذا السياق؛ ما قوّى من حس الإدانة والسخرية في القصة وجعل التضمين فيها وظيفياً دالاً ومن هنا لا بد لحرص القصة على نسبة الأبيات إلى صاحبها وذكر مناسبة قولها حشواً وفضلةً؛ إذ ليس هناك من مسوّغ نصي أو وظيفة بنائية لذلك.



وفي الظن أن المتن الحكائي للقصة يُقفَل بعودة الوزير ومرافقيه من حيث جاؤوا؛ وانصراف فلاحي الحارة الغربية إلى التهام الوجبة الدسمة التي كانوا قد أعدوها له، وأما ما تلا ذلك من وقائع تحرص القصة على ذكرها؛ فلا مكان له في المعمار الفني للقصة بل هو حشوٌ وفضلة؛ إذ إن غاية القصة هي إقامة نوع من المفارقة بين برود الوزير ووقاره المصطنع الكاذب و(بين) الحالة الانفعالية التي كان يعيشها الفلاحون بصدق، وإدانة الحالتين معاً: انصراف الفلاحين عن العمل بما هو قيمة إيجابية في الحياة وانشغالهم بالتافه والسطحي والعابر في الحياة وتظاهر الوزير بالحرص على مصلحة الفلاحين، واقتصاره على القيام بفعل لغوي بحت هو الخطبة فيهم مع ما يرمز إليه هذا الفعل من

تعالٍ وازدواج في شخصية الوزير نفسه ومن هنا جاء حرص الكاتب على تطعيم قصته ببعض الألفاظ العامية في غير محله، من مثل (وزير الدولة لشؤون الله وأعلم شقفة لحم نزلنا في مناسف الطبيخ)، ويشي هذا التطعيم برغبته في يدفع المتلقي إلى الضحك من النماذج المهجوّة أو إلى السخرية منها مع أن بنية القصة حققت له ذلك دونما حاجة إلى «السخرية اللفظية» التي تومئ إلى حضوره في سياق السرد.

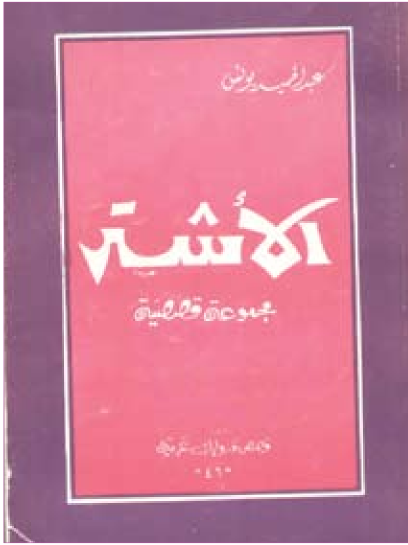


- محمد محيي الدين مينو المفارقة وهجاء الوصولية:

كما تبني قصّة (حمارة المختار البيضاء) لمحمد محيي الدين مينو على المفارقة وتحقّق ما قاله أفلاطون في كتابه (الجمهوريّة) على لسان سقراط من أنّ المفارقة «طريقة ناعمة هادئة في خداع الآخرين»، كما تنهض على ادّعاء المختار ما ليس له، وتهجو تظاهره بالفضيلة وتمسّكه بأهداب الدّين وميله إلى استعمال اللّغة بشكل مخادع بحيث تغدو اللّغة لديه صيغة بلاغيّة مفرغة من دلالتها، يقول المرء فيها عكس ما يعني، أو يقول شيئاً، وهو يعني سواه.

وتتسم شخصيّة هذا المختار بالمفارقة بين منطوقها اللّغويّ وسلوكها العمليّ فتبدو ادّعاءاتها متنافرة مع السّياق الحياتيّ الّذي تتحرّك فيه ولعلّ هذا الحكم يشمل المنطوق الدّينيّ لشخصيّة أخرى هي شخصيّة الشّيخ عثمان الّذي يتمحور دوره النّصيّ في إقناع أهل القرية بصدق ما يتظاهر به مختارهم من حرص على الشّرف والتّمسّك بأهداب الدّين مع أنّ ذلك يغاير ما هو عليه في الواقع.

والقصّة لا تكشف ما إذا كان شيخ القرية عالماً بنفاق المختار وخداعه للنّاس، ولا تتعرّض بالهجاء لرجل الدّين أو رئيس البلديّة أو حلّاق القرية لتصديقهم المختار وتبنّيهم موقفه إلّا أنّها تضع منطوقاتهم اللغويّة في سياقات يُشتمّ منها حماستهم العمياء وغفلتهم المفادحة وانفعالهم الشّديد. ما يدفع القارئ إلى التّساؤل عن المسوّغ الّذي يدفع هذه البطانة دون غيرها إلى تصديق المختار والدّفاع عن شرفه المنتهك على أساس أنّ شرفه هو شرف البلدة كلّها وهذه المفارقة ليست لفظيّة وحسب ولكنّها هي أيضاً مفارقة موقف وفي هذا النّوع من المفارقة لابدّ من وجود ضحيّة لصانع المفارقة، فمن هي الضّحيّة في هذه القصّة القصيرة؟ إنّها بلا شكّ أهل البلدة الّذين تبنّوا منذ بداية القصّة موقف المختار وبطانته الوضيعة، وظلّوا على ذلك حتّى بعد أن عرفوا أنّ الخاطئة الّتي أجّجت غضب المختار هي حمارته البيضاء لا امرأته ولا إحدى بناته؛ ولهذا ليس مصادفةً أن يكون أهبل القرية (عيداوي) هو العاقل الوحيد في تلك القرية، وهو الّذي تجرّأ على اتّخاذ الموقف المناسب ممّا جرى، فبصق على أهل القرية ومختارها وحلّاقها، ولعن رئيس البلديّة وأباه في حين يتخذ أهل القرية موقفاً حماسيّاً مغايراً إذ إنّهم أغلقوا المدرسة والدّكاكين والبيوت، و«تجمّعوا في السّاحة، والعرق يتصبّب من وجوههم، وكأنّهم في يوم حساب أو صيف قائظ» (حمارة المختار البيضاء، ضمن مجموعة: أوراق عبد الجبار الفارس الخاسرة، حمص 1999، ص 12).

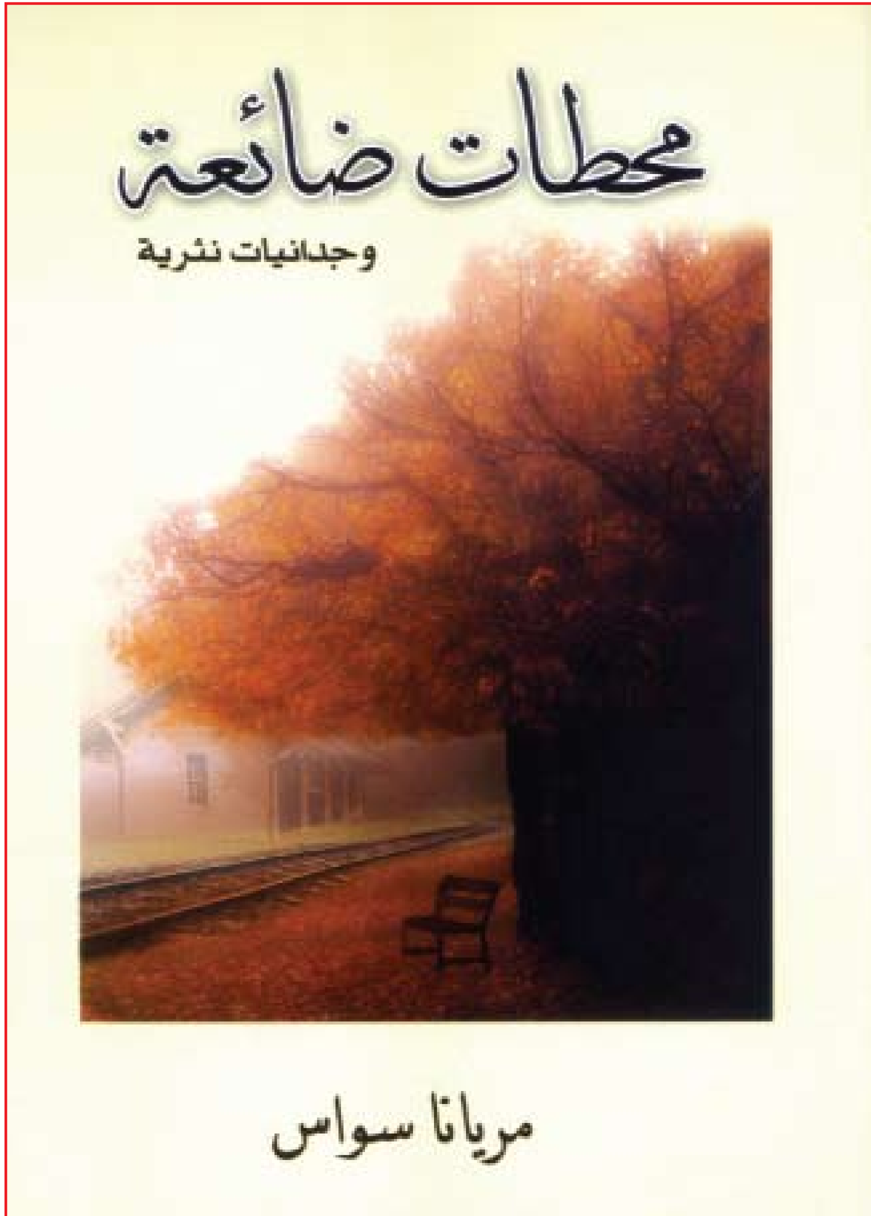


وفي النّهاية يستحقّ عيداوي النّجاة من طوفان الدّم الّذي أغرق القرية وأهلها لأنّهم تورّطوا جميعاً في حالة الخداع والنّفاق والمراءاة والخروج على القيم الأخلاقيّة الرّيفيّة الأصيلة. وعندما يغرق طوفان الدم القرية وأهلها: يخرج «عيداوي» من جيبه مرآة مشروخة وهو يقهقه كالمجنون، ثم ينعم النظر فيها: فلا يرى إلا وجه «نوف» زوجة المختار التي ركب فسها الحمار وهي معه في الزريبة فكسر أضلاعها عندئذٍ يرمي من فوره المرآة على الأرض فتتناثر عظاماً ونملاً وشظايا: هكذا ينهي الكاتب قصته بدمار المخادع والضحية معاً» (المصدر نفسه ص 18) ويبقى عيداوي أهبل القرية أو ضميرها الهاجع – كما يمكن أن نسمّيه – حيّاً.

محطات ضائعة: متاهات المرأة

مواجهة الواقع بإيقاعات العذاب

عبدالفتاح صبري



سيظل التطور الذي لاحق الشعر العربي مثاراً للخلاف دون الوقوف على ماهية قصيدة النثر وضوابطها، ودون البحث في ضوابط الأشكال الحداثية التي تتمظهر فيها القصيدة فلابد أن نعي أننا نحاول دوماً البحث في أشكال التعبير عما يجتاحنا من مشاعر أو ذكريات أو حتى مجرد فضفضة لما نكنّه في ذواتنا.. قد تنفتح وفقاً لهذه الرؤية أسئلة الأدب وكذلك قضية الأجناس الأدبية والتطورات التي يمكن أن نلحق بها التلاءم والتجارب الإنسانية العامة ولإمكان التعبير بها عن تجارب الإنسان وهمومه وآلامه وأفراحه. وإذا ما تم تفضيل بعض الأشكال التي تتمظهر في الشعر بكل أنواعه والنثر بكل ألوانه خاصة تلك التي تتسم بالطابع الذاتي و(محطات ضائعة) نصوص وسمتها الأديبة السورية ماريانا سواس (بوجدانيات نثرية) وهي بهذا حسمت من وجهتها نوعية نصوصها بأنها أخرجتها من دائرة الشعر وأضافتها إلى خانة السرديات وردت عنا الغوص في إشكالية النوع.. ولكنها كتابة تفتح سؤال التداخل بين الأجناس الأدبية .. رغم ذلك.

المجموعة بوح لمكنون الداخل وتنفتح على أسئلة المصير الأنثوي في عالم يتعمد تشكيل الصورة النمطية للمرأة وفقاً للقيم الذكورية

التي ما زالت مشتعلة بثقافة هذا العالم. ومن هنا تتفجر تباينات البوح الأنثوي الرافض تارة والمتمرد تارة أخرى، ومرات يعاني مكنون الداخل الذي يتشكل من جرح ووجع يتأرجح بين أقانيم تتوزع بين الاغتراب المرتكن على عدم الاتساق بين الذات الباحثة عن اكتمال وعيها وألقها ورغباتها وبين الواقع الفارض لصرامة المقاييس والنظرة الحاكمة.

والكاتبة تشكل لديها وعي بحالة الحصار المرئي واللامرئي وتيقنت من عمق مشاعرها تجاه الآخرين ورؤيتها تجاه الواقع المتشكل حولها بكل أحزانه وأفراحه وصرامته أيضاً. تقدم الكاتبة ماريانا سواس في (محطات ضائعة) خلاصة الارتجافات اليومية المعاشة في حياة إنسان العصر الجديد فتبرز مكنون النفس المحاصرة بهموم الراهن المنكسر والمطل على حرائق الذاتي المكتوي بقلق وآثار التبدلات الحادة والتي أصبحت تحيط بإنسان المدينة الجديدة.

وإذا أمعنا النظر في العنوان الرئيسي (محطات ضائعة) سنرى أنه يحيلنا ربما إلى اكتمال الحالة بالضياع أو ربما أن كل ذلك سيفضي إلى نهاية خاوية ومفجعة.. وضمن هذا السياق سنرى عتبات أخرى مساندة وداعمة حيث حملت عناوين معظم النصوص في هذا الجرح أو تلك الآلام أو ذلك الضياع / اعتراف صرخة / سنين / اعتقال / لا تعرفين / شهادة جسد صغير / كيف / حلم وحرقة / استغراب / زمن الخسارة / دخان / مراهقة حلم / شغب وضجيج / محطات ضائعة .... إلخ.

وتقدم نصوص (محطات ضائعة) مؤشراً مهماً اتجاه الذاتي.. كونها بوحاً يتخطى إلى الآخر والمجتمع وتفتح أسئلة ملتبسة بالضياع والحيرة أحياناً ومرات مكتنزة بالبحث عن الآخر المتباعد أو في مسائل الغياب والاقتراب والحب وبصورة أهم نحو البحث في الآلام والأوجاع الإنسانية.

إنها حروف تتشكل بالرهافة والهمس والمتخفي فينا من حالات وتحولات تمس بعض ما تنطوي عليه سيرة الإنسان.

البنية المضمونية

تفتح النصوص صفحات لصورة المرأة في مجتمع لا يمتلك الإقرار تنميطها في قوالبها المتوارثة.

سيرة الأنثى

الأنثى لدى نصوص ماريانا سواس تبدو متمردة ورافضة وفي نفس الوقت مقهورة ومستلبة وسبية.

في نص «بطلة مسرحية» تنكتب الكاتبة سيرة الأنثى حين تكون هي المبتدأ أو النهاية هي الفعل والفاعل ولكن النص يحمل رغم ذلك أوجاع الاغتراب والرفض لأقانيم المجتمع والقبيلة التي تترصد المرأة بالظلم والقهر.. هذا التردد بين مسارات الكبرياء والانحدار.. بين العزة والقهر بين الأعلى والأدنى تفتح كوات الهزائم التي تعانيها المرأة في هذا المجتمع

(فأنا أنهكتني
ثورة كبريائي
وضاعت مني
عبر الزمن القضية..!
ولا من تعويذة تقيني
ولا من نجم يهديني...
أعيش كل يوم
سطوة الظلم لحياة قبلية) ص١٠

وتستمر الكاتبة في الكشف عن هذا الاغتراب والعزلة والمعاناة التي تعيشها الأنثى في زمن ما زالت تتجلى فيه سطوة القهر والوهم الضارب حولها:

(سنين وأنا في غربة
سنين وأنا في عزلة
أعزف الحزن
لحن مرارة) ص٢٢

بينما في نص (اعتقال) تؤكد أنها أي المرأة سبية في حدائق الرجل حتى ولو أحبته أو أحبها لأنها تتحول إلى مرحلة اعتقال اختياري.. وفاقدة لحريتها. إذاً النظرة الفكرية المسيطرة على المجموعة هي حالة القهر المعاشة.

(أبحث عن حريتي
لما وجدتك وطناً.. اعتقلتني!
وأوراقي أمامك
تصبح بصخب الولاء) ص٢٥

ثم تتوغل الكاتبة لتمس ما تنطوي عليه سيرة القهر الأنثوية ومكابداتها في مجتمع يعلّب وينمّط صورة المرأة في شكل ما زال مثار جدل...

(يتسلل إليّ حزن واعد
يحتل أنفاسي)
إلى أن تقول:
(أفتح نوافذ أسئلتي
فتهتز رياح الشك) ص٥٤
وقولها في قصيدة يسكنني
(يسكنني حزن المرافئ القديمة..
ومحطات الانتظار النائية) ص٦١

وإذا ما أمعنا المزيد من البحث في نصوص ماريانا سواس سنجد أنها دلّت على ما ذهبنا إليه في بداية هذه الورقة.
ترتكن نصوص ماريانا سواس الأدبية

السورية في عمومية تهدف على الدلالات المنفتحة باتجاه القصدية والمضامين التي تتوخاها وضمن الإيحاء المستهدف والفني وبالتالي، سنجد أن من خصائص هذه النصوص القدرة على الإزاحة والحزن باتجاه ما ترمي إليه..

(أنا على المسرح وحدي..
أقوم بأدوار المسرحية..
فأنا الحكم وأنا القاضي
وأنا الجلاد والضحية) ص٧

وتقول:
(وسكنت في دمي..
في مقلتي.. في صمتي..
سكن الحزن للألحان..
والحلم للأجفان..) ص١٦

وتقول أيضاً:
(وكبرياء الأنثى.. مازالت
ترفع أسواط الكرامة
وتجلدني..
فينزف دمي..
ويُزهرُ..
على عشب ذكراك
حدائق مرجان..!!) ص١٣٣

العزلة

(محطات ضائعة) نصوص تفتح باتجاه الإنساني ضمن السياق الرومانسي الغنائي الكاشف عن العلاقات الإنسانية في حالات التواصل أو القطيعة. كما ترتكز على استبطان المشاعر في تلوناتها في مجمل أشكال تلك العلاقات وفي نفس الوقت تواجه الواقع بإيقاعات الألم كتعبير عن الرفض لهذا الواقع أي أن النصوص استطاعت أن تكشف عن مأزق النفس البشرية والعلاقات الإنسانية في عالم يكتنفه الغموض والخوف وتضيق معه أقنية البوح معه أقنية البوح والإفضاء والتصخر ويباس الواقع المسيج بعوامل حاضّة على الاغتراب والعزلة والتشظي فحولت نصوصها إلى أداة لفضح هذا الواقع واختراقه وارتكنت على المضامين المفتوحة على حالات إنسانية بعينها وكأنها منفتحة الدلالات ولا تحتاج في رمزيتها إلى تأطير انزياحات المعاني والتعقيدات الراسخة من ذاتيتها فنرى المرأة المقهورة أحياناً أو المعتقلة في سجن القيم الذكورية والمجتمعية وأحياناً المنعزلة بقرار القيم العامة أو حتى الناجمة عن تشظي الإنسان طبقاً للتبدلات التي أصابت المجتمع تحت ضغط انزياحات التجديد والتحديث في البنية الاقتصادية وما تبعها من تطورات كبرى.

كثيرة تلك الإشارات الواردة عن عزلة إنسان العصر. المرأة خصوصاً كما تؤكد النصوص:

(سنين وأنا في غربة
سنين وأنا في عزلة) ص٢١

وهي إذا تربط بين الغربة والعزلة كمفردات وعناصر إنسانية في عالم جديد ومتغير:

(سنين وأنا مصلوبة
على عقارب الزمن
مصلوبة
سجينة
تنتظر رحمة القرار) ص٢٣

هذه الصورة التأكيدية على عمق حالة المرأة المقهورة والمقيدة في الزمان والمكان (مصلوبة على عقارب الزمن) وكأن الوقت قيد لا فكاك منه بفعل القوة الأكبر المعنوية أو المادية الحاكمة لصيرورة الحياة بمفرداتها الإنسانية:

(دروبي بعيدة
أسير وحيدة) ص٤٦
(وأن عمري
سنوات بعد.. سنوات عزلة...!) ص٤٦
افتقاد الحرية

كثيرة تلك الإحالات عن معاناة المرأة في مجتمع قابض على عنقو حريتها وحركتها سواء معنوياً أو مادياً، وبالتالي يبدو الإنسان مكبلاً بقيود واضحة أحياناً، وأخرى قيود مبهمة متصلة بالقيم الرابضة في الذاكرة باتجاه المرأة خصوصاً حتى في أشد حالات الانفتاح على الآخر الرجل

(أبحث عن حريتي...
ولما وجدتك وطناً اعتقلتني) ص٢٥

هذا البحث الجليل عن الحرية هو هدف مستمر للإنسان لأن الحرية هي عنوان الحياة بالأساس ولكن التغني بها وطلبها يشتد في حالة فقدها:

(دعني أكمل رحيلي
درباً طويلاً) ص٦٤

وفي رحلة البحث عن الحرية تعاند العالم المحيط وستتمرد بحثاً عن خلاصها وفكاً لقيدها:

(لن أسكن بين القبور دهراً
سأحزم حقائبي
وأرحل نحو الشمس
نحو الضياء) ص٥٠

هذا التمرد الباحث عن كسر القيد والمألوف باتجاه الانعتاق والخلاص والضياء رمز الحرية.

وأنها لن ترضى إلا بالتمرد على كل القيود وحتى على نفسها خروجاً من حالتها:

(لأن صمتي كان... قيداً
واحتضاري صار.. عمراً)
رفضت الموت..!
رفضت الخضوع) ص٤٩

التمرد

كثيرة هي البنى المضمونية المكتنزة بها المجموعة فما بين العزلة والاغتراب والحزن وفقد الحرية، وكذلك الحب كرد إنساني على تشظيات الذات والحزن سنرى أيضاً ثيمة التمرد بارزة ومعلنة في النصوص، وسنجد أن التمرد قيمة إنسانية تأتي في سياق الرد على كل تلك السلبيات المتولدة من إشكاليات العصر وسنجد أن التمرد لدى النصوص يتلون في أقنية متعددة منها:

١- في مواجهة الرجل
(كن مثلما ترغب أن تكون)٣٩
هي في هذا المفتتح لنص (كن) تؤكد للرجل أن يكون كما يريد. وكما يرغب وكما تصوّر له قدراته وأن يكون كيفما شاء ولكنها في النهاية تتحداه أن يكون عاشقاً محباً لأنه لا يمتلك المشاعر الإنسانية ولأنه إنسان غليظ ومتكبر ويابس الأحاسيس وكأنها تضعه في مقاربة مع الأنثى الرقيقة وفي النهاية تتحداه:
(لن تكون..
لن تكون..!!!) ص٣٩

وتؤكد على المواجهة المغايرة رغم أنها في نصوصها ترى أن الحب هو أحد أسس التواصل الإنساني بين قطبي الحياة المرأة/ الرجل وتعترف أنه حالة إنسانية تطالهما ولكنها تقف بندية أمامه وتصرخ في وجهه:
(وأن الأنثى كبرياء لا تقاوم
أن الأنثى .. إعصار..!!) ص١٢٨

٢- في مواجهة العالم
وترتكن الكاتبة على ثيمة القدرة لدى المرأة على التمرد والرفض لأقانيم الظلم والقهر لمجتمعي وتعلن مواجهتها لسلطة وجبروت المحيط من حولها:
(أنا على المسرح وحدي
أقوم بأدوار المسرحية
فأنا الحكم وأنا القاضي
وأنا الجلاد والضحية) ص٧
وتعيد التأكيد على نفس المعنى، مواجهة الحالة بعزيمتها وقدرتها وإصرارها:
أنا على المسرح وحدي
ولا حيطان تؤويني) ص٨
وفي نص (أنا هنا) ص٦٧
تفتح أبواب العذابات التي تحولها إلى قوة وثورة وصرخة ورفض:
(من ضعفي ولدت قوتي
ومن يأسي... ولدت ثورتي
ومن صمتي.. ولدت صرختي
سأصرخ..
سأثور..
سأعلن زمن الحرب)
وتستهين بهذا العالم المحيط وترى فيه رغم قوته الضعف وعدم الاتساق:
(سنين وأنا أصغي
سنين وأنا أتوهم بأني أصغي
ولما أتقنت الاصغاء
أدركت بأني في عالم البكم) ص٢١

البنية الفنية

اهتم النص في (محطات ضائعة) بعدة بُنى فنية يمكن استنباتها من سردية النصوص وهي مرتبطة دوماً بالحالات التي تحاول الكشف عنها سواء أكانت ذاتية تخص الداخل أم أنها مرتبطة بتشكلات ما في العلاقات الإنسانية الدالة على الحب والتواصل أو حتى عكس ذلك وما ينجم من تشظيات ووحدة وعزلة واغتراب.

في البنية السطحية لنصوص المجموعة سنرى نصوصاً فاتحة باتجاه العلائق الإنسانية، وبالتالي ستبدو النصوص بعامة وكأنها تتحدث عن حالات إنسانية وربما لحظات خاصة متصلة بالذات.. وتحاول من خلالها تعميم الحالة كحالة عامة وسنرى بعض الثيمات الفنية في السياق كبنية الرفض والتكرار والتضاد.

بنية التكرار

اعتمد النص التكرار كبنية تأكيدية وكذلك تعميماً للحالة وإلحاحاً عليها لتمريرها للمتلقي ولتعلق كحالة يجب الانتباه لها.
في نص (بطلة مسرحية) ص٧
هذا المفتتح يليه بوح بمكنون الفكرة:
(أنا على المسرح وحدي) ص٨
وبعد تأكيد ما توده من رسم بعض ملامح الحالة فتكرر في نفس الصفحة ٨)
(أنا على المسرح وحدي)
لتفضح مثالب الحالة التي وصلت إليها في حضن هذا العالم القاسي:
(أنا على المسرح وحدي)
ولا حيطان تؤويني
ولا سقف يحميني
من أمطار همجية)
لتعود في نهاية النص
(أنا على المسرح وحدي) ص١٠
لتعلن أنها وحدها
تقوم بدور المهزومة
ومرة بدور القوية
ومرة تكون مقتولة
وسنجد هذه الثيمة تتكرر في نص (اعتراف صرخة) ص١٣

(صرخ في وجهها
هي أنت..!
أنت الطوفان) ص١٣
وبعد أن تتخيل الرجل يصرخ لضياعه يعود في ص١٤
(صرخ في وجهها..
هي أنت..
أنت الحلم والواقع)
ثم في حواريتها الرومانسية في ص١٥
(صرخ في وجهها
هي أنت..!
أنت التي جعلت من أجلها
النساء.. كل النساء
رقماً من الأرقام)
ليؤكد الرجل في ص١٨ حبه البالغ لها
صرخ في وجهها
(هي أنت
أنت التي عاتبني بها الإله)

هذه الصرخة المتكررة في حوارية الرجل/ الأنثى يؤكد بها على ملامح المرأة المنشودة ومن خلال الصرخة يعلنها حية وأنها أصبحت بالنسبة له هي كل الحياة.

وسنجد بنية التكرار في معظم نصوص المجموعة، مثلاً: نص (سنين) ص٢١

(لاتعرفين) ص٣١
(كن) ٣٧
(يسكتني) ص٦١
(كيف) ص٧٩
(فنجان قهوة) ص٨٧
إلى آخر النصوص الدالة على أن التكرار ثيمة توسلتها الأديبة ماريانا سواس في مجموعتها.

بنية التضاد
نص ماريانا سواس الأديبة السورية اعتمد كثيراً على التضاد.. وهذه البنية هي أيضاً تستخدم للتأكيد بواسطة فتح مقاربة بين الأشياء وعكسها أو الحالات ونقيضها. ولقد اعتمرت النصوص بهذه المفارقات المتضادة. مثالاً:
في نص (كن) ص٣٨
(كن نوراً.. أو ناراً
ذروة .. أو قاعاً
كن أرقاً .. كن نزفاً)
إلى أن تقول:
(كن وجوداً.. كن عدماً
كن جحوداً.. أو شغفاً
كن أي شيء
ولكن لن تكون)

هذا التضاد التأكيدي على قدرة الرجل في تلوين مشاعره أو حرية مشيئته لكنه أبداً لن يتمكن من حبها ومن قلبها.

بينما سنرى في قصيدة (كيف) هذا التضاد كبنية استنكارية.. في مشوار التلاقي مع الآخر الرجل:
(كيف أصبح عجزي وقوتي..
علتي.. وبلسمي..
بكائي.. وفرحتي..) ص٨٠

هذه بعض ملامح أولى لمضامين وفنيات نصوص (محطات ضائعة) للأديبة السورية ماريانا سواس والتي تفتح بها أفقية التواصل الإنساني وتكشف عن بعض مكنون الذات الإنسانية المرتكنة على عذابات النفس في عالم يمور بالتبدلات وكذلك على ثيمة الحب الراصدة لعلاقات عالية من الوجد بين طرفي المعادلة في الحياة.



سلسلة إشـراقات

تُعنى سلسلة إشراقات بالنصوص الندية والمشغولة بفتنتها الأولى، ولكن حضورها مشتعل دائماً بالأسئلة وبحرقة الإبداع ورجفته العارمة في الروح. هذا واختارت دائرة الثقافة والإعلام أن تنحاز لهذا الإبداع النقي والذاهب بثقة لشق الظلام والتجاهل الإعلامي، كي تحجز لها مكاناً في قادم الشعر والقصة والرواية والنقد كما تشكل هذه السلسلة أيقونة تحتضن الأنفس الباهرة وتنتظر بشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

لذا تدعو دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة أبناء وبنات الإمارات كتّاب وكاتبات القصة والشعر والرواية أن ينضموا إلى كوكبة المبدعين الذين تتبنى كتاباتهم من خلال إصداراتها دعماً لهم ولمسيرة الأدب في الوطن

ترسل المشاركات إلى:
قسم الدراسات والنشر
ص. ب ٥١١٩ الشارقة
دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف : ٥٦٧١١١٦ - ٠٠٩٧١٦
برّاق : ٥٦٦٢١٢٦ - ٠٠٩٧١٦

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

صورة الرجل / المرأة

مقاربة في الكتابة القصصية الإماراتية

رحاب الكيلاني

القصة الإماراتية انشغلت في بداياتها بالقضايا العامة للمرأة ضمن السياق الاجتماعي العام، ولم تنحز إلى القضايا الخاصة جداً بالمرأة والمرتبطة مباشرة بمعاناتها كونها أنثى لها خصوصية ومشكلة أزلية مع الرجل، فجاء خطابها القصصي في المرحلة الأولى وما تلاها خالياً من هذه القضايا الخاصة جداً والحساسة جداً. ونكاد نلمح صورة نمطية متشابهة في فترة تتجاوز العقدين.

صورة الرجل في الكتابات القصصية النسائية:

«في مجموعة (الرحيل) لشيخة الناخي والتي تعتبر الأولى بين من شرعن في الكتابة في فن القصة سابقة حتى الرجل ـ لم يظهر سلوك شخصيات قصصها على نحو يبشر بانطلاقة نحو تغيير في هذا الواقع المتدني للمرأة عموماً» (1).

فقد تكررت صورة الفتاة الصغيرة في السن التي ترغم على الزواج في غالب قصص مجموعة شيخة الناخي، ثم جاءت الصورة ذاتها في (رحلة ضياع)، ولدى مريم جمعة فرج (جفول)، وفي قصة (الزفاف الأخير) لفاطمة محمد نجد نفس التفاصيل في قصة (طفول وسيوف القبيلة) لسعاد العريمي، وتطرح أسماء الزرعوني في قصة (عندما يجف النبع) القصة ذاتها. اللافت في هذه العجالة أن الفارق الزمني بين قصة الرحيل لشيخة الناخي وقصة أسماء الزرعوني أكثر من عشرين سنة حيث ثبات نفس المفاهيم والمضامين الاجتماعية ونظرة المجتمع للمرأة (2) فقد جسدت هذه القصص جميعها صورة المجتمع القاسي بسلطته الأولى المتعالية ضمن هذا الإطار الثلاثي (الأب، الزوج، الأخ)، كممثلين للذكورة في أعلى تجلياتها السلطوية وما كانت تتعرض لصورة الرجل إلا لتصور معاناة المرأة معه.

ومع التقدم قليلاً في الزمن ومع بداية الألفية الجديدة نستطيع أن نرصد صوراً مغايرة قليلاً لتلك الصورة القديمة، لذا وعند البحث في مجموعة (أجزائي المتساقطة) لجهة صورة رجل مختلف عما كان سائداً، فالمجموعة التي تحتوي على 15 قصة قصيرة تسري في عروقها روح واحدة هي الإحساس بالغربة والوحدة والضياع، وإن بدت بعض بشائر التبشير والتمرد في بعض القصص، فقد حاولت أن تبث بذور التغيير واتساع النظرة الدونية، والخروج من الصور النمطية للمرأة، وإن كان ذلك بكثير من الرمزية، فلا نجد وصفاً واضحاً وخطاباً مباشراً، لذا تختفي صورة المرأة المقهورة المغيبة عن النص والحوار وصورة المرأة المستلبة المهمشة التي تعيش في الظل خلف الرجل؛ لتظهر صورة امرأة واعية، ليس ذلك فحسب بل تعدى ذلك إلى التمرد ومحاولة صياغة جديدة في معادلة الأنثى/ الذكر، لذلك نلاحظ كسر هذه القاعدة في البناء القديم لصورة الرجل السيد المتخيل المهيمن ذي السلطة والكلمة الأولى والوحيدة.

في قصة (الفأرة) من مجموعة أجزائي المتساقطة اتخذت القاصة من الفأرة معادلاً موضوعياً لصورة المرأة في مقابلة ذكية بين صورة المرأة العربية في الحاضر ومثيلاتها في العالم فقد رأت القاصة أن مشكلة المرأة العربية تكمن في أنها تتسلل خلسة وتأخذ حقوقها خفية، ولن يتم التغيير إلا إذا أخذت المرأة حقها بالقوة، واتخذت مثالاً على ذلك البيت الذي تعيشه فالنساء يعشن في بيوت رجالهن ضيوفاً، أما المرأة الأخرى ـ في الغرب،

فإنها صاحبة البيت، لذا على المرأة العربية أن تتفاوض ولا تيأس لأن الوضع لن يبقى كثيراً على ما هو عليه فستنقلب الموازين قريباً لصالح المرأة، تقول: «بعد وساطات عديدة قدمتها من الفئران في العالم عبر الإنترنت جاءني الرد من الفأرة التي تسكن بيتي بأنها مستعدة للتفاوض معي ولكن بشرط أن أعترف أولاً أنها هي صاحبة البيت، وأنني أنا الذي أتسلل إليه خلسة كل حين»(٣). هذا بالنسبة لطلبات وأحلام المرأة، لكن أين هو الرجل، إنه تخطيط خفي في غيابه، فالرجل هنا غائب عن سلطة الحدث وإرادته. فقد بالغت في تهميشه لدرجة أن المرأة تعمل بتؤدة وهدوء بخلسة وحنكة من خلف ظهره، إلى أن يأتي اليوم الذي تجلس فيه أمامه على طاولة واحدة وتجعله يخضع لشروطها هي، ويعترف أنه هو الضيف في بيتها.

ومن ذلك ما جاء في كتاب (تحولات الخطاب في القصة النسائية): «لنرى قصص مجموعة (مواء امرأة) التي تتخذ من الرجل هدفاً للصراع حوله، وكذلك في مخطوطة (أوراق امرأة) حيث حاولت الكاتبتان: فاطمة الكعبي، وعائشة عبدالله، تبديل حالة التراتبية في الخطاب الذكوري لصالح الأنثى، وإعادة صوغ النظرة للمرأة كفاعلة اتجاه الرجل وليس كما كان في السابق الرجل هو الفاعل والمهيمن في حركة السرد والقص»(٤).

وما هذا التغير في أشكال المضمون إلا جراء التبدلات التي لحقت بالمجتمع الإماراتي – فسيادة القيم الاستهلاكية أحدثت انزياحات اجتماعية وسلوكية منتجة جيلاً جديداً مغايراً في أفكاره وثقافته للجيل السابق – الجيل المؤسس والوسيط يقول الأستاذ عبدالفتاح صبري في الكتاب السابق ذكره: «وبالتالي انحازت القصة النسائية في الإمارات في مشهديتها الحالية تحديداً إلى الذات وجسدت الإحساس به، وبحثت في قضايا المرأة الجيدة، ليس القضايا الاجتماعية التقليدية التي بحثتها القصة النسائية المؤسسة أو ما تلاها فحسب، ولكنها اهتمت بالجسد أيضاً وبقضية الذكورة/الأنوثة، وواجهتها وتمردت على تلك الأقانيم الذكورية»(٥).

ومن هنا جاءت صورة الرجل الذي يلهث وراء العري، في قصة) تسويق للعري (مصورة رجلاً بلا مشاعر، بلا إنسانية، جسدت في صورته بخيلاً ينظر إلى مأساة الآخر بترفع فيرفع وجهه إلى السماء كي يبتعد عنه منظر العري – صورة العري المتمثل في عجز المتسول، صورت كيف أن المشاعر لا تنقسم، فهذا الرجل الذي يفلسف تعاطفه مع العاجز عاري القدمين المبتورتين، ليبرر قسوة قلبه هو نفسه الذي يلهث خلف الماديات، «إنه يصطنع العري والعجز لكسب عطف الآخرين..»... ثم في مفارقة جميلة تجده يلهث خلف عري مكتنز، عندما تمر بجانبه صبية جميلة. «تحاول أن تغريها بأشياء كثيرة، لكنها ترفضك.. هي تدفعك عنها وتحيد عنك أكثر، إلا أن العري المكتنز داخل ثياب الفتاة يدفعك للهاث خلفها أكثر، وفي محاولة أخيرة تتخلى عن كل ما في جيبك من نقود، وتتنازل عن أشياء كثيرة لديك مقابل أن تنثر هذه الصبية – ولو للحظات – كل ما لديها من عري أمم عينيك»(٦).

فلم تعد المرأة هنا ضحية رغبات الرجل، بل صورته بأنه أسير رغباته هو، وكشفت بذلك عن خسة هذا الرجل القاسي، الذي لا يرى في المرأة سوى جسدها، لذا جاء انتصارها عندما رفضته، وبالغت في احتقارها له، بأن حادت عنه، ودفعته بعيداً، ونستطيع أن نرصد صورة أخرى لدى قاصة ثانية، لكنها صورة تصب في ذات القناة – ذلك ما جاء في مجموعة عائشة عبدالله (ما بعد الطوفان) في (قصة الكابوس) بسنرى التماهي من الأنثى لإرادة الذكر وانصياعها لجبروته برضاها «اشتمت رائحة الذكورة منها، أزكمت الرائحة أنفها، لتعش جسدها لتستسلم تصغر أمام ما يفعل بها»(٧).

القصص المشابهة تجعل الرجل يفعل ويتصرف ويدير هو مركز العمليات كما يهوى، ولكن الأنثى هنا هي مركز العمليات.. «وهنا يكمن الجديد في مضامين القصة النسوية الإماراتية الجديدة، في السابق في التجارب المؤسسة هي رصدت المعاناة والآن تتمرد»(٨).

لكن هذه الحرية التي استطاعت المرأة في العصر الحالي أن تغتنمها، لم تكن دوماً تصب

في اتجاه مصالحها، صحيح أنها استطاعت التمرد والخروج على بعض الأنساق السائدة، وأن تمتلك بعض الحرية الاقتصادية نسبياً ولو على الأقل، إلا أن ذلك أنتج مشاكل جديدة منها مشكلة العنوسة التي أفرزتها البيئة الجديدة وهي ضريبة التقدم والتحرر، جاء في كتاب (صورة المرأة في القصة الإماراتية): «أقانيم المجتمع السائدة ما زالت تحدد وضعية خاصة للمرأة إلى الدرجة التي نجد فيها المرأة المتعلمة تعليماً جامعياً حظها أوفر من العنوسة عن مثيلاتها التي لم تحظ بدرجة من التعليم»(٩).

ففي قصة (الانفجار السكاني) نجد المفارقة الذكية فالشخصية أستاذة محاضرة في علم الإسكان، تدرس ظاهرة تزايد عدد السكان، إلا أنها لم تستطع أن تجد شخصاً واحداً يؤنس وحشتها، «تحتقن بالدموع، تفكر في ذاتها هي، تلقي الضوء على مشكلة التفاقم السكاني في العالم، وتحاول أن توجد لها حلاً عبر محاضراتها وأبحاثها، منذ أن حصلت على شهادة الدكتوراه في علم الإسكان، في المقابل فإن حياتها لا تزال قاحلة من شخص واحد فقط ينهي سني الجدب التي أكلت ربيع شبابها ويؤنس وحشتها في هذا الزحام المخيف»(١٠)، فمع اتساع المجتمع وتباعد أركانه يزداد إحساس الفرد منا بالوحدة، فالوحدة والخوف تنبع من الذات وتتجه بعمق نحو الداخل.
وهذا الانعكاس في النظرة للمرأة المتعلمة يبرز مدى المعوقات الجادة في سبيل تحرير المرأة من عبودية الرجل.

أما في قصة (ثوبي الذي يمتد ورائي طويلاً) تطرح القاصة قضية التقاليد التي أثقلت كاهل الأنوثة عبر قرون طويلة، فهذه التقاليد وهذه القيم الموروثة ما نمت ولا ترعرعت إلا بسهر مجتمع أحكم القبضة عليها وصار يغذّيها ويكبرها ليتأكد من محاصرتها الجنس النساء، بالطبع استخدمت القاصة صورة الثوب الذي كلما كبرت كلما اتسع وحاصرها ليمتد خلفها ويثقل كاهلها: «لا أذكر نفسي إلا وأنا منحشرة داخل هذا الثوب الخرق». حتى صار ثوبها خليلها الذي يرافقها مثل روحها لدرجة أنها صارت ترقعه من هنا وهناك، «وأنا أرقعه من هنا وهناك حتى لا أدع عري جسدي النحيل يؤذي عيون الآخرين». لكن هذا الثوب وهذه القيود القاتلة التي حاصرت النساء هي نفسها التي فتحت طاقات نور على عوالم جديدة، «كان الثوب في كثير من الأحيان يساعدني على المسير قدماً فيحلق بي مع النسمات وأطير معه بعيداً بعيداً». ولذلك تأتي الخاتمة المبشرة بأن الحال لم يعد على ما كان عليه سابقاً لم يعد قيدها يكبلها في مكانها، بل إن الثوب نفسه بدأ يتراجع للخلف هذه المرة.

«أشعر بثقل رهيب يكبلني، أتسمر في مكاني، أشعر بشلل يثبت قدمي في الأرض، ثم ما ألبث أن أتراجع خلف الثوب الذي يتدحرج إلى الوراء هذه المرة»(١١).

إن هذه القصة تذكرنا بقول الأستاذ عزت عمرو وهو في صدد قراءة قصة (القتلة) من مجموعة (مواء امرأة) لفاطمة الكعبي حيث يقول: «إن هذه الذكورة ما انفكت تنجب ذاتها في نسخ متشابهة، من حيث الموقف من المرأة المستلبة أصلاً لأنها منذ لحظة وعيها الأولى تعيش عقدة الأنوثة، فيسكنها الخوف، ويصاحبها الألم الذي سوف يستنزفها حتى النهاية»(١٢).

أما في قصة (ظل) التي تحكي عن هذيان رجل يقف تحت شمس حزيرانية شديدة الحرارة، فالرجل يبدو فيها رجلاً ما زال يعيش أوهامه التي ما أيقظته منها شدة الحرارة، بل عملت على تغذيتها، فهو لا يزال يرى امرأة غير موجودة إلا في خياله هو يشتم منها رائحة أنوثة طاغية: «القامة الهيفاء التي تقف بمحاذاتي تلقي بظلالها على روحي المحترقة، وتطغى رائحة الأنوثة المنبعثة منها على رائحة العرق المتصبب من الأجساد»(١٣)، تصور الرجل الذي ما زالت شهوته تسيطر عليه فلا يرى غير جسد فارع، ورائحة أنثوية. هي ذات النظرة الذكورية. لكن أوهامه ستضيع كما السراب: «فجأة تضيع الفتاة من أمام ناظري في معمعة الزحمة، أحسست بجحيم يحط على رأسي، تنبهت عندها أنني كنت واقفاً خارج المظلة»(١٤).

وهكذا رأينا كيف أن المرأة في قصتها الجديدة، استطاعت أن تلج تفاصيل عملية التحول التي طرأت على المجتمع، فرصدت صورة الرجل الذي تطور على ما يبدو إلا أنه ما زال متحفظاً على الكثير من التراث المتغلغل في عمروقه من جهة نظرته للمرأة، لذلك جاهدت القاصات على تعريته.

لكن ماذا عن نظرة القاص الإماراتي للمرأة؟ هل احتفظت بصورتها التي طبعت فيها قصص البدايات قصص مرحلة التأسيس والمحافظة على القيم الأصيلة؟ أم أن نظرة الرجل قد تغيرت أيضاً؟ هذا ما سنقرؤه في المحور الثاني من هذه الدراسة.

صورة المرأة في كتابات الرجل القصصية:

لم يعد هنالك مجال للشك أن القصة قد عالجت مشاكل اجتماعية متعددة، وإن كانت من جهة أخرى قد عملت على ترسيخ قيم أخرى، فقد عكست القصة الإماراتية نظرة المجتمع بسلطته الذكورية المتسلطة للمرأة المهمشة، لا تذكر إلا ليذكر من حولها العار والخزي والدونية والشعوذة والتخلف والنقص، إما من خلال نظرة المجتمع بأكمله إليها، وإما بنظرتها هي ذاتها إلى نفسها بدونية ونقص، مما أدى إلى خلق ثقافة خاصة بالمرأة توارثتها الأعمال الأدبية جيلاً بعد جيل.

وكما رأينا في المحور السابق لم تتمرد على هذه الصورة إلا الكاتبات الجديدات اللاتي جعلن من الرجل محوراً لقصصهن وبدأن بتعديل صورة المرأة لديهن في مواجهة سطوة الرجل، لكن ماذا عن صورتها هي عند الكتابات الجديدة للرجل الكاتب؟

من اللافت أنه لا توجد كتابات قصصية لشباب جدد في مواجهة فيض كتابات النساء الجديدة وهذه قضية يجب بحثها في غير هذا البحث، لكن تطالعنا من بين الكتابات القليلة التي استطعت الحصول عليها تجربة محسن سليمان في مجموعته القصصية (خلف الستائر المعلقة).

وبعد قراءة مجموعته نستطيع أن نستحضر صورة المرأة لديه بما يتساوى مع الصورة النمطية للمرأة في الكتابات القصصية بشكل عام، فهذه المرأة أنثى مشتهاة تتطلع إليها الرجل فقط لكونها امرأة مكتنزة بأنوثتها، ويبدو من اللافت أيضاً أنها هي أيضاً لا ترى في ذاتها سوى هذه الأنثى المشتهاة، ففي قصة (هذيان) وهي القصة الأولى في المجموعة يحتل هاجس الخوف والتوجس هذه المرأة التي وجدت نفسها فجأة داخل الأتوبيس المتجه إلى مكان ما وحدها مع السائق وشاب ينظر إليها برغبة ملحة حيث تستولي عليها لحظات الخوف والتوجس عبر هواجس مريضة سيطرت عليها وعلى عقلها من خلال هذا المأزق المغلق والمحاصر: «لم يتقو الكبت في صدرها على تلك الهواجس.. فكانت تخرجها مع الهواء المتدفق بقوة من البلور المكسور... ضغطت على أذنيها بقوة.. ثمة همهمة حزينة خنقتها وكأنهم ما يزالون يركلون بأرجلهم على الأبواب، قبل أن يندفع أحدهم ويلصقها على الجدار.. وصل الأتوبيس محطته الأخيرة ونزل الرجلان... شعرت بصمت زاد من رعبها» (١٥).

نرى أن القصة تجسد لقطة تتسم بالخوف والترقب عند المرأة، حين تشعر أنها قاب قوسين من الهاوية وهذا ما يجسد العلاقة غير المكتملة التي تربط بين أفراد المجتمع الانتقالي المغلق، فهو يصور المرأة وهي ما زالت تنظر إلى نفسها على أنها جسد فقط، وأن نظرات الرجل ــ أي رجل إليها ما هي إلا نظرات طمعه في جسدها وانتهاكه، حتى إن نهاية القصة لم تخرجها من حالة الأنوثة المرغوبة والملاحقة فهناك آخر ينتظرها «كان ينتظر في الجهة المقابلة أقرب من الرجلين منها.. أسرع إليها قبل أن تهذي من جديد» (١٦).

أما في قصة (..يوم..سهل..ممتنع...) فنلتقط صورة الفتاة المتحررة التي أنتجها المجتمع الجديد بانفتاحه على ثقافات مختلطة حتى صارت الفتاة الحديثة خليطاً من ثقافات متعددة، ضاعت فيها القيم العربية التي توارثتها، نرى امرأة متزوجة، تصاحب الراوي في سيارته وتتصرف كما لو كانت هي صاحبة كل شيء، وتبرر تصرفاتها تبريراً حسب ما تراه مناسباً لها فهي تخرج من وراء زوجها لأنه يهملها مع أنه طيب: «كل الحق على والديّ زوجاني صغيرة، و... (بس أحمد زين.. طيب وايد) لكنه يهتم بالسيارات والسفر أكثر مني.. يأتي للبيت منهكاً وينام وحيداً.. ماذا يريدون مني بعد كل ذلك..» (١٧).

رغم أن القصة تبدو في ظاهرها أنها تجمه هذه الفتاة المتحررة «بدت لي كمعظم فتيات الجيل.. أكثر تحرراً وجرأة»، وتصورها بأنها مستهترة لعوب، إلا أنها تكشف أيضاً عن صورة مجتمع مختل الأركان، زوج غائب،

وأسرة منحلة، حتى إن الراوي نفسه كطرف آخر في العلاقة يمثل صورة المجتمع الجديد بكل أبعاده وتناقضاته، فهو يمور بالرغبة اتجاه الأنثى، ولا يتوانى عن اشتهائها وإلا كيف نفسر استسلامه أمام تحررها المبالغ؟! أما في قصة (خلف الستائر المعلقة) والتي تحمل عنوان المجموعة يجسد الكاتب رؤية المسكوت عنه في هذا البيت سيئ السمعة المكون من عدة طوابق تدار جميعها للدعارة، راسماً صورة المرأة الخاطئة الآثمة التي تمتهن الرذيلة ونفس الصورة للرجل الباحث عن متعة مهما كان نوع وشكل هذه المتعة. حيث يتنقل الراوي بين أدوار هذه البناية بعد أن مرّ توّاً بتجربة جنسية مع إحداهن، تحاول كل من تراه من الفتيات جذبه إليها. ونلاحظ هنا أيضاً أنه لا يرى إلا أن المرأة تبحث هي الأخرى عن المتعة الجسدية كما يبحث عنها لدرجة أنهن يتجاذبنه كل واحدة تريد استئثاره لنفسها لكنه يتنصل منهن حتى تقابله حبيبته (ستارة)، والتي تعمل هي الأخرى في نفس المكان، وحين يجابه الموقف لأول مرة وجهاً لوجه، ويرى هذا الكهل القبيح يخرج من وراء الستارة يحس بعظم المأساة التي وقع فيها وتأتي النهاية مفتوحة لتوضح الدلالة التي أرادها: «شعرت بأنني بين الحقيقة والحلم، خرجت الفتيات من خلف الستائر المعلقة يلعقن جراحهن... خرج خلفهن الرجال.. ويلي وكأني أخطأت المكان»(١٨).

لاشك أن هذه النهاية المفتوحة والتي تكررت كثيراً في معظم نصوص المجموعة تضيف أبعاداً نسبية عند القراءة والتلقي حيث تتغير النظرة إلى النص بين متلق وآخر، من خلال عملية التلقي ذاتها(١٩).

أما في قصة (وجه وتفاحة) نرى صورة الرجل المتأزم الباحث عن حبيبته التي لم تأت، يصور امرأته بأنها مراوغة، تعد وتخلف: «انتظرتها قرابة الساعة ولم تصل»(٢٠). فتحت هذه القصة أقانيم الأزمة في ذات الرجل، وفي الأنثى كطرف آخر في معادلة الذكر/الأنثى، هي أزمة الرجل الباحث عن أنثاه غير الصادقة، والتي أخلفت وتركته في مهب أحلامه وأزمته.

نرى أيضاً نفس الصورة للمرأة المرغوبة المتخيلة من بطل قصة (في مهب الريح) المرأة الجميلة التي يحلم بها وتداعب خياله «يأخذ شلال شعرها في الهيجان.. يموج جبينها ويتخبط مثل قارب في محيط. ترتفع إلى العينين تكمل الارتفاع.. شيئاً فشيئاً حتى الذقن»(٢١). يتخيل أنثاه تحتاج إليه كما يحتاجها تنتظره مثلما ينتظرها: «بدت تراقبني باضطراب.. شعرت بالذنب»(٢٢). وينهي حلمه الذي لم يحدث: «أستلقي قبل المنام... أعيد أحداثاً لم تحدث... وذكريات ليست كالذكريات..»(٢٣). هذا الهوس من البطل بامرأة وهمية وتعالق لم يحدث أساساً يتم عن وعي ذكوري من الكاتب نحو بطله الذي يجعله يفكر في الأنثى كرغبة تحاصره في خياله، ليعيش حالة من الصدق الفني الذي لم تحدث حتى داخل القصة نفسها، هو تسلط ذكوري على العلاقة المقترحة بين الذكر والأنثى.

تسلط يجعله يضخم من ذاته الذكورية لدرجة تجعل من الطرف الآخر أيضاً لا يرى فيه سوى قوة الذكورة، وعنفوانها.
وكأنه يسقط من إحساسه ورغبته العارمة على امرأة/أنثى وهمية، متخيلة، لنرى بعينه ما يحب أن يراه هو فيها.

الهوامـش:

(١)عبد الفتاح صبري، صورة المرأة في القصة النسائية الاماراتية، مقاربة أولية منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ص ٥٠.
(٢) صورة المرأة (المرجع السابق)، ص ٥١.
(٣)ليلى سالم الصم، أجزائي المتساقطة، دائرة الثقافة والإعلام ـ الشارقة، ٢٠٠٥، ص٦.
(٤)تحولات الخطاب في القصة النسائية الإماراتية، (مرجع سابق)، ص ٢٨.
(٥) نفسه، ص ٣٢.
(٦) أجزائي المتساقطة، (مرجع سابق)، ص٨٠.
(٧)عائشة عبد الله محمد، ما بعد الطوفان، دائرة الثقافة والإعلام ـ الشارقة، ٢٠٠٣، ص١٠.
(٨)مدخل إلى القصة القصيرة الاماراتية، (مرجع سابق) ص ٣٣.
(٩) صورة المرأة، (مرجع سابق) ص ٤٢.
(١٠)أجزائي المتساقطة، (مرجع سابق) ص ١٣.
(١١) أجزائي المتساقطة، (مرجع سابق) ص ٢٥.
(١٢)عزت عمر، القصة القصيرة في الإمارات ـ الأصوات الجديدة، وقائع ندوة، دراسة: صورة الرجل في الكتابة القصصية النسائية الإماراتية، دائرة الثقافة والإعلام ـ الشارقة، ٢٠٠٥، ص٨٨.
(١٣)أجزائي المتساقطة، (مرجع سابق)، ص٩٣.
(١٤) نفسه، ص ٩٤.
(١٥)محسن سليمان، حسن خلف الستائر المعلقة، دائرة الثقافة والإعلام ـ الشارقة، ٢٠٠٤، ص ١٠.
(١٦)خلف الستائر المعلقة، (المرجع السابق) ص١٠.
(١٧) نفسه، ص ٥٧.
(١٨)خلف الستائر المعلقة، (المرجع السابق) ص٤٥.
(١٩)شوقي بدر يوسف، مجلة الرافد، مقالة: مجموعة خلف الستائر المعلقة والكتابات الجديدة في الإمارات، العدد: ١٣٧، ص ٩٨.
(٢٠)خلف الستائر المعلقة، (مرجع سابق) ص٥٠.
(٢١) نفسه، ص ١٤.
(٢٢) نفسه، ص ١٤.
(٢٣) نفسه، ص ١٤.

رياضة وثقافة

من ١٠ حزيران (يونيو) حتى ١٠ تموز (يوليو) بقي العالم بشرائحه كافة منشغلاً في بطولة كأس العالم لكرة القدم.

شدول كيف تبرامج الامتحانات، وأخرى السياحة، وثالثة التنمية؟ بما لا يتعارض وهذه البطولة التي خطفت معظم الضوء العالمي حتى عن نجوم السياسة والفن، لا بل تسابق هؤلاء إلى التمترس وراء مناصرة بعض الفرق المشاركة في البطولة طمعاً وراء شعاع الضوء.

ندرك جيداً أن الرياضة أخلاق، وأن العقل السليم في الجسم السليم، ونحفظ عن ظهر قلب «علِّموا أولادكم السباحة والرماية وركوب الخيل» وغيرها من الأقوال المأثورة التي تلعب دوراً توعوياً في ضرورة الحفاظ على أجسامنا وعقولنا سليمة ورشيقة حتى نتمكن من تقليص فواتير العلاج والدواء وهدر الوقت في الإجازات المرضية وتوظيف كل ذلك الوقت والمال في الاستثمار الثقافي (العقل السليم في الجسم السليم) ذلك أن بطولة كأس العالم تحولت إلى صناعة، إضافة لكونها مهارات فنية ورشاقة أجساد لاعبين، وأصبحنا نرى الدول تتسابق لاستضافتها نظراً لتأثيراتها الإيجابية على الخطط التنموية في تلك البلدان لضرورة توفير بنى تحتية (ملاعب، شوارع، فنادق.. إلخ) بما يوفر سبل الراحة للفرق الرياضية ومشجعيها إضافة للعائد المادي الكبير الذي تجنيه الدول المستضيفة من خلال الدعاية والإعلان لتلك الدول كون الإعلام العالمي المرئي والمقروء والمسموع يتركز على الدولة المستضيفة للبطولة مع ما يصاحب ذلك من برامج دعائية تشمل كافة الحقول خاصة التراثي والثقافي التي تزود بها أجهزة الإعلام من خلال الدولة حاضنة البطولة ولنا فيما عشناه حالياً ١٠ يونيو - ١٠ يوليو ٢٠١٠ خير مثال..

الحقيقة التي علينا إدراكها والعمل على تحقيقها هي تشجيع ممارسة الرياضة في المدارس وتشريع أبواب الأندية الرياضية لكافة الشرائح المجتمعية والمراحل العمرية وتوفير المزيد منها لكي يتسنى لنا جميعاً أن نتحول لا إلى هواة رياضة بل إلى ممارسيها، والرياضة هنا ليست كرة القدم فهناك رياضات جماعية أخرى مثل كرة السلة والطائرة، إضافة إلى مئات الرياضات الفردية التي إذا ما مارسناها حافظنا على أجساد رشيقة وعقول سليمة ستبحث وتنشغل تلك العقول لا في «العصبوية» الرياضية للعبة واحدة بل تسعى إلى امتلاك ثقافة رياضية عامة، فالرياضة ثقافة أيضاً أسوة بمجالات الثقافة المنوعة ومثلما هي أندية الشارقة حيث تحمل مسمياتها «نادي... الرياضي الثقافي» فعلينا جميعاً استئناف الأنشطة والبرامج الثقافية في الأندية الرياضية أسوة بما كان قائماً في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي ي بذلك تحقق القول «العقل السليم في الجسم السليم» وهذه مسؤولية الأندية والمؤسسات الثقافية فهل نسعى سوياً لتطبيق المقولة؟!

أسامة طالب مرة

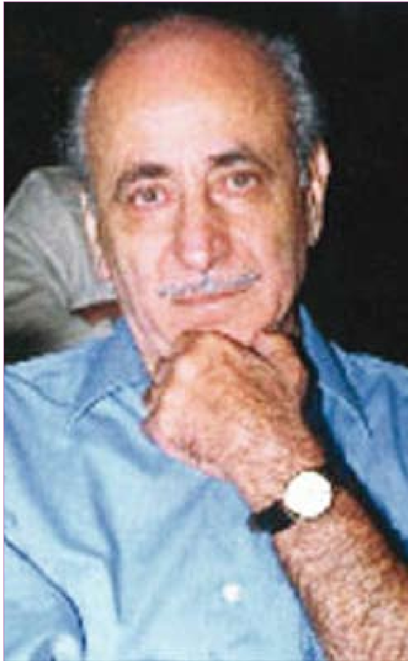
فؤاد التكرلي... جذوة الأدب المضطرمة

د. مروة متولي

من الملحوظ في واقعنا الأدبي، غياب الدراسات النقدية عن الكثير من أعمال الأديب الكبير «فؤاد التكرلي» (١٩٢٧-٢٠٠٨)، عن هذا المشروع الأدبي الذي يتوجب إخضاعه للدراسة والتأمل بهدف الكشف عن أبعاده وبُناه، وعن تلك الكتابة التي تستحق أعمق التحليل، حيث تثير من الأسئلة الفنية بقدر ما تثير من أسئلة الفكر والحياة والوجود. فقد خلف الأديب «فؤاد التكرلي» من روايات وقصص وكتابات مسرحية، ما هو بحاجة إلى اكتشاف ما تحتويه هذه الأعمال من قيم فنية وجمالية وأسلوبية، وما تنطوي عليه من قيم فكرية ونفسية واجتماعية، وكذلك الوقوف على الخصائص التعبيرية للغة، واكتشاف القيم الخاصة في كل أثر أدبي بذاته، وكشف المغلق من مضامينه.

«فؤاد التكرلي»، أديب صاحب إنتاج أدبي ثري ومتنوع في اتجاهاته الفنية، كما أنه صاحب تجربة لغوية بارزة، تتضح فيها بلاغته اللغوية الأصيلة ومتانة ذائقته الصرفية، «وفيها تخرج اللغة عن كونها أداة تعبير وحسب، لتصير أداة ذات استقلال تعبيري خاص ومحدود»(١)، وقد تمكن الأديب فؤاد التكرلي من تسخير اللغة من أجل الوصول إلى غاية جمالية أسمى من كونها مجرد وسيلة للإيصال والتأثير، هذا إضافة إلى ما يحمله أدبه من أوجاع الأرض والناس، فهو يجسد من خلال كتاباته قلق وهواجس النفوس الحائرة، تارة في تأملها الفلسفي، وتارة أخرى في انفلاتها اللاواعي، فكتاباته نافذة إلى أعماق الإنسان، وإلى صميم مشكلة الحرية والوجود الإنساني.

ينتمي الأديب «فؤاد التكرلي» زمنياً إلى ما يعرف في العراق بجيل الخمسينيات، ومن أبرز مجايليه القاص «عبدالملك نوري» ويعتبر هذا الجيل المحدث والمجدد الأشهر في الأدب العراقي بوجه عام، وفي القصة والرواية على وجه الخصوص، ويعد الأديب «فؤاد التكرلي» أحد أبرز هؤلاء المحدثين، وقد شهدت بداياته عدداً من المحاولات الناجحة فنياً، وكانت البداية مع قصة «العيون الخضر» ١٩٥٠، وفي تلك القصة تتجلى معاني الشكل واللغة ودلالة الخلق الفني، وتعتبر بداية النهر الأدبي، والدرس الأول للأديب «فؤاد التكرلي»، حيث احتكاك ذاته الموهوبة مع وقائع الحياة، والبحث عن فردية التجربة، وشق طريق الاستقلال عن الآخرين وعن تجاربهم الكتابية الأخرى. القصة مكتوبة بلغة حية مؤثرة، تثير مخيلة القارئ وتدخله في تجربة تستفزه فكرياً وعاطفياً. وهي قصة حول «سليمة» الفتاة صاحبة العينين الخضراوين التي لم يحدثها عن جمال تلك العيون سوى ذلك الشاب الذي لم يكن يريد منها أي شيء، لا زواج، لا حب، حتى إنه لم يكن يشتهيها طامعاً مثله مثل كل الرجال، وكان ذلك سبباً في ألم كبير سببه لها، ونجدها تذكره وتذكر ألمها ذاك في حين هي جالسة في القطار المندفع نحو الأفق المجهول.


فؤاد التكرلي

المرارة تهمهم وهي تتطلع عبر نافذة القطار إلى المناظر التي تركض أمام نظرها وإلى أنوار بغداد البعيدة «إذا حبيت من دنياتي شيء، لازم أحب بغداد»(٢).

يسير القطار وتجلس هي حانقة على الدنيا كلها وعلى البشر أجمعين على الكون بأكمله وعلى كل شيء، لا تريد الحياة، تتمنى لو تموت وترتاح من كل شيء، وكانت وسط كل هذا اليأس وتلك

ترددها بينما هي غارقة في حزنها الموجع، كما عيناها الخضراوان المبللتان بالدموع، هي الفتاة التي كان عليها أن تعيش في خضوع مطلق وتجرد كامل من كل عاطفة إلا الكره، فكانت تكره كل البشر رجالاً ونساء، هي تلك الطفلة التي كانت عجمية الأصل، جلبها أبوها من كرمنشاه إلى خانقين عملت كخادمة عند بعضهم، ثم أخذها أبوها مرة أخرى إلى بغداد ومنها إلى كربلاء، ليتركها في غرفة صاحب له، ويمضي إلى حيث لم تره قط، ويتزوجها اغتصاباً هذا الأعور الأصلع الطويل القامة مفتول العضل، «بعد ذلك تزوجها كثيرون، كانت تباع وتشرى، وكانت تراقب الأمر كأنها لا تعلم لها دخلاً في الموضوع (مصوني، أكلوا لحم أفادي)» (٣).

رفضت الاتصال بأحدهم، فكادت تموت جوعاً، منع عنها الأكل والشرب ثلاثة أيام، وحجزت في غرفة جرداء لا غطاء فيها ولا سرير في شتاء قارس البرد، بعدها عرفت ما هي الحياة وكيف يجب أن تعيش، وقد حرص الأديب «فؤاد التكرلي» على تصوير رحلة حياة تلك الفتاة، من خلال السرد المكثف لكل ما جرى، أما ما سيكون فيظل مجهولاً مع نهاية قصة تلك الفتاة الجالسة في القطار المنطلق بها نحو مصيرها.

منذ القصة الأولى كان الأديب «فؤاد التكرلي» يبحث عن خطواته وعن نهجه وتقنياته، كان يجهد كي يتجاوز الآخرين ويتجاوز نفسه، يسعى للوصول إلى حقائق الخلق الأدبي الصعبة، وفي هذا يقول: «الأديب المجدد والأصيل، لا يتلقى دروساً من أحد، ذلك أن أحداً لا يعرف بالضبط ما يريد هذا الأديب وما يحلم بتحقيقه كي يرشده إليه» (٤).

> **بشكل عام يجد القارئ أن قصص الأديب «فؤاد التكرلي» تحمل الكثير من الألم، تدور وسط أجواء تعمها الكآبة المظلمة، الكل يعيش في ضياع كبير، يعانون ما يتخلل هذا الضياع من شعور بالحيرة وبالقلق النفسي، هكذا هي جميع قصصه، مؤثرة وموحية بشكل بالغ، موصلة بشكل جيد لتفاصيل واقع جهم، نستشعر فداحة تفاصيله من خلال فنية الكتابة**

كانت قصة «العيون الخضر» بداية لمسار قصصي طويل امتد عبر عقود، فلم يتوقف الأديب «فؤاد التكرلي» عن كتابة القصة ليكتب الرواية فقط كما فعل البعض، ولم تكن القصة مجرد مرحلة من حياته الإبداعية، لذا فقد ترك لنا مجموعة من القصص تعددت موضوعاتها، فمنها القصص التي تدور في بغداد تستعرض شخوصاً مختلفة، فنقرأ عن الأعرابي وعن الكردي والإيراني، كما في قصة «موعد النار» على سبيل المثال، تلك الرحلة الرهيبة إلى الكاظمية، حيث يوجد ضريح الإمام كاظم والمنائر الذهبية اللامعة، والتي يقوم بها «عبد الرضا» القادم من كرمنشاه ورحلة عذاب هذا الإيراني وسط أجواء الرعب والوحشة والموت، ومنها قصص الاغتراب والضياع الإنساني، كقصة «ذاك النداء» مثلاً، وهذا العراقي الذي يعيش في فرنسا منذ سنوات لا يفعل شيئاً سوى الانتظار، يعيش على هامش الزمن يتحاشى المكان ويعيش على هامش المكان يتحاشى الزمن، كما اختلفت التقنيات من قصة إلى أخرى، مثل قصة «غيمات» على سبيل المثال، تلك القصة المكتوبة عام ١٩٩٨ والتي نقرؤها لمرات ثلاث فتختلف الدلالة في كل مرة، فهي قصة كتبت بثلاث كتابات متشابهة/ مختلفة فتبدو فعلاً كغيمات ثلاث، فلا تتكرر الغيمة متخذة نفس الشكل أبداً.

وبشكل عام يجد القارئ أن قصص الأديب «فؤاد التكرلي» تحمل الكثير من الألم، تدور وسط أجواء تعمها الكآبة المظلمة، الكل يعيش في ضياع كبير، يعانون ما يتخلل هذا الضياع من شعور بالحيرة وبالقلق النفسي، هكذا هي جميع قصصه، مؤثرة وموحية بشكل بالغ، موصلة بشكل جيد لتفاصيل واقع جهم، نستشعر فداحة تفاصيله من خلال فنية الكتابة، فحينما ينقل إلينا هذا الواقع بصورة فنية متقنة يكون له أكبر الأثر في المتلقي حيث إنه «يمتلك المقدرة على أن يجعلنا نحس بالمصائب كافة والآلام جميعاً وعلى أن نستحضر أمام أبصارنا الشر والجريمة، وبفضل الفن تتاح لنا القدرة على أن نكون الشهود المحزونين على الفظائع كافة، وعلى أن نحس بالأهوال والمخاوف جميعاً وعلى أن تهتز أوتارنا بالانفعالات العنيفة قاطبة» (٥).

وقد تميز أدب «فؤاد التكرلي» سواء من حيث فكرته ومناخه العام، أو من حيث جمالياته وتقنياته الأسلوبية وتميز الكاتب بحساسية أدبية رفيعة وبالتزام إنساني عميق، ولم يتوقف بجرأته الحكائية عن تناول قضايا الوطن، لا من خلال طروحات سياسية أو إيديولوجية فجة ومباشرة، بل من خلال الحياة العادية، وما يكتنفها من طغيان

واستبداد وموت مجاني، وما أدى إليه كل هذا من تمزقات رهيبة تصيب روح الجماعة والفرد على حد سواء في وطن ممزق هو الآخر، وقد منح الكاتب كل دقائق الوطن في زخمها وتنوعها وتداخلها اهتمامه الكامل، ولم يتوقف عن مراقبة الأحداث والمكابدات على هذا المسرح الرهيب.

عندما يقوم من هو جاهل بخصوصيات إنتاج الأديب «فؤاد التكرلي» بقراءة أحد أعماله، ربما يحيله على الفور إلى المدرسة الواقعية، والحق أنه لا يمكن لنا أن نصفه بالكاتب الواقعي، وألا نخرج عن هذا الإطار في قراءته أو في دراسته، والحق أيضاً أنه من غير الممكن ألا تحيلنا قراءة أدبه إلى الواقع، وتحثنا على تلمس حقيقة علاقته بهذا الواقع، والوقوف على انعكاسات هذا الواقع على ما يكتب، ويمكننا القول بأن الأديب «فؤاد التكرلي» ليس كاتباً واقعياً بالمعنى المحدود، على الرغم من أنه قد أنتج أعمالاً مستمدة من صميم الواقع المعيش وأن هذا الواقع يمثل له معيناً يمتح منه مادته الأولية.

هكذا لعب الواقع العراقي أحد أكبر الأدوار في عملية التشكيل والتأثير في تبلور الإنتاج الأدبي للأديب «فؤاد التكرلي»، وهو حين يكتب يكتب عن واقع يعرفه جيداً، ولديه معرفة حقيقية بتفاصيل هذا الواقع ويلمس القارئ الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات المهملة وأن تلك التفاصيل الصغيرة هي التي تشكل القضايا الكبيرة لدى الكاتب، وأنه لا يتناول تلك القضايا من مظاهرها بل يغوص إلى أعماقها، إلى الحياة الكابوسية وشواهد القهر الاجتماعي والانشراخات النفسية. يتناول هموم الوطن والإنسان من دون أن نشعر أنه يقوم بتسييس ما للأدب، كذلك لا نشعر أبداً بأننا نقرأ أفكاراً أو نقرأ واقعاً لا يمسنا، وعلى العكس تماماً تحرك فينا كتاباته مشاعر وأحاسيس وانفعالات كثيرة «والحال أن الفن يتوصل إلى ذلك التحريك لأوتار الحساسية، لا بواسطة تجارب واقعية، وإنما بواسطة ظاهرها فحسب، بإحلاله، اعتماداً على ضرب من الوهم، وإمكانية خلق هذا الوهم عن طريق الظاهر تستند إلى ضرورة مرور كل واقع لدى الإنسان قبل توصله إلى مس أوتار النفس والإرادة، بدائرة وسيطة دائرة الحدس والتصور، وهذا صحيح سواء أتعلق الأمر بالتأثير المباشر للواقع، بما هو كذلك أم بتظاهر هذا الواقع على نحو غير مباشر، بواسطة إشارات وصور وتصورات لها مضمون واقعي وهدفها التعبير عن هذا المضمون»(٦).

هكذا يظل سؤال الواقعية يرافق القارئ طوال مسيرة قراءته لأدب «فؤاد التكرلي» حاثاً إياه على التعمق في التأويل، ونرى رؤيا تنفذ إلى أعماق النفس فيما هي متصلة بالواقع الخارجي، فالكاتب لا ينفصل أبداً عن عصب الواقع ولا عن قضايا الوطن والحياة، ولا يغلق على نفسه أبواب الذات المحدودة. شهد مسار الأديب «فؤاد التكرلي» إنتاجاً متوازياً في الكم والنوع، ما بين القصة والرواية والمسرحية وعن الكتابة المسرحية والتي تسمى في بعض الأحيان بالحواريات، نجد أن الأديب «فؤاد التكرلي» يفضل ألا تسمى كتاباته المسرحية بالمسرحيات بالمعنى الفعلي للكلمة حيث يقول في تعريفه على غلاف كتاب المسرحيات الذي يضم تلك الأعمال ضمن سلسلة أعماله الكاملة: «هذه ليست مسرحيات بالمعنى الحرفي والمتفق عليه للكلمة. إنها بالأحرى محاولات في الحوار، استغلت بعض قابليات المسرح لتقديم الواقع منظوراً إليه من زاوية نظر مختلفة وغير مألوفة، إن فيها بحثاً مخلصاً عن الحقائق عبر طرائق ملتوية، ظهرت أحياناً، وكأنها تضمن الوصول إلى الهدف، إلا أنها، في أغلب الأحيان، تبدت غير جديرة بذلك وأشبه بمن ضيع هدفه قبل الخطوة الأخيرة»(٧).

لكن هذا لا يمنع حقيقة أننا حين نقرأ تلك النصوص، لن نعدم نصوصاً مسرحية مكتملة قابلة للإعداد المسرحي حيث إنها لم تبتعد كثيراً عن قواعد الكتابة المسرحية والالتزام بدقة الوصف وبالحوار، كما أننا سنطلع على كتابة مسرحية عميقة تقبل بأسئلتها الخاصة، وهي كتابة مسؤولة ناتجة عن أفكار المنعكسة عن حياة الإنسان في مجتمع ما أو أمة ما أو في الحياة بوجه عام، عن ذلك الصراع الوجودي في كينونة الإنسان.

كما نرى في تلك الكتابة المسرحية تلك الرغبة في التجديد في كتابة النص المسرحي ونسوق مثالاً من مسرحية (أوديب الملك السعيد/ ملهاة مأسوية في منظر واحد) المكتوبة في بغداد ١٩٧٧، في هذا العمل نطالع هذا النص السردي الحواري الذي بالطبع له جذوره الأصلية لكنه في الوقت نفسه يحمل قدراً كبيراً من المنطق والتأمل الخاص ولعل البعد الأهم في هذا كله، هو أننا لا نقرأ مسرحية تستلهم التراث بل نجد أنفسنا بصدد تراث يستلهم عبثية الواقع وتدور تلك المسرحية في أجواء تحيلنا إلى الأسطورة بقدر ما تحيلنا إلى الواقع، كما تثير الكثير من أسئلة الواقع المرئي والحقيقة المخفاة.

فمن خلال أسطورة «سوفوكليس» الإغريقية، ومغامرة «أوديب» الوجودية، ولعنته وصراعه مع الأقدار التي كتبت له ما فعله بأبيه وبأمه، تدور المسرحية في زمن حدده

الكاتب بقدر ما جعله مموهاً عاماً مفتوحاً، حين أخبرنا أن الزمن هو الوقت الحاضر، أما المكان فهو قاعة الاستقبال الكبرى في قصر الملك في طيبة، ولا يخرج الأديب «فؤاد التكرلي» كثيراً عن الواقع الإنساني حتى في لا معقوليته ويربط في مسرحيته بين التاريخ والواقع، التاريخ مجهول الحقيقة، والواقع المشبع بالفساد والطغيان والقمع والعار واستغلال الأوطان والبشر وكل شيء، وهكذا لم تتخلَّ كتابات المسرحية من لمسها الفلسفي وطرح أسئلة الحياة والضياع والغربة ومشكلة الوجود وانعدام الحرية والاستقرار السياسي.

ومن المسرحيات الرائعة أيضاً مسرحية «الصخرة»، تلك المسرحية الممتعة في قراءتها والتي تعتمد الترميز الدلالي المكثف، فهي مسرحية قصيرة إلى حد ما، الدلالات مركزة في أفكارها وكذلك في رسم شخوصها وفي صياغة ذلك الحوار الشيق المليء بالمعاني بين هؤلاء الشخوص، الجيران الجالسون على مصطبة خشبية محشورون ومتضايقون وكلما أبدى أحدهم حركة عنيفة أثناء كلامه سقط على الأرض وفي مقابل تلك المصطبة الخشبية كرسي مريح يجلس عليه «منتظر رحمة الله» وهو الشخصية الوحيدة التي لا يسبق اسمها كلمة «الجار»، أما بقية الشخصيات فهي الجار الفنان، الجار العالم، الجار المهندس، الجار المخطط ثم الجار الذي يفهم كل شيء، تتحاور الشخصيات حول تلك الصخرة ذات اللون الرمادي - الأزرق، التي ترقد بشكل وحشي وسط الغرفة تماماً يستمتع القارئ بذلك الحوار العبثي حول تلك الصخرة ورغبتهم في التخلص منها، تلك المحاورات التي تنتهي إلى لا شيء، بعد أن يعبر كل منهم عن بعض من أفكاره التي ترسم حدود شخصيته بشكل ربما يكون ساخراً بعض الشيء، إلا أن تلك الأفكار وتلك المحاورات تشير بوضوح إلى استحالة التواصل، واستحالة أن يجتمع هؤلاء على قرار وأن يتمكنوا من التوصل إلى حل.

هكذا لعب الواقع العراقي أحد أكبر الأدوار في عملية التشكيل والتأثير في تبلور الإنتاج الأدبي للأديب «فؤاد التكرلي»، وهو حين يكتب، يكتب عن واقع يعرفه جيداً، ولديه معرفة حقيقية بتفاصيل هذا الواقع، ويلمس القارئ الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات المهملة

ربما حظيت روايات الأديب «فؤاد التكرلي» بحظ أوفر من الشهرة، أو متابعة نقدية أكثر من بقية أعماله الإبداعية الأخرى، والحق أن الأديب «فؤاد التكرلي» قد أنتج عدداً من الروايات الهامة التي تضمن له مكاناً متميزاً في ساحة الإبداع الروائي وقد أضافت هذه الأعمال إلى الرواية العربية سواء من الناحية الفكرية أو من الناحية الفنية، حيث كانت تلك الروايات جامعة للكثير من فكره ومن سماته الأسلوبية وربما يكون من اليسير عند قراءة رواياته أن نكتشف العناصر الرئيسية المكونة لمساره ولاختياراته الجمالية وفيها أيضاً نكتشف نموذجاً متقناً لأساليب مختلفة من السرد، فيها تمضي المادة الواقعية متوازية مع المتخيل الروائي، فرواياته وعلى الرغم من موضوعاتها التي تكون واقعية / سياسية / نفسية، إلا أنها تتميز بقدرتها على إثارة اهتمام القارئ الجمالي حيث تأتي مستوفية للشروط الفنية، ولا تفقد خصوصياتها الأدبية.

ومن الروايات الاستثنائية في مشروع الأديب «فؤاد التكرلي»، رواية «بصقة في وجه الحياة» المكتوبة ما بين عامي ١٩٤٨ و١٩٤٩، وصدرت طبعتها الأولى عام ٢٠٠١، وقد كتبت تلك الرواية خلال ظروف عصيبة كان يمر بها الوطن وكذلك الكاتب على المستوى الفردي/النفسي، فما بين صدور قرار تقسيم فلسطين وتوقيع معاهدة بورتسموث ووسط التناقضات الداخلية في بغداد، وانفجار الشعب واندلاع المظاهرات، ورؤية الكاتب للرصاص المنهمر على جموع المتظاهرين العزل، أتت تلك الرواية وكأنها نص عدائي يحمل الكثير من العداء تجاه المجتمع والإنسان، وكأنها راغبة في تدمير العالم بأكمله.

تعد رواية «بصقة في وجه الحياة» من الكتابات الصادمة القاسية، فهي تواجه القارئ بالكثير من المحرمات والمواقف المرفوضة اجتماعياً وكذلك ترفضها الطبيعة البشرية، فيجد القارئ في هذا النص ما يشبه تلك الأحلام التي فيها يمارس المرء المحرمات وتؤلمه أشد الألم على الرغم من كونها مجرد أحلام، كما يقدم إلينا هذا النص العديد من الأفكار الفلسفية حول الإنسان والحياة والوجود بشكل عام، من خلال الشخصية الرئيسية في الرواية، «الأب» معاون الشرطة سابقاً والمتقاعد حالياً والذي كان يتقاضى الرشى باستمرار أثناء خدمته، يعيش مع زوجته وبناته، ساجدة وصبيحة وفاطمة.

هو الأب الساكت دائماً يلمس ويرى ما يدور في بيته من فساد يتجاهل مظاهر الثراء في منزله الفاخر الممتلئ بالأثاث الثمين الذي لا يعلم من أين جاء، فهو لا يملك ما يمون نصف منزله، لا يسأل من هؤلاء الرجال الذين يسألون عن ابنته فاطمة في التليفون، لا يسأل من أين يرجع بناته متأخرات ليلاً،

لا يطيق الاقتراب من زوجته، ينجذب إلى بناته كأنهن أجنبيات عنه إلا أنه يحب ابنته فاطمة ويغار عليها، ولا يراها كابنة، بل كفتاة جميلة صغيرة تتفجر شباباً ورغبة في الحياة، ظلت تطارده هذه الأفكار وتولد بداخله رغبة شديدة تجاه فاطمة وكان طرد هذه الأفكار يكلفه ألماً نفسياً عميقاً، وفي أثناء محاولاته للتخلص من أفكاره تجاه فاطمة، يصدم القارئ بفجاجة نظراته إلى ابنته صبيحة، وعندما نقرأ «فلم تجبني تلك القذرة، تلك البهيمة، وكان سكوتها استسلاماً»(٨) نستشعر فداحة ماجرى. إلا أن فاطمة ظلت تسيطر عليه كلية يفكر دائماً في شعرها الأسود الناعم وجسدها الرشيق الرائع الجمال، ووجهها الأخاذ والتقاطيع الدقيقة الجميلة وكان يشعر بحنق شديد على رجال كثيرين يجهلهم، وفي محاولة أخرى للتخلص من هذه الأفكار، يذهب إلى بيت من بيوت الهوى، ويجلس إلى فتاة إلا أنه يرفض الاتصال بها ويعطيها نقودها ويندفع مسرعاً إلى الخارج، ولا يستطيع التخلص من التفكير في فاطمة ويصفها بالجوهرة المخفية في الرماد، بالمخلوقة الطيبة الوديعة، بالفتاة العابثة اللعوب، ففاطمة تمثل له الحياة بكل معانيها، واللذة بأدق صورها وأجملها، وحين يجتمع هذا الأب بابنته فاطمة، وبعد أن أخذت تبكي وتولول بعد استسلامها له، تساءل الأب لماذا أصبحت فاضلة تخشى الله؟ !...

ثم أخذ يفكر في أن الحرية لن تكون يوماً غاية فقط بل هي وسيلة أيضاً لتعيش حياة إنسانية حقة، ثم أخذ يتساءل عن كنه هذه الحرية، «أهي النزول من السطح صباحاً؟... أهي تناولنا مانشاء من الطعام؟... أهي عمل مانريد دون حساب للآخرين؟... أهي الذهن المتسع؟... أهي الإيمان العميق بما يصل إليه الفكر؟... أهي الموت؟...(٩) ويتساءل هل هذه الحرية موجودة حقاً، ثم يرى في النهاية أن حريته لم تكن إلى شعوره بفاطمة، وبعد هذه التساؤلات وفي نهاية النص، تقابلنا النهاية الصادمة حين يقوم الأب بخنق فاطمة بيديه قائلاً إنه لم يكن له مفر من ذلك، وذلك في صباح يوم كان ميتاً رغبة فيها وينتهي النص بجملته التي يقول فيها – عندما يستمع إلى ضجة الشرطة –« لقد أتوا، أظنهم سيقتلونني، حسناً»(١٠). هكذا يمضي بنا هذا النص من صدمة إلى أخرى، ومن أفكار عميقة إلى أخرى أعمق تمس جوهر أزمة الإنسان وتدل على معاناة قاتلة ورغبة عميقة في رد الضربة نحو الحياة بعنف يساوي ما تمارسه من عنف ضدنا، نص صادم وصفه الأديب «فؤاد التكرلي» بأنه نص ملعون غير مقدس، وهو النص الوحيد الذي خصه الكاتب بمقدمة تسبقه، وفي تلك المقدمة التي تحمل عنوان «مقدمة لنص ملعون» يقول الكاتب: «بصقة في وجه الحياة، ثمرة فجة قطفت قبل أوانها ويجب أن تؤخذ على هذا الاعتبار، لقد كانت لي عملاً من أعمال إعادة التوازن الشخصي، وترميم ما تخرب من ذاتي بسبب ظروف أحاطتني، ووجهت لذاتي الوجودية خاصة، ضربات متتالية»(١١).

ومن الروايات المهمة أيضاً، رواية «خاتم الرمل»، تلك الرواية التي تتميز بأسلوبها السردي الذي يمزج مابين الوهم والواقع، وهي ابتداء من العنوان، تدل على اهتزاز وتخلخل العلاقات الإنسانية، وتتعرض لما هو سيلسي / سلطوي وفردي / مجتمعي من خلال البطل في الرواية والنفاذ إلى لاوعي تلك الشخصية.

كذلك تمثل رواية «الرجع البعيد» نموذجاً إبداعياً فريداً للرواية العراقية، ليس بسبب توفرها على كم كبير من اللهجة العراقية الدارجة في الكثير من صفحاتها التي تقارب الخمسمائة ولكن لأن هذه الرواية تضم قدراً هائلاً من تفاصيل وسمات حياة المجتمع العراقي من خلال الأحداث والشخوص ونفاذ الكاتب إلى دواخل تلك الشخوص بكل ما فيها من قلق وخوف وصراعات.

امتدت التجربة الإبداعية للأديب «فؤاد التكرلي» على مدى أكثر من أربعة عقود، وبرحيله تكون قد اكتملت تلك التجربة، وباكتمالها هذا تكون مؤهلة لأن تبقى متوهجة في خارطة الأدب العربي، كما يبقى الأديب «فؤاد التكرلي» بعد رحيله أديباً خليقاً بهذا الاسم، وهنا نورد ما يقول عميد الأدب العربي الدكتور «طه حسين» عن سمات الأديب الذي يستحق أن تسبق هذه الكلمة اسمه، وهو ما ينطبق على أديبنا الكبير: «ينتج وهو حي وينتج بعد أن يموت، لأن جسمه هو الذي يموت ولأن ملكاته المتصلة هي التي تموت، فأما حياة ضميره الأدبي، فأما جذوته المتقدة، فأما حياة عقله وقلبه ونفسه فهي باقية أبداً»(١٢).

هوامــش:

١ - فؤاد التكرلي، تجربة قصصية معكوسة، كتاب المقالات، الأعمال الكاملة ٦، دار المدى، دمشق، ط ١، ٢٠٠٢، ص ٣٤.
٢ - فؤاد التكرلي، العيون الخضر، كتاب القصص، الأعمال الكاملة ٥، دار المدى، دمشق، طبعة خاصة، ٢٠٠٢، ص ٣٤٥.
٣ - نفسه، ص ٣٤٧.
٤ - كتاب المقالات، ص ١٤.
٥ - هيغل، فكرة الجمال، ت: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٧٨، ص ٤٨.
٦ - نفسه، ص ٤٧.
٧ - فؤاد التكرلي، كتاب المسرحيات، الأعمال الكاملة ٤، دار المدى، دمشق، ط ١، ٢٠٠٢.
٨ - فؤاد التكرلي، بصقة في وجه الحياة، الأعمال الكاملة ٣، دار المدى، دمشق، ط ١، ٢٠٠١، ص ٤١.
٩ - نفسه، ص ٨٩.
١٠ - نفسه، ص ٩٣.
١١ - نفسه، ص ١٣.
١٢ - طه حسين، حديث الأربعاء ٣، دار المعارف، ط ١٢، ١٩٨١، ص ٢١٤.

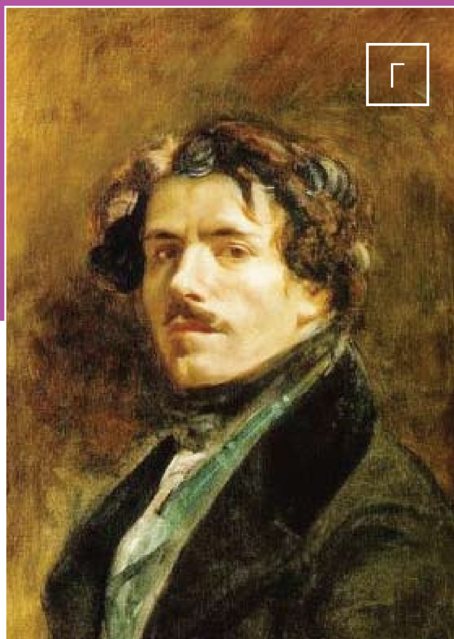
ديلاكروا

د. عمر عبدالعزيز

ذلك الذي دوْزن اللون بالفراغ

١ / ٢ الفنان الفرنسي الموصوف بكبير الرومانتيكيين التشكيليين عاش في الفترة ما بين ١٧٩٨ وحتى ١٨٦٣ ليشهد بزوغ قرن جديد وأُفول قرن سابق، وليتمرّغ في زمن العاديات التي ترافقت مع الثورة البرجوازية الماركانتيلية القاسية، مما يُمكن رصد أبعادها على سحنته وتعبيرات وجهه في متواليتي "بورتريت ذاتي" لنفسه وهو ما زال في عهد الصبا والشباب، وأُخرى فوتوغرافية التقطت له وهو في خواتم أيامه السبعينية .





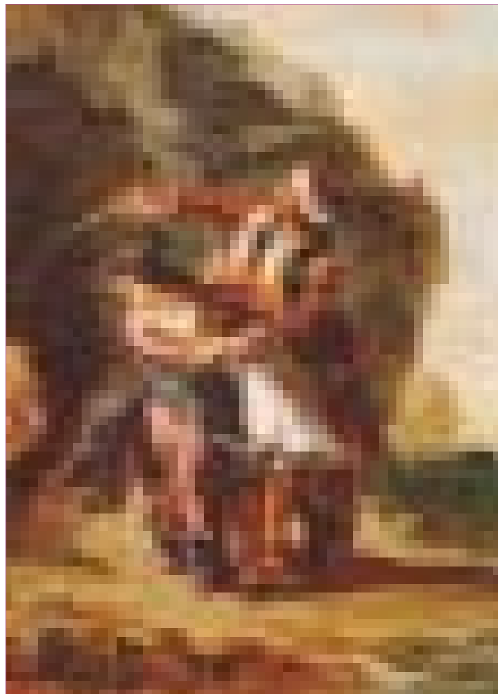
٣/ اللوحة الماثلة لا تعبر عن مرارة الصراع بين الكائنات مما يلتبس بجهود البشر أيضاً، بل تضعنا في معادلة الخط الضابط للإيقاع التصويري الذي كان ديلاكروا يعتبره أساس الأُسس في التصوير. كل امتداد أو التواء للخطوط تعبير عن قوة الخيار الفني حيث لا مجال للحلول الوسط، وكل لون يتموْسق في أساس التكوين تعبير عن فضاءات مفتوحة للخيال والتخييل .



٣

٤/ قوة البناء، ووحدة الموضوع تتماهيان في أساس وتضاعيف المكان، فاذا بالرائيين للمشهد يتكاملان في تميمة التنوّع، فالرجل ينظر للعاصفة، فيما المرأة المتطلعة إلى يقين مداها الجواني لا تخاف من عاديات الأيام .

تميز ديلاكروا بقوة التعبير اللوني الذي يسطع حد التماهي مع قوة الضياء ، ولهذا كانت له في النظرية اللونية أقدام وروافع.



٤

٥/ التعبير عن النزعة الإفتراسية موازٍ مؤكد لما يتجاوز الافتراس الغرائزي المحكوم بالحاجة، كما يفعل الأسد وهو يلتهم أرنباً ناعماً رقيقاً. الإشارة هنا تطال الزمان وتقلباته، وتؤشر لما يتجاوز الضرورة، وربما لهذا السبب أراد ديلاكروا أن يُباشر الافتراسيين البشريين ممن حوّلوا باريس القرن الثامن عشر إلى نخبة شريرة مُستأسدة، وقطيع كبير من المَسُوسين بالاستعباد المنظم .

٦/ تماهى الفنان ديلاكروا مع الشرق وأهواله، وسجّل في رحلته المغاربية جُل أعماله، بل أكثرها أهمية، وقد أمعن في استخدام الضياء ومتوالياته التعبيرية المفارقة لمألوف التصوير في ذلك الوقت، وقد استوهمتُ غير مرة أنه ترجم عملياً ما كان قد ذهب اليه "الفارابي" في "رسالة الألوان"، وهي تلك الرسالة الإشكالية التي ترتقي بمقام اللون الأسود إلى مستوى الأبيض، بل تعتبر الأسود مفارقاً للألوان.. معادلاً سحرياً لها.. قريناً بالضياء والظلام، مما يمكن أن نتلمّس بعض آفاقه عند ديلاكروا.



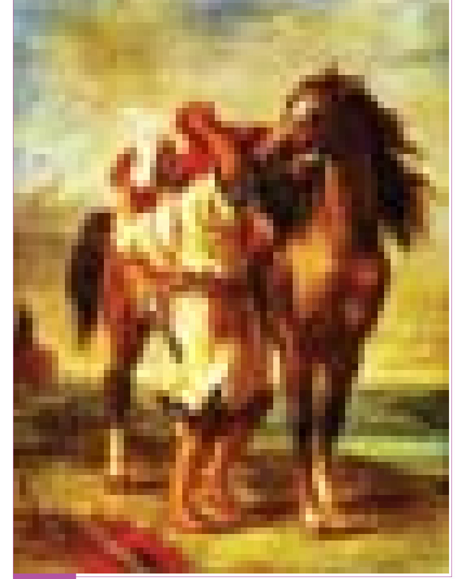
ס



ר



٧



٨

٧/ في هذا العمل يتموضع ديلاكروا في بُعد بنائي مفارق للتكوين الأكاديمي القروسطي الصارم، فكل جزئية من عناصر اللوحة تمثل محور ارتكاز، ويبني البُعد الثالث ليوزن الصورة في الفراغ، بما يذكرنا برؤية الكلاسيكيين الجدد الذين خرجوا من تضاعيف القرنين الرابع والخامس عشر .

٨/ مقاربات لونية ومقارنات جسدية بين الفارس وحصانه تمهد بنا إلى الاعتقاد بمركزية الحصان ونُبله، وبالرغم من أن الفارس هو الذي سيركب الحصان، لكن الأهم من هذا وذاك فضاءات التعبير اللوني المتناسق مع وحدة التكوين وقوة التعبير، مما جعل من ديلاكروا أهم فنان مُلوّن على مدى تاريخ الفن الأوروبي.

مما لاشك فيه أن الضياء المشرقي كان له أثر كبير في تميزه، بل كان بمثابة المُقدمة التي ألهمت لاحقاً فناني الانطباع ممن "رسموا ما يرون لا ما يعرفون" كما قال كبيرهم " سيزان "







٩/ هذا الاحتشاد البشري المغاربي تعبير عن الواحدية في أساس التنوّع، والشاهد أن ديلاكروا تتبّع الفرق الصوفية، وأدرك المعاني المُتسلسلة النابعة من سحر التنوع، ومن معنى "الفرق في عين الجمع"، ومن جمالية الفن الذي يقيم في متوالياته التلقائية والضبط الفني، مما يمكن ملاحظته في الأدوار الإنشادية الصوفية، والفرجوية الشعبية المغاربية.

١٠/ من أشهر لوحاته حيث الفاجعة على وجه "اللقيطة".. الباحثة من المعاني في سديم الفراغ واللامعنى، والناشئة لفضائع المجتمعات البشرية، حيث يتم ظلم المظلوم دون حدود.

هذه واحدة من تعبيرات ديلاكروا الاجتماعية المُكاشفة.



المقاهي الأدبية في بعض البلدان العربية

تاريخ وحيوات

حواس محمود

هناك ارتباط وثيق بين المقهى والمثقف، وهذا الارتباط جاء عبر علاقة حميمة ـ في القرن الماضي بين أهم عمالقة الأدب والفن، والمقاهي، بارتيادهم إياها وإجراء للنقاشات الحلمية فيما بينهم في أجوائها الحميمة والاطلاع على الجديد في عالم الصحافة والأدب...

في هذه المقالة سنتناول المقاهي الأدبية في مصر ـ لبنان ـ الأردن ـ سوريا ـ السعودية.





كتب جمال الغيطاني مرة أن القاهري حين يحدد موعداً لقاهري آخر يقول له سنلتقي في مقهى الـ... ثم تحدث عن مقاهي القاهرة وعما تمثله من أمر جوهري في حياة المصريين في المدينة العظيمة.. ولكن إلى متى سيدوم ذلك هكذا تساءل الروائي المصري.

لقد كان نجيب محفوظ يرتاد (مقهى الفيشاوي) وهو لا يزال طالباً في الثانوي ثم مقهى عرابي، الفردوس، ثم ركس، ثم لونا بارك، ثم مقهى سي عبده الذي ورد ذكره في الثلاثية ثم علي بابا الذي يفتتح به برنامجه اليومي لسنوات. إن أقدم المقاهي القاهرية هي مقهى «متاتيا» والتي دشنت دوراً مغايراً للمقهى منذ ذلك التاريخ ففي العام ١٨٦٧ أمر الخديوي إسماعيل في إطار مشروعه (القاهرة باريس الشرق) بردم بركة الأزبكية والبرك المحيطة بها (ميدان العتبة الآن) وهناك أنشأ الأوبرا المصرية، وكان من بين المباني الجديدة بناية تقع خلف دار الأوبرا القديمة أطلقوا عليها عمارة البوستة نظراً لقربها من مبنى البوستة وكانت تضمن المحال الكثيرة التي تقع أسفل هذه البناية «مقهى البوستة» الذي تغير اسمه إلى مقهى «متاتيا» نسبة لاسم المالك الذي آل إليه المقهى وقيل إنه كان يوناني الجنسية وربما لم يشتهر في مصر مقهى مثل «متاتيا» فلقد كان أهم أول مقهى بالمعنى المتعارف عليه بين المثقفين والوطنيين أصحاب الفنون، كان يرتاده جمال الدين الأفغاني ومن حوله يتحلق المريدون أحمد عرابي وسعد زغلول، وعبد الله النديم ومحمد عبده ويعقوب صنوع ومحمود سامي البارودي، وتجدر الإشارة إلى أنه في هذا المقهى بدأت ثورة عرابي، وقد تعاقبت أجيال المثقفين على هذا المقهى مثل أحمد شوقي والعقاد وحافظ إبراهيم، كما كان يلتقي فيه الشاعر خليل مطران والشيخ التفتازاني، وحبيب جاماتي وكثير من الشوام (من أهالي بلاد الشام) والمصريين، وقد تم هدم المبنى الذي يقع فيه هذا المقهى العام ١٩٩٩ في إطار مشروع نفق الأزهر.. ويأتي مقهى «ريش» في المقام الثاني بعد «متاتيا» في الأهمية التاريخية تأسس عام ١٩٠٨، وفي عام ١٩٧٢ ومع كثرة تردد عناصر كثيرة من الحركة الطلابية على ندوة نجيب محفوظ في «ريش» ولدت فكرة بيان توفيق الحكيم الشهير إذ نصح نجيب محفوظ الأدباء بالتوجه إلى مكتب توفيق الحكيم في «الأهرام» أما مقهى الفيشاوي فهو من المقاهي الضاربة في القدم أيضاً ولا يمكن أن نقول عنه إنه مقهى مثقفين فهو مقهى شعبي طغت عليه أخيراً الصفة السياحية وكان يحتل رقعة أوسع مما هو عليه الآن فكان يطل على المشهد الحسيني مباشرة، وكان من أشهر رواده نجيب محفوظ كما ارتاده زعماء ومفكرون سياسيون عرب وأجانب والإمام محمد عبده وأنور السادات وجمال عبد الناصر وسارتر وسيمون دي بوافوار... وفي الجيزة يوجد مقهى «عبد الله» في ميدان الجيزة وكان من أشهر رواده محمد مندور وعبد القادر القط ونعمان عاشور وأنور المعداوي وزكريا الحجاوي وعبد المحسن طه بدر ورجاء النقاش ومحمود السعدني وكان المعداوي نجم هذا اللقاء ولحق بهم صلاح عبد الصبور وحجازي، والجدير بالإشارة أن نجيب محفوظ لم يكن يحب السفر بل كان

يمضي الصيف عادة في الإسكندرية وعندما يتعثر عليه فهو لا يتزحزح من مدينته الأم، وكان المقهى الذي يجتذبه أكثر من غيره هو مقهى «بترو» وقد هدم فيما بعد وكان محفوظ يلتقي فيه بتوفيق الحكيم الذي كان يفضل في العادة ارتياد مقهى «سيدي بشر» وقد كان مولعاً كذلك بارتياد مقهى «باسترودي» في شارع فؤاد.

المقاهي الأدبية في لبنان

لم تعد مقاهي المثقفين عامرة في بيروت فما اصطلح على تسميته بهذا الاسم بات اليوم أمكنة فقيرة تقبع على زاوية «البيكاديلي» في شارع الحمراء يزورها قليل من الرواد، يبدو جلوسهم على مقاعدهم أشبه بالإقامة منه بذلك الجلوس الخفيف والرشيق في المقاهي، إنها «ألويمبي» و«المودكا» و«الكافيه دي باريس» نفسها ولكنها اليوم مختلفة قليلاً، مقاعدها وطاولاتها قديمة فيما المقاهي الأخرى في المدينة تتبارى في اختيار أثاثها الجديد والمبتكر الأمر نفسه يصبح بالنسبة إلى الرواد، فزبائن النوع الأول من المقاهي يبدون الحيوية والجدة التي يبديها زبائن المقاهي الجديدة ثيابهم أقل نضارة وهم لم يأتوا إلى المقهى مصطحبين أطفالهم ونساءهم وما زالت طلباتهم من النادل مقصورة على القهوة التركية والقهوة الإكسبريس التي صار اسمها في المقاهي الجديدة «اسبرسو» وفي النوع الأول من المقاهي قليل من النساء ومن الشباب فيما تطغى هاتان الفئتان على رواد مقاهي النوع الثاني.

المقاهي الأدبية في الأردن

على أثر تهدم مقهى العاصمة كتب مؤنس الرزاز مقالاً رثى الأوقات التي قضاها في المكان وموجهاً إلى صديقه الكاتب محمد خروب الذي كان أنيسه لفترة العصر وأول الليل سؤالاً يقول فيه: هل بدأت المعالم التي تشبهنا تختفي فجأة؟ وهل علينا أن نشد الرحال إلى مجهول دائماً كلما اعتدنا مكاناً ألفناه؟ والروائي الراحل مؤنس الرزاز كان من بين أكثر الأدباء الأردنيين مواظبة على وقت المقهى ووقت النظر إلى الصحف والمجلات ووقت لقاء الأصدقاء، وانتقل على مضض (بعد هدم مقهى العاصمة وتحوله فندقاً عالياً) إلى مقهى «الأردن» غير أنه لم يعتد الهدوء النسبي في المكان الجديد ومثلما كان الهدوء أبعد الرزاز ومجموعته عن مقهى الأردن فإن الضجيج الذي لا يحتمل دخان الأراجيل في مقهى «كوكب الشرق» أبعده ولكن هذه المرة إلى مقهى نخبوي هو في الحقيقة ركن من «مكتبة الأردن» في المنطقة (الدوار الثالث) ولكونها مكتبة تهتم عبر شخصية صاحبها مصطفى شعشاعة بالكتب المكتوبة بالإنجليزية، لذا كان وقت الرزاز هذه المرة منسجماً مع قراءات بالغة لشكسبير من دون أن يعني هذا انقطاعه عن لقاء الأصدقاء وإن بات مجيئهم أقل.

حنين الرزاز إلى مقهى بات ملحاً مع تقلبات مزاجه فعاد إلى مقهى «عمون» في المسافات الأولى من شارع السلط الصاعد من وسط البلد، وانتظمت حلقة من الكتاب والأدباء في المكان كالقاص والصحفي يحيى القيسي والقاص الروائي هاشم غرايبة والقاص مفلح العدوان والشاعر والأكاديمي محمد عبيد الله والقاص أحمد نعيمي والناقد السينمائي ناجح حسن «خبير المقاهي» وذواقها الأول في عمان، ثلاث ساعات يومياً كانت كفيلة بجعل ناجح حسن جوالاً خبيراً بين مقاهي عمان التي يرتادها ومن مشاهديها كان يرسم ملامح عروض سينمائية مبتكرة تجمع الاجتماعي بالسياسي والواقعي بالمتخيل الذي لا يخلو من إثارة، ولم تتوقف اختيارات حسن عند المقاهي التي يرتادها الأدباء بل امتدت إلى تلك التي تتميز بنكهة خاصة كما مقهى «الشريف الدولي» عند جبل الحسين



التي باتت تستقطب أكثر من أديب بينهم الشاعر والكاتب خيري منصور الذي يعتبر جذاباً في الحديث وابتكار موضوعاته، وكان يدانيه في ذلك الكاتب والصحفي معن البياري الذي كان قبل سفره للعمل في قطر ثم الإمارات لاحقاً من أبرز علامات المقاهي الأدبية في عمان، والجلوس إليه كان متعة لا تضاهيها إلا متعة الجلوس إلى الشاعر رسمي أبو علي الذي بإمكانه تحويل أي مشهد أو قضية إلى مادة للحديث الممتع والأنيس والمفيد وعلاقة أبو علي بالمقهى وطيدة وإبداعية إن شئت فله مجموعة «ذات مقهى» وتجدر الإشارة إلى أنه لم يجمع مقهى أدباء عمان ومثقفيها مثل مقهى «الفينيق» الذي أسسته الإعلامية سعاد الدباح وعاونها في إدارة المقهى الشاعر العراقي المقيم في عمان (١٩٩١ ـ ١٩٩٧) علي الشلاه وما كان جاذباً في المكان وجوده في منطقة أنيقة من عمان (الجاردنز) وكان يحوي شكل المقهى العادي وكذلك الجانب الثقافي من الأمسيات الأسبوعية في مختلف أشكال الإبداع والمعارض التشكيلية واللقاء مع كل وجوه الثقافة الأردنية، ولفرط شهرته صار «الفينيق» ينافس المؤسسات الثقافية الأردنية وإليه كان يتوجه كبار المثقفين العرب من زوار عمان قاصدين اللقاء مع كبار تجمع لمثقفي الأردن.

المقاهي الثقافية في سوريا:

مع بداية القرن العشرين والتطورات التي طرأت على المجتمع الدمشقي راحت المقاهي تنتشر على ضفاف فروع نهر بردى المتغلغلة في الأحياء الدمشقية ففي العشرينات ولغاية الخمسينات من القرن الماضي كان شارع العابد وشارع بغداد وسط مدينة دمشق يغصان بالمقاهي وأشهرها «اللونابارك» الذي سمي فيما بعد بـ«الرشيد» وظل هذا المقهى حتى الخمسينات، وكان مسرحاً صيفياً يقدم أيضاً الأفلام السينمائية وكثيراً ما تحول مسرحه إلى منبر للحفلات الخطابية السياسية والانتخابية وأيضاً مقهى «الفاروق» و«الزهور» و«الأزبكية» وغيرها، وعادة ما كان رواد تلك المقهى من طلاب المدارس، فبعد أن يدخنوا فيها الأرجيلة ويشربوا الشاي والقهوة يذهبون إلى نادي بردى لكرة القدم الموجود في الشارع نفسه، وهكذا في أواخر الأربعينات مروراً بالخمسينات والستينات شهدت مقاهي دمشق مرحلة ذهبية من حيث تحولها من مجرد أماكن للتسلية والمتعة والترويح عن النفس إلى أماكن تجمع السيلسيين والمثقفين والصحفيين ونخبة المجتمع الدمشقي وكان مقهى «الطاحونة الحمراء» يكتظ صباحاً بلفيف من صحفيي «الأيام» و«القبس» والصحف الأخرى إلى جانب عدد من النواب، وفي المساء كان المشهد السياسي أكثر وضوحاً في مقهى «البرازيل» حيث يجتمع السياسيون العتاق والوزراء السابقون وظرفاء يتندرون على الجميع من دون استثناء، وعلى الرصيف المقابل ينعكس المشهد ذاته في «الهافانا» فيتقاسم الطاولات شباب من أحزاب مختلفة، ولكن في وقتنا الراهن نجد أن المشهد السابق للمقاهي الدمشقية أو السورية عموماً قد تغير فلم يعد السياسيون من الحزبيين والوزراء من روادها، باتت المقاهي تقتصر على المتقاعدين والعاطلين عن العمل إلى جانب المثقفين والصحفيين المهتمين بالشأن الثقافي ولم نعد نلمح في زوايا «الهافانا» مثقفاً مثل صدقي إسماعيل الذي يكتب صحيفته «الكلب» الساخرة بخط اليد من ثم يستنسخها الأصدقاء ليستمتعوا بالشعر «الحلمنتيشي» وهو يستعرض أحوال البلد والسياسيين ومقاهي شارع العابد آلت إلى زوال سوى مقهى الروضة الذي صار ملاذاً للمثقفين يجتمعون فيه للثرثرة ولتقرير مكان لقائهم المسائي في أزقة العابد أو قصر البلور في باب توما أو نادي الصحفيين في العفيف أو مطعم طربوش في ساحة المحافظة

أو مطعم «رابطة المحاربين القدماء» في حال كانت الجلسة «على قد الحال» أما إذا كان الطموح لسهرة أو غداء عامر فيذهب الاختيار نحو الربوة حيث مطعم «الشعار» أو دمر حيث مطعم «السمر» وفي وقت يمتلئ مقهى الروضة بالمثقفين والصحفيين خصوصاً وقت الظهيرة يكاد مقهى «الهافانا» يخلو لأن أسعار المشروبات في «الهافانا» ساهم في إقصاء المثقفين منه ويقتصر على تقديم القهوة التركية والشاي والعصير بينما يجذب مقهى «الروضة» بأسعار الشعبية معظم رواد المقاهي، كما هو أيضاً حال مقهى الكمال مع فارق أن الأول يعتبر بؤرة للشلل الثقافية بينما يذهب الميسورون من المثقفين وغالباً من العاملين في مجال التلفزيون والسينما إلى مقهى فندق الشام الخمس نجوم، حيث تجري اللقاءات والحوارات الصحفية وعقد اتفاقات العمل بين الشلل الفنية التي تجمع النساء والرجال معاً.

المقاهي الأدبية في المملكة العربية السعودية:

وقفت الثقافة الاجتماعية في السعودية موقفين متباينين من المقهى فهناك فئة تنظر إلى المقهى نظرة ازدراء لرواده وارتباط المرتادين لهذا الموقع بالطبقات الدنيا والمنحرفين سلوكاً، وهذه النظرة تتسع دائرتها حتى تصل إلى معظم المدن والقرى، هذه النظرة ربما كان جذرها الذي تستند إليه تحريم التدخين مع بداية ظهوره، ولكون المقهى يقدم «الشيشة» وغالبية المرتادين من المدخنين اكتسب الموقع تحريماً يوازي تحريم ما يتعاطى داخله، إضافة إلى بقاء إرث سابق من التحريم للشاي والقهوة وظل



موقع المقهى مرتبطاً بالمنحرفين والغرباء ومن ليس له أهل، وبقي بعيداً من إقبال الكثير من أفراد المجتمع الذين يبحثون عن سمعة نظيفة تبعدهم عن اللوم أو اتهامهم بما يكرهون. هذا التفكير أخذ يتزحزح مع السنوات لتتسع فئة المدخنين ورواد المقهى بنظرة حاولت من البدء الانفكاك من أسر أحكام المجتمع الجاهزة، وأخذت تتعامل مع المقهى موقفاً لتطبيب المزاج وشرب الشاي وتبادل الأحاديث،

والمجتمع الحجازي يختلف عن بقية المناطق الأخرى في المملكة حيث وجد نمط سلوكي في حياة الناس كان من عاداتهم اليومية تبادل الأحاديث وشؤون الحي، الجلوس بالمركاز ويتبادلون فيها أخبار الأدب، وهذا المكان يسمى المركاز وجمعه مراكيز والمركاز عبارة عن أرائك ترص على شكل مستطيل مفتوح من الجهة التي تقابل صدر المجلس وفي الصدر يجلس الأكثر تميزاً في المجموعة، وقد لعب المركاز أهمية اجتماعية وثقافية في الفترات المبكرة من حياة المجتمع الحجازي (في مكة وجدة على سبيل المثال) ومع التغيرات السريعة غاب المركاز وظل محصوراً في أماكن معينة ومحدودة، ومع وجود المركاز

لم يكن المقهى غائباً بل كان يوجد بسمعة سيئة (عند البعض) وأخذ المقهى يتشكل ويكتسب وجوداً تدريجياً بدأ بالتسامح مع كبار السن في دخول المقهى وانتهى بقبول الجميع في هذا المكان، ومن المقاهي الشهيرة في استقبال المثقفين في مدينة جدة مقهى الأبراج (وهو أرستقراطي يقع على شاطئ الحمراء) وتتوافد إلى هذا المقهى مجموعة كبيرة من الأدباء والإعلاميين والرياضيين والفنانين التشكيليين والشعراء الشعبيين، وغدا هذا المقهى ملتقى كثير من الكتاب بالقرب من نادي جدة الأدبي، وهناك مقهى «الحزام» وهو مقهى يقع بين مجموعة ورش صناعية يرتاده كتاب شباب في جلسة أسبوعية لتداول الآراء في الجوانب الثقافية والأدبية، وهناك مقهى «المها» يقع في المدينة الصناعية يرتاده فنانون تشكيليون.

المراجـع:

١ـ المقاهي الأدبية من القاهرة إلى باريس ـ تأليف جيرار جورج لومير ـ ترجمة مي عبد الكريم محمود ـ دار الأهالي ـ ط١، ٢٠١٠م.

٢ ـ صحيفة الحياة ـ أيار/ مايو ٢٠١٢ ـ ملف آفاق ـ ص ١٧.

٣ ـ الحياة ـ ٨ آذار/ مارس ٢٠١٢ ـ ملف آفاق ـ ص ١٨.


[مدخل أحد مساجد مـالي]

مسجد مالي الكبير
تحفة فنية ومعمارية رائعة

حصل على جائزة دولية في العمارة كنموذج لتوظيف العناصر المعمارية البسيطة

أحمـد أبو زيد

يعتبر مسجد نيونو الكبير بمالي والذي شيد بعناصر بنائية بسيطة, تحفة فنية ومعمارية رائعة, مما أهّله للحصول على جائزة الأغاخان الدولية للعمارة عام ١٩٨٣م, وذلك لما يمثله من جمال فني وروعة في التصميم, بهر المحكمين لمشروعات الجائزة.

فالبناة والمعماريون لهذا الجامع تحدوا كل أشكال الحداثة والأنماط المعمارية العالمية الجديدة التي تحكمها مؤثرات الثورة الصناعية ووظفوا إمكانيات البيئة الإفريقية المتواضعة التي لا يملكون غيرها, لكي يخرجوا بعمل معماري وفني رائع, ويحافظوا على التقاليد المحلية, مع تحقيق أروع صور الفن

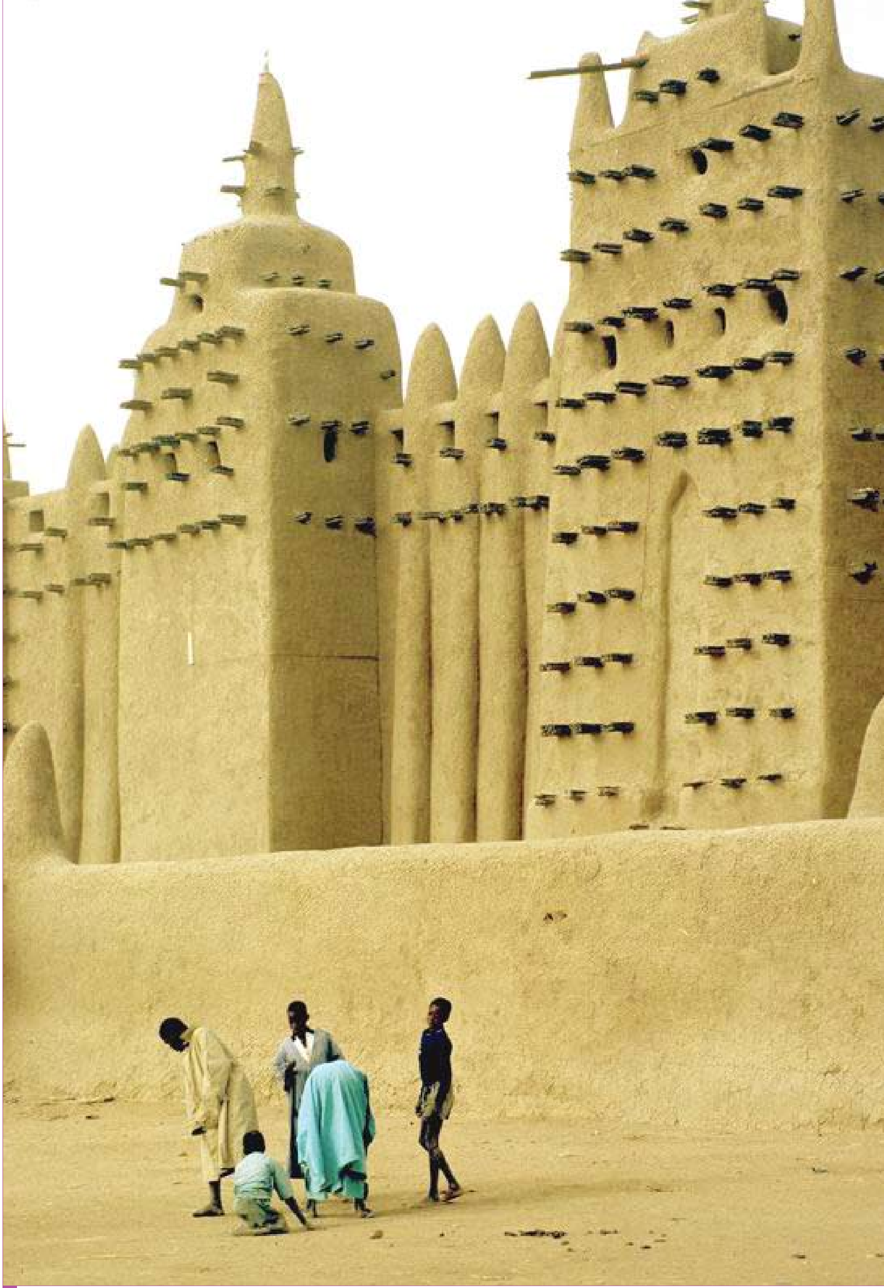
المعماري الإسلامي الذي حملته المساجد منذ عهد الإسلام الأول وحافظوا من خلال ذلك على القيم التقليدية للعمارة القديمة والتي تعبر عن هويتنا الإسلامية.

فقد جاء في قرار لجنة التحكيم: أن هذا المسجد حصل على الجائزة بسبب احتوائه وتوظيفه للأنماط التقليدية, سواء كانت معقدة أو بدائية ويعد هذا الحضور المستمر لمثل هذه الأنماط أحد أهم العناصر التي تمكن من الحفاظ على الصبغة المعمارية والهوية الثقافية المتميزة في عالم تفرض فيه الأنماط المعمارية العالمية التي يطغى عليها طابع الحداثة ومؤثرات الثورة الصناعية على نطاق واسع.

تحفة معمارية رائعة

ويعد هذا المسجد المصنوع من الطوب اللبن تحفة معمارية رائعة, تمثل اللغة والعادات المحلية وقد قام بتصميم البناء وتنفيذه أحد كبار البنائين المحليين وهو المعماري المالي «مينتا لاسيني» وتم المسجد بشكله الحالي عام ١٩٧٩م وبإمكانيات المجتمع الإسلامي في مدينة نيونو المالية.

وتاريخ هذا المسجد يرجع إلى عام ١٩٤٥م, حيث أقيم في البداية كمسجد صغير, ثم تمت توسعته عدة مرات على يد نفس المعماري «مينتا لاسيني», حيث قام عام ١٩٥٢م بتوسعته لأول مرة, ثم أعاد توسعة المبنى الرئيسي, كما أعاد بناء الجزء المركزي بأكمله في الفترة من ١٩٦٩ إلى ١٩٧٣م, وأضيفت إليه بعض الملحقات الجديدة, حتى تحول المسجد من مسجد صغير إلى جامع ضخم.



أبـراج مسجـد نيونو

وفي عام ١٩٧٩م, قررت لجنة الشيوخ في المدينة توسعة الجامع مرة أخرى وعهدت بذلك إلى نفس المعماري «مينتا لاسيني», وتضمن المشروع الجديد للتوسعة إضافة

قاعة صلاة مخصصة للنساء, حيث شيدت في الجهة الغربية من السور وبها فناء داخلي بسيط مماثل للفناء في الجزء الرئيسي من المسجد.



عناصر بناء بسيطة تصنع فناً جميلاً

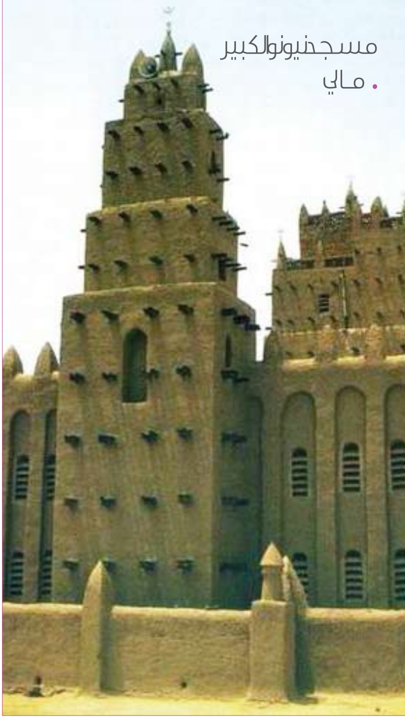
ويتكون الجزء الخارجي المهيب من المسجد من أربعة أبراج شاهقة, ويستعمل برج المدخل كمئذنة, أما الأبراج الثلاثة الأخرى القائمة في سور القبلة فهي تمثل المحافظة على الطراز المعماري التقليدي في غرب إفريقيا.

طابع فريد للبناء بالطين

والمسجد ذو طابع فريد للبناء بالطين يأتي منسجماً مع الطابع العام للعمارة في مالي, وخاصة عمارة المساجد التي تتشابه في تصميمها ونمط أبراجها ومآذنها والتشكيل الجمالي لحوائطها من الداخل والخارج ومداخلها والأسوار الصغيرة التي تحيط بها. فعند بناء المسجد لم يستخدم المعمار غير عناصر ومواد البناء المحلية. وأما بالنسبة للطاقة البشرية فقد قام بإنجاز البناء - كما ذكرنا - المعماري «مينتا لاسيني», الذي عمل كمصمم ومقاول وبنّاء, وعاونه ابنه وبنّاء آخر من المدينة, بعد أن وفرت لهم جماعة المسلمين في مدينة نيونو المواد والأيدي العاملة, وقام الحرفيون المحليون بأعمال النجارة والأشغال المدنية اللازمة للمسجد.

أسقف خشبية

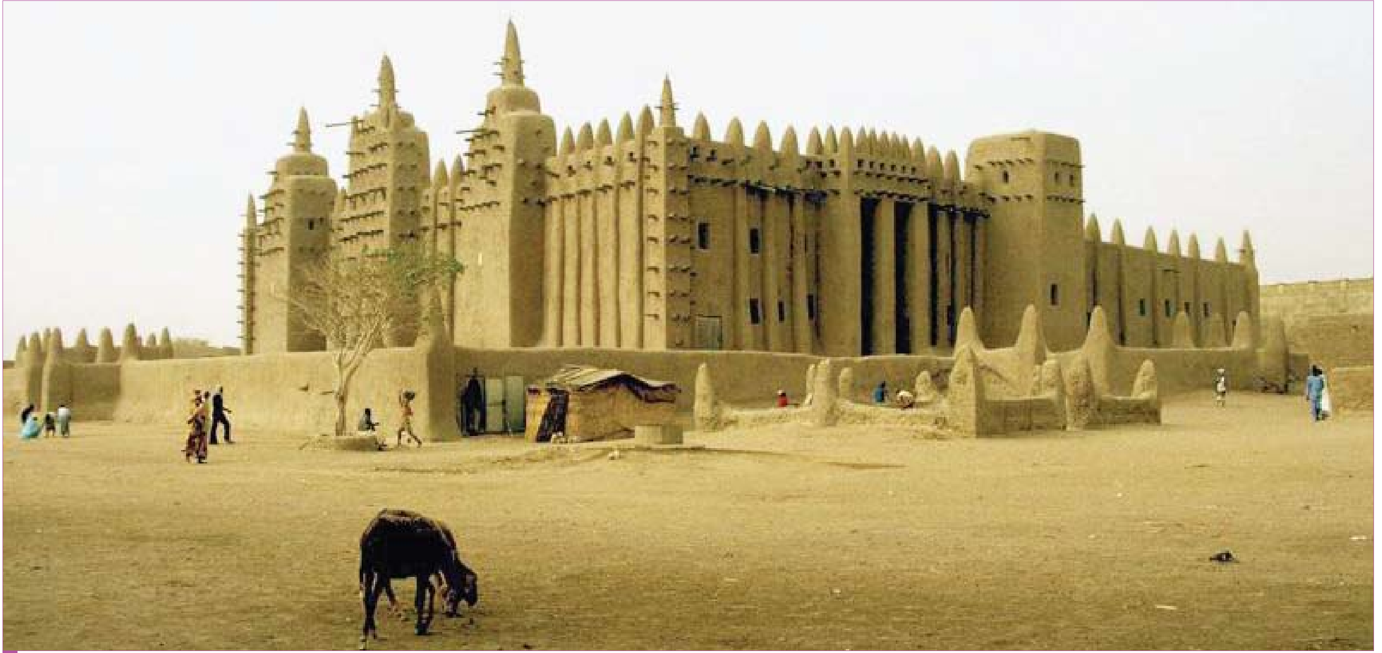
وقد تم تشييد جدران المسجد باستخدام الطوب اللبن الذي يتحمل الأحمال الكبيرة, والأسقف الخشبية التي تتحمل الأقواس, وغيرها من التقنيات والمواد والأساليب والعناصر البنائية التي ظلت مستخدمة في المنطقة لعدة قرون, وجاءت الأرضيات مفروشة بالحصير التقليدي.



مسجد نيونو الكبير . مالي

وتحدد النمط البنائي للمسجد من خلال طول الخشب المتاح, وتدعم الأعمدة والركائز المصنوعة من الطوب اللبن بدايات الأقواس التي تتفرع لتمتد في أربعة اتجاهات, وتدعم هذه الأقواس بدورها السقف المنبسط.

وهذا المسجد البسيط الذي يعد تحفة فنية رائعة وما تضمه مدن وقرى مالي من مساجد بالنمط التقليدي إنما يعبر عن توافر العزيمة والنوايا الواعية للاستمرار في الحفاظ على التقاليد الموروثة في العمارة ونقلها بشكل سليم.



صورة كاملة للمسجد بكل مكوناته - جمال وبساطة المعمار في مساجد مالي التقليدية

.استخدام الطوب اللبن وأساليب البناء التقليدية لتشكيل جمال فني ومعماري.

.توظيف الأنماط التقليدية للمحافظة على الصبغة المعمارية والهوية الثقافية للمجتمع المالي المسلم.

.يضم أربعة أبراج شاهقة يستعمل احدها كمئذنة والثلاثة الأخرى تمثل المحافظة على الطراز المعماري التقليدي.

.مساجد مالي بالنمط التقليدي تعبر عن توافر الإرادة والعزيمة للحفاظ على التقاليد الموروثة في العمارة.





فن معماري جميل بعناصر البيئة في مالي

الفرص الخفية والأذن القوية

يحدث أحياناً أن يُشد المرء إلى أحداث ومواقف وأقوال وقراءات. وفي الحقيقة غالباً ما تكون تلك الأحداث والمواقف والأقوال والقراءات مكونات تسهم في تشكيل قاعدة لدى الشخص أو الأشخاص، تنطلق منها التحليلات ومجموعة أحكام وتفسيرات تجاه ما كان بالأمس، وما يجري في الحاضر، وما يلوح في محيط الفرد، يوشك أن يقع أو أنه في طريقه للوقوع أو الحدوث. ولو تأمل الشخص حياته ككل، لوجد أن ما يشكلها لا يتعدى تراتبية الأحداث والمواقف والأقوال والقراءات (أو الحكايات والقصص الشفاهية).

شخصياً حدث لي شيء من هذا في الفترة القصيرة الماضية. على الرغم من ضيق الوقت الذي أصبحت أعاني منه في السنوات الأخيرة، ليس لعدم القدرة على إدارة الوقت، إنما بسبب مشاغل استجدت، وسنة الحياة أن يكون فيها كلّ يوم جديد، والإمكان احتمالها والاستمرار فيها ثقيلاً.. هنا ما التقطته في الفترة القصيرة الماضية ورأيت أنه يحمل قيمة.

موقف

«كنتُ أضع قرار إيقاف «الخليج» في جيبي لأيام وأيام، وأنقله من جيب إلى جيب، ومن ثوب إلى ثوب، وكم كنت أتمنى لو أنساه في ثوب يذهب إلى المغسلة، فيذيبه الماء والصابون، ولا يعود يُفهم منه شيء»..

مدخل سلس ومختصر ومؤثر يحمل أكثر من رسالة أراد الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي مفتتحاً كلمته التي ارتجلها إلى المؤتمر، لمناسبة مرور أربعين عاماً على تأسيس جريدة «الخليج»، الذي تم تنظيمه في المقر بالشارقة، حضره وشارك فيه نخبة من المفكرين والسياسيين والمثقفين والإعلاميين الخليجيين والعرب وجمهور كبير من المهتمين بالشأن العربي والدولي.

..والفترة التي كان يقصدها الشيخ الدكتور سلطان هي بداية سبعينيات القرن الماضي وقد عاودت «الخليج» الصدور في بداية الثمانينيات (٨١-١٩٨٢)، كأول جريدة يومية تصدر في الإمارات. وكان قد تزامن معها في الصدور بعض الصحف الأسبوعية التي تحولت لاحقاً إلى يومية.

حدث

تسرب النفط بمعدل ٦٠ ألف برميل يومياً في خليج المكسيك حسب آخر التقارير الأمريكية نتيجة لتفجر بئر نفطية كانت تشرف عليها شركة بريتش بتروليوم، شكل أزمة بين أمريكا وبريطانيا لعدة أسباب ليس هذا مجالها، من بينها التعويض الذي وصل حتى الآن إلى ٢٠ مليار دولار. ما يهمنا هنا هو الجانب الإعلامي التقني في هذا الحدث؛ لقد أقدمت شركة بريتش بتروليوم على شراء (كلمتين) من شركة (ياهو) في شكل سؤال استفساري عن تسرب النفط في خليج المكسيك بمعنى أن على شركة (ياهو) تحويل أي سؤال حول الموضوع المذكور عند ما يردها إلى شركة (بريتش بتروليوم) لتقوم هي نفسها بالرد عليه، تجنباً للبلبلة الإعلامية التي قد تسببها المعلومات الخاطئة وللموافقة على هذا الطلب من قبل شركة (ياهو) كان على شركة النفط دفع ملايين الدولارات، مما اعتبر أول صفقة في التاريخ من نوعها لشراء كلمتين فقط هما: (Oil Splite - تسرب نفطي)..

قراءة

في كتاب حديث موضوعه علم الاجتماع السياسي وقع في يدي صدفةً، قرأت الفقرة التالية ووقفت عندها: (إن الاستثمار في حقوق الإنسان هو الذي يؤسس للاستثمار في بقية المجالات الاقتصادية) هنا ربط جديد بين مجالين لم يسبق للمرء أن مر بهما، مما يمهد لتغييرات في المفاهيم والقيم والأفكار في العقود المقبلة..

قول

جاكسون براون، أكاديمي أمريكي مغمور لم يعرف من قبل في مجال الكتابة والتأليف، لما رأى نفسه فجأة أمام ابنه ينهي المرحلة الثانوية ويتهيأ لدخول الجامعة، قرر أن يكتب له مجموعة نصائح، اعتبرت فيما بعد الأجمل ونشرت لتكون من أفضل الكتب مبيعاً، اخترت منها نصيحتين:

اعتن بسمعتك جيداً فستثبت لك الأيام أنها أغلى ما تملك.

تعلم كيف تستمع فالفرص الخفية تحتاج لأذن قوية.

محمد حسن الحربي

«التشكيل» مصطلحاً أدبياً

د. محمد صابر عبيد

يشتغل مصطلح «التشكيل» بمضمونه الجمالي والتعبيري عادةً في حقل الفنون الجميلة، وفي فن «الرسم» خصوصاً إلى الدرجة التي أصبح فيها مفهومه دالاً على فن الرسم أو يساويه في أكثر الأحيان، وإذ أخذت فعالية التداخل بين الفنون الآن بعداً واسعاً وعميقاً وديناميا، فإن ترحيل الكثير من المصطلحات والمفاهيم والصيغ والأساليب التي تعمل في فن من الفنون إلى حقول فنون أخرى أصبح من الأمور الميسورة والضرورية والسريعة التحقق، وصارت عملية الأخذ والاستعارة والاكتساب والترحيل والتضافر والتلقي والاستيعاب والتمثّل والتشغيل والدمج من الأمور الماثلة والطبيعية في ظل هذا المناخ، وهو يحقق الصورة الأكثر حضوراً وصيرورة لجدوى هذا التداخل وقيمته ومعناه.



تكاد تجمع كلّ المعاجم اللغوية العربية التي تتناول هذا المصطلح -لغةً- بالعودة إلى جذره اللغوي «شكّل، تشكيل» على أن معنى الفعل يتصل بالجانب التصوّري والتمثيلي «تشكّل: تصوّر وتمثّل»(1)، وأسهم المستوى الاصطلاحي -بعد ذلك- في استكمال صيرورة الفعل بهذا المعنى، والارتفاع به نحو بلوغ حدّه التصويري والتعبيري الأقصى.

لا شك في أن البعد البصري في المفهوم يكاد يهيمن على فضاء حركة المعنى ودلالاته في المصطلح، وحين يُرحّل المصطلح هنا إلى فضاء النص الأدبي فإنه يسهم أولاً في تحرير النص المكتوب والمقيّد من خطيته ونقله إلى موقع التناول البصري بوصفه مستوى جديداً مرشحاً للقراءة يضاف إلى المستوى التأملي الذهني المتداول، ويحرّض مجتمع التلقي على السعي لاستكشاف وتمثّل وقراءة البعد البصري في النص المكتوب.

إذا ما عدنا في بحثنا الاصطلاحي إلى الجذور المفهومية لـ «التشكيل» في الثقافة الأدبية المكتوبة، سنجد أن المرجعية الأساس التي يمكننا من خلالها تحرّي حضور نوعي ما لهذا المصطلح تكمن في الثنائية التقليدية «ثنائية الشكل والمضمون» التي هيمنت فترة طويلة على فعالية رصد حركة إشكالية المعنى النصّي في المدوّنة النقدية القديمة.

في المدوّنة النقدية الحديثة، حيث حصل التقدّم الثقافي والرؤيوي والمنهجي الكبير والواسع والعميق، الذي نقل النظريات والمصطلحات والمفاهيم والتعريفات إلى منطقة إدراك وتلقٍ جديدة، استبدلت بـ «ثنائية الشكل والمضمون» التقليدية ثنائية جديدة هي «ثنائية التشكيل والرؤيا»، إذ تحوّل «الشكل» بمعناه المجرّد والبسيط والأحادي إلى «التشكيل» بمعناه المركّب والمعقّد والمتعدد، وتحوّل «المضمون» بمعناه المباشر والكمّي والقصدي إلى «الرؤيا» بمعناها الحلمي والنوعي واللاقصدي على

النحو الذي يجيب فيه الفضاء الجديد لثنائية «التشكيل والرؤيا» عن أسئلة المنهج الحديث برؤيته الشاملة ذات المنحى الإشكالي الشديد الكثافة والخصوبة والتحدّي.

إذن يوسعنا القول في هذا الإطار، واستناداً إلى هذه المرجعية المفهومية والاصطلاحية إن «التشكيل» هو – «الشكل» – في وضعية صيرورة وتمثّل دائم ومتموّج للرؤيا، وحراك دينامي حيّ حتى في منطقة التلقي.

تتوافر في مصطلح «التشكيل» خاصيات المرونة والرحابة والديناميّة في الطبقتين السطحية والعميقة للمصطلح، فهو لا يتلبّث في منطقة معينة ومحددة من النص، بل يتمظهر في كل منطقة وزاوية وبطانة وظلّ منه يمكنها أن تسهم في إنتاج حساسية التصوير والتمثّل، ويكون على هذا الأساس مصطلحاً (فوق نصّي أو ما بعد نصّي)، أي أنه يمثّل النص في حالة تشبّعه الفني وامتلائه الجمالي الغائرة في فضاء القراءة والمتفتّحة بين يدي التداول.

إن مفهوم «الرؤيا» المصاحب لـ «التشكيل» في منطقة عمل الثنائية ينطوي على إمكانات كثيفة وعميقة وخصبة ذات حراك وتموّج دائم، لا يستوعبها مفهوم «الشكل» (الثابت) بمنطقه الذي يحيل على الحدود والأطر والثوابتَ الأسلوبية والدلالية، لذا فليس بوسع «الرؤيا» في هذا السياق التوجه إلى مفهوم «المضمون» من أجل التفاعل معه لإيجاد النص، كما هي الحال في مفهوم الشكل الذي يناسب تماماً مفهوم المضمون على النحو الذي يبحث له عن مكافئ مفهومي يجيء ينلسب ويضاهيه ويعادله ويرتقي إلى مستوى حساسيته، ولا يجد ذلك بطبيعة الحال إلا في «التشكيل».

يتألف «التشكيل» من شبكة عناصر ومكوّنات وأدوات تحتشد في سياق تكويني مؤتلف لبناء فضاء المصطلح، وتتمثّل عناصر النجاح التشكيلي في (الاندماج)، (التوازن)، (الذروة)، وحين يتم التشكيل بنوعيه الواعي والتلقائي لا بدّ من تحقيق عنصر «الاندماج والتماسك»، الذي يمنح النص قوّته الجمالية والفنية في التشكيل والتعبير والتصوير

إذا ما حاولنا تطبيق ذلك (أي علاقة الرؤيا بالتشكيل) على اللوحة الفنية في فن الرسم فسنجد أن «التشكيل يتلبّس الرؤيا» فتتحرك الخطوط والكتل والألوان على سطح اللوحة وفي أعماقها في فعالية حراك سيميائية خارج مربّع اللوحة، وتصبح فضاءً جمالياً رحباً ومفتوحاً وثريّاً على صعيد الكينونة النصيّة، وقابلاً ومهيئاً أعلى مستويات الكفاءة لاستقبال رغبة القراءة وشهوة التأويل على صعيد التواصل والتداول وإنتاج المعنى.

«التشكيل» بهذا المعنى يدلّ على الرسم بوصفه نصاً إبداعياً بصرياً يتضمّن خطاباً متحدياً ومحفزاً ومثيراً للتأويل وهذا المعنى الإشكالي بالذات هو الذي أخذه الأدب وسخّره لوصف نصه الأدبي في حالة استكماله بعد حلول الرؤيا فيه، وبعد أن يتمّ السماح لتقانات الرؤيا بلوغ أعلى مراحل تعبيرها بأعلى طاقة حرية ممكنة ومتاحة ومناسبة وضرورية.

ثمة ما يمكن أن نصطلح عليه فنياً وجمالياً في هذا السياق بـ «التشكيل العام» الذي يقارب المجال (النصّي/الأجناسي) في درجته الكلية الشاملة، وثمة ما يتمفصل على أساس الأجناس والأشكال النصيّة فنصطلح به على «التشكيل الشعري» و«التشكيل السردي» و«التشكيل الدرامي» و«التشكيل السيرذاتي»... إلخ، وثمة ما يدخل في سياق التشكيل الخاص (التشكيل النصّي للعناصر)، فنصطلح على «تشكيل الشخصية» و«تشكيل الزمن» و«تشكيل المكان» و«تشكيل الحدث»... إلخ أيضاً، بحيث تتحقق فكرة الشمول والتنوع والتعدد والتشعّب في فضاء المصطلح. يعدّ مصطلح التشكيل بمفهوماته المتعددة والمتنوعة والمتشعبة على هذا الأساس أحد العناصر الأساسية في تكوين الخطاب الأدبي بمتنه النصّي ولا بدّ من إدراكه وفهمه وتحليله إذا ما أردنا فحص الخطاب في مجاله النصّي ومعاينته نقدياً، وربما لا تصلح أية فاعلية نقدية ولا يكتب لها النجاح إن تجاوزت في منهجها النظر العميق والحيوي في فضاء التشكيل ومظاهره وحالاته، بوصفه مجالاً حيوياً عميقاً للنظر والتحليل والكشف عن خاصية الفاعلية الجمالية التي يكون الخطاب الأدبي بنصّه المدوّن قد حققها.
حظي مصطلح «التشكيل» في دائرة المنهجيات الحديثة المشتغلة إجرائياً في حاضنة النصوص بأهمية خاصة واحتفاء استثنائي نوعي، إذ تعاملت معه بوصفه الوجه الاصطلاحي الحقيقي للمنتج جمالية الخطاب الأدبي، وقررت في الكثير من مقولاتها أن لا سبيل إلى إدراك النص واختراق فجواته وتحليل نظمه من دون الاشتغال على منطقة التشكيل الحيوية والكثيفة، وقراءة أنموذج التشكيل الفني والكشف عن طبقات اشتغاله الجمالية.

إن الأنموذج النصّي في الأشكال الفنية عموماً والأجناس الأدبية على نحو أخصّ هو في ظلّ هذا المنظور «تشكيل قبل أن يكون جمالاً»(٢) بما يتكشّف عنه فضاء التشكيل وأدواته الفاعلة من قدرات خلّاقة في إنتاج جماليات، تموّن فيها النص في كلّ مراحل بنيته وتشكيله، من البنية، إلى الخطاب، إلى النص، وصولاً إلى التشكيل.

يتألف «التشكيل» من شبكة عناصر ومكوّنات وأدوات تحتشد في سياق تكويني مؤتلف لبناء فضاء المصطلح، و«تتمثل عناصر النجاح التشكيلي في (الاندماج)، (التوازن)، (الذروة)، وحين يتم التشكيل بنوعيه الواعي والتلقائي لا بدّ من تحقيق عنصر الاندماج والتماسك»(٣)، الذي يمنح النص قوّته الجمالية والفنية في التشكيل والتعبير والتصوير.

> يشتغل «التشكيل» بوصفه مصطلحاً أدبياً في مجال فن الشعر على نطاق واسع، ويتمظهر على هذا الأساس مصطلح «التشكيل الشعري» تمظهراً كبيراً في الاستعمال النقدي، وهو يصف الحراك الفني والجمالي والسيميائي داخل بنية القصيدة وخارجها وحولها وفي فضائها

النظام النصّي التشكيلي نظام سيميائي «يعيش الحدث مخاضاً وتجربة ويختلط عنده الحلم بالوعي، والخيال بالواقع، واللامرئي بالمرئي فتستحيل عنده اللغة تعبيلاً للكلمات فيتحرر الدال من المدلول في تشكيل عفوي يرمي إلى تمثيل عالم قيد البناء وتنقلب الكلمات إلى شيفرة جمالية»(٤)، لا تكشف عن محتواها وكونها العلامي ولعبة المعنى فيها، من دون أن تتصدّى لها أدوات قراءة مشحونة جيداً وذات فعالية تأويلية اختراقية، يمكن أن تتوصل عبرها إلى تحليل نظامها النصّي التشكيلي بمرجعيته السيميائية.

يشتغل «التشكيل» بوصفه مصطلحاً أدبياً في مجال فن الشعر على نطاق واسع، ويتمظهر على هذا الأساس مصطلح «التشكيل الشعري» تمظهراً كبيراً في الاستعمال النقدي، وهو يصف الحراك الفني والجمالي والسيميائي داخل بنية القصيدة وخارجها وحولها وفي فضائها.
على النحو الذي ذهب فيه أحد روّاد الشعر العربي - المهموم بالمصطلح إلى درجة كبيرة - إلى القول «إن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها»(٥)، بوصفه الفضاء الأساس والمركزي الذي يمنح القصيدة هويتها الشعرية الفنية الجمالية ومعناها الحداثي ويدرجها بقوّة في المجال النوعي المتميز لفن الشعر.
يتضمن «التشكيل» في مفهوماته المتعددة والواسعة والعميقة أكثر العناصر الفنية الأساس المتدخلة في صياغة البنية أولاً، إذ تنهض بنية القصيدة الشعرية أساساً على مقومات التشكيل وعناصره، فالبنية «التي يتكون مبناها الكلي من مجموع هذه الوحدات الفنية أو البنى المتصلة بامتداد واحد يعرف بالتشكيل الشعري الذي يعتمد الرابط الصوري في تدرجه وامتداده ضمن بنية القصيدة الواحدة»(٦) هي التي تؤسس الفضاء التشكيلي للخطاب الشعري الذي تقوم عليه القصيدة في أنموذجها النصّي، عبر صلاحية بنيتها وكفاءتها في المستوى البنيوي من جهة وفي المستوى السيميائي المشغول بـ «الرؤيا» من جهة أخرى.

> إن مصطلح «التشكيل الشعري» بمعناه البنائي والتنظيمي «يكشف بوضوح عن العبقرية الهندسية للشاعر وقدرته على خلق أدوات للفكر تزيد رهافة، ونفاذاً من يوم لآخر، فالشاعر يتحرك - من دون أن يدرك - في نظام من العلاقات والعلامات والتحولات

إذ يتحوّل الرابط الصوري في المجال النصّي إلى آلية عمل نسيجي يحيط بالمكونات ويداخل بين فعالياتها وأنشطتها وحراكها التكويني، ولا يتوقف عمله عند حدود تأليف (الصورة) بوصفها أحد أبرز عناصر التشكيل الشعري في القصيدة، بل يطال في السياق ذاته والمهمة ذاتها كلّ العناصر المكوّنة الأخرى، وينفتح عليها ويجمعها ويتضافر معها في كيان نسيجي متجانس وقوي وبالغ التماسك.

ففكرة التشكيل في منطلقاتها ومعطياتها الأساس، وأنموذج حضورها في البناء، أو المعلومات والبيانات والرؤى التي تغذّي المفهوم - شعرياً - وترفده بالقيم تنبع «من الإقرار بأن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، لكنها بناء مندمج الأجزاء، منظّم تنظيماً صارماً»(٧)، تنهض أدوات التشكيل بجزء كبير وفاعل من عمليتي البناء والتنظيم.

إن مصطلح «التشكيل الشعري» بمعناه البنائي والتنظيمي «يكشف بوضوح عن العبقرية الهندسية للشاعر وقدرته على خلق

أدوات للفكر تزيد رهافة، ونفاذاً من يوم لآخر، فالشاعر يتحرّك - من دون أن يدرك - في نظام من العلاقات والعلامات والتحولات، ولا يتلقى أو يطارد منها إلا هذا التأثير العفوي الخاص الذي يفصل بحالة معينة من عملياته الحميمة»(٨) وهي تتراكم في حقل التكوين الشعري للقصيدة وتؤلّف نسيجها، وتنشئ نظامها الفني والجمالي النوعي والخاص، على النحو الذي تتهيأ فيه لاحتواء الرؤى ودمجها في سياق التشكيل في السبيل إلى تشييد الكون الشعري في القصيدة.

على وفق هذه الرؤية الخاصة بفحص التجربة الشعرية في إطار كونها الشعري بمعناه البنيوي والسيميائي، «صارت القصيدة تشكيلاً جديداً للوجود الإنساني»(٩)، لا تتوقف عند حدود نظم الصوغ الشعري بآلياته التقانية المجرّدة، بل أصبحت القصيدة استناداً إلى موضوعية هذا السياق نوعاً من تمثيل العالم وتشكيلاً جمالياً وفنياً للوجود، في إعادة إنتاج حيوية للمعنى الكوني بأنموذجه الجمالي وهو يفسّر حركة الأشياء تفسيراً شعرياً نوعياً.

لا بدّ من التأكيد هنا على أن القصيدة في هذا الإطار لا يمكنها الوصول إلى هذه الحساسية النوعية البالغة الخصوصية من دون الحفاظ في جوهرها الفني الجناسي على أسلوبيتها الغنائية، التي يمكن أن تعدّ في هذا المناخ الاصطلاحي أداة مركزية وجوهرية لا غنى عنها في بناء مصطلح «التشكيل الشعري»، لأن «الغنائية سمة شعرية - بامتياز - إذا أضيفت إلى ما هو أبلغ منها.. إلى وعي الغرابة الكامنة في كلّ مرئي أو محسوس أو مسموع واستدراجها إلى شباك اللغة وكذلك إذا أضيفت إلى رؤيا لا تنزلق بشكل أفقي على أشياء العالم بل تخترقها وتسمي ما لم يسمّ منها»(١٠)، على النحو الذي يجعلها قابلة لأن تتمثّل العالم وتصوّره في ضوء أنموذجها الأجناسي وخصائصها النوعية، وما تفيض به من نور جمالي غني يُشبع المعنى ويثري المصطلح.

أما في مجال السرد فإن مصطلح التشكيل الموصوف سردياً بـ«التشكيل السردي» لا يبتعد كثيراً في الإطار العام عن الحدود المفهومية النظرية لمصطلح «التشكيل الشعري»، وقد أخذت الرواية - النوع السردي الأكثر استظهاراً واستيعاباً وتمثّلاً للحراك الاصطلاحي في الأنموذج السردي - الحصة الأوفر في الهيمنة على المصطلح، وجرّه إلى ميدانها وفضائها ومنطقة عملها، إذ «إن الرواية في حدود تشكيلها السردي الجمالي ملزمة - تشكيلياً وتعبيرياً وثقافياً - بكل هذا من أجل الوصول إلى حالة إشراق تخييلية تتوافر على طاقة تعبيرية صادقة للتمثيل والتصوير والتدليل»(١١).
على النحو الذي يتكشّف فيه مصطلح «التشكيل السردي» في أنموذجه الروائي هنا عن قابلية إحاطة واحتواء وتمثّل لكلّ عناصر السرد ومكوّناته، في الدرجة التي تكون فيها هذه العناصر والمكوّنات ذات كفاءة عالية لإنتاج جماليات السرد، من خلال الكون النصّي وقد بلغ بين يدي التشكيل أبلغ مراحل التعبير والتمثّل والتصوير في منطقة القراءة. تصدق هذه الرؤية تماماً على التشكيل السردي القصصي مع الأخذ بعين الاعتبار الفروق النوعية السردية بين فن القصة القصيرة وفن الرواية، إذ يأخذ المصطلح في القصة القصيرة مجاله الحيوي من خلال الطبيعة الفنية السردية الشديدة الخصوصية والتكثيف، على النحو الذي تتكشف فيه جماليات التشكيل القصصي بصورة أكثر التئاماً ودقّة وشيفرية.

واستناداً إلى شبكة المعطيات هذه التي تؤلّف الأنموذج الاصطلاحي للتشكيل في المجال الشعري والسردي، فإن الأنموذج ذاته في المجال الدرامي والسيرذاتي وغيرهما من مجالات الإبداع الكتابي، يأخذ صورته على النحو الذي يناسب المجال ويستجيب لطموحاته التعبيرية والتصويرية والدلالية.

الإحالات والهوامش

(١) المعجم الوسيط، ج١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، قام بإخراجه إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، وأشرف على طبعه عبد السلام هارون، د.ت: ٤٩٣.
(٢) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩: ٥٦٣.
(٣) م. ن: ٥٣ - ٥٥.
(٤) علم الإشارة، السيميولوجيا، بيير جيرو، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط٣، ٢٠٠٧: ١٨.
(٥) م. ن: ٣٠ - ٣١.
(٦) الشعر العربي المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية -، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩: ٦٣.
(٧) حياتي في الشعر: ٣٣٣ - ٣٣٤.
(٨) المقاربة السيميائية للنص الأدبي - أدوات ونماذج -، عبد الجليل منقور، ضمن كتاب السيمياء والنص الأدبي (محاضرات الملتقى الوطني الأول)، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، ٢٠٠٠: ٦٤.
(٩) الشعر العربي المعاصر، م. س: ٢٤١.
(١٠) أبواب ومرايا - مقالات في حداثة الشعر، خيري منصور، دار الشؤون الثقافية العامة، (كتاب الأقلام)، بغداد، ط١، ١٩٨٧: ٣٨.
(١١) جماليات التشكيل الروائي، د. محمد صابر عبيد ود. سوسن البياتي، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، ط١، ٢٠٠٨: ١٢.

المسـرحية التاريخية

الواقـع والأسطـورة

ممدوح محمد حفني

يظل التاريخ المعين الذي لا ينضب، والذي يمد الأدباء بالمادة الخام التي ينسجون منها أشكال فنهم، وقد يكون أمراً طبيعياً أن يبدأ الأديب مؤلفاته مستهدياً بالتاريخ، حيث تعتبر وقائع التاريخ هياكل جاهزة تعفيه من مشقة بناء العمل الأدبي ويبدو أن الجمهور بالرغم من أنه يعجب بالمسرحيات المعاصرة، فإنه كان أشد عجباً بمناظر المسرحيات التاريخية آنذاك وما تنتظمه من شخصيات وملوك وأمراء وهذا الجو المهيب الذي يسبغه العمل التاريخي على المسرح. وما يتضمنه كذلك من غناء ورقص جماعي يهزان عواطف الجمهور ويحققان المتعة والفائدة.

وهو كذلك نتيجة الدوافع الوطنية حيث يمكن من خلالها توطين الثقافة العربية، ولقد بدأ بعض المسرحيين العرب خاصة البحث عن الجذور التراثية منذ منتصف العقد السادس، متأثرين بما فعله مسرحيون عالميون(١).

ولقد اجتذب المسرح التاريخي الكثير من الكتاب، ولعل هذا راجع إلى أنهم يقبلون على هذا النوع في تشوق إلى سيرة أبطالهم، وصفحة التاريخ التي يختارها الكاتب تقدم له عصب الموضوع الذي سيعالجه وتوحي له بالحدث وتلهمه بالتطور وتيسر له رسم الشخوص، فيجد فيها الكتّاب متنفساً لما تضيق به صدورهم ومهرباً من الواقع الذي يؤلمهم.

بالإضافة إلى أن طواعية الحقائق التاريخية للرمز والإيحاء والإشارة وغيرها من أدوات التعبير الخاصة بالأدب؛ دلائل تشجع الكتاب على معالجة التاريخ في المسرحيات ولقد يكون الاختيار والانتخاب من وقائع الحياة المعاصرة صعباً، ويأتي التاريخ بحل تلك المعضلة حيث أحداث وتفاصيل وملابسات متبلورة وجاهزة.

ولم يكن الأديب الموسوعي (محمد لطفي جمعة) بدعاً في استلهام حوادث التاريخ وتوظيفها في مسرحياته، بل كان قطاع عريض من أدباء المسرح يوظفون التراث وحوادث التاريخ في مسرحياتهم في تلك الفترة بشكل واسع مثل السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم (لفرح أنطون) وطارق بن زياد (لحنا أندراوس)، وعنترة بن شداد (لأحمد أبو خليل القباني) ولويس الحادي عشر التي مثلها (جورج أبيض) وأبطال المنصورة (لإبراهيم رمزي)(٢).

موقف الأديب من التاريخ

قبل تناول الطريقة التي كتب بها (لطفي جمعة) مسرحياته التاريخية، كان لابد من إلقاء نظرة عاجلة على معرفة الفرق بين عمل المؤرخ، الذي يسجل وقائع التاريخ، والأديب عندما يتناول الوقائع التاريخية نفسها، وكذلك من ناحية النظر إلى المادة التاريخية، ولتحديد هذا الفرق الكبير بينهما يحتم التفريق بين موقفهما من أحداث الماضي.

فالمؤرخ يسجل وقائع التاريخ كما هي دون زيادة أو نقصان، أما الأديب فعندما يتناول موضوعاً تاريخياً، لا تتمثل مهمته في تسجيل ما حدث في التاريخ كما حدث في الواقع والحقيقة وإنما هو ينشئ من خلال تلك الحادثة من التاريخ عالماً جديداً تقع فيه المواقف وتتعدد الأحداث وتتنوع وتتصرف فيه الأشخاص فتتشابك فيه المشكلات وتخرج نتائج جديدة ليست هي ما دوّن في سجلات التاريخ، بل بلورة رؤية عامة تخيلها الأديب على ضوء معرفته بحياة ذلك العصر الذي استلهم منه الأحداث.

وإذا كان ما يهم المؤرخ أولاً هو التعريف بالماضي، حتى إنه يطلق عليه «ضمير الزمن الماضي»(٣) فإن الأديب يستخدم هذا الماضي في التأثير على معاصريه، مبرزاً أيضاً القيم الإنسانية التي استطاع بخبرته العامة أن يستنبطها حسب تناوله للأحداث والجانب الذي أراد أن يظهره، والرسالة التي يريد أن يؤديها للناس(٤).

إن المؤرخ يحكي ما حدث مجرداً من الخيال وإن أظهر ما في التاريخ من أسس إنسانية، والأديب يفسر ويتخيل ويستنبط الحقائق

الكلية التي تصدق على الواقع، والأديب يقرأ حقائق التاريخ ويتخيلها، ثم يترك لوحيه الفني أن يلهمه صوراً لا تكذب على التاريخ برسومها وأعلامها ولكنها ليست ترجمة تاريخية مبنية على وقائع، فلا يحاول إعادة تجسيم التاريخ بل يحاول تجسيم العوامل التاريخية (٥).

وإذا كان ما يهم المؤرخ أولاً هو التعريف بالماضي، حتى إنه يطلق عليه «ضمير الزمن الماضي»، فإن الأديب يستخدم هذا الماضي في التأثير على معاصريه، مبرزاً أيضاً القيم الإنسانية التي استطاع بخبرته العامة أن يستنبطها، حسب تناوله للأحداث والجانب الذي أراد أن يظهره، والرسالة التي يريد أن يؤديها للناس

فالأديب عند معالجته لموضوع تاريخي يبرز عنده عنصر الاختيار، فيختار من الأحداث ما يلائم هدفه، ويترك ما لا يفيده من تلك الأحداث، فتوظيفه لهذه الأحداث التاريخية ليست من قبيل الترف العقلي، بل أحياناً تحتمه الضرورة الفنية، إذ في فترات الأزمات التي تصيب الأمة تكون العودة إلى الماضي ملحة لتعطي دفعة قوية للنهوض للأمام، ومن خلال ربط حاضر الأمة بماضيها يكون خير معين لها على تجاوز محنتها فالماضي بإشراقاته وانتصاراته كفيل بطمأنة الأمة تجاه حاضرها ومستقبلها.

«والمسرح أداة فاعلة يحمل فكراً أو رسالة يود توصيلها للمتلقي فالفكر يمثل عنصراً أساسياً تنهض عليه الفنون التعبيرية بصفة أساسية»(٦)، لكن تحكمه أحيانا قيود سياسية واجتماعية كثيرة، ولذلك يكون «التاريخ وما يكتنفه من دلالات وما يحمله المؤلف من عبقرية إسقاطاته على الحاضر رسالة واضحة تحمل قيمه وآراءه»(٧).

مسرحية هرماكيس سنة ١٩٠٩

إن الأجناس الأدبية ترتبط بالمتغيرات الاجتماعية؛ ولذلك تكون المتغيرات التي تصاحب لحظة الإبداع هي الدافع لتوظيف واستلهام تلك اللحظات الماضية فقد قام (محمد لطفي جمعة) في هذه المسرحية باستلهام الموروث الديني عند الرومان، وكان الباعث على تأليفه لها فتاة تدعى (ماري مادلين) أو كما كانت تدعى (أنطونيا شينو).

وهي فتاة جميلة تعرّف إليها المؤلف مصادفة في فرنسا، ودارت بينهما أحاديث وكلام، على أثره صحبته إلى مكان إقامته، وهناك راحت الفتاة تغريه وتحتال عليه بجمالها، ولكنه عف عنها وملك زمام إرادته أمام سطوة جمالها فقررت الفتاة أن تبيت عنده هذه الليلة فنامت هي على فراشه وجلس هو بجوارها إلى الصباح يرقب جمالها.

و(لطفي جمعة) أديب حساس يقدر الجمال وتستثيره المرأة الجميلة وتبث في روحه الشوق العارم وتروي بداخله حرارة الحب الدفين، فما أعظم تلك اللذة التي رآها من كل شيء، وكيف يتحمل الإنسان أن يرى الفاكهة الناضجة دون أن يشمها أو يلمسها ثم يصونها ويكتفي بلونها ورائحتها، ويعز عليه أن يخدش قشرتها بيده أو أسنانه(٨).

في تلك الأثناء استدعى المؤلف أحداثاً جرت في فلسطين زمن الرومان تتعلق بيوحنا المعمدان والراقصة سالومي وسيدها الروماني هيرودس، فكان هرماكيس البطل الديني المتمسك بعقيدته والراقصة اللعوب التي تغريه وعندما ينفر منها تغري الملك بقطع رأسه، انتقاماً منه لأنه لم يطع أمرها ولم يتجاوب مع عواطفها.


محمد لطفي جمعة

السياق التاريخي

تحكي الأناجيل عن (يوحنا المعمدان) أنه كان مسجوناً بأمر الحاكم هيرودس، لأنه حرم عليه الزواج من هيروديا زوجة أخيه فيلبس، وجراء ذلك حنقت هيروديا على يوحنا لرفضه هذا الزواج، وكان هيرودس يخاف يوحنا ويهابه لأنه كان عالماً باراً وقديساً مباركاً ولما له من شعبية في قلوب أتباعه؛ لذا لم يستطع التخلص منه.

وفي يوم ميلاد هيرودس صنع عشاءً للعظماء والقواد، ودخلت ابنة هيروديا ورقصت، فسرت المعزومين وخاصة هيرودس الملك؛

فأقسم عليها مهما طلبت ليعطينها، فاستشارت أمها فما الطلب؟ فقالت لها رأس يوحنا المعمدان. حزن الملك لهذا الطلب لكنه من أجل القسم والمتكئين من العظماء والقواد نفذ لها رغبتها فجيء برأس يوحنا المعمدان على طبق وأعطي للراقصة فأعطته لأمها(٩).

السياق المسرحي

في سجن الملك أمنحتب يقبع هرماكيس لاتهامه بالدعوة للتوحيد المطلق ونبذ الألوهية البشرية عن الملك والتبشير بمبادئ الخالق الواحد، فسجنه الملك لأن ذلك يهدد مملكته ويقوض مكانته المقدسة في قلوب الرعية، في الجانب الآخر الملك غارق في ملذاته وعشقه الشديد للراقصة ساتيني.

في أثناء تجول ساتيني في حدائق القصر يستثيرها منظر امرأة عجوز تبكي وتصيح لرؤية ابنها، فيكون هرماكيس، وعندما تراه ساتيني يتعلق قلبها بحبه وتشترط عليه وعلى أمه أن خروجه من السجن رهن بطاعتها وإطفاء نار العشق بداخلها، لكن هرماكيس يأباها ويحتقرها، لأن في عقيدته ومبادئه العليا ما يحرم عليه اقتراف المعصية.

أمر الملك ساتيني أن تمتع ضيوفه برقصها فتمنعت عليه فخشي نفورها وعاهدها إن هي رقصت لينفذن لها ما تطلب، فلما رقصت له تمنت عليه طالبة رأس هرماكيس، فكان الطلب مفاجأة بهتت أمامه الملك، لكنها أصرت أن يفي بوعد قطعه على نفسه فكان لها ما طلبت وقُطع رأس هرماكيس، فلما رأت ساتيني رأسه وضعته بين نحرها وظلت تنتحب وتهذي بحبه، فأمر الملك بقتلها(١٠). تصرف (لطفي جمعة) في شخصيات المسرحية، فجعل يوحنا المعمدان (هرماكيس) وسالومي (ساتيني) والحاكم الروماني هيرودس هو (أمنمحتب) في المسرحية وأضاف إلى الشخوص شخوصاً أخرى، ليست موجودة في الواقع مثل (نيتوكيس) رئيس الحرس، و(تاو) أحد الندماء، وبدل بعض المواقف والأحداث. فالقصة التراثية تقول: إن يوحنا المعمدان سجن لأنه حرم على هيرودس الزواج من هيروديا وليس لدعوته لمبادئ التوحيد ونبذ الشرك، وكان الحاكم هيرودس يحب أم سالومي هيروديا ولم يكن يعشق سالومي كما ذكر المؤلف، وفي الإنجيل أمر الحاكم بقطع رأس يوحنا بناءً على طلب البنت بإيعاز من أمها وليس كما في المسرحية أنها كانت رغبة من ابنتها الراقصة والحادثة وقعت في فلسطين فنقلها المؤلف إلى مصر ولكنه في هذا كله لم يخرج عن الإطار العام للموضوع التاريخي.

لماذا هرماكيس؟

عندما ذهب (لطفي جمعة) إلى محل إقامته في فرنسا وصحبته الفتاة (ماري) وأصرت على أن تبيت معه في غرفته وعفّ هو عنها، ازدحمت في خواطره ظروفه التي كان يعيشها وحيداً غريباً عن وطنه أمام هذه المغريات، فربما يكون هذا الموقف باعثاً له على تصوير نفسه وموقفه في العفاف والترفع عن الدنايا في سبيل التمسك بالقيم والمبادئ والنفور من أسر الشهوة، ولكن لا يمكن أن ينهض هذا السبب بمفرده باعثاً له على التأليف واستلهام هذه القصة بالذات، لولا أنه كان يحترق بنار الاستعمار والثورة، فامتزجت بداخله ظروفه الخاصة والظروف العامة التي كان يمر بها الوطن العربي، فقد تكون هذه الأحداث باعثة له على أن يتذكر ما حدث ليوحنا المعمدان.

لكن الباحث لم يستطع التوصل إلى مغزى المؤلف من تغيير اسم يوحنا المعمدان إلى هرماكيس، فلا يمكن القول إن المؤلف تعمد عدم الربط بين المسرحية والأسطورة المعروفة، لأنه لم يخرج عن إسارها وموضوعها وجوها، وإن أدخل تغييراً في بعض الأسماء كما ذُكر.

لقد كانت السنوات الأولى من القرن العشرين تتسم بكونها شهدت إرهاصات الحرية والوطنية، وكان على المسرح العربي أن يتناول مثل هذه القضايا في تلك الحقبة السياسية والاجتماعية المتنوعة من حياة الشعوب وفي مقدمة تلك القضايا قضية الحرية، حيث كان المسرح آنذاك مرتبطاً بأماني الأمة ورغبتها في الحرية والدستور والاستقلال(١١).

لكن مَن هرماكيس؟! يحتاج القارئ إلى هامش يوضح له من هرماكيس وما حكايته وفي أي عصر هو؟؟ وهذا ما فعله (لطفي جمعة) في مذكراته عندما كتب في هامش الصفحة «هرماكيس المصري اسم لرواية تمثيلية في فصل واحد وضعتها خلال شهر نوفمبر ١٩٠٩ وخلصت منها في يومين وهي من حوادث التاريخ المصري القديم وبطلها نبي جاء قبل موسى»(١٢).

لابد للمؤلف أن يستغل ما تملكه الشخصية المستلهمة من رموز وقدرات إيحائية تنشأ عما ارتبط بها من دلالات في وجدان المتلقي ووعيه بحيث يأتي استدعاء هذه الشخصية التراثية دون غيرها محركاً لذلك المخزون الدلالي وباعثاً له، وعندما لا ترتبط الشخصية التراثية بدلالات وإيحاءات وقيم معينة، فضلاً عن أنها شخصية مجهولة عند المتلقي فكيف

يستطيع المؤلف أن يحمل شخصيته آراءه، أو يستطيع التعبير من خلالها والتواصل مع الآخرين؟(١٣).

وهرماكيس هو الشخصية المحورية في المسرحية بما تمتلكه من وجود مكثف وحضور في وعي باقي الشخصيات ودوره في تغيير مجرى الحدث الدرامي وما استدعاه (لطفي جمعة) من مضمون لعالم الشخصية، مع محاولته الحفاظ الدائم على الجو العام للأسطورة.

فيفتح الستار على حديث الجنود وأم عجوز نفهم من الحوار أن هذه المرأة هي أم هرماكيس وأنه قابع في السجن بأمر الملك، لدعوته لتوحيد الإله الحق وأن هذا الملك ما هو إلا عبد مثل باقي الناس.
فهو يعاني عدة صراعات خارجية وداخلية، الصراع بين الحق والباطل المتمثل في الملك، وبين العفة والخطيئة المتمثلة في ساتيني، وهو يواجه هذه الصراعات معتمداً على المبدأ المقدس الذي يحرك شخصيته.

ساتيني: هرماكيس لا تردني عنك تندم،......
إنني سأعطيك روحي وجسمي لو علمت أنني سألقي بنفسي على صدرك وأبثك لواعج حبي، لو علمت أنني سأذرف دموع العشق لأطفئ لهيب شوقي، لو علمت أننا نصير روحاً في جسمين لو علمت مقدار حبي ما رددتني.
هرماكيس: (يدفعها) ابتعدي عني أيتها الحية المطيبة إنك كالدودة في قلب الفاكهة الناضجة ....(١٤)

أما شخصية الملك (أمنمحتب) فهي من الشخصيات التي أحدثت تغيراً في أحداث المسرحية، فغالباً ما كان الكتّاب يوظفون صورة السلطة الحاكمة رمزاً لكل قوة طاغية تعمل على قمع الحق بالقوة، وعلى إخماد كل صوت يحاول أن يرتفع في وجه طغيانها، فهذه القوة النمطية موجودة في كل عصر.

إن كثيراً من هؤلاء السلاطين والملوك كما يحكي التاريخ من مغتصبي السلطة وهذا ما عناه المؤلف بإيراده هذا الحوار المقتضب على ألسنة العسكر فيما يتصل بشخصية مصر (أمنمحتب).

المسرح أداة فاعلة يحمل فكراً ورسالة يود توصيلها للمتلقي، فالفكر يمثل عنصراً أساسياً تنهض عليه الفنون التعبيرية بصفة أساسية»، لكن تحكمه أحيانا قيود سياسية واجتماعية كثيرة، ولذلك يكون «التاريخ وما يكتنفه من دلالات وما يحمله المؤلف من عبقرية إسقاطاته على الحاضر رسالة واضحة تحمل قيمه وآراءه

جندي ا: ولماذا هل في تاريخ الملك ما يزعجه ذكره؟

جندي ٤: نعم.... أنه كان وزيراً لدى الملك السابق وتفصيل ذلك أنه....(١٥).

ويختزل المؤلف بقية الحديث معتمداً على المخزون الذهني لدى العقلية العربية، إذ يصبح الباقي معروفاً لدى الجميع، وربما يكون هذا هو السبب في اختصار دوره المؤثر في الأحداث، فلم يظهر الملك على مسرح الأحداث إلا ثلاث مرات مؤثرة، لمعرفة المتلقي سلفاً لما يمكن أن يكون عليه الملوك أمثاله من مغتصبي السلطة.

ومن خلال الصورة التي قدمها المؤلف سلفاً نستطيع أن نحدد سلوك الملك وتصرفاته في سبيل المحافظة على ملكه لأن «ممارسة السلطة كثيراً ما تتشابه في فلسفتها ومسوغات مواقفها وخاصة عند انحرافها أو إحساسها بالخطر أو نهش سمعتها»(١٦).
الملك: ارقصي ساتيني وأنشدي، اطلبي ما تشائينه أهبك إياه.

ساتيني: (كمن يفيق من غشيته) أتعدني يا جلالة الملك بذلك.
الملك: نعم أعدك(١٧).

تطلب ساتيني رأس هرماكيس، وكان من الطبيعي أن يقبل الملك طلبها دون تردد اعتماداً على مكانته، لكن الملك؟ كما تحكي الأناجيل ــ كان يهاب يوحنا المعمدان ويخشى قتله بل عندما طلبت منه سالومي قطع رأس يوحنا اغتم الملك بهذا الطلب(١٨). فعندما تطلب ساتيني رأس هرماكيس يواجه الملك صراعاً تتجاذبه عدة محاور، فهو يريد تلبية طلبها تنفيذاً لوعد قطعه على نفسه أمام حاشيته وجنوده، وهو يخشى كذلك غضبة الشعب وصولته ضده، ثم رهبته من هرماكيس كرمز مقدس لا يستطيع مواجهته.
الملك ويحك يا ساتيني اطلبي ضياعاً أهبك. اطلبي مالاً أمنحك. اطلبي بلداً بأسرها أجب رغبتك. اطلبي هيكلاً أبنه لكِ ولكن لا تطلبي رأس هذا الرجل(١٩).

استبطن لطفي جمعة الصراع الداخلي لدى الملك، لكنه كذلك لم يستطع استثمار هذا

الصراع أو إبرازه كقوة مانعة تحرك الأحداث وتبدي أبعاد الشخصية، وهي النتيجة الطبيعية لوقوع المؤلف في التجاذب بين الفن والأسطورة، ومحاولة إضفاء الواقعية على الحدث الأسطوري، وهذا التجاذب لم يستطع المؤلف نفسه أن ينهيه فاضطره ذلك إلى إنهاء المسرحية بصورة غير مبررة.

الملك: (باضطراب) إذاً فليكن لكِ ما طلبتِ......... ادعوا الجلاد ليقطع رأس السجين (يسود السكون وفي وسط السكون يسمع عويل أم هرماكيس) (٢٠).

وبكاء ساتيني على صدر هرماكيس فيستشاط الملك غضباً ثم يأمر الملك كذلك بقتل ساتيني لأنها أرهقت دماء كثيرة (٢١) وكأن الملك قد تحول في لحظة مفاجئة إلى إنسان عادل، يعيد الحقوق إلى أهلها، يمثل الحق الإلهي في عقاب المسيء.

كان من الممكن للمؤلف أن يكرس جهده في استغلال تلك النهاية، وتوظيفها جيداً في ظهور الحق والتبشير بالنصر القادم، وهذا ما فعله (محمد سلماوي) في مسرحيته الممثلة (سالومي) في استغلال تلك النهاية عندما استلهم الحادثة التراثية نفسها في المشهد الأخير للمسرحية الذي يجمع هيرودس الحاكم والناصري الداعية للحق المقدس. فجعل «لعنة ما تحل بهيرودس» الحاكم، تطيح بعقله في نهاية الأحداث في حين يدوي صوت الناصري في أرجاء المسرح بعد أن تطيح سالومي برأسه بينما يبشر الفقراء والبسطاء بأن الفجر يوشك أن يبزغ والظلام يوشك أن ينقشع» (٢٢).

هوامـش:

(١) فاروق أوهان: آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، وزارة الإعلام والثقافة، أبوظبي، ١٩٩٩، ص٧ بتصرف.

(٢) أحمد الطماوي: مرجع سابق، ص (١٨٠).

(٣) نمي تويلييه وجان تولار: مهنة المؤرخ، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ٢٠١.

(٤) علي أحمد باكثير: الفن المسرحي من خلال تجاربي الشخصية، المطبعة الكمالية، القاهرة ١٩٥٨م، ص٣١، بتصرف.

(٥) محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧٥، ص (٣٤-٤٥) بتصرف.

(٦) محمد حسن عبدالله: أقنعة التاريخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧، ص٤٤.

(٧) سعد عبدالعظيم: استلهام التاريخ العربي في الفترة من ١٩٢٧ إلى ١٩٨٧، رسالة دكتوراه، مقدمة لقسم البلاغة والنقد والأدب المقارن بكلية دار العلوم، ١٩٩٣، إشراف د. عبد الفتاح عثمان.

(٨) تذكار الصبا، مرجع سابق، ص٦٩، بتصرف.

(٩) بتصرف عن إنجيل (متى) الإصحاح (١٤) وإنجيل (مرقس) الإصحاح (٦)

(١٠) الأعمال الكاملة، ص٤٥، ٦٣، بتصرف.

(١١) نادية بدر الدين أبو غازي: قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص (١٩٥٢-١٩٦٧).

(١٢) شاهد على العصر، مرجع سابق، ص ٢٩.

(١٣) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٩٤، بتصرف.

(١٤) الأعمال الكاملة ص٥٥.

(١٥) الأعمال الكاملة ص٤٧.

(١٦) مسعود بوبو- الإبداع والسلطة في التراث العربي، مجلة دراسات، مطابع اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، العدد السابع، السنة الخامسة، ١٩٩٤، ص١٠٥.

(١٧) الأعمال الكاملة ص٦.

(١٨) بتصرف عن إنجيل متى الإصحاح ١٤ ص ٢٦/ دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط.

(١٩) الأعمال الكاملة ص٦٤.

(٢٠) الأعمال الكاملة ص ٦.

(٢١) الأعمال الكاملة ص٦٣.

(٢٢) عزة منير حسين: توظيف التراث في المسرح النثري المصري من أعقاب الحرب العالمية الأولى إلى الآن، ماجستير بدار العلوم، ٢٠٠٠، ص١٢٢.

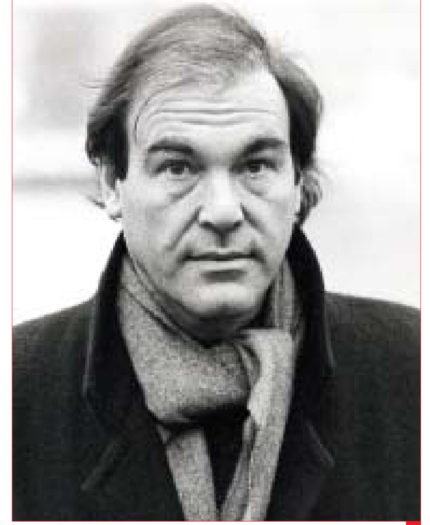
السينما الأمريكية ... و«عقدة» فيتنام

يوحنا دانيال



لم تكن كل لحظات الحرب الباردة اسماً على مسمّى، فقد سادها الدفء أحياناً إلى حد الاشتعال، فانحسرت حروب النيابة في كثير من الأماكن، لتزج القوى الكبرى بقواتها في أتون المعارك خصوصاً في فيتنام وأفغانستان، ولما كنا نتحدث عن التوازي والترابط بين السياسة والسينما الأمريكية، فربما كان من الضروري النظر إلى الوراء - ليس بغضب - لكن بتمعن وهدوء لإعادة النظر في كيفية تعامل هذه السينما مع المسألة «الفيتنامية».

باختصار، يمكن القول إن المشاركة في الحرب بحد ذاتها وكثرة الضحايا على مدى عقد من السنين والخسارة النهائية لأمريكا وحلفائها كانت كلها أشياء مريرة جداً على العقلية أو النفسية الأمريكية خصوصاً في المراكز السياسية والإعلامية، التي لم تستطع أن تهضم هذه الهزيمة بسهولة أبداً وظلت تعاني من آثار الحرب ومخلفاتها - داخل أمريكا - لأكثر من عشر سنوات تالية للحرب، وكان لها نتائج وانعكاسات على السياسة الداخلية والخارجية الأمريكية.



أوليفر ستون

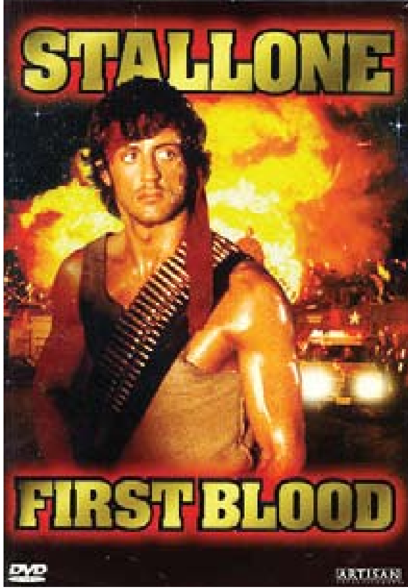
ويستطيع أي مشاهد أو متابع للسينما تذكّر العديد من الأفلام المتميزة والعادية عن فيتنام في حقبتي السبعينيات والثمانينيات: مثل «صائد الغزلان»، «سفر الرؤيا الآن»، «الفصيل»، «العودة إلى الوطن»، وغيرها. وهناك أيضاً بعض الأفلام التي ترتبط بفيتنام بصورة غير مباشرة، وهي التي تتحدث عن العائدين من الحرب ومصادماتهم ومغامراتهم مثل سلاسل أفلام «رامبو» و«مفقود في الحركات العسكرية» وغيرها من أفلام الحركة والمغامرات.

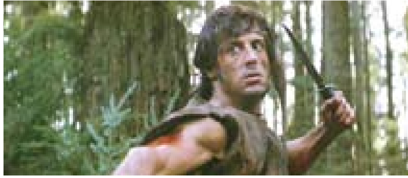
وقد يكون نوعاً من الاجترار تذكر كل هذه الأفلام أو إعادة نقدها أو تحليلها، لكن هناك خطوط عامة تبرز في معظم هذه الأفلام عن الحرب في فيتنام:

١- عار الهزيمة والانكسار أمام عدو صغير ومتخلف تقنياً.
٢- عار المشاركة في حروب عبر المحيطات لأسباب لا تتعلق بأمريكا مباشرة.
٣- اللامبالاة الشعبية والعامة في الداخل تجاه الحرب لسنوات عديدة.
٤- التصادم بين العائدين من الحرب مع المجتمع ومؤسساته المختلفة.

ومهما حاولت هذه الأفلام التحليل والتعمق والذهاب بعيداً في التعاطف مع الضحايا من الجانبين، إلا أنها لم تذهب إلى تأشير السبب الرئيسي للانغماس في هذه الحرب، ألا وهو الحرب الباردة، أي الصراع ضد الشيوعية والاتحاد السوفييتي وحلفائه في المعسكر الاشتراكي وقوى التحرر الوطني في كل مكان، وخصوصاً فيما كان يُعرف بالعالم الثالث. المهم في هذه الحرب الباردة الطويلة، كان دحر إمبراطورية «الشر» الشيوعية وكل من يصطف معها، كائناً من كان وفي أي مكان، من الأدغال إلى الصحاري، من شرق آسيا مروراً بإفريقيا إلى أمريكا اللاتينية.

وربما كانت عشر سنوات بعد انتهاء الحرب في فيتنام كافية لإخراج هذه العقد والجروح النفسية إلى الخارج وتحليلها ونقد الأخطاء والمواساة الجماعية سينمائياً، فكأنما هذه العملية كانت نوعاً من «المعالجة النفسية الجمعية» لعموم المجتمع الأمريكي أو نوعاً من «الاعتراف» الديني الجماعي لغرض طلب المغفرة أو التطهير من الخطايا والعقد ومركبات النقص. لقد أعادت السينما شق الجروح وتوغلت فيها من الناحية الإنسانية والفنية في عملية طويلة من أجل رأب الصدع في المجتمع ومعالجة الآثار السلبية المتخلفة عن الحرب... كي تعود أمريكا في النهاية إلى زعامة العالم بوجه جديد وبروح جديدة، وحتى بأساليب جديدة وفي مجتمعات غنية بالمؤسسات الثقافية والإعلامية وبأحدث تقنيات الاتصال والمعلومات وفي ظل نظام ليبرالي عريق، فإن السينما تلعب دوراً كبيراً في نقل الرسائل وتحقق التفاعل بين الشعب والمؤسسات القيادية لمعالجة التصدعات وسوء الفهم العميق الخبيث خلال مسيرة هذه المجتمعات.









ولإبراز كيفية تعامل السينما الأمريكية مع الموضوع الفيتنامي بعد هزيمة أمريكا والآثار القاسية التي خلفتها داخل المجتمع الأمريكي وكيف تم تحقيق التجاوز أو التسامي سينمائياً نأخذ نموذجاً سينمائياً هو ثلاثية أفلام «رامبو» التي لعب فيها دور البطولة النجم الشهير «سلفستر ستالوني»... وهي أفلام معروفة جداً وشعبية في كل مكان، وتمثل أسلوباً نموذجياً للدعاية السينمائية الممتعة وهي تعتمد على مقومات وأسس واضحة ومحددة:

١- أفكار إنسانية بسيطة.

٢- نجوم رائعون في البطولة.

٣- إبهار جمالي وتقنيات عالية ووضوح في الرؤية والتنفيذ.

٤- التعبير المباشر عن المجتمع الأمريكي في حقبة زمنية متحركة.

إن أول الأفلام السلسلة هو أصعبها، إذ لا تظهر خيوطه بوضوح، والبطل في ظهوره الأولي غير مقبول، سلوكه غريب، وحشي أو بدائي نوعاً ما، غير منسجم تماماً مع المجتمع الذي بدوره يرفضه ويصطدم به لاحقاً، ومن وجهة نظر المجتمع فإن «رامبو» هو التجسيد المباشر والعملي لعار الحرب في فيتنام من كل النواحي: المشاركة، الهزيمة، الانهيار النفسي والأخلاقي. إن الفيلم يتحدث عن الزمن الذي احتاجه المجتمع الأمريكي والعائدين من الحرب لوضع لغة مشتركة بينهما، وهي لغة العنف المفهومة بوضوح والمقبولة أيضاً داخل هذا المجتمع «المهووس» بالعنف.

وإذا كان الصراع في الفيلم... أمريكياً داخلياً محضاً، فإن الناس تطابقوا أو تماهوا تماماً



بعد مرور سنوات على حرب فيتنام، فإن المصالحة مع النفس تتحقق داخل المجتمع، وهؤلاء العائدون من الحرب – الضائعون في البداية – تتطور شخصياتهم، وتصبح لهم توجهات «روحية» وانفتاح على الديانات الشرقية والحضارات الأخرى وأتباعها. لكن إمبراطورية «الشر» السوفييتية لا تتوقف عن التحرش بالشعوب وإيذاء الناس...

مع رامبو – في كل مكان من العالم – في رفضه للمجتمع وعدم انسجامه معه ثم قتاله وحده ضد رموز وقوى السلطات المحلية في أمريكا. المهم، أن رامبو اجتاز امتحان القبول الأولي لدى الجماهير – داخل أمريكا وخارجها. إنه ضحية حقيقية لعدوانية السياسة الأمريكية في الداخل والخارج... لكنه ضحية مقاومة، غير مستسلمة والناس تعشق مثل هذه «النماذج» من دون تفكير أحياناً.

لكن رامبو – والشريحة التي يمثلها – يهدأ رويداً... رويداً: في السجون والمصحات... إلخ، ليستعيد بعضاً من حياته وعقله وأصدقائه الذين فقد قسماً كبيراً منهم في الحرب إما قتلى أو أسرى أو مفقودين. هنا ندخل في الفيلم الثاني من السلسلة، بعد أن تستعيد أمريكا توازنها من صدمة الهزيمة وتبدأ بالتعامل مع نتائج ومخلفات الحرب، حيث تنشط بعض مراكز الضغط في أمريكا من أجل البحث عن الجنود الأحياء، المفقودين في فيتنام، لتحريرهم وإعادتهم إلى الوطن. وبالطبع، يُكلف رامبو – ضحية العدوانية الأمريكية – بهذه المهمة؛ حيث يجابه الفيتناميين «الأشرار» وحلفائهم الروس... في مهمة ليست عدوانية أساساً مشروعة نوعاً ما، للبحث عن المحتجزين وإنقاذهم وإعادتهم إلى أهلهم ووطنهم. في منتصف الفيلم تتخلى رموز الإدارة الأمريكية عن رامبو لمصير أسود تحت أيدي الفيتناميين والروس، فيزداد الرفض الجماعي – بين المشاهدين – لهذه الإدارة المخاتلة التي تستغل مصاعب أبنائها في الأسر وتضحي بهم وبمن يعمل على تحريرهم، لأجل إغلاق ملفات فيتنام نهائياً. رامبو يتحدى الإدارة التي تتخلى عنه ويهدد رموزها بالويل والثبور، ويقاتل من أجل إنقاذ الأسرى بمفرده وينجح في تحريرهم.

إن هذه الأحداث تدير رأس المشاهد فينقلب ولاؤه ليصبح تماماً مع رامبو ضد الذين يحتجزون الأسرى من دون سبب، وضد من يستغل قضية الأسرى في أمريكا لأغراض سياسية أو إعلامية. إن رامبو ينتصر... بحب ودعوات وتعاطف المشاهدين في كل مكان، فينقذ الأسرى المساكين ليحرج الإدارة الأمريكية ويفضحها.



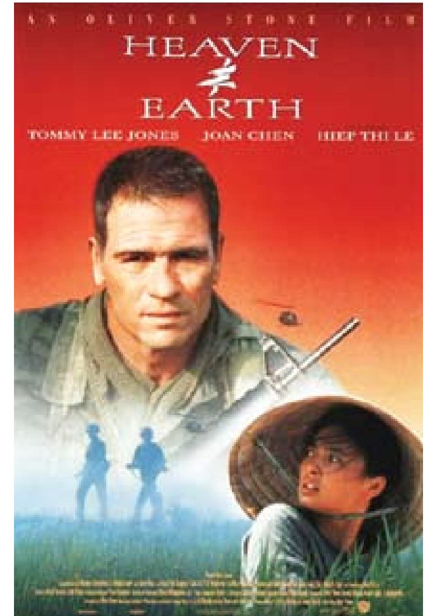


في الفيلم الأخير من الثلاثية، وبعد مرور سنوات على حرب فيتنام، فإن المصالحة مع النفس تتحقق داخل المجتمع، وهؤلاء العائدون من الحرب - الضائعون في البداية - تتطور شخصياتهم، وتصبح لهم توجهات «روحية» وانفتاح على الديانات الشرقية والحضارات الأخرى وأتباعها. لكن إمبراطورية «الشر» السوفييتية لا تتوقف عن التحرش بالشعوب وإيذاء الناس.. وهذه المرة في أفغانستان المسلمة حيث يقاتل الأحرار - او الـ Freedom Fighters - بسلاحهم البدائي أكبر قوة نووية في العالم. الفيلم يقول: إن أمريكا محرجة: إنها تريد مساعدة الأحرار، لكنها لا تريد التدخل بشكل مباشر والتورط في الحرب... الفيلم يدعونا إلى احترام هذه الحكمة والتعقل إلى التعاطف مع النوايا الحسنة بمساعدة هؤلاء المقاتلين المسلمين دفاعاً عن أرضهم وشعبهم... لذا يترك رامبو الدير ليقاتل الروس ويساعد المقاتلين الأفغان الأحرار. رامبو - على الشاشة وفي ذاكرة الناس وعواطفهم - لم يعد رمزاً أمريكياً، إنه مقاتل إنساني حر ضد الزيف والتسلط والعدوان على الشعوب. رامبو، أيضاً، حرر المجتمع الأمريكي من عقدته وصالحه مع ذاته، وأعطاه دفعة قوية ليواصل مسيرته ويتحمل مسؤولياته أمام أمريكا نفسها والعالم أجمع... لتكمل أمريكا «رسالتها» في مقاتلة الروس في أفغانستان بطرق غير تقليدية، لتكون بداية النهاية للاتحاد السوفييتي وحلفائه الشيوعيين في كل أنحاء العالم.

أفلام رامبو - ومشتقاتها وشبيهاتها - حملت رسالة «الريغانية» السياسية، داخل أمريكا وخارجها، بكل إخلاص ووضوح، مبشرة العالم بأمريكا قوية وحكيمة ومساندة لنضالات الأحرار، أمريكا أخلاقية، ناهضة.... وذات رسالة «خالدة».

هذه هي السينما في المجتمعات المتفاعلة الحية: قد تكون متعة لساعات ولجماهير كثيرة، لكن رسالتها وآثارها العميقة في الوجدان والفكر... تصلح كعلاج نفسي وتربوي أحياناً للمجتمعات المتأزمة، كما قد تصبح أو تتحول إلى رسالة سياسية تفسر العالم، لا بل تعمل على تغييره أو تهيئته للتغيير.

إن السينما الأمريكية لن تستطيع التخلص من آثار حرب فيتنام تماماً حتى منتصف التسعينيات، حتى بعد سقوط الاتحاد السوفييتي وتحول أمريكا إلى القوة الكبرى الوحيدة في العالم، حيث شهدت حقبة التسعينيات من القرن الماضي فيلمين مهمين من صنع المخرج الكبير أوليفر ستون، أولهما «المولود في الرابع من تموز - يوليو»، وهو قصة حياة شاب أمريكي اسمه رون كوفيك، مولود في الرابع من تموز - يوليو ذكرى يوم الاستقلال الأمريكي، مليء بالأحلام والطموحات التي تتكسر كلها في الحرب... التي يعود منها معوقاً على كرسي العجلات. يحكي الفيلم عن الهزيمة العسكرية والنفسية والجسدية الشاملة لكن الإيجابي والمهم في



الفيلم... هو التركيز على الحركات المناوئة للحرب والفعاليات الشعبية والمظاهرات الناشطة ضد استمرار الحرب يتحول البطل المهزوم كلياً إلى بطل إيجابي من خلال مساهمته في العمل السياسي ضد الحرب والسياسات الأمريكية العدوانية. بالطبع، إن الفيلم اجتذب الجمهور بقوة بوجود النجم الوسيم «توم كروز»، الذي لعب دوراً «أيقونياً» لا ينسى، دوراً مخالفاً لصورته السينمائية المعتادة من الجماهير.

~

وأخيراً، يبقى فيلم أوليفر ستون «السماء والأرض»، المنتج في أواسط التسعينيات، وكأنه الكلمة الأخيرة. الفيلم يقترب من فيتنام وشعبها كثيراً، البطل الأمريكي يمرّ بشكل عابر في حياة البطلة الفيتنامية. الفيلم كله يدور حول قصة حياتها التي تتداخل مع الحرب والتدخل الأمريكي في فيتنام. ورغم زواج الفتاة الفيتنامية بالجندي الأمريكي

> إن السينما الأمريكية لن تستطيع التخلص من آثار حرب فيتنام تماماً حتى منتصف التسعينيات، حتى بعد سقوط الاتحاد السوفييتي وتحول أمريكا إلى القوة الكبرى الوحيدة في العالم. حيث شهدت حقبة التسعينيات من القرن الماضي فيلمين مهمين من صنع المخرج الكبير أوليفر ستون، أولهما «المولود في الرابع من تموز - يوليو»

(مشروع المصالحة) وانتقالها للعيش معه في أمريكا، إلا أن الحياة بينهما لن تستمر لمختلف الأسباب - التناقض بين الشرق والغرب -، وعندما يموت الزوج تعود البطلة مع أولادها إلى فيتنام الموحدة الخارجة من الحرب لتعيد اكتشاف وطنها المتألم والممزق بسبب الحرب والفقر وتصفية الحسابات بين أبنائه. تعود لتتصالح مع أهلها ومع ذاتها ومع حقول الرز.

ربما يقول ستون... إن وضع المنتصر في الحرب ليس أفضل كثيراً من وضع المهزوم... الحرب في الحقيقة كانت ضد روح فيتنام الحقيقية ممثلة في شخصية «الأب» الحكيم المحب الذي يعمل في حقول الرز ليديم الحياة ويحافظ على التراث والتقاليد والأبناء... إلى الأبد.

في النهاية لا يبقى من هذا الفيلم «المُتعِب» و«المُحزِن جداً»... إلا مناظر حقول الرز الواسعة المغمورة بالمياه، في مشاهد «بانورامية» جميلة، مصحوبة بالموسيقى





الملحمية «الشرقية» المذهلة للساحر الياباني «كيتارو»، الذي يمسك بروح فيتنام وجمالها ومأساتها وعظمتها «الخالدة» منذ البداية وحتى النهاية في شريط صوتي وموسيقي رائع ومؤثر.

وربما كان إلقاء بعض الضوء على الماضي مفيداً أحياناً لفهم الحاضر والمستقبل ليس بطريقة ميكانيكية أو مباشرة، فالتاريخ لا يكرر نفسه بنفس الطريقة... لأن البشر الذين يصنعون التاريخ لا يكررون أنفسهم بنفس الطريقة!

علاقة الاجتماعي والدرامي

جدلية ؟ أم تبعية ؟ أم حلول صوفية ؟

علاء الجابري

دائماً ما تحتاج العلاقة بين الاجتماعي والدرامي إلى طلب نوع من حسن النية في التعامل معها وذلك على خلفية التحكم العريض لبعض التوجهات الإيديولوجية في المسألة برمتها، ولفترات طويلة، فيحتاج الأمر لشيء من التعاطف لدرء ظلال إيديولوجية معينة ارتبطت بالحديث عن «المجتمع» و«الالتزام» و«الوظيفة» وسواها من اللافتات الضخمة التي أرادت أن تقف الحياة – بكل مفرداتها – تحت ظلالها، بما فيها الإبداع، برغم فرديته وانفلاته عن التأطير.

إن الاجتماعي الذي نقصده نسق متحرك ينبني داخل علاقات يحتل بعضها موضع الصدارة ويصبح بعضها الآخر مجرد خلفية للإطار المقصود ولا نقصد – على الإطلاق – تصوير الإبداعي بوصفه نسخاً باهتاً للاجتماعي، أو تابعاً بسيطاً، يدور معه حيث دار، وإنما غاية المراد أن نصف الإطار الاجتماعي وبيان حضوره في الإبداع، مهما حاول التجريب أو التطوير ولا سيما في الفن المسرحي بمواضعاته الموروثة من جهة، واعتبارات التلقي الشفاهي من جهة أخرى، ولا ريب أن تلك الشفاهية ترتبط بما رآه جابر عصفور (متأثراً بجولدمان كما أقر) «المبدأ الأساسي»(١) «وهو أن الإبداع الأدبي جانب من السلوك الإنساني يخضع للقوانين نفسها»(٢).

إن تجادل الإنسان مع المنظومة الاجتماعية لا يعني استاتيكية الإبداع وثباته في مواجهة المستوى التعاقبي للأعمال الإبداعية وهو أمر صار مستقراً ومشهوراً طبقاً لسعي الأعمال الإبداعية – في أغلب الأحيان – إلى هدم الأبنية القديمة وتأسيس أبنية ورؤى جديدة. إن الأمر لا يعدو أن يكون «سلاماً مؤقتاً» – إن صح التعبير – مع المنظومة الاجتماعية واستغلال الهدنة شيئاً فشيئاً للتسرب داخل المنظومة المستقرة وصولاً إلى استقرار الفن المسرحي ومجاوزة ذلك إلى قدرته على مناقشة «التابوهات» – مثلاً – في مرحلة تالية. إن «أفق التوقعات» يحضر فيه الاجتماعي بشكل بارز، سواء على مستوى الإبداع أو التلقي، دون أن نشتط فنرى أفق التوقع محدداً للعمل على نحو نهائي وبخاصة في جنب الإبداع بحكم كونه مجاوزة ولكنه أكثر فاعلية مع مستوى التلقي إذ إنه «من المسلم به أن تلقّي المتفرج للعلامات المسرحية يوجهه، سواءٌ بشكل واعٍ أو غير واعٍ تجربته الحياتية واليومية وخبرته في وضع شيفرات وحل شيفرات اجتماعية مشابهة..»(٣).

ويقف التاريخ المسرحي شاهداً أكيداً على أن الفن المسرحي اجتماعي بامتياز، فالمسرح الذي يحتوي كثيراً من الفنون، بفعل أبوته للفنون جميعها يكيّف هذه الفنون مع طبيعته – هو – الداخلية، ويرغمها على الاعتراف بخصوصية الفن المسرحي حيث إن الفنون الداخلة إليه تكتسب قيمتها وقيمها من مجاله، الذي يدخل فيه كونه اجتماعياً بامتياز. إن فكرة مثل «الفن للفن» ربما تتحقق بصورة كبيرة في فنون مثل السينما والرسم والأوبرا والموسيقى ولكن الفكرة ذاتها تجد كثيراً من التحفظ لدى المسرحيين على مدار تاريخ المسرح بصفة عامة.

ربما كان المسرح أكثر الفنون قدرة على مواجهة الفرد بصورة ذاته، وإذا كنا نتوقف مراجعين لبعض «الكلاشيهات» المحفوظة من نوعية «الفن مرآة المجتمع» فإن أمثال هذه التعبيرات تبقى صحيحة بوجه ما؛ فحين فشلت مسرحية The cenci للشاعر شيلي (١٨٢٠) برغم جودتها فنياً، سواءً على المستوى الدرامي أو الشعري ردَّ الكثيرون فشلها إلى دورانها حول الفعل المحرم، وهو موضوع بغيض في الوعي الاجتماعي، ودخول المجتمعي في صلب المسرحي (دون هيمنة أو تسلط) جعل المسرحية ملفوظة، وربما كان ذلك مصير أوديب، لو استمرأ الفعل بحيث تتحول المسرحية للدوران حول الفعل المحرم، غير أن ندم أوديب وفقء عينيه توافق مع السياق المجتمعي العادي أو الأكثر اتساقاً مع الذات المجتمعية، بما وفّر – مع الأسباب الفنية بالطبع – خلوداً لأوديب، على العكس من نص شيلي المندثر، دون أن يعني ذلك إجراء مقارنة فنية بينهما.

إن «أفق التوقعات» يحضر فيه الاجتماعي بشكل بارز، سواء على مستوى الإبداع أو التلقي، دون أن نشتط فنرى أفق التوقع محدداً للعمل على نحو نهائي وبخاصة في جنب الإبداع بحكم كونه مجاوزة

الحديث عن العلاقة بين الاجتماعي والدرامي لا يحمل وجهة نظر قديمة: تجاوزها الزمن كما قد يدعي البعض؛ فالحق أن كثيراً من النزعات التجريبية الحديثة يرى أعلامها وجوب مراعاة هاجس الاتصال وتقديمه -أحياناً- على سواه، وسطورنا تذهب مع آن أوبرسفيلد في رأيها القاطع بأن «النص في المسرح المعاصر كثيراً ما يتجه صوب استعراض الوظيفة الاتصالية على حساب الوظائف الأخرى»(٤)، فيكون الاهتمام بالمناسبة -أو «اللياقة» بالتعبير المسرحي- والتماشي بين الاجتماعي والدرامي نوعاً من الحديث من صلب العملية المسرحية برمتها، ويحمل مظهراً لترادف المسرح والحياة، وأن المسرح ظاهرة اجتماعية وحقيقة فنية، حتى إن السياق الاجتماعي يفرز توجهات مسرحية بأكملها، وقد يحمل عوامل زوالها، تماماً كما حدث مع المسرح العبثي الذي أفرزته توجهات فلسفية ومجتمعية بعينها، ثم انقلب الأمر على التيار الجديد مع زوال مقدماته الفكرية والاجتماعية، وفشل سريعاً في المسرح الغربي، وبشكل أكثر سرعة لدينا، ولا ريب أن زوال توجه مثل المسرح العبثي من المجتمع العربي بسرعة كبيرة، وحضور المسرح الملحمي واستمرار حضوره وتأثيره في المسار المسرحي لفترة طويلة جداً مردود -بشكل أو بآخر- إلى مناسبة التيار المسرحي للمجتمعي أو تنافره معه، ليدل زوال هذا واستمرار ذاك على أنه ثمة علاقة مردها اجتماعي تجعل قبول هذا ورفض الآخر متوقعاً، «وكلما أشار النص إلى الوقائع المعطاة التي ينتمي إليها بلا شك عالم السلوك الاجتماعي للمتلقين المحتملين كان قادراً على الأفعال التي تعود إلى تأويله»(٥).

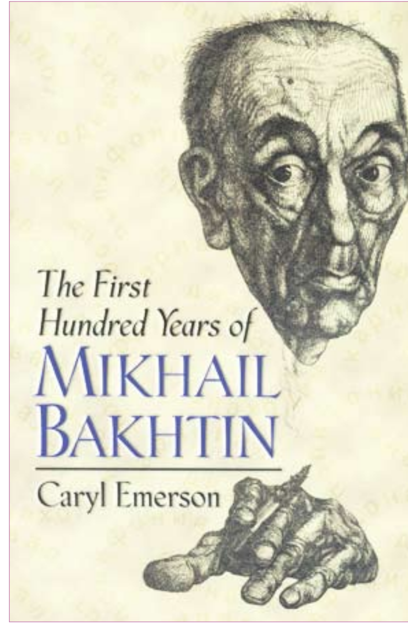
لا يقتصر الأمر على أهمية المنحى الاجتماعي في حضور تيار إبداعي، وخفوت آخر، ولكن ربما يمتد الأمر -بشكل ما- إلى المناهج النقدية ذاتها، فلقد كان خفوت الاجتماعي في المنهج البنيوي -مثلاً- واحداً من أكبر المثالب التي جعلت طموح المناهج التالية في تخطي المنجز البنيوي وارداً بشكل كبير، فالحق أن المنهج السيميولوجي -مثلاً- يحضر فيه الاهتمام بالاجتماعي ليكون ذلك أهم مميزاته، وليتجاوز تركيز البنيوية على محاولة الدقة والموضوعية، والتي وطأت في سبيلها -أحياناً- خصوصية النصوص الأدبية، فالبنيوي «يعامل هذه النصوص كما لو كانت نماذج من برادة الحديد أنتجتها قوة خفية»(٦). ولا ريب أن حضور النظرة الاجتماعية والاهتمام بفردية العمل بشكل كبير يعتبر اختلافاً مهماً يبدو في عناية البنيوية بفكرة النظام، فيما تعنى السيميولوجيا بفكرة الاختلاف، أو على وجه آخر، تقف البنيوية عند حدود الوصف والتصنيف وتغفل السؤال في المعنى والسبب في إنتاجه، والغايات التي يستخدم فيها، لتنطوي على مثالية شديدة، تصل لدرجة وضع «القواعد»، على الرغم من كون «قراءة نص أدبي وفهمه، شأنها شأن إنتاجه يعدان كذلك لونين من النشاط الاجتماعي»(٧).

ولعل أكبر ما يبرز من طموحات السيميولوجيا، بصفة أساسية، ما تريده من محاولة إخراج النص من تعقيم المناهج الأخرى - التي تضع النص في قداسة لا يحتاجها، ولم يطلبها. إنها في استعانتها بالمناهج الاجتماعية مثلاً -، تعي أن الذات المبدعة لم تبدع نفسها كذلك، وإنما كان المبدع نتاجاً لمجموعة من الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، والتي لا تزال تؤثر في مسار النص (بالمعنى الأشمل للكلمة)، ليكون الإبداع ظاهرة مجتمعية متفردة إلى حدٍّ بعيد، ومحكومة في النهاية بالفردية التي تنفي كونه وثيقة اجتماعية كما فهم أرباب النقد الاجتماعي ولكنه - الإبداع - يظل محكوماً -في نهاية الأمر- بما اسماه جوناثان كللر «المحتمل الثقافي»(٨) الذي يطرح قبولاً واستمراراً لإبداعات دون غيرها، ويدفع البعض الآخر صوب الفناء المحتوم ويقنن لبعض الأهداف الإبداعية، حتى ما كان منها شديد الخصوصية والاتصال بالذات الداخلية، وهو ما ستشير إليه السطور في الحديث عن تطور «الحب» بين أحمد شوقي وصلاح عبد الصبور.

إن النص نفسه علامة، والعلامة ليست حقيقة فردية ولكنها حقيقة اجتماعية، بل إن المسألة الاجتماعية تبدو أساسية وطبيعية للغاية في البحث في العلامات على ضوءٍ من تعريف سوسير لعلم العلامات حين جعل المجتمع ركناً أساسياً في تعريفه فقال «إنه العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل المجتمع» غير أن الفارق الشفيف، والمهم في الآن ذاته، يبدو في اعتماد المناهج الاجتماعية على إضاءة النص من خارجه فيما تعكس السيميولوجيا تلك الوضعية فتذهب إلى رؤية النص من داخله إلى الخارج.

وإذ يعتبر الكثيرون أن صنم الاجتماعي قد يكون واحداً من أبرز أسباب أزمة المسرح العربي؛ ذلك أن الاجتماعي وسطوته قد يدفعنا للالتزام الممجوج، فالحق أن مرونة الاجتماعي وعدم ثبات المعايير على نقطة واحدة يتماشى مع تطور النص الإبداعي عموماً والمسرحي بصفة خاصة، فالشاهد أن المستهجن والممجوج في عصر ما، ربما يصير أساسياً في العصور التالية، فشكسبير –مثلاً– حين قدم مشاهد المعارك على الخشبة عوض أن تروى سرداً كما كان الحال في الفترات السابقة المغرقة في الكلاسية، كان من الطبيعي أن يعارضه –كما هو ثابت– في ذلك التطوير كثيرون، حتى إذا صارت معدلات الحراك الاجتماعي كبيرة بشكل ما، أصبح التغير الإبداعي متسارعاً بشكل موازٍ، وهو الحاضر المشهود من تغير تقنيات وأساليب يقبلها التغير الاجتماعي بعد ذلك، كما حدث بشأن قيام الرجال بأداء أدوار النساء لفترة طويلة جداً، قبل أن يتقبل المجتمع فكرة صعود النساء ليؤدين أدوارهن، بداية من القرن السابع عشر.

هناك شاهد أكثر وضوحاً يبرز ما نريده من مواكبة المسرحي للاجتماعي دون تبعية، وإنما بعلاقة جدلية تقوم على التكامل؛ كتغيير «إبسن» نهاية مسرحية «بيت الدمية»؛ إذ النهاية الحالية هي النهاية الأصلية التي كتبها إبسن وهي التي تغلق فيها «نورا» باب الزوجية وراءها، وتجري تبحث عن ذاتها، وتترك زوجها وطفليها، ولكن الزواج نظام اجتماعي راسخ تقف خلفه المؤسسات الدينية والمجتمعية، ولهذا أحدثت تلك النهاية ضجة عنيفة، دفعت إبسن بوعيه العميق بمواضعات المجتمع إلى تغيير النهاية كي تتوافق مع المجتمع حينئذٍ، ولما تطور المجتمع وصارت



الحرية والبحث عن الذات قيماً واردة بشكل كبير أصبح حتمياً أن تعود المسرحية إلى النهاية الأصلية بعد ما صارت مقبولة على المستوى الاجتماعي.

يتلاقى هذا الموقف مع ما فعله يعقوب صنوع حين قَبِل ثورة الجمهور على مسرحية «صفصف» فغيَّر نهايتها بعد ثورة الجمهور عليه؛ إذ طالبه بإضافة مشهد ختامي يزوج فيه البطلة، وإلا قاطع مسرحه، فرضخ يعقوب صنوع لمطلب ذلك الغول المسمى بالجمهور، ولا ريب أن «تمثل أي شيء أو تفسيره يعني وضعه أو استحضاره داخل أطر النظام التي تتيحها الثقافة. وهذا يتم عادة بالحديث عن هذا الشيء بلون من ألوان الخطاب تقبله تلك الثقافة بوصفه خطاباً عادياً»(٩).

في رحاب المسرح العربي يبدو تراجع «محمد صبحي» عن تبادل القبلات على المسرح مؤشراً اجتماعياً، وذلك على الرغم من عدم الإجماع على استهجان ذلك التصرف، على الأقل من جانب أغلب المتفرجين. إن العلاقة بين التقاليد الدرامية والتقاليد الاجتماعية، يتم في إطار من العرف الحضاري المتبدل، فالإطار الاجتماعي مكوِّن هام في تقبل العمل المسرحي، ولن يمكن التعلل بكون القبلة «درامية» تحمل جزءاً من المعنى المراد توصيله سبيلاً لوطأة الاجتماعي، فالسياق أكبر من الرسالة، وهو ما يجعلنا نرى في تراجع «محمد صبحي» عن كسر ذلك التابو ما ينطوي على تطور فني، وإيثار لعدم الصدام المجتمعي، حيث يبدو فيه فهم كبير لتصنيف «هال»(١٠) الذي يهتم بالمسافات بين البشر في المسرح، وقسَّم المسافات إلى مجال حميمي أو شخصي أو اجتماعي أو علني تبعاً لمسافات مختلفة تختلف من مجال إلى آخر، غير أنه تقسيم اجتماعي خالص على معنى وجوب تغيير المسافات بين مجتمع وآخر على خلفية الوعي بتحكم المواضعات الاجتماعية في نسبية تحديد هذه المسافات والتي قد يكسر بعضها «التابو» الذي يمنع التلامس وهو وجه آخر لتغيير فكرة الحب ذاتها بين مسرحية وأخرى، بحيث نجد الصراع التقليدي «الحب والواجب» في الأعمال الأولى لدى أحمد شوقي مثلاً، بينما ينقلب الأمر لدى شاعر مثل «صلاح عبد الصبور» فلم تعد الفتاة هي شرف القبيلة وتحاول درء الظن الخبيث عنها، ولكنها صارت تسرق أباها لأجل حبيبها كما حدث في «الأميرة تنتظر» أو تبحث عن فعل الحب بدلاً من البحث عن معناه كما في مسرحية «ليلى والمجنون» وهذا التباين بين فترة وأخرى، يعني بشكل بديهي أن هدف الحب مثلاً لا يتم اختياره وفقاً لذوق الذات الفاعلة فقط، وإنما وفقاً للخصائص الاجتماعية – التاريخية التي يندرج تحتها الهدف»(١١).

الحديث عن العلاقة بين الاجتماعي والدرامي لا يحمل وجهة نظر قديمة؛ تجاوزها الزمن كما قد يدعي البعض؛ فالحق أن كثيراً من النزعات التجريبية الحديثة يرى أعلامها وجوب مراعاة هاجس الاتصال وتقديمه أحياناً على سواه

لا يقتصر الأمر على مبدعين لم يسهموا في التقليد للفن المسرحي والتنظير له مثل إبسن ويعقوب صنوع ولكن طال الأمر بعض المنظّرين الذين دشنوا للتجريب فبريخت – مثلاً – حاول إعادة كتابة مسرحية «الأم الشجاعة» حين أثارت شخصية الأم عطف المتفرجين وقت عرض المسرحية للمرة الأولى ولكن ذلك لم يغير الجمهور فتعاطف معها, رغم كل محاولات بريخت, فظل الجمهور يشفق عليها وهي تمضي وحيدة في المشهد الأخير تجر عربتها الثقيلة إن معادلة المسرحي للاجتماعي تؤدي – لا محالة – إلى دحض المسرحي وبقاء الاجتماعي بمواصفاته التي تفرضها الحياة والمسرح وجه رائع وصاف للحياة, لا يعيبه انطواء كثير من الثنائيات تحت الظاهر البادي منه ؛ فالجدلية متحكمة في تلك الثنائيات مثل التجريب الذي قد يبدو متنافراً مع سطوة المجتمعي غير أن ترادف المسرح والتجريب لا يتنافر مع ترافق المسرحي والمجتمعي؛ ذلك أن بحث التجريب عن التحرر من القيود الاجتماعية ينتهي – في آخر الأمر – عند حدود الذائقة السائدة التي تحكم التلقي برمته والتلقي الشفاهي المفترض في النص, والواقع فعلاً في العرض يحكم الطقس المسرحي برمته ويتحكم في نوعيته لدرجة ما, دون أن يعني ذلك تناقص التجريب مع أصالة الاجتماعي في المسرح على معنى من نفور التجريب من الصدام مع المجتمع وتابوهاته دون مهادنة للمجتمع من جهة أو إزاحة الاعتبارات الفنية إلى الصفوف الخلفية من جهة أخرى.



لوحة تذكارية لميخائيل باختين

لقد كانت هيمنة الاجتماعي على الفردي هي فرضية باختين الأساسية, التي جعلته – تبعاً لرأي تودوروف – أهم مفكر سوفييتي في مجال العلوم الإنسانية وأهم منظّر للأدب في القرن العشرين ولا ريب أن علو القيمة الفنية في نظرة باختين جعل تواري (هل نقول «حلول» تبعاً للتعبير الصوفي الرائع) الاجتماعي داخل الفني شفيفاً لدرجة يصعب معها الحكم بوجوده, وربما كان القول بغيابه أكثر صعوبة. إن الإمساك بالخيط الرفيع الواقع بين «الالتزام» من جهة وما يمكن تسميته «مراعاة المقتضى الاجتماعي» من جهة أخرى يحتاج إلى حرفية رائعة, وهو ما اتضح من الأمثلة التي سبقت حيث ترافق الوعي بالمقتضى الاجتماعي مع التطور الفني ونضج الوعي لدى بريخت أو إبسن أو محمد صبحي أو يعقوب صنوع أو لدى بعض النقاد مثل تحفظ الدكتور أحمد مجاهد على المسافات في تصنيف «هال», أو تقييم تودوروف الرائع لباختين الرائد الكبير. إن الوعي بحلول الاجتماعي لا يتماشى مع الالتزام أو توظيف المسرح اجتماعياً كما قد نتوهم, فإنه – إذا جاد وارتقى – لا يحتاج لإقامة علاقة «تقية» مع المجتمع وغاية ما يبحث فيه تجادل الفني مع الاجتماعي, وبخاصة في رحاب المسرح.

الهوامــش:

(١) د. جابر عصفور: نظريات معاصرة, هـ. م. ع. ك, ١٩٩٨, ص ١٤٥.
(٢) السابق: نفسه.
(٣) ألين استون وجورج سافونا: المسرح والعلامات, ترجمة سباعي السيد, مراجعة د. محسن مصيلحي, أكاديمية الفنون, القاهرة, ص ٢١١.
(٤) آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح, ترجمة مي التلمساني, وزارة الثقافة, مصر, مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي, ص ٢٨, ٢٩.
(٥) د. صلاح فضل: شيفرات النص «دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد», الهيئة العامة لقصور الثقافة, كتابات نقدية (٨٥), فبراير ١٩٩٩, ص ٢٢٩.
(٦) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة, ترجمة د. جابر عصفور, الهيئة العامة لقصور الثقافة, مصر, سلسلة آفاق الترجمة (١) ١٩٩٥, ص ١٣٢.
(٧) روبرت هولب: نظرية التلقي (مقدمة نقدية), ترجمة د. عز الدين إسماعيل, المكتبة الأكاديمية, مصر, ٢٠٠٠, ص ٥٨.
(٨) راجع في هذا المفهوم «الشعرية البنيوية», ترجمة: السيد إمام, دار شرقيات, مصر, ٢٠٠٠, ص ١٧٥.
(٩) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة, ص ٣٩.
(١٠) يرى «إدوارد هول» عالم الأنثروبولوجيا في تنظيمه المسافات بين الشخوص واستقراءه دلالاتها أنها تنقسم إلى أربع درجات :
١- المسافة الحميمة = تلامس.
٢- المسافة الشخصية (من ١,٥ – ٤ أقدام).
٣- المسافة الاجتماعية (من ٤ – ١٢ قدماً). ٤- المسافة العلنية (من ١٢ ٢٥- قدماً).
ويرى المسرحيون نفي الأول وندرة الثاني ودوران المسرح بين الثالث والرابع.
لمزيد من مبادئ هذا التصنيف راجع:
- اكير إيلام: سيمياء المسرح والدراما, ترجمة رئيف كرم, ص ١٠٢, وما بعدها.
٢- جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي, ترجمة د. نهاد صليحة, ص ٤٣, وما بعدها.
٣- شرح د. عادل فواخري له في مقاله «حول إشكالية السيميولوجيا», مجلة علم الفكر, الكويت, المجلد (٢٤) العدد (٣) يناير – مارس ١٩٩٦.
(١١) – آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح, ص ٩٥.

شعرية الفن (الإسلامي)

محمد الجزائري

ا ـ شبه تمهيد:

ماهي حدود «الفنون» التي أنجزها العمال والحرفيون الصنائعيون الشعبيون من المسلمين، ومن غيرهم في حاضنة تنتمي إلى الإسلام، أو تعلنه ديناً رسمياً للدولة ؟

هل تجلت في مطرزات الزي، ونقوش الحلي، وزخرفة العمائر والعمائم، وتضاريس المسكوكات والمكبوسات والمطروقات في رقائق المعادن الخفيفة كالذهب والفضة والصفيح الأصفر (البرنج) أو صبِّها في قوالب المعادن الثقيلة كالبرونز والرصاص والحديد، أو فيما تركه الصاغة والحفارون النقاشون على الخواتم والأختام من نقوش وكتابات وزخارف، من عهود ما قبل التاريخ حتى شاعت لدى الخلفاء المسلمين ووزرائهم وطبقة التجار والموسرين، أو فيما زَيَّن به الزخرفيون والرسامون والوراقون تلك الكتب والمخطوطات العتيقة والجديدة من تحليات زخرفية ومرسومات مجاورة لمضامين الكتب وعلى هوامش متونها، أوما أبدعه الفخارون والخزافون من أوانٍ وجرارٍ ومربعات متجاورة من الآجر والقاشاني، أو ما نفذوه من خطوط متعاشقة ومتوالية على جدران القصور والمساجد، وما نقشوه أو نفذوه على الخشب مطعماً بأقطع العاج أو قشر الخيزران أو رقائق المعادن الثمينة كما فعل أسلافهم القدامى في قيثارات أور التي وجدت في مقابر السلالة السومرية الملكية الثالثة كجزء من طقس الدفن ومعتقد حياة المسرات الأخرى بعد الموت، كرحيل أول عن الدنيا الأرضية إلى دنيا الجنان ؟!

حتى فيما قدمه الخياطون، الحرفيون، والطرزيون، من نقوش ومطرزات أو تطاريز بخيوط الحرير والذهب والفضة على عمائم الخلفاء العباسيين بخاصة وحللهم وحليهم، أو ما زينوها به من فصوص من الجواهر كالياقوت والزمرد، أيضاً امتداداً لما قام به الترف الأكدي والبابلي من تجميل تمثيل معبوداتهم وحوريات قلوبهم، كقناع امرأة من الوركاء، حيث حُفر المفرق وملئ بالجواهر والأحجار الكريمة، كذلك الأمر في محاجر العيون ووسط إنسانها!

«الفن» ـ ومن تجليات جماله وجلاله تلك التي نسميها اليوم «الشعرية» تمظهر في حجم الجمال وشكله الذي نضحت به تلك المصنوعات والمشغولات والتحف كنصوص بصرية قابلة للديمومة والنظر وإثارة التأمل والدهشة والمتعة، في آن زمنها والأزمنة التالية، إلى أبد الناظرين بمقل مثقفة وشاعرية الهوى.

ربما لشعر بصري بأن تلك «الشعرية» تتجلى في حركة جسد أنثوي يتمايل رقصاً وغنجاً ودلاً، وتزيد من جماله ومتعة جلاله، حركة تلك الأزياء الشفيفة وألوانها تحت أنوار الشموع والقناديل عبر أجساد الراقصات العباسيات والشرقيات بعامة، في حومة تلك الرنات السابحات في مقامات الوجد والعشق والغناء، مع إيقاعات الطبل والرق، ومتوالية أصابع عازفة القانون ورجع صدى نغمات أوتار في الصندوق المسجى على منحنى فخذي تلك الفاتنة من الجواري والقنان المتمرسات، وصولاً إلى عازفات الفرق الاحترافية في الكونسرتات الشرقية وفرق معاهد الفنون المسرحية، مع مدات النايات الساحرات، والمزامير التي تنفخ بها شفاه رقيقة أو ممتلئة، تمرست الإغراء والبوح بصوت الموسيقى.

(الشكل) البصري وما يولده في المطلق من الحواس من جمال وجلال، هو من تجليات (الشعرية) أو هو في صلبها!

لفنون أنتجها مهرة مسلمون ومن عايشهم من الديانات والمذاهب الأخرى، فصاغوا ـ على هوى تلك المرحلة وأذواق بشرها الداعم ومراميه ـ صناعة النمط والأسلوب، والنموذج، بعد أن فكوا أسرار «السمة» و«العلامة» و«المقام»، كبنية جمالية وفلسفية واستكشفوا طاقتها التعبيرية، الداخلية والخارجية، فصاغوها على (شكل) متعة موسيقية كما هو جوهر الشعر وغرضه المتسامي الأسمى، مهما كانت

وظائفه الآنية وأغراضه، وحوافز منتجيه! وإذا المسلمون المسلمون الذين ظهر فيهم التخشن من اللباس والزهد في المُعاش حتى دخلوا الأمصار الأخرى وتعرفوا نعيم أرضها ومنتج مبدعيها وترف قصورها وملوكها واحتكوا بحاضرها وحضارتها، فغرفوا من غنائم أصابوا بها ترفاً، وامتاحوا تالياً من إبداع منتجيها ومهاراتهم في تخليق الجمال في الملبس والمسكن والمأكل واللياقات.

وحين شيد العرب «الدولة» بمفهومها الملكي زمن الأمويين ثم العباسيين، فالأندلس، أسبغوا من نعم الجمال وفنونه إلى «جمال» النعمة والترف، ما أظهرهم في ذلك الأثر في قصورهم وأثاثهم ومدنهم وفضاءات عيشهم ولباسهم ما تعلموه وامتاحوه من «الآخر»، وأضافوا عليه وزينوه بسيماء طبيعتهم وخيالهم وأنماط حكمهم وفلسفتهم في الحياة والموت: الدنيا والآخر.

وظل «الخط العربي» هو السيد وحده «الفن» الذي رافق تلك الأقوام، مذ كانت للجاهلية الأولى أسواق للشعر ومعلقات وأيام، حتى صدر الإسلام وما بعد، حيث صار وسيلة التدوين لرسائل التبشير والتحذير لملوك العالم وقياصرته وأباطرته، ولتوثيق الآي الكريم وتدوينه في المصاحف الأولى، بما اصطلح عليه تالياً «الخط الكوفي المصحفي» في القرن الأول للهجرة.

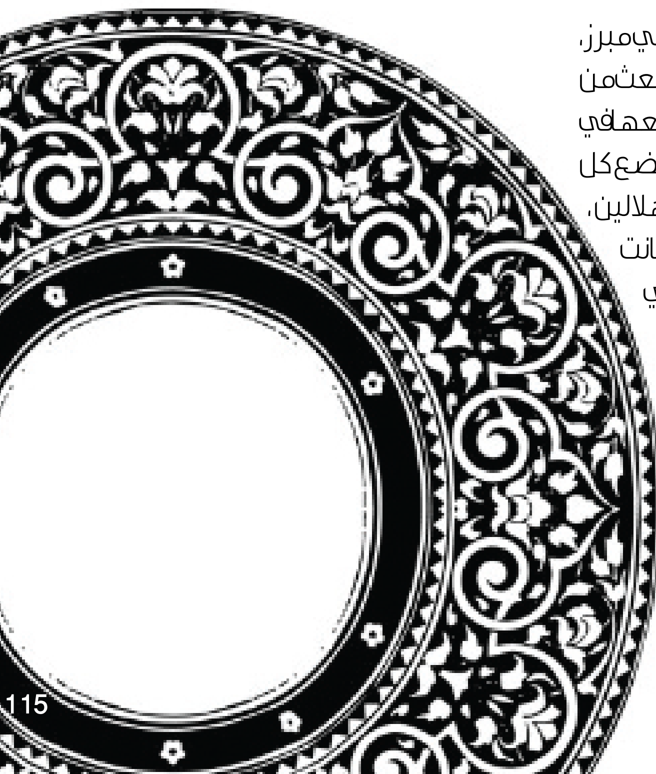
لذا لم تأت مقولة ابن عربي «واعلم أن القرآن يحوي علَى جلال الجمال وعلى الجمال» في (كتاب الجلال والجمال) (*) ـ في رأينا ـ إلا لتوكيد شعرية المضمون وليس جمال الشكل بل الجمال والجلال اللذين يظهرهما المضمون كحالة عرفانية هي في الخلاصة (شعرية) فن القول ومن زاوية نظر الخطاطين، بعد أن تمرسوا في القواعد الخطية والتجويد وخرجوا عن عورة الخط الكوفي المصحفي الأول، وصولاً إلى ليونة الكوفي المغربي، والديواني والفارسي وما تولدت من أشكال ورنات، كما تماماً القراءات والتجويد لآيات الذكر الحكيم، من قارئ لآخر، سبعة أو أكثر أو أقل، لا يهم، لكن المهم ما تعطيه تلك القراءات السمعية أو البصرية، من تلاوين الجمال والجلال وما يترسب لدى الخطاطين بخاصة ولدينا بعامة ـ كمتلقين مساندين ومتعاضدين متفهمين ـ من التواصل حدّ السمو والتسامي أحياناً، بسبب متعة (الشعرية) التي ولَّدها ذلك الجمال وما أضفى الجلال عليها من هالة الخشوع والتجلي العرفاني.

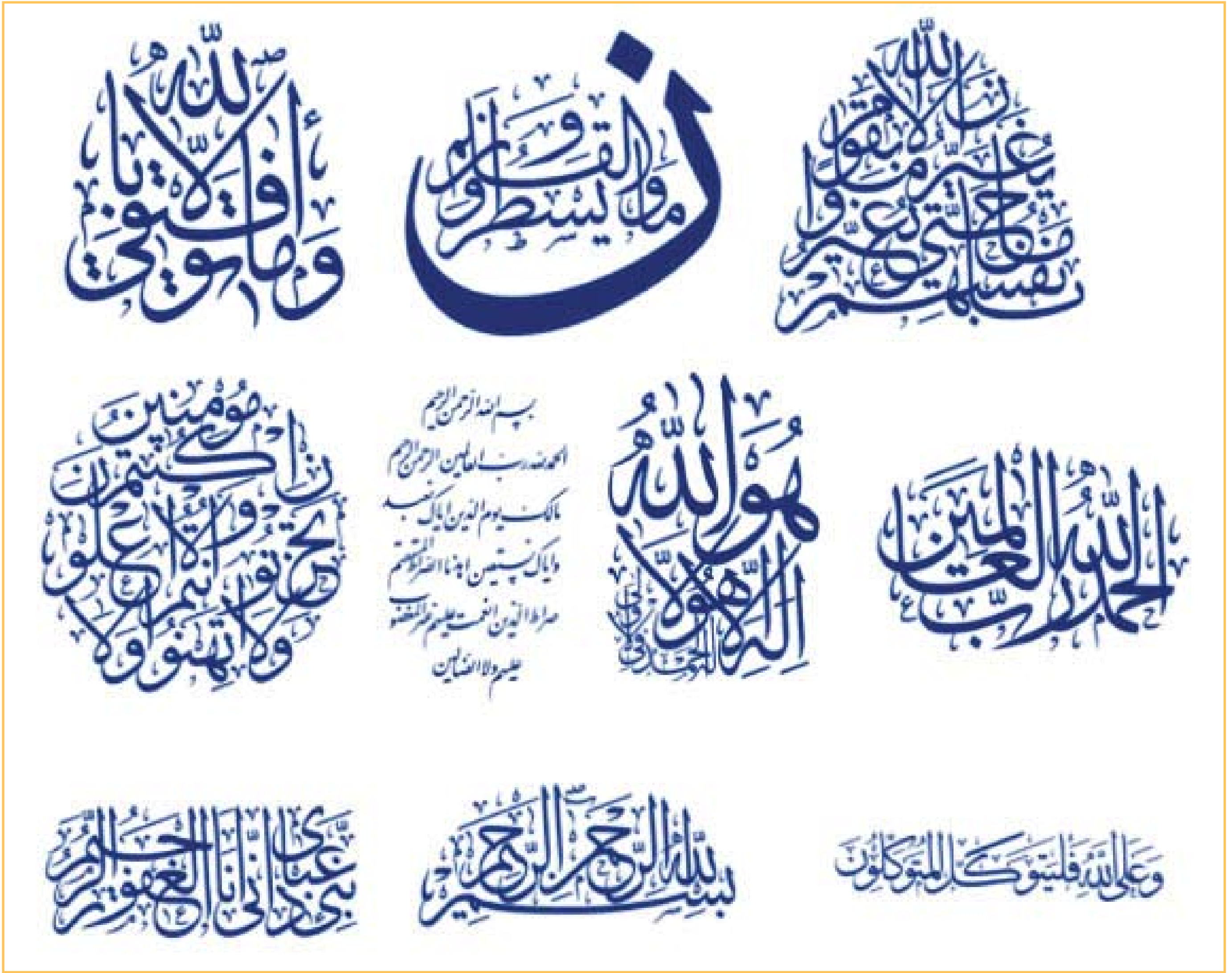
وإذا كانت هناك «شعرية» في تلك الفنون فقد تجلت أيضاً في «الزخرفة» والقوس المنحني وملء الفراغ الوهمي بين كتلتين ماديتين.

يؤمن خالد الرحال، وهو نحات عراقي مبرز، بأن موسيقى منحوتاته الصلدة تنبعث من الفراغ بين كتلتين، موسيقى يسمعها في خلده ووجدانه وتملأ رأسه، كأنه يضع كل وحدة من وحدات منحوتاته بين هلالين، فتتولد متوالية موسيقية، كما لو كانت استلافاً من أجداده السومريين في زخرفة جدار معبد الألف عين في الوركاء من منتصف الألف الثالث قبل ميلاد السيد المسيح حين وضعوا مخاريط من فخار ملون بالأبيض والأسود مرصوصة جوار بعض كإزار للجدار الداخلي وزينة فصارت تشكيلها زخرفة بصرية سبقت فن الأوب آرت بحقب وسنين، في الحداثة المبكرة، أو ما أنتجه البابليون في شارع الموكب أو على بوابة عشتار من زخارف نباتية وهندسية وحيوانية، جوار تلك الريليفات من الحيوانات التركيبية الغرائبية، فصارت مثالاً يحتذى إلى يومنا هذا.. أو فيما آلت إليه الزخرفة الجصية في سامراء من جمال الزخرفة في التناظر والتماثل، فصارت قبساً لهدى الحرفيين لتجميل السقوف والجدر والصالات والغرف العامرة والدواوين، وكان ذلك تأسيساً لما اصطلح عليه تالياً «فن الأرابيسك».

٢ ـ الزخرفة:

الكتابة روح اللغة
والزخرفة ثوب الفن..
والحرف العربي هو الخلية التي تكوِّن جسد اللغة العربية..





لذا عُدَّ الخط منذ البداية من وجهة نظر تراثية إسلامية بأنه وسيلة لحفظ الكلام الإلهي.

أمثلة:

(ن. والقلم وما يسطرون).

(والطور. وكتاب مسطور).

(ولقد كتبنا في الزبور من بعد الذكر أن الأرض يرثها عبادي الصالحون).

(وليكتب بينكم كاتب بالعدل).

(والذين يبتغون الكتاب مما ملكت أيمانكم فكاتبوهم إن علمتم فيهم خيراً).

(وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلاً).

لكن، لنتأمل أقدم طرائق التعبير البصري، فسنجد بين الطية وفي الثنية، مستوراً أو في السطح ظاهراً معلوناً ذلك الومض من «الشعرية»:

فثمة كما اتفق الباحثون المرحلة التصويرية الذاتية، وهي أقدم طرائق التعبير البصري عن الكلام المسموع وفيها يكتفي الكاتب برسم مدلول الكلمات الواحدة تلو الأخرى.

وتعتبر هذه المرحلة من أبسط مراحل الكتابة، لأنها حالة تصويرية عن فعل حدث تماماً مثلاً:

(الرجل): يُعبر عنه بصورة رجل.

(والتضرع) يعبر عنه بصورة (يد) تُرفع تتقدم إلى أمام.

و(الأكل) يُعبر عنه بيد تمتد إلى الفم.

و(الماء) يعبر عنه بأمواج متتابعة.. وهكذا.. وكانت الصورية الذاتية تعتمد لدى كهان المعابد القديمة في مصر، كالكتابة الهيروغليفية وتكتب عادة بصورة عمودية، من الأعلى إلى الأسفل، بعد أن كانت تكتب من اليمين إلى اليسار وبالعكس (والهيروغليفية) كتابة تطورت نحو تبسيط الصورة وتوحيدها، فزودت بإشارات مصرية لتحديد المعنى، ولكثير من هذه الإشارات وظيفة نحوية صرف، ولا تقرأ أو تنطق كالإشارات التي بين المذكر والمؤنث والجمع التي تميز الآلهة عن البشر، و(هيروغليفي): لفظ مركب من كلمتين يونانيتين تعنيان (الحفر المقدس: Heroglyphiy) أو: كتابة مبهمة بحسب «المورد».

والصورية: مزيج من إشارات ذات معنى، (بمنزلة الكلمات) ومن إشارات صوتية، بحسب المؤرخ (موريت) أو إشارات ترمز إلى أصوات.

وقد عرفها علماء الآثار الفرعونية بالإشارات التشكيلية وهي إشارات كتابية تشمل أشكالاً للكائنات أو للأشياء. وهذه الإشارية في جوهرها رسوم مبسطة تعبر عن الأشياء في معناها، فرسم العصفور يعني العصفور، وكذلك رسم اليد والفم.. إلخ، أما المجازية: فهي رسوم اكتسبت مدلولاً مجازياً من نوع المجاز المرسل والكناية والاستعارة فاقتصر رأس الثور على أداء معنى الثور، وصار معنى الهلال يعني الشهر، ومقدمة الأسد تعني الرفعة والتفوق، وقد ولدت إشارات متعددة النطق، حيث أدت بعض الرسوم إلى معانٍ مجازية متنوعة.

أما المعاني التي لا صورة لها من الخارج كالحب والبغض والصباح والمساء، أي المعاني الكلية، التي يضطر فيها صانعها إلى الرموز فيرمز للمحبة بالحمامة وللبغض بالحية ولليوم برسم الشمس في أعلى دائرة.

أما المرحلة الصورية الرمزية، فإلى جانب الصورة الذاتية: ثمة صورة رمزية تدل على المعاني المعنوية، التي لا صورة لها في الخارج، ويمكن التعبير بها عن حاجات الإنسان، كالرجل المقرفص رمزاً للجائع، والشمس رمزاً للنهار.

أما الزخرفية فهي كل رسم يعمل على مسطح بقصد ملء الفراغ بهيئات جميلة متناسقة تستريح لها العين خطوط أو هيئات هندسية، أو نباتية أو حيوانية، وجمالها يعتمد على ذوق صانعها ودرجة سيطرته على المادة التي يزخرفها أو يزخرف بها، ومن سماتها: التكرار والتوازن: ويأتي أكبر جانب من جمال الزخارف من التكرار، فإن ورقة العنب شكل جميل، فإذا رسمنا هيئات ورق العنب متجاورة في صورة متماثلة، حصلنا على زخرف، وكذلك يقال عن زهرة اللوتس أو غيرها.. هذا أولاً.

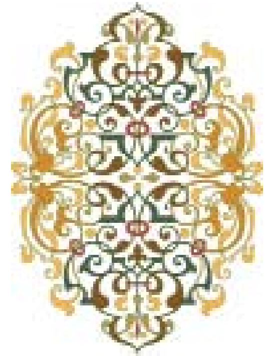
وثانياً: التكرار المتوالي، ويبدأ من خطين منمنمين متماثلين، ويستطرد إلى صور هندسية ونباتية وحيوانية لا نهاية لها.

وثالثاً: الزخارف تكون بمثابة رسوم، أو تحفر بارزة، وقد تكون ذات لون واحد أو أكثر.

وأول زخارف ظهرت تلك التي أشرنا إليها سلفاً في إزار الجدار الداخلي لمعبد الألف عين في ماري ٢٥٠٠ ق.م. ومن ثم ظهرت الزخارف في نتاج بابل، كما نوهنا، على جداريات شارع الموكب وبوابة عشتار، نباتية وهندسية، جوار الحيوانات المركبة.

وقد وصلتنا رسوم من القرن الثاني الهجري نجدها في زخارف خلفاء الأمويين ببادية الشام وأخرى في القرن الثالث الهجري عثر عليها في قصور سامراء، وسواها.. كما أكد الباحثون ومنهم د. جمال محمد محرز في كتابه: التصوير الإسلامي ومدارسه ص ١٢، مصر ١٩٦٢ ـ كما أكد انتهاوزن بأن حفائر القصور الأموية في الشام وفلسطين أمدت الباحثين بأصول المعمار، والزخرفة الجصية، بل ساعدت على دحض خرافة انعدام النحت في تصوير الكائنات في الفن (الإسلامي)، ولذلك تؤكد الباحثة د. وفاء إبراهيم بأن المنع من التصوير ليس مبدأً يقره الدين للاستاطيقا الإسلامية، بل إنه مبدأ تربويٍّ ووسيلة تربوية أخلاقية، للانتقال في المجسمات إلى اللامجسمات وفق الرؤية الرؤية الإسلامية في ثنائية العالمين الروحي والمادي، فالفن (الإسلامي) في صدر الإسلام قام بالدور نفسه الذي قامت به الرياضيات عند أفلاطون، أي: تدريب الذات على التجريد. بمعنى كانت هناك في الصدر الأول من الإسلام ضرورة ملحة لتدريب الفرد على المجردات، وذلك لأن المفاهيم الجديدة التي أتى بها الدين الجديد، مفاهيم ذات طابع تجريدي، لأنها مما يخاطب العقل والفكر، وكان لابد أن تنعكس هذه المفاهيم والقيم الجديدة نفسها من خلال الفن بصورة تجانس طبيعتها الأصلية (التجريد) فقادت إلى النزعة التجريدية.

إن الحركة التجريدية في صدر الإسلام تمخضت عن قدرة رياضية أو هندسية، أي القدرة على التحكم في التفصيلات المكانية وعلاقات التداخل والتشكيل، فاستعملوا تقاطع ما يسمى بالطبق النجمي، وهي زخارف مستديرة الهيئة تصنع خطوطها نجماً في وسطها، تفننوا في ذلك تفنناً يحار فيها العقل، فاستعملوا شكل ورق العنب وفروع النخيل والحبيبات المستلهمة من حبوب النباتات والأقراص والزيتون وسنبلة القمح والفصوص والورود المتشابكة والخطوط المنكسرة والجدائل والخطوط المتعرجة أو المنحنية، وما إلى ذلك.



وثمة الزخارف التي ظهرت على أواني الفخار الخالية من الطلاء والأخرى المطلية، كما في خزف خفاجة في وادي الرافدين، كما استعملت الزخارف على شكل إزارات متوازية، كما استعمل الحرفيون المهرة آنذاك الألوان بنجاح كبير.

وكان المزخرفون الإسلاميون يفضلون الألوان القرآنية، أي التي جاء ذكرها في الكتاب الكريم: كالأخضر (السندس) والأحمر (المرجان) والأحمر القاني (الياقوت) والأصفر لون الذهب، والفضة ... إلخ.

وظهرت الكتابة كعنصر زخرفي بخاصة في تدوين الآي الكريم، وبعض الأحاديث الشريفة وأسماء الرسول والخلفاء الراشدين كعناصر زخرفية. وفضل هؤلاء المزخرفون الكتابة الزخرفية بالذهب على أرضية زرقاء داكنة أو استبرق ومن مصطلحاتهم (خط الذهب على بحر الاستبرق)!

كما استخدم الفنانون المسلمون الزخرفة على الفخار والخزف بخاصة خزف الفسيفساء بالغ الرقة لتغليفة الجدران منذ القرن الرابع عشر الهجري بعد أن استعمله البابليون قبل ذلك بآلاف السنين، ومن الأمثلة المتداولة: (قُصير عميرة) في الشام شيِّد في العام ١٨٩٨ ميلادية، حيث وجدت على جدرانه مجموعة من الرسوم الحائطية.

وتميز اكتشاف (هرتزفلد) لعدد من الصور الحائطية في سامراء عام ١٩١١ بما اصطلح عليه اليوم الزخرفة الجصية في سامراء في (قصر العاشق) وقصر (الغريب) تحديداً، وليس حصراً ثم قصر الحيرة الغربي بالشام اكتشف عام ١٩٣٦ ونيسابور بخراسان عام ١٩٣٩، حيث وجدت عديد الصور الجدارية والمرسومات والزخارف وفيها من الشعرية ما جعلها أمثلة قياسية بارزة في البحوث والدراسات الجمالية والأثرية في آن.

وظهر الفن التمثيلي في الجداريات الآشورية قبل آلاف السنين، ومن الأمثلة الشاخصة حتى الآن ما يكتنز به المتحف البريطاني من مشاهد الصيد والحروف والمعارك البرية والنهرية واقتياد الأسرى، وتدريب الجنود، وولائم النصر على الأعداء ... إلخ.

كما ظهرت على حوائط الجوامع وجدران القصور والمسكوكات، وأقدمها عربياً تلك المرسومة على قبة الصخرة في القدس، وفي رواق المسجد الكبير في دمشق وقصير عميرة وأظهرت جميعها موضوعات حياتية كالصيد، والمصارعة والأجساد البشرية.

وفي الكتب الأدبية كانت أول إشارة أظهرت صورة علي بن أبي طالب منقوشة على السيوف ورسمة ليزيد بن الوليد على ما يذكر المسعودي في مروج الذهب (**) كما يذكر المقريزي، كما أن الأشرف بن خليل بن قلاوون أمر برسم صورة أمراء الدولة وخواصها عندما عمر الرفوف بقلعة الجبل، وفي (نفح الطيب) أن عبد الرحمن الناصر نقش صورة الزهراء على باب المدينة التي شيدها وسماها باسمها، عدا ما ظهر في رسوم المغول والفن التركي والفن الهندي، وتبلور في المنمنمات، وما أنتجه بخاصة يحيى بن محمود الواسطي في القرن الثالث عشر الميلادي.

أما الرقش فلا يحمل معنى بيانياً، إنما ينقل الشكل الهيولاني والجوهر للأشياء كانت واقعية. الخط من جهة والصورة من جهة أخرى مرّ بتحول أساسي من الشكل البدائي إلى الشكل الفني يجعلهما يكتنزان بالشرعية وينضحان بها بصرياً، إذ أصبح الخط صيغة فنية مجردة ترتبط بمعنى وباتت الصيغ المجردة من توابعه، ثم صارت مستقلة تحيط بالمزيد من التزويق، أو تنفصل عنه لتصبح رقشاً بذاته، ثم صار إلى الحروفية، وهي نقشة الحرف وليست معناه في البنية النسيجية للوحة.

أما الوسائل والمواد الزخرفية التي جسدت الشعرية البصرية، فمشت على العمارة والخزف والفخار والنسيج والمعادن

والأخشاب، وطرزت بها الرايات والعُصب، والبسط وإطارات السجاد والعباءات العربية، كخيوط الحرير والذهب والفضة، بتوزيعات هندسية زخرفية، نباتية وحيوانية أيضاً وقد فرضت نفسها على المزخرفين الأوروبيين (والتزيين) فظهرت ملامح من الخط الكوفي المصحفي دون أن تكون مادة للقراءة بل كشكل فني فقط حتى طغى الأرابيسك كفن في الاستعمال اليومي وهو امتداد بصري لما سبق يضم وحدات من المثلثات والمربعات والمنحنيات في التوازي والتناظر والتماثل وصولاً إلى الوحدة البانورامية التي تنظم الكثرة فأطلق الباحثون مصطلح الأرابيسك على كل زخرفة متشابكة حتى ولو لم تكن عربية، كتلك التي شاع إنتاجها في الأندلس، والمغرب العربي، والقاهرة القديمة والشناشيل العراقية، ولا يزال..



قبة جامع قرطبة في الأندلس من الداخل

٣ ـ القباب:

جعلت مخرجة فيلمي «صورة زمن» تصنع مدورة دراما عن بغداد عبر منجز أسياد العمارة في العالم الذين تركوا أثراً لهم في هذه المدينة وحدها، كمثل مبنى جامعة بغداد في الجادرية والمحطة العالمية والقصر الجمهوري وجامعة آل البيت في الأعظمية والمقبرة الملكية ومبنى وزارة التخطيط ومشروع إسكان غربي بغداد ومبنى السفارة الأمريكية والملعب المغلق جوار ملعب الشعب... إلخ.

فصارت شوامخ معمارية إلى جانب القبة المشطورة ونصب الشهيد لمصممه إسماعيل الترك وقفت أمام مسجد جامعة بغداد جوار عدسة المخرجة السيدة هالة كتلة الخطيب لأشير لها ببدء التصوير في الساعة العاشرة وخمس دقائق ضحى حيث تتكامل مدورة الفتنة بين قوس القبة ونظيره الانعكاسي على الإغمار المائي المقابل إذ جعل المعمار قبة المسجد على شكل نصف دائرة تتصل بالأرض، بل جعل المسجد كله محض قبة تستقر قاعدتها على حافة خط أفق من أرضية مستطيلة من المرمر وفتح في الفضاء المائي أمامها محض إغمار على شكل بحيرة فرسم لنا دائرة كاملة نصفها السفلي محض وهم انعكاس، ونصفها العلوي حقيقة صلدة من الكونكريت، محققاً بذلك مقولة: «الأرض مسجدي!».

إنه جماع بين الواقع والمتخيل في المرئي ولَّد «شعريته» ذاتياً.. كأنه يعلمنا أن الأشياء لا تكمن في المرئي والمسموع حسب بل فيما نجعله شبيه الواقع ونخدنه في متعة تجلياته!

والقباب، تمنحنا جمالية وجلالاً في تلك القوسية، أو الخط المنحني غير المغلق، كما



هي السماء وكما هو قوس البحر حين تبتعد السفينة وكأنها تغرق في خط الأفق، تختفي شيئاً فشيئاً حتى نهاية الصاري والعلم لكنها تدور في محيط البحر كما لو كانت عربة تسير في الفلاة وتقطع المسافات والمفاوز حتى تختفي فيما يبدو خط التلاشي، أي ما بعد خط الأفق!

القباب تمنحنا هذه الحركة والخيال في المنحنى، وتُنتج عنه، ذلك الجمال والجلال والتسامي.

أي تنتج عن كتلته الصلدة «شعرية» رقيقة خالصة لوجه الفن.

تضاربت الآراء في الأصل الذي أخذت عنه العرب هذا النوع من البناء، إذ استعمل من قبل الرومان والبيزنطيين، وحتى هؤلاء لم يكونوا أول من أدخله في عمارتهم، لأن الفرس الإيرانيين سبقوهم إلى استعماله.

والعرب استعملوا القباب لأول مرة في بناء (قبة الصخرة) بالقدس، وكانت موجودة في عمارة المسيحيين العرب في سوريا وفلسطين قبل القرن السابع الميلادي الذي نشأت فيه (العمارة العربية)، وبُنيت جدران هذه العمارة من الصخور الصلدة، وجعلت الإيوانات (الأواوين) وفتحات النوافذ على شكل (أطواق) نصف دائرية، أما الأعمدة الرخامية فكانت من مخلفات المعابد والكنائس القديمة، ووضعت كتل ضخمة من الأخشاب القوية في محلات تفرع الأطواق، والحكمة من ذلك هي تخفيف أثر الزلازل الأرضية التي كانت تعاود هذه المنطقة، فراحوا يضعون تحتها هذه الروابط الخشب المتينة لتزيد من قوتها وشدة مقاومتها.

وظل الطراز المسجدي هو السائد في العمارة العربية حتى نهاية القرن التاسع ومنذ القرن التاسع حتى نهاية القرن الثاني عشر كانت المساجد التي أنشئت قليلة جداً، بينما كانت أهم منشآت هذه الحقبة: القلاع والحصون والسجون والممرات، وهي طراز جديد من الأبنية العسكرية صارت أهم ما أخذه الصليبيون من العرب إلى أوروبا.

مرة سُئل خالد الرحال كيف استوحى فكرة تصميم نصب الجندي المجهول فأجاب حين قلب طاسة «اللبلبي» أمامي استوحيت فكرة الترس المقلوب..!!

ولم يستعن بالفكرة الأزلية التي هي الأرض، ومدورتها المحيرة التي سببت بإعدام غاليليو: الأرض، نعم إنها مدورة!.. تدور وتدور!

والقبر حفرة دائرية في الأصل، ثم صار مستطيلاً، لكن «حدبة» القبر هي بمثابة «البطن» المكور للمرأة الحامل، وكأن القبر نتاج فلسفة (الأرض أمّنا) التي تحمي طفلها الإنساني البشري، لتحنو عليه في رحلته نحو الأبدية ورحيله إلى العالم السفلي!

استعمل «الأسطوات» العراقيون العقادة في سقوف الطابوق المنحنية للداخل كأنها طاقيات حامية، كنوع من الشعور بالأمان الذي يمنحه السقف الداخلي للغرفة أو البيت أو المسجد لجامع فاتسعت المنحنيات لتصبح قباباً من الخارج وحانيات معقودة من الداخل كمثل البطن وغطاء الرأس (الطاقية الكدية التي شاعت عربياً وتطور غطاء الرأس إلى العمامة المدورة في أغلب نماذجها) تصد من الخارج المؤثرات والأخطار في الفضاء المفتوح، وهذه ميزة الأرض ككرة مدورة تحمي سكانها وكائناتها.

ومادام البشر يستشعرون مدورة قطرة الماء والدمعة وقطرة الدم منذ بدء الخليقة وبدء الوعي فهم أشادوا دورهم الأولى على شكل أكواخ مقوسة من القصب والبردي منذ سومر، وحتى أكواخ الأهوار المعروفة، التي استوحى منها المعمار رفعت الجادرجي منحنيات شبابيك بناياته ومداخلها المقوسة وصارت قبل ذلك بوابة عشتار البابلية وأبواب قصور آشوربانيبال في نينوى مقوسة تأخذ من الأرض صورة منحناها.

وهي فلسفياً مدورة تمتد لتشمل الحياة والموت، ودورة الزمن من مدورة الليل والنهار والكواكب السيارة والنجوم وحدقات العيون التي نرى فيها، وعيون الماء (نبع) الرواء رجوعاً إلى (النطفة) المدورة القدرية الأولى في التكوين والنماء والديمومة.

فهل يغيب عمن اخترع العجلة ورسم الحروف وابتدع القوانين أن يبتكر قبة تحمي عشتار من شمس أوروك ومن نار غيرتها من فتوة جلجامش وطيبة تموز، وسحر أنكيدو؟

وعندنا كان أول قبر مكور يشيده ابن آدم لشقيقه المغدور تبدى في قصة قابيل وهابيل، ولانزال نبني قباباً من حزن الأيام وأسى الأحوال والغربات، كما يبنى الدم العراقي قباب المزارات كأنها منحنيات تلال من الرمال اللامنتهية والهضبات.

في ذلك كله ومن ذلك كله تنبع «شعرية» الفن في العصور جميعاً وتجلت أكثر في الأقطار الإسلامية!



(*) محيي الدين بن عربي: كتاب الجلال والجمال حققه وضبطه وقدم له: عبد الرحيم مارديني، دار آية (بيروت) ودار المحبة (دمشق) ٢٠٠٢ ـ ٢٠٠٣، ص: ٤٥ ـ ٤٦.

(**) المسعودي: مروج الذهب، ص٦٩.

شعر

قصص

قصيرة

في ذاكرة (جان فرازير)

للشاعر: جيوفري هيلز
ترجمة: حمادة عبداللطيف

عندما يرقد الثلج في المنحنى كالحمل الأبيض
وعندما تقرع الرياح كل الأبواب
وتبدو من بعيد التلال الزرقاء ممتزجة بالبرودة
وعندما تغطي السحابة بركة الماء الممتدة
عندئذٍ تظهر هي محاطة بسياج رمادي

شاهدناها جميعاً كل يوم
ترقد فوق الموت
كطائر قوي يحتضن فريسته
الستائر المبللة بالمطر تلتحم بزجاج النافذة
مر الوقت... ولن يرجع أبداً
حين تجمد جسدها بغتة..
كان وكأنه يجمد معه أجسادنا
داخل قيد ما أجمله!!

في ذهول استسلمنا جميعاً للاسترخاء
ذهبت للموت قبل أن يتغير هذا العالم
في (مارس) يفتّك الجليد من أسر النهر
والماء يموّج شعر الشمس الذهبي
وهنا يأتي الموت ليرسم رجفته على الأشجار.

نبذة عن الشاعر:

جيوفري هيلز: شاعر إنجليزي، ولد في مدينة (وورسيسترشاير) في إنجلترا عام ٢٣٩١. درس الأدب في جامعة أوكسفورد. نشر أولى مجموعاته الشعرية عام ٢٥٩١ وساعده نشر الشعر في مرحلة مبكرة من عمره على العمل في الصحافة. يتميز (هيلز) بإجادته التعبير عن أغوار النفس البشرية.

الفرح السابع

عبدالإله عبدالقادر

كانت الاستعدادات قائمة لحفل قران ابنته الصغرى، والتي تشكل الرقم السابع بين أخواتها. كان يحلم أن يكون له ولد بين البنات السبع اللواتي جئن واحدة تلو الأخرى، وبين الولادة والتالية كان يقضي أوقاتاً طويلة يصلي لربه ويدعو لعله يرزق بولد واحد فقط. إلا أن أمنيته لم تتحقق، غير أنه كان محظوظاً بأن زوّج ست بنات منهن. كان يتفنن في الاحتفالات التي ميزت الأولى عن السادسة وكان يحاول أن يبتكر صيغة احتفال جديدة لابنته السابعة التي سيعقد قرانها مساء غد. إلا أن محاولته الأخيرة فشلت إثر نوبة قلبية حادة نقل على أثرها إلى العناية المركزة.

أسرع الطبيب ومساعدوه وربطوه بعشرات الأسلاك والمعدات الإلكترونية ولم يستطع أن يعترض أو يقاوم بقاءه على فراش المرض في غرفته المنعزلة في العناية المركزة.

خارج غرفة العناية المركزة تجمع أحفاده وبناته وأزواجهن..

وكان بين الفينة والأخرى يطل وجه من وجوه بناته أو أحفاده الذين كثروا حتى نسي أسماءهم، لكنه كان سعيداً بهم، ويجمعهم هنا كل مناسبة ليتمتع بوجوههم وابتساماتهم واختلافات خلقهم وأشكالهم، منهم من يكون قريب الشبه به أو بزوجته أو يظن أنهم يشبهون والدته وأولاده. كان يحب أن يداعبهم ويوزع عليهم الهدايا، كان جداً محبوباً ليس عند أحفاده فحسب بل وعند آبائهم وبناته. فقد نذر حياته كلها من أجل أن يجعل حياة البنات السبع سعيدة، وأن يلبي طلباتهن بل ورغباتهن حتى في قبوله باختياراتهن لأزواجهن. لكن اليوم وهو لا يدري مدى إصابة قلبه، يحس بقلق شديد خوفاً من أنه لا يستطيع أن يحتمل البقاء إلى مساء غد حتى تجاوز عقده السابع واقترب من الثامن.

لم يكن قادراً على الحركة، بل كان يجاهد حتى يبقى واعياً لما يدور من حوله لكنه يشعر أيضاً أن جسمه فقد وهن. ضعف حتى ما عاد يستطيع أن يحرك قدميه أو ساعديه.. عقله ما زال سليماً إلا أن سيطرته على جسده بدأت تتراجع وبدأ يشعر بتصلب أطرافه أو خدرها رغم محاولات الأطباء الذين حرصوا على التواجد لإنقاذ حياته.

بإرادة شديدة.. وتحدٍّ لما كان عليه.. نطق.. طلب ابنته الصغرى.. وخطيبها... وزوجته:

ـ قد لا أستطيع المقاومة حتى مساء غد.

قال بنفس متقطع موجهاً الكلام إلى زوجته.. ثم أردف قائلاً..

ـ اذهب الآن.. واستدعِ مأذوناً شرعياً.. وشاهدين..

لم تسعفه صحته في استكمال حديثه. إلا أن عينيه كانتا تعبران عن رغبته الشديدة في الإسراع بعقد قران ابنته الصغرى قبل أن يغادر الحياة التي شعر أنه قد لا ينجو من هذه الأزمة القلبية الحادة والمفاجئة.. وأن وقته ضيق جداً.. احتار خطيب ابنته في طلب هذا الرجل الطيب الذي يعاني من أزمته القلبية الحادة.. وتردد في تلبية الطلب.. إلا أن أم العروس شجعته على ذلك لأنها أولاً تدرك إصرار زوجها على طلباته التي كان يحرص على تحقيقها بإرادة قوية، وثانياً هي الأخرى أدركت حراجة موقف زوجها وخوفها عليه مثلما كانت تخاف على مستقبل ابنتها.

رغم تحذيرات الأطباء واحتجاجهم امتلأت غرفة العناية المركزة ببناته وأزواجهن وأبنائهن الكبار والصغار، وزوجته أم البنات السبع اللواتي أحطن بسريره كهالة من المشعة في ليلة مظلمة. نظر لهذا الحشد من محبيه، وتأكد من وجود المأذون الشرعي. ابتسم.. وأشار للمأذون أن يبدأ عمله المقدس.

انهارت قواه.. ولم يستطع توقيع عقد الزواج.. وفضل أن يبصم بإبهامه.. وغادر العروسان بعد أن قبلا جبينه.. وخرجت بناته وكل أفراد عائلته من غرفة الإنعاش. وسمع «هلاهل» بعيدة لبداية فرحه السابع.

بدأ الأطباء يزيلون الأسلاك، والأجهزة الطبية المختلفة والمرتبطة بالعديد من أجزاء جسمه.. بعد أن توقف مؤشر التنفس. إلا أن أحداً لم يشعر بتلك اللحظة التي ساد الفرح فيها برحيل الرجل الذي كان وراء سعادة كل الذين رقصوا عند بوابة المشفى.

كما تحب أن يكون

هاني القط

بعض من كانوا يتطلعون إلى البحر مرة، وإليك مرة، قطعوا طريق الكورنيش ركضاً بأعين نصف مغمضة، وحدك من بقي في مكانه رافعاً وجهك مستقبلاً منح السماء! ظلال التواريخ والصور تنبت أمامك على صفحات الموج الهائج التي يمحوها الاصطدام بالصخور.

يومها لم يطاوعها النوم، طوال الليل تروح وتجيء، مودعة ذكريات البيت وروائحه الموشومة في قلبها المريض: هل بكت؟ وكيف لا تبكي يا «مصطفى» وهي التي منحت عمرها للأحزان!

صبت لك ماءً من الزير لتتوضأ قبل خروجك. كم لامتك بعينيها كثيراً كلما تناسيت صلاة، فتحني رأسك متعرقاً بالخجل وتنهض لتقيمها قضاءً. عندما حل الموعد صرّ الباب يودعكما لحظة الخروج على مقعد المحطة الوحيد استأذنتها لتصلي الفجر في زاوية قريبة فأومأت برأسها. حين جاء القطار، لخلع قلبها من مكانه فسقطت على وجنتيها لؤلؤتان ساخنتان أنارتا كخطف البرق، أردت أخذ يدها لتنهض لكنها بقيت جالسة رحمها الله الذي كتب عليها ألا تبرح القرية أبداً.

الإسكندرية مدينة يغسلها النور ويمحو تعبها المطر، وقفت أمام بحرها تجتر أخيلة أحلامك عنها، الحقيقة أكثر جلاءً، والصخرة في مكانها يغسلها الماء بسعة قلب قضيتها غادياً رائحاً بين البنايات حتى سلموك عملك. ثم بثمن القراريط الخمس -جل ميراثك- اشتريت شقة في الدور الثالث تطل على البحر، «ما شاء الله شقتك حوائطها وردية وحجراتها يرمح فيها الخيل». هكذا قال مديرك والد خطيبتك - يوم زارك هو وابنته.

كل عيد تسافر وحدك في الفجر، تنقر على باب الدار على أمك تفتح تدخل فتشم رائحتها العالقة بالمكان لحظة وتخرج لك بجلبابها الأسود من ركن مظلم فتخبرها بضيقك من تأخر الإنجاب تربت على ظهرك وتملس على صدرك، فينمحي الحزن، ترجوها أن تأتي معك فتختفي من حيث جاءت! فتخرج أنت الآخر مغلقاً باب الدار وراءك وتسير حتى مدفنها، تقرأ الفاتحة وبعضاً من قصار السور ثم تسقي الصبار العطشان أمام شاهد قبرها، وتعود مع أول قطار.

حَسَنٌ جداً أن تعد الليالي والشهور والسنين، تنتظر يوماً تتحقق فيه أمانيك فتفرح، لكن ما ليس بحَسَن أن تنسى مع مرور السنين ما أمانيك.

واظبت كل يوم على أن تقطع نفس الشارع بعد انتهاء العمل، ومن خلف زجاج المحل الذي بمساحة الباب، تحدق لوقت طويل في الكمان، ثم تغمض عينيك معيداً أحلام صباك.

أنت الصغير المختفي مثل الهواء بفعل السحر، تمشي بين الناس دون أن يروك، تدخل إلى المدرسة لتلتقط من أعلى دولاب مدرس الموسيقى هذا الكمان تمشي بعصاه على أوتاره فيحملك النغم إلى السماء، تسابق الريح وتصل لتلك الصخرة التي أمامك الآن، تعزف لحناً يرن في أذنك طوال حياتك دون القدرة على الإمساك بنغمه السماوي يصاحب المحل السنين يبتسم من وراء الزجاج كلما وقفت بشغف تتملى الكمان، حتى إنك في اليوم الذي لا ترى فيه الكمان تحس بمرارة طوال النهار والليل.

صببت الشاي بعد العشاء، الأحمر لك والأخضر لزوجتك، وعلى الصينية سرت به إلى الشرفة حيث مكان جلوسكما، كانت زوجتك ترفع سبابتها للسماء وهي تبتسم، لم تسمعك كلما تهالها همسة فتلهّيت في رشف الشاي وقراءة الجريدة، وعندما انتهيت رأيت رأسها مسنوداً على كتفها ويديها ساقطتين للأسفل، قمت تحركها، لم تتحرك، صرخت باسمها، لم تجب، أطبقت بكفك الكبيرة على كفها الباردة، وحكيت ما لم تحكه لها في حياتك: عن وحدتك أنت وهي، وعن الأولاد الذين تمنيتهم، وعن الكمان الذي ما زلت تحلم به، سألتها لمَ كل من تحبهم يمرضون بالقلب ويغادرون الدنيا قبل الأوان؟ رفع الطبيب سماعته في هدوء وأخرج ورقة كتب فيها تصريحاً بدفنها، فغطت أختها وجهها لتنتحب على عمر أختها القصير.

الشمس تعلو الموج قبضة يد ثم تسقط رويداً رويداً في الماء، كأنها تبوح لنا بإجابات أسئلتنا الحيرى دون أن نلتفت.

القمر يطل بنوره كاشفاً امتداد البحر الهائل، كيف طاوعت لأول مرة رغباتك، ارتديت قميصاً صيفياً وخرجت بغواية طفل دفعت باب المحل وسلّمت على العجوز الذي ما إن رآك ابتسم ومن تلقاء نفسه التقط الكمان من على الرف وبقماشة مسح الغبار العالق عليه، ليضع نهايته ما بين صدغه وكتفه، وبعصا الكمان مر بيده النحيلة على الأوتار، حال انتهائه أخذته منه لتسير لمكان حلمك وقفت أمام البحر محاولاً عزف اللحن الذي خاتل قلبك منذ الصغر، أنت الآن غير عابئ بأحد، تنظر إلى البحر مادّاً بصرك إلى منتهاه، بقية من كانوا يتطلعون إلى البحر ولك، قطعوا طريق الكورنيش ركضاً بأعين نصف مغمضة، يستنجد كل واحد منهم بياقة معطفه حتى الوصول لساتر يعصمه من البلل وحدك من بقي مكانه، تمرر عصا الكمان على الأوتار فيخرج النغم مرة غليظاً ومرة حاداً، لكنك لا تعبأ بنشاز العزف، فالنغم الذي يملأ روحك كان كما تحب أن يكون.

يَضِيقُ قَلْبِي وَأَرْضُ الله وَاسِعَةٌ

عبد القادر رابحي

حَتَّى إذَا غَرَّبَتْهُ الرِّيحُ..وَ اغْتَرَبَا
آوَى إِلَى البَحْرِ.. لَكِنْ لَمْ يَجِدْ لَهَبَا

أَيُّ الوَرِيدَيْنِ أَحْصَى كَالجِراحِ لِمَا
أَفْنَى..وَ أَيُّهُمَا أَدْرَى بِمَنْ صَحِبَا

يَسِيرُ قَلْبِي عَلَى جَمْرِ المِيَاه.. وَ لَمْ
تَشْرِبْ مَسَافَاتُهُ الأَزْمَانَ.. وَ الحِقَبَا

تَطَالُ أَوْجَاعُهُ قَلْبِي بِلاَ سَبَبٍ
فَيَقْتَدِي بِوَرِيدٍ يَتْبَعُ السَّبَبَا

وَ لَمْ يَزَلْ فِي بَقَايَا عِشْقِهِ مُدُنٌ
عَطْشَى..وَ بَعْضُ رَمَادٍ يَذْرِفُ السُّحُبَا

* * *

يَضِيقُ قَلْبِي وَ أَرْضُ الله وَاسِعَةٌ
مَا أَضْيَقَ الأَرْضِ..لَوْ لَمْ يَعْشَقِ النَّصَبَا

مَا لِي أَرَاهُ قَرِيباً كُلَّمَا ابْتَعَدَتْ
دُرُوبُهُ..وَ بَعِيداً كُلَّما اقْتَرَبَا

أَقُولُ أَتْرُكُهُ خَلْفِي..فَيَسْبِقُنِي
إِلَى جِرَاحِي الَّتِي بَاحَتْ بِمَا سَكَبَا

أَخَالُهُ نَصْبَ عَيْنِي رَافِعاً حُجُباً
وَ لَيْتَهُ نَصْبَ عَيْنِي يُسْدِلُ الحُجُبَا

وَ لَيْتَهُ لَمْ يَعِدْنِي بِالحُرُوفِ وَ لَمْ
يَفْتَحْ لِقَلْبِيَ جُرْحاً صَارَ مُلْتَهِبَا

وَ لَيْتَهُ كَانَ مَصْحُوباً بِحِيرَتِهِ
وَ لَيْتَهُ لَمْ يَزِدْ فِي نَارِهِ كُرَبَا

مَثَالِبُ الدَّهْرِ نَامَتْ فِي مَثَالِبِهِ
فَأَيْقَظَتْنِي عَلَى قَلْبِي وَ مَا ثَلَبَا

* * *

تَعْدُو بِهِ الرِّيحُ وَ الأَقْدَارُ هَادِئَةٌ
فَيَخْفِقُ الصَّمْتُ فِي قَلْبِي بِمَا رَغِبَا

قَلْبِي الذِي هَرَّبَتْهُ الرِّيحُ مِنْ زَمَنٍ
فَلَمْ يَعُدْ بِي إِلَى قَلْبِي الذِي هَرَبَا

كَأَنَّ قَلْبِي الذِي فِي قَلْبِهِ مُدُنٌ
يَنْأَى..وَ تُرْجِعُنِي الأَقْدَارُ مُسْتَلَبَا

* * *

أَوَّاه لَوْ أَنَّ قَلْبِي كَانَ يَفْهَمُنِي
وَ رَاوَدَتْهُ جِرَاحَاتِي..لَكَانَ أَبَى

أَوَّاهُ لَوْ أَنَّهُ مَرَّتْ عَلَى دَمِهِ
مِثْلِي المَوَاجِعُ، فِي قَلْبِي، لَمَا ذَهَبَا

أَوَّاهُ لَوْ أَنَّ لِي فِي قَلْبِهِ وَطَناً
لَمَا رَحَلْتُ إِلَى مَنْفَاهُ مُغْتَرِبَا

* * *

أَنَا الوَرِيدُ الذِي يُسْقِيهِ مِنْ دَمِهِ
شَوْقاً..وَ يَشْرَبُ مِنْ قَلْبِي..إِذَا نَضَبَا

وَ بَحْرُهُ ..حِينَ يَبْكِي قَلْبُهُ مُدُناً
وَبِرُّهُ.. حِينَمَا يَهْتَاجُ مُضْطَرِبَا

وَ وَجْهُهُ.. لاَ يَرَى أَوْجَاعَهُ أَحَدٌ
غَيْرِي..وَ أَصْدُقُ فِي مَعْنَاهُ لَوْ كَذَبَا

أَبْنِي لَهُ مُدُناً حُبْلَى..وَ ذَاكِرَةً
وَ أَحْمِلُ الحِبْرَ وَ الأَقْلاَمَ وَ الكُتُبَا

وَ مَمْلَكَاتٍ بَهَاءٍ غَيْرِ آبِهَةٍ
بِمَنْ تَطَوَّفَ حَوْلَ القَلْبِ..وَ انْتَحَبَا

وَ جَلْجَلاَتِ رُعُودٍ أَنْبَتَتْ قَمَراً
وَ حَمْحَمَاتِ خُيُولٍ أَمْطَرَتْ صَخَبَا

* * *

يَا قَلْبُ لاَ يَعْتَرِينِي غَيْرَ هَجْرِكَ لِي
لَنْ يُطْفِئَ النَّارَ مَنْ لَمْ يَحْمِلِ الحَطَبَا

أَنَا وَ أَنْتَ.. رَحِيلٌ.. لاَ يُفَرِّقُنَا
شَوْقٌ إِذَا مَا تَدَاعَى دُونَنَا.. وَ كَبَا

فِي المِزْهَرِيَّاتِ أَسْرَارٌ تُوَزِّعُنَا
عَلَى المَرَايَا حَنِيناً يُغْمِرُ الهُدُبَا

وَ فِي السَّتَائِرِ أَشْجَارٌ مُسَافِرَةٌ
خُيُولُهَا سُفُناً لِلشَّوْقِ مُذْ طَرِبَا

وَ الأُسْدُ فِي سَاحَةِ الحَمْرَاءِ رَابِضَةٌ

تُعَانِقُ المَجْدَ.. باللهِ الذِي غَلَبَا

مَدَدْتُهُ بِيَدِي اليُمْنَى لَهَا فَبَكَتْ
بِأحْرُفٍ لَمْ يُطِقْهَا الشَّوْقُ فَانْسَكَبَا

وَ فَاضَ حُلْمُ المَرَايَا فِيكَ.. أَوْدِيَةً
عَلَى الجِرَاحِ..فَصَارَتْ كُلُّهَا عِنَبَا

* * *

يَا قَلْبُ بُحْ لِي بِقَلْبٍ مِنْكَ يَعْصِمُنِي
مِنِّي، وَ مِنْكَ، وَ مِنْ قَلْبِي وَ مَا ارْتَكَبَا

يَا قَلْبُ قُلْ لِي لِمَاذا صَارَ يَشْنقُنِي
قَلْبِي الذِي هَرَّبَتْهُ الرِّيحُ.. فَانْقَلَبَا

يَا قَلْبُ لاَ أَدَّعِي مَوْجًا وَ لاَ سُفُناً
وَ لاَ أُقَطِّعُ مِجْدَافِي.. لَهَا إِرَبَا

قُلْ لِي بِرَبِّكَ: مَا الأَحْزَانُ تُؤرِقُنِي؟
وَ مَا حُرُوفِي التِي لَمْ تَعْرِفِ الشُّهُبَا ؟

وَ مَا القَصِيدَةُ لَمْ تَفْتَحْ ضَفَائِرَهَا
يَوْماً..وَ لَمْ تَسْتَرِقْ حُبًّا وَ لاَ رُطَبَا ؟

وَ (مَا الزَّعِيمُ) الذِي يَخْتَالُ..قَدْ غَرُبَتْ
شُمُوسُهُ مُنْذُ أَزْمَانٍ.. وَ مَا غَرَبَا ؟

بِاللهِ..يَا قَلْبُ أَسْتَفْتِيكَ.. فِي وَطَنِي
أَفْتَيْتَنِي قَبْلَ هَذَا.. قِبْلَةً وَ أَبَا

فَلاَ تَدَعْنِي وَحِيداً..مُغْرِقاً وَطَناً

يَكَادُ يَنْصُرُنِي فِيهِ الذِي اغْتَصَبَا

* * *

يَا حَرَّ قَلْبِي.. لَوَ انَّ القَلْبَ عَلَّمَنِي
مِمَّا تَعَلَّمَ مِنْ قَلْبِي..وَ مَا اكْتَسَبَا

يَا حَرَّهُ فِي الحَنَايَا ..لَوْ تَذَكَّرَنِي
وَ قَالَ لِي: يَا رَفِيقِي.. أَكْرَهُ الخُطَبَا

وَ أَكْرَهُ الأُمْنِيَاتِ الفَاغِرَاتِ فَمًا
وَ أَكْرَهُ الشِّعْرَ وَ الأَحْزَابَ وَ النُّخَبَا

وَ أَكْرَهُ الوَطَنَ المَصْلُوبَ فِي كُتُبٍ
تَهْذِي بِفِكْرِ زَعِيمٍ أَلَّفَ الكُتُبَا

وَ أَكْرَهُ الأَمَلَ المَدْسُوسَ فِي عُلَبٍ
تَلْهُو بِبَطْنِ شُعُوبٍ لَمْ تَثُرْ غَضَبَا

* * *

هَذَا حَدِيثِي لِقَلْبٍ قُلْتُ أَهْجُرُهُ
حُبًّا.. وَ أَتْرُكُ فِي أَوْصَالِهِ العَجَبَا

فَلاَ تَسَلْنِي عَنِ الأَنْهَارِ إِنْ مَلُحَتْ
فِي بَحْرِ قَلْبِكَ، وَ المَاءِ الذِي عَذُبَا

بَلْ يَلْتَقِي مَرَجُ البَحْرَيْنِ فِي وَطَنٍ
لَوْ أَنَّ بَرْزَخَ مَجْدٍ عَنْهُمَا احْتَجَبَا

* * *

أَمَّا القَصِيدَةُ..فَالأَحْزَانُ تَسْكُنُهَا

وَ لَيْسَ عِنْدَكَ مَا يَبْنِي لَهَا خَبَبَا

أَضْفَتْ عَلَيْهَا اللَّيَالِي أَلْفَ غَانِيةٍ
تَحْنُو.. وَ أَلْفَ غُلاَمٍ صَارَ مُنْتَسِبَاً

أَمَا الزَّعِيمُ..فَكُلُّ النَّاسِ تَعْرِفُهُ
خِبًّا..وَ يَحْسَبُ أَنَّ اللهَ قَدْ وَهَبَا

أَلْقَى نَيَاشِينَهُ الحُبْلَى عَلَى جُثَثٍ
تَعْدُو..فَأَثْمَرَتِ الأَلْقَابَ وَ الرُّتَبَا

أَمَّا الحُرُوفُ..فَكَالأَوْطَانِ كَاذِبَةٌ
وَ أَنْتَ.. لاَ تَبْتَغِي حَرْفاً إِذَا كَذَبَا

شَرِبْتُ مِنْ كَأْسِهَا جَمْراً..وَ ذَكَّرَنِي
بِكَأْسِهَا، فِي دَمِي، حَرْفٌ وَ مَا شَرِبَا

* * *

فَلاَ تَعُدْ بِي لِدَهْرٍ لَمْ يَخُنْ أَحَدًا
مِنْهُمْ..وَ لاَ لِزَمَانٍ صَارَ مُنْقَلِبَا

لاَ بَحْرَ خَلْفَكَ يَحْمِي وَجْهَ قُرْطُبَةٍ
وَ ظِلَّ طَارِقَ.. وَ البَدْرَ الذِي صُلِبَا

وَ لاَ تَثِقْ بِبُيُوتٍ خِلْتَهَا وَطَناً
وَ لاَ تَمُتْ عِنْدَ قَوْمٍ خِلْتَهُمْ عَرَبَا

وَ عِشْ عَلَى كَمَدِ الأَيَّامِ مُنْتَظِرًا
قَلْبًا يُحَرِّرُ بِالإِيمَانِ.. مَا سُلِبَا

لَعَلَّ قَلْبَكَ يَصْحُو ذَاتَ أَسْئِلَةٍ
عَلَى سُيُوفٍ تُعِيدُ القُدْسَ وَ النَّسَبَا

موظف بالمعاش

بثينة خضر مكي

قعد في برش أبيض ممدود جالساً في طرف الحوش. أمامه صحنٌ فارغ، وابريق من الماء البارد. في متناول يده، زجاجة نصف ممتلئة بالزيت. سكب قليلاً من زيت السمسم في الصحن. رش عليه حفنة ملح. وتناول رغيفاً بائتاً. شرع يغمسه في الصحن ويقضمه في حركات رتيبة، وكثير من الذكريات التي تمحورت في سالف أيامه تترى على ذهنه المكدود.

رائعة كانت أيام عمله في الادارة الحكومية، في شمال السودان حيث عمل مديراً للسجن، في المدن الجميلة بخيراتها الكثيرة وناسها الكرماء وحسناواتها الفاتنات.. آه.. أهم شيء كان.. حسناواتها الفاتنات.

أهل المدينة يحبون الذبيح ويقسمون بأغلظ الأيمان بالطلاق بمناسبة ومن دون مناسبة، ويختلقون مناسبة من لاشيء ثم يجرجرون كبشاً سميناً ينحر بين الأقدام وتتبارى النساء الفاتنات، الماهرات، في الطبخ في إعداد الطعام.

لحظات وتبدأ جلجلة أصوات المعادن من صواني وصاجات وقدور طبخ كبيرة، في الهيمنة على هدوء المكان ويمر الوقت سريعاً حيث تكون مئات الكسرة قد عملن بكل همة، ورائحة الشواء على الجمر المتوهج غطت أفق المكان وتقسمت السلطة الخضراء بألوانها البهيجة خالية من الأسمدة الصناعية وقد قُطفت من الأراضي الزراعية التي تمتد من طرف المنازل حتى مجرى النيل القريب، على صحون السرفيس والصاجات تمتلئ باللحوم المحمرة الحادقة التي تفوح منها رائحة البهارات والثوم.

تململ أمام الصحن الذي بقيت فيه نقاط قليلة من الزيت والملح.. واستعاد تواترات ذكرياته.. الله.. الله.. لم يذق طعاماً أشهى من الكسرة المروية بإدام (ام رقيقة) بالثوم المحمر بالسمن البلدي (البيتي) الذي صنعته الفاتنات من هز اللبن في (سعن) هو جلد شاة يعلق في (مشلعيب) منحنياً مثل قارورة خمر في العصور العباسية القديمة و (يخض) فيه روباً كان حليباً جاء من ضرع بقرة مربوطة في آخر الحوش.

كان طعام الفاتنات رائعاً شهياً (محدّقاً)، طرقع بلسانه في حلقه وقد جرى لعابه وهو يذكر صحون الشطة بالليمون و (المرارة) تتوسط صحون الأكل المستدير وقد تراصت صفوف البصل الأبيض وسط قطع الكبدة النيئة بألوانها الداكنة والفشفاش الأحمر اللون و (أم فتفت) الرهيفة البيضاء.. الله.. الله!!!

أخذ يكح وقد اعترضت لقمة الرغيف البائت حلقه. يكح.. حتى احمرت عيناه وتناثر الرذاذ من أنفه.. وفمه. تناول ابريق الماء وكرع منه مباشرة.. لا بأس.. اليوم يوجد ماء في الحنفية ولا تزال بقايا قطع الثلج التي اشتراها بالامس من (الكشك) القريب تقوم بدورها في (تحلية) الماء المشروب.

ماذا لو توفي الآن..!! سكت قلبه فجأة؟ لن يعلم به أحد. ابنته الوحيدة طبيبة سافرت مع زوجها الطبيب للعمل في دولة قطر وأبناؤه الاربعة توزعوا في أماكن مختلفة من القطر الشاسع المترامي الأطراف كلهم متزوجون ولهم أبناء أصغرهم أب لخمس بنات. وحين طلب منه أن يترك واحدة من البنات للإقامة معه لتؤانسه، رمقه في سخرية مندهشة.. لعله قال في سره.. كيف تبقى معك وأنت

مريض في هذه الدار البائسة؟؟ لكنه تمالك نفسه ونظر الى زوجته خلسة وهو يبرطم..

- المدرسة يا حاج..

- المدرسة هنا موجودة أمها وأبوها درسوا هنا في البلد دي ذاتها.

- لكن هي دراستها في مدرسة خاصة ولن تستطيع مراجعة دروسها إلا بمعاونة والدتها.

- آه فعلاً.. نسيت.. نسيت، معليش.. الله يوفقها..

يا.. (ابن الكلب) تستخسر ابنتك أن تعيش مع أبوك المريض المسكين؟؟ أنت تكتنز خمساً من البنات المفسدات بالدلع.. سوف ترى.. كيف يتزوجن ويرحلن عنك وتبقى وحيداً مثل أبيك.

واستدرك في سره، لكن زوجتك اللعينة هذه.. لن تموت بسهولة مثلما فعلت أمك الطيبة الودود.

لو كان قد تزوج بعد وفاة المرحومة، لكان معه الآن امرأة تخدمه.. عرض عليه القوم الطيبون في المدن التي عمل فيها نساء كثيرات، ولكنه رفضهن جميعاً وكعادته لجأ إلى المثاليات وفضل البقاء على ذكريات الحاجة والوظيفة الضائعة عند حدود المعاش وقال إن (خير جليس في الزمان كتاب) ومضى يلتهم الكتب، والزمان يلتهم عينيه وصحته.

كانت له ليال يطولها في مؤانسة أمهات الكتب، وصداقات عميقة مع الجاحظ وعمر الخيام وابن عربي وشكسبير ونجيب محفوظ. عرباً وعجماً كانوا يتبارون في الأنس معه، وتجلجل ضحكاتهم تستبشر أنسهم في وحشة الليالي الطويلة الباردة وهم يحيطونه بمودتهم الصافية الرقراقة العميقة، لكنهم الآن جامدون ينظرون إليه في صمت وهو يكح.. ويكح.. ويسعل، حتى يكاد قلبه يتوقف دون أن يمدوا إليه أيديهم بكوب ماء أو ملعقة دواء.

تباً لهذه المثاليات التي أضاعت عمره، لو كان عمل لمصلحته.. امتلك منزلاً أو عمارة سكنية، لكان الآن يمتلك ناصية شيخوخته، مثلما يفعل زملاؤه الذين يقابلونه راجعاً من المسجد، يترنح على رجليه الكليلتين، ويعرضون عليه توصيله بعرباتهم الفارهه يقودها سائقون من دول آسيوية.

زملاؤه من الموظفين.. أولاد الكلب.. عرفوا من أين تؤكل الكتف.. وهو ظل جائعاً لا يعرف أكلاً غير طعام الفاتنات.

كان أهل المدن التي عمل فيها يلوحون له بالمال لكنه يملأ بطنه بالطعام الشهي ويملأ ناظريه من الفاتنات الباسمات، ويشكر القوم ويذهب عنهم دون المطالبة بكيس (الدنانير) أو (ظرف) ثقيل يكون ثمن تسهيل الأمور مثل الذي يتناوله الموظفون من زملائه.. ظرف فوق ظرف وكيس دنانير بعد كيس وجاءت العربات الفاخرة والعمارات والأراضي الزراعية والأموال المكدسة في البنوك. هو لم يمتلك غير هذا المنزل الذي كسبه في خطة سكنية وزعت بعدالة عبر وزارة الإسكان واستطاع بناءه.. غرفتين وصالة وصالون مع المطبخ والحمام.. أكمل البناء بعد أن جاهد كثيراً حتى يتحصل على سلفية من البنك العقاري وباع عربته (الفلوكس واجين) الزرقاء التي لم يستطع شراء عربة بعدها.

تناوشته كحة ثقيلة أربكته وأدمعت عينيه حين تذكر عربته (الفلوكس) كما كان يطلق عليها.. كان يقول لأصدقائه:

ـ سوف آتي الساعة السادسة تماماً بعربتي (الفلوكس) لنذهب لزيارة عثمان لأنه مريض.

يطلق ضحكة عالية وهو يقول:

ـ سوف آمر على الميكانيكي اليوم.. (الفلوكس) متوعكة.

كانت عربة جميلة جداً جداً.. في نظره.. كلما رأى أحداً من الموظفين الذين كانوا يعملون تحت إدارته وهم يركبون عربات ماركات مثل (راف فور) أو (برادو) أو (لانسر) يتمتم في سره..

- والله (الفلوكس) كانت أجمل وهي تتمخطر بين وسط الطرق الزراعية ووسط طرقات البيوت الطينية في المدينة.. اسمها شاعري.. فلوكس.. فلوكس.

أطلق ضحكة مجلجلة، سرعان ما كتمها بظاهر يده وهو يتذكر زجاجات البيرة والويسكي التي كان يدسها تحت مقعد السيارة الخلفي، حيث يعن له أحياناً أن يوقف السيارة في منتصف الطريق ويكرع جرعات مباشرة من إحدى الزجاجات ثم يعود إلى مقعد القيادة وهو يتنحنح ويرفع صوت المسجل لتنطلق أغنيته المفضلة وهو يدندن معها مرحاً ويصفق بيديه مع موسيقاها الجميلة متناسياً الدنيا والوجود بأكمله..

إن أنسى لا أنسى.. ذكراك يا سلمى،

في وكرنا المهجور.. والصمت قد عمّ،

تحلو لنا النجوى.. والحب والسلوى،

ويتطوح بجسده كله حين ترتج السيارة في عنف وهو يتفادى ارتطامها بشجرة أمامه، عندما تصل الأغنية إلى:

وحرارة الأنفاس في قبلتي.. لما..

ضمتكي يمنايا..يا سعد دنيايا..

وغفوتي في صدري نشوانه بالأحلام

آه.. نشوانة بالأحلام.. آه.. نشوانة بالأحلام

عاودته الكحة في عنف.. تجرع ما تبقى من ماء الإبريق، وطوح به بعيداً عنه. لم يبق في البيت ماء ولا زاد.. خلص رصيده في الهاتف السيار الذي بعثته له ابنته من قطر.. لا يستطيع أن يتصل بأحد أبنائه.. وكرامته وكبرياؤه لا تسمحان له بطلب معونة، مهما كان أمرها بسيطاً من الجيران.

هو عثمان أفندي.. الإداري، مدير السجن، الذي كانت له هيبة الملوك واحترامهم، كيف يطلب قوتاً أو حق الدواء أو رصيد هاتف من أحد؟ ثم إن جيرانه القدامى الذين كانوا يسكنون معه في الحي الشعبي قد رحلوا جميعاً إلى أحياء أرقى في عمارات الرياض والطائف والمنشية وغيرها من الأحياء الحديثة.

معظم جيرانه الذين استأجروا البيوت من بعدهم شباب صغار في السن غرباء عنه، منهمكون في أعمالهم رجالاً ونساء يلهثون وراء لقمة العيش ومصاريف المدارس لأبنائهم. البؤس ظاهر على وجوههم الشابة والنحيلة.. وعندما يلتقي عند خروجه أحياناً بنساء الجيران يستغرب من مواصفات الأنوثة في هذا الزمان يتحسر في سره على حظ الرجال في زمن التعاسة هذا.. كيف ينام الرجل فيهم مع زوجته وينجب منها أطفالاً وهي هكذا مثل عصا الخيزران دون أية منعرجات أو انحناءات تدل على أنها امرأة؟!

ترتدي الواحدة منهن بنطالاً من الجينز وتسير في خطوات مسرعة مثل عسكري الهجانة.. وتتحدث في سرعة مثل مدرس اللغة الانجليزية في المدارس المتوسطة.

رحمة الله على ذلك الزمان والنساء قوارير عطر تتمايل أردافهن يمنة ويسرة وأذرعهن البضة يتلألأ فيها لون (الدخان) الأصفر بعطوره التي زادتها (رائحة الدلكة) والبخور ودهن (الكركار) المعطر بالصندلية والمسك الاصلي!!

وخطرت على ذاكرته نكتة حكاها له أحد أصدقائه وهو يتندر على سكان القرية التي جاء منها عثمان في غرب شندي.. قال إن رجلاً جاء من هناك لزيارة إحدى قريباته في مستشفى الخرطوم وكانت النسوة يأتين أفراداً وجماعات لزيارة المرضى، وقف قريبه بجانبه وكلما جاءت امرأة تتمخطر أمامهم قال له:

ـ شايف.. جمال بنات العاصمة..

ينظر فلا يرى إلا عصا تمشي وفي أعلاها شعر منكوش فيهز رأسه في لامبالاة فيلكزه مرة أخرى:

ـ شايف.. جمال بنات العاصمة؟!

مرة اخرى ينظر فيرى امرأة نحيفة وقد وضعت كل الألوان التي يعرف أسماءها على وجهها.. فيقول له:

ـ دي سماحة دي؟! عليّ الطلاق تديها من

خرطوش المويه القدامنا دو رشة واحد قما تلقى فيها ال تكتح.
وكان يرى الشباب من حوله يرددون أمام البنات الغاديات الرائحات.
سنة ؟!.. سنة يا بنت ؟!
سأل قريبه.
سنة شنو؟ يعني داير تقدم لأبوها بعد سنة؟
لكزه قريبه وهو يسخر منه.
ماتبقى عوير.. سنة دي كلمة غزل زي يا سلام.. أو الله عليك ؟

ردد الكلمة في سره وهو يتطاول بعينيه ليرى حسناء في نظره تستحق الغزل. وأخيراً بعد صفوف من النساء طويلة جاءت امرأة سمينة. تقدِل. وتتبختر في مشيتها وهي تمشي الوجي الوحل كما قال الشاعر العربي.. نظر إليها الرجل بتمعن وهو يحاول أن يتذكر كلمة الغزل العاصمية وقد اختفى قريبه من جانبه. المرأة تقترب وكلمة الغزل تتوارى من ذهنه ولكن عندما صارت بموازاته تماماً تذكرها لفترة زمنية وبرقت في ذهنه فارتفع صوته أمام المرأة وهو يقول مبتسماً والمرأة الفارهة تتبختر وذراعها السمينة تتأرجح بجانبها.
ـــ الضراع حول.. الضراع حول.
ضحك وضحك، وهو يكح.. حتى تحشرج صوته.. وجحظت عيناه.
أخذ يلهث وبدأ صدره يعلو ويهبط. انتبه إلى أنه ربما سيموت بعد لحظات.. رفع إصبعه إلى أعلى وهو يردد.. لا إله إلا الله محمد رسول الله.. لا إله إلا الله محمد رسول الله.

انقلب إلى جانبه الأيمن وهو يقول لنفسه:
- على الأقل.. الإنسان يخرج من هذه الحياة الحقيرة والدنيا، بت الكلب، ضاحكاً منها وعليها ملعون أبوها عيشه.. أحسن منها الموت.

يضحك.. ويكح.. ويكح.. ويكح.. خلال ترديده للشهادتين وهو مستلقٍ على البرش الأبيض الممدود في طرف الحوش راقداً على جنبه الأيمن.

جاء بائع اللبن في الصباح وطرق الباب ولم يفتح أحد. لاحظ وجود كيس الرغيف البلدي أمام باب البيت. وحين جاء في صباح اليوم الذي يليه وجد كيسين من الرغيف ولا توجد أمام الباب آثار أقدام دخلت البيت أو خرجت منه. شك في الأمر.. الرجل العجوز الطيب كان مريضاً آخر مرة رآه فيها. ربما أصابه مكروه.. طرق الباب كثيراً ثم عاونه بعض المارة على كسره، ودخلوا جميعاً.. كان الرجل ميتاً منذ يومين.. وقد انتفخت جثته !!

نقلوه إلى المستشفى وجاءت الشرطة للتحقق وأثبت الطب الشرعي أن الوفاة طبيعية. وتبارى أصحاب الهواتف النقالة للاتصال بكل الأرقام المكتوبة على المفكرة الصغيرة التي وجدوها في دولاب ملابسه. ثم حضر أبناؤه الأربعة وحضرت ابنته الطبيبة وزوجها الطبيب من قطر.

أقيم صيوان ضخم أمام المنزل وجاؤوا بالطباخين المهرة وذبحت الخراف وامتدت الولائم لإكرام المعزين والمعزيات، وتراكمت جوالات السكر وأكوام الثلج بينما مبردات الماء وحافظات الشاي بالنعناع تقدم للجميع ويشربون دون حساب من الأواني الزجاجية الجميلة اليابانية الصنع القادمة من الخليج.

وبعد أسبوعين توسطت صورته مبتسماً، الصحيفة اليومية الأكثر شهرة مكتوب عليها بالخط العريض شكر للذين تكبدوا مشاق السفر والاتصال هاتفياً أو برقياً للمشاركة في العزاء.

و.. (توفي عثمان افندي الموظف بالمعاش، الاداري الحازم القدير، الذي كان مديراً عاماً للسجون في مدن الدامر وعطبرة وشندي، وكان باراً بأبنائه، حسن السيرة والسلوك، محبوباً بين جيرانه في حي (المهمشين) في الخرطوم، اثر علة لم تمهله الا قليلا. رحمه الله رحمة واسعة وأسكنه فسيح جناته وجزاه خير الجزاء بقدر ما قدم لأبنائه وأصدقائه العديدين وأسرته الممتدة ووطنه.. آمين).
آمين.. آمين.. آمين.

إلى قراء ومتابعي «الرافد» الأعزاء

دأبت مجلة «الرافد» على تطوير مرئياتها وتفاعلها مع القراء والمساهمين بالكتابة فيها من خلال اعتماد نظام المساهمة المفتوحة لكل من يرتئي في نفسه الإمكانية لتقديم المادة الجيدة والمعيارية، وحرصنا خلال السنوات الماضية على اعتماد أفضل وسائل التواصل مع المساهمين من خلال الرد المباشر على من يكتب إلينا وإفادته بمصير مادته، ناظرين إلى رفعة العلاقة مع المساهمين سواء أجيزت المادة للنشر أو لم تجز، وخلال الأشهر الماضية أضفنا ملزمة كاملة لاستيعاب المزيد من المساهمات كما شرعنا في إصدار كتاب الرافد الشهري مترافقاً مع العدد مع استمرار الملف الشهري في العدد، وإلى ذلك تحول موقع الرافد الإلكتروني إلى موقع تفاعلي مع الاحتفاظ بنظام الاستدعاء الصوري للمواد «بي دي اف»، وابتداءً من شهر يونيو أنزلنا نص كتاب الرافد الشهري ليكون متاحاً لزائري موقع الرافد الإلكتروني.

هذه المرة سنضع مخططاً للملف الشهري بالتناوب مع مستجدات الساحة الثقافية العربية، تاركين أمر المساهمات لواسع نظركم ومبادراتكم الخلاقة.

فيما يلي عناوين الملفات ومحاورها لإطلاعكم والعناية.

ملفات الرافد

أغسطس إلى ديسمبر من العام الجاري

عناوين ومحاور الملفات



أغسطس

جدل الثبات والمتحول في التشكيل الإماراتي

المحاور

. المتغير الثقافي في الإمارات وأثره في التشكيل

. الروافع الأساسية لمنطق التشكيل في الإمارات

. آفاق التجربة التشكيلية المؤسسية في الإمارات

. المختلف والمؤتلف في تجارب فناني الإمارات

سبتمبر

المحاور

الشعرية العربية المعاصرة بين الدلالي والجمالي

المحاور

. المسافة بين الشعر العربي المعاصر وأحوال الزمان

. حدود الحداثة وسؤال الخصوصية في الشعر العربي



ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

. القصيدة التفاعلية .. لغو أم حقيقة ؟
. حداثة العصر .. شعرنة للنثر أم نثر للشعر

أكتوبر
السرد النسوي في العالم العربي

. مختارات من ملتقى السرد النسوي العربي في ليبيا
. خطاب البوح والوجدان في النص السردي النسوي
. السرد النسوي العربي بين فكي كماشة المعنى والمبنى
. السرد النسوي في أفق الاشتباك مع الأنا والوجود

نوفمبر
السينما العربية وتحولات النص البصري

المحاور
. استرجاع وامض لنجاحات وإخفاقات الماضي «سينما الأبيض والأسود/السينما التاريخية/السينما الاجتماعية/سينما الشباك»
. السينما العربية والتّماس مع التلفزيون
. الدراما التلفزيونية التاريخية والتناص مع فنون الإخراج السينمائي «التجربة السورية»
. تحولات النص البصري في السينما العربية المعاصرة
. وقفة أمام التجارب السينمائية العربية المغاربية

ديسمبر
مئوية علي أحمد باكثير

المحاور
. مختارات من مداخلات مؤتمر باكثير بالقاهرة
. باكثير سارداً
. هل كان باكثير مجدداً للشعر العربي؟
. الثقافة الدرامية عند باكثير
. باكثير المتنكب مشقة علوم الكلام
. باكثير من منظور الإحياء النهضوي العربي

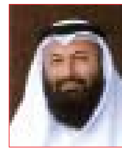
ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

تبدأ الرافد تحرير ملفاتها المخططة واضعة بعين الاعتبار التنويع في الموضوعات، وتركيز بؤرة الضوء على القضايا الإشكالية في الحياة الثقافية العربية، مع قدر من المعالجات البصرية التي تحيل الملفات إلى شاهد مُدلّل عليه بالصورة والنص .

هذه المرة اخترنا ثلاثة أسماء تشكيلية من الإمارات العربية المتحدة، والثلاثة يمثلون أنساقاً تعددية من حيث الأسلوب والنظرة الفنية، فالفنان عبد القادر الريس يتميّز بكونه من أركز فناني "الأكواريل" العرب، وله علاقة حميمة مع جماليات المكان وأبعاده اللونية، فيما الفنانة نجاة حسن تتميز باشتغالها الرأسي على القيم التراثية، وبالمقابل يتموْضع الفنان عبد الرحيم سالم في الواقعية التعبيرية ذات الامتدادات التجريدية .

نحسب أننا بتقديم الريّس ونجاة وعبد الرحيم سنضع القارئ في صورة الواقع التشكيلي الإماراتي خلال العقود الثلاثة الماضية، دون أن نزعم أننا بهذا قدمنا كامل التجربة .



1 عبد القـادر الريس يتفرد بالماء وتقنيـات الفـراغ

المحرر الثقافي



2 نجاة حسن تؤصل الموروث، وتُناجز حد الاحتياط

د. عمر عبد العزيز



3 عبد الرحيم سالم يُموسق واقعيته التعبيرية

عبدالله أبو راشـد





كتب: المحرر الثقافي

عبد القادر الريّس

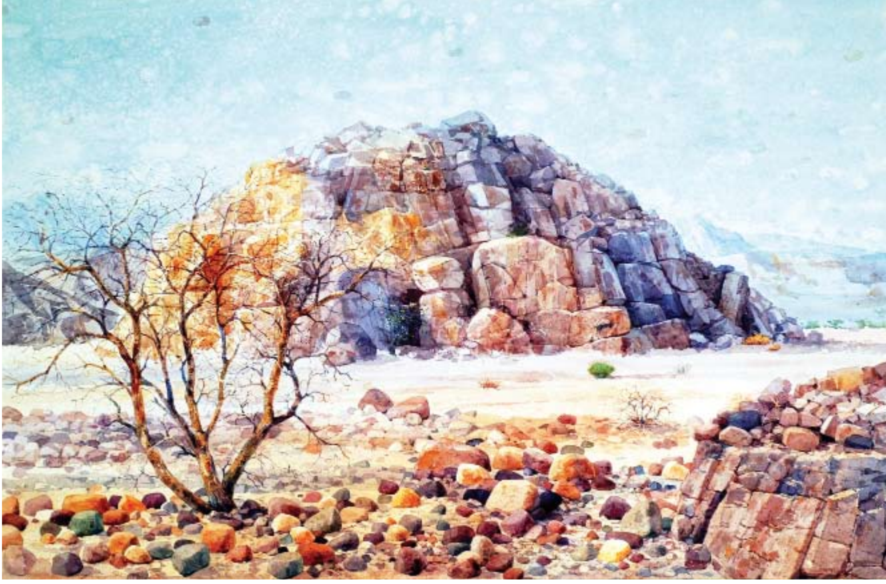
تفرد في الانسياب مع الماء والسيطرة على تقنيات الفراغ

منذ بداياته المبكرة اختار الفنان عبد القادر الريس أكثر الدروب الفنية وعورة وصدقاً من خلال اشتغاله على الألوان المائية وعلى مدى سنوات طويلة، تعبيراً عن إرادة مؤكدة للسير على درب الإبداع الشاق الذي يوصل في نهاية المطاف إلى الاسترخاء في أحضان السرائر الفنية الرفيعة.

ولاستشراف التكنيك الفني عند الريس سنلجأ إلى فنون التصوير المائي عند الصينيين بوصفها المعيار الأكثر حضوراً في فن الأكواريل، وباعتبار أن الريس تفرّد في استخدام الألوان المائية والسيطرة على تقنيات الفراغ، والتداعي مع الإنسياب الشفيف للماء، بالإضافة إلى ابتكار أُسلوبية خاصة جاءت عطفاً على امتلاء ودربة مديدين ودونما قسر وعُسر وتمثّلت تحديداً في البُعدين اللونيين الذهبي والبنفسجي مما يُلاحظ في أعماله، وفي كلا البعدين نلحظ ذلك التجويز الإبداعي والاعتلاء بمقام الضوء واستشراف ما بين المرئي المباشر، والمرئي الحقيقي بما يذكرنا بأمجاد التأثيرية الفنية، عندما كان سيزان وفان جوخ ودي تولوز لوتريك وكاميل بيسارو يرسمون ما يرونه وراء الأبعاد اللونية المباشرة، ويتجاوزون المدرسة الكلاسيكية تجاوزاً يتخطّى بالامتلاء، ولا يتنطّع على ما كان، فالتأثيرية جاءت عطفاً على ثورة معرفية، وأحوال وجودية فرضت سياقاً جديداً للنظر والتعبير.

الريس التأثيري الأول في الإمارات، وربما في العالم العربي، ولكن بأدوات تخلقت في مرسمه وترعرعت بين أنامله وتفرّدت بمزاجها الخاص جداً، وانتمتْ عضوياً إلى المكان والزمان وما بينهما من تضاعيف وألوان.

إن مدرسة الريس تذكرنا بالتصوير المائي عند الصينيين تلك المدرسة التي تعتبر واحدة من أكثر المدارس الفنية استعصاءً وصعوبةً، فالرسم المائي الصيني يعتبر الركن الركين في تأهيل الفنان، ومن لا يجيد الرسم بالماء ليس له أمل في التعامل مع المواد الأخرى، ومن لا يستطيع تمرين عناصر الفعل الفني أثناء تنفيذ الرسم بالماء ليس له أمل في أن يكون مصوراً محترفاً.



مركزية الألوان المائية

تنطلق الرؤية الصينية في اعتمادها مركزية الألوان المائية من مفاهيم "التاو" الفلسفية التراثية والتي ترتقي عند التاوية والبوذية إلى مستوى العقيدة الدينية. تلك المفاهيم التي ترى الماء بمثابة ترميز لعناصر الوجود المختلفة، فالماء قرين البخار الذي بتكثّفه يتحوّل إلى أصله، وهو أيضاً قرين الثلج الصلب الذي يذوب كيما يصبح ماءً.

وما الخلق في التمثال إلا كثلجة
وأنت بها الماء الذي هو نابعُ

والماء سمة شاملة في الأثير المرئي، وهو إلى ذلك يتمتّع بخاصية التمازج مع مختلف الألوان والعناصر والروائح. إنه المعادل الكُلّي لبقية التشيؤات والظواهر، فبدون الماء لا تنبت التربة، وبدون الماء لا تستقيم الحياة، وبدون الماء لا مكان للألوان وتمازجاتها.

يعتقد التاوي الصيني أن الأُفق البعيد أقرب إلى الماء، وأن تأثيرات أشعة الشمس في المرئيات البعيدة تجعل منها سديماً أو "سراباً بقيعة يحسبه الضمآن ماء"، وفي مفهومهم أن الماء لا يُعرف إلا بغيره من العناصر، كما أن العناصر المختلفة لا تُعرف إلا بالماء، والحال فإن الماء يتمتّع بخاصية التناغم مع الأوعية الحاضنة، كما أنه قادر على الانسياب في مختلف الاتجاهات، فالثلوج الذائبة تتحوّل إلى مياه جارية، والأنهار تشق طريقها إلى مختلف المسارب والمسارات والمياه الجوفية تتموضع في طبقات الأرض السفلى بكيفيات متعددة. والماء المقرون بالنماء والحياة والازدهار قادر على أن يكون أعتى قوة



مدمرة، وقد أثبتت التجربة أن الماء كفيل بتدمير أكبر القلاع وأكثر السدود قوة، وأنه

يستخدم أحياناً في تقطيع بعض المواد العصيّة على التقطيع بالأدوات الإعتيادية !

لهذه الأسباب مجتمعة كان الرسم بالماء أول اختبار لمن يريد تجاوز عتبة التعليم الفني إلى الاحتراف، وقد تفنّن الصينيون في أدوات الرسم بالماء وابتكروا مناهج ونظريات لونية مغايرة لمألوف النظريات اللونية الأوروبية، فاللون لديهم ليس واحداً بل متعدد فالأسود ليس لوناً واحداً بل عدة ألوان، وكذا الحال بالنسبة لبقية ألوان الطيف وعندهم مفهوم التدرج يحل محل التنوع.

تحولات اللون

ولمزيد من معرفة مفهوم اللون عند الصينيين لابد من الوقوف على الرؤى والمقاربات التي وجدناها في الآداب العربية والأوروبية حتى نتبيّن الفوارق الرئيسية بين ما ذهب إليه الأوروبيون وما يعتقده الصينيون .

وبحسب قراءات سابقة وجدت أن "الفارابي" كان قد وضع رسالة قصيرة عن الألوان واستخدم فيها البرهان العقلي بالتجاور مع الرؤية البصرية، وعندما تحدث الفارابي عن الألوان لم تكن الاكتشافات العلمية قد بلغت مرحلة متقدمة، لكنه توغّل في استنطاق الشواهد وأعمل المنطق الشكلي والعقلي محاولاً إثبات أن الأسود ليس لوناً !! وأنه رديف للظلام أو عدم الرؤية، وقال بأننا نعرف الأسود لوجود ألوان أخرى بجواره بدليل أننا لا نرى أصابعنا في مكان حالك الظلمة .. غير أننا يمكن أن نراها حالما يتسرب الضوء إلى ذلك المكان .

أما بالنسبة لبقية الألوان فإن الفارابي أعطاها حقها الكامل في الوجود الموضوعي والبصري، كما أظهر من خلال رؤيته المقتضبة درجة الشغف العلمي الذي وصل إليه أسلافنا الكبار ممن كانوا يريدون

استنطاقه مستحيل بالرغم من شحة الأدوات المعرفية والمختبرية .

وبنقلة زمنية واسعة إلى المرحلة التأثيرية في فن التصوير الأوروبي سنرى أن اكتشاف ألوان الطيف أوصل علماء الألوان إلى قناعة بأن الأبيض هو المعادل السحري لبقية الألوان، لأنه الأقرب إلى الشفافية بالرغم من كونه غير شفاف وبهذا المعنى انعكست المسألة رأساً على عقب فبدلاً مما ذهب إليه الفارابي حول اللون الأسود، جاء الاكتشاف ليؤكد حيادية ومركزية اللون الأبيض .

وبالمناسبة يجدر بنا هنا أن نعود إلى الفارابي مجدداً، لأنه كاد أن يعتبر الأسود معادلاً لبقية الألوان، ولكن دون التصريح الواضح بذلك .

عند التأثيريين الأوروبيين اللون هو ما نراه لا ما نعرفه.. فإذا اكتسى جذع الشجرة لون الخريف أو الشتاء فإن ذلك هو اللون الأصلي، وليس ذلك الكامن في أذهاننا " اللون البنّي" .

هذا المنهج هو الذي حكم النزعة اللونية عند التأثيريين الذين استطاعوا التحرر من الثوابت اللونية للمدرسة الكلاسيكية.. كما استطاعوا توظيف اللون الأبيض كمعادل يتماهي ويحرك إيقاع بقية الألوان .

التحول المطلق والتدرج الدائم

عند الصينيين اللون الأبيض ليس بأبيض.. والأسود ليس بأسود!!، وكل لون وأي لون هو ذاته وليس بذاته!!، ويعتقدون أن كل لون يتدرج حتى تنتفي كينونته الأولى، فالأسود يمكنه أن يتحوّل إلى لون آخر بالتدريج، وهذا ينسحب على بقية الألوان !.

هذه النظرية اللونية تنسف من الجذور كامل المذاهب اللونية الأوروبية وما سبقها لأنها



تعتقد أن اللون ليس إلا ترجماناً للطبيعة.. والطبيعة بحسب فلسفة "التاو" الصينية التي أسلفنا الإشارة إليها وعاء يتسع لكل شيء ولكل لون ويرى أنصار هذه الفلسفة أن الماء والهواء هما أصل عناصر الطبيعة، وكلاهما يكتسب ألوان المواد الأخرى، وكلاهما قابل للانسياب في كل الأوعية . تلك الرؤية التي أشرنا لها ليست فيزيائية

فقط بل إنها فلسفية تعتمد على نظرية التحوّل المطلق والتدرج الدائم والانسياب الذي لا ينقطع .

ما كان للعقل البرهاني الأوروبي أن يستوعب بسهولة مثل هذه الرؤية الصينية خاصة وأن البرهان الأوروبي يستند إلى العلم الصرف، ولا يرى أبعد مما تقدمه المختبرات، وتراه الأعين، وتلمسه الأيدي وتلك هي المفارقة الأساسية بين الشرق البعيد والغرب الأوروبي.

أما بالنسبة لنا نحن العرب فإننا نتذبذب بين الطرفين، فيما نميل كثيراً إلى المدرسة الأوروبية لأنها مدرستنا العصرية بامتياز!، لكننا نحتفظ في عوالمنا الداخلية بوشائج تجرنا إلى ذلك العمق المشرقي البعيد، غير الغريب على كثير من أسماء تاريخنا العامر بالعلماء والمجتهدين أمثال الفارابي.

الذين يستعيدون جوانيات الذات العربية المشرقية لابد لهم أن يصلوا إلى حد من الترَوْحُن الفني، يُسعفهم للانعتاق من فيزيائية وصرامة المدارس الأكاديمية، ولهم أن يقرؤوا الصورة خارج "الماكرو" إلى "الميكرو" .. أي أن يعتنوا بالاشتغال في فضاءات التفاصيل الصغيرة التي تضفي ديناميكية خاصة على البناء المشهدي، الصارم في ظاهره، المتنوع في تفاصيل أبعاده، وهذا بالذات ما يمكن أن نراه عند الفنان عبدالقادر الريس، فالفنان يضبط البناء الأول دون فذلكة وتخبط، ثم يبدأ في اشتغالاته المفتوحة على التفاصيل، وتفاصيل التفاصيل مما يحيل بعض أعماله "الجزئية جداً" في موضوعاتها إلى مدهشات بصرية وجمالية دونها التقاطاته لأجزاء من فنون الخشبيات القديمة" باب ونافذة".



ما كان لفنان ان يترسّم الطريق إلى الفرادة لولا ترويض كل أجزاء الجسد وتدريبه، فالمصور الفنان لا يرسم بيديه فقط، بل بعينيه وكامل جسده وقد اطلعت شخصياً على طريقة التدرب على رسم الخطوط المستقيمة عند الصينيين فوجدت أن تدريبات رسم الخط المستقيم تتم على جدار طويل يمتد لعشرات الأمتار، فإذا أفلح المتدرب في رسم الخط المستقيم بالاعتماد على حاستي النظر ودقة التنفيذ أفسح له المجال لتجاوز امتحان الخط، ورأيت أيضاً أن الضربة بالفرشاة لا تتم بكيفية واحدة، ولا قاعدة لها، غير أنها تتناغم مع حركة الجسم بطريقة تؤدي الغرض المطلوب وتُمتّن الموسيقى البصرية .

عبقرية الأنامل

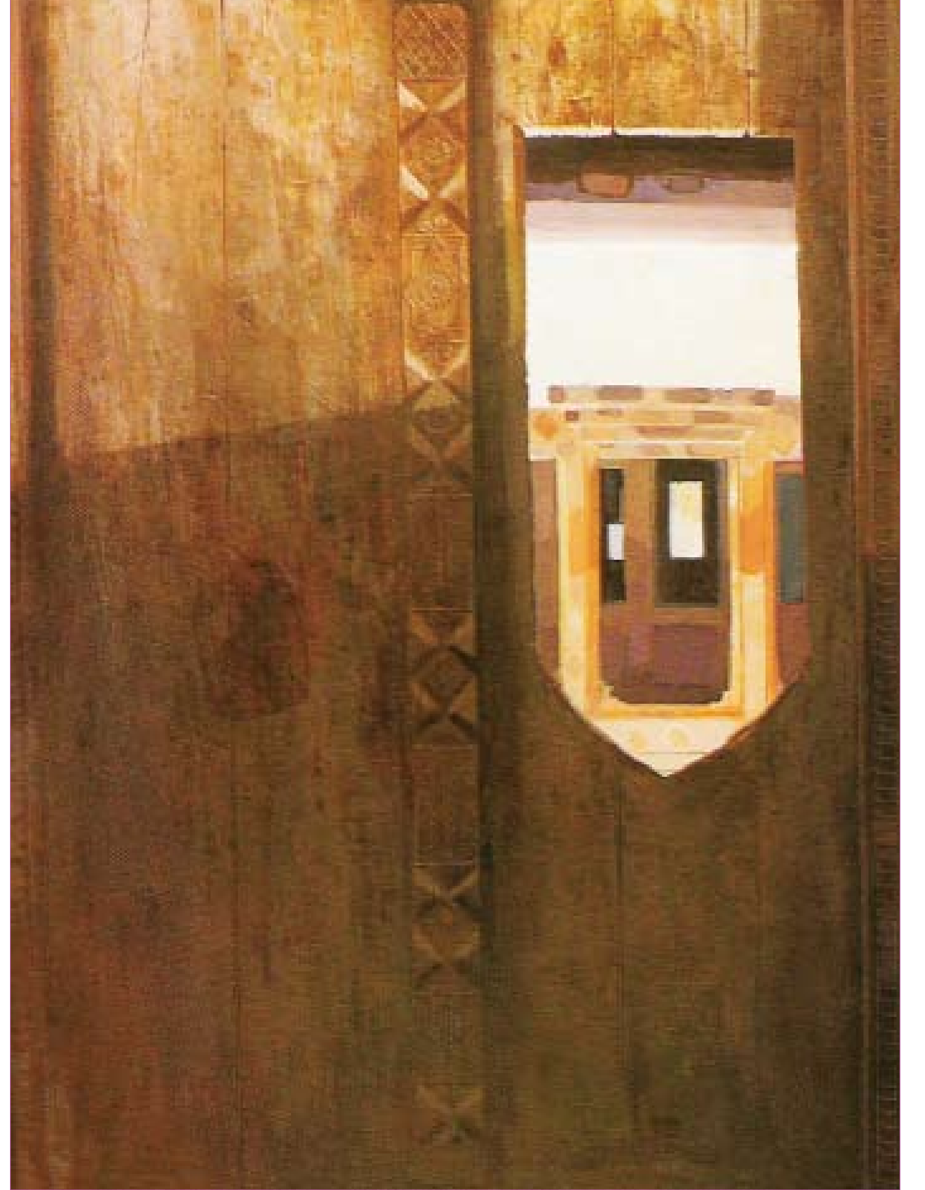
علمياً لا يستشعر الإنسان حاسة اللمس بواسطة الأداة المباشرة وهي اليد، بل عن طريق الدماغ وفي مستويين: المستوى الأول يتعلق برد الفعل السابق على الفعل والصادر أساساً من الدماغ، ورد الفعل هذا قد يكون إرادياً وقد يكون لا إرادياً، ففي حالة الاستشعار بضرورة القيام بشيء ما بسبب ما، تكون الإشارة الصادرة إرادية، أي سابقة على الفعل، وفي بعض الحالات تكون لا إرادية، أي مترافقة مع الفعل، كما يحدث عندما يتصرف الإنسان بتلقائية مستخدماً يديه وهو في لحظة حرجة من سياقة السيارة، فيتلافى حادثاً مؤكداً دون أن يتوقع ذلك، ويحدث هذا الأمر أثناء الزلازل والكوارث الطبيعية حيث تتضافر الحواس في ردود الأفعال التلقائية المتناسبة مع الخطر ولكن دون إدراك أو تخطيط مسبق لمواجهة الخطر الداهم.

يقول العلماء إن للإنسان دماغين: دماغ يتعامل مع الأحداث اليومية والتداعيات الطبيعية في الحياة، وآخر يتعامل مع ما يتجاوز هذا المستوى، ويسمونه الدماغ الأصغر، ويقولون بأن هذا الدماغ الأصغر يقوم بأدوار أخطر وأشمل مما يقوم به الدماغ العادي الذي يتربع على رأس الإنسان، ولهذا الدماغ الصغير مسؤولية الإشارات والذاكرة الموغلة في التقادم، وفضاءات الأحلام، والتكشّفات الخارقة للعادة، ومنه تستمد الحواس قدراتها الاستثنائية بما في ذلك القدرات الاستثنائية لليد البشرية، والمعلوم أن عيسى عليه السلام كان يعالج المرضى بلمسة من يديه، والمعروف أيضاً أن بعض أساليب المعالجة في الطب الشعبي يعتمد على قدرات اليدين سواء في التدليك أو التحمية الموصولة بتيارات كهربائية خاصة، وحتى التمسيد الخفيف الذي يستمد قوته من الدماغ.
كثيرون منا يذكرون كيف كانت لمسة على رأسه تمنحه الهدوء والطمأنينة، والكثيرون



يعرفون بالبداهة أن أنامل الأم تلعب دوراً حاسماً في تنبيه الطفل أو تخديره، وفي مساعدته على النوم أو الصحو.

البصرية ممعناً في الاستماع إلى موسيقى الوجود الأكثر شمولاً من موسيقى السماع الاعتيادي، وإلى ذلك يستنفد الفنان دربة



الفنان التشكيلي أكثر الناس استغراقاً في تدريب اليدين على حساسية الملامسة لسطح اللوح وهو إلى ذلك يستدعي الحواس

الجسد والروح معاً، ذاهباً إلى عوالم الخيالات الجامحة، مُماهياً بين الحرص والتحرر، التركيز والتطيّر، المرئي واللامرئي، بل

المعقول والممكن افتراضياً.
سمات تصب في مجملها داخل التوليفة الجسدية الموحية التي تتضافر فيها الحواس، وتلعب فيها الأنامل دوراً مركزياً، تماماً كالسينما تلعب فيها الكاميرا دوراً مركزياً بوصفها الوسيط التقني الحامل للإشارة الفنية، وكالممثل يلعب دوراً مركزياً في المسرح بوصفه كائناً مُشخّصاً. نحو دم، الريس نموذج للفنان المتوتر إبداعياً، الدقيق حد القلق، والمتمعن حد الضنى.

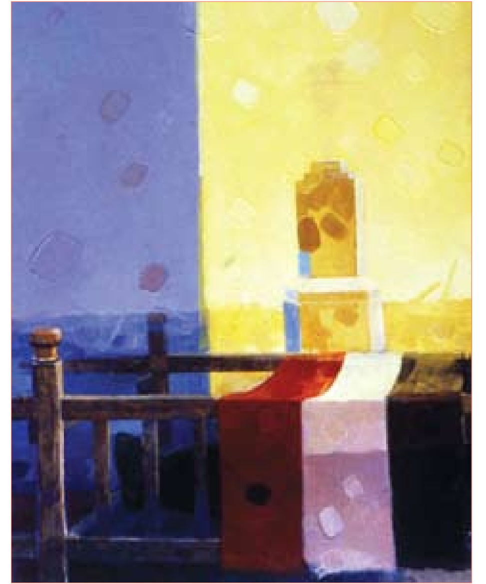
لوحات تغتسل بالضوء

أحببت أن أمهد بهذه المقدمة الطويلة نسبياً للإشارة إلى فن الرسم بالماء عند عبد القادر الريس، وأزعم أنه أركز فنان عربي يجيد استخدام الأكواريل وهذا بحسب مشاهداتي الشخصية فالأكواريل عند الريس فن للفنون الممزوجة. إنه حالة من الوله والتصوف المندغم مع الغنائية البصرية العالية، والتكنيك الدقيق المتماوج مع الضوء والظل، فلوحاته تغتسل بالضوء وتستنفد أسباب البيان الرؤياوي في أقل الأشياء تفصيلاً، وأكثرها إدهاشاً وصعوبة.. رسم الحجارة المبعثرة في قلب الصحراء الملتهبة وكساها لحماً وعظماً، رسم الرمال المتحركة ومنحها لهباً وبريقاً، رسم النوافذ والأبواب وتمايل مع تعرجاتها البصرية وأنغامها الزخرفية.

جملة الأعمال التي رسمها بالماء وتساوق فيها مع بيئة الإمارات أفضت إلى أسلوب خاص به، ولعلني هنا أركز على البُعد الأكثر أهمية في إنجازه الفني ويتلخّص في الاعتلاء الاستثنائي بالعناصر الصغيرة في قلب اللوحة، فالحجرة الاعتيادية تتحول إلى عمل فني متكامل والفضاءات السديمية تبدو متعرجة وقادرة على استنطاق التباينات







بطريقة موحية والسماء مرفوعة كما لو أنها شاهد على حال "العماء" الأرضي المشتعل بألوان النار وأقواس قزح، والمرئيات الجامدة تعيش حركتها الداخلية الخاصة حتى وهي في ثباتها كالرواسخ والأوابد، والتكوينات البصرية مُحكمة التماسك مع قدر كبير من التجويز الذي ينفسح على "التاو". قصدتُ الاعتداد بالفراغ واعتباره امتلاءً.

تالياً وتتابعاً، واصل الفنان تجربته بعديد الألوان وأبرزها "الأكريلك" ذو الخصائص البراغماتية، فهذا الاختراع اللوني الأمريكي يجمع بين خصائص الماء والزيت، لكنه لا يعطي انسيابية وحرية الماء ولا يعطي لمعة الزيت وديمومته الأثيرة، وعوضاً عن هذا وذاك يسمح للفنان بمناورات تنفيذية مرنة. الريس لم يرسم بالأكريلك إلا بعد استنفاد الإقامة الإبداعية المديدة في الألوان





الكلاسيكية بشقيها المائي والزيتي وبهذا المعنى قام بانزياحاته المُحايثة للروح الأكاديمية وهو مُترع بالمنهج والتكنيك والأسلوب لا العكس كما يفعل المعتدون المعاصرون على الفنون التشكيلية ممن استمرؤوا تبرير الخيبات باسم الحداثة، والركاكة باسم العصرية، مع تفريغ الفن من جوهره تحت مسميات الحرية والتجريد والأسلوبية المتجددة، وما إلى ذلك من تخريجات.

في هذا الأفق يمكننا ملاحظة الاختلاف النوعي عند الريس، فتجريداته مموسقة مدوزنة وجميلة، والحقيقة أن الوصول إلى مثابة التجريد الغنائي البصري يستحيل إن لم يكن الفنان مؤسساً على التكنيك والدربة والمفهوم والممارسة المديدة.

عبد القادر الريس نموذج للفنان المثابر الواثق والصموت، فنان لا يعرف الصخب والفرقعات ولا يجيد تسويق الذات، ولا يشتت ذهنه في العوابر، بل يغوص في عوالم ذاته نازفاً ومتفاعلاً، مُقيماً في احتراقاته الروحية والجسدية، ممدوداً على بساط المشقّة الإبداعية الخلاقة، ولهذا السبب لا يتحدث، بل يُمسك بجمرة العطاء الرصين تاركاً رسالته لمن سيقرؤها في المستقبل.

نجاة حسن مكي

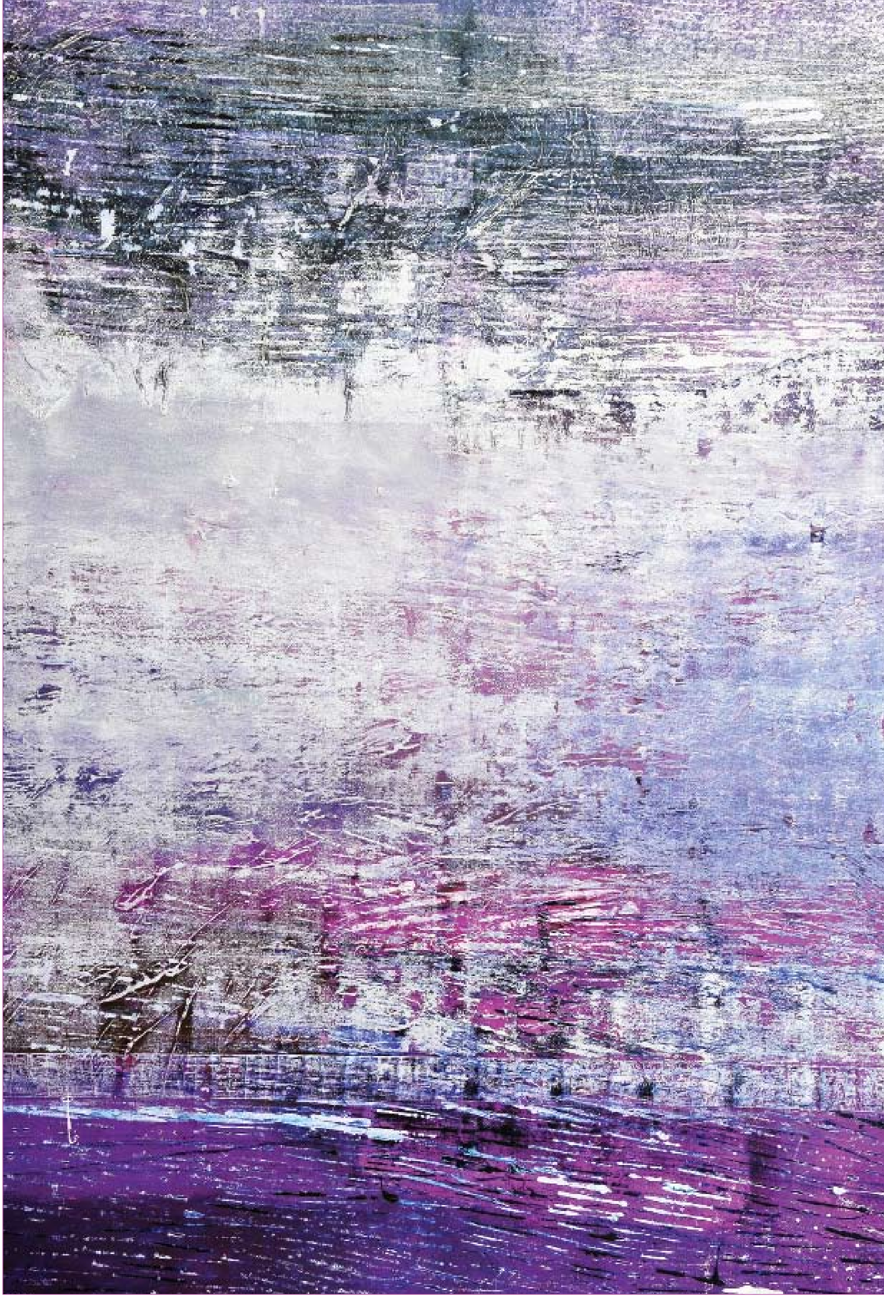
العطاء حد الاحتياط وتأصيل الموروث



د. عمر عبدالعزيز

قبل تشارك الفنانة الإماراتية نجاة حسن مكي والشاعر المغربي حكيم عنكر في إصدار كتاب بعنوان" مدارج الدائرة" واستقامة الفكرة على التناص الإبداعي بين النص المرئي والنص المكتوب باعتبار أن الفنانة نجاة قدمت أعمالاً تشكيلية بالتوازي مع النصوص الشعرية التي قدمها الشاعر حكيم عنكر.

اخترت هذا النموذج لتسليط الضوء على فنيات نجاة حسن مكي وعليه ابدأ بمفهوم التناص وأقول: التناص هنا ليس محكوماً بالتماثل بين المستويين البصري والكتابي، بل إنه يتّسق مع الرؤية الفكرية والمفاهيمية التي تضع التجربتين في سياق النظرة الصوفية للوجود والظواهر ويتجلّى هذا الأمر منذ البدء في مُسمّى الإصدار" مدارج الدائرة " ذلك أن الدائرة بحسب الرؤيا الصوفية تعبير أقصى عن " أعيان المُمْكنات" كما يقول محيي الدين بن عربي، وأعيان الممكنات ترميز للوجود المرئي الذي يبدأ بالصفر، وحالما يتكابر يصبح دائرة، تتسع باتساع ذلك الوجود المرئي، لكن هذه الدائرة تتصاغر أحياناً لتصل إلى النقطة، وتصاغر الدائرة لا ينم عن ضعف بل العكس تماماً، فالنقطة أقوى من الدائرة والصفر أقوى من بقية الأرقام، والشاهد أن انزياح الماء بعد إلقاء حجرة في بحيرة هادئة صافية تبدأ بالنقطة المركزية حيث وقعت الحجرة" الصفر" ثم تنبلج الدوائر الانزياحية إلى ما لا نهاية، فكلما كانت الرمية أقوى وأكبر كانت الانزياحات أشمل وأظهر، وكلما كانت المياه أنقى كانت الدوائر أجمل وأبهر، وفي هذه لطيفة من لطائف المعاني التي لا يدركها إلا من رحم ربي .



تضمحل النقطة إيذاناً بالولوج إلى عوالم الغيب أو اللامرئي، فالنقطة لا تنتهي وإن خبتْ أو تلاشت، والدائرة بدورها لا تنتهي وإن خبت أو تلاشت.

الدائرة بحسب الفنانة نجاة حسن تعبير عن قابليات الرؤية الفيزيائية المتصلة بإحالات دلالية متنوعة فالدائرة تستبطن موسيقى الوجود، والغنائية البصرية، وتناوب

الأشكال المتناغمة والمتضادة، المُتّصلة والمُنْفصلة وكذا متداخلات الأنساق الهندسية تراتباً وتقاطعاً. إنها بكل بساطة حاضن كبير للممكنات المرئية، والإيحاءات الغنائية البصرية المموسقة، فهي دائرة للتشبيه والتجريد معاً، وهي إطار يفيض بانزياحات لا حدود لها.

وبالمقابل يتتبع الشاعر حكيم عنكر تلك الأبعاد متوسلاً الآداب الشعرية الصوفية، مُحايثاً لها في أفق ما، ورائياً لمقتضيات الحال والمقال مما سنقف عليه تباعاً.

مرثيات نجاة مكي

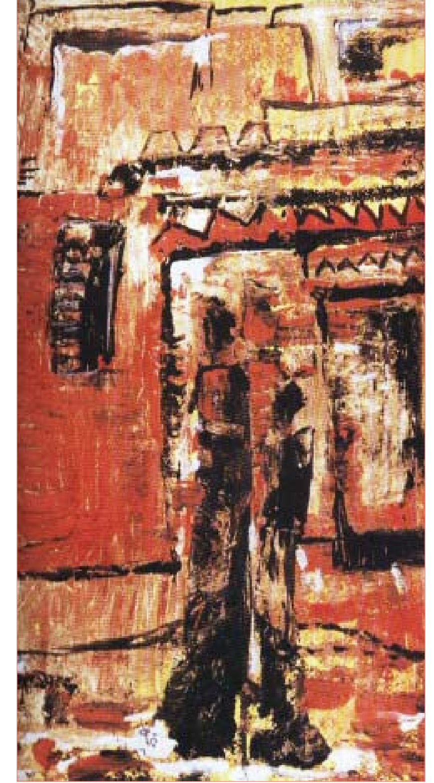
الفنانة نجاة مكي لا تستكين للجاهز المألوف ولا تقبل بتكرار تجاربها في أكثر من معرض، الأمر الذي لا يمكن تفسيره خارج الدأب والإنتاج المستمرين، والموصول في آن واحد برؤية واستسبارات ثقافية مؤكدة، وهي الفنانة التي لم تكتف بترويض التجربة وتصعيدها، بل لاحقتها بالمعارف وصولاً إلى الإجازة الأكاديمية العليا التي تكسي قيمتها بالمعرفة المستمرة والتجريب الدائم. منذ انطلاقتها المبكرة قبل عقدين من الزمان غاصت الفنانة في "شفرات" الفنون الشعبية المرتبطة بالأجواء النسائية، وتحديداً ذلك العالم السحري لفنون الزخارف والرقش والمنمنمات التي تستبطن خفايا المرأة وجمالياتها، فيما تعيد تأكيد نزعة جمالية تتصل بعوالم أرحب وأخفى.

المرأة بهذا المعنى ليست مستودعاً لعوالم شكلانية جميلة بهيجة، بل إنها أيضاً مستودع أسرار روحانية تضفي معانى اللمسة العابرة معاني وأبعاداً شاملة.



ليست الزخارف والمنمنمات والرقش هنا مجرد استدعاء للأنساق الجمالية الإبداعية العامّية أو الشعبية فقط، بل أنها موسيقى وجودية تتصل بفنون الغناء والأفراح والحرف والأحوال اليومية للمرأة الإماراتية الصادرة من بحار الزرقة وأقواس قزح،

المُقيمة في سرائر البخور والعطور، الصابرة على غياب رفيق الحياة في رحلات الضنى البحرية الطويلة.



تصبح الزخارف هنا شكلاً من أشكال التداعي الحر، ضمن آفاق نسقية جمالية لا تتنازل عن التكوينات المفتوحة والأمشاج المتصلة بعناصر الزمان والمكان، فالفراغات كالتلال الصحراوية المُتكسّرة، وأوراق النباتات المتناثرة في الفلاة، معين لترميزات ممعنة في الإيقاع البصري، والتراحمات في الرقش كبحارات الأيام التي على مدها وجزرها الدائمين لهذا السبب بالذات نلاحظ الحضور الاستثنائي للأزرق وظلاله الخضراء والصفراء، وكأن البهاء سيد الموقف في تلك الأعمال الأولى للفنانة، تلك الأعمال التي تتّسم بقدر واضح من التصوير المنطلق صوب البحث عن أسلوبية تعيد إنتاج الخصوصية، ضمن توليفة للأنا المبدعة.

وجدت الفنانة نفسها أمام تكوينات وتموجات لا يسعها الإطار التقليدي فتجاوزت الأحجام المألوفة استجابة للضرورة الفنية التعبيرية، ولم تتوقف عند تخوم الأحجام المألوفة، بل أسهمت بقدر وافر من الأعمال الكبيرة كأنها تريد أن توسع في البصر والبصيرة، للترحل في " الثيمات " الغنائية والتجريدية في آن واحد.

التصوير والتجريد

نلاحظ درجة الاشتغال الصبور على الموسيقى البصرية المرتبطة بتوقيع الخضاب والحناء والزخارف وفنون السدو الصحراوي، ولوازم التواترات التلقائية في المنحوتات الشعبية المرافقة لفنون الحرف والصناعات اليدوية، كما نلاحظ أن تلك الغنائيات الواضحة تنزاح رويداً رويداً صوب التجريد بوصفه عمق أعماق الغنائية الملتبسة أو فلنقل فن فنون الغنائية البصرية، من حيث إن التجريد جاء من أساس التواتر والتكرار، واللوازم المُمْعنة، والبحث عن المطلق، ولهذا السبب بالذات نقول إن الفنون العربية الإسلامية التاريخية صادرة من أساس التجريد وإليه تؤول، فالتجريد الإسلامي يتصل مباشرة بالجمال والجلال مستبعداً التشبيه وناظراً إلى التنزيه، حيث يتجلّى الخالق في بديع صنعه وترمز الخطوط والإشارات إلى استحالة تقليد صنعة الصانع، فيكون الكلام مساراً لتجليات لا تنقطع تواتراً وتكابراً في المبنى والمعنى وتكون الخطوط منسابة لا تعتمد الوصل والفصل إلا باعتباره مفهوماً واحداً فلا فصل إلا ظاهراً ولا جزئية إلا وهي منطلق للكل تهيم تلك الخطوط في فضاءات اللامكان واللازمان وهي تتمرأى أمامنا ظاهراً، كأنما تعيد إنتاج العصور والدهور فيما تخرج منها في آن واحد!.

النقطة أصل

يستمد الخط العربي جوهره المعنوي والإشاري من النقطة التي منها تتفرع الأحرف وإليها تؤول، وتنسجم الحروفية العربية مع الحقيقة الأزلية القائلة بأن لكل ظاهر باطن وأن ما يظهر على السطح مكتوباً ليس إلا جزءاً من كل، أليس الحرف في العربية يُكتب دون صوتياته الاحتمالية، من فتحة وكسرة وضمة وفتحتين وكسرتين وضمتين وسكون وشدّ ومدّ؟، أليس الغائب الصوتي في الكتابة أبلغ دلالة مما يظهر على السطح؟، باستثناء الرسم القرآني غير المقبول خارج الظهور العياني للسواكن والمتحركات.



ليست النقطة إذاً مجرد حل هندسي يحدد ابتداء الألف " أصل الحروف كلها "، بل إن النقطة مسار يحدد انزياحات الحروف إلى الموسيقى والمعاني والتواشجات مع أشكال الوجود المختلفة.





واستعادةً لما كنت قد قلته في مستهل هذه المقاربة أُعيد التذكير بماهية النقطة، فإذا كانت النقطة مساراً افتراضياً يحدد الألف، فإن الباء يتصل بالألف من حيث الطول، وهكذا الحال بالنسبة لبقية الحروف، فالتوازن النبيل بين الأشكال ينشأ من مركزية الألف تجاه بقية الحروف. غير أن ذلك لا يمنع الحروفي العربي من تحريك هذه التوازنات النبيلة إلى مستويات جديدة، كما نرى ورأينا في فن كتابة الحروف العربية مما لا نظير له في العالم.

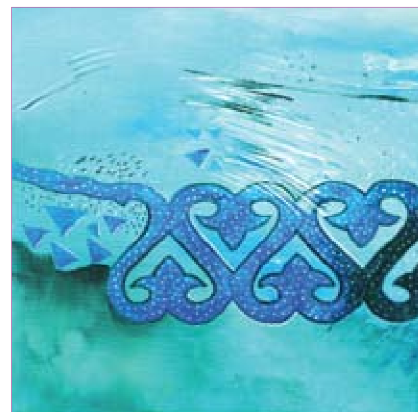
أقول هذا الكلام للنظر في قابليات التعامل التشكيلي مع العناصر التراثية الموصولة بالحروف والنقش والرقش والزخارف، مما نجد له ظلال بحث وتجريب عند الفنانة نجاة مكي وآخرين، غير أن المهم ليس البحث الشكلاني الصرف بل الغوص في المنطلقات المفاهيمية والفكرية لهذه الأشكال.

الأقواس والانسيابات.. المدى والتعامل المرن مع الفراغ المتاح.. "بياض الصفحة أو فراغ اللوح" كصفة حاسمة في فن الحروفية العربية.. في كل ذلك الكثير الكثير من القول والإشارات.

وإذا قمنا بانتقال آخر إلى العمارة الإسلامية سنجد أن ذات المفاهيم الجمالية تحضر بوضوح دونها الأقواس والفراغات والأعمدة المتناظرة والأبواب المشرعة على كل الجهات، بل الجهات الستة التي قال فيها الشاعر مخاطباً الحق:

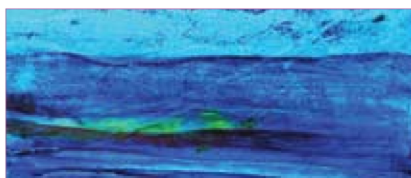
ملأت جهاتي الست منك فأنت لي
محيطي وأنت مركز نقطتي



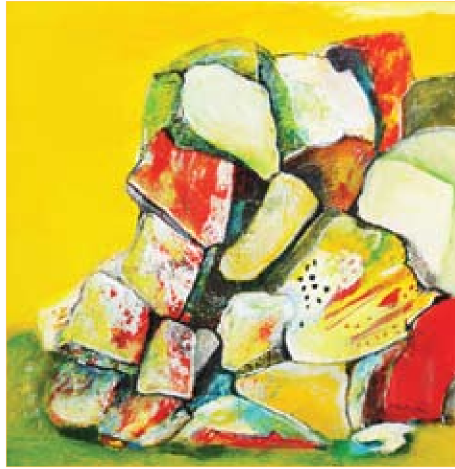




هذا قول يعيدنا إلى مركزية النقطة والدائرة مما تلمّسنا آفاقاً له في كتاب " مدارج الدائرة" ، فالدائرة تحيط بأحوال الوجود اتساعاً وتكابراً لاحدود له ، لكنها تخرج من أساس وأسرار النقطة ومن رقائق الذبذبات الصوتية التي تنتشر في دوائر، وبهذا تكون مختلفة أساساً عن ذبذبات الرؤية البصرية التي تصل عبر خط مستقيم، وسترى أن الموجة الصوتية تخترق الحجب، ويمكن سماعها من وراء الجدران، غير أن الموجة البصرية لا يمكن رؤيتها عبر تلك الحجب والجدران، فتأمل مثابة الدائرة في هذا المستوى، ومن لطائف آداب السماع عند الإمام العلامة محمد بن محمد حامد الغزالي في مقاربته التي وردت في " إحياء علوم الدين" إنه يعتبر السماع غير المباشر " عبر الجدران" أبلغ تأثيراً وأكثر جمالاً من السماع المباشر للمعازف، تفسير ذلك أن السماع المجرد الخالي من الرؤية أقرب للفضيلة، حيث تعزل الإنسان عن المرئيات المشوشة لنقاء الاستماع.



الإشارة واضحة، فالمستمع النجيب للموسيقى لا يحب أن تصله عبر التلفزيون " المرئي"، بل عبر الأجهزة الصوتية" الخالية من الصورة"، وفي هذه الحالة تلتقط الأذن الموجات الصوتية الدائرية، فيما يبتعد البصر عن المشوشات البصرية المتقاطعة مع موجات النظر المستقيمة" غير الدائرية". وفي السلالم الموسيقية تتميز السلالم الخماسي " الدائري" بتكرار لازمة إيقاعية تتصاعد وتتناقص بجرس معلوم لا تحيد عنه، فيكون الأثر عند المتلقي أكثر روحانية واستغواراً في عوالمه النفسية، وسنرى أن آلات النفخ في الموسيقى تستقيم على تناوب النقطة مع الدائرة، فالأصل في تلك الآلات استدعاء الصوت الشجي من خلال الثقوب المتناوبة حجماً، فمن الأصغر " النقطة" إلى الأكبر " الدائرة" يصدر الصوت من آلة النفخ.


لوحات الفنان عبد الرحيم سالم

سباحة أنيقة في تيارات الحداثة التشكيلية

عبدالله أبو راشد

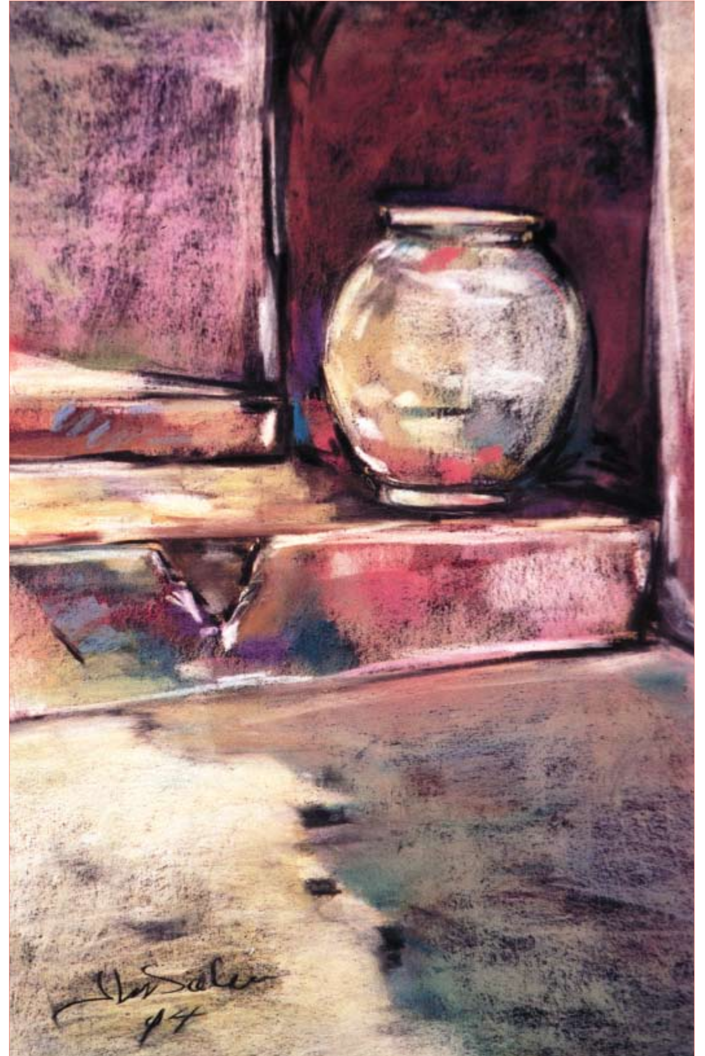


...عبد الرحيم سالم فنان إماراتي مميز في ميدانه التشكيلي، ومشهود له حضوره الفني اللافت داخل الإمارات العربية المتحدة، ومحيطه العربي، وبصماته الفنية والتقنية معروفة لمتابعي الفن التشكيلي الخليجي ومريديه كجمهور فن متلقين ومهتمين من رجال الصحافة والإعلام ونقاد الفن والفنانين التشكيليين.

لوحاته مفتونة بمحيطها الإماراتي المجتمعي ومعبرة بشكل أو بآخر عن هموم الناس ومعايشته لمشكلاتهم بالخط واللون

داعبت مكوناتها التقنية ولمساته الفنية روح الحداثة والمعاصرة التجريبية بالفن بجميع صورها واتجاهاتها ووسائطها التقنية،

اللوحة التصويرية المرسومة بإيقاعات تجريبية غرافيكية، والمصورة بملونات متعددة الخصائص التقنية، باعتبارها





والفكرة التعبيرية، ومعنية بنبش ركام جماليات ذاكرة المكان ورماله الذهبية، المكشوفة على الرموز والحكاية الشعبية وإن

مُغادراً بطبيعة الحال، من خلال مفاتن نصوصه التصويرية مخدعه الأكاديمي الدراسي (النحت)، انحيازاً مقصوداً لعوالم

مجاله الحيوي لتأليف فصول مقاماته السردية.

عوالمه شديدة الخصوصية لمعلمه مشغولة

بتضاريس اللون والخطوط ورقص المساحات التي تنشدها، مليئة بالحداثة التعبيرية، وحُبلى بخلفيات الرموز وتداخل المساحات وتوليفات الخطوط والملونات والشخوص التي تحتضنها معانقة لتجليات الأنا الشخصية، والحدس البصري والمُتخيل في ذاته ومحيطه، ومؤثرات المحسوس الجمالي والشكلي المسكون في جوانحه، تعبيراً بصرياً عن قيم الفن والإنسان، وما تجاربه التقنية وتداعيات موضوعاته المتنوعة لاسيما الموسومة تحت مسمى (مهيرة) تارة، والتجاوز تارة، والرؤى الشكلية اللاتشخيصية والمتوارية في لحمة التجريد تارة، والتجريبية الجامعة في ظلال الحداثة التعبيرية في كثير من الأحيان، إلا بعضٌ من ناموسه التشكيلي وقطرات حب سردي من نوع تعبيري شديد الخصوصية والأثر.

التجريبية المتطورة والمستدامة والمتناغمة مع حدود قدراته، ومبتكراته المشفوعة بتقنيات وصف ورصف شكلي متعددة الخامات، تقوده إلى رسم معالم مقامات بصرية متوالدة من مساحة حدسه ومخيلته الحافظة، منقولة بلا وعي حيناً ووعي حيناً آخر متناسلة من مساحة الحدس والمخيلة، سابحة في حركية موصوفة ومرصوفة فوق سطوح الخامات المستعملة كعناصر ومفردات شكلية، مساهمة في بناء لحمة التكوين وهندسة عمارته التشكيلية وهي أشبه بضيوف أعزاء وحميمين فوق اتساع مساحاتها المفتوحة على شهوة التأليف والابتكار، وتحقيق رؤى الفنان الشكلية، ومقدرته الفنية في ملامسة حدود المبنى الشكلي (التقنية) والمعنى الدلالي والرمزي (المضمون) وما بينهما من أخلاط وعجائن ولونية متعددة (التقنيات)، تبوح بجماليات السرد والمحسوس الجمالي ومستوى تفاعلها بالشخوص والأشياء.



لوحات عامرة برقص الخطوط والملونات والمساحات الممتدة فوق سطوح خاماته، تحكي قصة فنان مسكون بذاكرة مكانه، ومفتوح على فضاء الحرية التعبيرية المتاحة الصريحة في مكونات شخوصه، وتلك المتوارية في هيئات شكلية معبرة عن مضامين سرده البصري ومؤلفاته المنقوشة بالخطوط اللون وتداعيات المساحات الحاضنة يتجلى فيها المحسوس الجمالي بإيقاعاته الشخصية، ومقدرة الفنان على التأليف والوصف والتوصيل، إلى عين المتلقي وبصيرته وتشي بحقيقة العناصر والمكونات المؤتلفة داخل متن النصوص المسرودة وأسوارها وتفاعلات المعايشة التقنية للاتجاهات الفنية المعاصرة التي يُحبها الفنان ويهواها، ويعيش فصولها الشكلية في جميع لوحاته، والمفتونة على الدوام بالاتجاهات التعبيرية انطباعية ورمزية وتجريدية جامعة لمفاتن النصوص، ومُعشبة بمدارات عناصرها ومفرداتها



التشكيلية المبتكرة والموزعة في جماليات وصف داخل أسوار لوحاته.

لوحاته التصويرية ذات النكهة الحفرية المتوالدة من معين السرد الغرافيكي لا تقل أهمية عن نصوصه التصويرية الملونة تشدو اكتمالاً سردياً لمجاميع التقنية والفكرة الموصوفة، فالأسود والأبيض كثنائيات لونية متناوبة ومتصارعة في حضرة الأحبار والكولاج والخامات المطبوعة، والمعبرة عن قيم الخير والشر، والموت والحياة، والتناقض الأزلي في متن لوحاته، وما تحمله من خلفيات دلالة رمزية ومعنوية في رزم مكوناته، وتدفع بالمتلقي إلى جدلية المحاورة البصرية والفكرية في مضامين نصوصه، والغوص عميقاً في مساحات وعي الفنان الذاتي بحثاً عن أجوبة، ومقدرة على تفكيك رموزه، ووضع حلول شكلية

ومقاربات وصف تعبيري ومعنوي مناسب لمجمل تجلياته الحفرية.

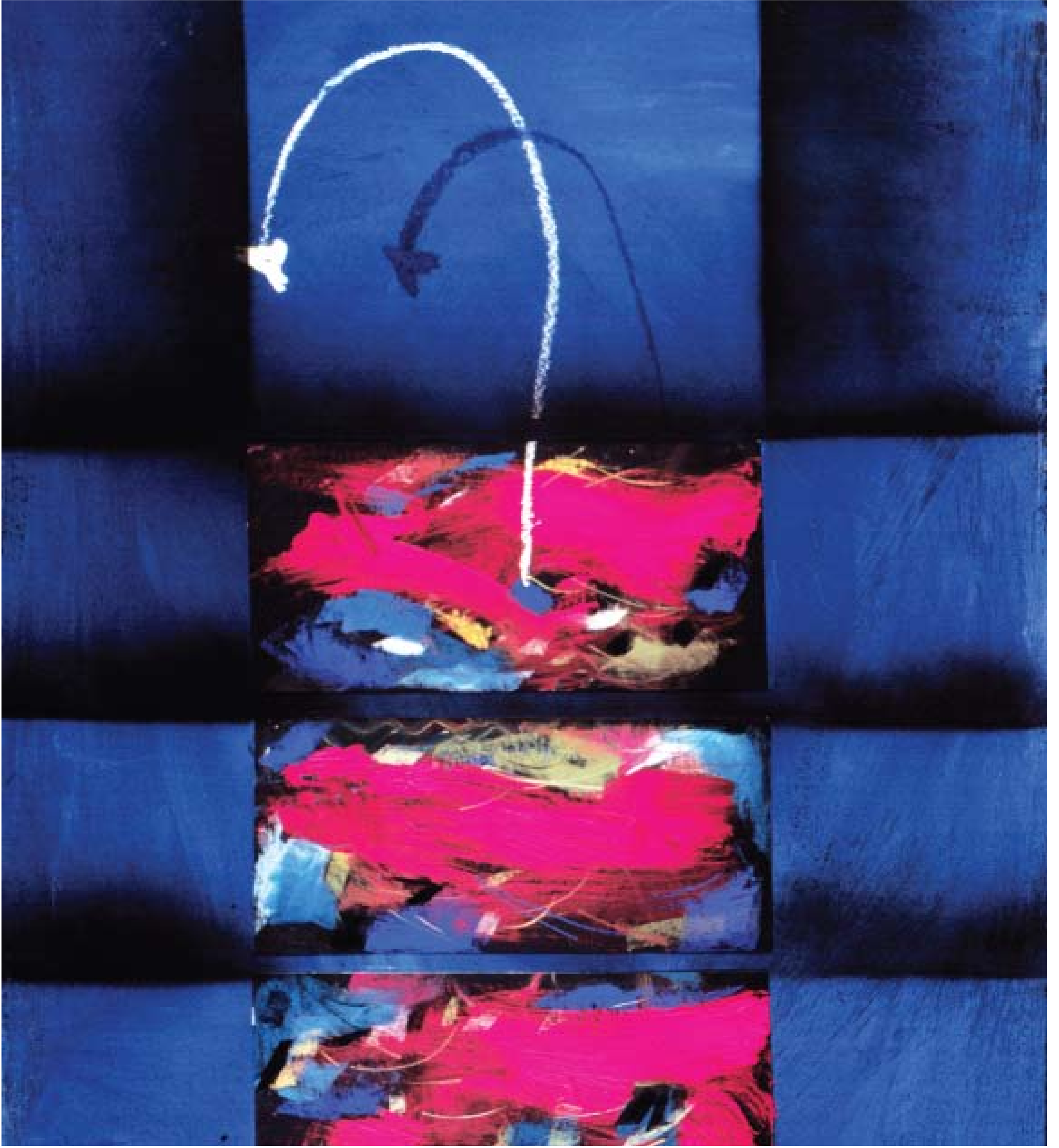
بينما نجد في لوحاته التصويرية الملونة، هذا الفيض الواسع من التعبير والسرد الرمزي لمكوناته، المخطوطة والملونة في إيقاعات حركية، مفارقة لجمود الكتل المتبعة في الاتجاهات الأكاديمية التقليدية والنمطية متحررة من قيود النسبة الذهبية ومتواليات الرسم والتلوين المدرسي وتغدو لوحاته جميعها قطوعة موسيقية لونية، نتاج فعل ثقافي معبر عن مفهومي الحداثة والأصالة، نقطة البدء فيها ذاكرة المكان المحلي الإماراتي بكل ألقه وشمسه ومائه وناسه الطيبين ومعطيات تراثه، وعاكسة لمحيطه العربي بكل ما فيه من جماليات وروحانيات وشموس عربية مفتوحة على مكارم الأخلاق، مندمجة بتقنيات النزعات المركزية الأوروبية والغربية بالفن وصنائعه متعددة الخصائص والسمات، فلوحاته معاصرة مشبعة بروح الحداثة بقدر ما هي أصيلة برمزيتها وخصوصية شخوصها المتوالدة من رحب المكان الإماراتي، محلية الطابع والموحية بشخوصها وتداعيات اللون المنتشرة فوق سطوح خاماته.

حداثة مصحوبة بموهبة دارسة أكاديمياً، وعين مدربة، ومشبعة بثقافة بصرية مستلهمة من تأثره بمحيطه الفني التشكيلي داخل موطنه الإمارات ودول مجلس التعاون الخليجي والدول العربية والعالمية، لتخرج من بين يديه مساحات صوره ومرئياته البصرية المختزنة في معين ذاكرته الحافظة، شذرات خطيّة ولونية، تختزل الرؤى السردية، القائمة على مفاعيل المشابهة والمحاكاة التقليدية، بل تصور الواقع البيئي وذاكرة



المكان بكل مكوناته المادية والبشرية، في صور وتجليات وصفه مغايرة مستلهمة من ساحات الحس والمخيلة مجتمعة في حزمة بصرية واحدة، قوامها مساحة اللاوعي المسكون فيه، يستحضرها في لحظات التجلي والاشتياق الذاتي، والرغبة في الرسم والتلوين والتأليف الشكلي ومزاولة سويعات عبثه العفوي والمقصود في آن معاً، بما يمتلك من موهبة وخبرات تقنية ومحسوس تعبيري داخل أسوار مقاماته السردية، واستضافة زواره العابرين في مساحة التذكر والرؤى، كمواليد جدد، ومتجددين في واحة ابتكاره، تشكيلياً، يُمكن القول، بأن عموم لوحاته تقوم على استراتيجية الهدم وإعادة البناء التشكيلي، لا يُعير فيها الوصفات النمطية السهلة والجاهزة اهتمامه، مصوب ومتجه نحو حداثة مبتكرة وغير مسبوقة في ميدانه الإماراتي، يروم فيها الوصول لأماكن وتجليات صياغة فنية، تُقربه من ساحة الهوى والعشق والمتعة البصرية وروحانيات التجلي، المفارقة لجدلية الواقع البصري الموصوف والمعروف، لتحلق في سماء الذات المبتكرة، والتفرد وخصوصية التأليف والمعالجة التقنية لرموزه وشخوصه وصولاً بصرياً لمقولات الحداثة الجمالية.

لوحاته معاندة ومفتوحة على القراءة الفنية والنقدية، والمحاورة الجدلية المتعددة من

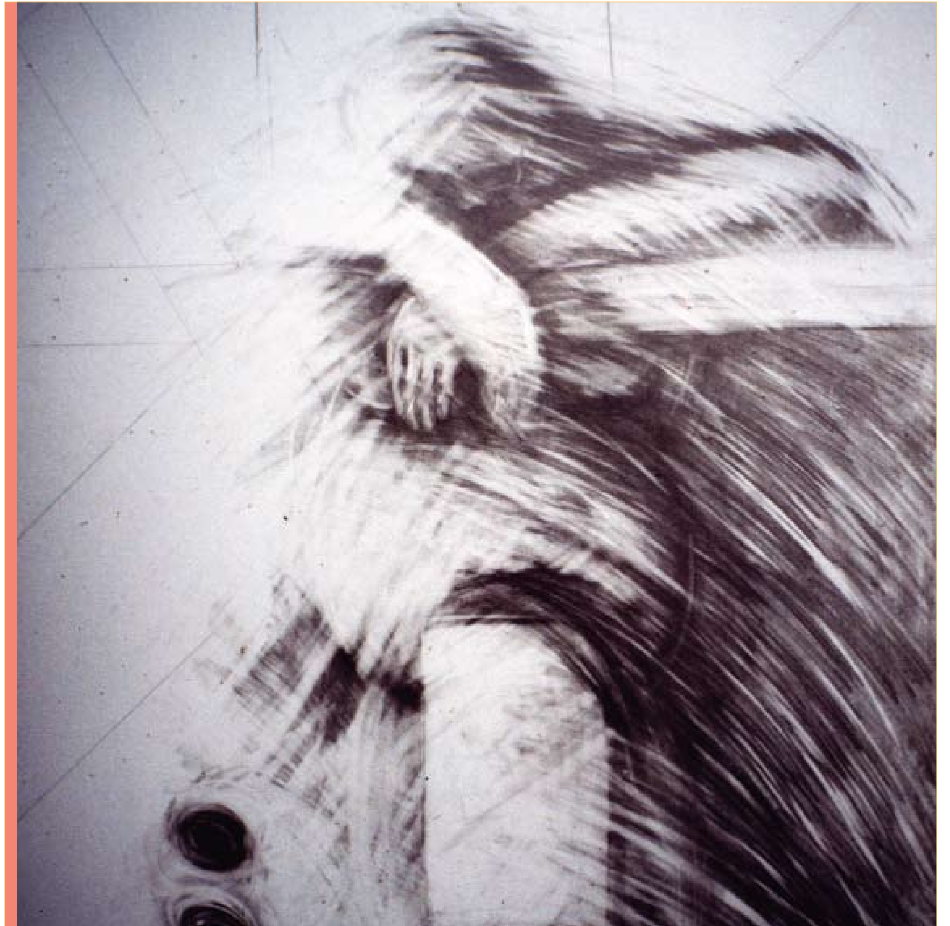


داخل بنية نصوصه التشكيلية ومن خارجها، تجعل جمهور الفن والتلقي في حيرة من أمرهم حيالها للوهلة الأولى، وتدفعهم لمحاولة ثانية في ثنائية القراءة والتأمل، ومن ثم الاكتشاف وفق معايير قراءة عالية المستوى الثقافي، وفتح أبواب المساءلة الذوقية، ومشروعية الاجتهاد في ماهية النصوص المسرودة تُغريهم بمساحة التفكّر والقراءات البنيوية التفكيكية، ومناخات الفلسفة الألمانية (الغشتلت) التي توصلهم إلى بر الأمان الوصفي المأمولة من متواليات النصوص.









لوحاته مشمولة بالنظرة التفاؤلية بالرغم من محزون وقتامة بعض ملوناتها متفائلة بذات الفنان المسكون بالإنسان، المندمج بمحيطه المجتمعي وحيزه الجغرافي على طريقته الخاصة، فيها اندماج للأنا الفردية مع الأنا الجمعية في كثير من النصوص، لا سيما مجموعة (مهيرة)، لوحاته شاملة لجميع مفاتن الدائرة اللونية الرئيسة وتدريجاتها الاشتقاقية، معنية بعمليات الهدم والبناء التشكيلي تطوي صفحات الماضي لحاضر بصري جديد، منحازة لخياره التقني وبيانه السردي المفتوح على الحرية والحركة اللولبية الدائرة في متون التكوينات المشغولة والقائمة على الاختزال والتلخيص والتجريد في أنماطه التعبيرية المتنوعة أشبه بمقطوعات موسيقية تشكيلية لا تنتهي في حدود وصف محددة بعينها، بل لوحاته متناغمة مع ذاته المتحررة من كل القيود. وهو فنان مُجتهد ومُجرب كبير، متجدد في كل معرض فردي أو مشاركة جماعية، ويصلح لأن يكون مرجعية بصرية ومعرفية في ذاته المثقفة ولوحاته.





من السرديات، للآداب الشفاهية، وصولاً إلى المعرض

بالترافق مع انحسار الصيف وبدايات فصل جديد تتجدد الفعاليات الثقافية في الشارقة لتواكب مرئيات التدوير المستمر لها، ففي خلال الأيام القليلة الماضية انتظمت المائدة المستديرة لمُلتقى الشارقة السنوي للرواية في دورته السنوية السابعة، وكان محور المُلتقى هذا العام عن آفاق السرد في الإمارات وتحديات النشر الإلكتروني بأشكاله المختلفة، وبمشاركة كوكبة من النقاد والروائيين ممن أسهموا في تعمير المُلتقى بالآراء المختلفة، وعلى خط متصل يتواصل التقليد السنوي لفعالية «يوم الراوي» التي تُعنى بالآداب الشفاهية التاريخية ذات الصلة بالمخزون السردي والإبداعي في مجالات آداب السيرة والشعر والأخبار، ويحتضن المقتنيات ذات الصلة، فيما يتم تكريم الرواة والإخباريين .

وبالترافق يتم التحضير لمعرض الشارقة الدولي للكتاب الذي يبدأ في السادس والعشرين من شهر أكتوبر ليعيد إنتاج دورة المهرجان الثقافي السنوي الأشمل، من خلال بازار الكتاب والملتقيات الفكرية، وورش الإبداع والمعارض، وكذا سلسلة الجوائز المترافقة مع المعرض .

يمثل معرض الشارقة الدولي للكتاب محطة استثنائية في فعاليات دائرة الثقافة والإعلام، فيما يعكس ذلك الوجه التفاعلي الشامل مع المعطيات العربية والدولية في هذا الحقل، وتترافق معه إصدارات دائرة الثقافة والإعلام من الكتب والحوليات.

التدوير الشامل لفعاليات الدائرة يتصل ضمناً بتعزيز قواعد المعايير، وتحسين الأداء والنظر بعين حاذقة لمقاصد ورسائل هذه الفعاليات، استناداً إلى خبرة العقود الماضية، واعتباراً لأهمية المعنى والمبنى المتصلين بالشكل والمضمون، فكلا الجانبين يكملان بعضهما بعضاً، ولا شك بأن الأداء المتصاعد في منظومة البرامج الثقافية على مدار العام تتناسب مع التطوير النوعي الذي يفتح آفاقاً جديدة ومتجددة لمزيد من النماء والتطوير .

تتنامى بيئة الإبداع الشارقية ضمن هذه المنظومة الراكزة، وتتواصل وفق اشتراطات التجدد الرفيع، وتنبري للإجابة عن أسئلة مُلحة تتموضع في سياق الزمنين الثقافي العربي والإنساني .

د. عمر عبد العزيز



الرافد







مجلة شهرية ثقافية جامعة
تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة

تُعنى بإثارة السؤال الثقافي العربي الراهن في محاولة لرفده بصوت الجدل الحيوي المفضي إلى السوية الثقافية

فهرس العدد

ثمن النسخة : الإمارات ٥ دراهم، مصر: ٣ جنيهات، السعودية: ٥ ريالات، البحرين: ٥٠٠ فلس، قطر: ٥ ريالات، عمان: ٥٠٠ بيسة، اليمن: ٦٠ ريالاً، المغرب: ١٠ دراهم، الكويت: ٥٠٠ فلس، سوريا: ٤٠ ليرة، الأردن: دينار واحد، السودان: ٣،٥ جنيه سوداني



094



www.arrafid.ae

المراسلات: الإمارات العربية المتحدة ـ الشارقة ـ ص.ب ٥١١٩

هاتف: ٩٧١٦/٥٦٧١١١٦+ - براق: ٩٧١٦/٥٦٦٢١٢٦+

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: ٠٤/٣٩١٦٥٠١، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: ٤١٤٤٨٢، البحرين: دار الهلال للتوزيع: ت: ٥٣٤٥٦١ - ٥٣٥٥٥٩٠٠٠٠، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٢ - ٢٧٢٥٦٣٠٠، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٢٠٠، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: ٥٧٨٢٧٠٠، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات . طبع: شركة رويال للطباعة، الشارقة: ت: ٠٦/٥٣٣٢٤٣٤

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae



ملتقى السـرد

انعقد في الفترة من 19 إلى 20/9 ملتقى الشارقة السابع للسرد والذي تنظمه دائرة الثقافة والإعلام سنوياً ليناقش فنيات وتطور السرد العربي في شكل القصة والرواية محلياً وعربياً. وقد قدم نقاد وأدباء من الوطن العربي ودولة الإمارات أوراق بحوثهم التي ناقشت أربعة محاور هي:

- القصة الإماراتية، بانوراما تاريخية وفنية
- قواعد الفن القصصي بين الثابت والمتغير
- تحولات القصة الإماراتية
- القصة التفاعلية

وقد تضمن البرنامج شهادات عن تطور القصة الإماراتية وإحاطة بمشهدها منذ انطلاقتها، كما قدم مبدعون شهادات عن كتاباتهم الإبداعية إضافة إلى ذلك ناقشت أعمال طاولة مستديرة أثر الشبكة العنكبوتية في السرد الأدبي.

هذا وقد لاقى الملتقى صدى طيباً في الساحة الثقافية لرصانة البحوث وعمق ما قدمته من جديد في هذا السياق.







الشارقة تواصل التألق في الخارج

استكملت أيام الشارقة الثقافية في اليابان والتي رعاها وحضر افتتاحها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة منذ شهور قليلة. زار وفد من دائرة الثقافة والإعلام ترأسه عبدالله العويس رئيس الدائرة مدينة ناجاؤوكا بولاية نيجاتا اليابانية والذي لاقى رئيس المدينة، وذلك تحضيراً لإقامة المعرض المتنقل «أيام التراث العربي من الشارقة» والذي افتتح في 9/25 وسيستمر إلى الأسبوع الأول من نوفمبر القادم ويضم المعرض قطعاً أثرية من الشارقة وكذلك لوحات تشكيلية ومجموعات من مقتنيات سمو حاكم الشارقة متعلقة بتاريخ منطقة الشارقة.

والمعرض يشكل حركة تواصل ما بين ثقافة الوطن وثقافة الشعوب الأخرى تدعيماً للحوار مع الآخر وتعريفاً بالثقافة الوطنية.



المراجع المسرحية

المراجع المسرحية باللغة العربية ببليوغرافيا أعدها مأمون الشرع عن الفترة من ١٩١٢ إلى ٢٠٠٩، وهي دليل مهم جداً للباحثين والدارسين والمهتمين بالمسرح العربي، ولقد توخى فيها كل ما كتب عن المسرح العربي من دراسات وأبحاث صدرت في شكل كتاب في عموم الوطن العربي، وتنبع الأهمية من كونها تقريباً الأولى في السياق وهي تشكل مسباراً حين البحث والدراسة عن المسرح العربي الخيبات يشكل منذ عقود طويلة رافداً مهماً في سياق الأدب والفن. والدراسات التي حصرها الشرع تشكل حصيلة قرن من الكتابة تقريباً عن المسرح ولقد جاءت الببليوغرافيا وفقاً للعنوان والموضوع والفترة الزمنية.

إنه عمل توثيقي يسعى به المعد إلى مساعدة الباحثين والمهتمين إضافة إلى أنه وثيقة ما كتب عن المسرح العربي.



ناسخ ومنسوخ / ستارة

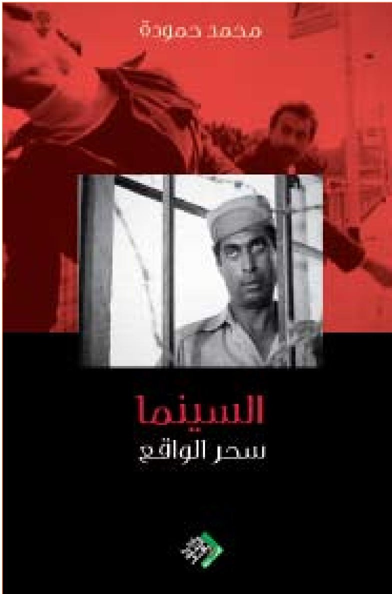
مسرحيتان صدرتا في كتاب واحد للمسرحي والكاتب أحمد الماجد يحاول بهما المرور إلى أعماق العوالم الإنسانية الغامضة كاشفاً عن هؤلاء المتسلقين، ففي مسرحية «ناسخ ومنسوخ» يفتح النافذة على الشخصية البديلة التي تتعلق لتزيح الأصل من طريقها وتتربع على عرش الفعل وكأنه ينبه إلى الصنيعة حينما تنقلب وبالاً على الإنسان الذي يمد يد العون للآخر ولكنه في النهاية يقطعها. إنها نموذج إنساني موجود في عصرنا ممحت القيم النبيلة منه.

بينما في النص «ستارة» تنفتح فيها المشاعر الإنسانية على نفس النمط الإنساني الآخر البديل ولكن بصورة أخرى مغايرة.. الآخر مرآة الشخصية العاكسة لما يعتمل في الذات والداخل من مشاعر متناقضة وأحياناً غير مرئية وتستعر التناقضات بحثاً عن الحقيقة، والأهم الحرية التي باتت بعيدة عن إنسان العصر.



دفقة من حياض العطر

ديوان للشاعر رعد أمان يجوب به آفاق النفس المتعلقة بالآخر الإنسان الصديق، والأخ، والشاعر، الأم، الولد، الأستاذ، وتنفتح العاطفة لتشكل حروف الوجد واللهفة وألق التعلق وأمنيات التواصل وما بين الحنين والتمنّي تنساب دفقات من صور شفيفة وحروف تشكل بيان الكلمات الحنون أحياناً واللهفى تارة أخرى لتتأطر المشاعر الحية ما بين حب الآخر وحب المكان وحب الوطن والتعالق مع رموز إنسانية يستشرف بها الشاعر حزمة الآمال القادمة والتي يحياها ولا يريد لها الانطفاء.



السينما سحر الواقع

كتاب عن السينما المصرية أراد به الكاتب محمد حمودة البحث في التقنيات الفنية والرؤى التقنية المصاحبة لظهور العمل من كتابة وتصوير وصوت ومونتاج وإخراج وحتى أداء الممثل الذي يشكل محور العمل إنسانياً ورغم أن هذه الأفلام سبق أن تناولها آخرون في حينه إلا أن الكتاب يتوخى التأمل الهادئ والنزوع إلى البحث المتروي وخاصة أن هذه الأفلام قديمة وكأنه يقدم رؤية متأنية لتطور وتنوع الفكر السينمائي وخاصة أن الأعمال المتناولة تنتمي إلى أجيال مختلفة تشكل التطور الزمني والفني أيضاً للسينما العربية.

والكتاب في مجمله يقدم رؤية مرتكنة على ما وراء الحقيقة أي أنه استبطان لنفس غاية السينما الباحثة عن خلفيات الأحداث وقراءة عميقة في واقع الحياة للإنسان.

الإعلام الفضائي العربي وترسيخ القلق

د. إيمان مسعود

منذ أن تشكل الإعلام وأخذ مفهومه المعاصر وهو محط اهتمام رجال السياسة والاقتصاد والاجتماع والطب، وبالتالي أصبح محوراً لاهتمام الباحثين، وتركزت جل الجهود العلمية لرصد عملية التأثير والعوامل المؤثرة فيها، وخرجت تلك الجهود بتراكم علمي كبير، ورغم غزارة تلك الجهود إلا أنها لم تستطع تحديد متى تعمل وسائل الإعلام ومتى لا تعمل؟ وخرجت معظم تلك الجهود بفرضيات وليس بنتائج محددة ودقيقة للعملية الإعلامية، وترجع صعوبة ذلك إلى تداخل العملية الإعلامية وتشعب العوامل المؤثرة فيها وتعددها وصعوبة دراسة عواملها دفعة واحدة وهناك دراسات عنيت بالمحتوى الإعلامي وتصنيفاته، والعوامل الفنية وغير الفنية المؤثرة فيه، ودراسات ثانية عنيت بالوسيلة الإعلامية وعواملها، ودراسات ثالثة اهتمت بالجمهور وعلاقته بوسائل الإعلام، والعوامل المؤثرة في تلك العلاقة وهناك دراسات أخرى اهتمت بالقائم بالاتصال وأفكاره وآرائه وقيمه وتأثيرها في العملية الاتصالية، لكن دراسات قليلة عنيت بالقائم بالاتصال وظروفه وتأثيرها في العملية الإعلامية تلك التي صارت تتحكم بعقل المتلقي وتصيبه بالقلق والتوتر الدائمين بما ينعكس على خراب العقل من هولهما الدائم والحاسم بشراسة فوقه بل وصل الأمر إلى تفاقم الإصابة بالأمراض المستعصية أحياناً كأمراض القلب وانفجار شرايين المخ ؟!!

لقد حاول أحد الباحثين في الجامعة الأمريكية ببيروت أن يضع في أطروحته لنيل درجة الدكتوراه تحديداً للإنسان السوي فتبين بعد إجراء دراسة موسعة ودقيقة أن لكل شخص مفهومه الخاص لذلك الإنسان السوي، معتبراً أن من الصعب الاعتماد على القواعد الأكاديمية المحضة لأن إنساناً جديداً يتشكل باستمرار تحت ضغط وسائل الإعلام والأخبار، لذا كان من الضروري تخصيص موازنات ضخمة من أجل مساعدة ضحايا الأمراض الصعبة والمستعصية مثل السرطان والإيدز والسكر، وضغط الدم المرتفع، فضلاً عن مشكلات القلب والمخ فهل خراب العقل أقل هولاً من خراب الجسم؟

هناك الآن ثمة تعبير يستخدم في الأوساط الطبية هو استهلاك القلق صحيح أن نسبة معينة من القلق ضرورية لكي يعيد الإنسان تشكيل نفسه وبالتالي إعادة تشكيل العالم، لكن مستوى القلق زاد بنسبة تكاد تلامس الكارثة فعلاً، وكل شيء تقريباً يبدو مسؤولاً عن ذلك، فالمُضارب في وول ستريت، أو بورصة هونج كونج، أو طوكيو أو دبي أو القاهرة لا يكون مختلفاً عن مزارع القطن أو عن عامل الموانئ، فالقلق يأخذ أشكالاً شتى، وهنا يلاحظ الباحث الأمريكي «نيكولاس هايتمان» عبر دراسة تحليلية استندت إلى معطيات شتى، أن كمية المعلومات التي يضخها التلفاز والمحطات الفضائية يومياً في عيني وعقل المشاهد تشكل عاملاً حقيقياً في الإصابة بالأمراض العصرية وعلى رأسها القلق، الذي يعد أحد الأسباب الرئيسة للإصابة بمرض ارتفاع ضغط الدم.

لقد بات واضحاً أن ضغط الدم العربي أفلت من السيطرة، وأخذ في الارتفاع بمعدلات متسارعة بسبب الالتحام بوسائل الإعلام والفضائيات التي تتفنن في إنتاج شرائط الفيديو كليب الشبابية، إن جاز التعبير، فالنتائج التي أعلنها المؤتمر العربي الأخير لدراسة ارتفاع ضغط الدم، تقول إن معدل الإصابة في البلدان العربية تفوق في كثير من الأحيان الأرقام المسجلة في العديد من دول العالم، وتأتي مصر في المقدمة، حيث أصيب ٣٠٪ من أبنائها، ممن هم فوق سن الخامسة والعشرين بهذا المرض بينما بلغت الإصابة في المغرب حوالي ٩٪، واقتربت في لبنان من ٢٠٪ وتراوحت في المملكة العربية السعودية بين ١٥٪ و٢٠٪، ورغم أن العديد من البلدان العربية الأخرى لم تحدد بشكل رسمي أو دقيق، الدرجة التي بلغها ارتفاع ضغط الدم لديها، إلا أن المؤشرات المتاحة تدل على أن الحالة غير مريحة، فمعظم المتحدثين العرب في المؤتمر وصفوا ضغط الدم في بلادهم بأنه «مشكلة كبيرة وملحة»، وحسب تقديرات العلماء، فإن العواصف السياسية والإحباطات الناشئة عن المشكلات الاقتصادية بتبعاتها الاجتماعية والنفسية بالمنطقة العربية والهروب إلى شرائط الفيديو كليب وبرامج الفضائيات المثيرة، أصبحت

تمثل النسبة الأكبر في الإصابة عن العوامل الأساسية التي كانت هي الوحيدة وراء ارتفاع ضغط دم العرب وانفلاته و«لخبطته» كالأسباب الوراثية الناشئة عن زواج الأقارب، وتوارث المرض، ثم العوامل البيئية، والتلوث، والعادات الغذائية الخاطئة كالشراهة في الأكل، والإفراط في تناول الملح والدهون، ثم زيادة الوزن.



الإعلام الهم.. ورفع ضغط الدم

تعود خطورة الأمر إلى أنه أصبح من غير الممكن تقريباً إعادة السيطرة على ضغط الدم العربي، والعودة به إلى حالته الطبيعية إلا في حالات نادرة، وعلى مستوى أفراد معينين إذا ما سمحت ظروفهم الصحية، وكل ما يمكن عمله تجاه هذه الظاهرة هو العمل على تخفيض الضغط بالأدوية دون القضاء عليه جذرياً، لأنه لا يوجد حتى الآن أية وسيلة للتخلص منه وفي هذا الإطار تتحول المشكلة إلى معضلة «صحية ـ اقتصادية» معاً وفي وقت واحد نظراً للمضاعفات الصحية التي تحدث كتوابع متتالية للمرض، وتؤثر بدرجة أو بأخرى في المريض، وللتكلفة العالية التي تتطلبها السيطرة على المرض ومواجهة آثاره المتتالية وهنا يكفي فقط أن نعلم أن تكاليف العلاج لمريض واحد لتخفيف الضغط دون مواجهة آثاره الأخرى، تصل إلى ما لا يقل عن ربع مليون دولار أمريكي.

يقول «هايتمان» إن المسلسلات أو الأفلام الأكثر تشويقاً هي التي تضرب على الأعصاب بمطرقة فتثمة استنزاف منهجي للسكينة الداخلية (الذاتية) التي ظهرت مع خلق الإنسان، ومع اعتبار أن معدّي نشرات الأخبار، سواء التلفازية أو الإذاعية المسموعة، وحتى الصحفية المقروءة، يلجأون إلى الأسلوب الأكثر رداءة، بل الأكثر همجية حسب تعبيره فقد أصبحت النشرة الناجحة هي التي يتكدس فيها عدد القتلى، سواء سقط هؤلاء بفعل الحروب أو الزلازل أو الأعاصير أو بفعل عمليات إرهابية، ناهيك عن حوادث القطارات والحافلات والمناجم، وكلما كان عدد القتلى أكبر في النشرة، انبسطت أسارير المذيع الذي أكثر ما يخشاه هو أن يصاب المشاهد أو المستمع أو القارئ بالملل، ونادراً ما تعطى الأخبار الجميلة الحيز المناسب بل إنها غالباً ما تقدم بصورة دراماتيكية، حتى تكون مصدراً آخر للقلق، وها يتمان يستعيد نصاً قدمه مذيع له طول المطر في إحدى المدن الأوروبية، فيقول إن المذيع استخدم مفردات تجعل المشاهد يظن أن ما يسقط هو إشعاع نووي وليس مطراً، لكونه تحدث عن احتمال حدوث سيول قد تغرق السيارات، والأرصفة، وحتى المنازل، فيما لم تكن غزارة المطر بالمستوى الذي يمكن أن يُحدث كل هذا، لكن الإثارة الفارغة أضحت جزءاً من العملية الإعلامية وأصبحت تساهم بشكل كبير في تأصيل وتركيز القلق ومن ثم الإصابة بارتفاع ضغط الدم وربما الانهيارات العصبية المميتة.

ليست العملية الإعلامية وحدها المنوطة اليوم بترسيخ القلق بما يؤدي إلى ارتفاع ضغط الدم العربي، فهناك أسباب أخرى كثيرة تشترك معها رغم اختلافها عنها لكن ارتفاع ضغط الدم هو أخطر الأمراض التي يحدثها القلق لأنه يتسلل إلى جسد الإنسان في صمت، دون أن يشعر به، فهو مرض بلا أعراض، إلا أن مضاعفاته لها بعض الأعراض ولكن المريض قد يعزوها إلى أشياء أخرى بعيدة عن ارتفاع ضغط الدم المشهور بأنه «قاتل صامت»، إذ ربما يعزوها إلى قلة الأكل، أو الإجهاد، أو الإرهاق، أو.. أو.. إلى آخر قائمة التخمينات المخادعة، دون أن يدرك حقيقة الموقف، خاصة أن المرض يمكن أن يخدعه إذا عالج أحد أعراضه، كالصداع مثلاً، بقرص من الأسبرين، لذا فإنه يجب على الفرد أن لا يجعل تكرار عَرَض ما شعر به، يمر مرور الكرام، من دون أن يتأكد من سببه الأصلي وذلك عن طريق توقيع الفحص الطبي السريع لتحديد أبعاد الموقف واتخاذ ما يلزم من إجراءات وقائية أو علاجية، خصوصاً في حالة وجود ضغط دم مرتفع. ولأن الإحصاءات الطبية أثبتت أن ارتفاع ضغط الدم إن لم تتم السيطرة الكاملة عليه يصبح المتهم الأول في وفاة الكثيرين من



البشر، حيث يتسبب في إصابتهم بأمراض قاتلة للقلب والمخ.

واقع إعلامنا الحالي يكشف أننا ما زلنا أسرى لتقنيات الاتصال الغربية، وأن حالة الانبهار شلت قدرتنا على الفعل والإبداع، فليس غريباً بعد ذلك أن ننقل المدارس الإعلامية الغربية بجميع مجالاتها من تحرير وإخراج وتصميم إعلاني كما هي إلى كل وسائلنا، وحتى على المستوى الأكاديمي والبحثي، فقد نقلنا تجاربهم وأفكارهم والأعمال التي ترجمناها جاءت ترجمتها حرفية، وتفسر تجارب وظواهر عالمية لا علاقة لها بواقعنا، ولا بفلسفتنا الاجتماعية والثقافية ويشدد ناقدون على أن الدراسات الإعلامية في الجامعات العربية «منهجاً وطرائق تدريس» لا تخرج من) عباءة) مناهج وطرق التدريس الغربية، بل إن جميع المراجع إما غربية، وإما ترجمات لأعمال غربية، وإما مستنبطة من دون تصرف، وينسحب الاتهام على كل الأكاديميين وأساتذة الجامعات (وأنا واحد منهم) بأن مساهماتهم ضعيفة ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تساعد في تأصيل العلم العربي، وبالتالي الإعلام العربي أو تأكيد هويته. فصورة «التغريب» في وطننا العربي ليست قاصرة على مجال الإعلام بل سبقت في مجالات أخرى كثيرة، فمدارسنا الأدبية خارجة من قاعة غربية إذ الشعر رومانسي وكلاسيكي والقصة ملهاة ومأساة وانتقلت ملامح الغربة إلى ألسنتنا إذ المفردة الأوروبية ثقافة والعربية تخلف، ولغتنا عاجزة عن استيعاب الاكتشافات العلمية المتلاحقة..

الفضائيات وأخلاقيات الإعلام

«غربتنا» كانت عميقة وقاسية عقب فترة الاستعمار الاستيطاني الذى انتزع المجتمع العربي من ثقافته وربطه بفكره ونشاطه ومنهجه في الحياة وإلى وقت قريب كان التهاون في العبادة مدنية وتحضّراً، والممارسات المنافية للشريعة الإسلامية حضارة، كاد «العيب» وقتئذ يختفي من قاموس القيم والتقاليد العربية والإسلامية النقدية، نعم لبست ثقافتنا «الجاكت» و«الكرافت» أو رابطة العنق، وحتى في المعمار اختفت الطرز الإسلامية والعربية، ولم يعد غريباً آنذاك أن يأنف مسلم ما عن أداء عبادته علناً أو يزهد حتى لا يطعن في تقدميته ومدنيته، ونشطت في تلك الفترة البعثات التعليمية، وحركة الوفود إلى الخارج حتى أصبحت مجتمعاتنا بكاملها تؤثر الثقافة الغربية على ثقافتنا ويعرف شبابها ومثقفوها كبار المفكرين والأدباء الغربيين أكثر مما يعرفون علماء بلادهم وفقهائها وشعرائها وأدبائها ومفكريها، واستمرت عملية «التخدير» و«التغريب» طوال عقود من الزمان حتى أوشك التدفق الثقافي أن يمحو الهوية المحلية ويذوّب شخصيتها.

وعندما انتبهت الدول العربية والإسلامية لمخاطر هذا الغزو الثقافي وتهديداته لقيم شعوبها وعاداتهم وتقاليدهم عمدت إلى إنشاء وكالة الأنباء الإسلامية الدولية في عام ١٩٧٠م، وأوكلت إليها مهمة تعزيز التراث وحمايته والعمل على توحيد أهداف العالم الإسلامي، وإنشاء علاقات وثيقة بين الدول الأعضاء ورفع وعي المسلم فيما يتعلق بقضاياه، ولكن تلك الوكالة ولدت ضعيفة ومحدودة التأثير واعتمدت على غيرها من الوكالات الأجنبية الكبرى ولم تفلح في تحجيم موجة التغريب. ثم توالى إنشاء منظمات أخرى كمنظمة إذاعات الدول الإسلامية في عام ١٩٧٥م. ومع التطورات التقنية الاتصالية الغنية كمّاً ونوعاً توالى إنشاء المحطات الفضائية ـ سواء كانت دولية أو خاصة بمجموعة أفراد أو هيئات.

نستطيع أن نقرر ـ من دون أن يترتب على تقريرنا هذا أية مخاطرات علمية أو محاذير

أكاديمية ـ أن إعلامنا العربي ضائع الهوية أو ضعيف الهوية على الأقل ويفتقر إلى سمة الأصالة والملمح الثقافي والأخلاقي الذي يؤكد ذاتيته، وليست هذه رؤية تشاؤمية، ولا وسيلة من وسائل «جلد الذات» بسبب هزيمة نفسية كبرى، ولكن حقيقة هذا هو واقعنا الإعلامي، فإعلامنا العربي غائب عن الساحات الساخنة على امتداد العالم، ويفتقر إلى المصداقية بدرجة كبيرة، وإلى أعمال تتسم بالعمق والشمول وتقوده إلى إبراز الهوية وتأكيدها، والإعلام العربي في الفضائيات العربية «إذا استثنينا بعضاً منها» لا يفصح عن ذاته مباشرة، وهو متردد دائماً في إبراز بطاقته الشخصية في معمعة الأحداث الجسام التي تطل على عالمنا بين حين وآخر. وهو لا يقدم ذاته إلا متأثراً منهجية وافدة إن لم تكن ممسوخة أو منسوخة تماماً، فالمضامين الإعلامية عندنا لا تعدو أن تكون ذات نسج غربي في الغالب، وهي ذات نسق غربي بلسان عربي، ولذا فإن الإطار واللوحة غير منسجمين على الإطلاق، لأن محاولات التوليف بينهما لا تعتمد على نضج ووعي بإشكالية الأصالة والمعاصرة، ولا بأهمية الإعلام في تأكيد الهوية العربية، ولا بقدرته على المنافسة الفنية والإبداعية، ويبني إعلاميون كثيرون نظرتهم الازدرائية هذه للإعلام العربي نتيجة لفشله الواضح في إحداث تواؤم بين الدول العربية، فكيف بالدول الأجنبية، ويضيفون أن هناك سمات تنافر ما زال موجوداً بين الشعوب العربية والإسلامية قائم على قومية أو شعوبية، وربما على فوارق ثقافية واقتصادية. إن الناقد أو المتابع الحصيف لتدفق إعلامنا اليوم على امتداد الوطن العربي سيتبين أنه يتسم بكل أسف بالسطحية والضحالة ولا ينفذ إلى عمق الفكرة، وذلك فيما يتعلق بمواده التي ينتجها، أما المواد المستوردة سواء كانت أخباراً أم ترفيهاً أو مواد تثقيفية، فإنه ينقلها كما هي من دون محاولة لتنقيتها، وتقييم ما يتوافق منها مع بيئتنا وقيمنا وعاداتنا، وبالطبع لا يمكننا أن نطلق القول على العموم فهناك محاولات جيدة ومتميزة لتقديم مضامين إعلامية محلية، ولكنها ضئيلة وقليلة، فأمامها معوقات كثيرة تحول دون غزارتها واستمراريتها وفي هذا المنحنى يمكن للدول والأجهزة المسؤولة عن الإعلام أن تتدخل لحماية المجتمع من الآثار الضارة للمواد الإعلامية التي تبثها الأجهزة العالمية وتعيد الوسائل المحلية بثها بحذافيرها كما يمكن لهذه الأجهزة أن تحد من وسائل الإعلام المحلية بنسبة عالية من الإنتاج المحلي الذاتي المضمون والروح، لأن المحاذير ـ في الأساس ـ لا تكمن في المواد الإعلامية الغربية نفسها، وإنما تكمن في العقول العربية التي استحوذت عليها الثقافة الغربية بأطرها ومضامينها وأسرها المنهج الإعلامي الغربي وجرأته وحضوره المباشر في ميادين الأحداث والوقائع العالمية.

وعلى الرغم من أن الأخلاق كانت ولم تزل محل اهتمام المجتمع الإنساني، إلا أن التعقيدات والتناقضات ومظاهر التغير والتطور قد عززت هذا الاهتمام وأتاحت له فرصاً مواتية، فالأخلاقيات وما يرتبط بها من حقوق وواجبات وما يناقضها من ممارسات، فرضت نفسها على ساحة الاهتمام من جانب الأفراد والنظم الاجتماعية، وأصبحت كذلك محل اهتمام الباحثين والعلماء في تخصصات مختلفة، ومن المنظور اللغوي فإن الأخلاقيات تعني الدراسة الفلسفية للقيم الأخلاقية والقواعد The philosophical study of moral values and rules، كما أن الأخلاقيات من المنظور اللغوي تدل أيضاً على الدافعية بناء على أفكار الصحيح والخطأ Motivation based on ideas of right andwrong، وكثيراً ما يستخدم مصطلح (Ethics) كمرادف لمصطلح (morality) وإن كان المصطلح الأول شائع الاستخدام في مجال القواعد الأخلاقية المكتوبة التي تنظم ممارسات معينة بما يكفل التزام هذه الممارسة بالمبادئ التي تضمن عدم خروجها عما هو مرسوم ومحدد وفي الإطار التنظيمي أو عمل المنظمات تكون الأخلاقيات من هذا المنظور (القواعد المكتوبة التي تنظم العمل بحيث لا يخرج عن التزامات أخلاقية معينة)، وعادة ما ترتبط هذه القواعد بالثقافة التنظيمية Organizational culture، وحينئذ تكون القواعد الأخلاقية بمثابة ثقافة مقبولة تضعها السلطات المختصة لمكان العمل. إنها أخلاقيات تهدف إلى أن يكون الأداء المهني وفق قواعد أخلاقية محددة (فلا يكون الأداء منافياً لهذه القواعد) وبحيث يتم القيام بالأعمال المسموح بها أخلاقياً، وإلا كان الأداء غير سليم من المنظور الأخلاقي. على مستوى الاتصال، فإن أخلاقيات وسائل الإعلام (Mediaethics) محل اهتمام العديد من المنظمات المحلية والإقليمية والدولية، وتأكيداً لأهمية هذه القواعد تم تنظيم العديد من المؤتمرات، كما ظهر الكثير من التقارير التي تصدرها جهات متخصصة بما يوضح المخاطر التي تترتب على عدم الالتزام بالأخلاقيات من جانب وسائل الإعلام، وفي كثير من الأدبيات المعنية بأخلاقيات وسائل الإعلام يبدو التأكيد واضحاً على أهمية هذه الأخلاقيات وضرورة تطويرها بحيث تقابل التطورات في الممارسة وتؤثر فيها، وفي سياق هذا التأكيد تطرح وتناقش القواعد الأخلاقية مع ربطها بالقضايا الحيوية للمجتمع

مثل تعزيز فرص الحوار، والمشاركة الإيجابية للمرأة والتنمية والسلام والحفاظ على البيئة، واحترام الثقافات، ونبذ العنف والديماجوجية.. إلخ وعلى الرغم من المواثيق الأخلاقية الصادرة سواء على المستويات الإقليمية أو الدولية لتنظيم عمل وسائل الإعلام، إلا أنها لا تتخذ صفة الإلزام، وكثيراً ما يعوزها الجانب الأخلاقي المرتبط بالذاتية الثقافية. هنا تبدو أهمية وضرورة وجود المواثيق الأخلاقية التي تنظم عمل وسائل الإعلام الجماهيرية على المستوى الوطني.



غياب المجتمع الفاضل

من أهم مظاهر عدم الالتزام بأخلاقيات وسائل الإعلام خاصة في الفضائيات العربية هو عدم الالتزام بالدور التربوي، فهذا الدور يكاد يكون مفقوداً في أغلب تلك الفضائيات بل يصل بعضها إلى المواجهة مع التربية بسبب ما فيها من انفلات تجاوز كل حد ممكن وكل متابع منصف للفضائيات العربية يجد أن هناك مواجهة بين التربية وما يعرض في كثير من الفضائيات ولكي لا يفهم أنني وحيد الطرح في هذا المجال أنقل سطوراً مما كتبه الدكتور أحمد الضبيب في جريدة الجزيرة السعودية، في مقال تحت عنوان (زمن الوقاحة) يقول فيه: «إن الخطر الذي كنا نظنه آتياً من بعيد قد تفجر تحت أقدامنا.. لقد صدمتنا القنوات الفضائية العربية أول الأمر بمناقشة عدد من الموضوعات الشاذة المحرمة، وأصبحت تحاور نافي ممارسات بعيدة عنا، كان الإنسان يخجل من ذكرها، بل يشمئز من مجرد الإشارة إليها، فإذا بها تعرض ذلك على الشاشات بدعوى الصراحة والشفافية» ولن أطيل القول فلم يكتب أكثر مما كتب، ولكنني أنقل ما كتبه علي الشدي في مجلة اليمامة بعنوان «يا زمان الفحش والتلوث» ومما قاله فيه: «في هذا الزمان ربما يتمنى أحدنا أحياناً لو كان أعمى وأصم، حتى لا يرى أو يسمع الفحش الذي تعددت أشكاله ووسائل إيصاله إلى الناس جميعاً رغم أنوفهم لقد طبعت وسائل الإعلام أذهان عامة الناس بالتفكير دائماً حول الجنس، حتى إن مقدم برامج في إحدى الفضائيات طرح سؤالاً على المارة في الشارع يقول: «لماذا تذهب إلى الفراش؟» وتغامز الذين طرح عليهم السؤال من رجال ونساء في إشارة واضحة أن الهدف من السؤال هو إجبارهم على إفشاء سر من أسرار ما يجري في الفراش، لكن إجابة السؤال كانت عادية وبسيطة وهي أننا نذهب إلى الفراش لأنه لا يستطيع الحضور إلينا». فأين بعد كل هذا الالتزام بأخلاقيات وسائل الإعلام، أو بالدور التربوي البناء الذي يجب أن يكون هدفاً من أهداف كل فضائية عربية لو لم تضل الطريق وتضيع هويتها العربية التي من أبرز سماتها الالتزام بالدور التربوي؟

ومن المؤسف حقاً أن نجد العالم الغربي – الذي نعترف بتفوقه علمياً – تشن أوساطه السياسية والتربوية والإعلامية حملة شديدة على محطات التلفزة الخاصة بسبب تجاوزها حدود القانون والمبادئ الأخلاقية في برامجها بهدف الحصول على مزيد من الإعلانات غير عابئة بالآثار الاجتماعية والتربوية، حسبما نشرت جريدة الشرق الأوسط عن ذلك في ألمانيا وأن تلك المحطات اعتذرت ولكن لم يكف المطالبين بل طالبوا بمعاقبة المسؤول الذي تجاوز القانون والتقاليد والأعراف، هذا في ألمانيا وهي جزء من عالم متفوق علمياً لكنه – بكل صدق – منحدر أخلاقياً. أما في عالمنا العربي – ويا للأسف انطلقت من سمائه فضائيات عربية أضاعت هويتها بأيديها وأصبح ديدنها دعوة الشباب إلى الانحدار الأخلاقي، وصارت تقدم الداعر على أنه وجه لهذا المجتمع العفيف. لقد انفلت الزمام، ومن يشاهد الفضائيات العربية ويتابع تهافتها على نشر رذائل

السلاطين والسلاطات وشذوذهم يتصور أن المجتمع العربي صار خالياً من الفضيلة ومن مكارم الأخلاق التي بعث الله محمداً ـ صلى الله عليه وسلم ـ متمماً لها، وأن هذا المجتمع العفيف يعيش عيشة حيوانات في غابة لا تعرف للفضيلة لا اسماً ولا رسماً، وأن هذا المجتمع خالٍ من الفُضليات من الأمهات والبنات والأخوات، سوى من هؤلاء العاريات اللاتي لم يشبع نهمهن للمال إلا المتاجرة بأجسامهن، ولا تستغرب أن ترى رجلاً عربي اللسان (لا الكرامة) قد جاوز السبعين من عمره يثرثر في إحدى الفضائيات كالمراهق ويسرد أدق التفاصيل عن بعض الفنانات وتاريخهن، ويتفاخر أنه قضى عمره في متابعة هذه الفنانة، ولو سألته عن بطل من أبطال التاريخ لأخطأ في نطق اسمه.

تتأسف بل تتألم وتصاب بالقرف عندما تجد إجماعاً فضائياً عربياً على نشر الرذيلة وهدم بناء الأسر، الذي بقي سياجاً لحفظ الكرامة العربية، وتتساءل محتاراً: أ لا يوجد بين هؤلاء الذين دفع بهم الزمن الرديء للمسؤولية عن الفضائيات من يفكر في مجتمعه وأصالته وتميزه الأخلاقي عن المجتمعات الغربية التي تئن من أثر الانحلال الخلقي. لقد أصبحت حياة البيت العربي من خلال الفضائيات العربية لا الأجنبية تتمثل في الخيانة الزوجية، وفي فتاة تطارد شاباً في مطعم الجامعة بإهداء طبق التي تتلبس بالعربي أينما وجد، وهذه الصورة للعربي رسمتها فضائيات عربية لأفلام هوليوود التي يرجمها العرب بأقبح الأوصاف لأنها أساءت لصورة العربي.

أما المجتمع الفاضل في الحياة العربية فهو الغائب إلا قليلاً عن خريطة الفضائيات العربية، فالطبيب والطبيبة والمهندس والمهندسة وأستاذ وأستاذة الجامعة والمربي والمربية والممرض والممرضة، فهؤلاء لا مكان لهم في الفضاء العربي إلا في برامج محدودة في الفضائيات الخليجية التي يديرها خليجيون لا مستقدمون، وإذا أراد هؤلاء الذين يخدمون المجتمع أن يكون لهم مكان في الفضائيات فليتركوا مهنهم الشريفة إلى الثقافة المخادِعة، وليرتادوا أماكن الغزل، الغريب أن بعض الطبيبات في بعض الفضائيات تعرض مفاتنها وتكشف المستور منها ما يصرف الأنظار إلى جسدها لا إلى قولها بل وصل الحد ببعض البرامج الفضائية أن تصور الأم العربية في موقف الفحش، فإذا قدم عشيق ابنتها فعليها مغادرة المكان ليخلو الجو للعاشقين وفوق ذلك تخدمهم بإحضار القهوة أو حاجة «سخنة»..

المراجع :

١ـ د. مصطفى سويف ـ أسباب انتشار الاضطراب النفسي كتاب الأهرام؟ القاهرة ـ ١٩٩٦م.

٢ـ ولبور شرام ـ أجهزة الإعلام والتنمية الوطنية ـ ترجمة محمد فتحي.

٣ـ وليام ريفرز ـ وسائل الإعلام والمجتمع الحديث ـ ترجمة ـ د. إبراهيم إمام.

٤ـ محمد فائق الفلاييني ـ وسائل الإعلام وآثارها في وحدة الأمة.

٥ـ د. عواطف عبد الرحمن. قضايا التبعية الإعلامية والثقافية في العالم الثالث.

رسائل جامعية

سلسلة تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة لأطروحات الدكتوراه والماجستير المتصلة بقضايا تمس مجتمع الإمارات ومجتمعات الخليج الأخرى في المجالات المختلفة، فضلاً عن تلك التي تتناول موضوعات تاريخية وإسلامية عامة.

e-mail : sdci@sdci.gov.ae









عاشت احتفالية ثقافية كبرى بمناسبة اختيارها عاصمة للثقافة الإسلامية

القيروان قلعة الحضارة الإسلامية في الشمال الإفريقي

أحمد أبو زيد



تعتبر مدينة القيروان التي تقع في الصحراء جنوبي تونس من أقدم وأهم المدن الإسلامية في إفريقيا، بل هي المدينة الإسلامية الأولى في منطقة المغرب، وثاني مدينة إسلامية في إفريقيا بعد الفسطاط، وتُعرَف باسم «رابعة الثّلاث» بعد مكة المكرّمة والمدينة المنورة والقدس الشريف، وقد صنفتها منظمة اليونسكو كمدينة تراثية عالمية عام ١٩٨٨م، وعاشت طوال العام الماضي (٢٠٠٩م) احتفالية ثقافية كبرى بمناسبة اختيارها عاصمة للثقافة الإسلامية من قبل المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة «الإيسيسكو».

واختيار القيروان عاصمة للثقافة الإسلامية، يأتي تتويجاً للمكانة التاريخية والحضارية التي تمثلها هذه المدينة العريقة، وقد اشتمل برنامج الاحتفالية الثقافية، التي امتدت على مدار العام الماضي، على مهرجانات وندوات دولية ومعارض ومسابقات وعروض مسرحية وسينمائية وأفلام وثائقية وأمسيات شعرية ودورات تدريبية في عدد من الفنون، كما اشتمل على تنظيم مهرجان للإنشاد الصوفي ومهرجان للأزياء والفولكلور الإسلامي، إضافة إلى معارض لترويج التراث المعماري وفنون الزخرفة الإسلامية.

قاعدة للإسلام وحضارته

ويعتبر إنشاء القيروان بداية لتاريخ الحضارة العربية الإسلامية في المغرب العربي، فقد بناها القائد عقبة بن نافع لتكون قاعدةً لنشر الإسلام في المغرب العربي وإفريقيا، وكانت هذه المدينة تلعب دورين هامين في آن واحد هما: الجهاد في سبيل الله والدعوة إلى الإسلام، فبينما كانت الجيوش تخرج منها للغزو والفتح، كان الفقهاء يخرجون منها لينتشروا بين البلاد، يعلّمون العربية وينشرون الإسلام.

ولقد بقيت القيروان عاصمة الإسلام الأولى لإفريقية والأندلس ومركزاً حربيّاً للجيوش الإسلامية ونقطة ارتكاز رئيسية لإشعاع اللغة العربية، وأحد أكثر مراكز الثقافة العربية الإسلامية تألقاً في المغرب الإسلامي طوال خمسة قرون من السابع إلى الثاني عشر للميلاد.

فهي بذلك تحمل في كلّ شبر من أرضها عطر مجد شامخ، وإرثاً عريقاً يؤكده تاريخها الزّاهر ومعالمها الباقية التي تمثل مراحل هامة من التاريخ العربي الإسلامي، كما أن قيمة معالم القيروان وأصالتها وثراء كنوزها الأثرية وتنوعها تجعل منها أيضاً متحفاً حياً للفنون والحضارة العربية الإسلامية، وما تتسم به معالم المدينة من أشكال معمارية فاخرة، ومن تنوع في رصيدها الزخرفي ينم ويشهد في آن واحد على الدور الذي قامت به في تأسيس الفن الإسلامي ونضجه ونشره.

وقد وصفها الإدريسي في «نزهة المشتاق» بقوله: «القيروان أم أمصار وعاصمة أقطار، أعظم مدن المغرب قطراً وأكثرها بشراً وأيسرها أموالاً وأوسعها أحوالاً وأتقنها بناءً وأنفسها هِمماً وأربحها تجارةً وأكثرها جباية»، وهي أعظم من ذلك في إشعاع حضارتها وانتشار معارفها وعلومها وإسهام رجالها وفقهائها وعلمائها في بناء صرح الحضارة العربيّة الإسلامية في المغرب.





فقد استطاعت القيروان أن تفرز طوال أربعة قرون متتالية مدرسة متعدّدة الخصائص أبقت على ذكرها خالداً وحافظت على مجدها التالد. فقام بها منذ أواخر القرن الثالث الهجري (التاسع ميلادي) بيت للحكمة لعب دوراً علمياً كبيراً في مجالات العلوم الطبية والفلكية والهندسية والترجمة وصار ركيزة قوية لمقومات النهضة الفكرية والعلمية بالبلاد. وكانت المدينة آنذاك سوقاً للمعرفة يغترف من مناهلها الواردون على أحواضها والمتعطّشون لمعارفها فطبقت شهرتها الآفاق وعمّ ذكرها كامل أرجاء المغرب الإسلامي.

نشأة المدينة

وكلمة «القيروان» كلمة فارسية دخلت إلى العربية وتعني «مكان السلاح ومحط الجيش أو استراحة القافلة، وموضع اجتماع الناس في الحرب»، كما تعني في اللغة العربية القافلة، وتقع القيروان في تونس على بُعد 156 كم من العاصمة التونسية.. وقد لعبت دوراً أساسياً في تغيير مجرى تاريخ الحوض الغربي من البحر الأبيض المتوسط وفي تحويل إفريقية (تونس والمغرب) من أرض مسيحية لهجتها اللاتينية، إلى أرض لغتها العربية ودينها الإسلام.

وتاريخ مدينة القيروان يعود إلى عهد معاوية بن أبي سفيان عندما ولّى على إفريقية عقبة بن نافع، فجمع إليه مَن أسلم من البربر وضمهم إلى الجيش الوارد من قِبل معاوية، وكان جيش معاوية عشرة آلاف، فسار به إلى إفريقية ونازل مدنها فافتتحها وأسلم على يده خلق من البربر وفشا فيها دين الله حتى اتصل ببلاد السودان.

وقد نظر عقبة في أحوال إفريقية، فرأى أنه لن يستقيم لها أمر إلا باستقرار المسلمين فيها بصفة نهائية يقول عقبة في هذا: «إن إفريقية إذا دخلها إمام أجابوه إلى الإسلام، فإذا خرج منها رجع مَن كان أجاب منهم لدين الله إلى الكفر، وأرى لكم معشر المسلمين أن تتخذوا بها مدينة تجعل فيها عسكراً وتكون عز الإسلام إلى آخر الدهر». ورأى عقبة أيضاً أن من أسباب تراجع المسلمين من إفريقية هو طول خط المواصلات بينهم وبين أقرب مرتكز لهم وهو «الفسطاط» في مصر فاستقر رأيه على أن خير وسيلة للاستقرار في المغرب إنما

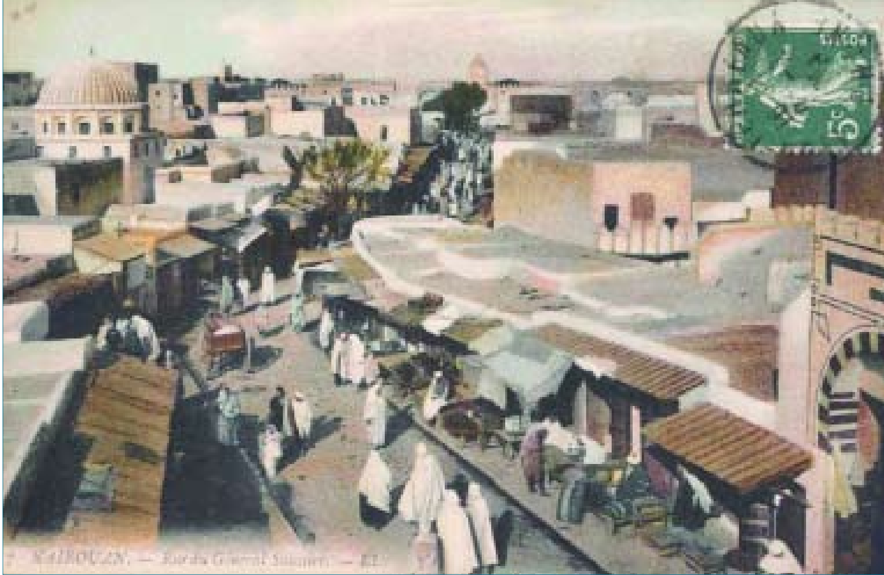
تكمن في الاحتفاظ بجيش دائم، وأن ذلك يستدعي إنشاء مدينة جديدة تكون مقر عسكر المسلمين وموطن أهلهم، فاختار لذلك موقعاً له ميزات عديدة من حيث الحرب والاقتصاد والمواصلات، فأنشأ القيروان في رقعة تكفي لتموين الحامية ومن معها، بعيدة عن الساحل بحيث لا ينالها الأسطول الروماني، وفي نفس الوقت تكون مواجهة لجبل أوراس الذي كثيراً ما قاوم سكانُه الفاتحين من قبل.

فحين تَوَسّط عقبة بن نافع الصحراء حيث تونس الحالية توقّف عند منطقة رآها صالحةً لتَعَسكر قوّاته ورأى فيها ملاذاً آمناً لاستراحة القوافل التي تنتقل بين الشّرق والغرب فحطّ فيها الرّحال، وخطّ بعصاه على الأرض حدود المُعسكر، فكان اختيار عقبة لهذه المنطقة عن بُعد نظر، فهي تقع في جوف الرّوابي على منتصف الطريق بين الحصون والشواطىء البيزنطية ومخابىء البربر الجبلية، فاتخذها محطةً لاستراحة القوافل ومركزاً لانطلاق الإسلام.

واستصوب صحابة عقبة بن نافع رأيه، فجاؤوا إلى موضع القيروان، وهي في طرف البر، وأمر عقبة أصحابه بالبناء فقالوا: هذه غياض كثيرة السباع والهوام، فنخاف على أنفسنا هنا، وكان عقبة مستجاب الدعوة، فجمع من كان في عسكره من الصحابة ـ رضوان الله عليهم ـ جميعاً وكانوا ثمانية عشر ونادى: «أيتها الحشرات والسباع، نحن أصحاب رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ فارحلوا عنا فإنا نازلون، فمن وجدناه بعدُ قتلناه». فنظر الناس يومئذ إلى أمر هائل عجيب، إذ كان السبع يحمل أشباله والذئب يحمل أجراءه والحية تحمل أولادها، وهم خارجون أسراباً أسراباً، فحمل ذلك كثيراً من البربر على الإسلام.

وشرع عقبة بن نافع في بناء القيروان سنة 50 للهجرة، وابتدأ بتخطيط دار الإمارة، ثم عمد إلى موضع المسجد الأعظم فاخْتَطَّه، ولكنه لم يحدث فيه بناء، ويذكر «ابن عذارى» المراكشي أنه كان يصلي في موضع هذا الجامع قبل أن يقوم ببنائه.





ولم تلبث المدينة أن عمرت بعد تخطيط الجامع بالدور ومختلف الأبنية والمساجد، وشد الناس إليها الرحال، وعظم قدرها، وتحقق الرجاء من بنائها وأصبحت بحق قاعدة للمسلمين في بلاد المغرب.

منزلة القيروان

ومما يذكر من اهتمام عقبة بن نافع بالقيروان وحفاوته بها، أنه بعد أن انتهى من بنائها جمع وجوه أصحابه وأهل العسكر، فدار بهم حول مدينة القيروان، وأقبل يدعو لها ويقول في دعائه: «اللهم املأها علماً وفقهاً، واعمرها بالمطيعين والعابدين، واجعلها عزاً لدينك وذلاً لمن كفر بك، وأعز بها الإسلام».

ويقال إن البربر عندما رأوا عقبة بن نافع ـ رضي الله عنه ـ وهو ينشئ القيروان بنفسه

تأثروا بشخصيته الدينية، وبما كانوا يرون عليه من التفاني في سبيل الإسلام، فدخلت جماعات كبيرة منهم الإسلام على يديه، وانضمت إلى القوات المحاربة، كما كان لهذه المدينة منزلة دينية عظيمة في نفوس المسلمين وكانوا يعتبرونها مدينة مقدسة ولا يدخلها غير المسلمين.

وقد جاء إنشاء القيروان في وسط الصحراء، لتكون آمنةً من هجوم الأعداء، ولم يمنعها انعزالها هذا من أن تنمو وتكبر، وإذا كان عقبة بن نافع قد عُزِلَ عنها فترة من الزمن فإنها استعادت عظمتها بعودته عام ٦١هـ وظلت ما يقرب من أربعمائة عام على رأس مدن إفريقية والمغرب، وكان لها سور له أربعة عشر باباً، وكانت سوقها متصلة بالمسجد من جهة القبلة وممتدة إلى باب يعرف باسم «باب الربيع»، وذكر البكري أنه كان لهذه السوق سطح متصل به جميع المتاجر والصناعات وأن هذا السطح قد تعرض لبعض التهدم، وأمر هشام بن عبد الملك بترميمه عام ١٠٥هـ.

عاصمة تاريخية

ولقد لعبت مدينة القيروان دوراً رئيسياً في القرون الإسلامية الأولى، فكانت العاصمة السياسية للمغرب الإسلامي ومركز الثقل فيه منذ ابتداء الفتح إلى آخر دولة الأمويين بدمشق.

وعندما تأسست الخلافة العباسية ببغداد رأت فيها عاصمة العباسيين خير مساند لها لما أصبح يهدد الدولة الناشئة من خطر الانقسام والتفكك، ومع ظهور عدة دول مناوئة للعاصمة العباسية في المغرب الإسلامي، فقد نشأت دولة الأمويين بالأندلس ونشأت الدولة الرستمية من الخوارج في الجزائر، ونشأت الدولة الإدريسية العلوية في المغرب الأقصى.



وكانت كل دولة من تلك الدول تحمل عداوة لبني العباس، خاصة الدولة الإدريسية الشيعية، التي تعتبرها بغداد أكبر خطر يهددها، لهذا كله رأى هارون الرشيد أن يتخذ سداً منيعاً يحول دون تسرب الخطر الشيعي، ولم ير إلا عاصمة إفريقية القيروان قادرة على ذلك، فأعطى لإبراهيم بن الأغلب الاستقلال في النفوذ وتسلسل الإمارة في نسله، وقامت دولة الأغالبة (١٨٤ ـ ٢٩٦هـ / ٨٠٠ ـ ٩٠٩م) كوحدة مستقلة ومدافعة عن الخلافة، وكانت الدرع المنيع أيام استقرارها، ونجحت في ضم صقلية إلى ملكها عام ٢٦٤هـ / ٨٧٨م، وقام أمراؤها الأوائل بأعمال بنائية ضخمة في القيروان ذاتها ومنها توسيع جامع المدينة الكبير، كما عمل الأغالبة على الاهتمام بالزراعة والري في المنطقة.

- رابع مدينة إسلامية بعد مكة والمدينة والقدس
- صنفتها منظمة اليونسكو مدينة تراثية عالمية عام ١٩٨٨م.
- معالمها وكنوزها الأثرية تجعل منها متحفاً حياً للفنون والحضارة العربية الإسلامية.
- كانت أول المراكز العلمية في المغرب تليها قرطبة في الأندلس ثم فاس في المغرب الأقصى.
- بيت الحكمة الذي أنشأه الأمير إبراهيم الأغلبي صار نواة لمدرسة الطب القيروانية التي أثرت في الحركة العلمية في المغرب لزمن طويل.
- جامع القيروان كان ميداناً للحلقات الدينية والعلمية واللغوية التي ضمت نخبة من كبار العلماء في مختلف العصور.
- أقدم مدينة إسلامية في المغرب، بناها القائد عقبة بن نافع لتكون قاعدة لنشر الإسلام في إفريقيا.
- ظلت عاصمة للبلاد وأحد أكثر مراكز الثقافة العربية الإسلامية تألقاً بالمغرب الإسلامي طيلة خمسة قرون.
- الإدريسي: القيروان أم أمصار وعاصمة أقطار، أعظم مدن الغرب وأكثرها بشراً وأيسرها أموالاً وأوسعها أحوالاً وأتقنها بناء.
- صمدت في القرن الثامن عشر أكثر من خمس سنوات على الحصار المفروض عليها.
- هدم الألمان في الحرب العالمية الثانية قسماً من أسوارها لاستعمال حجارتها في بناء مدرج للطّائرات.



* الطابع العربي والإسلامي

ومدينة القيروان العتيقة، مازالت حتى اليوم محافظة على طابعها العربي الإسلامي الأصيل، وعلى شكل أسواقها ودروبها ومسالكها القديمة، وهي مسجلة على قائمة اليونسكو للتراث العالمي منذ سنة ١٩٧٨م، وتعد رابع المدن التونسية وتمثل ملتقى لأهم الطرق الرابطة بين مختلف مناطق البلاد. وقد بقيت من أهم المراكز الدينية بالبلاد التونسية ومن أكبر المزارات وبها تقام الاحتفالات الدينية، وأقيم بها منذ سنة ١٩٨٩ مركز للدراسات الإسلامية.

وتختلف القيروان عن المُدن العربية القديمة في أن كلّ قبيلةٍ نزلت بها لم تكن تختصّ بمكانٍ مُعيّنٍ من المدينة، كما هو الحال في باقي المدن الإسلامية، أمّا بالنسبة لتخطيطها فقد اتُّبِعَ تخطيط المدن السابقة نفسه حيث يبدأ بتخطيط المسجد ودار الإمارة ويلي ذلك السوق والمساكن والطرق والشوارع، وممّا يمُيّز القيروان أنّها لم تفارق أسس تنظيمها إلى اليوم، فحافظت على نسقها المعماري الأصيل.

* جامع القيروان

ويُعد جامع القيروان الذي بناه عقبة بن نافع عند إنشاء المدينة من أهم معالمها عبر التاريخ، وهو من أقدم مساجد المغرب الإسلامي ومن أروع شواهد العمارة الإسلامية في المغرب، وكان يعتبر أكبر جوامع المغرب حتى أواخر القرن العشرين، عندما تم بناء جامع الحسن الثاني بالدار البيضاء.

وقبلة هذا الجامع لها قصة تدل على منزلة عقبة بن نافع وقربه من الله سبحانه، فقد اختلف الناس عليه في القبلة لعدم وجود وسائل تحدد وجهتها، وقالوا: إن جميع أهل المغرب يضعون قبلتهم على قبلة هذا المسجد، فأجهد نفسك في تقويمها، فأقاموا أياماً ينظرون إلى مطالع الشتاء والصيف من النجوم ومشارق الشمس، فلما رأى عقبة أمرهم قد اختلف، بات مغموماً، فدعا الله – عز وجل – أن يُفَرِّج عنه، فأتاه آتٍ في منامه، فقال له: إذا أصبحت فخذ هذا اللّواءً في يدك، واجعله على عنقك، فإنك تسمع بين يديك تكبيراً لا يسمعه أحد من المسلمين غيرك.. فانظر الموضع الذي ينقطع عنك فيه التكبير، فهو قبلتك ومحرابك وقد رضي الله لك أمر هذا العسكر وهذا المسجد وهذه المدينة، وسوف يُعِزُّ الله بها دينه ويذل بها من كفر به.. فاستيقظ من منامه، وهو جزع، فتوضأ للصلاة، وأخذ يصلي وهو في المسجد ومعه أشراف الناس. فلما انفجر الصبح، وصلى ركعتي الصبح بالمسلمين وإذا بالتكبير بين يديه، فقال لمن حوله: أتسمعون ما أسمع؟ فقالوا: لا، فعلم أن الأمر من عند الله تعالى، فأخذ اللواء فوضعه على عنقه، وأقبل يتبع التكبير حتى وصل إلى موضع المحراب فانقطع التكبير، فركَّز لواءه وقال: هذا محرابكم، فاقتدت به سائر مساجد المدينة».

ومنذ ذلك العهد أصبحت قبلة جامع القيروان موضع إجلال الناس وتعظيمهم، فلم يتعرض لها أحد الأمراء بسوء في الزيادات المتتالية التي أجريت بالجامع، ولم يتغير موضع القبلة حتى يومنا هذا الشرف انتمائها إلى



القائد المجاهد عقبة بن نافع، الذي أورث اسمه الجامع، فصار يعرف بجامع سيدي عقبة.

وهذا الجامع العريق يعد المصدر الأول الذي اقتبست منه العمارة المغربية والأندلسية عناصرها الزخرفية والمعمارية، كما كان هذا المسجد مهداً للحلقات الدينية والعلمية واللغوية التي ضمت نخبة من أكبر علماء ذلك العصر.

وقد وضع أساسه وتصميمه عقبة بن نافع، وجرى تطويره على تتابع القرون والأزمنة، ويُعتبر من أزخر التّراث الإسلامي في تونس، ومن أكبر المساجد الجامعة الباقية في الإسلام، وأعظمها مظهراً، إذ يبلغ طوله ١٢٦ متراً وعرضه ٧٧ متراً، وطول بيت الصلاة فيه ٧٠ متراً وعرضه ٣٧ متراً، وصحنه فسيح واسع طوله ٦٧ متراً وعرضه ٥٦ متراً، ولهذا الصحن مجنبات عرض كل منها نحو ستة أمتار وربع متر، وتنقسم المجنبة إلى رواقين ويشتمل بيت الصلاة على ١٧ رواقاً عمودياً على جدار القبلة.

وتعتبر مئذنة الجامع من أقدم المآذن الباقية على حالها حتّى الآن في العالم الإسلامي، ويعتقد أنّ الطابق العلوي منها يرجع إلى النصف الأول من القرن التاسع الهجري، وهذه المئذنة كما هي اليوم واسعة من جهة قاعدتها ذات الشكل المربع وضيقة من جهة قمتها وقد بنيت القاعدة من الحجارة الضخمة ذات القطع المتساوية، وتمتاز المئذنة أيضاً بتراجع طوابقها الثلاثة وتدرجها عن سمت القاعدة.

مركز علمي وديني

ولقد كانت القيروان أول المراكز العلمية في المغرب تليها قرطبة في الأندلس، ثم فاس في المغرب الأقصى، وكان لها دور كبير في نشر وتعليم الدين وعلومه بحكم تعلق على

هذه المدينة من آمال في هداية الناس وجلبهم إلى إفريقية. فكانت مفخرة المغرب، ومنها خرجت علوم المذهب المالكي وكان قاضي القيروان يمثل أعلى منصب ديني في عموم البلاد المغربية، وإليه المرجع في تسمية قضاة مختلف الجهات.

وفي العهد الأموي أراد الخليفة الأموي الصالح عمر بن عبد العزيز (٩٩هـ-١٠١هـ) تثقيف أهل المغرب وتعليمهم أمر دينهم فجعل من مدينة القيروان مركزاً للبعثة العلمية المكونة من عشرة علماء من التابعين الذين أرسلهم إلى إفريقية، حيث انقطعوا إلى تعليم ساكني القيروان أمور الدين.

ولقد كان مسجد القيروان منارة العلم في المغرب الإسلامي قاطبة، حيث تخرج فيه من العلماء من يفخر بهم العالم الإسلامي على مرِّ العصور، فكانت تعقد فيه حلقات للتدريس، وأنشئت مدارس جامعة أطلقوا عليها (دور الحكمة)، واستقدم لها العلماء والفقهاء ورجال الدعوة من الشرق، فكان لهذه المدارس الدور الكبير في رفع شأن لغة القرآن الكريم لغة العرب وثقافتهم.
ولم يقتصر الأمر على ذلك بل إن هناك العديد من علماء القيروان ممن شاركوا في كثير من الأمور السياسية والعسكرية للدولة، حيث شارك البعض في وضع خطة مدروسة لغزو جزيرة صقلية في عهد الأغالبة ولعل قاضي القيروان المشهور «أسد بن الفرات» الذي تلقى علومه في مسجد القيروان وقاد الجيش إلى فتح صقلية، حتى قال المؤرخون في هذا العمل الحربي «إن خطة صقلية هي خطة مدروسة، فكَّر فيها قادة القيروان آنذاك مليّاً، وشارك في وضعها علماء القيروان أيضاً ولا سيما قاضيها أسد بن الفرات».

* دار الحكمة

وأنشئت في القيروان المكتبات العامة والمكتبات الملحقة بالجوامع والمدارس والزوايا، وكانت مفتوحة للدارسين، وتضم نفائس أمهات الكتب، ومن أشهر مكتبات القيروان «بيت الحكمة» الذي أنشأه الأمير إبراهيم الثاني الأغلبي في رقادة بالقيروان، محاكاة لبيت الحكمة التي أسسها هارون الرشيد في بغداد، حيث كانت هذه الدار نواة لمدرسة الطب القيروانية التي أثرت في الحركة العلمية في المغرب لزمن طويل.
وقد استقدم الأمير إبراهيم بن أحمد الأغلبي أعداداً كبيرة من علماء الفلك والطب والنبات والهندسة والرياضيات من المشرق والمغرب وزودهم بالآلات الفلكية. وكان هذا الأمير الأغلبي يبعث كل عام (وأحياناً كل ستة أشهر) بعثة إلى بغداد، هدفها تجديد ولائه للخلافة العباسية واقتناء نفائس الكتب المشرقية في الحكمة والفلك، مما لا نظير له في المغرب، واستقدام مشاهير العلماء في العراق ومصر.
ولقد تميّز كل عصر من عصور القيروان بعدد وافر من الأسماء والأعلام في شتى ضروب العلم والمعرفة، باعتبارها عاصمة المغرب العربي وأعظم مدن القارة الإفريقية ومنارة عالية للإشعاع الفكري والديني والحضاري في عصور الأغالبة والفاطميين والصنهاجيين.

* المدرسة الطبيّة والعلميّة

لقد قامت بالقيروان مدرسة طبيّة متميّزة ترعرعت على يدي إسحاق بن عمران الوارد من بغداد وما تولاه من نشر المعارف الطبيّة التي كانت نافقة بالمشرق على إثر حركة التّرجمة التي ازدهرت على يدي الخليفة المأمون، وكان إسحاق حاذقاً عارفاً بتركيب الأدوية، وهو أول من انصرف بإفريقية لاعتماد التجربة الطبيّة، وكتب في مجالات عدّة منها الأدوية المفردة والصفد والنّبض، وتميّز بمؤلّفه في الماليخوليا الذي لم يسبق للعرب أن ألفوا فيه.

وكذلك نحا نحوه «إسحاق بن سليمان» القادم من مصر، وكان له الفضل في نقل الكثير من العلوم الطبية اللاتينية والإغريقية، ووضع كتاباً في الحميات وآخر في الأغذية، واستحكمت على يديهم فنون المعرفة الطبيّة والصيدلانية بإفريقية وتتلمذ عليهم ملخبة من الأطباء كعليّ بن إسحاق بن عمران ودوناش بن تميم.

* أدباء القيروان وشعراؤها

واشتهرت القيروان إلى جانب العلم والفقه والطب بأدبائها وشعرائها فعرف من الشعراء: أبو عبد الله القزاز القيرواني، والحسين بن رشيق القيرواني، وابن هانئ الأندلسي، ومن أهل الأدب أبو إسحاق (الحصري) القيرواني صاحب زهر الآداب، ومن علماء اللغة عبد الكريم النهشلي.

فبعد طور التلقي والدربة على الأساليب الشعريّة والبلاغية العربيّة وبعد أن تم صقل المجتمع الإفريقي ليصبح مجتمعاً عربيّاً فكراً ولغة وعقيدة، انبرى المولدون لتقليد أفذاذ الأدب العربي فسطع نجم ابن هانئ الأندلسي (المتوفى سنة ٣٦٢هـ) بشعره الناضج حتى سمّي بمتنبّي المغرب.
وبلغت حضارة القيروان أوجها في العهد الصنهاجي فظهر الأدب من نثر ونظم في حلّة التفنن والرقة، وظهر فيه الاختراع وبرز استقلال المغرب عن المشرق في إبداعاته ومصادر إيحاءاته ووجوه بيانه. وليس أدل على ذلك من ظهور حركة نقديّة مساوية

للإبداع الشعري، فكان «عمدة» ابن رشيق (المتوفى سنة ٤٥٦هـ)، وسبقه «ممتع» إبراهيم النهشلي وتلاه كتاب «رسائل الانتقاد» لمحمّد بن شرف. ويقول ابن خلدون في شأن العمدة: «هو الكتاب الذي انفرد في صناعة الشعر وأعطاها حقها ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده مثله».

وتميّز من الشعراء الحصري القيرواني (المتوفى سنة ٤٨٨هـ) برقّة شعره، وابن شرف (المتوفى سنة ٤٦٠هـ) وكان لهما شرف تمثيل أدب الهجرة واللّوعة إلى الأوطان، الذي تأثر به شعراء الأندلس فيما بعد، ويضاف إليهما تميم بن المعز (المتوفى سنة ٥٠١هـ) الذي أبقى على ديوان ضخم ينبض وجداناً ومرارة.



عمارة القيروان

وإذا نظرنا إلى فنون العمارة في القيروان، نجد أنه قد نشأت مدرسة معماريّة قيروانيّة فقد كانت القيروان في أول أمرها تتقبّل الأنماط الهندسية الواردة إليها من المشرق عامّة وعواصم الخلافة خاصّة فتتولّى استيعابها ومزجها بالعنصر الإفريقي وهو ما سمح بنشأة مدرسة هندسيّة إفريقية ذات خصائص متميّزة تعرف بمدرسة القيروان، نسبة إلى المدينة التي كانت تمثّل همزة الوصل بين المشرق والمغرب، والتي أفرزت وأنضجت هذه الأنماط الهندسيّة حتى أصبحت قوالب معماريّة متعارفة.

وتختصّ مدرسة القيروان المعماريّة بتشبثّها بأنماطها، التي بلورتها منذ أواسط القرن الثالث هجري وبوفائها لمناهلها الشامية الأصليّة رغم مواكبتها لبعض التيارات الزخرفيّة والمعماريّة التي ظهرت في العالم الإسلامي خلال العصر العبّاسي خاصّة فيما يتعلّق بالقباب ذات الحنايا الركنيّة والزّخارف المتأثّرة بطراز سامراء.

المعالم التاريخية

وتتعدد المعالم الأثرية والتاريخية في مدينة القيروان، فلا تزال المدينة تحتفظ بعدد كبير من المساجد الأثرية والحمّامات العمومية، وبأسواقها ومقابرها القديمة، وبالقسط الآخر من نسيجها الحضري الإسلامي فنجد المساجد الأثرية بعد جامع القيروان العريق، جامع الزيتونة، الذي بناه «إسماعيل بن عبيد الله الأنصاري» المعروف بتاجر اللّه، سنة ٩٣هـ/٧١١م. وكان أهل القيروان يقيمون صلاة الجمعة فيه عندما تجرى أعمال الترميم وإصلاح بجامع عقبة، ثمّ إنّه تهدّم وبقي كذلك إلى أن أعاد بناءه سنة ٦٦٠هـ/١٢٦١م «أبو سعيد بن محمّد التينمالي» المعروف «بالعود الرطب».

ويتألّف الجامع من بيت الصلاة وصحن ذي أروقة ومئذنة تقع في زاوية التقاء الرواق الجنوبي مع الرواق الشرقي، وتتخذ شكلاً مربعاً وهي مبنية بالآجر وتحمل زخرفة كتابية مبنية بالآجر البارز، وتتكون من طابق واحد ينتهي بشرفات يعلوه جامور تتوجه قبة صغيرة محززة، وقد بنيت هذه المئذنة على الطراز القيرواني التقليدي الذي نسج على منوال مئذنة جامع القيروان.

ومنها مسجد ابن نيرون أو جامع الأبواب الثلاثة: وهو يقدم واحدة من أجمل وأقدم الواجهات المزخرفة التي يرجع عهدها إلى القرن الثالث الهجري ـ التاسع الميلادي. ونجد المكتبات العامة بالجوامع والمدارس. ونجد الفسقيات التي بنيت عام ٨٣٦م لتزويد القيروان بالماء وهي تشكل أهم التجهيزات المائية المقامة في العصر الوسيط.

وإلى جانب هذه المعالم، يضاف عدد كبير من المباني الدينية تعود إلى القرن الخامس عشر مثل: الزوايا والمدارس ومقامات الصالحين،



مما بناه أهل القيروان تخليداً لذكرى أعلام المدينة وقد أضفت هذه المباني على المدينة صبغة المدينة المقدسة.

أسـوار تاريخية

وتتميز القيروان أيضاً بأسوارها التاريخية الشاهقة، والتي بنيت في مختلف العصور وتعرضت للهدم أكثر من مرة، فقد كان للقيروان سور له ١٤ باباً، وكان سوقها مُتّصلاً بالمسجد من جهة القبلة وممتداً إلى باب يُعرَف باسم باب الرّبيع، كما كان لهذا السوق سطح تتّصل به جميع المتاجر والصّناعات.

وأقيمَت حولها عبر العصور أسوار عالية، تطوّرت على مدى التاريخ لتكوّن قلعةً حصينةً تصدّ حجارتها المتراصة هجمات الغزاة على المدينة ولم ينقطع أهل القيروان عن إصلاح الأسوار مرةً بعد مرّة، لأن الهجمات كانت تنكسر فوق هذه الأسوار وإن أصابها الكثير من الهدم، ومن ذلك ما حدث حين قامت المدينة ثائرةً ضد حكم الأغالبة، وما حدث أيضاً عند الغزوة الهلالية (بني هلال).

وقد هدمت القيروان في منتصف القرن الثامن عشر أكثر من خمس سنوات على الحصار المفروض عليها بل أجبرت الحاكم على دفع تعويضات لها، وأثناء الحرب العالمية الثانية، هدم الألمان قسماً من أسوارها لاستعمال حجر الطّابوق لبناء مدرج للطّائرات.

وسور القيروان الحالي يحيط بالمدينة العتيقة من أغلب جهاتها ويفوق طوله ٣كم، وهو عظيم شاهق الارتفاع مقام من الآجر وينتهي بشرفات مستديرة الرأس وتتخلله أبراج بعضها مستدير الشكل والآخر متعدد الأضلع يتّخذ لتقبل المدافع.

وهذا السور يشتمل حالياً على ثمانية أبواب، أغلبها من العهد الحسيني وبعضها تم فتحها من عهد قريب لتيسير الحركة المرور من المدينة إلى خارجها، ومن الأبواب الجميلة باب الجلادين (باب الشهداء حالياً)، وهو مكون من مقدين مقامين على تيجان وأعمدة من الطراز العثماني، وتؤرخ لوحة رخامية بها أبيات شعرية تاريخ تجديد البناء من سنة ١١٨٥هـ/١٧٧٢م. وقد أقام المشير أحمد باي عند الركن الشمال الغربي من السور قصبة مترامية الأطراف تفوق مساحتها

٢٠٠٧م، تمّ تحويلها حالياً إلى فندق سياحي من الطّراز الرفيع.

برك الأغالبة

وتعد برك الأغالبة بالقيروان من أشهر المؤسسات المائية في الحضارة الإسلامية، وقد أقامها الأمير أبو إبراهيم أحمد بن الأغلب سنة ٢٤٨هـ بعد عامين من العمل المتواصل، وتألق في مظهرها وإبراز تفاصيلها الهندسية بما يتناسب مع مظهر عاصمته القيروان، وذلك لتخزين ماء الشرب ومواجهة القحط الذي كانت تتعرض له المدينة.

وربما اتّخذ بعض أمراء الأغالبة هذه المنشآت المائية للنزهة والترفيه إذ تذكر المصادر أن زيادة الله الثالث قد صنع سنة ٢٩٥هـ/٩٠٨م مركباً أنزله للبركة للتنزه فيه، كما أجرى المعز لدين الله الفاطمي سنة ٣٤٨هـ/٩٥٩م قناة تصب في البركة بعد أن تملأ مواجل عاصمته صبرة المنصورية.

إن هذه البركة الكبيرة بأبعادها الشاسعة، هي إسهام تذكاري لمجد المدينة الصامدة، وعطاء الجانب المختل من حياتها والمعبر عن معركتها القديمة ضد القحط وتعتبر هذه العمارة التي كانت وليدة الحاجة نموذجاً فريداً من نوعه يمتاز بصلابته وتناسق أحجامه.

المراجع:

١ـ المعالم الحضارية لمدينة القيروان ـ موقع المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم ـ ١٠ مارس ٢٠٠٧م

٢ـ القيروان مجد شامخ وإرث عريق ـ الشبكة الإسلامية ـ ١٥ سبتمبر ٢٠٠٣

٣ـ مدينة القيروان ـ موقع الفلق على الإنترنت ـ ٢٠ رجب ١٤٢٣هـ

٤ـ القيروان ـ موقع المختار الإسلامي ـ ٥ يناير ٢٠٠٥م

٥ـ القيروان مدينة عز الإسلام ـ خالد عزب ـ الإسلام على الإنترنت ـ ١٥ إبريل ٢٠٠١م

٦ـ مدينة القَيْرَوَان ـ موقع الموسوعة الحرة على الإنترنت ـ ١٠ مارس ٢٠٠٧م

حركية الخطاب القرآني بين المشافهة والكتابة

ليلى جودي

إنّ المادة التي من طريقها التواصل تطرح نفسها على بساط الدراسة، هذه كمادة منطوقة ومكتوبة معاً، ونكون غير منصفين حين نتجاهل الدور الكبير الذي يقدّمه القرآن بوصفه بلاغاً قولياً، أداته الأولى في التعبير كانت تعتمد على الكلام الشفهي، لما له من أسلوب خاص به، ولما له من مزيّة وفضل من حيث أسبقيته في الوجود، وأكثريته في الحضور بالنظر إلى الكلام المكتوب.

لقد كان الخطاب الشفوي الإجراء الأول، لإيصال خطاب الله للناس جميعاً، فهو القائل سبحانه وتعالى: }وَقُلْ لَهُمْ فِي أَنْفُسِهِمْ قَوْلاً بَلِيغًا{ سورة النساء ـ الآية ٦٣، والقائل ـ جلت قدرته ـ: }فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ{ سورة البقرة ـ الآية ٣٧، والقائل: }تِلْكَ الرُّسُلُ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ مِنْهُمْ مَنْ كَلَّمَ اللَّهُ{ سورة البقرة ـ الآية ٢٥٣، والقائل تبارك وتعالى: }يَا أَيُّهَا الرَّسُولُ لَا يَحْزُنْكَ الَّذِينَ يُسَارِعُونَ فِي الْكُفْرِ مِنَ الَّذِينَ قَالُوا آمَنَّا بِأَفْوَاهِهِمْ وَلَمْ تُؤْمِنْ قُلُوبُهُمْ وَمِنَ الَّذِينَ هَادُوا سَمَّاعُونَ لِلْكَذِبِ سَمَّاعُونَ لِقَوْمٍ آخَرِينَ لَمْ يَأْتُوكَ يُحَرِّفُونَ الْكَلِمَ مِنْ بَعْدِ مَوَاضِعِهِ يَقُولُونَ إِنْ أُوتِيتُمْ هَذَا فَخُذُوهُ وَإِنْ لَمْ تُؤْتَوْهُ فَاحْذَرُوا وَمَنْ يُرِدِ اللَّهُ فِتْنَتَهُ فَلَنْ تَمْلِكَ لَهُ مِنَ اللَّهِ شَيْئًا أُولَئِكَ الَّذِينَ لَمْ يُرِدِ اللَّهُ أَنْ يُطَهِّرَ قُلُوبَهُمْ لَهُمْ فِي الدُّنْيَا خِزْيٌ وَلَهُمْ فِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ{ سورة المائدة ـ الآية ٤١، والقائل: }وَمَا كَانَ لِبَشَرٍ أَنْ يُكَلِّمَهُ اللَّهُ إِلَّا وَحْيًا أَوْ مِنْ وَرَاءِ حِجَابٍ أَوْ يُرْسِلَ رَسُولًا فَيُوحِيَ بِإِذْنِهِ مَا يَشَاءُ إِنَّهُ عَلِيٌّ حَكِيمٌ{ سورة الشورى ـ الآية ٥١، والقائل: }أَفَلَمْ يَسِيرُوا فِي الْأَرْضِ فَتَكُونَ لَهُمْ قُلُوبٌ يَعْقِلُونَ بِهَا أَوْ آذَانٌ يَسْمَعُونَ بِهَا فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ{ سورة الحج ـ الآية ٤٦، والقائل: }اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ{ سورة العلق ـ الآية ١، والقائل: }وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الْهَوَى{ سورة النجم ـ الآية ٣.

والقائل: }وَلِسَانًا وَشَفَتَيْنِ{ سورة البلد ـ الآية ٩، والقائل: }وَمَا كُنْتَ تَتْلُو مِنْ قَبْلِهِ مِنْ كِتَابٍ وَلَا تَخُطُّهُ بِيَمِينِكَ إِذًا لَارْتَابَ الْمُبْطِلُونَ{ سورة العنكبوت ـ الآية ٤٨، والقائل: }وَهُدُوا إِلَى الطَّيِّبِ مِنَ الْقَوْلِ وَهُدُوا إِلَى صِرَاطِ الْحَمِيدِ{ سورة الحج ـ الآية ٢٤.

فهذه وغيرها كلّها آيات دالة على أنّ الخطاب القرآني بلاغ لغوي، آثر الشفوية كطريقة مبدئية أولى وأساسية؛ لأنّها أكثر وقعاً وإيصالاً، حيث إنّ قوتها لا تكاد تظهر ولا تصل مداها إلا بحضور المخاطب، فيصير خطاب الله مسموعاً من فم غيره، مسروداً في نفسه، امتثالاً لأمره عزّ وجل: }وَإِذَا قُرِئَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ وَأَنْصِتُوا لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ{ سورة الأعراف ـ الآية ٢٠٤، وقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم فيما روي عن ابن عباس رضي الله عنهما «من بلغه القرآن، فكأنّما شافهته به».

إنّ هذا المخاطب لا يصل إلى مدلول الآيات إلا بإعطاء القرآن حقه من التلاوة والترتيل والتجويد والتحسين، فإن ذاق المرء حلاوة التلاوة واستلذ ببراعة المنطق وألف سمعه جميل تجويده، استقام في قلبه فحواه وتهيّأ ليرى مداد الله على دفتي المصحف يرسم كلمات الله التي لا تنفد، كذلك فإن دورانها في السمع يجعلها تُغبّ(*) في القلب وتختمر في الصدر(١)، كما أنّ المعنى الذي قد يُدرك سماعاً قد لا يدرك كتابة إلا بعد مجاهدة وتدبّر كبيرين، ولا أدل على ذلك من أحكام التجويد في التلاوة والترتيل، التي تمثل الخطوة الأولى للتوصل إلى كنه القرآن، مصداقاً لقوله تعالى: }أَوْ زِدْ عَلَيْهِ وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلًا{ سورة المزمل ـ الآية ٤، وقوله عزّ وجل: }الَّذِينَ آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَتْلُونَهُ حَقَّ تِلَاوَتِهِ أُولَئِكَ يُؤْمِنُونَ بِهِ{ سورة البقرة ـ الآية ١٢١؛ لذلك كان للقراءة الصحيحة أربعة مراتب، وهي: الحدر، والتدوير، والترتيل، والتحقيق.

فأمّا الحدر: فيعني إدراج القراءة وسرعتها، مع مراعاة أحكام التجويد، من إظهار وإدغام وقصر ومدٍّ، ومخارج وصفات. وأمّا التدوير: فهو عبارة عن التوسط بين مرتبتي التحقيق والحدر، وأمّا الترتيل: فهو قراءة القرآن بتمهل وتؤدة واطمئنان، وإعطاء كلّ حرف حقّه من المخارج، والصفات، والمدود. وأمّا التحقيق: فالمقصود به إعطاء الحروف حقّها من إشباع المد، وتحقيق الهمز، وإتمام الحركات، وتوفية

الغنات، وتفكيك الحروف ـ وهو بيانها ـ، وإخراج بعضها من بعض بالسكت والتؤدة، والوقف على الوقوف الجائز، والإتيان بالإظهار والإدغام على وجهه.

ولا يقدر المخاطِب على الإبانة عن مراده وإيصاله إلى غيره إلا باللسان الذي فرق بين الإنسان والحيوان وأشياء أخرى من سائر الأصنام والأوثان، ونحن هنا لا ننكر فضيلة المكتوب ـ كما سيأتي ذلك لاحقاً ـ، إلا أنّ فضل المنطوق الإبانة باللسان والإعراب بالبيان، وفضل المكتوب إعراب بالبيان دون الإبانة باللسان. وفي حال إذا ما تضمنهما فضْل دون الآخر، كان شأنهما أرفع، ورميتهما أصوب، ونفعهما أجدى، وبالتالي فقد جعل الله البيان خصيصة ملازمة للسان، وجعل كلاً من التلفظ السليم والمنطق الحسن يحظيان فيه بأوفر نصيب «وإنّما أرسل الله تعالى رسله مبشرين ومنذرين الأمم وأمرهم بالإبلاغ، ليلزمهم الحجة بالكلام لا بالصمت، إذ لا يكون للرسالة بلاغ ولا للحجة لزوم ولا للعلة ظهور إلا بالنطق»(٢).

إذاً فالباعث إلى إبلاغ القرآن منطوقاً أولاً، يهدف إلى إشعار القارئ السامع بأهمية ما يقرأ أو يسمع، بل ويزيد من إحساسه بدلالة ما يقرأ أو ما يسمع؛ ذلك أنّ الصوت ينصهر مع كل ترغيب وكل ترهيب، ليتحول إلى كلمات تنبض بالحياة، وتستحيل كلّ آية إلى روح متأصلة، خاصة أنّ كلّ قراءة محقّقة تمثل عنصراً مهماً في فاعلية اللغة، بوصفها تتضمن ضروباً من الدلالات التي تمنح الخطاب ثراء جمالياً متجدداً، ولذلك التزم القراء «الدقة في إخراج الأصوات في نهج واحد من القراءة، هو ما أسموه (قراءة التحقيق)، فأعطوا كل حرف حقّه من إشباع المد وتحقيق الهمزة وإتمام الحركات، واعتماد الإظهار، والتشديدات، وتوفية الغنات، وتفكيك الحروف، وإخراج بعضها من بعض»(٣) فقراءة قوله تعالى: }أَلَمْ يَأْنِ لِلَّذِينَ آمَنُوا أَنْ تَخْشَعَ قُلُوبُهُمْ لِذِكْرِ اللَّهِ وَمَا نَزَلَ مِنَ الْحَقِّ وَلَا يَكُونُوا كَالَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ مِنْ قَبْلُ فَطَالَ عَلَيْهِمُ الْأَمَدُ فَقَسَتْ قُلُوبُهُمْ وَكَثِيرٌ مِنْهُمْ فَاسِقُونَ{سورة الحديد ـ الآية ١٦، وقوله: }وَنَادَوْا يَا مَالِكُ لِيَقْضِ عَلَيْنَا رَبُّكَ قَالَ إِنَّكُمْ مَاكِثُونَ{سورة الزخرف ـ الآية ٧٧، وقوله تعالى: }ذُقْ إِنَّكَ أَنْتَ الْعَزِيزُ الْكَرِيمُ{سورة الدخان ـ الآية ٤٩، بالاتكاء على الإنصات والسماع، يقتضي إعطاء الحروف حقّها ومُسْتَحَقَّها في النطق السليم، وترتيبَ مراتبها بالتزام الدقة المطلوبة، في إخراجها من مخارجها وأصولها، ومراعاة صفاتها من جهر وهمس وصفير وترقيق، وتفخيم، واستعلاء، ومدٍّ، وما إلى ذلك من أجل تلطيف النطقِ بها من غير إسرافٍ ولا تعسُّفٍ، ولا إفراطٍ ولا تكلّفٍ. فمثل هذا النوع من الآيات، التي تحمل في جوهرها أسلوب التخويف والترهيب استلزم استعمال حروف اتسمت بالجهر والشدة والاستعلاء، والانفتاح، والإصمات، وقد صاحبت الآيات لتوحي بمعانٍ ذات دلالة أعمق وأكثر، والآيات كلّها تعتمد على طبقة الصوت وكذا الشأن بالنسبة إلى فواصل الآيات مثلاً؛ فقد أولاها العلماء عناية خاصة، لما لها ولغيرها، من الخصوصيات الصوتية والنطقية في القرآن الكريم، من عظيم فضل ومزية؛ لأنّها تجمع بين الوظيفتين المعنوية والإيقاعية حيث }إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ{سورة فاطر ـ الآية ١٠.

وفي ضوء هذا التذوق الجمالي للخطاب المنطوق/المسموع يمكننا القول: إنّ هذا التواصل الشفوي هو بمنزلة اللبنة الأولى التي تستقر عليها المعاني في النفس، إذ إنّ نجاح عملية التواصل متوقف على مدى قدرة الخطاب الشفوي على تحريك المخاطَب، وتفعيل مقدرته الحسية، ثم العمل به: أي الخطاب بعد إدراك مكنوناته وعليه فقد اتّسم هذا النوع من التواصل بميزتين رئيسيتين: إحداهما أنّه يعدّ ظاهرة؛ لأنّه ملحوظ، وقابل للقياس، والأخرى أنّه دال، بالنظر إلى ارتباطه بالمعنى والدلالة المضفاة على محتوى الرسالة وعلى مكوناتها.
ولئن كان المنطوق الأداة الإجرائية الأولى والأساسية المستعملة للتواصل، فكذلك المكتوب، فإنّه لا يقل قيمة وشأناً عنه، إذ لما كانت الكتابة بمنزلة الجسد الذي يحفظ للحروف والكلمات وجودهما، فقد بحثت عن روح تسكن إليها وفيها، فتحييها وتمدّها بالخلود؛ لأنّ الخط هو الوحيد الذي يقتفي آثار اللفظ ويتلبَّس بشكل حروفه المقطعة تلبساً يكاد يكون تاماً؛ فما يُنطق باللفظ يُصور بالخط، فلا ينقطع أثره، ويظل يُقرأ في كل زمان ومكان وجُعل للشاهد والغائب على حد سواء. وبتعبير الجاحظ هو للغابر الحائن مثله للقائم الراهن(٤) يضاف إلى هذا كلّه أنّ الخط «هو الإجراء الذي يهدف إلى تثبيت اللغة المنطوقة والاحتفاظ بها»(٥) ولعلنا نستعير سؤال بول ريكور لنقول: ماذا يحصل للخطاب حين ينتقل من الكلام إلى الكتابة؟

تبدو الكتابة للوهلة الأولى أنّها لا تدخل إلا عاملاً خارجياً مادياً صرفاً: هو التثبيت، الذي يجعل حدث الخطاب في منأى عن الهدم(٦) هذا إذا ما نظرنا إليها على أنّها ـ فقط ـ إثبات اللغة بحروف أو رموز صوتية يُتفق عليها ولم تجد اللغة العربية المنطوقة بلاغاً صائناً لها، ونفيساً لا يبلى ولا يفنى إلا بلاغ الله، القرآن الكريم(*)، وكيف لا يكون

كذلك! وكلّ الناس كذلك! وكلّ الناس في جميع الأمصار والأعصار لهم منه نصيب، ثم إنّ الخطاب يتطلب جمهوراً مفترضاً، يتّسع لكل من يعرف القراءة، هنا تجد الكتابة تأثيرها الأهم: تخلّص الشيء المكتوب من الشرط الحواري للخطاب، وينجم عن ذلك أنّ العلاقة بين الكتابة والقراءة لم تعد أبداً حالة مميزة للعلاقة بين التكلم والسماع (٧) وإنّه من المستحب أن نشير إلى أنّ من مقومات هذا الخطاب التواصلي التفاعلي أنّه مغلق «أي انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية» (٨).

ونحن نقارب إشكالية الخطاب المنطوق طرح الخطاب المكتوب نفسه متسائلاً: ماذا أراد الله بقوله: }وَلَوْ أَنَّمَا فِي الْأَرْضِ مِنْ شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِنْ بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَا نَفِدَتْ كَلِمَاتُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ{ سورة لقمان ـ الآية ٢٧، وقوله: }ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ{ سورة القلم ـ الآية ١، وقوله تعالى: }الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ{ سورة العلق ـ الآية ٤، وقوله سبحانه: }وَمَا كُنْتَ تَتْلُو مِنْ قَبْلِهِ مِنْ كِتَابٍ وَلَا تَخُطُّهُ بِيَمِينِكَ إِذًا لَارْتَابَ الْمُبْطِلُونَ{ سورة العنكبوت ـ الآية ٤٨، وقوله عزّ من قائل: }فِي لَوْحٍ مَحْفُوظٍ{ سورة البروج ـ الآية ٢٢، وقوله عز من قائل: }وَالطُّورِ وَكِتَابٍ مَسْطُورٍ فِي رَقٍّ مَنْشُورٍ{ سورة الطور ـ الآيات ١ ـ ٢ ـ ٣، وكلّها ـ لا ريب ـ آيات دالة، وجميعنا يعلم أنّ القرآن الكريم ما نزل مكتوباً وما كُتب إلا في مرحلة متقدمة. يمثل الخط نمطاً ثانياً تالياً للمنطوق؛ لأنّ دوره لا ينحصر في التأريخ العلمي الدقيق الذي يجعل الوثائق المادية بعيدة عن الظن والتقدير والترجيح فحسب، ولكن قد يتجاوز ذلك إلى أن يسهم مثلاً في توضيح أبعاد المعنى في النصوص على تنوعها واختلافها، حتى تكون لها دلالة عميقة تحتاج إلى إعمال البصر والعقل والخط، وكذلك الأسماء التي علّمها الله آدم، واللوح المحفوظ الذي جمعت فيه أسماء المعاني بعد أن أخرجها الله من العدم إلى الوجود، ومن ثمة فهو ليس شيئاً آخر سوى الوجود وسوى الكتاب المنزل (٩).

ويكتسب الخطاب بفضل الكتابة استقلالاً دلالياً ذاتياً، بالنظر إلى غرض المتكلم وتلقي المستمع/ الحاضر الأولي، وكذا إلى الظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تصنعه، وبهذا المعنى ينتزع المكتوب حدود الحوار الذي يتمّ وجهاً لوجه، ويغدو شرط صيرورة الخطاب نصاً (١٠). يقول الله عزّ وجلّ: }وَهُوَ الَّذِي أَنْشَأَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَا تَشْكُرُونَ{ سورة المؤمنون ـ الآية ٧٨، ونحن بهذا لا نستطيع أن نتجاهل الدور الكبير الذي يقدّمه هذا النمط من التعبير الذي يتخذه الخطاب المنطوق؛ إذ كما نجد في المنطوق طاقة قوية تنفذ إلى ذهن المخاطَب، سامعاً أو متلقياً، فتؤثر فيه، فكذلك الشأن بالنسبة إلى المكتوب؛ فإنّه يحوي من الإمكانيات ما يجعلهما؛ أي المنطوق والمكتوب، فاعلين متكاملين؛ ممّا يعني أنّ المكتوب يقف جنباً إلى جنب مع المنطوق ويوازيه، وعليه «شبهوا النطق بالخط، والخط يحتاج مع بيانه إلى رشاقة وصحة، وملاحة ولطف حتى يحوز الفضيلة ويجمع الكمال» (١١). فبدلاً من أن يكون المكتوب وسيلة لحفظ خطاب طويل دون أي تحريف أو تبديل ـ خوفاً عليه من النسيان والضياع أو تلبّسه بالمعرفة غير الصحيحة، وقد تكفّل الله بحفظه، أصبح وسيلة تتحدد فاعليتها بأشياء كثيرة منها: تجديد نشاط القارئ ووضعه أمام صورة مادية محسوسة ملموسة فيكون في قلب الخطاب ليتمعن في آياته وفي تشكيلها الجمالي، إنّها تمنحه معانيَ ودلالات أكبر ومكملة لمعاني المنطوق.

وإن كنا نجد بعضهم يميل إلى القول: إنّ «الكتابة ظاهرة شكلية، مشتقة من الكلام الشفهي، أو مستندة إليه، وهي ثانوية؛ لأنّها تمثّل نقل اللغة من الصورة المنطوقة المسموعة إلى الصورة الرمزية المرئية» (١٢) فإنّها بالنسبة إلى الخطاب الإلهي مطلب أساسي وملحّ؛ لأنّها تزيد من قدرة المتلقي على التقبل، وتعمّق الرابطة بينهما، وتنبّه على التركيز على مواطن بعينها، فقد توضح مدلول الآية أو السورة أكثر وخاصة إذا كان الخط جميلاً؛ لأنّ الخط الجميل يزيد الحقّ وضوحاً وإبانة. أضف إلى ذلك أنّ الخطاب القرآني نص طويل يستحيل استيعابه وإبلاغه دون تبديل أو تغيير في منطوقه اللفظي، اعتماداً على طريقة التلقين الشفوية، التي كانت سائدة آنذاك» (١٣) وكما أنّ شفوية الخطاب متعددة الأبعاد، فكذلك خطية الخطاب، إذ تسمح لنا بالانتقال فيه بطريقة منظمة، محققة للمعنى، من منطلق أنّ التشكيل الصوتي يخلق المعنى» (١٤) والأمر نفسه بالنسبة إلى التشكيل الخطي؛ فإنّه بدوره يخلق المعنى؛ فالذي يتمعن في رسم المصحف سيجد جملة من القواعد التي لها دلالتها مثل قاعدة البدَل، حيث كتبت الألف واواً للتفخيم؛ كما جاء في لفظتي «الصلوة» و«الزكوة» اللتين وردتا في قوله تعالى: }وَأَقِيمُوا الصَّلَوةَ وَآتُوا الزَّكَوةَ وَارْكَعُوا مَعَ الرَّاكِعِينَ{ سورة البقرة ـ الآية ٤٣، والأصل فيهما (الصلاة) و(الزكاة)، ومثل هذه القاعدة، قاعدة الزيادة؛ حيث زيدت الياء في لفظة «بأييد» في قوله تعالى: }وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْيدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ{ سورة الذاريات ـ الآية ٤٧، إشارة إلى تعظيم قوة الله، كما يومئ إلى قوة السماء وشدّتها ومتانة سمكها وبنائها، وما يؤكد هذا التفسير قوله تعالى: }اللَّهُ الَّذِي رَفَعَ السَّمَاوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا{

سورة الرعد – الآية ٢ والأصل فيها (بأيد). أو كقاعدة الحذف حيث حذفت الألف من لفظة «بسم» والتي جاء بعدها لفظ الجلالة «الله» إشارة إلى وجوب الوصول إلى الله سبحانه وتعالى وإنشاء صلة أو رابطة بأقصر الطرق وأسرع الوسائل، وهو ما يدل عليه قوله تعالى: }بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ{ سورة الفاتحة – الآية ١، ومثلها قوله تعالى: }وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ{ سورة هود – الآية ٤١، فحذف الألف هنا مثلاً يضغط مبنى لفظة «بسم» ويسرّع من وقعها، فتؤدي المعنى المطلوب؛ وهو السرعة على خير وجه. كما أنّ السر في حذف الواو من }وَيَدْعُ الْإِنسَانُ بِالشَّرِّ دُعَاءَهُ بِالْخَيْرِ وَكَانَ الْإِنسَانُ عَجُولاً{ سورة الإسراء – الآية ١١، هو الدلالة على أنّ هذا الدعاء سهل على الإنسان يسارع فيه كما يسارع إلى الخير. والسرّ في حذفها من }أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا فَإِن يَشَإِ اللَّهُ يَخْتِمْ عَلَى قَلْبِكَ وَيَمْحُ اللَّهُ الْبَاطِلَ وَيُحِقُّ الْحَقَّ بِكَلِمَاتِهِ إِنَّهُ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ{ سورة الشورى – الآية ٢٤، هو الإشارة إلى سرعة ذهابه واضمحلاله. والسرّ في حذفها من }فَتَوَلَّ عَنْهُمْ يَوْمَ يَدْعُ الدَّاعِ إِلَى شَيْءٍ نُكُرٍ{ سورة القمر – الآية ٦، هو الإشارة إلى سرعة الدعاء وسرعة إجابة الداعين، والسرّ في حذفها من (سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ) سورة العلق – الآية ١٨، هو الإشارة إلى سرعة الفعل، وإجابة الزبانية وقوة البطش. هكذا صار من الضروري حين نتحدث عن هذين النمطين من التواصل أن نتصورهما طرفين متلازمين، أو على الأقل حضور أحدهما يستدعي حضور الآخر.

الهوامش

(*) تَثْبُتُ

١- ينظر الجاحظ: رسائل الجاحظ، تحق: عبد السلام محمد هارون – دار الجيل – بيروت ١٩٩١ ج ٣ ص ٤١.

٢ - المصدر نفسه ج ٤ ص ٢٣٩.

٣- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي – دار الحوار – سورية ط١ – ١٩٨٣ ص ٣٥.

٤- للاستزادة ينظر الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب اللبناني – بيروت – لبنان ط ٣، ١٩٦٩ ج ١ ص ٤٨ – ٦٢ – ٦٥، البيان والتبيين ج ١ ص ص ٧٩ – ٨٠.

٥ - صالح بلعيد: في قضايا فقه اللغة العربية – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر ١٩٩٥ ص ٢١٩.

٦ - ينظر Paul Ricoeur: Du Texte a l'action P 124

* لكن هذا لا يعني أن الكتابة لم تظهر إلا بعد نزول القرآن الكريم بوقت، فهي سابقة له، ولكن أردنا أن نشير إلى أن الكتابة هي عامل رئيس لتقييد ما وصل حرصاً على تثبيت العقيدة المتمثلة بلغتها لما نزل القرآن الكريم خاصة تدويناً؛ ذلك أن التدوين يعد استمراراً للكتابة التي كانت وسائلها وأدواتها عزيزة وبدائية أي محدودة يعرفها أهل الحواضر ويمارسونها في مجالات ضيقة جدّاً. ينظر مسعود بوبو: في فقه اللغة العربية منشورات جامعة دمشق الطبعة الثانية ٢٠٠٢ ص ص ١٥ – ١٩، وقد عرفت هذه الكتابة في اصطلاح علماء الرسم الذين اهتموا برسم المصحف الوضع الذي ارتضاه سيدنا عثمان رضي الله عنه في كتابة كلمات القرآن الكريم وحروفه. مع العلم أن رسم القرآن توقيفي كله، ومنه ما كان بإملاء الرسول صلّى الله عليه وسلم في كتابة بعض الكلمات والقسم الآخر كُتب كما تقرؤه قريش بلسانها، وكان الرسول صلّى الله عليه وسلم كلما نزل شيء من القرآن أمر كتّاب الوحي بكتابته حسب الرسم المنزل عليه مبالغة في تسجيله وتقييده، وزيادة في التوثيق والضبط والاحتياط في كتاب الله تعالى، حتى تظاهر الكتابة الحفظ ويعاضد النقش اللفظ.

٧ - ينظر Paul Ricoeur: Du Texte a l'action P 125

٨- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – ط٣، ١٩٩٢ ص ١٢٠

٩ - ينظر محمد الصغير بناني: البلاغة العربية وأصولها النظرية – دراسة تحليلية للمبادئ اللسانية والبلاغية والعقيدية التي قامت عليها منذ نشأتها إلى بداية القرن السابع الهجري – دكتوراه دولة، إشراف عبد الله الركيبي – جامعة الجزائر – قسم اللغة العربية وآدابها، يونيو ١٩٩٣ ص ٢٨٢ – ٢٨٣

١٠- Paul Ricoeur: Du texte à l'action p35

١١ - الباقلاني: إعجاز القرآن، تحق: السيد أحمد صقر، دار المعارف – القاهرة – ط٥، ١٩٧٧ ص ١١٩

١٢- فيلي ساندريس: نحو نظرية أسلوبية لسانية – تر: خالد محمود جمعة – دار الفكر – دمشق ط ١، ٢٠٠٣ ص ٧٣

١٣- ينظر نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص – دراسة في علوم القرآن – المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء – المغرب ط٢، ١٩٩٤ ص ٩٨

١٤- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ص ٣٦

العرب والفكر الخلدوني

بين الإنصاف والتجني

محمد سيف الإسلام بوفلاقة



يُجمع الكثير من الدارسين على أن قيمة فكر العلاّمة عبد الرحمن بن خلدون تتجلى من خلال استحالة تجاوز العرب لفكره الاجتماعي، إذ إن موضوعية الفكر الخلدوني لا يُمكن أن تقرن بأية طروحات أخرى بالنسبة للمجتمع العربي، على الرغم من مرور ما يربو على ستة قرون على رحيل هذا العلاّمة الفذ فرؤاه لا تزال مُجسدة في واقعنا العربي إلى أيامنا هذه، ولا يمكن اعتبار فكره مجرد تراث انتهى أمره ومضى بل إنه عطاء معرفي لا يزال يتجدد، وينمو من جيل إلى آخر، فمقدمة ابن خلدون «لا تزال أكثر من أي وقت مضى تعبر عن واقع حالنا إذ نلفي فيها مقاربة موضوعية للماضي ونظرة متبصرة للحاضر واستشرافاً جريئاً للكونية، وهذا ما يقدمه لنا هذا العلاّمة الجليل، وهو ما لا يُقدر بثمن.

سعى ابن خلدون إلى تجاوز القراءة السطحية لما يحدث للإنسان بهدف تناول الأحداث والوقائع من الداخل، ولا شيء غير الأحداث والوقائع، واخترع لبلوغ هذه الغاية مفاتيح لكشف أسرار تلك الوقائع الحياتية، وكان مقتنعاً بأن التاريخ البشري بعيد كل البعد عن الصدفوي، ولا يأتي من أحداث عفوية تلقائية، ولا من عبث الأقدار، فأعاد للإنسان كرامته كاملة، وأبرز أن للعوامل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية منطقها الخاص، ولا شك أن نماذج التعامل الحربين الأطراف الاجتماعية لها وزنها المتناقض أحياناً، لكنه وزن نوعي مؤثر في سير الأحداث، وإذا أخذ الإنسان هذه العوامل في الاعتبار، فإنه يستطيع التصرف بحصافة وحكمة وبفضل العلم يتقي الجهل والخطأ، وككل العلماء الأفذاذ أجرى ابن خلدون تحولاً حقيقياً لما قلب المناهج التقليدية لدى رواة الأخبار في عصره، وكانت هذه المناهج ترتكز على الوصف والوعظ وعوضها بتفسير الأحداث حسب منطق غير مسبوق تمكن من فك أسراره ـ جزئياً على الأقل ـ ولكن لأول مرة في تاريخ البشر، وهذه القفزة النوعية أتاحت فهم عقلانية اللامعقول، وبوأت

التصور الحركي للتاريخ مكانته الكاملة وفتحت السبيل لإدراك الدوافع التي تعتمل في المجتمعات، إذ أمكن تجديد النظرة إلى الزمن الإنساني بصورة حاسمة وجريئة، فلم يعد يعتبر غلافاً فارغاً يحاول الإنسان ملأه كما اتفق، بل أصبح يعتبر طاقة قادرة على التغيير، وهي الطريقة الوحيدة التي تُتيح للمجتمعات استثمار جميع إمكانياتها وبلوغ الرخاء والازدهار في نطاق أنساق تاريخية خلاقة، وهو ما حاول ابن خلدون كرجل علم وعمل وكمثقف ملتزم أن يترجمه إلى أفعال بين معاصريه، ومن مصلحتنا أن نسلط الأضواء على تحاليله الألمعية، وأن نسلك إلى جانبه طريقاً موصلاً، فنكون بذلك جديرين بالفكرة التي كان يحملها عن الإنسان، وقد فكك ابن خلدون بكل حذق آليات سير المجتمعات، مبرزاً أن العصبية، أي قوة الروابط بين الأفراد هي المبدأ المحرك للتاريخ، وأن ما يستميلنا أكثر هو أنه أسس منهجية برمتها تعنى بتناول الأحداث بصرف النظر عن ظواهرها كما تعنى بإدراكها عقلياً ومن الداخل بربطها بسوابقها ولواحقها»(١).

وما حققه ابن خلدون من إنجازات هامة، وإضافات ثرة يعود بالدرجة الأولى إلى صبره ودأبه، واجتهاده، وإلى الروح العلمية التي اتسم بها هذا الرجل الفذ وشغفه بالبحث العلمي الذي لا حدود له، وسعيه الجاد إلى غاية الوصول إلى المعرفة الحقيقية، لذلك نلفيه يتنقل بين مختلف الأقطار، بغرض جمع شتات ظاهرة معينة أثارت اهتمامه، إذ عُرف بسعة اطلاعه، وغزارة علمه وعمق استقراءاته وقوة حدسه وسعيه إلى التجربة بنفسه مهما كلفه الأمر من مشقة، ومن هنا فقد طفق ابن خلدون يصول ويجول في مختلف أقطار الوطن العربي غرباً وشرقاً ليتعرف على جميع الحكام والمجتمعات المختلفة قصد تفهمها واستخلاص القوانين التي تسيرها، وتؤثر فيها، ومن هذا الجولان شاهد وساهم في تحرك المجتمعات، لقد عاش مع البدو في قفرهم وخيامهم، وعاش مع الحكام في قصورهم كما مثل الحكام كصالح لحل الأزمات والمشكلات التي تعترض الدول، فاتصل بالعرب وبغير العرب، كما كانت له مراسلات مع صديقه لسان الدين بن الخطيب عن الحالة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في بلادهم، كما شارك في مؤامرات عديدة فصحب البدو فترة وانتقل من بلاط إلى بلاط، ثم انزوى ليتأمل في ما شاهده ويمحص الأخبار ليستنتج القوانين العامة التي تتحكم في المجتمع.

إن عزلته في قلعة بني سلامة بالجزائر هي عزلة العالم في مخبره وقد جمع كل الوسائل اللازمة لإجراء تجاربه، واستخلاص القوانين العامة. ثم نجده يؤدي فريضة الحج قصد التعرف في عين المكان على طائفة أخرى من البشر تعيش نمطاً آخر من الحياة وكذلك لأن جمعاً من الناس من بلاد مختلفة تقصد هذا المكان فتسنح له المقارنة والتدقيق في الحكم، ونجده في الأخير يزور مصر وقد اكتملت له تجربة العالم، وحنكة السياسي، ورزانة الرجولة ليبدأ في تدريس آرائه التي اقتنع بها بعد التنقيحات المختلفة.

فابن خلدون من العبقريات العالمية التي تستحق كامل التقدير، وفي نظرنا أن قيمته العلمية لا تتجلى فقط في النتائج التي توصل إليها، ولكن في محاولته الثورية في عهد امتاز بالركود والجمود الفكري في الوطن العربي. إن هذا المفكر ظهر كنجم يتألق في عصر سرى فيه الانحلال في المجتمع العربي الإسلامي واضمحل فيه التفكير، وهذا ما دفع «تويبني» إلى أن يصفه بالنجم الذي يبدو أكثر تألقاً في كثافة الظلام، وهو يبدو وحده نقطة الضوء الوحيدة في ذلك الأفق»(٢).

لقد انبثق النقاش بشأن الفكر الخلدوني ورؤيته للعرب من فكرة جدلية تباينت، واختلفت فيها الرؤى، والأفكار، والتأويلات، وأثارت ضجة عارمة، وهي تتعلق ببعض الأفكار التي أدلى بها ابن خلدون عن العرب في مقدمته، رأى فيها بعض الدارسين حطاً من شأن العرب وتهجماً عليهم وتلفيقاً قصدهم، وهذا ما أسال الكثير من الحبر، ونجمت عنه جملة من الخلافات والتأويلات المتباينة للفكر الخلدوني ومن هنا نسعى بورقتنا هذه للإحاطة بهذه القضية، من خلال تجلية شتى الرؤى، والأفكار، والقراءات المتعلقة بهذه القضية، مبرزة مختلف الرؤى والأفكار المنصفة والمجحفة للفكر العلامة عبد الرحمن بن خلدون وفق لمجموعة من النقاط تُظهرُ من خلالها موقف بعض المفكرين العرب المعاصرين منه، وموقف ابن خلدون من العرب بعيداً عن العاطفة والهوى، فالدراسة العلمية تستوجب الابتعاد عن العاطفة التي قد تشوه الحقائق، وتصبغها بنوع من الانحياز، وتقتضي النزاهة والموضوعية إلى غاية الوصول إلى الحقيقة التي هي الهدف الأسمى للباحث العلمي.

بين الإنصاف والتجني

تمحورت آراء المفكرين العرب المعاصرين بشأن الفكر الخلدوني بين الإيجاب والسلب، إذ إن الكثير من الباحثين يرون بأن ما أدلى به ابن خلدون من طروحات عن العرب ينم عن وجدان شعوبي وحقد بربري على العرب، فشنوا حملات شعواء ضد الفكر الخلدوني، ومن بين هؤلاء نذكر: طه حسين وأحمد أمين،

وسلامة موسى ومحمد عبد الله عنان وسامي الكيالي وسامي شوكة الذي دعا إلى ضرورة نبش قبر ابن خلدون، وحرق مؤلفاته. ودافع البعض الآخر من الكتّاب والمفكرين العرب دفاعاً مستميتاً عن ابن خلدون ورأوا العكس من ذلك، وأكدوا على أن ابن خلدون قدم خدمات جليلة للحضارة العربية فهو جدير بكل تكريم، وتقدير، واحتفاء من قبل العرب، ومن بين هؤلاء: أبي القاسم محمد كرو والباحث الجليل ساطع الحصري وفؤاد أفرام البستاني، وغيرهم.

لقد رأى الدكتور طه حسين من خلال دراسته عن: «فلسفة ابن خلدون الاجتماعية» بأن الكره الذي يُكنه ابن خلدون للعرب ـ حسب رأيه ـ راجع إلى بربريته، وقام بالطعن في أخلاق ابن خلدون، وفي جوانب كثيرة من سلوكه، كما اتهمه بالأنانية، وحب الذات، وسعى إلى تحطيم قيمه العلمية والأخلاقية والإنسانية، بيد أن كلاً من فؤاد أفرام البستاني وساطع الحصري نجد لهما آراء مخالفة لما ذهب إليه الدكتور طه حسين إذ أشار ساطع الحصري إلى أن الآراء التي تطعن في ابن خلدون لا تستند إلى دليل علمي، وأكد البستاني على أنه لا شك قطعاً في صحة نسبة ابن خلدون إلى القبيلة الحضرمية، أي أنه عربي خالص، وسار في هذا الدرب الباحث بشير الشندي الذي هدف إلى الرد على مزاعم طه حسين فيما يتعلق بأخلاق ابن خلدون فقدم دراسة موسعة دعمها بالأدلة والحجج خلص من خلالها إلى أنه لا يُمكن التشكيك في نزاهة ابن خلدون، فقد كان المثل الأعلى في النزاهة والعفة.

وأما الباحث عبد الله عنان فقد أخذ برأي طه حسين فأشار إلى أن حديث ابن خلدون عن العرب طريف رغم ما يطبعه من شدة وتحامل. فالعرب في نظره أمة وحشية تقوم فتوحاتهم على النهب ولا يتغلبون إلا على البسائط، ولا يقومون على اقتحام الجبال والهضاب لصعوبتها، وإذا تغلبوا على أوطان أسرع إليها الخراب، ثم يبين لنا الأسباب والدواعي التي جعلت ابن خلدون يحكم هذا الحكم القاسي فيقول في كتابه: «ابن خلدون وتراثه الفكري» فهم سر هذا التحامل الذي يطلق رأي ابن خلدون في العرب يمثل بمثل هذه الشدة إذا ذكرنا رغم انتسابه إلى أصل عربي بأنه ينتمي في الواقع إلى ذلك الشعب البربري الذي افتتح العرب بلاده بعد مقاومة عنيفة وفرضوا عليهم دينهم ولغتهم واضطروا بعد طول النضال والمقاومة والانتقاض أن يندمجوا أخيراً في الكتلة الإسلامية.

أما الأستاذ سامي الكيالي فقد عقد فصلاً بعنوان: «ابن خلدون والعرب»، وذلك ضمن كتابه: «الفكر العربي بين ماضيه وحاضره» نحى فيه منحى طه حسين وتابع تهجماته على ابن خلدون، وطرح تقريباً نفس الأفكار التي أثارها عميد الأدب العربي، وأرجع سبب تهجم ابن خلدون على العرب ـ حسب رأيه ـ إلى الأسر البربرية التي عاش في ظلها ابن خلدون.

وذهب أحمد أمين مذهب طه حسين في اعتبار أن ابن خلدون كان شعوبياً يُعادي العرب، وهذا يعود إلى تفسير أحمد أمين لآراء ابن خلدون على أساس أن فيها تهجماً على العرب، غير أنه دافع عن ابن خلدون بالنسبة للدين، والنزاهة، والاتزان، على عكس عميد الأدب العربي الذي رأى في ابن خلدون رجلاً مضحياً بالدين والأخلاق في سبيل أطماعه الشخصية.

وسار الأستاذ سلامة موسى في نفس النهج الذي يتهم ابن خلدون بالشعوبية، والنعرة البربرية، غير أنه فسر ما ذهب إليه تفسيراً يختلف كل الاختلاف عن سابقيه، فأرجع أسباب تهجم ابن خلدون على العرب إلى جهل ابن خلدون إذ قال بالحرف الواحد إنه كان أعمى كامل العمى لا يرى بصيصاً من نور، وأشار إلى أن ابن خلدون كان يخدع نفسه، وأنه قام بسرقة كل ما كتبهُ إخوان الصفا وعزاه إلى نفسه.

في حين أن أبا القاسم محمد كرو رد على اتهامات سلامة موسى بإشارته إلى أنه قد وقع ضحية التسليم والثقة بآراء الآخرين، ووقع في أخطاء كبيرة بسبب قراءته العاجلة لمقدمة ابن خلدون وقال إن سلامة موسى لم يعتمد على أدلة علمية دامغة في اتهاماته لابن خلدون وعلى رأسها تهمته له بالسرقة، فلم يُقدم أي دليل على ذلك، وبخصوص اتهامات الأستاذ عبد الله عنان لابن خلدون فقد رأى أن كلام الأستاذ عنان هو كلام صريح في حملته على ابن خلدون، وصريح في تزييف الواقع التاريخي وتشويه الحقائق العلمية.

ووفقاً لرؤية كرو فكل الاتهامات والمزاعم التي نُسبت إلى ابن خلدون هي ناشئة عن فهم فاسد لما قصده من كلمة (العرب) التي تتضح أن ابن خلدون لم يقصد بها إلا الأعراب، فإن كل الاتهامات تصير باطلة لأنها قائمة على أساس فاسد من الخطأ في الفهم والتفسيرات القائمة عليه.

وسعى الأستاذ ساطع الحصري إلى تفنيد بعض الأباطيل التي أدلى بها بعض الكتاب العرب عن ابن خلدون فأشار إلى أن كل ما



تمثال لابن خلدون في قلب العاصمة بساحة الاستقلال في تونس

هو معلوم وثابت عن حياة ابن خلدون لا يبرر مطلقاً وصف نشأته بالبربرية، لأنه نشأ في بيت علم، هاجر من الأندلس إلى تونس، وحافظ على مكانته العلمية جيلاً بعد جيل، ومن المعلوم أن تونس نفسها كانت ولا تزال بعيدة عن البربرية، وفي نفس سياق الدفاع عن ابن خلدون، ونفي تهمة أصله البربري أكد أبو القاسم محمد كرو على أن ابن خلدون قد ولد ونشأ في تونس عاصمة دولة بني حفص، وفي وسط حضاري كبير، بل في عائلة توارثت الجاه والرفاه قروناً عديدة فأين يوجد إذن الوسط القبلي أو البربري الذي تأثر به ابن خلدون؟ ولئن انتقل بين أمراء المغرب ودويلاته فإن مستقره كان دائماً في العواصم والمدن، ولا نعرف نزعة ضد العرب كانت فيها، بل إنها كانت مستقر العروبة ومنبع الثقافة والمشاعر العربية» (٣).

لقد وجدنا العديد من الكتاب العرب المعاصرين يسعون إلى إعادة الحق إلى نصابه –وفقاً لتصوراتهم– ويهدفون إلى إزالة اللبس، والغموض، ودحض الأوهام، والتأويلات المغرضة والمتجنية على هذا العلاّمة الجليل الذي أشاد به علماء أوروبا أيما إشادة، واعتبروه بحق قمة شامخة من قمم العبقرية العربية، ورأوا فيه نبراساً خالداً يظل يضيء على مرّ العصور والأزمنة، وهذا ما هدف إليه الكاتب التونسي الكبير «أبو القاسم محمد كرو» من خلال كتابه «العرب وابن خلدون» الذي قدم دراسة نادرة المثيل، دافع فيها دفاعاً كبيراً عن ابن خلدون، فقد اختار موضوعه عن العرب وابن خلدون للدفاع عنه، وإثبات عروبته، ودحض الآراء التي يرى بأنها مجحفة في حقه، إذ يقول في هذا الشأن: «إنني أحس من زمن بعيد أن ابن خلدون قد ظُلم كثيراً وإن أشد هذا الظلم قد جاء من أمته التي أدى إليها أعظم الخدمات، وارتفع بأمجادها الفكرية إلى السماء، ويزدادُ هذا الإحساس قوة إلى حد الألم عندما نرى كبار كتاب العرب المعاصرين يتسابقون إلى الطعن في ابن خلدون والنيل من مكانته ومن تراثه وحتى من نسبه ومن شرفه أيضاً، وما كان هذا ليُثير في نفسي شيئاً لو أنه كان كله أو جُله حقاً. أما وهو منحرف عنه، بعيد عن العدل والإنصاف، فإنه يكون ظلماً جارحاً يرتكبه خيرة أبناء هذه الأمة نحو أعز أبنائها، ولم يكن هذا الظلم الثقيل ليقع لولا خطأ الناس –الباحثين والكاتبين– في فهم مقاصد ابن خلدون وخصوصاً في استعماله لكلمة «العرب» في مقدمته المشهورة مما أدى إلى تحاملهم عليه بدون حق، وبلا مبرر علمي، وقد زاد في خطأ هؤلاء أنهم لم يُقدروا مستوى التطور الفكري في عصر ابن خلدون، وقيم الأشياء ومصطلحاتها في أيامه، ومن ثم حكموا على آرائه ونظرياته، وعلى مصطلحاته ومفاهيمه بحقائق ومفاهيم عصرنا الحاضر.

وإن عدداً ليس بالقليل من رجال الفكر ومن القراء المختلفين في جميع البلاد العربية، ما زالوا يسيئون الفهم لمقصد ابن خلدون من كلمة «العرب»، ومن ثم يسيئون الظن به ويحكمون عليه أحكاماً قاسية لا تستند إلى أساس من الحقيقة، أو استنتاج اجتماعي أو تاريخي معقول، إنما تنشأ عندهم من القراءة الخاطفة وعدم الاختصاص، أو عن تقليد لما يقرؤون ويسمعون. على أن الأمر لم يقف عند هذا الحد، بل تجاوزه إلى الطعن في حقائق التاريخ الثابتة، وتفسير حوادثه تفسيراً مغلوطاً أو مغرضاً ذلك أن سوء فهم الكُتّاب والباحثين لمعنى كلمة «عرب» عند ابن خلدون لم يقتصر على الكلمة وحدها، ولا وقف عند ابن خلدون فقط بل امتد وتعلق بتاريخ المغرب العربي كله، لأن اتهام ابن خلدون –وهو مغربي– بالشعوبية، وتعليل ذلك بنشأته بين البربر، إنما يشعر صراحة بأن هناك شعوبية ضد العرب قد تكونت في فترة من التاريخ في المغرب، فكان ابن خلدون واحداً ممن اعتنقوها واندفعوا بسببها إلى الطعن في العرب والنيل منهم، وفضلاً عما في هذا الزعم من تزييف لواقع التاريخ وتشويه لحقائقه، فإن فيه خطراً كبيراً على أمجاد المغرب وتاريخه، وعلى مستقبل العروبة وآمالها فيه، لأن المغرب العربي هو الجناح الأيسر للوطن العربي ولن يطير النسر العربي من جديد حراً في الآفاق، إلا بجناحيه الأيسر والأيمن معاً. وهذا ما حفزني على بحث هذا الموضوع وبسط حقائقه ليزول كل التباس وسوء فهم من جميع العقول البصيرة، والنفوس المحبة للحقيقة، الحقيقة المجردة من العواطف والشهوات» (٤).

دور الاستشراق

لايمكن للدارس والمتأمل في هذه القضية المثيرة للجدل أن يُغفل دور المستشرقين فيها، إذ إن الكثير من الباحثين ذهبوا إلى تفسيرها تفسيراً آخر فهم يرون بأن التهجم الذي نُسب لابن خلدون على العرب يُعزى إلى ذلك التحريف الكبير الذي وقع في بعض النصوص التي جاءت في المقدمة، وهي عملية مقصودة ومُخططة عمد إليها الكثير من المستشرقين المتجنين والحاقدين على حضارتنا العربية والإسلامية، فقاموا بالطعن بالعمد إلى تزييف وتحريف نصوص ابن خلدون وتشويه مقاصدها الحقيقية، فمعروف أن مقدمة ابن خلدون العظيمة ظلت «مجهولة لدى العرب حتى اكتشفها علماء الغرب في مطلع القرن التاسع عشر فنشروا منها مقتطفات مترجمة مع نبذة عن حياة ابن خلدون وقد قام بهذا العمل المستشرق الفرنسي «سلفستر دوساسي» سنة ١٨٠٦م، ومنذ قيام هذا المستشرق بعمله هذا والاهتمام بابن خلدون وبآرائه وتراثه يزداد انتشاراً وأهمية في بلاد الغرب إلى أن نشر «كاترمير» مقدمة ابن خلدون كاملة بنصها العربي سنة ١٨٥٨م، ونشر «دوسلان» بعد ذلك ببضعة أعوام ترجمة فرنسية كاملة للمقدمة وعندئذ ظهر ابن خلدون في التفكير الغربي في روعة ابتكاره، وظهرت قيمة ذلك التراث الباهر الذي غمره النسيان مدى العصور»(5).

وبالإضافة إلى التشويه المحتمل لنصوص ابن خلدون المتعلقة بالعرب، الذي يكون قد حصل من قبل بعض المستشرقين فقد كان للقراءات الاستشراقية للفكر الخلدوني جملة من الآثار والانعكاسات السلبية التي ألقت بظلالها على تلقي الدارسين العرب لفكر العلاّمة عبد الرحمن ابن خلدون وفهمهم لهذا الموضوع ولاسيما عندما يتعلق الأمر بالكثير من الكتاب العرب الذين استقوا قراءاتهم، ومناهجهم وفكرهم من المدارس الأوروبية، ومن القراءات الاستشراقية، وهذا ما كان له انعكاسات سلبية بالنسبة لمسألة الوعي برؤيته للعرب، ومواقفه من طبائع العرب، وتحولات المجتمعات العربية، مما جلب له الكثير من الظلم، والتجني، وعدم الإنصاف، نظراً لفهمهم الخاطئ وتسرع أحكامهم، وسطحية إدراكهم للمقاصد الحقيقية للفكر الخلدوني، كما رأى ذلك فريق آخر من الكتاب العرب الذين نهضوا للدفاع عن ابن خلدون.

الفكر الخلدوني ورؤيته للعرب

إن السؤال الذي هو مدعاة للتأمل، والبحث المعمق في آراء ابن خلدون، هو هل يتبدى للدارس كرهه للعرب فعلاً؟ وهل فضل البرابرة عليهم حقاً؟ كما أشار إلى ذلك الأستاذ عنان الذي أوردنا آراءه سلفاً، وقد قطع بكره ابن خلدون للعرب، وأرجع هذا الأمر إلى نشأته البربرية، وقد أدلى الباحث الجزائري ابن عمار الصغير في هذه القضية بآراء وأفكار قيمة وقدم طروحات تعد غاية في الأهمية إذ دعا إلى ضرورة فهم كنه أحاديث ابن خلدون عن العرب فهماً علمياً محضاً والنظر إليها من منظور علمي وبذلك سنستجلي مقاصد ابن خلدون وفقاً لرؤية علمية موضوعية بعيدة عن العاطفة والهوى والذاتية وتظهر لنا الحقيقة من دون لُبس أو غموض، وهذا ما يقتضي مناسر د آراء ابن خلدون فيما يخص العرب، وتتبع مفاهيمها، والإحاطة بالظروف التي قيلت فيها، والنطاق الذي ذكرت في شأنها، إذ نجد ابن خلدون في الباب الثاني من المقدمة، يعقد أربعة فصول لدراسة هذه الكلمة ويُقرر فيها حكمه، وقد ذكر في مقدمته وفي تاريخه كلمة (عرب) في مواطن ومعان مختلفة والسؤال الهام الذي نطرحه هنا: ما هي الأدلة التي استند إليها ابن خلدون في إطلاق هذه الأحكام العارية من كل مجاملة ؟ وما هي التعليلات التي يُوردها لبيان أسباب هذا النوع من الطبائع والأخلاق ؟

إن ابن خلدون جعل من كلمة عرب معنى ومرحلة من مراحل الاجتماع البشري، أي البداوة والتوحش – والتوحش هنا لا يعني معنى أخلاقياً وإنما حالة طبيعية أي لا دخل لحكم القيمة في ذلك – وهي المرحلة الأولى لتكوين المجتمعات وسيرها في طريق الحضارة، وأن أصل الحضارة نفسها إنما هي البداوة، ففي هذه المرحلة التي عليها العرب تنسب لهم كل النقائص التي تنتسب إلى مرحلة بدائية بالنسبة إلى مرحلة أكمل منها. إنه لم يتحدث عن العرب بوصفهم جنساً من أجناس البشر – وإن هذه هي خاصته وسبيقه – كذلك كما يدعي بعض المتعصبين الغربيين ولكنهم بوصفهم سكان منطقة جغرافية معينة وحالة اجتماعية واقتصادية وسياسية معينة سواء كان سكانها جنساً من العرب أو من الترك أو من الصقالبة. إنه يستعمل كلمة (عرب) كأنها مرادفة لمعنى من المعاني الاجتماعية وليست اسماً لجنس من أجناس البشر وهو نفسه يوضح ذلك بقوله «ومن كان في معناهم» ولنعد إلى النصوص ونتأمل ما قاله في هذا الصدد، ونتتبع تعليلاته لنتبين هل كانت دراسته مبنية على عاطفة أم هو حكم نتيجة لبحث علمي دقيق؟ يقول ابن خلدون في الفصل الحادي عشر: (إن العرب لا يتغلبون إلا على البسائط، وذلك لأنهم بطبيعة التوحش الذي فيهم أهل انتهاب وعبث ينتهبون ما قدروا عليه من غير مغالبة و لا ركوب خطر، ويفرون إلى منتجعهم

بالقفر) إن هذا الوصف وصف حقيقي لحالة طبيعة التوحش بالتسلط على أسهل الأشياء وأخذ ما أمكن أخذه وهذه الإغارات معروفة في كتب التاريخ أي هناك قبيلة تغير على أخرى، وإن الإغارات كانت تأخذ أسهل هدف لأن الضحية لابد أن تكون سهلة الوصول وأوهن قوة من القبيلة المغيرة لكي يتمكن من مغالبتها وإرضاخها، ويقول ابن خلدون في نفس الفصل (فكل معقل أو مستصعب عليهم فهم تاركوه إلى ما يسهل عنه ولا يعرضون له... وأما البسائط متى اقتدروا عليها لفقدان الحامية وضعف الدولة فهي نهب لهم وطعمة لآكلهم).

أما إذا انتقلنا إلى فصل آخر، ولعله الفصل الذي أثار الحمية العرقية عند الناقدين العرب هو الفصل الذي يقول فيه (إن العرب إذا تغلبوا على أوطان أسرع إليها الخراب)، وأما البرهنة التي يقدمها على هذا الحكم فهي أن السبب في ذلك أنهم أمة وحشية وباستحكام عوائد التوحش وأسبابه فيهم صار لهم خلقاً وجبلة، وكان عندهم ألفاً لما فيه من الخروج عن ربقة الحكم وعدم الانقياد للسياسة هذا الحكم هو وصف للحالة الطبيعية للتوحش، المقابل للتجمع أو التمدن وهذا الوصف في الحقيقة ليس خاصاً بالعرب، وإنما يمكن أن يُطبق على كل الشعوب في هذه الحالة أو في هذا الطور والتوحش حالة طبيعية يعيشها الكائن الحي إنساناً كان أو حيواناً عيشة منفردة ومنعزلة وبعيدة عن العمران والتنظيم، إن هذا الكائن الحي الذي يتعرض لشظف العيش، والجفاف والرمال لابد أن تكون طباعه على هذه الحالة، وذلك لعدم توافر أنظمة تقهره وتوقفه عند حده، ويضيف ابن خلدون في نفس الفصل شرحاً وتعليقاً (فغاية العادية كلها عندهم الرحلة والتغلب وذلك مناقض للسكون الذي به العمران ومناف له)، أي أن السر هنا في الترحال وعدم الاستقرار، إذ إن المدنية تتبع حتماً السكون أما الترحال فغايته مؤقتة يأخذ ما قدر عليه، ويستغل الثمين والخسيس لحل أزمة مؤقتة.

ويعقد فصلاً آخر ـ وهو الفصل الحادي والعشرون من الباب الخامس للحديث مرة أخرى عن العرب ويرى بأنهم أبعد الناس عن الصنائع، إنه لا يعلل ذلك بقلة الذكاء أو تأخرهم العقلي كما يفعل «رينان»، وإنما يعلل ذلك بأسباب منها: أنهم أعرق في البداوة، وأبعد عن العمران الحضري وما يدعو إليه من الصنائع ـ أي أنهم في مرحلة أقل من مرحلة الصنائع ـ وهي مرحلة البداوة ـ ولكي تتبين لنا فكرته ـ اللاعرقية ـ أكثر فهو يعطي أمثلة لأجناس أخرى في نفس الفصل (وعجم المغرب من البربر مثل العرب في ذلك لرسوخهم في البداوة منذ أحقاب من السنين). وإذا قال بأنهم أبعد الناس عن العلوم علل ذلك بأن العلوم محتاجة إلى التعليم وهو مندرج في جملة الصنائع، والصنائع لا تكون إلا في المدن أي في مرحلة الاستقرار ونشوء الحضارة.

ثم ننتقل إلى أن نصل إلى مرتبة تأسيس الملك، فكيف يكون؟ وما هي الأسباب التي تمكن العرب من تكوين الملك وتسييره؟ إن ابن خلدون يرى بأن العرب لا يحصل الملك لها إلا بصبغة دينية من نبوة أو ولاية أو أثر عظيم من الدين عن الجملة. فبماذا يُعلل ذلك؟

يرى ابن خلدون أن السبب في ذلك أنهم لخلق التوحش الذي فيهم أصعب أمة انقياداً بعضهم لبعض للغلظة والأنفة وبعد الهمة والمنافسة في الرئاسة، فقلما تجتمع أهواؤهم فإذا كان الدين بالنبوة أو بالولاية كان الوازع لهم من أنفسهم وذهب خلق الكبر والمنافسة منهم فسهل انقيادهم واجتماعهم وذلك هو ما يشملهم من الدين المذهب للغلظة والأنفة، الوازع عن التحاسد والتنافس... أي أن الدين عنصر لتغييرهم من حالة التوحش والانعزال إلى حالة قابلة للاجتماع والتمدن» (٦).

ومن خلال متابعتنا النظرة كل من العالمين الجليلين ساطع الحصري وأبي القاسم محمد كرو التي أشرنا إليها فيما سبق من حديث، يمكن أن نقف على أن كلمة (العرب) في جميع الأحاديث التي أدلى بها ابن خلدون، والتي اعتقد عدد كبير من كبار كتابنا بأنه يتحامل فيها على العرب إنما هي في حقيقة الأمر دالة على الأعراب، الذين نتيجة لكثرة تنقلاتهم، وارتحالهم، لم يتمكنوا من تكوين حضارة، أي أن ابن خلدون يرمي من خلال الفصول التي وردت فيها كلمة العرب إلى الإشارة إلى سكان البادية، وهذا ما يقف عليه المراجع لمقدمته فيتأكد من هذه الحقيقة ولا سيما في الفصول التي أشرنا إليها سابقاً، ودار حولها الخلاف والجدل بين الباحثين العرب، وما يظهر لنا في كل مكان من المقدمة نجد فيه «شدة في الرأي» يكون قصد ابن خلدون دائماً هو الأعراب، فهل يجوز لنا بعد ذلك أن نقول: إنه يتحامل على العرب، أو أنه نشأ بين البربر فحمل في نفسه أحقادهم عن العرب وبغضهم إياهم؟

مما لاشك فيه أن الفرق بين العرب والأعراب كان غير واضح تمام الوضوح منذ فجر الإسلام، فإن كلمة العرب كانت تشمل الأعراب فهي إذن أعم منها، وهذا الخليفة عمر يقول: العرب مادة الإسلام، وهو بلاشك إنما يقصد بالدرجة الأولى هؤلاء المحاربين

الأقوياء وهم سكان البادية، لكن مما لاشك فيه أيضاً أنه قصد معهم سكان الحواضر. غير أن القرآن الكريم كان دقيقاً في استعماله وتعبيره عن سكان البادية فهو لا يسميهم إلا بالأعراب، ومن ذلك قوله تعالى في الآية ٢٠ من سورة الأحزاب }يَحسَبُونَ الأَحزَابَ لَم يَذهَبُوا وإِن يَأتِ الأَحزَابُ يَوَدُّوا لَو أَنَّهُم بَادُونَ في الأَعرَابِ يَسأَلُونَ عَن أَنبَائِكُم وَلَو كَانُوا فِيكُم مَّا قَاتَلُوا إِلاَّ قَلِيلاً{.

غير أن علماء اللغة وأصحاب المعاجم، قد ميزوا بين العرب والعربي من جهة، وبين الأعراب والأعرابي من جهة ثانية، فمدلول الأعراب والأعرابي لا يشمل إلا من كان بدوياً، أما مدلول العرب والعربي، فيختص بأهل الأمصار على رأي بعضهم، ويشمل أهل الأمصار وسكان البادية على حد سواء في رأي الآخرين، غير أن هذا التمييز لم يكن قاطعاً أو معمولاً به دائماً أو عند جميع الكتاب، مما يدل على أنه تطور مع التاريخ على مراحل ثلاث:

أولاً: كان مدلول كلمة العرب خاصاً بالبدو وحدهم.

ثانياً: اتسع بعد ذلك فشمل سكان المدن دون أن تنقطع علاقته بالبادية، أي أنه صار يشمل كل من يحافظ على نسبه من البدو وإن صار من سكان المدن.

ثالثاً: صار يشمل سكان المدن أيضاً بقطع النظر عن رجوع نسبهم إلى البادية أولاً.

ومن هذا نفهم أن هذا التطور لم يتضح الفرق فيه إلا في المرحلة الأخيرة، ومع ذلك فإنه ليس قاطعاً فيها، كما أنه ليس لدينا أدلة



صورة لابن خلدون - طابع بريدي صادر عن ديوان البريد التونسي سنة ١٩٨٠.

تاريخية أو علمية مقبولة، تثبت الزمن الذي بدأت فيه هذه الأطوار أو انتهت معه، وفضلاً عن ذلك فإن كثيراً من الأدباء والمؤلفين لم يلتزموا بتحديد المعاجم اللغوية، بل إنهم استعملوا كلمة العرب بمعنى الأعراب بصفة مطلقة، وذلك قبل ابن خلدون بفترات طويلة، بل منذ صدر الإسلام إلى عصر ابن خلدون والعصور الموالية حتى عصرنا الحاضر...»(٧).

وأياً ما يكن الشأن فقد تميز ابن خلدون بفكر علمي موضوعي، قدم لنا من خلاله دراسات وتحاليل اجتماعية موضوعية عن مراحل التجمع البشري وتميز بوصفه الدقيق وتعليلاته الوافية ولذلك فدراسته تعد دراسة علمية موضوعية، ولنلفيه يُقدم لنا صورة حية للحياة المجتمعية العربية في جميع أبعادها، إنه يصفها من الداخل حين يكلمنا عن حياتهم الاقتصادية والنفسية والعلاقات الاجتماعية، كل ذلك وهو متجرد من الذاتية، ونجده في دراسته يُراعي العامل الحركي لأن

المجتمع في تحرك دائم، وهذا ما يُذكرنا بموقف المدرسة الاجتماعية المعاصرة المختصة بالمجتمعات البدائية ويمثلها ـ ليفي برول ـ ومن ذلك يبدو لنا جلياً بأن كل مجتمع لا يكتفي بما اجتمع له من وسائل المعاش دون أن يمتد بصره إلى ما وراء ذلك من إمكانيات حضارية أخرى، وقد مرت الشعوب حتى في بدايتها بأن تتصور عوالم أخرى خارج عالمها الضيق في صور شديدة الاختلاف، فهي أحياناً مُبالغة في القدرة والقوة والمهارة وهي أحياناً إمعان في الضعف والتخلف والتأخر، وهذا ما يبين لنا بأن الإنسان يُدرك دائماً أن هناك أنماطاً معاشية أخرى ممكنة، وهذه التحركات والإغارات من الوسائل المغيرة لنمط الحياة البدوية، أو حياة الترحال، والدرس الذي يمكن أن نستشف في دراستنا لهذا الموضوع المتميز بجدليته بين الإيجاب والسلب، والإنصاف والتجني بالنسبة للقراءات العربية للفكر الخلدوني هو أن ابن خلدون وصف حالة اجتماعية في طور من أطوارها، ودراسته الموضوعية لا تزال تعين الباحثين والدارسين إلى غاية عصرنا هذا، وعلى من يريد أن يقرأ الفكر الخلدوني، ومقدمة ابن خلدون، أو أي كتاب آخر أن يكون ذا عقل علمي حر، خالٍ من المؤثرات المختلفة، فليس من شيء تضيع الحقائق معه، كعدم التجرد أثناء البحث العلمي، كذلك ينبغي أن ندرك إدراكاً عميقاً لمصطلحات والمفاهيم الخاصة التي يستعملها ابن خلدون في مقدمته فبدون ذلك لا يمكننا أن نفهم كلامه في حدود مقصده منه، ويجب أن نذكر أيضاً أننا نقرأ كتاباً كُتب قبل ستة قرون، وأنه من أجل ذلك يختلف عما نألفه ونعرفه اليوم في ألفاظه وأسلوبه ومعلوماته، ومعنى هذا أن قراءته تقتضي منا معرفة تاريخية عامة تتيح لنا فهمه في

مستوى ما وصل إليه الفكر البشري حتى عصر ابن خلدون، أما التقدم العلمي في البحث والحقائق التي جاءت بعد ذلك فليس لنا أن نطالبه بها.

وأخيراً فإننا قد نجد موضعاً أو أكثر نُخطِئ فيه ابن خلدون، وقد نحمل كل ما قاله عن الأعراب محمل الخطأ علمياً أو تاريخياً أو اجتماعياً، وهذا يثبت أن ابن خلدون إنسان، وليس الإنسان معصوماً، وكل باحث أو عالم، خصوصاً الذين يكتشفون أو يضعون علوماً أو نظريات جديدة، لا يُحتمل وليس حتماً أن تكون جميع آرائهم ونظرياتهم صحيحة وإذا ما طالبناهم بذلك فإنما نريد إخراجهم من دائرة الإنسانية التي لابد معها من ارتكاب الخطأ والخطايا، أما العصمة فهي صفات العلي القدير وحده، وهو الذي لم يمنحها في نطاق البشرية إلا للأنبياء والرسل، وليس ابن خلدون واحداً منهم (٨).

الهوامش:

(١) عبد الوهاب بوحديبة: ابن خلدون شاهد متبصر ومحرج، مجلة رحاب المعرفة، العدد: ٥٥، يناير ـ فبراير، ٢٠٠٧م، ص: ٩ وما بعدها.

(٢) الصغير ابن عمار: الفكر العلمي عند ابن خلدون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: ٣، ١٩٨١م، ص: ٨ ـ ١٠.

(٣) أبو القاسم محمد كرو: العرب وابن خلدون، دار المغرب العربي، تونس، ط: ٥، ٢٠٠٦م، ص: ٣٠.

(٤) أبو القاسم محمد كرو: العرب وابن خلدون، ص: ٣١ وما بعدها.

(٥) أبو القاسم محمد كرو: المصدر نفسه، ص: ٢٤.

(٦) الصغير ابن عمّار: الفكر العلمي عند ابن خلدون، ص: ٣٠ وما بعدها، مع بعض التصرف.

(٧) أبو القاسم محمد كرو، المصدر نفسه، ص: ٣٣.

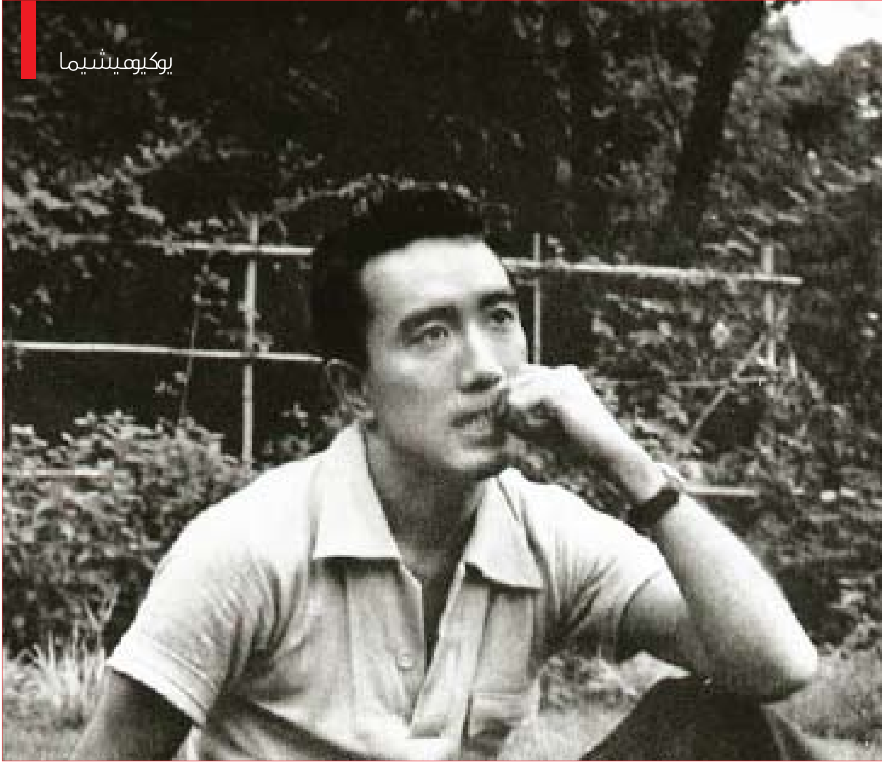
(٨) ينظر كل من الصغير ابن عمّار في: «الفكر العلمي عند ابن خلدون»، ص: ٣٧، وأبي القاسم محمد كرو في: «العرب وابن خلدون»، ص: ٤٣ .

يوكيو ميشيما

ثنائية التقليد والحداثة في الفكر الياباني المعاصر

د.محمود عبد الواحد محمود

التقاليد والحداثة ظاهرة ملازمة دائماً «لتجربة اليابان» في بناء الأمة والدولة. والمتتبع للتجربة اليابانية في تاريخها الحديث والمعاصر يلاحظ العلاقة الجدلية بين هاتين المقولتين، في حالتي التناغم أو الصراع.



وإذا كان اليابانيون قد استطاعوا تحقيق نوع من الموازنة بين هاتين المقولتين منذ أواخر عهد توكوكاوا الطويل (١٦٠٣ ـ ١٨٦٨) مروراً بعهود ميجي وتايشو وشوا وهيسي (١٨٦٨ ـ الوقت الحاضر)، واستطاعوا النجاح إجمالاً في عدم الإغواء بالتغريب، بالحفاظ على الموروث الياباني، الذي استطاع أن يكون جداراً مانعاً لحماية ماضي اليابان وحاضرها وخصوصيتها وفرادتها، وفقهم لتطلع مستقبلي ثقة منقطعة النظير فإن هذه الجدلية وتداخلها المعقد قد أدت إلى إشكاليات واضحة ألقت بظلالها على واقع المجتمع الياباني في حقب معينة، مما أدى إلى اضطرابات مجتمعية أو تناقضات فكرية، وهذا ما نلاحظه في السنوات الأخيرة من حقبة توكوكاوا بين (١٨٥٣ ـ ١٨٦٨)، مما أدى إلى سقوط الأسرة وبداية عهد جديد عرف بإسم إحياء ميجي، ونلاحظ التناقض بين التقاليد والحداثة في المرحلة الأولى من عهد ميجي التي انتهت في منتصف ثمانينات القرن التاسع عشر، مما أدى إلى الانتباه إلى ضرورة الموازنة بين التقاليد والحداثة لحماية المجتمع الياباني من الذوبان في القيم الغربية، وحدث التناقض ذاته في هاتين المقولتين في ثلاثينات القرن العشرين عندما أدت حدة التنافر مع الغرب وعدم استجابته لرغبة اليابان في الانتماء إلى القوى الرأسمالية الكبرى بعد أن وجدت في نفسها القدرة على الانتماء لقيم المجتمع الغربي إلى الاحتماء بالتقاليد وتنمية النزعة العسكرية اليابانية سلاحاً لمواجهة التغريب والغرب في آنٍ واحد مما أدى إلى تنامي مفاهيم النزعة التوسعية والاتجاه نحو التطرف القومي الذي نتج عنه سيطرة العسكريين على مقدرات السياسة اليابانية منذ مفتتح عقد الثلاثينات وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وحدث التناقض ذاته بعد هزيمة اليابان في الحرب العالمية الثانية، وبداية عهد الاستقلال في عام ١٩٥٢ فصاعداً وهي الحقبة التي يطلق عليها باليابانية سينكو Singo (١). أي حقبة ما بعد الحرب، فكان العقد الأول الذي تلا الهزيمة مرحلة معقدة

وتجريبية، تداخل فيها التقليد والحداثة في حالتي الصراع والتناغم، نجح اليابانيون عموماً خلالها بتحقيق نوع من الانسجام المجتمعي، وأنجزوا إعادة بناء الدولة والمجتمع على أسس جديدة تخللتها المزاوجة بين التقليد والحداثة، لحماية الأمة اليابانية من الاستلاب الفكري والثقافي الجارف للأمركة التي حاولت أن تتغلغل في كل مفاصل المجتمع الياباني، مع ذلك ألقت جدلية التقليد والحداثة بظلالها القائمة على المشهد السياسي والفكري والاجتماعي الياباني، وعبرت عن نفسها في الصراع السياسي والفكري للاتجاهات الكبيرة في المجتمع، وعلى نحو خاص اليسار واليمين والاتجاه المحافظ.

المتتبع للتاريخ الياباني المعاصر في المرحلة الاخيرة المشار لها أعلاه، يدرك جيداً بعض تناقضات المجتمع الياباني الناتجة عن منظومة الاحتلال الأمريكي والتبعية اليابانية في سياستيها الداخلية والخارجية للرؤية الأمريكية، مما انعكس سلباً أو إيجاباً على البنية الاجتماعية والفكرية والاقتصادية، أو بمعنى آخر جدلية التقليد والحداثة (٢).


شنتارو إيشيهارا ويوكيو ميشيما

وإذا كنا في دراسات سابقة قد ركزنا على الجوانب الإيجابية للتجربة اليابانية، لا سيما في المجالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية (٣)، فإننا نركز في هذا البحث على بعض التأثرات السلبية لمشروع التحديث في اليابان بعد الحرب العالمية الثانية، وطبيعة تعاطي النخب اليابانية مع الانعكاسات الاجتماعية لمسيرة تجربة إعادة البناء المتكامل للدولة والأمة اليابانية وفقاً لأسس جديدة لم تكن بعيدة عن الرؤية الأمريكية التي كانت عنصراً فاعلاً في التخطيط والتأثير سلباً أو إيجاباً.

كانت المرحلة الممتدة بين استسلام اليابان في عام ١٩٤٥، وعودة أوكيناوا، الجزيرة اليابانية المحتلة إلى السيادة اليابانية في عام ١٩٧٢، حافلة بأحداث عصيبة عانت منها الأمة اليابانية. وإذا كان عهد الاحتلال الأمريكي (١٩٤٥ــ١٩٥٢)، قد شهد البدايات لنجاح اليابانيين في وضع اللمسات الأولى لتدشين تجربة التحديث الثانية بمداها الواسع في عهد الاستقلال منذ عام ١٩٥٢، والنجاح المبهر في التخلص من آثار الهزيمة في النصف الأول من ستينات القرن العشرين (٤)، ثم الاستمرار في تنامي هذه التجربة في العقد التالي، فإنها لم تكن تخلو من تداعيات فكرية واجتماعية ألقت بظلالها على بعض المفكرين اليابانيين، الذين عبر بعضهم عن عدم رضاه عن واقع اليابان ذي الصبغة الأمريكية، فعبروا في كتاباتهم وتوجهاتهم السياسية

والفكرية والأدبية عن رؤى مخالفة لرؤية الاتجاه الليبرالي المحافظ (جيمنتو)، الذي مثلته رؤية غالبية المفكرين اليابانيين(٥). فعبر سياسي ومفكر ميني يمخضرم مثل شنتارو إيشيهارا Shintaro Ishihara (٦) (١٩٣٢ـ حتى الوقت الحاضر) عن رفضه ليابان سائرة تحت المظلة الأمريكية، على الرغم من أنه كان عضواً بارزاً في الحزب الليبرالي الديمقراطي الحاكم، ومرشحاً قوياً لتولي رئاسة الوزارة اليابانية. وقد عبر هذا السياسي والمفكر الياباني عن أفكاره الإيديولوجية في عنصرية واضحة ضد الاقليات في اليابان والعودة إلى يابان قوية تعيد مجدها الغابر و«تقول لا للولايات المتحدة»(٧)، في سياستيها الداخلية والخارجية، وفقاً لعنوان كتاب حمل الاسم ذاته. لقد استمد إيشيهارا بعضاً من أفكاره وطروحاته من مفكر وأديب ياباني آخر كان صديقاً له، لكنه لم يكمل مسيرته معه، لأنه غادر عالمنا في مرحلة مبكرة من حياته. إنه الأديب والمفكر الياباني البارز يوكيو ميشيما Yukio Mishima. فعندما صدر كتاب السياسي والمفكر الياباني شنتارو إيشيهارا: «اليابان التي تستطيع أن تقول لا» The Japan That Can Say No، فإنه أثار الانتباه إلى بعض مشكلات اليابان البنيوية والاختلاف في وجهات النظر بين الشعب الياباني في مجمل التطورات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية، التي تلت الحرب العالمية الثانية.

في هذا الكتاب، كما في كتاب آخر(٨) أصدره مع مهاتير محمد (١٩٢٥ـ الوقت الحاضر)، رئيس الوزراء الماليزي الأسبق (١٩٨١ ـ ٢٠٠٣) يوجه ايشيهارا نقداً واسعاً للسياسة الأمريكية، وينبه إلى مخاطر الاندفاع الياباني نحو التحالف الاستراتيجي مع الولايات المتحدة الأمريكية، ويرى أن مستقبل اليابان هو في بناء علاقات متوازنة في محيطها الآسيوي في شرق آسيا وجنوب شرق آسيا والصين(٩).

ويوكيو ميشيما أديب ومفكر وشاعر وكاتب ياباني معاصر ولد في طوكيو في حي يوتسويا Yotsuya التي هي الآن جزء من شنجوكو، في الرابع عشر من كانون الأول عام ١٩٢٥. واسمه هو الاسم الشعبي كيميتاكي هيروكا Kimitake Hiroaka، أما اسم يوكيو ميشيما فهو اسمه الأدبي المستعار أطلقه عليه أحد معلميه من أجل حمايته من غيرة زملائه في المدرسة. انتزعته جدته ناتسو Natsu، التي كانت تعيش في الطابق الأرضي، من والدته عندما لم يكن عمره قد تجاوز تسعة وأربعين يوماً، بحجة حمايته من مخاطر الدور الأول الذي كانت تعيش فيه عائلته. كانت جدته شخصية محافظة وقوية تنتسب إلى أسرة توكوكاوا وتمتاز بحنين قوي إلى ماضي اليابان وتقاليدها وقد انعكس ذلك على تربية الطفل، إذ ألقت بظلالها على طفولة ميشيما وصباه وأفكاره المحافظة المرتبطة بتقاليد اليابان. ولم تسمح للطفل بالاختلاط مع أقرانه أو التمتع بالطبيعة، فكان اختلاطه مع الفتيات ولعبهن. وقد دفعه ذلك في المستقبل إلى الاهتمام بالرياضة وتقوية قابلياته الجسمانية للتخلص من حالة الضعف التي رافقت طفولته وصباه. تشبع ميشيما في طفولته بأفكار جدته التي تنتمي إلى عالم أرستقراطي. والده هو آزوسا هيروكا Azusa Hiraoka، وهو موظف حكومي وخريج جامعة طوكيو، ذو أفق متوسط ومتضايق مادياً. والدة ميشيما شيزو Shizue، وهي من عائلة مثقفة كونفوشيوسية. عاش ميشيما حتى سن الحادية عشرة من عمره في عزلة تامة عن العالم في غرفة جدته. وفي سن الثانية عشرة، عاد إلى أحضان عائلته، وبدأ والده تدريبه على القيم العسكرية وممارسة الرياضة وتذوق الأدب(١٠).

في سن السادسة التحق ميشيما بمدرسة النبلاء النخبوية (Gakushuin)، وفي سن الثانية عشرة بدأ بكتابة قصصه الأولى، وبعد ست سنوات من وجوده في المدرسة، أصبح أصغر طالب في هيئة تحرير مجلتها الأدبية. وقد تأثر بكتابات تاشيهارا ميشيزو Tachihara Michizo (١٩١٤ ـ ١٩٣٩م) (١١)، الذي سار على النهج الكلاسيكي لشعر الواكا Waka (١٢)، وقد نشر ميشيما قصائده الأولى بشعر الواكا، قبل أن يتجه إلى الرواية. وقد طلب منه أن ينشر في مجلة مدرسة النبلاء النخبوية، فعرض عمله الأول في عام ١٩٩٤: الغابة في ريعان ازدهارها Hanazakarino Mori The Forest in full Bloom، وهي الرواية التي يتحدث فيها الراوي عن مشاعره بأن أسلافه مازالوا يعيشون بداخله. وقد أعجب معلموه بروايته هذه وأوصوا بنشرها في مجلة الثقافة الأدبية Bungei-Bunka Literary Culture. وهي الرواية التي نشرت منها أربعة آلاف نسخة في العام ذاته، بسبب قلة الورق لأحداث الحرب وتأثيراتها السلبية على المجتمع الياباني. بدأ بكتابة القصص القصيرة منذ عام ١٩٤٥، وأصدر قصته السيجارة Tobako The cigarette في عام ١٩٤٦ ويصف فيها المشكلات التي واجهها عندما كان طالباً في المدرسة. قدمت له هذه القصة المادة الخام لروايته التي نشرها فيما بعد (الصبي الذي كتب الشعر) Shio Kaku Shonen The Boy who wrote Poetry في عام ١٩٤٥، تهرب من الخدمة العسكرية

أثناء الحرب العالمية الثانية متذرعاً بالمرض. وعلى الرغم من منع والده من كتابة القصص، إلا أنه كان يمارس الكتابة ليلاً بدعم من والدته التي كانت القارئ الأول لقصصه (١٣).

انضم إلى حركة الرومانتيكيين اليابانيين التي عرفت بإيمانها بتدمير الذات كقيمة في ذاتها وتقديرها الصرف للعاطفة. وفي عام ١٩٤٧، تخرّج في جامعة طوكيو، وأصبح موظفاً حكومياً في وزارة المالية، ثم استقال من وظيفته في سنته الأولى ليتفرغ للأدب، ووافق والده على أن يستقيل من وظيفته في سنته الأولى بعد أن آمن بمواهبه الأدبية. كتب القصص القصيرة والروايات والمقالات الأدبية والمسرحيات لمسرح كابوكي وقصص النو Noh (١٤) الدرامية (١٥).

في عام ١٩٤٦، كتب روايته الأولى (اللصوص ThievesTozoku)، وهي قصة شابين أرستقراطيين يقدمان على الانتحار، صدرت الرواية عام ١٩٤٨، وأدت هذه الرواية إلى شهرة ميشيما الأدبية، وجعلته ممثلاً للجيل الثاني من أدباء ما بعد الحرب، وتلتها روايته (اعترافات قناع) Misakinite no Monogatari A Story at the Cape، وهي سيرة شبه ذاتية لشاب شاذ يحاول أن يتخفى بقناع ليكون موائماً للمجتمع الذي يعيش فيه. وهذه الرواية أدت إلى زيادة شهرة ميشيما ونجحت على نحو واسع ومن رواياته الأخرى: غابة الأزاهير، هدير الأمواج، رباعية بحر الخصب وهو بعمر أربعة وعشرين عاماً، رشح لجائزة نوبل ثلاث مرات. واشتهرت مؤلفاته الأدبية وترجمت إلى لغات أوروبية متعددة. وقد نشر عدة مقالات في مجلة Kindai Bungaku عن ياسوناري كواباتا Yasunari Kawabata (١٦) (١٨٩٩ ـ ١٩٧٢)، الذي كان له تأثير ودور واضح في حياته الأدبية المبكرة وكان ميشيما معجباً به وبأدبه انتشرت سمعة ميشيما في أوروبا والولايات المتحدة، وسافر إلى عدد من الدول، ففي عام ١٩٥٢ زار اليونان، وانبهر بالطبيعة والثقافة اليونانية الكلاسيكية، ونتج عن هذه الزيارة روايته (هدير الأمواج) (Sound of the Waves) (Shiosai)، التي صدرت عام ١٩٥٤. تأثر ميشيما بالأحداث المعاصرة فروايته (معبد الخيمة الذهبية) TheTemple of the Golden Pavilion محاكاة لحريق المعبد المشهور في كيوتو. وفي هذه الرواية يقوم الخادم المعوق لأحد الكهنة بإحراق الخيمة الذهبية وهي تجسيد للجمال المطلق، لأنها تذكره بالنقص الذي فيه، «فإذا كان الجمال موجوداً هناك فعلاً، فهذا يعني أن وجودي بعيد عن الجمال» (١٧). شارك ميشيما في تمثيل عدد من الافلام، وغنى في بعضها (١٨).

أعفي من الجيش في عام ١٩٤٤، وعمل في مصنع للطائرات المخصصة للطيارين الانتحاريين. وعموماً لم يكن هناك توازن مع السياق الإيديولوجي والأدبي لما بعد الحرب. ومنذ عام ١٩٦٠، بدأت في حياة ميشيما انعطافة إيديولوجية بمحاولته العودة لتقاليد اليابان ومجدها الامبراطوري، بحثاً عن «طريق المحارب» (١٩). وكانت هذه المرحلة صاخبة في الحياة السياسية والفكرية في اليابان، تميزت بتحقيق نجاحات مبهرة على المستوى الاقتصادي وإخفاقات متكررة على المستوى السياسي.

كان ميشيما انعكاساً وتعبيراً عن حالة العبثية والفوضى التي تعيشها شرائح كثيرة من المجتمع الياباني فقد انعكست الفوضى السياسية في الخمسينات والستينات على البيئة الاجتماعية. فكانت هناك ثلاثة تيارات فكرية وسياسية متصارعة لكل منها رؤيته لحاضر اليابان ومستقبلها، وهذه التيارات هي الاتجاه المحافظ الذي مثلته رؤية التيارين الليبرالي والديمقراطي، اللذين اندمجا في حزب جديد هو (الحزب الليبرالي الديمقراطي)، وفقاً لنظام ١٩٥٥، والاتجاه اليميني القومي الذي لم يعترف بأن اليابان كانت مخطئة في تجربتها التي سبقت الحرب، وأن قضية اليابان كانت عادلة، والاتجاه اليساري الذي حاول كسب الرأي العام الياباني، بسبب الفوضى التي نتجت عن الواقع الاقتصادي المدمر. وقد اندمج الاتجاهان اليميني واليساري في حزب واحد هو الحزب الاشتراكي الياباني في العام ذاته، ١٩٥٥.

وقد مثل الاتجاهين اليميني واليساري، وبضمنه الاشتراكيين والماركسيين وبعض القوميين المعارضة، التي بدأت قوية، إلا أن بريقها بدأ بالضعف عندما حقق المحافظون نجاحات اقتصادية وسياسية مهمة أدت إلى تعافي اليابان منذ بداية عقد الستينات، إلا أن معارضة الواقع ذا الصبغة الأمريكية كان يجد بعض المؤيدين، ومن ضمنهم بالتأكيد ميشيما.

كانت الخمسينات والستينات عهداً لإعادة بناء اليابان وتشكيلها وفقاً لجدلية التقاليد والحداثة، تزامناً مع معاناة الشعب الياباني الذي عبر عن رفضه لواقعه من خلال المظاهرات العارمة التي ملأت شوارع المدن اليابانية الكبرى، وكان لليسار دور بارز في تأجيج هذه التظاهرات وتنظيمها فالهدف

الوحيد للحياة هو نجاة الجسد، والعثور على ما يكفي للأكل والمأوى. ولا يزال الناس يتذكرون صور أفراد العائلة المفقودين. أما الفراغ الثقافي فقد ملأته سلطات الاحتلال بأساليبها وقيمها الليبرالية الديمقراطية، الحرية، المساواة.

ويشير المخرج السينمائي إيتامي جوزو «لقد أخبرونا بأن كل الأمة ستقاتل حتى الموت. لكن خلال شهر واحد من نهاية الحرب، كانت هناك مفاجأة كبيرة، إذ أصبحنا نسمع عبارة : تحيا الديمقراطية، يحيا ماك آرثر».

وعبر مثقفون يابانيون آخرون عن خيبتهم من اهتزاز القيم التقليدية اليابانية، إذ يشير أحد المثقفين اليابانيين العائدين من الولايات المتحدة في عقد الخمسينيات «إن التغيير الأكثر أهمية في السنوات القليلة الماضية كان ظهور نوع من الفوضى الاجتماعية والنفسية.. قبل الحرب العالمية الثانية، كان لجيلي إمبراطور، لكن اليوم لا يوجد أحد يرنو إليه الشباب بأعينهم، هناك افتقار للقوة الروحية... غياب الهدف والمعنى». وكان اليابانيون يحسون بتشتت نظام العائلة بسرعة كبيرة في المدن، وبشكل أقل بطئاً في الريف، وقد أثرت القيم الجديدة في التأثير سلباً في ارتباط الأبناء بعوائلهم، مما أسهم في زيادة حدة التنافر بين التقليد والحداثة، التي انعكست سلباً على بعض شرائح المجتمع الياباني. هذه التناقضات دفعت البعض إلى الاحتماء بالقيم اليابانية الأصيلة والتشديد على تفرد الثقافة والشخصية اليابانية (٢٠).

انعكس هذا الواقع المتشرذم بتداعياته على المجتمع الياباني وعبرت عنه على نحو خاص السينما والأدب الياباني. يشير الكاتب وي كنزابورو عند استماعه إلى الإمبراطور وهو يعلن استسلام اليابان في ١٥ آب ١٩٤٥: «كان البالغون يجلسون حول المذياع وهم يبكون. الأطفال تجمعوا في الخارج في الطريق المترب، ويهمسون بحيرتهم، كنا نشعر بالمفاجأة وخيبة الأمل، لأن الإمبراطور كان يتحدث بصوت إنساني... كيف يمكن أن نصدق بأن الحضور المهيب لهذه القوة الرهيبة يتحول إلى صوت إنساني اعتيادي؟». كانت الأفلام وسيلة يستخدمها اليمين واليسار ضد الأمركة. فإلى اليمين، كانت أفلام مثل (السفينة الحربية ياماتو) و(صقر الباسيفيك)، اللذين مجدا الروح القتالية للبحرية الإمبراطورية وأدميرالاتها الشجعان. وإلى اليسار، كانت هناك قنوات سينمائية مثل (هيروشيما) التي مولها اتحاد المعلمين الراديكاليين، وصورت القنبلة الذرية بأنها من الأفعال العرقية.

وينتهي أحد الأفلام بقيام أحد السياح الأمريكيين في هيروشيما بجمع عظام الضحايا والاحتفاظ بها للذكرى، وقد انعكست هذه الخلافات الإيديولوجية على المؤلفات الأدبية والمناهج الدراسية لاسيما في حقل التاريخ، إذ رأى اليمين عدالة قضية اليابان قبل الحرب، في حين أكد اليسار على جرائم الأمريكيين، غافلاً جرائم الحرب اليابانية. وبين هذين الاتجاهين كان المحافظون يوسعون قبضتهم على السلطة لتحقيق رؤيتهم لليابان الجديدة المتحالفة مع الأصدقاء الجدد الأمريكيين، مع ذلك تمسك الكثير من اليابانيين بالقيم التقليدية للثقافة اليابانية، وكافحوا من أجل الحفاظ عليها، وكان ميشيما ممثلاً لهذا الاتجاه (٢١).

كان من الطبيعي أن تنعكس مثل هذه الأجواء المضطربة على حياة ميشيما، الذي كان بالأساس يعاني من ظروف صعبة وعقد في طفولته. وقد أثير الكثير من الكلام حول حياة ميشيما الشخصية وعلاقاته الاجتماعية، إلا أنه ليس هناك أدلة موثقة تؤكد مثل هذه التكهنات التي تحاول أن تربط ميشيما بعلاقات شاذة. تزوج ميشيما من يوكو سوجياما Yoko Sugiyama، في الحادي عشر من حزيران عام ١٩٥٨، ونتج عن هذا الزواج بنتاً اسمها نوريكو Noriko، التي ولدت في الثاني من حزيران عام ١٩٥٩، وابنا اسمه اشيرو Ichiro، ولد في أيار ١٩٦٢ (٢٢).

في أجواء ملتهبة ميزها الصراع السياسي بين اليسار واليمين والاتجاهات المحافظة، أسس ميشيما في عام ١٩٦٨ (جمعية الدرع) Shield society Tatenokai، وهي ميليشيا خاصة تشكلت أساساً من الطلاب الشباب الذين درسوا المبادئ العسكرية والتدريب البدني، وأقسموا على حماية الإمبراطور. وقد دربهم ميشيما بنفسه لقد رأى ميشيما أن الإمبراطور هو جوهر اليابان، وشجب إعلانه تخليه عن صفة الألوهية بإيحاء من الأمريكيين. وفي الخامس والعشرين من تشرين الثاني ١٩٧٠، زار ميشيما وأربعة من أعضاء جمعيته (مركز طوكيو للقيادة الشرقية لقوات الدفاع الذاتي) وألقى خطاباً من شرفة القيادة على حوالي ألف منتسب من قوات الدفاع الذاتي، ودعا للقيام بانقلاب لإعادة السلطات للإمبراطور، ولما لم يجد أية استجابة لما يدعو إليه، انتحر وفقاً لشعائر السيبوكو Seppuku، ويشير صديقه وكاتب سيرته ومترجم رواياته، جون ناثان John Nathan، إلى أن محاولة الانقلاب لم تكن إلا ذريعة للانتحار الذي حلم به ميشيما منذ وقت طويل. انتحر الأربعة الذين رافقوه في هذه العملية، وحوكم ثلاثة آخرون، ويعد

المؤرخون هذا الانتحار مثالاً على بعض تداعيات التحديث في اليابان ومؤثرات الهزيمة في الحرب العالمية الثانية، وثنائية التقليد والحداثة وتناقضاتها في المجتمع الياباني. ترك ميشيما أربعين رواية وثماني عشرة قصة وعشرين مجموعة للقصص القصيرة، وما لا يقل عن عشرين كتاباً من المقالات الفكرية والأدبية (٢٣). وترك إرثاً من حدة التناقضات الفكرية لجيل ما بعد الحرب الذي لم يستطع بعض أفراده تقبل القيم الجديدة، فكان الانتحار تعبيراً عن يأس فئات محدودة من اليابانيين لم تتقبل التغيير.

يعد اليابانيون يوكيو ميشيما، مثل إرنست همنغواي، فهو أهم كاتب روائي ياباني حاول أن يبين خطر التوجه نحو الغرب. ولم يكتف يوكيو باستخدام الأدب في الدعوة إلى الجذور اليابانية وشخصيتها المستقلة ونبذ الحياة الزائفة، بل إنه حوّل حياته إلى نوع من الرمز للشخصية اليابانية حيث مات على الطريقة اليابانية المنتشرة بين طبقة الساموراي في العصر الإقطاعي، إذ يشق المحارب الياباني بطنه بنفسه بشكل أفقي من اليسار إلى اليمين ثم من أعلى إلى أسفل ضمن طقوس الانتحار المقدسة التي تعرف باسم «سيبوكو ـ Seppuku» أو «الهارا كيري ـ Hara Kiri». وهذا ما فعله يوكيو، بعد أن ألقى خطبة أمام حوالي ألف عسكري من (قوات الدفاع الذاتي) في مدينة طوكيو يستنهض هممهم كي يعودوا إلى روح اليابان الأصيلة، وقد جاء انتحاره بعد أن وصل إلى ذروة نجاحه الأدبي، وحيث كانت جائزة نوبل تقترب منه بخطى حثيثة (٢٤).

رأى ميشيما «أن التاريخ هو الذي يعرف الحقيقة»، في إشارة إلى إيمانه بدور التاريخ في كشف الحقيقة والحفاظ على روح الأمة. وقد وصفه أحد الباحثين «ساموراي الأدب الأخير» (٢٥). وكانت الإرادة والوعي عاملين مهمين في رؤية ميشيما اليابان مختلفة بعد الحرب العالمية الثانية. فتشير إحدى الباحثات إلى أن الرؤى المستقبلية التي حفلت بها روايات ميشيما كانت نابعة من إعادته لبناء الذات الإنسانية التي تخضع لتبدلات كثيرة ومتنوعة وهي إعادة بناء استطاع من خلالها أن يتلمس أبرز مواطن الضعف والقوة في الشخصية الإنسانية التي تسهم في بلورة الصورة التاريخية. فالحياة بالنسبة إلى يوكيو هي الحياة التي يعيشها الإنسان على أنه جزء من العالم، يؤثر فيه، ويتأثر به، مع الاحتفاظ بالخصوصية الثقافية التي يخضع لها الفرد. فلكل فرد مكان في عملية بناء المجتمع ثم العالم، فإذا لم تكن لديه المعرفة التي تؤهله لإدراك ذلك فهو يسهم في عرقلة البناء فالمعرفة هي التي تمنح الإنسان القوة الداخلية التي تولد الوعي، وتوجه الإرادة، فإذا افتقد الإنسان المعرفة، اتسم بالفراغ الذي سيقوده إلى العدم؟

عرض يوكيو صوراً عن الضياع الإنساني الذي سينعكس على المجتمع ويؤثر فيه بشكل سلبي في المستقبل فعندما تتم كتابة التاريخ مرحلة ما تظهر ملامح تلك الفترة ويتضح أثر الفرد فيها، والملامح التي ستأخذها تلك الفترة، هي الملامح الأكثر وضوحاً وبروزاً أما ما سواها فإنه سيضيع وتختفي ملامحه، وهذا ما أوضحه يوكيو بقوله «ما إن يستقر الماء المزبد ويغدو هادئ السطح، حتى يصبح بمقدورك أن ترى بقعة الزيت، التي تضم ألوان قوس قزح طافية هنالك». كان يوكيو يحاول دائماً أن يبين الأبعاد التي تكمن وراء السلوك الإنساني غير الموجَّه، ليبين لليابانيين وغيرهم أن على الإنسان أن ينطلق من ثقافته، ويحافظ على أصالته ليشارك في البناء الكلي للعالم وليساهم في عملية الامتزاج.

وقد رأى في الغزو الثقافي الغربي والأمريكي لليابان، وغيرها من بلدان العالم، طمساً للمعالم الحضارية لتلك البلدان، وإلغاء لهويتها، كما رأى في الانجراف وراء تحقيق التقدم السريع، وتوجيه الطاقات الإنسانية لتحقيق هذا التقدم تفريغاً للإنسان من جميع المضامين وقضاء على مستقبله، ولذلك فإن يوكيو أكد على ضرورة توفر الوعي والإرادة من أجل بناء مستقبل الفرد والجماعة، فكان الوعي لديه هو الذي يحيل الإنسان إلى درّة جميلة متألقة لا تعرف التغير، وكانت الإرادةُ الشعاعَ الذي يصدر عن هذه الدرَّة فيمنحها التألق (٢٦).

كان ميشيما من وجهة نظر أحد المؤرخين، «الأكثر موهبة» بين جيله. تعمق في أساليب وقيم جيل ما بعد الحرب وإحساسهم بالفراغ واليأس. كان يؤمن بالقيم والمؤسسات التقليدية، وبضمنها الإمبراطور، الذي كان يراه «المصدر الرمزي للولاء والثقافة». كان يعتقد بأن الشخص يجب أن يتصرف وفق قناعته العقلية (٢٧). وهكذا جاء انتحاره تعبيراً عن انصدامه بواقع اليابان بعد الحرب، واهتزاز القيم التقليدية والموجة الجارفة للحداثة التي طغت على التقاليد على نحو سافر.

ومهما يكن من حالة الإحباط التي يظهرها انتحار ميشيما، فإنها لا تعد ظاهرة عامة وواسعة في المجتمع الياباني في السبعينات، لأن هذا العقد شهد اكتمال أوجه التجربة اليابانية ونجاحها الباهر، وعبر غالبية اليابانيين عن سعادتهم للتخلص من آثار الهزيمة، وإعادة بناء بلدهم وفقاً لسياقات

تعوّد عليها اليابانيون، بالمزاوجة بين التقاليد والحداثة. مع ذلك، وكما أشرنا سابقاً، فإن قيم العهد الجديد والتيار الجارف للحداثة الأمريكية التي اكتسحت مجتمع اليابان في العقود الأولى التي تلت الاحتلال، أدت إلى عدم قدرة العديد من المفكرين اليابانيين، وحتى الإنسان العادي على تقبّل قيم العهد الجديد، إلا أن الموازنة بين التقليد والحداثة بعد استقرار المجتمع الياباني أدت إلى التقليل من حدة التوترات.

الهوامش والتعليقات

(١) للتفاصيل عن النقاشات بشأن هذه الإشكالية يمكن الرجوع إلى ما يأتي :
عبد الغفار رشاد، التقليدية والحداثة في التجربة اليابانية، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للأبحاث، ١٩٨٤، ص ١٦٣ _ ١٧٥.
John B Bennet et al., In search of identity, Minnesota University, 1958, PP.11 -12.

(٢) لليابان خبرة طويلة في القدرة على تكييف الثقافات الوافدة، فكانت الثقافة الصينية وبُناها الفكرية والدينية أساساً للثقافة اليابانية قبل تغلغل الثقافة الغربية والأمريكية على نحو واسع في اليابان منذ منتصف القرن التاسع عشر. وقد استطاعت اليابان توظيف هذه الثقافات وتحويلها إلى عناصر أساسية للثقافة اليابانية. لمناقشات أوسع حول هذه المسألة انظر: بيتر ميتشل، «جذور تجربة التحديث في اليابان»، ترجمة وتقديم د. محمود عبد الواحد محمود، مجلة الرافد، العدد ١٤٩، ٢٠٠٩م، ص ص ٢٤ _ ٣٦؛ طارق جاسم حسين، جذور التحديث في اليابان في أواخر عهد أسرة توكوكاوا (١٨٥٣ _ ١٨٦٨)، رسالة ماجستير غير منشورة بإشراف الباحث، كلية الآداب _ جامعة بغداد، ٢٠١٠، ص ١٩٠ – ١٩٥.

(٣) انظر محمود عبد الواحد محمود، مشاهدات أكاديمي عراقي عن النهضة اليابانية، مقابسات، العدد ٣، ٢٠٠٧؛ الاهتمام الياباني بالدراسات العربية: مكتبة ومعهد تويوبنكو، مجلة الرافد، الإمارات العربية المتحدة، العدد ١٣٠، ٢٠٠٨؛ كيكوساكاي ومحمود عبد الواحد محمود (تحرير وتقديم)، العراق واليابان في التاريخ الحديث: التقليد والحداثة، بغداد، مؤسسة مصر مرتضى للكتاب العراقي، ٢٠١٠، ص ١٣ _ ٢٠.

(٤) من أفضل المؤرخين الذين ناقشوا أوضاع اليابان بعد الحرب العالمية الثانية وقدرتهم على النهوض من جديد وتقبل آثار الهزيمة، هو المؤرخ الامريكي جون داور،
John W. Dowe, Embracing defeat Japan in the wake of world war II, London, Norton & company LTD, 1999.

(٥) محمود عبد الواحد محمود، شنتارو إيشيهارا: أضواء على الفكر الياباني المعاصر، دراسات في التاريخ والآثار، العدد ٧، ٢٠٠٨، ص ١٠٠ – ١٢٦.

(٦) ولد شنتارو إيشيهارا في كوبي عام ١٩٣٢، عاش طفولته في مدينة زوشي الساحلية. تخرّج في جامعة هيتوتسباشي Hitotsbashi في سنة ١٩٥٦، وحصل قبل تخرّجه على جائزة أدبية رفيعة عن روايته (موسم الشمس TaiyonoKise). أصبح عضواً في مجلس المستشارين (١٩٦٨ _ ١٩٧٢) وعضواً في مجلس النواب House of Representatives (١٩٧٢ _ ١٩٩٥)، وعمدة لطوكيو عام ١٩٧٥ و ١٩٩٩ وهو عضو في الحزب الديمقراطي الليبرالي منذ عام ١٩٦٨. له العديد من المؤلفات والقصص والأعمال الأدبية والفكرية والسياسية. أشهر هذه المؤلفات كتابه المثير للجدل (اليابان التي تستطيع أن تقول لا)، الذي أصدره بالاشتراك مع أكيو موريتا Akio Morita, باللغة اليابانية سنة ١٩٨٩، ثم ترجم إلى الإنجليزية في عام ١٩٩١ في الولايات المتحدة الأمريكية. ترك إيشيهارا النشاط السياسي في عام ١٩٩٥ بعد خمس وعشرين سنة من العمل السياسي وأصبح في عام ١٩٩٩ عمدة لطوكيو مرة أخرى.
Louis Frederic, Jaban Encyclopedia, Trans . by kathe Roth, Cambrige, Harvard University Press, 2002, P.398.

(٧) صدر الكتاب أولاً باليابانية في عام ١٩٨٩، ثم بالإنجليزية في عام ١٩٩١، فوضع إيشيهارا تحت ضوء الاهتمام العالمي، لاسيما أن فيه نقداً لاذعاً للسياسة الأمريكية عموماً والسياسة الأمريكية تجاه اليابان على نحو خاص، نال هذا الكتاب اهتماماً واسعاً في اليابان والولايات المتحدة.
Shintaro Ishihara, The Japan that can say N, Tran. By Frank Baldwin, New York, Simon and Schuster, 1991.
وترجم إلى العربية بعنوان: شنتارو إيشيهارا، اليابان تقول «لا»، ترجمة عن الترجمة الإنجليزية، بيروت، دار الحمراء، ١٩٩٢.

(٨) مهاتير محمد وشنتارو إيشيهارا، صوت آسيا زعيمان آسيويان يناقشان أمور القرن المقبل، بيروت، دار الساقي، ١٩٩٨.

(٩) Shintaro Ishihara,. cit.,.10-15;
مهاتير محمد وشنتارو إيشيهارا، المصدر السابق، ص ١٠٣ _ ١٢٥.

(10) Louis Frederic, Japan Encyclopedia, Trans. by Kathe Roth, Cambridge, Harvard University Press, 2002, P.640.

(١١) شاعر ومعماري ياباني، حاول المزاوجة بين التقاليد والحداثة، إلا أنه اهتم أكثر بالموروثات والتقاليد. فعلى الرغم من أنه مواطن من طوكيو من منطقة حضرية إلا أنه من النادر أن يذكر المناطق الحضرية في شعره. توفي في عمر مبكر وعمر أربع وعشرون سنة لإصابته بمرض عضال. للتفاصيل انظر: Ibid, P.921.

(١٢) وهو شعر ياباني مختلف عن شعر الكانشي Kanshi أو الشعر الصيني وهذا المصطلح يشير إلى كل أشكال الشعر الياباني الكلاسيكي وبدرجة أقل إلى شعر الحلقات الأرستقراطية اليابانية. منذ القرن الثامن وحتى القرن العشرين.
Louis Frederic, Op. Cit , P.1024.

(١٣) جان جاك أوريغا، معجم الأدب الياباني، ترجمة حبيب نصر الله نصر الله ط١، بيروت، كلمة ومجد المؤسسة للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩، ص ٣٢٩ _ ٣٣١.

(١٤) أحد أنواع الشعر والغناء والرقص الياباني، تطور في القرنين الرابع عشر والخامس عشر وتستخدم فيه أقنعة وتمثل على المسارح باستخدام أشعار صعبة الفهم، مأخوذة من التراتيم البوذية والشنتوية. وهناك عدة أنواع من هذه الأشعار. للتفاصيل انظر :
Louis Frederic, Op. Cit., PP. 773 -775.

(١٥) Ibid., P. 640.

(١٦) أديب وكاتب قصص قصيرة وروائي ياباني، أصبح ذا شهرة عالمية، وحصل على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٦٨. للتفاصيل انظر :
Louis Frederic, Op. Cit., PP495- 496.

(١٧) Mikiso Hane, A Short History Japan, Oxford, One World, 2004, PP.208- 209.

(١٨) جان جاك أوريغا، المصدر السابق، ص ٣٢٩ _ ٣٣١.

(١٩) المصدر نفسه، ص ٣٣٠ _ ٣٣١.

(٢٠) Mikiso Hane, Op. Cit., P. 205.

(٢١) Ibid, PP. 204 - 206.

(22) Louis Frederic, Op. Cit. , P. 640.

(٢٣) Ibid;
محمود عبد الواحد محمود، شنتارو إيشيهارا، ص ١٠٠ – ١٢٦؛ جان جاك أوريغا، المصدر السابق، ص ٣٣٠ _ ٣٣١.

(٢٤) راوية الجاموس، الوعي والإرادة لدى الكاتب الياباني يوكيو ميشيما، الجزء الأول، موقع أرض الحضارات: www.landcivic.com

(٢٥) بورتريه يوكيو ميشيما ساموراي الأدب الأخير، جريدة الثورة السورية، الأربعاء، ١٩ حزيران ٢٠٠٦.

(٢٦) راوية الجاموس، المصدر السابق.

(٢٧) Mikiso Hane, Op. Cit., PP. 208 - 209.

المسرح زيتونة الثقافة

منذ بواكير الخمسينيات من القرن الماضي تم غرس بذرة المسرح الإماراتي ممثلة بمسرحية «جابر عثرات الكرام» التي كان للفتى الأغر حينها صاحب السمو الشيخ سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة حالياً - الفضل في إنتاجها وتمثيلها ومرت السنوات ثقيلة في بعضها وسريعة في البعض الآخر إلى أن قامت الدولة وتشكلت أطرها الدستورية والقانونية واستكملت هيئاتها الاتحادية والمحلية وأصبحت الخطوط المتوازية في النهضة العمرانية والتعليمية والزراعية والصحية والاجتماعية والثقافية تتحول إلى ما يشبه الأواني المستطرقة لتتوازى في كافة الحقول بحيث استوى التقدم فيها جميعاً مما حدا بالمراقبين كافة من عرب وأجانب إعلاميين ومثقفين واقتصاديين وأكاديميين إلى رفع قبعاتهم احتراماً للمكانة التي آلت إليها دولة الإمارات العربية المتحدة على الصعيد العالمي.

لست في صدد الدخول بتفاصيل الإنجازات التي تحققت في كل حقل على حدة فلكل ميدان من يهتم به لكن فيما يتعلق بالشأن الثقافي عامة والمسرح خاصة فقد شهد هذا الحقل الثقافي نهضة تستوجب ليس رفع القبعة فقط بل الانحناءة النامة عن الاحترام وفق التقليد المتبع في دول شرق آسيا أو الطبقات الأرستقراطية الغربية. فالإبداع في مجال الكتابة، التشكيل، السينما والمسرح ما زال في خط تصاعدي وكذا الاهتمام في التراث، الآثار والموسيقى دون أن ننسى الإنجاز الذي تحقق في مجال النشر لكن الظاهرة التي تستوقف المراقب في الأشهر الأخيرة هو المنجز المسرحي ممثلاً بعروض الموسم المسرحي الصيفي في دورته السادسة التي جاوزت الاثني عشر عرضاً والتي ما كادت تنتهي حتى بدأ تقديم سبعة عروض مسرحية «عجيب غريب» في الشارقة، «عائلة طرب» و«أنا وزوجتي وأوباما» في دبي، «وشكراً أباباً» في أبوظبي، «والجنرال بلول» في كلباء و«فاصل ونواصل» في الفجيرة، و«حريج وفريج» في الفجيرة وسط إقبال لافت من الجمهور على هذه العروض التي شكلت موسماً مسرحياً مزدهراً هذا في الوقت الذي يتم فيه العمل لإعداد مهرجانين مسرحيين جامعيين إضافة لمهرجان مسرحي في دبي ومهرجان المونودراما في الفجيرة وكذلك الإعداد المبكر لأيام الشارقة المسرحية علماً أن الصيف إياه شهد تنظيم دورات مسرحية متنوعة في كل في الشارقة دبي ورأس الخيمة فإذا كانت الحركة الثقافية في الإمارات تشهد نمواً نوعياً وكمياً في كافة المدن والقرى فإن المسرح هذا العام شكل الزيتونة التي أضاء زيتها الإمارات وتلذذ بمذاقه كل من حضر عرضاً مسرحياً.. علماً أن المسارح في العديد من البلدان العربية شهدت أفولاً في العطاء مما جعل المسرح الإماراتي بعطائه واستضافته لعروض مسرحية لفرق عربية موضع إعجاب كافة المسرحيين العرب كيف لا وصاحب السمو الشيخ د. سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة هو صاحب شعار «سيبقى المسرح ما بقيت الحياة» ودعمه المادي والمعنوي للهيئة العربية للمسرح سيبقى أمل المسرحيين جميعاً.

لنتهيأ جميعاً منذ الآن لقطف ثمار أخرى من زيتونة الثقافة «المسرح» وذلك في كل من جزر القمر وموريتانيا حيث الأيادي البيضاء لصاحب السمو الشيخ د. سلطان القاسمي غرست بذور زيتونته هناك... هذا إضافة إلى دعم صاحب السمو لمهرجان المسرح الخليجي من خلال جائزة الشارقة للمسرح.

المسرح زيتونة
نتفيأ بظلها، ونتدفأ بتفلها
ونتلذذ بزيتها
الذي يضيء لنا الطريق.

أسامة طالب مرة

أقسام الأسماء: مصطلحاتها ودلالاتها

عند ابن حزم الأندلسي* (ت ٤٥٦هـ)

د. محمد بن اعمر

جامعة تلمسان

يقول ابن حزم الأندلسي في كتابه التقريب لحدّ المنطق باب كتاب الأسماء المفردة المقدمة الأولى: «إنّ الأسماء التي يقع كلّ واحد منها على كثير أي على جماعة أشخاص فإنّها تقع تحتها مسمياتها في جميع اللغات أوّلها عن آخرها»(١). وهو يقصد في ذلك أسماء الذات، التي يمكن أن تقع ضمن الحواس، وبخاصة حاستي اللمس والبصر(٢) وتلك الأسماء ـ في نظره ـ قد تتفق أحياناً في رسمها وتؤدي المعنى نفسه، وأحياناً أخرى تتفق في كتابتها وتختلف في معانيها، وطوراً تتفق في شكلها وتتحد في معانيها أو تشترك فيما بينها في صفة من الصفات، ولا تشذّ لغة عنده في وقوع مسمياتها تحتها، ويتمّ ذلك كلّه -في اعتقاده- على خمسة أوجه لا سادس لها كما يقول(٣) وهي كما يأتي:

أولاً: الأسماء المتواطئة:

ويسميها ابن حزم أيضاً الأسماء المتفقة(٤)، وهي تعني عنده «أن يكون المسمى يوافق المسمّى الثاني في اسمه وحده معاً»(٥). ويطابقه تطابقاً تاماً، ويضرب لذلك أمثلة فيقول: «فرس وفرس، أو كقولنا: حيّ وحيّ»(٦). ويحدد ابن حزم أسباب هذا التواطؤ والتوافق، فيقول: «فإنّ كلّ واحد من هذين المسميين يوافق الآخر في اسمه لأنه لفظ واحد، ويوافقه أيضاً في حدّه»(٧)، ويضيف مبيّناً الصّفة أوجه التماثل بينهما في الشكل والوظيفة والاستعمال فيقول: «لأنّ كليهما حسّاس متحرك بإرادة وكليهما أيضاً صهال محدّد الآذان، مستعمل في الرّكوب، متوهم منه السرعة في الجري»(٨) ويختم هذا العنصر بجزمه أنّ هذا النوع يسمّى الأسماء المتواطئة و«إن شئت قلت المتفقة»(٩).



صورة لطابع بريدي إسباني، وضع تكريماً لهذا الإمام الكبير ابن حزم وأخذ النص (باب من أحب من نظرة) من كتابه طوق الحمامة

ثانياً: الأسماء المختلفة:

وينعتها ابن حزم بذلك لأنّ المسمى الأول يكون فيها مخالفاً للمسمّى الثاني في «اسمه وحدّه معاً» كما يقول(١٠). ويضرب لذلك مثالاً، رجلاً وحماراً، ويعلق عليهما بأنّ «هذين لفظان مختلفان، وحدّان مختلفان»(١١). وينتهي في حديثه عن هذا الضرب من الأسماء إلى أنّ «هذا النوع يسمى الأسماء المختلفة»(١٢)، وهكذا فإنه بهذا

الشكل يصبح نقيضاً للأول في الهيئة والمضمون.

ثالثاً: الأسماء المشتركة:
وهي الأسماء التي يرى فيها ابن حزم أنّ المسمى الأول يكون يوافق المسمى الثاني في اسمه ويخالفه في حدّه أي هي الأسماء التي تشترك لفظاً وتختلف معنى، ويبيّن ابن حزم ذلك بالمثال فيقول: «كقولنا نسْر للطائر المبالغ في الاستعلاء في الجوّ الذي يأكل الجيّف، وقولنا لبعض حافر الفرس «نسْر» وقولنا: «نسْر» للنّجم الذي في السماء»(١٣). ويستنتج ابن حزم أن هذا النمط من ألفاظ والتي تتشابه شكلاً وتختلف مضموناً مما هو كثير في اللغة العربية (١٤)، وأن هذا التشاكل مما هو من أسباب البلاء الكثير الذي قد يقع بين متناظرين؛ فيتنازعان ويكثران الهرَاش (**) لأنّ «أحدهما يريد معنى ما والآخر يريد معنى آخر»(١٥). ومع ذلك يعترف ابن حزم بأنّ ذلك «لا يقع إلا بين جاهلين، أو جاهل وعالم، أو سفسطانيين أو سفسطاني ومنصف»(١٦) وينفي أن يقع ذلك بين عالمين منصفين بوجه من الوجوه»(١٧) ويعتقد أنّ تلك آفة العلماء ولا يسلم منها في نظره «إلا من تميّز في هذه الصناعة وأشرف عليها وقوي فيها، فإنّه لا يخفى عليه من معاني الكلام شيء»(١٨). ولعلّ ذلك التمييز لا يتأتّى لأولئك إلا بالمدارسة التي تعين على العلم بهذا التخصّص ويقول ابن حزم محدداً نمط هذه الألفاظ «هذا النوع يسمى الأسماء المشتركة»(١٩).

رابعاً: الأسماء المترادفة:
وهي الأسماء التي تختلف شكلاً وتشترك معنى وبهذا فإنّ مصطلح «المترادفة» عند ابن حزم هو نقيض مصطلح «المشتركة»، ويفسر ابن حزم الأسماء المترادفة فيقول: «والرابع - أي النوع الرابع - أن يكون المسمى يوافق المسمّى في حدّه ويخالفه في اسمه»(٢٠) ويعلل ذلك بالمثال فيقول: «مثال قولنا: سِنّور، وضيون، وهرّ، فإنّ هذه الألفاظ مختلفة وهي كلها واقعة وقوعاً واحداً على كلّ شخص من أشخاص النوع المتخذ في البيوت لصيد الفأر الذي يلحّ في السؤال عند الأكل، ويشبه الأسد في خلقه»(٢١). ويختم هذا العنصر بقوله: «وهذا النوع من الأسماء يسمى المترادفة»(٢٢).

خامساً: الأسماء المشتقة:
وهي الأسماء التي يرى ابن حزم أن يكون فيها المسمّى الأول مخالفاً للمسمّى الثاني في اسمه وحدّه(٢٣)، ولكنّهما يتفقان في صفة من صفاتهما(٢٤)، وفي هذا الشأن يقول: «والخامس - يعني النوع الخامس - أن يكون المسمى يخالف المسمى في حدّه وفي اسمه الذي خصّ نوعه به، إلاّ أنّهما يتفقان في صفة من صفاتهما أوجبت لهما الاشتراك في اسم مشتق منها»(٢٥) ويحدد ابن حزم طبيعة هذه الصفة التي توجب الاشتراك بين المسمّيين «إما جسمانية وإما نفسانية، حالاً كانت، أو هيئة(٢٦)، ويقول بخصوص الجسمانية: «كقولنا: ثوب أبيض، وطائر أبيض، ورجل أبيض، فإنّ كلّ واحد من هذه المسميات حدّه غير حدّ صاحبه واسمه في نوعه غير اسم صاحبه»(٢٧)، ثم يكشف عن القرينة بينهم فيقول: «وقد اشتركت كلها في أنّ سميّ كل واحد منها أبيض»(٢٨).

وهكذا دلت لفظة البياض على الصفة التي أوجبت الاشتراك فيما بينها في اسم مشتق منها، والحقّ أن هذه أسماء مركبة، جمعت مسمى وصفة للدلالة على اسم ولم يرِد لمَ


تمثال للعلامة ابن حزم

لم ينعتها ابن حزم بهذا المصطلح الذي نرى أنه أقرب إليها من مصطلح المشتقة.

ويقول ابن حزم بخصوص الصفة النفسانية: «كقولنا: أسد شجاع، ورجل شجاع»(٢٩)، وهذا يعني أنّ صفة الشجاعة هي الصفة المشتركة بينهما وهي التي جعلت منه هذا النوع من الأسماء يسمى الأسماء المشتقة.

نوع الأسماء	حال الاسم	حال الحدّ	القرينة الزائدة
المتواطئة أو المتفقة	توافق في الاسم	توافق في الحدّ	-
المختلفة	اختلاف في الاسم	اختلاف في الحدّ	-
المشتركة	توافق في الاسم	اختلاف في الحدّ	-
المترادفة	اختلاف في الاسم	توافق في الحدّ	-
المشتقة	اختلاف في الاسم	اختلاف في الحدّ	صفة مشتركة

ويخلص ابن حزم بعد هذا الطرح الفلسفي والتفسير والتعليل بالحجة والدليل لأنواع الأسماء إلى أنّ «هذه الأقسام الخمسة تقع على الأجناس والأنواع وأصناف الأنواع التي كأنها أنواع»(٣٠) ويظهر ذلك بالمثال فيقول: «كقولنا: رجل وامرأة، وذكر وأنثى»(٣١) ونستطيع أن نتبيّن مما سبق قواعد الأسماء ومعادلاتها في الجدول الآتي:

ويلاحظ أنّ ابن حزم قد أخرج من دائرته الخماسية ما يسميه بالأسماء المختصّة لأنها في نظره «تقع على ذات المسمى وحده، أو على كلّ شخص من أشخاص ما، وهي أن تكون المسميات منها وضعت لها أسماء تختص بالمسمى أو بأشخاص ما للتمييز بعضها من بعض، فإمّا تتفق فيها وإمّا تختلف»(٣٢) ويجتهد ابن حزم في إيجاد الأسباب الموضوعية لإخراج هذا النوع من الأسماء من الأنواع الخمسة السابقة فيقول: «وهي قد تبدل ولا تستقر استقراراً لازماً لأنّها إنّما تكون باختيار المسمى، ولو شاء لم يسمّ هاسمي بذلك»(٣٣) ويضيف متحدثاً عن الأسماء المختصة فيقول: «ولم يقصد به الإبانة عن صفات مجتمعة في المسمى دون غيره مما قصد في الأول ولا اشتقت للمسمى لها من صفة فيه أصلاً وهي التي يسميها النحويون «الأسماء الأعلام» وذلك نحو قولك: زيد وعمرو أو زيد وزيداً أو أسد في اسم رجل أو كافور في اسمه أيضاً وما أشبه ذلك»(٣٤). ويخلص ابن حزم إلى أنّ تلك «أقسام المسميات كلّها تحت الأسماء ووقوع الأسماء كلها على المسميات ولا مزيد»(٣٥). وينتقل ابن حزم بعد حديثه عن أنواع الأسماء الخمسة، والأسماء الأعلام إلى إثارة موضوع أسماء الله الحسنى المثبتة بالنص القرآني، فيرى أنّها «أسماء أعلام غير مشتقة من شيء أصلاً»(٣٦) في حين يرى أن أسماءه عزّ وجلّ التي فيها صفات الفعل له فمشتقة من أفعاله كالمحيي والمميت وما أشبه ذلك، وتلك الأفعال أعراض حادثة في خلقه، لا فيه، تعالى الله عن ذلك»(٣٧).

وهكذا ننتهي إلى أنّ ابن حزم قد نظر إلى الأسماء ومسمياتها بعين المنطق والثقافة النوعية الغزيرة، فجعلها أنواعاً وأقساماً، فكان تبعاً لذلك الأسماء المتواطئة أو المتفقة، والمختلفة والمشتركة والمترادفة والمشتقة والمختصة أو الأسماء الأعلام كما يقول، بالإضافة إلى أسماء الله الحسنى التي عقد لها أيضاً فصلاً طويلاً في كتابه الموسوم بالفصل(***)، وهذا يدلّ على أنّ هذا العلامة كان يخضع الأشياء جميعها للعقل والمنطق، وهو في ذلك كلّه كان ينطلق من مقدمات وينتهي إلى نتائج لها دلالاتها العلمية والفلسفية واللغوية والمعجمية وأقلّ ما يقال فيها إنّها حقّاً صورة عكست ثقافته الشمولية والموسوعية.

الهوامش:

(*) هو أبو محمد علي بن سعيد بن حزم الوزير الفقيه الظاهري ولد بقرطبة سنة ٣٨٤هـ من أسرة عرفت بالثروة والوزارة، وقد عرف بنتاجه العلمي الغزير، من أشهر مؤلفاته كتاب طوق الحمامة في الألفة والأُلاف. ينظر ترجمته في الجذوة للحميدي، ومطمح الأنفس لابن خاقان.

(١) ينظر: رسائل ابن حزم الأندلسي، تحقيق د. إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، سنة ١٩٨٣م، ٤/١٣٤.

(٢) ينظر هذا الموضوع في: الكامل في النحو والصرف والإعراب، أحمد قبّش، دار الرشيد، دمشق، ط٦، سنة ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ص ٣٢٠.

(٣) ينظر: رسائل ابن حزم، ٤/١٣٤. | (٤) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤.

(٥) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤. | (٦) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤.

(٧) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤. | (٨) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤.

(٩) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤. | (١٠) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤.

(١١) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤. | (١٢) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤.

(١٣) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤. | (١٤) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٤.

(**) الهِرَاش: الخصام والقتال، ينظر: لسان العرب مادة (هرش).

(١٥) ينظر: رسائل ابن حزم، ٤/١٣٤. | (١٦) ينظر: المصدر السابق، ٤/١٣٥.

(١٧) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥. | (١٨) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥.

(١٩) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥. | (٢٠) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥.

(٢١) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥. | (٢٢) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥.

(٣٢) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥. | (٢٤) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥.

(٢٥) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥. | (٢٦) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥.

(٢٧) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥. | (٢٨) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥.

(٢٩) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥. | (٣٠) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥.

(٣١) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٥. | (٣٢) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٦.

(٣٣) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٦. | (٣٤) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٦.

(٣٥) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٦. | (٣٦) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٦.

(٣٧) ينظر: المصدر نفسه، ٤/١٣٦.

(***) ينظر هذا الموضوع في كتاب: الفصل في الملل والنحل، لابن حزم، طبعة القاهرة، سنة ١٣١٧هـ، ٢/١٢٠ وما بعدها.

الشاعر ابن زيدون

د. سهى محمود بعيون

* حياة ابن زيدون
* تألّق ابن زيدون في الشعر

١ ـ حياة ابن زيدون

هو أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب بن زيدون القرطبي (٣٩٤ ـ ٤٦٣ هـ / ١٠٠٣ ـ ١٠٧٠م) هو الشاعر الكبير والناثر الفذ والأديب الذي يقف في مقدمة الصف الأول بين شعراء الأندلس وأدبائها، وهو منهم في مكان الصدارة. وهو سليل أسرة اشتهر أفرادها بالعلم والأدب، وكانت هذه الأسرة تنتمي إلى أصل رفيع، إذ تنتسب لمخزوم من بطون قبيلة قريش. كان والده فقيهاً ذا مكانة علمية ودينية محترمة حملت حكام قرطبة على تعيينه مستشاراً لقاضي قرطبة في شؤون القضاء والدين. ومع ذلك فإنّ مكانة ابن زيدون الأب كانت تقوم على مكانته العلمية ومنزلته الدينية قبل كل شيء. واهتم هذا الفقيه العظيم بابنه منذ نعومة أظفاره فأحضر له الأدباء والمثقفين، ووصله بالعلماء والفقهاء من أصحابه، وكان هو نفسه أول أساتذته، إذ كان متفنناً في ضروب العلم جَمّ الرواية والمعرفة باللغة والآداب، على أنّ تلمذته له لم تطل، فقد توفي وابنه في الحادية عشرة من عمره سنة (٤٠٥ هـ / ١٠١٤م).

نشأ ابن زيدون في قرطبة وطلب الأدب وبرع فيه، وذاع صيته بالمهارة في نظم الشعر. وشق ابن زيدون طريقه في الأوساط الثقافية والأدبية مستخدماً نبوغه الأدبي وكفاءته الشعرية لارتقاء سلم المجد الأدبي والاجتماعي.

عاش ابن زيدون حياة الصبا في قرطبة في أحلك عهودها وأظلم عصورها في عهد غروب شمس الخلافة الأموية وزوال نورها وانطفاء نجمها، فترة التناحر على الخلافة وإثارة الفتن وبعث الاضطرابات وانتشار الدسائس والانقلابات.

وأسهم ابن زيدون في تأسيس الدولة الجهورية بقرطبة، وتولى فيها أرقى المناصب، ولكن الدسائس قد لاحقته فأفسدت ما بينه وبين مؤسسها أبي الحزم بن جهور، فألقى به في السجن زهاء عام ونصف، وأصم أذنيه عن توسلاته، ففر من سجنه ولكنه تابع توسلاته إليه، والاستشفاع بأصدقائه، حتى ظفر بالعفو عنه. وبعد وفاة أبي الحزم وتولي أبي الوليد زمام الحكم في قرطبة دخل ابن زيدون في خدمة هذا الأخير، وقد ساعدته صلته بالأمير أبي الوليد وقابلياته الأدبية على أن يجد له محلاً في مناصب دولته وعلت منزلته لديه، فعُيّن في ديوان أهل الذمة ردحاً من الزمن، بيد أنّ الحال لم يدم على هذه العلاقة الطيبة فتوترت العلاقة بينهما، غير أنّ أبا الوليد بن جهور عفا عنه وأعاده إلى مكانته ثم اتخذه سفيراً إلى عدد من ملوك الطوائف. وكثر أصدقاؤه بين ملوك عصره وشعرائهم، ويحور في ديوانه شعر يتصل بهذه السفارات والرحلات ومن تعرَّف عليهم من الملوك والوزراء.

وقد ترك ابن زيدون ذخيرة أدبية من أروعها وأصدقها ما أنشده خلال الأزمات التي عصفت به.

وكان ابن زيدون أديباً فصيحاً بليغاً فطمع كل ملك في اجتذابه إلى بلاطه غير أنه فضل الإقامة في بلاط المعتضد فسار إلى إشبيلية سنة (٤٤١ هـ ـ ١٠٤٩م)، إذ كان أشدَّ ملوك الطوائف رغبة فيه، وأكثرهم تمسّكاً بالأدباء، وكان المعتضد شاعراً فزاد الشعر ابن زيدون قيمة في نظره واستراحت نفس ابن زيدون عند المعتضد وأعلى المعتضد مكانته وقرب مجلسه وأدناه، فألقى إليه مقاليد وزارته، وأصبح صاحب أمره ونهيه.
ففي إشبيلية بدأ الشاعر حياة جديدة وصل فيها إلى أعلى درجات المجد الأدبي والاجتماعي والسياسي، ففي إشبيلية برز ابن زيدون، فلم يعد شاعراً فقط، بل أصبح

شخصية بارزة من شخصيات الدولة الإشبيلية وحصل على اللقب الرفيع «ذو الوزارتين» الذي لم يكن يمنح إلاّ لأرفع شخصية في الدولة وأقربها إلى الملك والحاكم. ومن المؤكد أنّ دور ابن زيدون في بلاط المعتضد في هذه الفترة الطويلة التي امتدت عشرين عاماً لم يكن دور شاعر بسيط، ولا حتى دور كاتب مقرّب، وإنّما كان الوزير الأول للمعتضد ومحل ثقته واعتماده ومساعده الأيمن. فقد أقام ابن زيدون في كنف المعتضد مدة فجاء جانب من شعره سجلاً حافلاً لبعض حوادثه الجسام، ولم يترك ابن زيدون مناسبة عيداً إلاّ انتهز الفرصة لمدح المعتضد، وبيان سياسته الحصيفة وحروبه المظفرة على خصومه.

وظل ابن زيدون في بلاط المعتضد مرعي الجانب كريم المنزلة متقلّداً للوزارة لدى المعتضد حتى توفي الأخير وتولى بعده ابنه المعتمد الذي زاد في إكرام ابن زيدون. فقد أبقى المعتمد ابن زيدون أنيساً وجليساً وكان لتصرفه في شؤون النظم يتبادل القصائد معه ولقد سعى حساد ابن زيدون وخصومه في إسقاطه عن مكانته وإبعاده عن بلاط بني عباد، حتى أشار بعضهم على المعتمد أن يرسل ابن زيدون لتهدئة الثائرة التي قام بها العامة ضد اليهود في إشبيلية، فسار ابن زيدون على رأس الحملة على مضض وقد أثقلته الأمراض وأوهنت جلده الأسقام ليلفظ أنفاسه الأخيرة في رجب (٤٦٣هـ/١٠٧٠م). عاش ابن زيدون حياته بكل جوانبها وقاسى جميع المآسي، وإذا صح أنّه كان فعلاً متيماً بولادة التي قاسى من فراقها الدائم، فيجب أن تضاف مأساته الخاصة إلى الصورة الشاملة للصراع السياسي الذي دار حول الشاعر. حياة ابن زيدون ترسم صورة لعصر من أكثر عصور الأندلس إثارة وهو عصر ملوك الطوائف.

٢ ـ تألّق ابن زيدون في الشعر

ينال المديح الحظ الوافر من اهتمام الشاعر وعنايته، ولا عجب من ذلك وقد رأينا وشهدناه دائباً على السياسة، متصلاً بأكثر ملوك عصره. ولابن زيدون ديوان كبير، ومن يرجع إلى ديوانه يستطيع أن يلاحظ في وضوح أنّ الموضوعات الأساسية التي تتوزع شعره هي الغزل والمديح ويدخل فيه ضرب من الاستعطاف.

كان ابن زيدون بلا شك أبرز شاعر أندلسي من حيث مستوى شعره، ويقع في الذروة بين شعراء الأندلس من حيث ملكات التعبير الأدبي وما صاحبها من إبداع فنّي، بل إنّه يحتل في الشعر العربي كله مكاناً متميزاً ومهماً جداً، وقد أشاد به كل من تحدثوا عنه أو ترجموا له من السابقين.

وإنّ شعره يدل على أنّه واسع الاطلاع على شعر المشرق وشعر من قبله من الأندلسيين وأنّه أفاد من كل ذلك مع احتفاظه بشخصيته المميزة في شعره وعنايته بإبراز ذاته في أعماله الشعرية.

قال عنه الدكتور شوقي ضيف «كان ابن زيدون يحسن ضرب الخواطر والمعاني القديمة أو الموروثة في عُملة أندلسية جديدة، فيها الفن وبهجة الشعر وما يفصح عن أصالته وشخصيته».

ولعل من أهم سماته الفنية في شعره مراعاته في الصياغة الشعرية وثراء مفرداته وحسن اختياره لألفاظه مع التزامه إبراز ذاته سواء في المدح أو الغزل، مع اصطباغها بالشكل الذي تفرضه الظروف والأحوال.

إنّ شعر ابن زيدون جيّد التوازن، مسبوك العبارة، لقد أجاد ابن زيدون في قصائده فظهر بها جمال الأسلوب ورقة المشاعر والموسيقى الشعرية وكانت قصائده صورة من حياته السياسية والعاطفية وتم تشبيهه بالبحتري. كان ابن زيدون شاعراً أصيلاً متمكناً في شتى ضروب الشعر ومختلف أغراضه، ويحتل شعر الغزل نحو ثلث ديوانه حتى إنه في قصائد المدح يبدأ بمقدمات غزلية، ويتميز غزله بالرقة والمعاني المبتكرة والعاطفة الجياشة والمشاعر الصادقة كل هذا كان واضحاً في درته الفريدة النونية التي كتبها بعد فراره من سجنه بقرطبة إلى إشبيلية إلى محبوبته ولادة. هذه القصيدة التي يبكي فيها البعد ويعبر فيها عن حنينه لتلك الأيام الخوالي التي قضاها مع ولادة، ولم يعد الهجر محتملاً بالنسبة له.

اتسم شعره بالرقة والعذوبة والصور الشعرية المبتكرة، وبخلوه من الميوعة العاطفية والغثاثة والابتذال العاطفي واتسم بأنه شعر الحنين والشوق، وهذا الحنين الذي يفيض به شعره يجعله أمير شعراء عصره.
لعل من عوامل شهرة ابن زيدون ارتباط حياته بحبه المشهور لولادة بنت المستكفي، ولادة مبدأ حياة ابن زيدون، هام بها، وقال فيها قصائد جميلة وأعذب أشعاره وأرقها التي تعبر عن حبه لها.

فكان المجلس له أثر كبير في المجتمع القرطبي إبان حكم أبي الحزم بن جهور فيه، وأثر أعمق في حياة ابن زيدون وشعره منذ أن التقيا في مجلسها، وهو وزير آنذاك في حكومة ابن جهور. لم يكن ابن زيدون أقل عراقة من الأميرة ولادة لتحدره من أسرة المخزومي المعروفة، فأعجبت به بادئ الأمر وهام هو بها منذ أول لقاء في قصرها، وأحبته هي أيضاً، فأخذا يتبادلان الرسائل الشعرية بعد فترة وجيزة التي عبّرت لنا عن حبهما الكبير، ولكن ما وصل إلينا من شعر ولادة قليل جداً بالقياس إلى قصائد ابن زيدون فيها التي تملأ ديوانه، بالإضافة إلى رسالته الهزلية التي وجّهها إلى خصمه في حبها الوزير ابن عبدوس. لقد أرسل إليها بعد أوّل لقاء هذين البيتين الرقيقين:

ما جالَ بَعْدَكِ لحْظي في سَنا قمرٍ
إلا ذكرتُكِ ذكرَ العَيْنِ بالأثَرِ
فهمتُ معنى الهوى من وَحْي طَرفِكِ لي
إن الحِوارَ لمفهومٌ من الحَوَرِ

ومن الأشعار التي قالها في حالات الألم: لما عصفت الأيام به وألقي به في غيابات السجون، رفع عقيرته بالشكاة والفخر والتوسل والاحتجاج، ووجد من الطبيعة مجالاً فسيحاً، لاذ إليه وقال:

أَلَمْ يَأْنِ أنْ يَبْكي الغَمامُ على مِثْلي
ويَطْلُب ثأري البَرْقُ مُنْصَلِتَ النَّصْلِ
وهَلاَّ أقامَتْ أنْجُمَ اللَّيلِ مأْتَما
لِتَنْدُبَ في الآفاقِ ما ضاعَ مِنْ نَثْلي
ولَوْ أنْصَفَتْني وهي أشكالُ هِمّتي
لألْقَتْ بأيدي الذُّلِّ لَمّا رَأتْ ذُلّي
ولافْتَرَقَتْ سَبْعُ الثُّريّا وغاضَها
بمطلَعِها ما فرَّق الدَّهْرُ من شَمْلي

وابن زيدون هنا يهيب بالطبيعة، ناطقة وصامتة، حية وجامدة، أن تشاركه في نكبته وتَهتمّ بمصيره فتقيم النجوم المآتم، وتسلّم نفسها للهوان مثله ويستبدّ بها الخيال فيطلب من نجوم الثريا السبع أن تتفرق بعد ائتلاف، وتنقص بعد تمام، وكأنّ ابن زيدون في هذه الأبيات جزء من الطبيعة ممتزج بها، متجاوب المشاعر معها.

ويهرب ابن زيدون من سجنه ويعفو عنه الخليفة ويحاول استعادة حب ولادة برقيق الشعر وعذب القول علها ترق وتعود لأيام الحب الأول فيرسل إليها هذه القصيدة الشهيرة «النونية» التي يقول فيها:

أَضْحَى التَّنَائي بَدِيْلاً مِنْ تَدانِيْنا
وَنَابَ عَنْ طِيْبِ لُقْيَانَا تَجَافِيْنَا
ألا وقد حانَ صُبح البَيْنِ صَبَّحنا
حِينٌ فقام بنا للحِين ناعِينا
مَن مُبلغ المُبْلِسينا بانتزاحِهم
حُزناً مع الدهر لا يَبلى ويُبلينا
أن الزمان الذي ما زال يُضحكنا
أنساً بقربهم قد عاد يُبكينا
غِيظَ العِدى من تساقينا الهوى فدعوا
بأن نَغُصَّ فقال الدهر آمينا
فانحلَّ ما كان معقوداً بأنفسنا
وانبتَّ ما كان موصولاً بأيدينا
لم نعتقد بعدكم إلا الوفاءَ لكم
رأياً ولم نتقلد غيرَه دينا

ومما يقول فيها:

حالت لفقدكم أيامنا، فغدت
سوداً وكانت ـ بكم ـ بيضاً ليالينا
إن الزمان ـ الذي ما زال يضحكنا
أنساً بقربكم ـ قد عاد يبكينا
لا تحبسوا نأيكم عنّا يغيّرنا
إن طالما غيّر النأيُ المحبينا

إنّها أقوى قصيدة غزلية غناها المبدعون من شعراء الأندلس التي قال المستشرق الإسباني إميليو غراسيا كومس: «إنّها أجمل قصيدة حب نظمها الأندلسيون المسلمون وغرة من أبدع غرر الأدب العربي كله عارضها شعراء كثيرون وما زالوا يعارضونها إلى اليوم».

وإنّ ابن زيدون أكثر الشعراء الأندلسيين مزجاً للغزل بالطبيعة. فقد كان لولادة الأثر الكبير في جل نتاجه، وسعيه، واختلف هذا الأثر باختلاف الأغراض التي طرقها، وبتنوع سعاياته في بحر حياته المضطربة. لقد كان حب ابن زيدون لولادة حدثاً مهماً في حياة الشاعر كان له أعمق الأثر في إنتاجه الأدبي. فهو دون شك أسطع وجوه الأدب الأندلسي وأطولهم باعاً في نظم الشعر وأكثر الشعراء الأندلسيين شهرة في المشرق العربي قديماً وحديثاً.

ولقد تألّق نجم ابن زيدون في الكتابة تألّقه في الشعر. كان ابن زيدون كاتباً بارعاً وناثراً ماهراً ونال مكانة رفيعة في بلاط المعتضد وخاصة بعد وفاة الأديب الكاتب ابن برد، وقد حظي ابن زيدون بإعجاب ورضى المعتضد بعد أن أثبت قدرات واسعة ليس في الأدب فقط وإنّما في المهام الحكومية التي أسندت إليه، فلم يكن شاعراً أو كاتباً فقط، بل كان شخصية لامعة في الحكومة الإشبيلية ونال لقب ذي الوزارتين.

فقد كان ابن زيدون مالكاً لعنان الكتابة ملكيته لعنان الشعر. وكان بارعاً في صوْغ الكلام سواء أحاله شعراً أم نثراً، وكانت لديه قدرة بديعة في حوْكه ونَسْجه.

هذه حياة شاعر ناثر عظيم وهي حياة أمة في صورة شاعر. ففي حياته العامة صورة

واضحة كل الوضوح لما كان عليه عصر من تفكك سياسي واضطراب في الحكم وتنافس، بل وتناحر بين أمراء وحكام الأندلس بعد أن تفرقت كلمتهم، وفي حياته الخاصة صورة ناطقة لما كان عليه المجتمع الأندلسي من تذوق أدبي عالٍ وحب للشعر والجمال.

المصــادر والمراجـع :

١ـ ابن بسام، أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني الأندلسي (ت ٥٤٢هـ/ ١١٤٧م): الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق د. إحسان عباس، لبنان: بيروت، دار الثقافة، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م.

٢ـ ابن بشكوال، أبو القاسم خلف بن عبد الملك (ت ٥٧٨هـ/ ١١٨٣م): الصلة في تاريخ علماء الأندلس، قدّم له وضبطه وشرحه د. صلاح الدين الهوّاري، الطبعة الأولى صيدا. بيروت، المكتبة العصرية، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٣م.

٣ـ ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر (ت ٦٨١هـ/ ١٢٨٢م): وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ٥ج، تحقيق د. يوسف علي الطويل، د. مريم قاسم طويل، لبنان: بيروت، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، (١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م).

٤ـ ابن نُباتة المصري، جمال الدين أبو بكر (ت ٧٦٨هـ/ ١٣٦٦م): سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر: القاهرة، دار الفكر العربي، (١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م).

٥ـ أحمد أمين: ظهر الإسلام ٤ج ـ الطبعة الخامسة، لبنان: بيروت، دار الكتاب العربي، (١٣٨٨هـ/ ١٩٦٩م)

٦ـ أحمد الهاشمي: جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب ٢ج، تحقيق وتصحيح لجنة الجامعيين، لبنان: بيروت، مؤسسة المعارف.

٧ـ الحميدي، الإمام أبي عبد الله محمد بن أبي نصر (ت ٤٨٨هـ/ ١٠٩٥م): جذوة المقتبس، تحقيق د. روحيّة عبد الرحمن السويفي، الطبعة الأولى، لبنان: بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م.

٨ـ خير الدين الزركلي: الأعلام (قاموس تراجم) ٨ج، الطبعة العاشرة، لبنان: بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٩٢م.

٩ـ زينب بنت علي فوّاز (ت ١٣٣٢هـ/ ١٩١٤م): الدُّرُّ المنثور في طبقات ربّات الخدور ٢ج، الطبعة الأولى، لبنان: بيروت، دار الكتب العلمية (١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م).

١٠ـ د. سعد إسماعيل شلبي: البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر (عصر ملوك الطوائف)، مصر: القاهرة، دار نَهضة مصر للطباعة والنشر.

١١ـ د. سعد عبد الله البشري: الحياة العلمية في عصر ملوك الطوائف في الأندلس، الرياض، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ١٩٩٣م.

١٢ـ سلمى الحفّار الكزبري: في ظلال الأندلس، مُحاضرات، دمشق، مطابع ألف باء.

١٣ـ د. سلمى الخضراء الجيوسي: الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس ٢ج، الطبعة الثانية، لبنان: بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٩م.

١٤ـ د. شوقي ضيف: ابن زيدون، لبنان: بيروت، دار المعارف، ١٩٥٣م.

١٥ـ د. صلاح خالص: إشبيلية في القرن الخامس الهجري، لبنان: بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٥م.

١٦ـ الضَّبي، أحمد بن يحيى (ت ٥٩٩هـ/ ١٢٠٣م): بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تحقيق د. روحيّة عبد الرحمن السويفي، الطبعة الأولى، لبنان: بيروت، دار الكتب العلمية، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧هـ.

١٧ـ د. عبد الله أنيس الطباع: القطوف اليانعة من ثمار جنّة الأندلس الإسلامي الدّانية، الطبعة الأولى، لبنان: بيروت، دار ابن زيدون، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.

١٨ـ علي عبد العظيم: ديوان ابن زيدون ورسائله، مصر: القاهرة، مكتبة نِهضة مصر، ١٩٥٧م.

١٩ـ علي محمد راضي: الأندلس والناصر، مصر: القاهرة، دار الكتاب العربي، د.ت.

٢٠ـ عمر رضا كحالة: أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام ٥ج، الطبعة الثالثة، دمشق، المطبعة الهاشمية (١٣٧٧هـ/ ١٩٥٨م).

٢١ـ د. مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، لبنان: بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٤م.

٢٢ـ د. مصطفى الشكعة: المغرب والأندلس، الطبعة الأولى، لبنان: بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧هـ.

٢٣ـ د. مصطفى الشكعة: مناهج التأليف عند العلماء العرب، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٣م.

٢٤ـ المقري، أحمد بن محمد التلمساني (ت ١٠٤١هـ/ ١٦٣١م): نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب ٨ج، حققه د. إحسان عباس، بيروت، دار صادر، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م.

٢٥ـ وليم الخازن: ابن زيدون أثر ولادة في حياته وأدبه، لبنان: بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة.

التراث العربي وعلم النفس

أنور محمود زناتي


رسم تخيلي لابن سينا

أغفل مؤرخو علم النفس الغربيون الإشارة إلى إسهام علماء النفس المسلمين في تطور علم النفس وتقدمه، وما وصلوا إليه من آراء ونظريات لم يسبقهم إليها أحد من العلماء قبلهم ويرجع ذلك الإغفال إلى جهلهم بتراث المسلمين العلمي وبما يحتوي عليه من آراء ومفاهيم ونظريات نفسية ولعل مسؤولية ذلك إنما ترجع إلى عدم اهتمام علماء النفس المحدثين بدراسة تراثنا العلمي والتعريف به (1).

وقد قدم علماء العرب والمسلمين إسهامات كثيرة في مجال علم النفس تبهر كل من اطلع عليها؛ فقد تشكّل علم النفس في التراث الإسلامي كما تشكّلت معارف المسلمين المختلفة وعلم النفس في التراث الإسلامي لم يكن صنعة يجتمع عليها فئة من الدارسين كما كان النحو صنعة تجمع النحويين والشعر صنعة تجمع الشعراء ولكن استخدم علماء التراث المناهج بأسلوب علمي كالاستبطان، والملاحظة، ودراسة الحالة إلا أن هذا العلم توزع بين المؤلفات التراثية المعنية بأسس السلوك البيولوجية والكتب الفلسفية والفيزيائية والرياضية وقد عالج علماء التراث الظاهرات النفسية كل من زاوية اهتمامه العلمي وكان للمسلمين فضل السبق والإضافة في كثير من مجالات علم النفس.

وتعد كتب التراجم وطبقات الأعلام التراثية، وبعض هذه الكتب غنية بمادتها السيكولوجية، مثل طبقات الأطباء (ابن أبي أصيبعة وابن جلجل) وبعضها يتسع ليشمل تراجم جميع أعلام الفكر وتوفر هذه المؤلفات قاعدة متينة تمكننا من متابعة تطورات المفاهيم.

وكتب الأدب والمصنفات الأدبية مثل: كتاب

الأغاني، الإمتاع والمؤانسة، والعقد الفريد، وتحتوي هذه المصنفات على تفاصيل هامة كانت قد أهملت أو اختزلت وكذلك المؤلفات الفلسفية، والتي تضم آراء الفلاسفة في النفس، إضافة إلى بعض النظريات الهامة، والتصورات والتي تشكل أساساً نظرياً لشرح التصور الإسلامي للإنسان وحياته النفسية كما بوَّب العلماء المسلمون النفس ضمن مصنفاتهم الفلسفية بشكل فيه شروحاً وانتقاداً على ما هي عليه في اليونانية ثم أفرد بعضهم لها فصولاً في المؤلفات الطبية كأبي بكر الرازي، وابن سينا (٢).

ابن سينا (٣٧٠-٤٢٨هـ/٩٨٠-١٠٦٣م):

ولعل خير مثال على ذلك جهود ابن سينا في هذا المجال فقد سبق علماء الفيزيولوجيا والسيكولوجيا المعاصرين في قياس الانفعال على أساس قياس التغيرات الفيزيولوجية المصاحبة له، ففي علاجه لأحد المرضى شك ابن سينا بوقوع المريض في الحب الذي تحول إلى حالة عشق، وحاول معرفة اسم الفتاة التي يعشقها المريض وابتكر طريقة طريفة وهي أن يقول للمريض عدة أسماء لبلاد وأحياء وفتيات، وكان يقيس أثناء ذلك سرعة نبض المريض لمعرفة مقدار الانفعال الذي تثيره هذه الأسماء وقد استطاع بهذه الطريقة أن يعرف اسم الفتاة التي كان يعشقها المريض، والمكان الذي تعيش فيه، وتعتبر هذه الطريقة إرهاصاً مبكراً لاختراع الجهاز الحديث المعروف باسم (جهاز استجابة الجلد الجلفانية) والذي يسمى أيضاً (جهاز كاشف الكذب)، وأشار ابن سينا كما أشار الفارابي من قبل إلى الأسباب الأهم لحدوث الأحلام، والتي توصل إليها العلماء المحدثون فيما بعد، ومما ذكره كل من الفارابي وابن سينا أن بعض الأحلام تحدث نتيجة لتأثير بعض المؤثرات الحسية التي تقع على النائم، سواء كانت هذه المؤثرات الحسية صادرة من الخارج أو من داخل البدن، قال ابن سينا في هذا الصدد (... ومن عرض لعضو منه برد أو سخن بسبب حر أو برد حكى له هذا العضو منه موضوع في نار أو في ماء بارد) وقد دلت البحوث التجريبية المعاصرة على صحة ذلك، كما قال كل من ابن سينا والفارابي بالرمزية في الأحلام.

ويبتدع ابن سينا جديداً في علاج مريض الميلانخوليا، والذي امتنع عن الطعام والشراب حتى نَحُل، مع هذا يتصل بكونه بقرة، وبعد أن يحار الأطباء في علاجه، يذهب إليه ابن سيناء «وكان في ذلك الوقت وزيراً» في إهاب قصاب (جزار) ومعه مساعداه، وكان قد أوصى أهله بأن يخبروه بأن الجزار قادم لذبحه (٣).

وقد «ركب الأستاذ (ابن سينا) وجاء في موكبه المعتاد إلى قصر المريض ثم دخل مع رجلين والسكين في يده وقال أين هذه البقرة لأذبحها، فقلد الشاب المريض خوار البقرة، مما يعني أنه هنا، فقال الأستاذ جروها إلى فناء القصر وأوثقوا يديها ورجليها وأضجعوها، فلما سمع المريض هذا جرى إلى وسط القصر واضطجع على جنبه الأيمن ... ثم جاء أبو علي (ابن سينا) وسن السكين على السكين ثم جلس ووضع يده على خصر المريض كعادة القصابين وقال «وه، يا لها من بقرة هزيلة، إلا أنه لا يحل ذبحها، أعلفوها حتى تسمن ...» وتتتابع القصة التي حكاها النظامي العروضي السمرقندي في الحكاية السابعة من المقالة الرابعة من كتابه «جهار مقاله» (٤).

وقد أورد ابن بختيشوع وإن نسبه لجالينوس عن قصة صبية ألم بها العشق حتى نحلت وأشرفت على الهلاك وإذ أدرك بحدسه أن وراء مرضها عشقاً فأمسك بنبضها وذكر اسماً لغلام كان في موكب أبيه فاضطرب نبضها مما دل على عشقها لذلك الغلام ومن ثم نصح أمها بجلية أمرها ناصحاً زواجها ممن تحب، وهو ما تم لها، حتى إن الصبية وزوجها كانا يجلانه محل الوالد. وهذه الرواية نجدها لدى ابن سينا وإن كانت أبعد مدى فيما يشير إلى تداعي الكلمات Wordassaciation والذي ابتدعه يونج Jung بعد اتصاله بفرويد، وقد أشار فرويد في المحاضرة الثالثة من خمس محاضرات في التحليل النفسي إلى نجاح يونج وتلامذته في هذا الإجراء مع مجموعة زيورخ، وإن تطور على يد حركة القياس النفسي في اختبار تداعي الكلمات W.A.T. وتجدر الإشارة إلى تلك الديناميات النفسية التي تواكب معها أعراض جسمية لمن يعاني من العشق، وهو ما فصله في كتاب القانون، وأعاد طرفاً منه في النجاة ويشير في القانون إلى أنه جربه مراراً واستدل به على «طاعة الطبيعة (الجسم) للأوهام النفسية (٥).

كما كان للأطباء العرب وأبرزهم ابن سينا آراء حول علاقة النفس بالجسم، وهذا التنوع

جاء نتيجة الفهم المنفتح للمنطلقات النظرية التي درست ماهية النفس ينقل لنا ابن سينا في أرجوزته الطبية تلك العلاقة النفسجسمية:

وغضب النفس يهيج الحرا
وتارة يورث جسماً ضرا
وفرح النفس يهيج البردا
وربما أفرط حتى أردى
وكثرة الأفراح إخصاب للبدن
ومنه ما يؤذي بإفراط السمن
والحزن قد يقضي على المهزول
وينفع المحتاج للنحول (٦)

مسكويه (ت ٤٢١ هـ / ١٠٣٠م):

واشتهر مسكويه بكتابه «تهذيب الأخلاق» الذي اهتم فيه بالنفس وما يتعلق بها من عوامل فيرى «أن النفس وإن كانت تأخذ كثيراً من مبادئ العلوم عن الحواس فلها من نفسها مبادئ أخرى وأفعال لا تأخذها عن الحواس وهي المبادئ الشريفة العالية التي تبنى عليها القياسات الصحيحة.. ومن رأيه أن النفس العاقلة في الناهي بمثابة المجهر الذي يستدرك شيئاً كثيراً من خطأ الحواس في مبادئ أفعالها.. ويضيف في تعريفه للنفس بقوله «فالنفس ليست بجسم ولا جزء من جسم ولا حال من أحوال الجسم، وإنها شيء آخر مفارق للجسم بجوهره وأحكامه وخواصه وأفعاله» (٧).

ويقسم ابن مسكويه النفس إلى ثلاثة قوى كما يلي:

«القوة الناطقة» التي يكون بها الفكر والتمييز والنظر في حقائق الأمور، و«القوة الغضبية» التي يكون بها الغضب والنجدة والإقدام على الأهوال والشوق إلى التسلط والترفع وضروب الكرامات، و«القوة الشهوية» التي يكون بها الشهوة وطلب الغذاء والشوق إلى الملاذ في المشكلات والمشارب والمناكح وضروب اللذات الحسية. ولكل قوة من هذه القوة فضيلة خاصة بها فالقوة الناطقة فضيلتها الحكمة والقوة الغضبية فضيلتها الشجاعة، والقوة الشهوية وفضيلتها العفة.

وهذه القوى الثلاث واقعة في صراع مستمر فيما بينها فكل واحدة منها تميل إلى توكيد هيمنتها على القوتين الأخريين (٨)، ويمكن التعبير عن موازين القوى الكائنة بينها بشكل مجازيّ من طريق تلك الخرافة الحكمية الشهيرة الخاصة بالإنسان والحصان والكلب، وقد ذهبوا جميعاً إلى الصيد. فإذا ما سيطر الإنسان على سير العمليات كلها كانت النتيجة لصالح الجميع. ولكن إذا ما استطاع أحد الحيوانين أن يفرض نزواته فإن النتيجة ستكون كارثة وفشلاً ذريعاً بالنسبة للجميع» (٩).

كما تعرض مسكويه لجوهر النفس قائلاً «إن النفس جوهر حيّ باقٍ لا يقبل الموت ولا الفناء وإنها ليست الحياة بعينها بل تعطي الحياة كل ما توجد فيه» (١٠).

ونجد عند مسكويه تنظيراً متكاملاً للعلاج النفسي لا ينقصه سوى المصطلحات الحديثة حتى يصبح نظرية معاصرة، ومنهجه هو:
١ـ (الاستبطان) دراسة أحوال النفس وكشف عيوبها وعلاجها بحزم واستقصاء خللها.
٢ـ (الوقاية) حفظ الصحة النفسية بملازمة شيء أو تجنب ملازمته.
٣ ـ (العنصر الاجتماعي): المعاشرة والمجانسة الصحيحة من اختيار الأصدقاء والخلان والأعوان.
٤ـ (الترفيه): عن طريق الترويح والفكاهة والمزاح الطيب والالتذاذ بالمأكل والمشرب بما يقدره العقل.
٥ـ (العقلانية): عن طريق الاهتمام بالأمور الفكرية والانشغال بها لنفع الإنسان لأن في تركها يركن إلى البلادة.

ولا يهمل مسكويه مسألة الاعتدال الذي يسميه الوسط الفاضل الذي يقف وسطاً بين رذيلة الإفراط ورذيلة التفريط فالفضيلة وسط بين الرذائل (١١).

أبو حامد الغزالي (ت ٥٠٥ هـ / ١١١١ م):

كما أن المستويات الثلاثة للنفس والتي يشير إليها فرويد، الهو، والأنا، والأنا الأعلى، نجد ملمحاً لها فيما يورده أبو حامد الغزالي في الجزء الثالث من كتابه إحياء علوم الدين، والذي ترجم للألمانية عام ١٩١٣، عن النفس اللوامة (الأنا الأعلى) والأمارة بالسوء (الهو) والنفس المطمئنة (الأنا) وهذا الخاطر قدى الغزالي لا ترقى بحال لما قدمه فرويد وأدخله في نظرية عامة للإنسان، وحتى بفرض اطلاعه على ما أتى به أبو حامد الغزالي لسعة اطلاع فرويد على التراث العربي والإسلامي وهو الذي يستشهد بجلال الدين الرومي في حالة «الرئيس شريبر» بجانب ما يختتم به كتابه «ماوراء مبدأ اللذة» من القصيدة الدينارية من مقامات الحريري لكن ذلك في ذاته ـ وبغض الطرف عن صحته من عدمه ـ إنما يشير إلى دلالات أخرى تتصل بقصورنا، وتقصيرنا في النظر إلى تراثنا، والذي انتظرت البشرية طويلاً حتى أتى فرويد ليقيل النفس وعلم النفس من عثراتهما (١٢).

الكندي:

واهتم الكندي بالتربية والتأديب، وفي هذا الصدد يذكر الأهواني أن طريقة التأديب إذا وقع من الصبي مخالفات هي التغافل أولاً،

ثم التوبيخ، ثم الضرب، «لأنك إن عودته التوبيخ والمكاشفة حملته على الوقاحة» ويُمدح بكل ما يظهر منه من خلق جميل. وهناك كتاب «الطب الروحاني» والذي يسميه ابن أبي أصيبعة «طب النفوس» وقد عرض فيه إصلاح أخلاق النفس وهو عشرون فصلاً (١٣). وإن أشار ابن أبي أصيبعة إلى كتب أخرى له في النفس ومنها كتاب «في أن النفس ليست بجسم... وكتاب كبير في النفس... وكتاب صغير في النفس»، ومن أقواله التي يوردها له ابن أبي أصيبعة «إن مزاج الجسم تابع لأخلاق النفس». ومادمنا في مجال الاقتباس والنقل لما نزل، فها نحن ننقل من كتابه الطب الروحاني، نبذة من مطلع الفصل الرابع والتي أتت تحت عنوان «في تعرف الرجل عيوب نفسه»: «من أجل أن كل واحد منا لا يمكنه منع الهوى محبة منه لنفسه واستصواباً واستحساناً لأفعاله، وأن ينظر بعين العقل الخالصة المحضة إلى خلائقه وسيرته – لا يكاد يستبين ما فيه من المعايب والضرائب الذميمة، ومتى لم يستبن ذلك فيعرفه لم يقلع عنه إذ ليس يشعر به فضلاً عن أن يتسعجبه ويعمل في الإقلاع عنه – فينبغي أن يسند الرجل أمره في هذا إلى رجل عاقل كثير اللزوم له، والكون معه... فإذا أخذ الرجل المشرف يخبره ويعلمه ما فيه وما ظهر وبان له منه لم يظهر له اغتماماً ولا استخزاء... وفيما ذكرنا من هذا الباب كفاية وبلاغ، ومن استعمله لم يزل كالقدح مقوماً مثقفاً» (١٤).

وأحسبه مدرسة في العلاقة بين المحَلِّل والمحَلَّل لمن سمى بجالينوس العرب وإن لم تمنعه قناعته بعديد من آرائه بالاختلاف معه، والكشف عن كثير من آراء خاطئة له، وقد ترجم كتابه الحاوي الذي يقال إن تلامذته قد جمعوا فيه آراءه في اثني عشر جزءاً – كما أسلفنا القول – ولقيمته العظيمة اختصره عديدون، وترجم إلى اللاتينية عام ١٤٨٦ في برشيا ثم طبع بالبندقية عام ١٥٤٢ وهناك نسخة لما تزل بجامعة كامبردج في مكتبة كلية الملك King›scollege، وإن كان براون يرى أن ما بقي من هذا الكتاب هو الآخر لا يزيد على نصفه وهي متفرقة بين المتحف البريطاني والأسكوريال والبودليان وموسكو وبتروجراد، ودار الكتب بالقاهرة، كما أن بعضها الآخر موجز أموجود في برلين (١٥)، وتجدر الإشارة بنا إلى أن بعض الحالات الطبية المثيرة والتي تشي ببصيرة ورهافة حس وفهم عميق للعلاقة بين العلة الجسيمة والنفس، قد جاء ذكر بعضها في «الفرج بعد الشدة» للتنوخي كما أورد طرفاً منها النظامي العروضي السمرقندي في «جهار مقالة» لكن حشداً منها كما يقول براون موجود بالمجلد السابع من الترجمة اللاتينية تحت عنوان «أمثلة من قصص المرضى وحكايات لنا من خلط (نتف) ونوادر» Depassionilus cordis et splenis، وما أكثر ما في التراث مما تنبه إليه الغرب مبكراً حتى إن هناك طرفة أحسب أن أسماع الرفاق من فرنسا قد يدركون معها بعضاً من مرامينا لتناول هذا التراث بالتقويم لا التسليم، وقد كان أجدادهم قبل أجدادنا أعلم بالأهمية منا، بل هم في كثير من الأمهات من دلولنا على مواطن للاهتمام، لولاهم لظللنا في غفلة عنها، وأما الطرفة، فإن بعض أبنية جامعة باريس الطبية في القرن الرابع عشر كان قد أصابها الخلل في وقت كان يعوز مجلس إداراتها المال الكافي لإصلاحها، مما اضطرهم لطلب معونة مالية من أحد رجال المال المعروفين في حينها والذي طلب – كالعادة – ضماناً للمبلغ المطلوب، ولما لم يكن للجامعة من ضمان غير ما تحويه من كتب، فقد اشترط صاحب المال أن يكون كتاب الحاوي ضماناً لماله (١٦).

وما أكثر ما يمكن أن نستشهد به من آراء لمستشرقين ومشتغلين بتاريخ العلم في الغرب عن فضل الحضارة العربية وإسهامات علمائها في شتى مناحي العلوم ومنها النفس قاله البارون كارا دوفو وهو أحد أعلام الاستشراق الفرنسي وممن اهتموا بابن سينا في مطالع قرن ماضٍ، إذ يرى «أن الميراث الذي تركه اليونان لم يحسن الرومان القيام به، أما العرب فقد أتقنوه وعملوا على تحسينه وإنمائه، حتى سلموه للعصور الحديثة» سارتون – أحد أكبر من اهتموا بتاريخ العلم: «إن بعض المؤرخين يحاولون أن يستخفوا بفضل الشرق على العمران ويصرحوا بأن العرب والمسلمين نقلوا العلوم القديمة ولم يضيفوا إليها شيئاً، إن هذا الرأي خاطئ... ولولاهم لتأخر سير المدنية بضعة قرون» (١٧).

المصادر والمراجع:
(١) راجع، إبراهيم شوقي عبد الحميد وآخرون: علم النفس في التراث الإسلامي، دار السلام للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٨ م.
(٢) راجع، شريف هزاع شريف: علم النفس في التراث الإسلامي، مجلة الجسرة الثقافية القطرية، العدد الخامس عشر، ٢٠٠٣.
(٣) خير الدين عبد القادر: العلاج النفسي عند ابن سينا، مجلة الجامعة (تصدرها جامعة الموصل – العراق) ع ٧، السنة ٧، ١٩٧٧.
(٤) حسين عبد القادر: صفحات للنفس في التراث العربي بين بصائر السلف وإبداع الخلف (وتعثر المعاصرين)، مركز الدراسات النفسية والنفسية – الجسدية – لبنان، العدد الواحد والستون – المجلد الخامس عشر، يناير ٢٠٠٥.
(٥) نفسه.
(٦) ابن سينا: الأرجوزة في الطب نشرت بالعربية والفرنسية بإشراف الدكتور جان جابي وعبد القادر نور الدين.
(٧) تهذيب الأخلاق، ١٩٨٥، ٤.
(٨) محمد أركون: نزعة الأنسنة في الفكر العربي، ترجمة هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٦، ص ٥٠٣.
(٩) راجع، تهذيب الأخلاق، ص ٦٣، ٦٤.
(١٠) الفوز الأصغر، ٤٩.
(١١) راجع، شريف هزاع شريف: علم النفس في التراث الإسلامي، مرجع سابق.
(١٢) حسين عبد القادر: إشكاليات حول مشروع الحضارة والإنسانيات، مرجع سابق.
(١٣) ابن أبي أصيبعة: عيون الأنباء في طبقات الأطباء، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٥.
(١٤) حسين عبد القادر: صفحات للنفس في التراث، مرجع سابق.
(١٥) أبو الفتوح التوانسي: من أعلام الطب العربي، مرجع سابق.
(١٦) أبو الفتح التوانسي: من أعلام الطب العربي، مرجع سابق.
(١٧) حسين عبد القادر: صفحات للنفس في التراث العربي مرجع سابق.

ناقلة فتحت المفازات أمام العرب

الجمل تقنية الصحراء



سيف الدين الأتاسي

في الصحراء العربية ومنذ القدم ظهر الجمل وكأنه شاحنة استطاعت فتح أبواب الصحراء أمام العرب فقد استؤنس هذا الحيوان منذ القدم لتحمله الظروف الصعبة وتلاؤم تركيبته الجسمانية مع طبيعة الصحراء.

وحسب الإحصائيات الأخيرة لمنظمة الأغذية والزراعة الدولية (FAO) فإن حوالي ٦٠٪ من تعدادها موجود في الوطن العربي. ويعتبر الجمل ذو السنام الواحد هو الجمل العربي Arabian Camel المنتشر في مناطق الشرق القديم وشبه الجزيرة العربية وشمال إفريقيا، وكان سبب بقائه تحمله للظروف

الصحراوية الصعبة، فهو يستطيع السير على رمال الصحراء بسهولة بسبب الخف، وهو القدم التي لبست قفازات عريضة من لحم طري يلين للرمل مما جعلها تتناول بجدارة لقب «سفن الصحراء» ولم تستطع العجلة في بداية اختراعها منافسته، وأصبحت تتردد مقولة مفادها: إن العجلة وهي أحد أهم الابتكارات البشرية استطاع الجمل أن يتفوق عليها وهو أحد أقل مخلوقات الله رشاقة.
لقد اكتسب الجمل شهرته نتيجة قدرته الفائقة على تحمل العطش لفترات طويلة في الصحاري الجافة، وفي الأوقات الحارة من السنة ولقد أظهرت التجارب أن السفينة التي تمخر عباب رمال الصحراء تستطيع فقد مقدار (٣٥٪) من ماء جسمها في الجو الحار دون أن تصاب بالجفاف Dehydration في حين تهلك العديد من الحيوانات الثديية إذا فقدت ٢٠٪ من ماء جسمها.

ويستطيع الجمل البقاء دون ماء مدة تتراوح بين ستة وعشرة أيام، ولا يخزن الجمل الماء، بل يستطيع قضاء فترات طويلة فهو لا يرد الماء لأيام ولا يشرب نتيجة لوجود خصائص عديدة تجعله متأقلماً فسيولوجياً مع العطش وهذا يتعلق بآلية التوازن الحراري للجسم، فبالرغم من أن الجمال من حيوانات الدم الحار، فإن درجة حرارة جسمها ليست ثابتة، فلديها القدرة على تغيير درجة حرارة جسمها بالارتفاع والانخفاض.

كما أن من صفاته الإعجازية هو السائل الدموي ويكفي عشر دقائق لتعويض هذا الماء، عندما تشرب الجمال بعد تعطشها لفترات طويلة كميات كبيرة من الماء، فإن شكل كريات الدم الحمراء لديها يجعلها تقاوم



الانفجار، لأن من عجائب الجمل أنه خالف كل الفقاريات، ومنها الإنسان في شكل الكريات الحمراء بدمه، حيث تظهر هذه الكريات في الإنسان وسائر الفقاريات بشكل أقراص مستديرة إلا في الجمال فهي أقراص إهليلجية.
كما أن الجمل لا يتعرق، فهو لا يفرز الكثير من الماء، كما يتجنب الجمل فقدان الماء عن طريق التنفس بالمحافظة على كمية بخار الماء الموجود بهواء الزفير.

ويحتمل أن يكون الجمل من أكثر الحيوانات المُساء فهمها من باقي الحيوانات الزراعية الاقتصادية الأخرى، فأغلب العلماء عرفوا الكثير عن فسيولوجيته وتشريحه والقليل جداً من الباحثين اهتموا بدراسة صفاته الإنتاجية، لكن سيثبت المستقبل أهمية الجمل كحيوان اقتصادي صالح للتربية المكثفة.

فالجمال هي الحيوانات المؤهلة لأن تصبح مصدراً للحليب واللحوم خاصة في المناطق الجافة التي لا يتوافر فيها الغطاء النباتي بشكل وفير حيث إن الجمال لديها القدرة على تحويل النباتات الشوكية التي لا تحتوي على الحد الأدنى من المكونات إلى منتجات غذائية ذات قيمة عالية.
والجمال يلزمها في المتوسط من ست إلى ثماني ساعات يومياً في المراعي، وهذه تحتاج إلى ست ساعات إضافية للاجترار، ومن عاداتها في الرعي صغر حجم القضمة الواحدة من النبات الواحد بسبب شفتها (ذات الشق) مع عدم تركيز المرعى في منطقة محددة وهذا الأسلوب من الرعي مهم جداً في المحافظة على المراعي من التدهور نتيجة الرعي الجائر.
كما أن نمط الرعي في الجمال لا يكون في مناطق دائرية أو شبه دائرية حول نقاط مياه

الشرب كما في الأبقار، ولكنه يتم بشكل مدارات طويلة بين عدد من نقاط المياه مع دائرة منسقة حول كل نقطة ماء وتتحدد فترة الرعي في كل منطقة على وفرة الغذاء وليس على وفرة المياه وهي في هذه الصفة أيضاً تختلف عن غيرها من الحيوانات مما يسمح لها بالرعي في مناطق أوسع، وبالتالي تكون لها فرصة أكبر للحصول على الغذاء اللازم. ولقد أثبتت التجارب الحديثة قدرة هذا الحيوان على التكيف والتطبع للعيش حتى في نظام التربية المركزية، حيث إن تعوده وقدرته على التأقلم مع مختلف أصناف الغذاء والمناخ يجعلانه حيواناً جديراً بالاهتمام والتربية على نطاق اقتصادي.

والجمال من الحيوانات التي تحنو على مواليدها، لكن من عاداتها السيئة أنها لا تعطي الحليب إلا بوجود مولودها إلى جانبها بشكل دائم، وتلد الأنثى مرة كل عامين ويمكن أن تعطي مولودين في ثلاث سنوات إذا زودت الصغار بكميات إضافية من الغذاء تساعدها على ذلك، ولكن تحت ظروفنا الصحراوية لا يمكن أن تحدث لأن الوليد يعتمد على حليب الأم طوال فترة الرضاعة.

ويعتبر الحليب من أهم منتجات الجمل الاقتصادية حيث تنتج النوق كميات معقولة من الحليب مقارنة بمثيلاتها من الحيوانات الزراعية الأخرى في تلك المناطق الصحراوية والجافة.

وأسوة ببقية الحيوانات اللبونة الأخرى فإن كمية حليب الناقة ونوعيته تعتمدان على عدة عوامل منها كمية ونوعية الغذاء والماء والمناخ كما أن كمية حليب الناقة بالمتوسط نحو ستة كغ يومياً في موسم الحلب الذي يمتد لمدة ٥٠٠ يوم تقريباً وهي فترة سحرية تستحق الاهتمام، إلى جانب كمية الجهد العضلي المبذول بالإضافة إلى أصل الجمل وتركيبه الوراثي، فعندما يحصل البدو على الحليب من النياق يقومون بإجراء انتخاب قاسي فطري تبعاً لإنتاجها العام من الحليب، فمن أجل الحلابة تنتخب الأمهات الجيدة ذات الإنتاج الأعلى، أملاً في الحصول منها على نسل جيد في إنتاجه.

وبشكل عام فإن حليب النياق عادة ما يكون ذا لون أبيض ناصع، وطعم حلو مائل إلى الملوحة، وهذا يعتمد على نوع الغذاء الذي تناولته النياق، إلا أنه غالباً ما يعتبر ذا مذاق حاد ومالح الطعم، وهو ذو قوام سميك.

ويتميز حليب النوق بارتفاع كمية الدهن والبروتين والمكونات الأخرى، وهذا دليل على القيمة الغذائية المرتفعة لهذا الحليب ومن أهم الخصائص لحليب النياق كمية الماء فيه، فقد برهن الباحثان ياغيل واتزيون Yagil& Etzion على أن نسبة الماء فيه تصل لـ ٨٦٪ عند توافر ماء الشرب وترتفع هذه النسبة إلى ٩١٪ عندما يشح الماء.

ويوجد في حليب النياق، مركبات ذات طبيعة بروتينية كمضادات التخثر ومضادات التسمم، ومضادات التجرثم والأجسام المانعة وغيرها، وصفة مقاومة التجرثم هذه مهمة جداً في حليب الجمال، فخلال فترة محددة من الزمن تمنع هذه الأجسام تكاثر الأحياء الدقيقة في الحليب، لهذا فهو لا يتجبن وبسبب ارتفاع مقدرته على مقاومة التجرثم فإن الحموضة لا تسرع إليه، حيث يستطيع المحافظة على حموضته الطبيعية لمدة ٢٤ ساعة، في الوقت الذي لا يحافظ فيه حليب الأبقار على حموضته الطبيعية لأكثر من ٦ ساعات حيث يتجبن بعدها، فصفة مقاومة التجرثم في حليب الناقة من الصفات الممتازة القيمة لأنها تسمح بتحديد مدة حفظه وتصنيعه، فصفة مقاومة التجرثم في حليب الناقة من الصفات الممتازة لأنها تسمح بتحديد مدة حفظه وتصنيعه وهذا كله يوضح أن الجمال كحيوانات للحلب تفضل عن الأبقار وغيرها من الحيوانات الاقتصادية في مناطق الرعي الجافة.

كذلك ونتيجة للظروف الراهنة وخاصة في ناحية تحقيق الأمن الغذائي يجب أن يتزايد الاهتمام لدراسة وتنمية معرفة كل ما يتعلق بلحوم الجمال، لأن إنتاج اللحم في الجمال وتصنيعه لمختلف الأغراض ما زال بحاجة لمزيد من الاهتمام والدراسة.

وبالرغم من أن لحم الجمال طعام مألوف في عدة مناطق من شمال إفريقيا والجزيرة العربية، فإنه يبدو من الإحصاءات المتوافرة والأرقام المنشورة أن الاستهلاك العام من لحوم الجمال لا يزال قليلاً فعلى سبيل المثال، فإن أغلب العشائر البدوية التي تمتلك الجمال لا تأكل لحمها إلا عند الضرورة القصوى، في الاحتفالات والمناسبات المختلفة أو قد تنحر الجمال لأغراض إقامة الشعائر والضحايا في مواسم الأعياد.

وتحدد صفة إنتاج اللحم في الجمال كما في بقية الحيوانات الزراعية الأخرى، ومن هذه الصفات درجة النضج الجنسي المبكر والقدرة على تحويل الأعلاف إلى وزن ودرجة ترسيب اللحم ونسبة تصافي الذبيحة.

لذا فإن عند وجود المراعي الفنية والتغذية الجيدة يحصل النمو والتطور في الجمال الفتية بشكل سريع نسبياً.

ولقد وجد أن ترك الجمال تسرح في المراعي طوال العام فإنها تخسر في أوزانها وخصوصاً في فصل الشتاء هذا يدل على أن

تقديم الأعلاف المركزة للجمال خلال أشهر الشتاء مهم جداً لتأمين متطلبات النمو ولذا يجب تنظيم فترات تسمين الجمال من أجل الحصول على أحسن نوعية من اللحم.

ولقد أجريت عدة أبحاث لمعرفة التركيب الكيماوي للحم الجمال والوصف الظاهري له، وأوضح بحث لفريق علمي من جامعة البترول والمعادن في الظهران برئاسة الدكتور طارق نديم روضة، أن لحوم الجمال تتميز عن اللحوم التقليدية للحيوانات الاقتصادية الأخرى كالبقر والغنم بميزتين هما قلة موادها الدهنية وارتفاع نسبة المياه فيها. حيث تتراوح نسبة المواد الدهنية في لحوم الجمال ما بين ٢,٩١٪ و٨٪، بينما تتراوح في لحم البقر مثلاً بين ٤ و٨، كذلك يشكل الماء في لحم الجمل نسبة ٧٨ مقارنة بلحم البقر، كما أن لحم الجمل غني بالبروتينات حيث تصل نسبتها إلى ١٩ وبالعناصر المعدنية، ويعني ذلك أن استهلاك لحوم الجمال بدلاً من المواشي الأخرى لا يقلل فقط من نسبة الدهون، بل يؤدي إلى التقليل من استهلاك الأحماض المشبعة والتي يعتقد أن لها صلة بأمراض القلب، ولأن الجمال لا تزال تربى على المراعي الطبيعية في المناطق المنتشرة فيها فإن تشجيع المستهلكين على التعود على أكل لحوم الجمال يجنبهم القلق المستمر وحالات الهلع الهستيرية التي تصيب العالم بين الحين والآخر نتيجة اكتشاف العلماء والأطباء البيطريين أمراضاً مشتركة جديدة أو معرفة معلومات جديدة عن أمراض كانت مكتشفة منذ أمد بعيد، وهنا نسمح للمستهلك بأن تكون لديه فرصة للاختيار ما بين مصادر البروتين الحيواني المختلفة. فالحقيقة الواضحة أن المراعي التي لا تنتج عن الأعلاف الطبيعية ما يكفي لمختلف أنواع الماشية يمكن تحميل الجمال عليها كما أن الاستخدام الطبيعي للمرعى بدورات حماية ثم رعي تعد واحدة من أهم العوامل المساعدة على نجاح تربية الجمال للتسمين في المناطق الجافة من العالم.



كما يغطي جسم الجمل جلد سميك ويكسوه شعر كثيف وقصير يدعى الوبر، ويعتبر وبر الجمل خفيفاً ومتيناً، يمتاز بقلة توصيله للحرارة علاوة على لونه الطبيعي المرغوب، حيث يعتبر وبر الجمال اقتصادياً منذ القدم، حيث استعمل في صناعة العباءات البدوية وبعض أنواع السجاد، وحالياً يعتبر المادة الخام المفضلة في صناعة فراشي جنبي العسل. لا شك إذن أن الجمال هي الحيوانات المؤهلة لأن تصبح مصدراً للحليب واللحم والجلود في المناطق الجافة، لذلك يجب أن ترصد البرامج من أجل الحفاظ عليها، وحمايتها وتحسين إنتاجها وتطوير برامج تربيتها لأن ما حققته تطبيقات الهندسة الوراثية من إنجازات متتالية لسلالات الأبقار بوسعنا تطبيقها على الجمال فليس هناك أي عائق تقني أمام تطوير فصائل محسنة من نياق الحليب وجمال اللحم سوى أن المشرفين والمخططين لبرامج تنمية الثورة الحيوانية في وطننا الكبير، قد أقاموا صناعة الألبان واللحوم في منطقتنا ومنذ زمن بعيد، على أكتاف بقر مستورد تم تطويرها في بيئتها الأصلية الطبيعية بالغرب وجعلوها مصنعاً متحركاً يستهلك يومياً كمية هائلة من العشب الأخضر الطازج ويحولها لإنتاج عالي الغلة في الحليب واللحم وهذه الصفقة تعتبر صفقة رابحة في الغرب حيث تتوافر المراعي الخضراء طوال العالم أما في مناطقنا الجافة وشديدة الجفاف فقد كان وصول هذه البقرة النهمة إلى مزارعنا كارثة، فهي لا تستطيع أن ترعى شجيراتنا وأعشابنا المنتشرة في بوادينا والمشرفون على المزارع في منطقتنا لا يجدون ما يقدمونه لها كي تبقى محافظة على صفاتها الوراثية كمصنع متحرك، لأن سعر الحليب واللحم المستورد أرخص بكثير من سعر عشائها.

فمن المؤكد أن التجمعات البشرية التي اختارت العيش في الصحراء وعلى تخومها قد اتبعت نمطاً للحياة يتواءم مع متطلبات البيئة، وربما كان كل جوهر مشكلة التنمية في مناطقنا هو أن نسعى لتطوير مفردات هذه البيئة بنقل تكنولوجيا مستوردة دون إحداث تغييرات عميقة في مصيرها لاستيعابها وهضمها.

فمن معطيات البيئة لا نستطيع الهرب فكلما ابتعدنا عنها تقترب منا، فهي الحياة التي تمتلئ بالحنان لتعطي علاقات جديدة من الوجد، فيها القرب عن بعد! لذلك فعند التخطيط لمشاريع التنمية في وطننا الكبير لا بد من ملاحظة دفء المكان وحنان الهوية.

أنوار الموت

عام أو أكثر حافل بالموت.. رايات تتساقط من حافة الحياة وأسماء كثيرة نعرفها وربما صادقناها أو لاقيناها وربما كانت قريبة جداً جداً..
الحصر لا ينتهي ما زال الباب مفتوحاً للسقوط والمغادرة التي نتخيلها محفوفة بالمفاجأة، وبالتالي تنتابنا الدهشة الممزوجة بالحزن.. حزن علينا وعلى أنفسنا أولاً وعلى هؤلاء الأحباء الذين يسافرون إلى بعيد وينهمرون من حولنا رغما عنا وعنهم ويصبحون مجرد أرقام مرت من هنا.

الموت يفتح سراديب الوجد والعاطفة، ويجعلنا نقلّب كتاب الذكريات والحياة، ويفتح كوّات النور المغلقة في ذواتنا المنشغلة كما النمل في إزجاء متاعب الحياة وقلقها بحثاً عنها بلا وصول.. وحينما يغادرني صديق أو حبيب أو أخ أو أخت أنتبه إلى نفسي.. وإلى ذاتي المجدبة والمعتمة.. وأعرف أن قراري ليس بيدي وأن حياتي تجري وقيادها ليس معي.. وأني جداً هباء فأتصالح مع نفسي وتشتعل ذاتي بأوار النور وصدق اليقين.. وحسن المعتقد الذي لم أتعب كي أعتقده وأصدقه ولكنه أتاني على طبق من نور متخلصاً من شك البرهان وحيوية الدليل.

حينما أعلم بفراق أحدهم أتوجه مباشرة بكلي إلى هناك.. إلى هذا العالم الأرحب والأوسع والأكبر، عالم ما زلنا نجهل كنهه وأبعاده وشكله وماهيته رغم صدقه ورغم نوره ورغم شساعة بهائه المرتهن بحسن التوجه والمرتبط بتكليف الانقياد.
ورغم أنني أحزن إلا أني أختبئ في نفسي أكثر وأبحث عن أنوار ذاتي وأبكي أحبتي كلما عدت إلى ذاكرتي بحثاً عنهم أو عن لحظة كانت أو موقف كان، لحظة هي بعمر الحياة كلها لأنها مرتهنة بالداخل، بالذات، بالنفس، بآليات الحياة المتراكبة ولا نعيها.. الحياة التي تأخذنا دوماً إلى مجهول المعلوم.. أو معلوم المجهول وحسب ما لا ندري نحن، وبقيادة ما هو غير معروف لنا بالضرورة.

في عام ونصف تقريباً غادرني أخ شقيق وشقيقتان وأصدقاء أعرفهم تماماً على تماس معهم وحزنت عميقاً عليهم وعلى نفسي التي أصبحت مكلومة لفراقهم ومنهم الفنان المسرحي قاسم محمد والكاتب المسرحي سالم الحتاوي والشاعر محمد عفيفي مطر، والشاعر عبدالمنعم عواد يوسف، والصديق الحاج أحمد محسن، وصديق طفولتي وعمري زكريا إسماعيل، وهؤلاء الأدباء والفنانون أحمد فؤاد سليم، محمد عابد الجابري، والفنان محيي الدين اللباد، والفنان عدلي رزق الله، والمفكر محمد أركون والشاعر غازي القصيبي والأديب الطاهر وطار، سلسلة تنفرط من عقد الحياة الثقافية العربية.

ترى من سيحزن عليّ حين أغادر وأنا في الحياة أشعر أني عريان الروح فلا صديق يطفئ روحي المهزومة أو يشعل نور الوجد الذي صار بعيداً.. بعيداً جداً.

عبدالفتاح صبري

مجالات شعر الأطفال في دولة الإمارات (*)

تنوع وإبداع

ليلى البلوشي

لم تألُ دولة الإمارات جهداً في مجال العناية بشعر الأطفال بل إن نظرتها له كانت أوسع، فهي تنطلق من إيمانها العميق بأهمية ترسيخ القيم في بناء شخصية الطفل المتكاملة.

ومن هنا انطلق شعراء الإمارات لكتابة الشعر للأطفال بحيث تحمل هذه الأناشيد المنظمة في طياتها وبين دفتيها قيماً ومبادئ تنطلق من مجالات عدة شاملة نذكر منها: «المجال الديني / الوطني / التعليمي / الاجتماعي / الترفيهي».

١ ـ المجال الديني:

ونبدأ حديثنا بالمجال الديني؛ لما له من أثر قوي في شخصية الطفل ودور فعال في تنشئة جيل صالح متمسك بمبادئه الأخلاقية ومن أبرز من يكتب في هذا المجال شاعرنا الكبير «عارف الشيخ»، فأغلب أشعاره الموجهة للطفل تنطلق من منظور ديني تعليمي وله ديوان مخصص لأناشيد الأطفال معنون بـ «أناشيد من الخليج» وقال في مقدمة ديوانه «وجدت ومازلت أجد المدارس تخلو من مراجع في الأناشيد المدرسية ومما لا شك فيه أن البراعم المتفتحة أو العقول الصغيرة التي بدأت تكبر ويتوسع أفقها في حاجة إلى ما يغذي وجدانها وينمي مشاعرها وبعبارة أخرى في حاجة إلى أهازيج وأغاريد راقصة لا إلى قصائد ومطولات» (١).

ولذلك نجد أن معظم الكتب الدراسية في وزارة التربية والتعليم تختص أشعار هذا الشاعر في كتبها بدءاً من المراحل التأسيسية إلى مراحل الطفولة المتوسطة وفي كتاب التربية الإسلامية للصف الأول الابتدائي أنشودة له بعنوان «النظافة»:

تنظفوا تنظفوا يا أمة القرآن

فديننا يدعو إلى نظافة الأبدان

تنظفوا في اللبس في المكان

نظافة الإنسان علامة الإيمان

وله أنشودة أخرى يوضح فيها مكانة الرسول ـ صلى الله عليه وسلم بعنوان «للمصلي»:

عليك الصلاة	وأزكى السلام
نبي الهدى يا	شفيع الأنام
دعوات البرايا	إلى خير دين
إمام الهدى	سيد المرسلين
أطعنا الإله	ونلنا القبول
إذا ما أطعنا	النبي الرسول

٢ ـ المجال الوطني:

المجال الوطني لا يقل أهميةً عن سابقه، فالوطن غالٍ على قلوبنا، وتعد أشعار أحمد الحمادي حلقة وصلٍ تربط الطفل بوطنه، وتدفعه إلى حب الوطن والدفاع عنه وتشعره بقيمة هذا الوطن الغالي وللحمادي مجموعةٌ شعرية بعنوان «نصوص وأشعار لعقول الصغار»، اهتم فيها بالطفل اهتماماً كبيراً، ولديه إيمان بقدرة الشعر على تثقيف عقول الأطفال وتهذيب نفوسهم وشحن أخيلتهم، فقد قدم عام ١٩٩٩م مجموعته «نصوص وأشعار لعقول الصغار»، متناولاً عالم الطفولة الجميل ليسهم بذلك في تشكيل فكر صادق وسليم للطفل يؤدي إلى تنمية ميوله الإبداعية وصقل وجدانه..

وكما تقول الأستاذة مريم المطوع فيه: «والتأمل لأعماله يلتمس فيه الاهتمام بالجوانب الفنية والفكرية التي تساعد على تنشئة صالحة فاشتقت من اسم الثلاثي لهذا الشاعر من ثلاثة حروف هي: الحاء لتدل على الحب، والميم لتدل على المودة، والدال لتدل على الدفء، تلك الصفات التي أعتبرها غذاء الروح لأي طفل ودعائم أساسية لتنشئة الطفل في المجتمع» (٢).

فجاء شعره مضمناً لمفاهيم وألفاظٍ يدركها

الأطفال أما الصورة الشعرية فقد استمدها من إحساسه دون أن تتطلب شرحاً أو تفسيراً، إلى جانب هذا فقد عني بعرض المادة بأسلوب مشوق ومفيد لأجل تنمية الحس الوطني فيه.

ولم يكتف الحمادي بمجموعته الأولى «نصوص وأشعار لعقول الصغار»، فقد أتبعها بـ«نشيد الطفولة» مصوراً فيها فرحة الأطفال بالعيد، كما أن اهتمامات الحمادي لم تقتصر على الأطفال فحسب بل شملت أيضاً أولئك المسؤولين عن تربية الطفل، فوجه إليهم «رسالة إلى ضمير نائم»، وقد نقلها على لسان الطفل إلى والديه يوجههما فيها إلى ضرورة الرعاية والاهتمام (٣).

ويعد عمل «نصوص وأشعار لعقول الأطفال»، تجربة جديدة لأول مرة في دولة الإمارات، فقد استطاع هذا العمل أن يكون سيمفونية شعرية مغناة كما أنه أضاف بعداً جديداً لأدب الطفولة في الإمارات خاصة والعالم العربي عامة، إلا أن هذا الديوان نظم باللهجة العامية المحلية (٤) ويعد عيباً من عيوب اللغة ويؤكد لنا د. أحمد علي كنعان أهمية اللغة في شعر الأطفال معلقاً «فالشعر فن يعتمد على اللغة. فهي تكون عند الطفل رصيداً من اللغة نتيجة لحفظ الشعر والاستماع إليه ويساعد ذلك على نمو الذكاء، لذا تعد اللغة وعاء الطفل فكلما كانت اللغة فصيحة سليمة بعيدة عن العامية كانت أكثر استيعاباً وفهماً» (٥).

وهناك من الشعراء الإماراتيين من أبدعوا في هذا الجانب منهم «عارف الشيخ» وله عدة أناشيد وطنية، و«لعارف الخاجة» أنشودة بعنوان «صباح الخير»، وأخرى بعنوان: «بلادي الإمارات» يقول منشداً:

بلادي الإمارات أرض الجدود
ومهد السلام ونور الوجود
زرعت بأرضك أغنيتي
وسرت وراءك نحو الخلود
أراك بكراستي نجمة
وطيراً يحلق فوق الحدود
ووردا يعطرني بالشذا
ونبعاً بماء الحنان يجود
أحبك أكثر من لعبتي
ومن حضن أمي ونفح الورود

إن لغة هذه الأنشودة تناسب مرحلة الطفولة المبكرة لولا أن فيها بعض الكلمات الصعبة، التي قد يواجه الطفل فيها صعوبة في إدراك معانيها خصوصاً في هذه المرحلة نحو الشذا /نفح الورود/ مهد، أما الفكرة فجاءت قيمة، حيث إنها تدور حول حب الوطن، وإنه مكان الطفل الذي لا يمكن أن يستغني عنه. ولعارف الشيخ قصيدة رائعة عن يوم الاتحاد يخاطب فيها الصغار:

هيا نبني الأوطان لننشد الأغاني
على فهم الزمان في يوم الاتحاد
بلادنا الحبيبة أرجاؤها رحيبة
من بعضها قريبه في ظل الاتحاد (٦)

فهو هنا يتحدث عن مناسبة وطنية يحتفل بها الصغار قبل الكبار وهو يوم الاتحاد، فيدعو الأطفال جميعاً للإنشاد معه ومشاركته فرحته..

٣ ـ المجال التعليمي:

المجال التعليمي مجال واسع يشمل رؤى وآفاقاً عدة، فهي تسهم في تعليم الصغار المبادئ والقيم، وبالتالي اكتسابها وجعلها جزءاً لا يتجزأ من شخصيتهم الطفولية، وأجمل من ذلك أنها تعمل على غرس هذه القيم بيسر ومرونة في مكامنه كي يستوعب هذا الصغير الأمور دون ضجر أو كلل، فالطفل يكره التوجيه والإرشادات المباشرة، وقد يصر ويعاند رافعاً شعار الرفض بلا مبررات، لذا الشعر التعليمي أنسب طريقة لتعليم الأطفال وتوجيههم.

ولقد أبدع كثيرون من شعراء الإمارات في هذا المجال من أمثال الشاعرة «هالة معتوق» في وصف النخلة والقمر والشمس لتقريب الطبيعة في فؤاد الطفل.

فأصدرت عام ١٩٨٦م مجموعة شعرية تحت عنوان «قطار ليلى»، والذي يعد انطلاقة حقيقية لأدب الأطفال في الإمارات، وفي قصيدة «الأمل» لمسنا توظيفها لمفردات مأخوذة من البيئة حيث تتفاعل تلك الملامح البيئية وتتحرك لتعطي الطفل انطباعاً عن الواقع الذي يعيشه:

تحت النخلة... نلهو ونلعب
نبني بيتاً.. نصنع مركب
نجري.. نجري.. لا نتعب

للشاعرة المبدعة «رهف المبارك» قصيدة رائقة بعنوان «درس في المختبر» يمثل هذا المجال وهي تحفز الطفل إلى إعمال عقله وتشغيل حواسه للتخلص من المآزق التي تواجهه في حياته:

كان سعيدٌ في المختبرِ
هبتْ ريحٌ.. غُلقَ البابْ
هبَّ سعيد يدفعُ... يدفعْ
والبابُ كما الطودِ الأمنعْ
لا يتزحزحُ... لا ينفتح!..
غُمَّ سعيدٌ..
أضحى مُتعبْ
خارتْ كلُّ قواهُ فأطرقْ
وخبا نورُ الطفلِ المشرقْ



لكن فجأة..
ومضتْ فكرةْ..
صاحت: فكّر.. جرِّبْ... جرِّبْ
اسحبْ.. اسحبْ..
نهض وسيم كالمنقض
وهو يتمتم: جرب.. اسحب
سحب الباب، فبان النور
خفق القلب كالعصفور
خرج من المختبر يغني
جرب.. جرب.. جرب (*)

فالشاعرتان أحسنتا التعامل مع مزاجية الطفل وعناده في ذينك القصيدتين.
ومن الذين أبدعوا أيضاً في هذا المجال، الشاعر «يوسف أبو صبيح» في: «هيا نلعب»، و«فوزية مرداس» لها: «نشيد الحروف»، و«عارف الشيخ»: «نشيد النور»، و«راشد العيسى» له قصائد عدة في هذا المجال، ويلمع اسم الشاعر عارف الشيخ مرةً أخرى، ولا نبالغ إذا قلنا إن شعره يمثل معظم اتجاهات الشعر في الإمارات..
ومن جميل نظم الشاعر عارف الشيخ منظومة «حروف لهجاء»(٧).

ألف باء تاء ثاء
ليلى لا تهوى القثاء
جيم حاء خاء دال
خالد يرسم بالفرجال
ذال راء زاي سين
حمد سمعني والتين
شين صاد ضاد طاء
راشد أجملنا خطا
ظاء عين غين فا
عليا تكتب لي حرفا
قاف كاف لام ميم
فضل جميلة جد عظيم
نون هاء واو ياء
عارف عد حروف هجاء

حيث قسم الحروف إلى سبع مجموعات، مع نهاية كل مجموعة أتى بفعل يحبه الأطفال؛ لترتبط معهم ليلى التي لا تهوى القثاء، وخالد الرسام، وحمد الذي يسمع القرآن، وراشد جميل الخط، وعليا كاتبة الحروف، وجميلة صاحبة فضل، وعارف صاحب المنظومة.
وتعد المدرسة رمزاً من رموز الشعر التعليمي، فالمدرسة هي مكان تلقي العلم واكتسابه، بل هي الصرح العالي الذي من خلاله تتوسع مدارك الطفل ويزداد نموه الثقافي في ارتقاء سلم المجد..

وللشاعرة «حليمة عيسى» منظومة رائعة، تحث فيها الطلاب على حب المدرسة:

نحن طلاب المدارس
جمعنا للعلم حارس
قد غدونا للمعالي
مثل أسراب النوارس
ومضينا في ثياب
دون يأس أو تقاعس
نملأ الأفق ابتساما
ليس فينا أي عابس(٨)

٤ ـ المجال الاجتماعي:

وهذا الجانب من جوانب الشعر يرتكز على تنمية الروح الاجتماعية عند الطفل، فالكلمات التي تنظم والألحان التي تتراقص مع الكلمات في أذهان أطفالنا في مجال الشعر الاجتماعي، تحمل بين تبعاتها عدة فوائد إيجابية، فهي تعمل على تقوية روح الجماعة في الطفل، وتعوّده على العادات الاجتماعية الفاضلة، ويكتسب الخصال الحميدة، فحب الجماعة والتعاون ومشاركة الآخرين من أولويات هذه الخصال.
و«لأسعد الديري» قصيدة جميلة بعنوان «الأسرة»:

أهوى بابا
أهوى ماما
أهوى أختي وأخي
أختي تعزف   لحن الوطن
وأخي يرسم   بعض الفن
بابا يعمل   كل صباح
كي يملأنا   بالأفراح
ماما الحلوة   كم تهوانا
ما أحلاها   ما أحلانا
نحن الأسرة   نهوى العمل
ولنا الفخر   صدر الأمل (٩)

تظهر لنا مشاعر الطفل الصادقة الرقيقة تجاه أفراد عائلته التي تبدأ بالأم والأب ثم بقية الأخوة، فالأخت تعزف لحن الوطن، والأخ يرسم الفن، والأب الذي يمثل الكيان الأسري وقوته يعمل كي يحقق السعادة والفرح لأفراد عائلته، والأم رمز الحنان تهوى أطفالها، فأي أسرة سعيدة هذه، فلكل فيها عمل ويعطي، إنها حقاً أسرةٌ رائعةٌ وذات أصولٍ راسخة.

الأم.. هي العنفوان الروحي.. نبع العطاء الدائم.. والحنان الأبدي.. بل رمز الحياة الأسرية السعيدة وهي الخير والطيبة، وهي النور الوضاء وبنورها تضيء أعماق ظلمتنا، وبحبها تأسر أفئدة قلوبنا جميعاً.. فكيف إذن بالطفل الصغير.. ؟!

ماما.. ماما.. ما أحلاها
قمر يضحك حين أراها
ماما الفرحة وسط الدار
ماما البهجة ليل نهار
تشدو ماما حين ننام
شعراً حلواً كالأحلام
نكبر نكبر بين يديها
نبع حنان في عينيها

إنها حقاً أنشودة عفوية وتلقائية في بنائها، وكأن الطفل هو الذي يغني.. وكأن الطفل هو الذي ينشد.

٥ ـ المجال الترفيهي:

إن الأطفال بطبعهم الطفولي، يميلون إلى الشعر الذي يعنى بالصور التي تخاطب الحواس؛ وذلك لأنها تمكن الأطفال من التعرف إلى الطريقة التي يكتشفون بها عالمهم، ولذا فإننا نرى الصغار يقبلون على الشعر الذي يعنى بتناول الطبيعة بما فيها من مناظر خلابة وأنهارٍ ووديانٍ جذابةٍ وجبالٍ راسخةٍ وسحبٍ ممطرةٍ وشمسٍ ساطعةٍ، كما يقبلون على الشعر الذي يتناول الحيوانات والطيور بأنماطها المختلفة وهذا هو المجال الترفيهي..

فالمجال الترفيهي، هو من أشمل أنواع المجالات وأكملها، فهو يعمل على إدخال البهجة والسرور في قلب الطفل للتسلية والإمتاع، وهو إلى جانب ذلك يظهر علاقة الطفل بالبيئة المحيطة به.

فقد ركز المجال الترفيهي على ربط علاقة الطفل بالحيوان والألعاب، ونمّى فيه حب الحكايات البسيطة والشعور بالمحبة والسعادة(١٠) فعندما تلج ألسنة الأطفال لهذا النوع من الشعر فإن أحاسيس من المرح والسرور تداعب وجدانهم فتتعاون الكلمات مع الألحان لتكّون سيمفونية راقصة، فيتراقص معها الطفل فرحاً مبتهجاً. ومن الأناشيد الترفيهية التي وجهت للأطفال أنشودة «ليلى والبلبل» للشاعرة «رهف المبارك»، وفيه تقنع الطفل بأسلوب مرح ومثير باستخدام اللغة العربية الفصحى وضرورة الحفاظ عليها:

صدح البلبل
لآ لآ لآه
قالت ليلى
ما أحلاه
عجب البلبل من بهجتها
هل فهمت ليلى معناه؟
وسلا إن لليلى لغة
تنبض ألحاناً وحياة
لغة فصحى ولعاشقها
مزمارٌ تشدو شفتاه(*)

والذي زاد من جمالية هذا النص، استخدام الشاعرة اللغة الحوارية، وهي سمة من السمات المهمة جداً في شعر الأطفال فها نحن نرى ليلى الطفلة الصغيرة تقابل البلبل الجميل وتشاركه في الحوار..

ولأسعد الديري قصيدة مغناة تبهج الطفل وتراقص شعوره بعنوان «صديقي الأرنب»:

صديقي الأرنب	تعال كي نلعب
نمضي إلى النهر	في خفة نجري
ندور في الحقول	والمرجل والهول
نعانق الطيور	نقبل الزهور
نسابق الغيوم	نطارد الأقمار
ونرتقي النجوم	نردد الأشعار
ونصعد الجبال	لا نرهب الخطر
لنزرع الآمال	ونقطف الثمر
صديقي الأرنب	تعال كي نلعب
نمضي إلى الفجر	نجري ولا نتعب (١١)

رائحة من الفرح والسرور تعطر بعبيرها وشذاها جو الطفل عندما يتغنى بهذه الأنشودة الجميلة، فكأنه في طبيعة خلابة يحيطها وما يحيطها من معالم أخاذة، فهو يدعو الأرنب إلى اللعب والجري، ويعانق الطيور ويقبل الزهور ويسابق الغيوم ويطارد الأقمار، كلها صورٌ مأخوذة من الطبيعة، تحرك خيال الطفل وتوثق علاقته بالبيئة التي يعيش فيها..

خصائص شعر الأطفال:

يمكن أن نحدد خصائص شعر الأطفال بشكل عام، وذلك انطلاقاً من التجربة الشعرية واستناداً إلى المعايير النفسية والتربوية أيضاً، ومن هذه الخصائص:

١ ـ أن تكون موسيقى الشعر خفيفة سهلة تشوق الأطفال وتطرب مسامعهم(١٢)، وهذا أول جانب من الجوانب التي يفضل أن يراعيها كاتب الشعر للأطفال، فالشاعر هنا يخاطب عقلية صغيرة، عقلية لا تزال غضة طرية في بداية نموها، عقلية لينة، لذا فالوزن الذي ينظم به قصائد الأطفال يستحسن أن يكون مراعياً لحالته ومسهماً في التأثير في نفسيته وكيانه.

٢ ـ إذا كان للموسيقى والوزن أثر في مجال الكتابة لشعر الأطفال فإن جانب اللغة لا يقل أهمية عن الجانب الأول، فكتابة الشعر باللغة العربية الفصحى ينمي رغبة الطفل في تقبل هذه اللغة وجعلها محور اهتماماته فالطفل يعيش في مجتمع قد غلبت عليه العامية ودخلته بعض الألفاظ المستوردة الغريبة، وذلك نتيجة لتطورات العصر وسيادة العولمة، ولذلك فإن الواجب القومي يحتم على الكاتب المساهمة في نشر اللغة الفصحى من خلال نظم شعرية وجعل ذلك فرصةً لنشر هذه اللغة بين الأطفال، وبالتالي تعويد لسانه على النطق والتمثيل بها.

٣ ـ العناية بالفكرة.. ينبغي أن تكون الفكرة المقدمة للطفل فكرة مركزةً حتى لا تشتت

ذهن الطفل، فالأفكار الواسعة النطاق تكون كالزئبق يصعب لمسه أو الزوج بها، وكذا الأفكار بالنسبة للطفل، فلا جنس أدبي عنده يحتمل بين صفحاته أكثر من فكرة، فإنها وبلا شك تبعد ناعن قدرة فهم الأمور وتركيب الرموز وسيواجه الطفل صعوبة ربطها بالواقع المحيط به.

٤ـ اختيار الموضوع المناسب بحيث تكون الموضوعات الشعرية تخص عالم الطفل، فالطفل له عالمه الخاص، وغالباً تكون الموضوعات الشعرية للأطفال موضوعات حركية، تبعث الفرح والسرور، بل يكون فيها طرب جميل، ولا مكان في شعر الأطفال للمثيرات الحادة نحو «الرثاء أو شعر المرارة أو الهجاء والكراهية أو القسوة الشديدة»(١٣).

٥ـ ومن المستحسن أن يكون الشعر الموجه للطفل شعراً يشحذ خياله ومداركه كلها، شعراً يفتح الآفاق ويكون بمثابة رؤى لهذا الطفل ليتخيل أشياء كثيرة جداً، دون أن نستخف بعقله أو نبالغ في رسم هذا الخيال، بحيث نبتعد عن الواقع كلياً، فلا بد من «ربط الخيال بهدف عالٍ يثري خبرة الطفل وثقافته ويوسع آفاقه ويساهم في إنماء قدراته الإبداعية»(١٤)، وأن يبعد هذا الخيال عن الرمز أو التلميح المستعصي.

٦ـ اللغة الشعرية، أو ما يسمى بالقاموس اللغوي للطفل هي من الأمور التي ينبغي أن يرتقي إليها كل من يكتب الشعر للأطفال، فمراعاة المستوى العمري والنمو الفكري من الضرورات التي ينصح بها معظم علماء التربية، فما يكتب للطفل في الثانية عشرة من عمره لا يتناسب مع طفل في الخامسة من عمره، فالقاموس اللغوي الموجه للأطفال في هذه السن يحتاج إلى اهتمام خاص، وتنميته بالتدريج إلى أن يصل الطفل إلى مرحلة يستطيع من خلالها استيعاب المفردات بسلاسة وسهولة.

٧ـ وإذا كان القاموس اللغوي مهماً، فإن طول القصائد وقصرها عاملٌ مهمٌ أيضاً، فالعقلية الطفولية لا تستوعب تلك الأناشيد الشعرية الطويلة حيث إنها تسبب صعوبةً في حفظها وترديدها، بل يجد الصغير صعوبة في إدراك معانيها..

إن شعر الأطفال يعد رافداً من روافد ثقافة الطفل، وهو في ذات الوقت مصدر من مصادر المتعة والسعادة(١٥).

(*) من كتاب «أدب الطفل في دولة الإمارات»، ليلى البلوشي وأخريات، نشر مشترك بين المجلس الأعلى لشؤون الأسرة، إدارة مراكز الأطفال والفتيات بالشارقة، ودائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، ط١ ٢٠٠٧م.

(١) أناشيد من الخليج، عارف الشيخ، (دبي: مطبعة فجر الخليج، ١٤٠٧هـ - ١٩٨٦م)، ص٩.

(٢) انظر: الإبحار في أدب الأطفال، إعداد وتقديم مريم خلفان المطوع، ص ٢٦ ـ ٢٧.

(٣) انظر المرجع السابق، ص٢٧ بتصرف.

(٤) انظر ديوان (نصوص وأشعار العقول الصغار)، أحمد الحمادي، ط. د

(٥) أدب الأطفال والقيم التربوية، د. أحمد علي كنعان، ص ١٠٦، ١٠٧.

(٦) أناشيد من الخليج، عارف الشيخ، ص ٢٢.

* ديوان حديقة الألحان، رهف المبارك، جائزة الشيخة ميرا بنت هزاع بن زايد لشعر الطفل العربي (تحت الطبع).

(٧) شذرات، د. عارف الشيخ، ط١، (دبي: ١٤١٢هـ - ١٩٩٩م)، ص ٩٤ ـ ٩٥.

(٨) الطيور (أشعار للأطفال)، حليمة عيسى، ص ١٢.

(٩) أناشيد لبراعم الوطن، أسعد الديري، أشعار للأطفال «النص الفائز بالجائزة الأولى في مسابقة جائزة الشارقة للإبداع، الإصدار الأول ـ الدورة الأولى ١٩٩٧م، منشورات دائرة الثقافة والإعلام ـ ط١، ١٩٩٨م، ص ٩.

(١٠) انظر: دراسات في أناشيد الأطفال وأغانيهم، عبد الفتاح أبو معال، ص ٥٦.

(*) ديوان حديقة الألحان، رهف المبارك، جائزة الشيخة ميرا بنت زايد لشعر الطفل العربي (تحت الطبع).

(١١) أناشيد لبراعم الوطن، أسعد الديري، ص ١٢.

(١٢) انظر: أدب الأطفال والقيم التربوية، د. أحمد كنعان، ص ١٠٨.

(١٣) أدب الأطفال (دراسة وتطبيق)، د. عبد الفتاح أبو معال، ص ٩٣.

(١٤) أدب الأطفال، د. أحمد حسن حنورة، ص٩٩.

(١٥) انظر: أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ص ٩٣.

همس البراري

صنعة الرواية عند إبراهيم الكوني

د. علاَّل سنفوفة

تتداخل مقاماتُ لغوية مختلفة في روايات إبراهيم الكوني لتشكل في الأخير أسلوبية الرواية لديه، وتتحول اللغة في الأخير إلى مجموعة من الرموز التعبيرية، لتؤدي محتوى الفكرة التي تمتزج فيها العناصر العقلية والعاطفية والخرافية معاً، فتصبح اللغة حدثاً اجتماعياً محضاً له أبعاده الفنية المختلفة ومن المهام الأساسية للأسلوب هو أن يحول مستويات التعبير الأخرى إلى مجموعة شحنات معزولة بينما تكمن وظيفة الأسلوب في إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر، كما لو كان ذلك في مخبر كيماوي (1) وبالرغم من أن الدراسات السردية المعاصرة، أهملت اللغة الروائية واهتمت أكثر بالوظائف، إلاَّ أنَّ الاهتمام بها أخذ يتوسّع بين النّقاد في العالم العربي. بيد أنّ أسلوب الرواية لدى إبراهيم الكوني له مجموعة من الخصائص المائزة لطبيعته السردية بعيداً عن الوظائف والأفعال والعلاقات الأخرى.

اللغة التأمّلية

وقد سمّى بعضهم هذا النوع من الأسلبة بالمناجاة (2) ويمكن التمثيل لها بقول الراوي في رواية نزيف الحجر: «القلب دليل من لم يعاشر الناس في فهم الناس، القلب هو النار التي يهتدي بها البدوي في صحراء الدنيا كلها يهتدي التائه في الخلاء بنجم ايدي. كل النجوم تتحول وتتنقل وتبدل مكانها وتغيب، أما هو فيبقى ثابتاً حتى الصباح.

«ايدي مثل القلب لا يخدع. أبوه أيضاً أوصاه بالقلب قبل أن يموت» (3) وجاء على لسان شخصية أسوف قوله: «النذر حرم على الولد أن يرث حرفة الوالد، والوالد لم يمت إلا لأنّه خالف النذر. النذور ليست مزحة والودان يعرف ذلك. وكيف لا يعرف وهو روح الجبال؟ الأرواح من روح الله وبكلّ شيء عليمة. تعلم ما يبطنه الإنس في القلب هذا سبب الجرأة والاطمئنان المدهش. إن الودان العظيم يكاد يتناطح مع التيس الغيور، الأشعث، القبيح» (4).

من ألوان هذا النوع من الأسلبة، ما نجده في تفكير الشخوص في الموت وهي تيمة تتكرر في النص الروائي، لأنَّها تعبِّر عن أفق تفكير الشّخصيات المهمومة بالموت والمصير، وقد شكَّل الموتُ في الرواية علامةً مهيمنةً، مما يدل على أهميتها الدلالية. وعموماً فإنَّ الموت من القضايا الوجودية التي لابدَّ أن يفكر فيها الإنسان عامة، ولكن طريقة التفكير المنتهجة في النص تختلف اختلافاً جذرياً عما هو طبيعي إنها انعكاس لواقع أليم، فثلث شخصيات رباعية الخسوف ينتهي مصيرهم إلى الانتحار، وهو أمر كنا قد أشرنا إليه فيما سبق. ولذلك يتساءل الشيخ غوما والعراف مهمدو في مفتتح الجزء الثالث من الرباعية ـ أخبار الطوفان الثاني ـ عن معنى الشيخوخة وكيفية الاستعداد لها ونجد أنَّ الجيل الثاني الذي تشير إليه الرباعية أيضاً من الأبناء والأحفاد أيضاً يطرح هذا التساؤل الممضّ، ومن ذلك تساؤلات عياش الحوس على لسان الراوي في رواية نداء الوقواق: «في الخلاء الشرقي وقف عياش الحوس يتمتع بالغروب. كانت الشمس الذهبية تركع في قداسة لتقبل الأفق. يروق له دائماً أن يتمتع بالغروب لا يهزه الشروق كما يهزه الغروب. لا يعرف لماذا. ولا يعرف لماذا أيضاً يطيب للفقهاء أنْ يشبّهوا الغروب بالموت والشروق بالميلاد».

يرى المهابة في الغروب أكثر من الشروق. يروق له أنْ يقول لنفسه إنَّ الغروب إذا كان يرمز إلى الموت والفناء، فلا شك أنّ الموت جميل. غامض حقاً ومجهول حقاً ولكنه جميل وواعد فهل يستطيع أن يعتمد على هذا الحدس الخفي في رحلة الفناء؟ عندما كان طفلاً يروق له أن يردد في وحدته: «الموت أجمل. الموت أجمل» ويطوف الغابة متمتماً بهذه العبارة بصوت خافت. وكثيراً ما يقف فجأة ويلتفت حوله حتى إذا تأكّد أنّ أحداً لا يراه صرخ بالعبارة بصوت عالٍ. وقد حدث

مرة أن سمعه أبوه في الحقل عندما كان يختبئ وراء نخلة كثيفة قصيرة القامة ليقضي حاجته فقفز من هناك وهو يربط سرواله ووقف قبالته وسدد له نظرة طويلة مهددة. نظرة لم يدرك عياش سرها إلا بعد سنوات. إنها تترجم فزعه من أن تكون الآخرة أجمل من الدنيا فقاطعه ولم يتبادل معه كلمة واحدة عدة أسابيع» (٥).

يمثّل هذا الخطاب المنقول بوساطة الراوي من عياش الدوس، جانباً من حيرة الكائن أمام سؤال الوجود وهو سؤال حاضر بقوة في كل النصوص التي كتبها الروائي، حيث تبدو نبرة الشك بارزة في دواخل الشخصيات وبالرغم من أن عياش الدوس يملك قضية يدافع عنها وقضيته هي استقلال الأرض من الاستغلال الأجنبي ويمكن وضع تفكير جماعته سياسياً ضمن الحركات اليسارية القومية المنادية بالحرية، إلا أن التساؤل الوجودي لا ينفكّ يطرحه باستمرار إلا أن الجماعة المعارضة لا تنتهي إلى الانتحار، كما حدث للشخصيات الأخرى في الرباعية، لأنها تملك قضية تدافع عنها، ويشارك الراوي أحياناً بصوته في التأمل مباشرة ومنه هذا المقطع السردي من رواية نداء الوقواق: «السّكون يجعل الريح ينطق في حفيف الأشجار، لغة الحفيف. في سكون الصحراء، ساحرة، حفيف الريح في النخيل موج. بماذا يوحي؟ بماذا يلمح؟ بماذا يهمس؟ ماذا يريد أن يقول بهذه التمتمات؟ إنها لغة الأزل التي تفشي سر الوجود وتحجم في آخر لحظة. هبوب القبلي يؤشر إلى تراجع البرد الصحراوي ويبشر باقتراب موسم الحر» (٦). يتبنى السارد ثقافة أهل الصحراء ويشيع حياتهم ولذلك يحتل الخطاب التأملي موقعاً كبيراً في النصوص الروائية، ومن أهم الوظائف التي يقوم بها عرض التصورات الفلسفية والوجودية للمؤلف نفسه على الرغم من أنه ينسب هذه الأفكار إلى السحر، لكننا يمكن أن نحذف عبارة قال السحرة ولا شيء يتغير من فحوى هذا المقطع فهو في النهاية كلام السارد وهو يتبنى قيم الصحراويين ويبشر بناموس الأسلاف ويدعو له؟

اللغة التواصلية

تهيمن في روايات إبراهيم الكوني، لأنها من أكثر أشكال الأسلبة مواءمةً للنص المسرود، وتتجسد بشكل خاص في الإخبار وعرض تفاصيل المَشاهد أو حالات الصراع. ومن المهم الإشارة هنا إلى أنّ مَهمة الإبلاغ أو التواصل تجري على لسان السّارد أو في مقامات الحوار أو حتى الوصف حيث نكتشف بعض الأخبار المتعلقة بتحولات القصة في الخطاب على نحو قول الراوي في نزيف الحجر يصف ملامح الوادي الذي نزل به أسوف «الرسوم تزيّن صخور الجبال والكهوف في الأودية الأخرى في كل مسالك صطفت. وقد اكتشفها في صغره عندما كان يهوى الجري خلف القطيع إشفيلجأ إلى الكهوف ليستظل من الشمس ويفوز بلحظات راحة فيتسلى بمشاهدة الرسوم الملونة صيادون ذوو وجوه مستطيلة غريبة، يركضون خلف حيوانات كثيرة لم يعرف منها سوى الودان والغزلان والجاموس البري. في الصخور أيضاً نساء عاريات يحملن على صدورهن أثداء كبيرة. كبيرة جداً ولا تتناسب مع أحجامهن. فكان هذا المنظر يضحكه ويتصور أن الثدي يعيق المرأة عن المشي عندما تتحرك فيستلقي إلى الوراء، ويضحك بصوت عالٍ يتردد في الكهوف المجهولة» (٧).


إبراهيم الكوني

يحتلّ الخطاب التّواصلي حجماً كبيراً على لسان الراوي بحيث يحتل نسبة ٨٠٪ بينما يكمل الباقي الحوار المباشر بين الشخصيات وفيه نكتشف بعض الخصائص المائزة لشخصية أسوف وتغير المفاجئ من مرحّب بالصيادين الأوروبيين في جزء زائر الغسق إلى عدو لهم، وسرعان ما تتحول العزلة التي ضربها على نفسه في الصحراء جحيماً لما ناله من عذاب جراء احتفاظه بالسر وعدم الإعلان عن مكان وجود الودان ويمكن أن نحصر طرق الإبلاغ في نقل الأحداث إلى المتلقي، وتكون هذه الأحداث مرتبطة بوقائع عادية أو غريبة أو فوق طبيعية. أما الأولى فهي واضحة، تحتل مكانة واسعة من النصوص الروائية وهي التي يقوم بها الراوي وكمثال ذلك تخريجه لأصل الفزاعة

في رواية الفزاعة عندما يقول: «للفزاعة في الواحة تاريخ يتناقله الرواة وأهل الفضول فيقولون إن ساحر الأغراب عندما نزل الواحة قادماً من المجهول تنكر في مسوح أخرى (كما يروق لأهل هذه الملة أن يفعلوا دائماً) فادعى أنه حداد لا يتقن غير نصب العيدان وتركيب الأخشاب وتحويل الأشجار إلى سروج.... »(٨).

ويلاحظ أنَّ هيمنة الراوي واضحة، ولذلك يعمد إلى جُمل الأقواس التي توحي أن ثمة حضوراً لسارد آخر، كما يسند كلامه إلى الرواة وأهل الفضول والسحرة كما في روايات أخرى، ولكن يبدو أنّ الراوي الواحد هو الذي يؤطر مروياته هذه انطلاقاً من أنَّه أكبرُ من الشخصيات التي يروي عنها.

بنية الحكاية الخرافية

أما المرويات الغرائبية فهي أيضاً كثيرة ويمكن التدليل عليها بأمثلة كثيرة وكمثال عنها سيرة تشلم في رواية لون اللعنة (٩) ففي المقطع الآتي يبدو تشلم ممسوخاً في صورة مغايرة للمخلوق ومنعزلاً عن العالم وقاتلاً لكل من يقطع عنه لحظات الخلوة.

«وأكّد كثيرون أنه لم يكن يتسامح حتّى مع الصغار الذين يروق لهم دائماً أن يتجمّعوا في زُمر ويسيروا وراء كل صاحب غرابة أطوار ليرجموه بعبارات الاستهزاء فقد هجم على كوكبة أطفال مرّة وأمسك بتلابيب أحدهم فخنقه حتى كاد الولد يلفظ أنفاسه لولم يتدخّل أحد المارّة في آخر لحظة لإنقاذه.

أمّا الولد الآخر الذي ضبطه متلبّساً بأغنيته المثيرة في خربته الرومانية الكئيبة، فقد نال مصيراً أسوأ، ففي أثناء تسكّعه في تلك الأنحاء مرّ في طريقه بالأطلال فسمع دمدمةً مريبة. أصاخ السمع فتبيّن في الصوت الكلم بوضوح. كان يردّد أغنية من أغنيات السحر تقول:

أنا نحس! أنا نجس!
أنا لعنة ! أنا خُسّ!
أنا مسخ! أنا وسخ!
أنا ظلمة! أنا فحمة!

تسلّل الولد بين أعمدة الطلول فرأى المسخ في ركن من أركان البنيان الروماني العتيد وهو يحكّ وجنتيه بالليف بوحشية والدم ينزف من خدّيه الرماديين. التفت فرأى في عينيه تعبير المرء في عين مخلوق. ترنّح الولد من فرط الخوف، وكاد يسقط أرضاً في تراجعه إلى الوراء. تقدّم منه الشبح بخطوات وئيدة دون أن تتبدّل نظرة الجنون في مقلتيه. لم يكن التعبير جنوناً كما روى المسكين قبل أن تدركه الحتوف، ولكنه تعبير أفظع. تعبير شبيه بتعبير الحيّة عندما تخدّر ضحاياها قبل أن تنقضّ عليهم»(١٠). يلاحظ تعالي اللغة الروائية المسرودة عن الطبيعي وارتباطها الحميم بالوقائع فوق الطبيعية وهو ما يجعل المجرد ينتصر ويغني المخيال الروائي بشكل لا تخطئه العين ومن الملاحظ أن الكاتب يستعين كثيراً بالحواس للتعبير عن سلوك الشخصيات السمع اليد الإشارة. النظر. الصوت. الدمدمة ...وهي أصداء لغوية شديدة الارتباط بالفضاء الصحراوي.

اللغة الحلمية والاستغراق الصوفي

تبدو معظم شخصيات رباعية الخسوف ذات لغة حلمية مرتبطة بعلاقات خاصة وتحدد هذه اللغة الحلمية الأرض والمرأة. نكتشف ذلك من خلال رواية رباعية الخسوف مثلاً: حيث تهيمن على آيس في نظرته إلى بنات التي كان يحبها اللغة الحلمية المشبعة بالشوق والحنين والشبق، ومن اليسير اكتشاف كل ذلك في لغة كل من غوما أيضا، عندما يحن إلى الشباب ويتذكر بأسى كبير أزمنة اللهو والحب حيث تشكل هذه الفترة نقيضاً للفترة الأخيرة التي يعيشها استرجاعاً غابراً ليس له حضور كبير في زمن الرواية، وترتبط المرأة بلغة الحلم والحنين، كما ترتبط الأرض بالحنين. فهي تمثل اللحظة البعيدة. وفي سياقات أخرى في النص الروائي تتوازى اللغة مع المقامات المحكية، ومثال ذلك الرحلات الذهنية والروحية التي تحدث لبعض الشخصيات في رباعية الخسوف، مثلاً الرقص في الحلقات، تعبر عنه لغة الاستغراق في عالم آخر هو أشبه ما يكون بالغياب الصوفي ويمكن إدراج المقطع التالي من رواية ديوان النثر البري (١١) ضمن هذا السياق حيث تتحوَّل اللغة إلى لغة كاشفة عن الداخل بعين الراوي: «راقب موقداً النار. أنصت للأنين في أعواد الحطب. تأمّلها وهي تحترق في ألسنة النار ورأى كيف ينزّ منها سائل معتم كالدم. قال في نفسه:

« _ إنها تنزف! إنها تنزف!
كان الأنين موجعاً والنزيف يتواصل بلا توقف. مد يده وأخرج عوداً نازفاً من الموقد. تحسس السائل فوجده لزجاً قانياً حاراً. نزيف حقيقي. دم حقيقي. أحس بالغثيان. امتنع عن الطعام في ذلك اليوم، وفي الليل حاول أن يتصيد الفرح في ذرات الرمل الحزينة. أنصت طويلاً. نامت الأم. ارتفع شخيرها في الناحية الأخرى من العراء، ولكنه واصل السهر. ارتفع القمر. تسلى بمراقبة القرص السري الغامض، وفجأة سمع نشيداً. موالاً. أغنية حقيقية، فاجعة تقترب وتبتعد. يصاحبها ضجيج

خفي بعد قليل تبحه الضجيج واتضح في قرع منتظم، حزين للطبول، كان فرحاً حزيناً.. تابع القرص السري وأنصت للفرح الحزين. فلم يشعر كيف فرت من مقلتيه المفتوحتين دمعة حارة كبيرة»(١٢).

لغة الحوار

تُقدَّم عبر تعدّد الأصوات تشخيصاً لغوياً كاشفاً للأبعاد الإيديولوجية والأسطورية والثقافية في تجابهها وتناقضاتها بشكل يقر بوجود أكثر من وعي داخل الرواية. يتعلّق الأمر هنا بالحوار الحواري، أي بالصياغة الحوارية للحوار، المفضية إلى ثنائية الصوت، فيما الحوار العادي المقتصر على تحقيق التواصل لا يفضي حتماً إلى الحوارية. ولقد تمت صياغة الحوار في أشكاله المتعددة عبر لغة محكية وأخرى مكتوبة، لغة الطوارق الأصلية بصورتها الحقيقية. وهكذا يتم توظيفها ضمن منظور يسعى إلى تقريبها من المكتوب عبر نقلها من خصوصيات اللغة اليومية إلى لغة النص الروائي وباستجلائنا لمخزونها الأنثروبولوجي والثقافي نجدها تحيل إلى مجموعة من القيم الدالة على مجتمع الرواية وتعزيزاً لهذا الكلام هذه القصيدة من رواية التبر في مدح المهري.

آسد ينكرد أمود نكفي تيزداج.
إذ شاغت تاجنين يتجير نيمزاد
(عندما أقبل أمود استقبلناه بمهاري الحرب.
وأعطيناه فرساناً لا يخطئون الهدف).

مطلع قصيدة طويلة تمجيد الزعيم أمود في حملاته لصد الغزاة الفرنسيين(١٣) فنلاحظ أن ثمة جمعاً بين اللغة اليومية ولغة السرد، لتندمج اللغة المحلية في المحكي وتتفرع النصوص المنقولة إلى حكم وأبيات شعرية وأمثال مختلفة.



الملفوظ السردي والعوالم النصية

ترتبط اللغة بالفضاء الصحراوي وبالحالة الداخلية للشخصية وانتمائها الاجتماعي، وعلى المستوى الأول نجد أنَّ من اللغة ما هو خاصّ بالحيوانات ويمكن حصر هذه الحيوانات لأنَّها متعيَّنة وهي الودان، الجمل، الغزالة، الحمار، الكلب، ابن آوى، العقارب ومنها ما هو خاص بالعناصر الطبيعية المتكررة في كل رواية ومنها: ريح القبلي، الحرارة، الجبال، الرمل، العشب، الماء، الدم، ومن العناصر الأخرى التي ترتبط بها تشكيلات لغوية خاصة يمكن أن نذكر اللغة

الدينية والصوفية، وتحددها مقامات الوجد في حلقات الرقص والجذب، ولغة السحرة والعرافين والدراويش وفي رواية التبر يتحدث أوخيد إلى الأبلق ويتحدث له هو أيضاً في لغة حيوان يتألم ويحب صاحبه حد الجنون في عدة مقاطع ومنها(١٤):

«يمضغ الرسن في عدوه السعيد: أو ع ع ـ ع ..».
«يجيبه في ندم: أو ـ ع ـ ع ـ ع ..».
«في بعض الأحيان يشتكي في بؤس: أو ـ ع ـ ع ـ ع ..».
ولكن المهري لم يصبر، اشتكى بصوت عالٍ، طويل، أليم: آ ـ آ ـ آ...
لحظتها سمع العواء الأليم: آ ـ آ ـ آ ع ـ ع ـ ع
«مر زمن قبل أن يسمع استغاثته: آ ـ آ ـ آ ع ـ ع ـ ع ..».
عادت الاستغاثة تشق سكون الصحراء: آ آ ـ آ ـ ع ـ ع ـ ع

نستحضر هنا بلا شك، صوراً لحيوانات أنطقها ابن المقفع في كتاب كليلة ودمنة، يرمز الأبلق هنا إلى الألفة الكبيرة بين الإنسان والحيوان، ومن ناحية أخرى الإنس الذي يجده الكائن الصحراوي متمثلاً في أوخيد في مهره المختار، وثمة أصوات أخرى يسميها المؤلف وشوشة الكائنات(١٥) وهي الأصوات التي تتحدث بلا صوت.

أصوات تتردد على لسان الراوي دون أن يكون ثمة دليل مرجعي عليها في النص، ومثال ذلك ما كان يسمعه الشيخ غوما في الجزء الأخير من «رباعية الخسوف» من أصوات في القوقعة التي كان يحملها في يده، حيث انتقل، وسمى الكاتب جزءاً من النص الأخير من الرباعية باسم القوقعة (وكنا قد تحدثنا

عنها سابقاً في فصل الزمن) يتبين فيما بعد أنّ الصوت هو صوت الموت، أي أنه استشراف زمني، لما سيقع لاحقاً في نهاية النص.

وفي نفس السياق ترتبط حياة غوما الأخيرة بكلب أسود، لا ينبح ولا يتكلم ولكنه يعبر عن كل رغائبه بوساطة العلامة الصورية، حيث يتبع الشيخ غوما في كل مكان ويجلس قريباً منه إذا جلس وينهض ليترجّل معه إذا قام من مقامه، ويبدو أن الشيخ غوما وجد ضربا من المؤانسة في هذا الكلب الذي لا يعلم كيف جاء إلى المكان ولا لماذا اختاره هو دون غيره من القوم! ووقف أمام رجال الأمن الذين أرادوا قتل الكلب ببطولة كبيرة تدل على أنه احتلَّ مكانةً كبيرةً من قلبه.

في الفزّاعة أيضا، يسمع الناس أصواتاً يعتقدون أنّها صوت الجن ثم يتحول الصوت إلى تعبير عن الكائن الغريب الذي جاء إلى الحي ثم سرعان ما ظهر أنه من الجن وليس من الإنس. وفي رواية نزيف الحجر يصور لنا مشهداً من مشاهد الرواية حديثاً بين الماعز والودان، فبعد ما كانا على خصام أصبح هناك ما يوحد بينهما، كما أنّ الودان أصبح يزور أسوف منذ اليوم الذي قطع فيه على نفسه أن لا يأكل اللحم مطلقاً وهي الرغبة في الوقوف أمام شر الإنس:

«منذ حادثة الهاوي، منذ أن رأى أباه في عيني الودان العظيم الذي أنقذه من الموت ثم تسلل إليه قبل أن يغيب عنه الوعي تجيئه القطعان في المرعى تختلط بالماعز وتقبل نحوه ذكورها تشمشم ثيابه بخياشيمها، وتتأمله بعيون وديعة غامضة، تنطق بألف لغة، وتتحدث بألف لسان دون أن يصدر عنها صوت، ثم تمضي لترتع في الأحراش.

في البداية كان يخرس، وتنشل أطرافه من الدهشة، ومع الوقت تعود وأصبح يداعبها ويحادثها، ويقص عليها الحكايات، ويشكو لها همومه وقسوة الصحراء وخشيته من معشر الإنس، فتعزيه بعيونها التي تنطق بألف لغة وتتكلم بألف لسان دون أن تنبس» (١٦).

تغيب اللغة الإبلاغية الحوارية بمعناها الكلاسيكي، لتحضر بديلاً لها لغةُ الإشارة والرَّمز ويتحقق التواصل بلغة صمَّاء ولكنَّها قادرةٌ على التعبير عن مختلف المكونات التي يُراد لها أن تعمق هذه العلاقات الغريبة بين الإنسان وبين الحيوان، بين أسوف وبين الودان العجيب الذي قتل أباه وها هو ينقذه هو من الموت الوشيك في أعلى قمة جبل.

فالإنسان عن طريق السرد (التاريخي والديني والسياسي والثقافي وأخيراً الأدبي) يشكل صورة عن نفسه ومجتمعه وتاريخه وقيمه وموقعه، وعن الآخر وكل ما يتصل به. إن السرد هو الوسيلة التي يستعين بها الجميع دون استثناء في التعبير عن أنفسهم وعن غيرهم، وكما يورد إدوارد سعيد، فالأمم ذاتها تتشكل من «سرديات ومرويات» (١٧) وكأن الرواية لدى الكوني في أفقها اللغوي تقدم لنا أمماً لغوية يتداخل فيها الشعبي اليومي بالمقام البلاغي الفصيح ولغات البشر بلغات حيوانات وهوام الصحراء الظاهرة منها والخفية وتطعم بمخيال شعبي كبير هو مخيال الأسطورة، فتصبح الرواية مجرد استعارة، محاولة للوصول إلى دلالة ما، ومن ثم تقوم بعض العناصر النصية بتحقيق هذا للكاتب وليس اللغة المباشرة.

من سمات تشكُّل الخطاب الروائي لدى إبراهيم الكوني طابعُ الغربة الدائمة، انطلاقاً من تصوّر المنفى فضاءً للتمركز، بينما تعتبر المدينة مجرَّد هامش ولذلك تأتي هذه الغربة مكرَّسةً في إنتاجه الروائي والفكري والقصصي فتظهر الغربة الرمزية في تموقع الكاتب على مستويين الأول:

ـ البعد الزمني الذي يستعيد فيه الزمن التاريخي المجرد أو الأسطوري، ليعبّر عن التواصل بين الأجيال وبين الأجناس المختلفة وحركة التقارب بين الإنس والحيوان والجن والدنيا والآخرة.

ـ الثاني مادي يتم في الحقيقة، أي أنّ الصحراء تبقى من الفضاءات التي تخطى العين والفكر في النظر إليها ومن ثم إعطاؤها الحق الذي تستحق وهي أرض الرسالات والنبوات والحكمة والعزلة كما يقول الكاتب (١٨).

اللغة الروائية والموسيقى

نبَّه ميشال بيتور قبل عقود كثيرة إلى العلاقة الحميمة بين الموسيقى والرواية في قوله بأن الموسيقيين يقرؤون الروايات بكثرة، وعلى ذلك فإن الروائيين مطالبون بأن يتعلموا لغة الموسيقى (١٩).

التكرار اللفظي والعبارة الشارحة

يعمد الكاتب إلى توظيف كلمات بعينها في جمل متتالية، للتأكيد على شيء، تتكرر اللفظة الواحدة مرات كثيرة فيكون لها إيقاع خاص، وفضلاً عن ذلك تعزز الدلالة المركزية التي يقوم عليها فعل السرد ويمكن أن نضرب مثالاً بالمقطع الآتي الوارد في رواية الفزاعة. فمثال التكرار قول الراوي: «النبوءة أكملت اليقين الذي أوحت به رحلة القناع.

النبوءة أكملت الإلهام الذي أتى به اليأس في أول أيام البلاء.

النبوءة أكملت بناء الوسواس المبهم فتركب واستعار هيئة البنيان...»(٢٠).

ومثال الشرح قول الراوي في الرواية ذاتها: «في عيني أبنا بان استقر القلق، مديداً راجفة ليسوي حول الوجنتين القناع (تسوية القناع دائماً حيلة لمداراة الحرج، أو إخفاء الانفعال)..»(٢١) ومن المعروف أن الشروح الكثيرة تفرغ النص الروائي من قوته الدلالية وتباعد بينه وبين تأويلات المتلقي الممكنة.

تكرار المشاهد والنماذج

لو تأملنا روايات: نزيف الحجر والتبر والمجوس مثلاً، لوجدنا أنها روايات تقوم على القصة الواحدة أو إذا شئنا التدقيق: قلنا إنها تقوم على حبكة مشتركة متشابهة في المغزى أو الهدف الفكري المسطر ففي كل هذه النصوص الروائية يشكل الذهب أو المادي بصورة أعم مقابلاً للروحي أو الأبدي. في الرواية الأولى يتقابل الودان إله الصحراء كما تصفه لغة السرد في وجه الصيادين/ المدنية أو الغرب الذي يرى الصحراء مجرد مكان للتنفيس عن نزواته وعدائه، بينما في التبر يرهن أوخيد الأبلق مقابل حفنة من تبْر، بدا الأمرُ بالنسبة إليه حالةَ اضطرارٍ وليس اختياراً منه، ويبدو أنَّ هذه الواقعة هي التي يتأسس عليها فعل الحكي لأنَّها تمثل القصة النواة التي تتناسل منها الحكايات/ الفروع الأخرى.

أما رواية المجوس فهي تشير إلى لعنة الذهب وكيف جرّت وراءها المجتمع إلى الهلاك وزوال المدن العامرة بما يدل على أنها ليست هي الجوهر الذي ينطلق منه الصحراوي الحقيقي، إنها بلا شك تمثلات تحيل مباشرة إلى عالم إبراهيم الكوني الروائي القائم أساساً على فكرة محورية هي الصحراء مدلولاً روحياً في مقابل النزوع المادي الذي بدأ يغزوها من كل جانب.

لا يكاد يختلف الأمر في رباعية الخسوف، فالتنقلات والحركات التي عرفتها الرباعية كانت كلها تقوم على أسباب معروفة المنطلقات: فكرة العقاب على العصيان. وهي موجودة أيضاً في بنية رواية نزيف الحجر، لخيانة أسوف النذر بما يعني خيانة الصحراء لأنَّ الودان –كما قلنا سابقاً– هو تجسيد حي لفكرة الصّحراء أو المكان.

بالنسبة للنماذج المكررة بطريقة في النصوص الروائية، نجد: الزعيم، الساحر أو الساحرة، العراف أو العرافة، شيوخ الطرق الصوفية، الأغراب. الأتباع تتكرر في موضع من النصوص الروائية المختلفة أو في النصوص القصصية بأسماء شخصيات بعينها مثل وانتهيط الذي نجده في رواية المجوس وفي رباعية الخسوف.

أصوات الحيوانات بما أن روايات الكوني في كليتها هي روايات مكان، فإن التمثيل السردي يقوم بتضمين الشخصيات غير الآدمية، أي الحيوانات ويجعلها مساوية للبشر في القيمة. ومن أهمّ هذه الحيوانات نجد الإبل والماعز والخرفان والذئاب وابن آوى والكلاب والطيور والعقارب، ومن الهوام الذباب والناموس، ومن الحشرات النمل... ولكن بعضها يأخذ موقعاً مركزياً في السرد، فيما البعض الآخر لا يكاد يذكر إلا في سياقات عرضية.

ومن الروايات التي تقوم على الحيوان: التبر ونزيف الحجر، الأولى يحتل المهري الأبلق القيمة الأعلى ويحيل مباشرة على الاعتبارات القيمية التي تمثلها الصحراء في مخيال الجماعة وأفق الأسنة الذي تجري في إطاره روايات الكوني.

أما الثانية فهي تتأسس على حيوان الودان، حيوان لم يعد له وجود في هذا الزمان، ولكنه بقي قيمة من القيم الثقافية والفولكلورية التي تقوم عليها مخيلة أهل الصحراء في النص.

في هذين النصين، يمكن القول إنَّ البطل هو الحيوان في شكله الاستعاري، إنَّه يقف على هيئة المثل والقيم المؤسسة للمنظومة الثقافية والأخلاقية للمجتمع الرواية سنتمثل بهذا المثال الذي وقفنا عليه في السابق، إنه حديث المهري الأبلق على صاحبه:

«يمضغ الرسن في عدوه السعيد: أو-ع-ع-ع..»

«يجيبه في ندم: أو-ع-ع-ع..»

«في بعض الأحيان يشتكي في بؤس: أو–ع –ع –ع..»

«ولكن المهري لم يصبر، اشتكى بصوت عالٍ، طويل، أليم: آ-آ-آ...

لحظتها سمع العواء الأليم: آ.آ.آ.ع.ع.ع»

«مر زمن قبل أن يسمع استغاثته: آ.آ.آ.ع-ع-ع..»

عادت الاستغاثة تشق سكون الصحراء: آ.آ-آ-ع-ع-ع

نلاحظ أنَّها أصواتٌ ولكنَّها غير مرتبطة بأية لغة، إنَّها لغة خارج اللغات، لغة تترجم من قبل السارد، بالرغم من أن السياق وحده كافٍ للتعرف إلى المدلولات التي يرمي إليها المهري الأبلق وهو يحاور أو يشتكي إلى

صاحبه ويعلن السارد نفسه عن عجز في نقل لغات الطير بقوله: «اقتنص في الصوت تعدد الأصوات منذ الأيام الأولى.
بل يستطيع أن يؤكد لنفسه الآن (بعد مرور المواسم وتدفق السيول في الوديان) أن هذا الحشد السخي من الأصوات الذي يجود به الطائر الخفي هو السر الذي شده إليه طوال هذه الأعوام، صوت عليل واهن يماثل صفير الريح في عيدان القصب، يستحيل نقله إلى لغة الحروف، ولا يمكن تقليده باللسان...» (٢٢). وتشكّل الأجزاء الأولى من رواية واو الصغرى تجسيداً لصورة الطائر الغريب الذي حل بالمكان وردود فعل الناس والأطفال بالخصوص الذين عكسوا التصور الأسطوري، إنه صوت النحس ونذير الشؤم.

ولكنَّها في الأساس تشكِّل انسجاماً صوتياً من النادر القليل أنْ نجدَ له مثيلاً في الرواية العربية المعاصرة، حيث يرفد النص بجنس مغاير من التعبير يجعله يغتني به صوتياً ودلاليا.

في مواضع أخرى، يكتفي السارد بإدخال الحيوان كأداة للتعبير عما يقوله صراحة عن الشخصية التي تتأسس عليها الفعل الروائي، يمكن التمثيل هنا برباعية الخسوف، حيث يشكل الكلب الأسود علامة من علامات التحول القادم في حياة الشيخ غوما وهو ما حدث بالفعل فيما بعد، فحياة الواحة التي عاشتها قبيلته في منغستان لم تقدها إلى النجاة بل إلى مزيد من التشتت والتفكك، بينما ينبه السارد إلى أسراب الطيور المهاجرة، في ثنايا السرد من أجل التعبير عن الزمن الروائي.

ومن العناصر الهامة المجسدة للموسيقى في روايات الكوني، نجد الغناء الذي ينتشر في كلِّ



نَصٍّ ويحملُ دلالات متطابقةً مع الحالات النفسية للشخصية الحاضرة في لحظة السرد ويرتبط الغناء بقصائد مسبوكة من التراث الجمعي، كما يرتبط بحالات إبداع، حيث يتحول إلى ترجمان للأشواق والمكابدات التي تلاقيها الشخصية أثناء سعيها لإنجاز موضوع القيمة.

ومن اللحون المسبوكة المحفوظة جمعا، ما كان يردده الأطفال عندما شاهدوا أمم الطير (ولكن الولد النحيل، بدأ يحجل على رجل واحدة، ويطوف حول الخباء، مردداً تلك الأغنية القاسية التي توارثتها الأجيال، وقيل إن الأسلاف كانوا يتغنون بها فوق رؤوس شيوخهم عندما يهرمون...»(٢٣)

أما الأغنية فهي باللغة التارقية
وجّيع تّمضريت آجّيد آتدْ وَلَد
وجّيع تورنا آجّيد تزّيَدْ

وترجمتها:
لست صغيراً حتى ننتظر أنْ تكبر
لست مريضاً حتى نتوقع شفاءك

بينما نجد أخنوخن المتيّم بباتا في الرباعية ينظم قصائد حب يعبر فيها عن آلامه ولواعج صدره.
ولكنّ بعض النصوص الشعرية لا يقصد بها لا هذا ولا ذاك بل يقصد بها الهجاء، على نحو ما نظمته شخصية باتا في الشيخ غوما في الرباعية، وتلعب الشواعر دوراً أساسياً في تأجيج الصراع بين الشخصيات المختلفة، إنها وسيط إعلامي ينقل الخبر شعرياً.

عكست صورة اللغة الروائية في أبعادها التعبيرية العوالم الروائية وطبائع الشخصيات في المسارات السردية كما جسدت التعدد والائتلاف اللغوي من خلال المزج بين لغة الكتابة ولغة التراث الشعبي واللغة المحلية التارقية، فضلاً عن حضور لغات أجنبية مثل الفرنسية والإنجليزية ولكنها كانت بسيطة لم تشكل ملمحاً ثابتاً في اللغة الروائية لدى الكاتب في رأينا.

من جهة أخرى يطعِّم الروائي إبراهيم الكوني نصوصه الروائية بلغات أخرى، غير تلك التي تجسدها الشخصيات الطبيعية فيحاول السارد انطلاقاً من الفضاء الذي تتمركز فيه الأحداث أن ينقلوا لنا أجواء المكان.

من الملاحظ أن للكاتب إحساساً كبيراً بالأصوات والأشياء، فيستعيدها بطرق متباينة، أحياناً تلميحاً وأحياناً أخرى تعبيرياً من خلال اللغة الواصفة التي تجد ذاتها عاجزة في كثير من الأحيان عن نقل الصوت واللحن.

ومهما يكن من حال، فقد سعى الكاتب إلى إخراج لغة السرد من خطابيتها وأحاديتها وإن بقيت محملة بذات المنطلقات الفكرية والثقافية لأنها تجسيد للنماذج التي يقوم عليها الخطاب الروائي، وتشكل كل هذه المظاهر اللغوية والتعبيرية في الخطاب نقاط تميز وخصوصية في لغة الكاتب.

هوامش:

١ـ عبد السلام المسدي: النقد والحداثة (مع دليل ببليوغرافي)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١، د. ت، ص ٤٤.
٢ـ د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٨، ص ١٧٧.
٣ـ إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، ص ٢٧.
٤ ـ إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط٤، ١٤٢٦م/١٩٩١، ص ٦٤.
٥ ـ المصدر السابق، ص ٢٢٥ ـ ٢٢٦.
٦ ـ إبراهيم الكوني: نداء الوقواق، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط٣، ١٩٩٧، ليبيا، ص ٣٤٠.
٧ ـ نزيف الحجر، ص ٩.
٨ ـ الفزاعة، ص ٦.
٩ـ إبراهيم الكوني: لون اللعنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥.
١٠ ـ المصدر نفسه، ٣.
١١ ـ إبراهيم الكوني: ديوان النثر البري، دار التنوير للطباعة والنشر، تاسيلي للنشر والإعلام، ط١، ١٩٩١.
١٢ ـ إبراهيم الكوني: ديوان النثر البري، ص ١٢.
١٣ ـ إبراهيم الكوني: التبر، ص ص ٨.
١٤ ـ نزيف الحجر، صفحات ص ١٢، ص ٢٣، ص ٢٤، ص ٣٣، ص ١٠٤، ص ١٤٧، ص ١٤٨.
١٥ ـ إبراهيم الكوني: صحرائي الكبرى، ص ١٤٣.
١٦ ـ نزيف الحجر، ص ٩٩ ـ ١٠٠.
١٧ـ إدوارد سعيد: الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، ت: د محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٨١.
١٨ـ إبراهيم الكوني: شهادة ذاتية: «الشاة المائة» مداخلة في ملتقى «الأدب والمنفى» مهرجان الدوحة الثقافي جلسة ٢٧/٣/٢٠٠٧.
١٩ـ جوزيف كامبل: قوة الأسطورة، ص ٤٢.
٢٠ـ د. عبد الله إبراهيم: إبراهيم الكوني: الطوارق وأساطير الصحراء ج/الرياض الخميس ٣-٢٠٠٣، ع / ١٢٧٧٤ السنة ٣٩، ص ١٠.
٢١ ـ التبر، ص ٦.
٢٢ ـ المصدر نفسه، ص ٦.
٢٣ ـ نزيف الحجر، ص ٦.



e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

سلسلة إشراقات

تُعنى سلسلة إشراقات بالنصوص الندية والمشغولة بفتنتها الأولى، ولكن حضورها مشتعل دائماً بالأسئلة وبحرقة الإبداع ورجفته العارمة في الروح. هذا واختارت دائرة الثقافة والإعلام أن تنحاز لهذا الإبداع النقي والذاهب بثقة لشق الظلام والتجاهل الإعلامي، كي تحجز له مكاناً في قادم الشعر والقصة والرواية والنقد كما تشكل هذه السلسلة رئة تحتضن الأغلفة الباهرة وتنتظر بشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

لذا تدعو دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة أبناء وبنات الإمارات كتّاب وكاتبات القصة والشعر والرواية أن ينضموا إلى كوكبة المبدعين الذين تتبنى كتاباتهم من خلال إصداراتها، دعماً لهم ولمسيرة الأدب في الوطن

ترسل المشاركات إلى:
قسم الدراسات والنشر
ص. ب ٥١١٩ الشارقة
دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف : ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٧١١١٦
برّاق : ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٦٢١٢٦

قصيدة «مقتل القمر» لأمل دنقل

تكثيف تاريخ الإنسان الثقافي

سلطان الزغول

في نصّ بعنوان «مقتل القمر»(١) يقدّم دنقل القمر، رمز الحياة الجميلة الخالية من مؤثرات المدينة، أباً للقرية يحرص على جمالها واستمرار روحها البريئة. وهذا الأب الجميل يتمّ قتله في المدينة ببرودة أعصاب، ما يدفع الشاعر إلى أن ينعاه لأبناء قريته الذين يسخرون من دعوى مقتله، ويؤكّدون أنّه حيّ مستمرّ بينهم ويدعون الشاعر إلى أن يشاركهم في أمسية من أمسياتهم الغنيّة بوجود هذا الأب الساحر متألقاً فيها ويقدّم دنقل هذه الرؤية للقمر الأب وفي ذهنه سحر القمر الطاغي في التراث، بجوانبه الدينية والاجتماعية والثقافية.



وقبل الدخول إلى نصّ دنقل لا بدّ من الإشارة إلى أهميّة القمر في التاريخ القديم للحضارات الشرقية بل لحضارات العالم كلّها فهي جميعاً تستند إلى إرث قويّ من الميثولوجيا المرتبطة بالقمر، ما نجد تجلّيات له في قصيدته. فقد «كان مشهد الليل الجليل وقبة السماء الحالكة بنجومها وشهبها المارقة ومذنّباتها السابحة، من أكثر المشاهد تأثيراً في نفس الإنسان القديم. فكان الليل.. هو الأصل والنهار هو الفرع، الليل هو الأزلي والنهار هو الحادث. عن عتمة الليل القديمة أخذ الكون بالتمايز، وعن العماء الأوّل ظهرت الموجودات وترتّبت... إنّ أولوية الليل على النهار تستدعي أولوية القمر سيد الليل على الشمس، وأسبقيّة الديانات القمرية على الديانات الشمسية»(٢).

كما أنّ الإنسان القديم قد وجد «علاقة بين القمر وخصب الأرض ونموّ الزرع، قبل أن يكتشف العلاقة الفعليّة بين الشمس والحياة النباتية. فضوء القمر الأصفر اللين، وطراوة الليل التي تترك أردانه قبل أن تنجلي ندىً تمدّ أوراق النبات بالحياة، ورطوبةً تنعش الأرض، كانت في تصوّر الإنسان أكثر ملاءمة لحياة الزرع من أشعة الشمس الحارقة ونور النهار الساطع ومن ناحية أخرى فقد لاحظ الإنسان أن تتابع الفصول هو الذي يهيئ الشروط لتستكمل الدورة الزراعية غايتها، وأن تتابع الفصول بدوره نتاج دورة القمر الشهرية التي تضع علامات للزمن. فكان القمر بالنسبة للإنسان خالق الزمن وسيّده، وربّ الفصول التي تُتوَّج حركتها بفصل الربيع الذي يحيي الأرض بعد سباتها... إنّ مسؤولية القمر عن نفخ الحياة

في البذور الجامدة وإرسال مياه المطر وتوزيع الندى، وتفجير الينابيع هي فكرة ميثولوجية شائعة تستطيع تتبعها في كل الثقافات»(٣).

فإذا ما انتقلنا إلى القصيدة وجدناها تبدأ بانتشار خبر مقتل القمر في المدينة:

..وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس
في كلّ المدينة:
«قُتل القمر»!
شهدوه مصلوباً تدلّى رأسه فوق الشجر!
نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة من
صدره!
...
ويقول جاري:
ـ «كان قدّيساً، لماذا يقتلونه؟»
وتقول جارتنا الصبيّة:
ـ «كان يعجبه غنائي في المساء
وكان يهديني قوارير العطور
فبأيّ ذنب يقتلونه؟
هل شاهدوه عند نافذتي قبيل الفجر يصغي
للغناء!؟!»
وتدلّت الدمعات من كلّ العيون
كأنّها الأيتام، أطفال القمر
وترحّموا..
وتفرّقوا..
فكما يموت الناس.. مات!

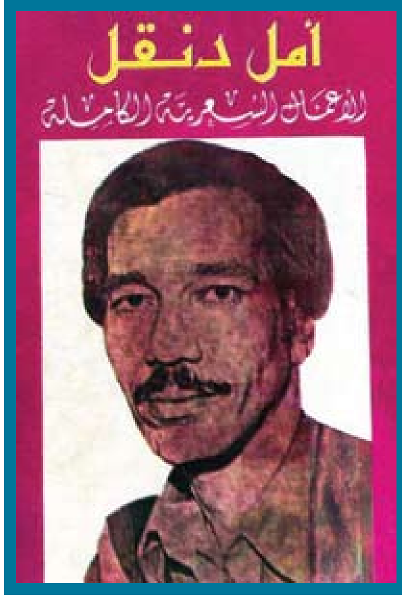
لقد قتل القمر وتناقل خبر مقتله سكانُ المدينة كلّهم، بل إنّ بعضهم قد شهد صلبه وتدلّي رأسه فوق شجر المدينة، بعد أن تجرّد هذا الشجر من الحياة والجمال، أما اللصوص فقد استغلّوا الفرصة ونهبوا ضوءه الماسيّ الأخّاذ. ويؤكّد الشاعر وقوع هذا الحدث العجيب بذكر جانب من تعليقات جيرانه على الخبر، فالجار يأسى على قتله ويتساءل عن أسباب ذلك، أما الجارة الصبيّة المغرورة التي كانت تسعد بصحبته فهي أكثر أسى، فقد كانت علاقتها بالقمر المقتول أكثر حرارة وقوة. ثم يصوّر سكانَ المدينة كلّهم في حال حزن شامل، فهم أيتام فقدوا الأب الذي كان يضفي لمسة حبّ وحنان على حياتهم لكنّهم سرعان ما نسوا المصيبة، ولملموا أنفسهم وتفرّقوا بعد أن أدّوا واجب الترحّم عليه، مؤكّدين أنّ الموت سنّة كلّ حي.

أمّا الشاعر وهو الأكثر قرباً من هذا الأب الرفيع، وإحساساً بوقع هذه الفاجعة الأليمة، وإدراكاً لنتائجها، فقد اقترب منه يحاول أن يعرف السرّ وراء قتله دون جدوى، فما كان منه إلا أن قام بواجبه نحو الجثّة الغالية قبل أن يغادر المدينة القاسية، وينطلق إلى الريف:

وجلست،
أسأله عن الأيدي التي غدرت به
لكنّه لم يستمع لي،
..كان مات!
دثّرته بعباءته
وسحبت جفنيه على عينيه..
حتى لا يرى من فارقوه!
وخرجت من باب المدينة
للريف

لقد أدرك الشاعر العمق الذي بلغته القسوة في قلوب أهل المدينة، وأشفق على الأب أن يعرف ما هم عليه من لامبالاة، فأغلق عينيه حتى لا يرى أحداً من أهلها الذين فارقوه ما إن تأكّدوا ألا فائدة يجنونها منه بعد. وهذا ما جعله يخرج من المدينة وعليها مؤمناً بمشاركة أهلها في الجريمة بالسكوت عنها، لاجئاً إلى الريف لعلّ فيه بقية من الحبّ الصافي الذي علّمه الأب لأبنائه الجاحدين:

يا أبناء قريتنا أبوكم مات



قد قتلته أبناء المدينة
ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف
وتفرّقوا
تركوه فوق شوارع الأسفلت والدم والضغينة
يا إخوتي: هذا أبوكم مات!

أبلغ الشاعر أهل القرية بالنبأ الأليم لعلّهم يفعلون شيئاً، لقد قُتل الأب الجميل النبيل في المدينة، فتفرّق أهلها من حوله، تركوه فوق شوارعهم الجامدة بلا أدنى اهتمام بهذا الحدث الجلل، صحيح أنّهم ذرفوا بعض الدموع عليه، لكنّها أشبه بدموع إخوة يوسف الذين ألقوا أخاهم في جبّ سحيق ثمّ جاؤوا يبكونه (٤). ويلاحظ أنّ لفظة الأب قد أضيفت إلى أهل القرية في قوله «أبوكم»، أما أبناء المدينة الذين خدعوا الشاعر في البداية حين أظهروا الحزن وذرفوا الدموع على مقتل القمر فشبّههم بأطفاله الأيتام، فسرعان ما نسب إليهم الجريمة ما إن خرج من باب المدينة، وأصبح أكثر قدرة على فهمها برؤيتها من الخارج.

لكنّ أبناء الريف لم يصدّقوا هذا النبأ، بل أكّدوا بطلانه جازمين فقد حكانوا بصحبة القمر طوال الليلة الفائتة:

ـ ماذا؟ لا.. أبونا لا يموت
بالأمس طول الليل كان هنا
يقصّ لنا حكايته الحزينة!

أما الشاعر فأكّد له موت القمر فقدرته على الرؤية قد غامت بتأثير سكناه في المدينة رغم انتسابه إلى القرية، إلى قمرها الحزين من كثرة ما رأى مآسي على الأرض، لكن الجميل والمتألّق دائماً:

ـ يا إخوتي بيديّ هاتين احتضنته
أسبلت جفنيه على عينيه حتى تدفنوه!
قالوا: كفاك، اصمت
فإنّك لست تدري ما تقول!

لكنّ قضاء ليلة واحدة في القرية كان كفيلاً بأن يعيد للشاعر صفاءه، وأن ينقّيه من تأثيرات المدينة، فرأى بعينيه القمر يطلّ من علٍ فارداً مشاعر الحبّ والسكينة على القرية:

حطّ المساء
وأطلّ من فوقي القمر
متألّق البسمات، ماسيّ النظر
ـ يا إخوتي هذا أبوكم ما يزال هنا
فمن هو ذلك الملقى على أرض المدينة؟
قالوا: غريب
ظنّه الناس القمر
قتلوه، ثمّ بكوا عليه
وردّدوا «قُتل القمر»
لكن أبونا لا يموت
أبداً أبونا لا يموت!

لقد قتلت المدينة قمراً مزيّفاً، أما قمر الحب والشعر والصفاء والسكون الجميل فلا يموت أبداً، إنّه موجود دائماً، تراه وتشعر به ما إن تخرج من المدينة منطلقاً إلى الريف العابق بسحر ليالي القمر وإشعاعاته التي تضفي جمالاً ما بعده جمال.

ربط دنقل بين القرية وفكرة احترام القمر وتقديره، ولعلّ في ذلك إشارة إلى ما سبق وروده من اتّصال القمر بالخصب والنمو، وإلى كونه إلهاً أقدم في تاريخ الإنسان من الشمس، كما أنّ القرية أقدم من المدينة. أما مقتله فربما ارتبط بانهيار الثقافة الأموميّة وصعود الثقافة الذكرية، ففي المراحل اللاحقة التي شهدت سيطرة الرجل على عجلة الحضارة، وتشييد المدن والتنافس الحربي بين الثقافتين «غلبت الشمس القمر وتوطّدت الديانات الشمسية السماوية وراح آلهة الشمس وآلهة السماء الساميّة يبنون أمجادهم مع معارك حاسمة مع سيدة العتمة... لقد أخذت الميثولوجيا الشمسية ببناء نفسها على الأسس السابقة للميثولوجيا القمرية، وأخذ الآلهة الشمسيون يتبنون خصائص وصلاحيات الأم القمرية»(٥). وهذا ما ألمح إليه دنقل في قوله مطلع القصيدة:

..وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس
في كلّ المدينة:
«قُتل القمر»!
شهدوه مصلوباً تدلّى رأسه فوق الشجر!

نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة من صدره

فالنبأ الأليم يتمّ تناقله في المدينة كلّها بواسطة الشمس واللصوص المرتبطون بها يسرقون خصائصه الثمينة المشعّة بعد أن يصلب فوق الشجر المرتبط بالقرية والطبيعة الأولى. ويخبرنا فراس السواح أنّ الثقافة الذكرية قد أجلت عشتار عن القمر الذي صار «تجسيداً لإله مذكر هو الإله (سن) في بلاد الرافدين، وأشباهه في الثقافات الأخرى»(٦). لكن إجلاء الأم الكبرى وتشتيتها لم يتمّ «إلا على النطاق الديني الرسمي، لأنّ صورتها الأولى كأمّ واحدة للكون والبشر قد استمرت في الضمير الشعبي واستمرت معتقداتها وطقوسها وعباداتها قائمة إلى جانب العبادات الرسمية»(٧) وهذا ما يفسّر مقتل القمر في المدينة وعدم اعتراف أهل القرية بهذا، فرغم أنّ الشاعر قد تأكّد منه، إلا أنّهم ظلّوا يردّدون:

لكن أبونا لا يموت
أبداً أبونا لا يموت!

ويمكن الإشارة إلى ما ورد في القصيدة من أنّ بعض أهل المدينة استنكر مقتل القمر خاصة المرأة التي ترتبط بعلاقة خاصة معه، فالأم القمرية ترعى حياة النساء وهي إلهتهنّ الأولى، حتى إنّ فكرة كانت تشيع بين بعض الناس في الشرق والغرب مفادها أنّ الشعوب التي تعتقد بأنوثة القمر وتعبده على هذا الأساس تُسلم قيادها لنسائها(٨).

إنّ تعامل دنقل مع القمر الأب في هذا النصّ يحقّق أكثر من هدف فهو يشير إلى قسوة المدينة وانسلاخها عن كلّ ما يرتبط بالأحاسيس والجمال والمشاعر الجيّاشة واتّصال ذلك كلّه بالريف، كما يشير إلى أبوّة القمر عبر تاريخ الشعر العربي للصفاء والجمال والحب وتعلّق الشعراء بمناجاته والشكوى إليه، فهو الأقرب إليهم عبر تاريخهم الثقافي والديني، وهو الكائن الأجمل الحاضر أبداً في ليالي الصحراء الموحشة، إضافة إلى أنّ القصيدة تكثّف التاريخ الثقافي للإنسان، على مستوى التحوّل من مجتمع الأمومة البدئي والطبيعي إلى مجتمع الذكورة المدني، دون التمكّن من القضاء على لمحات الأمومة التي بقيت تمتلك مكانتها القديمة في الظل، فالقمر تتمّ رؤيته في سياق صور قديمة خالدة في مواجهة الحداثة المادية التي تخنق الحسّ الإنساني.

(١) دنقل، أمل: الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي، القاهرة، دون تاريخ، انظر القصيدة ص (٩٧ ـ ١٠٠).
(٢) السواح، فراس: لغز عشتار، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٨٥، ص (٧٨ ـ ٧٩).
(٣) المرجع نفسه، ص (٨٢ ـ ٨٣).
(٤) القرآن الكريم: سورة يوسف، الآيات (١٥ ـ ١٨).
(٥) السواح، فراس: لغز عشتار، ص (٨٠ ـ ٨١).
(٦) المرجع نفسه، ص (٩٨).
(٧) المرجع نفسه، ص (١٠١).
(٨) المرجع نفسه، ص (٨٤ ـ ٨٥).

طلائع مسرحية غربية
وسحر الشرق

د.محمد جلال أعراب

لاشك أن المسرح الشرقي مثَّل مركز جذب التجارب المسرحية في الغرب وخلفية تحولها وزاداً معرفياً وجمالياً لتألقها، ونحن نستحضر هذا التأثير الذي مارسه المسرح الشرقي في المسرح الغربي مع مطلع القرن الماضي نستحضر معه أيضاً علامات بارزة في المسرح التجريبي التي كان لها بدورها تأثير في المسرح العربي.

نهلت هذه العلامات من المسرح الشرقي لصياغة خطابها المسرحي (بشقيه الإبداعي والتنظيري) ولم تستطع مقاومة سحر الشرق بل سارت في ركبه وذابت في جماله وطقوسه وميتافيزيقيته وروحانيته، وأهم هذه العلامات هي: آرتو ــ بريخت ــ غروتوفسكي.

أنتونان آرتو وجماليات جزر بالي

يعتبر أنتونان آرتو مرجعاً أساسياً في المسرح المعاصر، إلى جانب ريادة ألفريد جاري التجريبي فآرتو هو التلميذ النجيب لهذا المعلم، وقد قام في عام ١٩٢٦ بالتعاون مع روجيه فيتراك Roger Vitrac بتأسيس «مسرح ألفريد جاري»، ومن هذا المسرح انطلقت أفكار آرتو الطليعية في فن المسرح. ويعتقد الدارسون أن لآرتو الفضل كل الفضل في جمع آراء ألفريد جاري وأفكاره المبعثرة ودراستها وتحصيلها للخروج بنظرية ما سماه «مسرح القسوة» التي ضمها كتابه «المسرح وقرينه» الصادر عام ١٩٣٨م.

شخصية آرتو مغرية للدرس والمتابعة، لكننا سنركز حديثنا عن هذه الشخصية في نقطة واحدة هي أثر المسرح الشرقي في مسرح آرتو، «لقد شغف (آرتو) بالظواهر الغيبية (الميتافيزيقية) وطرائق السحر عند الشعوب البدائية، وبعلم الكيمياء ووسائل التنجيم في الشرق .. (وحالات الهوس والشعوذة)... هذا العالم اللامعقول انخرط فيه آرتو جسداً وروحاً» (١).

إن المراجع الفكرية والفلسفية والأنتروبولوجية التي متح منها «مسرح القسوة» كما يحددها معجم الآداب الفرنسي لسنة ١٩٦٨ لم تكن معتادة لدى المسرح السائد ــ بالنسبة إليه ــ جاعلاً من هذه العناصر وهذه المراجع الهيكل النظري الذي سيبعث فيه إبداعه المسرحي الروح والحياة. وبهذه العملية يكون آرتو قد تمرد على طرائق المسرح الواقعي والسيكولوجي وأسس مسرحاً يقوم على أنتروبولوجية حضارات بدائية تعكس صفاء الروح والسجية التي لوثتها المدينة الأوروبية. وإذا كان المسرح الغربي قد تعامل مع هذه العناصر والمراجع على أنها هامشية وثانوية واستبعدها من مركزه، فإن آرتو قام بالعكس، أي قام بتفتيت العناصر المكونة للمركز والمنتمية إلى الواقع المادي بصفته معطى مباشراً، ورميها إلى الهامش وجذب المهمش والثانوي إلى المركز وجعلها نواة الخطاب المسرحي المعاصر.

ولعل هذا التحول هو كون المسرح الغربي القائم على مبدأ الكلمة أصبح عاجزاً عن إيفاء الموضوع المسرحي ما يستحق من تقنيات وتخييل وجماليات. وهكذا انزاحت الكلمة عن المركز لتسلم السلطة إلى الحركة، لكن هذا لا يعني في نفس الوقت أن مسرح القسوة تخلى نهائياً عن الكلمة (أي النص) وإنما اتجه بها اتجاهاً جديداً جدد وظائفها وجعلها تتقاسم سلطتها مع عناصر أخرى، واستخدمها بطريقة خاصة تساعد الإخراج على التركيز على العناصر الدرامية «ذات الصفة المسرحية الخالصة» وهذا يعني من

جهة أخرى التركيز على العناصر المكونة لخشبة المسرح خاصة الموسيقى والرقص والفن التشكيلي والتمثيل الصامت والتمثيل الغنائي والإضاءة والمناظر، وهذه العناصر حينما تمتزج فيما بينها امتزاجاً عميقاً يتكون ما يسميه آرتو «بشاعرية المكان» بدل «شاعرية الحدث» التي كانت دائماً أهم أدوات التعبير في المسرح.

إن هذه العناصر وامتزاجها يعكس إلى حد كبير فلسفة العرض المسرحي عند آرتو وجمالياته المستلهمة من مسرح «بالي» هذه الجماليات لم يستطع آرتو مقاومة سحرها وصار ينادي بها من حين إلى آخر. يقول آرتو عن مشاهدته أول عرض مسرحي لفرقة من بالي: «أكثر ما يلفت النظر فعلاً في هذا العرض – الذي جعل لكي يحير مفهوماتنا الغربية للمسرح – هو أن الكثيرين سينكرون كل صفة مسرحية له، في حين أنه أجمل تعبير عن المسرح الخالص استطعنا أن نراه هنا. إن ما يلفت النظر ويحير نا نحن الأوروبيين هو العقلانية الرائعة التي نحس بطقطقاتها في كل مكان، في نسج الحركات الدقيقة وفي تغييرات الصوت المتنوعة إلى ما لانهاية، في هذا المطر الرنان كأنه غابة شاسعة تقطر وتنتفض وفي تشابه الحركات الرنان أيضاً. لا انتقال من الحركة إلى الصرخة أو الصوت: كل شيء يتوافق عبر قنوات غريبة حفرت في الفكر مباشرة » (٢).

يبدو آرتو من خلال هذا الرأي تواقاً إلى تأسيس تجربة مسرحية تنفض عنها تراكم غبار المسرح الغربي (كما يسميه)، وتنزع عنها تماثل المسرح مع الواقع وصياغته بلغة ميتة محنطة وتشييد لغة مسرحية تتجاذبها عدة لغات من أجل تأسيس خطابها الإبداعي.

وهي لغة تحاول التخلص من حرفية النص لتتحول إلى لغة الإشارات والعلامات والأصوات والرموز والحركات والجسد، لغة تمتح من المسرح الشرقي عامة ومن المسرح البالي خاصة إحدى خصوصياتها الدرامية الخالصة.

برتولد بريخت

واستلهامات مخزون المسرح الشرقي

لقد عانت تجربة بريخت المسرحية الكثير من القراءات التي اقتصرت على الوجه السياسي في المسرح الملحمي وأغفلت إنجازات مسرحية هامة تتعلق بنظام الفرجة المسرحية وبتجليات أثر المسرح الشرقي في مسرح بريخت.

نستعين في هذا السياق ببعض المفاهيم المسكوت عنها في تجربة بريخت التي لم يتوفر لديها الاهتمام الكافي من لدن قراء بريخت – مع استثناءات محدودة – علها تسعفنا في مناقشة تأثر بريخت بالمسرح الشرقي عموماً والمسرح الصيني خصوصاً هذه المفاهيم هي: «الجستوس» gestus – الأناقة la légance الخفة la légerté التركيب le montage – نظرية الفراغ la théorie de vacuité – الحركة la – mobilité الكلية La totalit.

يتسم مفهوم الجستوس gestus في البرنامج الدراماتورجي البريختي بالغموض وعدم التحديد الشامل وتأتي هذه الوضعية نتيجة اقترانه بلعب الممثل والموسيقى والحكاية، والعرض المسرحي بكل مكوناته وجزئياته. وفي كتابات بريخت، الكثير من المؤشرات الدالة على هذا المفهوم وكأن نجد – مثلاً – في كتابه «كتابات حول المسرح» (II او I) مفاهيم مثل: المجال الحركي domainegestuel، والموسيقى وهي لغة الحركية musique gestuel، والموقف الحركي attitude gestuelle.



برتولد بريخت

ويذهب بريخت في البند الواحد والستين من كتابه «الأرغانون الصغير للمسرح» إلى تعريف الجستوس على الشكل الآتي: «إننا نسمي المجال الذي تحدده المواقف المشغولة من قبل الشخصيات خلال ارتباطها مع بعضها بعضاً بمجال منظومة الحركات المسرحية (جيست).

إن الأوضاع الجسمانية ونبرات الكلام والتمثيل الصامت (الميم) تتجدد بهذا التصرف ذي القيمة الاجتماعية أو ذاك» (٣). يتضح من خلال هذا التعريف – وتعريفات أخرى تحاشيت إيرادها نظراً لتكراريتها – أن مفهوم الجستوس يقوم على وظيفة مسرحية أساسية وهي ربط الحركة المسرحية بأصولها الاجتماعية على أساس أن الحركة بإمكانها أن تحافظ على الأصل الثابت في المجتمع

وتضيف إليه عناصر أخرى ومعاني ثانية تتجدد بتطور الصراع في المجتمع. «ومن ناحية المفهوم تستند نظرة الجستوس إلى الإيمان بأن الفعل، وخاصة الفعل الحركي والإيمائي والإشاري، أقل عرضة للتزييف عن اللغة. ولهذا يمكن أن يشكل قاعدة أصلح من اللغة لتأسيس وبناء الرسالة الإيديولوجية» (٤).

ولعل الإغراء الذي قدمته اللغة الشرقية إلى المسرح الملحمي جعلت بريخت ينظر إلى مفهوم الجستوس على أنه يملك إمكانيات تأسيس عرض مسرحي يستفيد من اللغة الصينية وطابعها الأيقوني حيث تشير الكلمة إلى وضعية اجتماعية أو حركة جسدية ما. وقد حاول بريخت أن يجعل من الكتابة المسرحية كتابة أيقونية تشير إلى المجتمع، وهذه الكتابة تستفيد – إلى حد كبير – من الكتابة الصينية الهيروغليفية أو تتطلب إيجاد تقليد عريق لخلق تراكم في مجال ممارسة الخطور مزيته وبالتالي إعطاء كلمات تحمل رمزيتها في ذاتها وشكلها وطابعها، ومن الصعب تأسيس كتابة تجريبية لا تملك تراكماً إبداعياً مثل هذه اللغة التي تأتي عن طريق التواتر.

ترتبط نظرية الفراغ بمفهوم الجستوس، وهي نظرية تبلورت عن طريق تجارب الفن الصيني في فعل مستوى الفن التشكيلي تقوم اللوحة الصينية على السرد، حيث إن اللوحة تحكي حكاية لها نمطها وأسلوبها وطرائق سردها. هذه الحكاية تتأسس عبر حوار بين فضاءين الأول ممتلئ والثاني فارغ، ومن خلال هذا الحوار، ومن خلال هذه الجدلية يتأسس المعنى وتتم اللوحة حكايتها وعند الممثل الصيني ترتبط حركاته ووصفات جسده بالفراغ الذي يشمله الركح فتتأسس عبر هذه اللغة والمكان الفارغ الذي يكتب عليه الممثل الصيني لغته عدة معانٍ وعدة علامات قد يتوازى اشتغالها في لحظة واحدة.

ولا يخفي بريخت في كتابه «كتابات حول المسرح» إعجابه بالممثل الصيني وقدرته على خلق الصور والمعاني، لذا «حين نشاهد ممثلاً صينياً فإننا على الأقل نشاهد ثلاث شخصيات في نفس الوقت شخصية تعرض واثنتان معروضتان وليكن إنه يشخص فتاة تحضر الشاي يعرض الممثل تحضير الشاي وطريقته بحركات مضبوطة تتكرر بإتقان كبير وبعد ذلك يعرض فتاة كيف هي يهل هي نشيطة مثلاً أو صبورة أو عاشقة. ويعرض في الآن نفسه كيف يعبر الممثل عن نشاط الفتاة أو صبرها أو عشقها بحركات مكررة». هذا الإعجاب الذي أصاب بريخت من دقة جماليات الممثل الصيني دفعه إلى البحث في آليات هذا الممثل والاستفادة من إنجازاته وتجاربه. والممثل في المسرح الملحمي إن أمعنا النظر ووضعناه أمام المقارنة بينه وبين الممثل الصيني لوجدناهما يلتقيان في الكثير من الحالات.

إن المشروع البريختي يقوم على برنامج وافي الخطوات والمنهج. وإذا كنا قد طرحنا بعض فقراته وصور ضمن مفهومي الجستوس والفراغ فإن الفقرات الأخرى لا تعدو أن تسير في نفس السياق هو مستفيد من المسرح الصيني. ويأتي على رأس الفقرات الأخرى مفهوما الخفة والأناقة اللتان خصهما بريخت بمساحات لا يستهان بها من تفكيره وتنظيره وإبداعه.

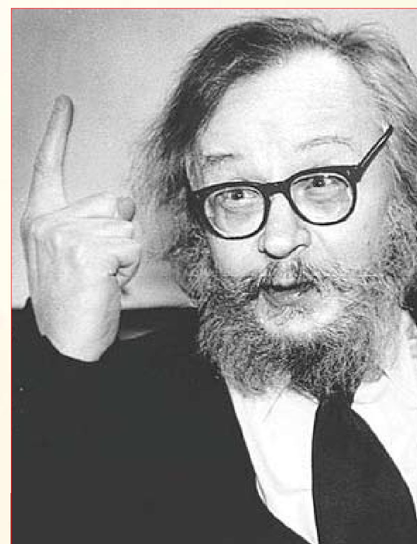
يرتبط مفهوم الخفة la légèreté ومفهوم الأناقة la légance في المسرح الملحمي – جذرياً – بالابتعاد عن جمالية الامتلاء المرتبطة بالمسرح الغربي، والارتماء في أحضان جمالية التقتير والخفة والأناقة المرتبطة بالفنون الشرقية. وقد دشن بريخت هذا المنحى اعتماداً على وعيه بوظائف العملية المسرحية، واقتصاد العلامة المسرحية، وإمكانية تحولها وتناسلها واشتغال حركية الجهاز السينوغرافي وتركيبه sa mobilité sa montage. فمسرح بريخت من هذه الزاوية هو مسرح فقير يعمل على استغلال أبسط الأجزاء والقطع وتركيبها وتحريكها، وبالتالي تتولد عن هذه العملية أناقة وخفة ويكشف لنا جورج بانو G.Banu في كتابه الهام «برتولد بريخت» عن الكيفية التي استفاد منها بريخت من المسرح الشرقي يقول بانو: «الأناقة أسلوب سمح لبريخت الابتعاد عن الجمالية الغربية التي تعتمد على الممتلئ ليفسح المجال أمام الجمالية الشرقية التي ترتكز على الاقتصاد والتقتير والخفة» (٥).

غروتوفسكي

والبحث في حفريات الممثل الشرقي

تلخص لنا القولة الآتية اهتمام غروتوفسكي بالمسرح التجريبي بصفة عامة والمسرح الشرقي بصفة خاصة وانعكاس هذا الاهتمام على بناء نظريته المسرحية يقول: «درست كل الطرق الأساسية لتدريب الممثل في أوروبا وغيرها وأهمها بالنسبة لغايتي هي التمارين الإيقاعية لدولتين، تحريات ديلسارت في ردود الفعل المنفتحة والانطوائية، دراسات ستانسلافسكي للفعاليات البدنية، تدريب ميرهولد الآلي الحيوي، الاصطناع عند فاختانجوف.... وتثير انتباهي بشكل بارز التدريب في المسرح الشرقي – خاصة أوبرا بكين، وكتاكالي الهندية ومسرح النو الياباني» (٦).

يعلل غروتوفسكي الاستفادة من المسرح الشرقي بما يزخر به من إمكانيات تخليص المسرح الغربي من سلطة الكلمة، ومن التضخم والامتلاء، كما أن أساليب التدريب في المسرح الشرقي مثلت مركز جلب اهتمام غروتوفسكي وهذا ما نلمسه في نظريته حول الممثل الذي يجب عليه ألا يستخدم بطريقة تقنية الإشارات المتعددة والمكدسة. فالممثل يجب عليه أن يختزل ويسعى إلى تقطير الإشارات بحذف تلك العناصر من التصرف الطبيعي التي تحجب الدافع التقني.



غروتوفسكي

يراهن غروتوفسكي في مشروعه المسرحي التجريبي على الطاقة الإبداعية التي يختزنها جسد الممثل والقدرة الإيحائية التي يمتلكها لذا يسلم بشعرية جسد الممثل ومنح الثقة في أن يكون مركز العملية المسرحية، والتخلي عن العناصر الأخرى التي قد تشوش ليس على شعرية الجسد فقط وإنما على شعرية العرض المسرحي باعتباره كلاً وهذا الحذف هو بوابة مغامرة تأسيس المسرح الفقير الذي الغرفة إلى بحر والطاولة إلى كرسي اعتراف وقطعة حديد إلى زميل حي آلي».

٥ـ إلغاء كل موسيقى) حية أو مسجلة (وتعويضها بأصوات وتنغيمات الممثل عبر تناسقها وتضاربها (٨).

يتضح من خلال رصد أهم مقومات المسرح الفقير أن غروتوفسكي يبحث عن لغة مسرحية جديدة تنطلق طرائق سردها من جسد الممثل. فجسد الممثل هو مسرح غروتوفسكي الذي أصبح جسداً مؤسلباً stylisé ينطق لغته ويجسدها حسب الحالات والأدوار الدرامية التي تمليها العملية المسرحية.

نخلص، اعتماداً على هذه النماذج الثلاثة (آرتو، بريخت، غروتوفسكي) التي تعكس لنا مستويات تعامل المسرح التجريبي مع المسرح الشرقي، إلى أن قصدية تفاعل المسرح التجريبي مع المسرح الشرقي لم تتم على مستوى واحد لكنه تعامل من منظور التعدد والاختلاف لا من منظور الوحدة والائتلاف. وهذا التعامل منح المسرح التجريبي فرصة التنوع.

فآرتو وبريخت وغروتوفسكي رغم احتكامهم ـ في الأغلب ـ إلى مرجعية واحدة وهي المسرح الشرقي إلا أن بين هؤلاء أكثر من اختلاف يصير أحياناً إلى حد التناقض. ولهذه الظاهرة تفسيران الأول هو أن المسرح الشرقي غني المذاهب والتجارب والخبرة الفنية والجمالية. والتفسير الثاني أن هذه التجارب لم تتعامل مع المسرح الشرقي إلا في حدود خلق حوار بين طموحات تجريبية تمردت على المسرح الغربي السائد وتجارب مسرحية خارجة عن مدار الغرب فاستفادت منها وعمقتها وبلورتها وفق تصور يخدم حركية الإبداع المسرحي وتجربته. وقد تنبهت الناقدة ماري كلود إيبير marie claudehubert إلى هذه المسألة في قولها: «يقترب المسرح المعاصر من الدراماتورجيا الشرقية على أساس أن غايته حول المسرح فرجة شاملة حيث إن الموسيقى والرقص والصوت لها نفس الأهمية مثل الكلمة. فعاد المسرح المعاصر بوجه رمزي مثل المسارح الشرقية. لكن المؤلف الشرقي لا يستطيع التعبير عن ذلك إلا من خلال رموز قوية لا تحتمل التغيير. على عكس ما أبدعه معاصرون من رموز خاصة على المتلقي تأويلها في حين أن الرمز لدى الشرقي أصلي من قبل كودة ثابتة» (٩).

فالفرق واضح بين المسرح الشرقي الذي ينطلق من رموز راسخة في ثقافة ووعي ولاوعي المجتمع في حين يذهب المسرح التجريبي المعاصر إلى خلق رموز بديلة والعمل على ترسيخها وتجذيرها.

الهوامش:

١- حمادة إبراهيم، المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع، دار الفكر العربي،) القاهرة (، ط١، ص ١٢٩ و١٣٠.
٢ـ أنتونان آرتو، المسرح وقرينه، ترجمة د. سامية أسعد، دار النهضة العربية، مايو ١٩٧٣ الطبعة الأولى، ص ٤٨ و٤٩.
٣- برتولد بريخت، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، ص: ٢٤٢.
٤ جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٤)، الطبعة الأولى، ص ٤٢.
-G.Banu, Berlot, aulu et montaigne, paris 1981, p 135.- 5
٦ـ جيرزي غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة د. كمال

قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ص: ١٤.

٧- جيرزي غروتوفسكي، نفس المرجع السابق، ص: ١٧

٨- جيرزي غروتوفسكي، نفس المرجع السابق، ص: ١٨، ص: ١٩ ص: ٢٠.

٩- Marie claude bubert, le theatre, armond coli Paris (1988), P.136.

ثراء.. الجمال عند الواسطي

إدريس سعد السعد

تشكل رسوم الفنان يحيى بن محمود الواسطي تضاريس جغرافية غنية بالزخرفة لأنها مرتبطة بالمؤثرات الاجتماعية المحيطة بها واعتماده على القصة (مقامة) مجالاً واسعاً لإنتاج أعماله واختيار مبطلاً لأقصوصاته المعتمدة (أبو زيد السروجي) فصور متفاصيل الحياة الدقيقة وعمل على إشغال الفراغ بكتل ثقيلة من خلال المنظور الخطي وليس الجوي عكس الرسوم الإسلامية لتلك العصور التي تركز على العلو والالتصاق بالسماء فأوصل فن الرسم العربي إلى ذروته المتمثلة في رسم الفصول الخمسين من مقامات الحريري التي تجري أحداثها في العراق بشكل خاص وفي البلدان العربية بشكل عام، فرسم المرأة والسوق والمقبرة وقوافل الحج ورجال الدين... فأصبحت رسومه خطاباً نثرياً عن حياة الناس في ذلك العصر.

اتبع الواسطي في رسمه للمنمنمات الطريقة التي كانت سائدة في مدرسة واسط آنذاك وهي الرسم بقلم (الحبر الأسود) الناتج عن حرق ألياف الكافور وخلطها بزيت نباتي (زيت الخردل) فتساعد هذه المواد على إظهار التفاصيل الدقيقة في الصور كإبراز تفاصيل الوجه وتجاعيده وطيات الملابس (تتلمذ الواسطي على أيدي فنانين سابقين واستطاع أن يتقن عمله ويبرز الصور بأشكال جميلة تدل على مهارة بارعة وقدرة فائقة في إظهار تعابير الوجه من حزن أو فرح أو دهشة وفي نظرات العينين وحركات اليدين فكان رسمه كأنه صورة شخصية (بورتريه) تتكرر في العديد من الصور أو الرسوم، وقد عدت صور الوسطي مرآة عكست الحياة وخاصة في العصور الوسطى بما فيها من دقة التخطيط وجمال اللون وأصبح زعيماً لمدرسة واسط في فن التصوير. امتاز الواسطي بمزج الألوان بإتقان وتحضيرها أساساً عند الحاجة إليها، وذلك لسرعة تلفها فساعده هذا الإتقان على بقاء صوره في مخطوط مقامات الحريري سالمة من التلف الذي يصيب المخطوطات المصورة عند تعرضها للرطوبة. وكان الواسطي أثناء الرسم يوضّع ألوانه بطبقات ومراحل. وهذه العملية كانت تحتاج إلى صبر وانتظار حتى تجف الألوان وبعد ذلك تحديد الخطوط الأساسية ووضع الدرجات اللونية (الظل والنور) في اللوحة، وكان أحياناً أثناء الرسم يكثف ويخفف في اللون حين يجد نفسه أمام مساحة تتسع رقعتها في اللوحة.

واللون في لوحات الواسطي ناضج من حيث المزج، مما يدل على أنه مرّ بالاختبار العلمي والفني (فيما يخص التركيب والتوافق اللوني والتناغم) والمشاهد للوحات الواسطي يلاحظ أنه كان يهتم بالنظافة أثناء الرسم، كما كان يستعمل أظفاره في تحديد المسطور بالنسبة للكتابة وفي تأشير النقاط التذكرية في بعض رسومه، تلك كانت عنده خطة ذكية تحفظ أوراقه من تناثر البقع اللونية واللمسات غير المرغوب فيها.

هذه الطريقة كانت تحفظ للواسطي خط الرجعة في حالة إعادة النظر فيما رسم من عناصر، وبذلك تبقى التغييرات والإضافات في التكوين أو التلوين ممكنة وقد قام بنسخ وتصوير المخطوط ولم يتبع الطريقة التي كانت تقوم على ترك الناسخ مساحات فارغة يرسم فيها المصور وبذلك أصبح الواسطي مجدداً مبتكراً في فن التصوير العربي.

ومن مميزات رسومه أيضاً إظهار الأشخاص وهم يمثلون الحياة رغم نسبهم غير الواقعية وكذلك تبدو الحيوانات أقرب إلى طبيعتها وقد جسد تصوير الأشخاص أدق الخلجات النفسية ولم يستخدم الواسطي إلا عدداً محدوداً من الألوان ولكن تجاور هذه الألوان يجعل الصورة تبدو كأنها زاخرة بعدد كبير من الألوان. لقد كانت كل ألوان الواسطي ذات درجات لطبقة هادئة حيث استخدم اللون الذهبي إلى جانب الأرجواني الداكن والأخضر الزيتوني والأزرق والبنفسجي وكان استخدامه للحلي قليلاً في مصوراته. وتختفي خلفيات الصورة عند الواسطي التي تبرز الطبيعة ويكتفي برسم شجرة أو شجرتين أو بعض الأعشاب البرية كما أنه لم يهتم في البعد الثالث، لذلك تبدو صوره مسطحة لا أثر فيها للظلال أو التجسيم كما تبدو الشخوص والحيوانات والعمائر على مستوى النظر سواء كانت في العراء أو في داخل المباني وكذلك فقد استخدم الواسطي ما يعرف بـ (المنظور) الذي تظهر فيه الأشياء البعيدة أكبر من القريبة. من الأوروبيين من

يأخذ على الواسطي ـ وعلى غيره من المصورين المسلمين ـ أنه لم يراع قواعد المنظور ولم يعن بتوزيع الظل والضوء والإفراط في التلوين: (ومن الظلم البين أن نسمي هذه الاتجاهات التي تبرز في الصورة الإسلامية آخفاقاً، فهي في الحقيقة من خصائص التصوير الإسلامي التي أكسبته شخصية واضحة وجعلت له سحراً يخلب الألباب)، حيث كان الصدق في النقل عن الطبيعة هو المثل الأعلى في فن التصوير للفن الإسلامي، أو بعبارة أدق: إن للتصوير الإسلامي هدفاً يختلف عن أهداف فنون التصوير التي سبقته او عاصرته فهو يتجه إلى التجميل فحسب، وهذا يتحقق بالنقل عن الطبيعة نقلاً صادقاً كما يتحقق ذلك بالتصرف في رسم ما ينقل عن الطبيعة وفي تحويره وتهذيبه والتصرف والتحوير والتهذيب .. لقد كان شأن الواسطي شأن غيره من الفنانين الكبار الأقدر على استفزاز طموحنا، كما أن حضور أعماله تعبر عن قدرة هذا الفنان على توكيد الصلة ما بين الفن كجهد تعبيري وبينه كجهد تشكيلي. وعبر لوحاته لمقامات الحريري كان مدهشاً في براعته الأدائية وإمكانياته على تصوير الواقع الاجتماعي ـ واستوحى جزءاً منه في مقامات الحريري والجزء الأكبر من معايشته لذلك الواقع بأبعاده المختلفة. وهكذا تمكن هذا الفنان الكبير من أن يهبنا عبر لوحاته الخمس التي زين بها مقامات الحريري إدراكاً واسعاً لمجتمعه ووعياً عميقاً لإشكالاته بحيث يتأهل معه المتلقي ويسخر من تناقضاته من خلال أسلوب الواسطي الإيحائي الذي يتجاوز به السقوط على ظاهر الشكل أو نقله نقلاً شكلياً أميناً فيجمع عمله المبدع ما يظل هاجس كل فنان إلى يومنا هذا، وهو القدرة على الجمع ما بين عمق التحسس بالواقع والتعبير بصدق وأمانة عنه.



وقد استطاع أن يأتي بأروع ما أنتجته المدرسة البغدادية، وهذا يعطي الانطباع أن هذا الإنتاج الفني هو أحسن ما يمكن أن

يشار إليه بالنسبة لذلك العصر وكان له عبر هذه الطاقة الأخاذة في إجادة استخدام القيم اللونية الزاهية بدقة ورفع مستوياتها التعبيرية، وعبر ما يقيم من علاقات بينها وبين خطوط المنسابة التحديد قسمات وجوه شخوصه العربية ولتفسير حركاتها وعبر إدراكه الذكي لكيفية الاستعانة بالزخرفة بحيث لا تحول العمل الفني إلى جهد زخرفي بحت تبقى وسيلة تعبيرية تنقل إحساس العربي إزاءها إلى جانب قيمتها الأدائية في التعامل مع باقي أجزاء الصورة.. أقول لقد كان له من خلال كل ذلك أن ينفرد بالمستوى الذي حققه ضمن إطار القيم المتعارف عليها في الفن الإسلامي. هذا مع العلم بأن للواسطي ثمة إضافات على جانب من الأهمية كتلك التي أطلق عليها الاختصاصيون اسم «اجتماع الديدان» بسبب ميله إلى رسم أمواج المياه على شكل مجموعة ديدان تتحرك في ذبذبات متجانسة مما يعطيها تجسيداً إيقاعياً رائعاً. كان الواسطي يقرأ الواقع كما هو لا كما يتمناه، ومن إنجازاته الفنية الباهرة تصوير البعد الثالث بوهم المشاهد، وذلك بتغير الألوان من الفاتح إلى الداكن واختلاف الأحجام من الكبير إلى الصغير، كما أنه باستعماله اللون كان يحاول تتبع نفس الحدث ويكسر الملل والرتابة ويعبر عن روحية متفردة للواقعة. وألوانه تصور الواقع. وإذا ما استعمل الألوان البراقة فقد كان يختارها بكثير من الدقة للمحافظة على توازن الأشكال بعكس ما نرى في المنمنمات الآسيوية التي تطغى عليها الألوان الصاخبة. ويلاحظ على رسوم الواسطي بوضوح مدى فهمه لجزئيات صوره بحيث ينزع عند رسمه للأشخاص إلى تجاهل الحدود النسبية للأشكال ليفسح بذلك المجال لبروز تعبيرية تلك الأشخاص من نفسها بدقة بين ما هو أكثر



التزاماً بالواقع عند رسمه للحيوانات لإدراكه أنها في الحدث عنصر عرضي وليس عنصراً جوهرياً كالإنسان.

ولعل من أبرز مقومات شخصية الواسطي الفنية هي تلك القابلية الممتازة على الاستلاف من كل المعطيات الفنية التي وصلت إليه من فنون فارسية بيزنطية وتأثيرات مسيحية وساسانية بل وحتى ما استطاع أن يدركه من بعض جداريات الأشوريين بشكل من الأشكال ومن ثم هضمها فإعادة صياغتها مجدداً بما ينفرد بها أصالة إسلامية جديدة تصير معها حتى طريقته في رسم العيون من جانبي الوجه لو أننا ننظر إليها من الأمام وهي ما عهدناه في فنون وادي الرافدين القديمة وكأنها خاصية مميزة له بما أعطى الأسلوب من إيحائية تعبيرية خاصة به.

قمة الصدق

وللواسطي قدرة عجيبة على رصد الحياة الاجتماعية بدقائق أمورها حتى لتشعر معها بأن الكلمة وما لها من قدرة على التعبير في مقامات الحريري كانت دون رسومه في نقل الجو العام وتثبيت معالم الحياة يومذاك من حيث تباين مقام كل شخص جاء الحديث على سيرته من جلسته وإيماءاته وملابسه وحركة يده، وفي بحث للسيدة ناهدة عبد الفتاح النعيمي عن «المرأة في رسوم الواسطي» استعرضت فيه دقة الواسطي في التعبير عن حياة المرأة من خلال تحليلها لعدد من المقامات فقالت في مقدمة بحثها: «شملت رسوم الواسطي نواحي الحياة الكثيرة لما ورد في المقامات ولم ينس الواسطي المرأة ودورها في المجتمع فرسمها في صور عديدة فأظهرها مرة وهي تغزل الصوف لتنسج الثياب والخيام، وأخرى تستجدي في المسجد والخيام، وأخرى تستجدي في المسجد المصلين وتارة تشكو زوجها إلى الحاكم وأخرى إلى القاضي، وإذا ما فارق الحياة أحد أهليها انبرت تلطم الخدود وتمزق الثياب وتندب وتصرخ على فقده، ومرة تحضر الخطب والمناقشات وأخرى ترعى الإبل وتسوقها أمامها ثم ينتقل إلى القرية فيصورها أجمل تصوير ويعود فيعكس عادة إكرام الضيف عند العرب إذا ما زارهم أحد، ثم صور المرأة بحجرة وواقعية ساعة الولادة وإذا ما كانت المرأة من الرقيق فتعرض في سوق النخاسين للبيع وهكذا صور الواسطي النساء في أشكال مختلفة وأوضاع متعددة وملابس متنوعة تتفق ومكانتهن الاجتماعية».

ويذهب الكثير من دارسي صور الواسطي إلى التأكيد على كونه تجاوز المقامات في التعبير عن مختلف جوانب المجتمع يومذاك عبر شخصيتين متلاحمتين هما الحارث بن همام «الثري العربي» و«أبو زيد السروجي» الشحاذ الذي يتحايل على الحياة بأنواع الحيل والمكائد ليستطيع أن يدبر أمر معيشته

مجسداً ذلك بدقة كبيرة استطاعت أن تعكس الكثير من القيم الاجتماعية والفوارق الطبقية يوم أن اختفى أبو زيد السروجي تحت زي امرأة عجوز أو يوم أن قام خطيباً يعظ الناس في أمور دنياهم أو يوم أن صير نفسه جمّالاً يرعى الإبل على مقربة من مضارب بني حرب، حتى ليقول عنه الدكتور محمد مكية في دراسته «تراث الرسم البغدادي» بأن رسوم الواسطي «التي أوضحت تلك المشاهد الأدبية بالصور كانت أدق تعبير وأوسع دراسة مباشرة للمجتمع الإسلامي وطبقاته المختلفة آنذاك، وهي بالتالي خير وثيقة مادية ساعدتنا على التعرف بتلك المجتمعات بطريقة لم نتمكن من تحقيقها عن طريق النصوص الأدبية والتاريخية الواردة في تآليفهما الغزيرة».



وكثيراً ما كان الواسطي يجزئ صورته إلى جزأين أو أكثر تمكيناً لتبيان الفوارق الاجتماعية أو تعبيراً عن ازدواجية في الموقف، كما نجد ذلك واضحاً في صورته للمقامة (٢١) حيث نرى في أسفل الصورة أبا زيد يهاجم والي المدينة بينما نرى الوالي وحاشيته في أعلى الصورة في جلسة مترفة، ومثل ذلك ما نراه في لوحته «مسافرون في المدينة» إذ رسم في القسم العلوي من اللوحة تفاصيل المدينة مبيناً طبيعتها المعمارية بأطواقها وغرف المنازل بوجوامعها بشكل مستقل وثابت بينما تتحرك في القسم السفلي منها جموع الناس عبر حياتهم اليومية.

ضبط الفراغ

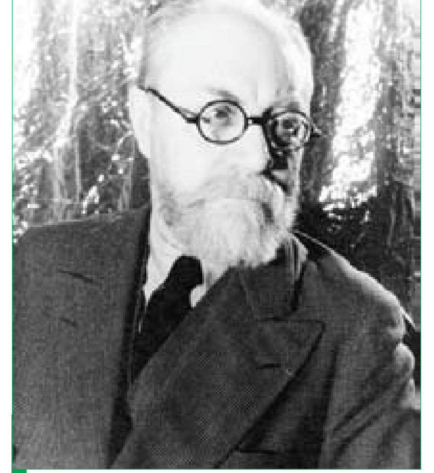
كان الواسطي حريصاً على أن يمتع أعيننا بتوزيع الكلمات، والجمل، والقوافي لإبراز الجمالية لفضائية الصفحة. ففي بعض الأحيان يُشغل السطر في الصفحة التي هي بعرض ٢٧ سم أربع أو خمس كلمات محافظاً على إيقاع واحد لبيتين من الشعر يفصلهما عما يليهما بجملة تتكرّر:

وفي بعض الأحيان يُوزّع الشعر على الصفحة بأربعة أعمدة متنسّقة أما الشّرح فجاء بمنزلة فرصة ليترك لليراعه العنان فيستعمل أحياناً اللون الأحمر ليُفسّر ما التبس وباتجاهات متنوّعة، وبعض الأحيان يرصفها إلى جانب أبيات الشعر ولكن بخط أرفع وحرية أكثر. وأحياناً أخرى يكتب سطراً من الشعر والشرح يكون بسطر موازٍ لسطر الشعر مع تمييزنا الفوري قبل البدء بالقراءة. أو يُزاوج الكلمات مع الصورة كما في المقامة الثانية حيث يُنهي المقامة بصورة ويبدأ مقامة جديدة كتابةً على صفحة واحدة.

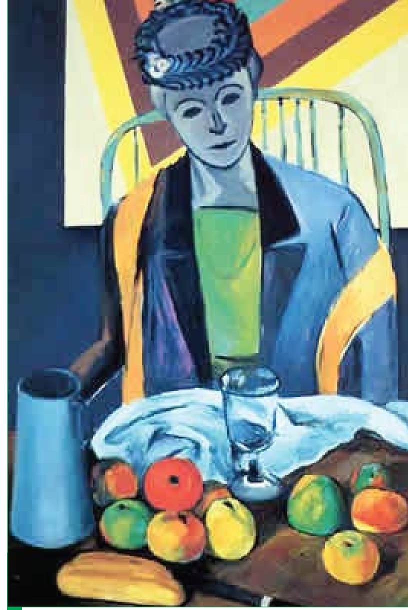
توزيع رائع للكتل اللونية مع الخط واتجاهاته، مشكّلاً كتلاً فضائية في الصفحة توحي شعراً قبل أن تقرأ شعر أبي زيد ومن ثم كيفية ربطه للمقامة هذه مع بداية المقامة الثالثة كي لا تحسّ بالانقطاع، فتغرس أكثر في متابعتك لرحلته مع المقامات. احترام للعين واحترام للجمالية الشعرية وعدم وقوعه في التّكرار المملّ وهذه هي السّمة الأساسية لأسلوب الواسطي. فصفحاته كانت متنوّعة إن في طريقة كتابته للنص الأصلي أو للتفسيرات الجانبية.

إن جمالية اللون الأسود عند الواسطي تخطّت كونه لوناً للتعبير عن الظلمة كما في مدخل المبنى في (المقامة الخامسة والعشرين)، ليصبح لوناً له تلك شخصية مستقلة وقوة تعبيرية تُبرز أهمية باقي الألوان، وخاصة عندما تتقارب قيَمها (كالأمغر والأحمر والرمادي المزرق). ففي هذه المقامة بالذات وبالرغم من وجود مبرّر مادي يفرض نفسه وهو التعبير عن العتمة، فإن هذا التبرير يُصبح محض تشكيلي عندما يُكمَّل هذا العمل

ص.ب ٥١١٩ – الشارقة – دولة الامارات العربية المتحدة
e-mail : artarab@emirates.net.ae


ماتيس

الجميل على الصفحة المقابلة ملوّناً لحصان باللون الأسود. هذا اللون الذي تحرّر واسترجع شخصيته في القرن العشرين مع كثيرين من أمثال ماتيس (Matisse) الذي أجاب عن سؤال بأن الأسود لم يعد لوناً مساعداً في دراسة الظل أو إبراز الحجم، بل هو لون قائم بحدّ ذاته متناغم ومتحاور مع بقية الألوان. واللافت أيضاً أن تفاعل الواسطي مع المقامات لم يكن متساوياً، فالمقامة ٢٧ والمقامة ٣٥ غير ممثلتيْن بالرسوم، وفي بعضها الآخر تُزيَّن بأكثر من صورة، بعضها متقابل على صفحتين وبعضها الآخر على صفحات متفرقة، ولكنها تعود لمقامة ذاتها. ولكن لمؤسف هو طرأ على هذه المنمنمات من ترميم سيئ، وخاصة في تعابير الوجوه، حيث لم تراع حيوية الوجه بعد أن فقد لونه الأصلي ولم يعد الخط المحدّد للوجه والعين في المكان التعبيري لهما، ما يفقد الحدث معناه الأدبي، ويمكن القول إن المرمِّم لو استطاع معايشة النص الأدبي لكان بمقدوره تحاشي الأخطاء هذه فالذي ميّز هذه التحفة الفنية (الحريري الواسطي) هو هذه القدرة


لوحة لماتيس

الفذّة من قبل الواسطي على تذويب الفرق بين النص الأدبي والنص التشكيلي من الناحية الانفعالية.

والواسطي كان الأكثر جرأة في تثبيت اسمه على آخر الصفحة من مخطوطة المحفوظة في باريس حيث كتب: (فرغ من نسخها يحيى بن محمود بن أبي الحسن كوريها الواسطي، وصوره آخر النهار يوم السبت السادس من شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستماية). ولقد شغلت الواسطي همسة تعامل لحد نسي هو الآخر أن يقول شيئاً بحق نفسه أكثر من تلك الجملة القصيرة التي وردت في الصفحة الأخيرة من كتاب المقامات، منوهاً فيها بأنه «فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة ربه وغفرانه يحيى بن أبي الحسن بن كوديها الواسطي بخطه وصوره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة حامداً اللّه تعالى».

أضواء على السينما البريطانية

عبد الغني داود

يقدم الناقد السينمائي الجاد أحمد شوقي عبد الفتاح – أول وأهم كتاب عن السينما البريطانية في المكتبة السينمائية العربية ضمن مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الحادي والثلاثين بعنوان «أضواء على السينما البريطانية» حيث يطرح في (مقدمته) سؤالاً (حول فكرة) أن السينما البريطانية شكل من الفنون لا يتناسب أساساً مع التعبير عن الشخصية الإنجليزية، ويرى أن ذلك تقييم خاطئ – لأن السينما البريطانية كانت تواجه نوعاً من الاضطهاد السينمائي الغريب الذي مارسه الأمريكيون عبر الأطلنطي وساعد فيه لأسباب أوروبية مختلفة – الفرنسيون...

ويقسم المؤلف كتابه القيم إلى أحد عشر فصلاً هي:

نظرة بانورامية للسينما البريطانية، والإنتاج السينمائي البريطاني – رؤية عامة، بدايات السينما البريطانية، رواد السينما البريطانية – مُتتبعاً هذه السينما في فترات العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، وهي الفترة التي يرى المؤلف أنها الفترة الذهبية القصيرة في تاريخ هذه السينما والتي يتلوها الستينيات والسبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، وبدايات الألفية الثالثة...

ففي المقدمة يرى المؤلف أن هذه السينما قد وجدت هويتها وتميزها في الأفلام التراثية التي تعبر عن التاريخ البريطاني الطويل، وفي تيار الواقعية، وفي الدور الذي قامت به السينما التسجيلية في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي في وجه التدخل في التعبير عن الواقع أو أسلوب تقديمه.. وفي (بانوراما) هذه السينما يتتبع أدوار (ويليام فريز جرين) المخترع البريطاني الذي عرض عام ١٨٨٩ صوراً متحركة ومن قبله المخترع [جون رودج]، و[روبرت دبليو بول، وبيرت اكريس] اللذين صنعا أول فيلم بريطاني بعنوان «حادثة في كوخ كلوفيللي»، عام ١٨٩٥، قبل فترة قصيرة من إلغاء اختراعهما، ويصنع (روبرت بول) فيلماً عام ١٨٩٦ بعنوان «غزل الجندي» فوق سطح قاعة الهمبرا وفي نفس العام يتم افتتاح أول دار عرض سينمائي في حيّ كينجستون.

وفي العشرينيات والثلاثينيات تزدهر السينما البريطانية، فيتم إخراج أول فيلم بريطاني ناطق بعنوان «ابتزاز» عام ١٩٢٩ إخراج: ألفريد هيتشكوك حيث قدمت هذه السينما [رواداً] من ناحية البراعة والإبداع والإسهام في اختراع هذا الشكل من الفن من أمثال (سيسيل هيورث) الذي قدم أول فيلم روائي طويل هو «ديفيد كوبرفيلد» وفي العشرينيات أيضاً صدرت إجراءات حكومية لحمايتها، إذ كانت قبل ذلك على علاقة متشابكة مع المسرح وكانت قد توقفت تقريباً في فترة الحرب العالمية الأولى.



هيتشكوك

ويؤرخ الكتاب لفترة الازدهار حيث يقدم ألفريد هيتشكوك أول فيلم بريطاني ناطق عام ١٩٢٩ بعنوان «ابتزاز» كما سبق أن ذكرنا، ويروي تاريخ حياة هذا المخرج الكبير إلى أن يهاجر إلى أمريكا في نهاية الثلاثينيات، وكان قد صدر (قانون عرض الأفلام السينمائية) بهدف تنشيط السينما.. فيفرض على دور العرض نسبة معينة من الأفلام المحلية بهدف الوقوف في وجه أفلام هيوليود الكاسحة ويؤرخ لمهاجر آلكسندر



بوستر فيلم «ابتزاز»

كوردا] بعد فشله في أمريكا ـ ومجموعة أفلامه: «كاترين العظيمة، دون جوان، العنبة القرمزية، أشياء سوف تحدث، الرجل الذي يستطيع أن يصنع المعجزات، ومبرانت، الولد الفيل، «الريشات الأربع»، وتأسيسه لاستوديوهات دنهام، وإنتاجه وإخراجه لفيلم «الحياة الخاصة» لهنري الثامن ١٩٣٣ والذي كان أول فيلم بريطاني يرشح لجائزة الأوسكار، وفاز عنه (شارلز لوتون) بجائزة أفضل ممثل ـ رغم أن الفيلم يفتقد الدقة التاريخية ويستعرض الكتاب مجموعة من أفضل الأفلام البريطانية في الثلاثينيات مثل: «الرجل الذي يستطيع أن يصنع المعجزات، للوتر منديز، «فارس بلا وداع» لجاك فيدر، حيث تتميز تلك الفترة بوجود بنية تحتية لسينما قوية تتمثل في بناء الاستوديوهات ومؤسسة (رانك) وإنتاجها لفيلم هيتشكوك «الخطوات الـ٣٩»، وفيلم (سام وود) «وداعاً مستر شيبس»، وكذلك تتميز تلك الفترة بازدهار السينما التسجيلية وتأثيرها في السينما الروائية، وظهور رائد السينما التسجيلية [جرير جريرسون]، والإشارة إلى استخدامها كوسيلة في نشر أفكار سياسية بشكل مغاير.

ويرى الكتاب أن السينما البريطانية اتخذت وجهاً جديداً [نيولوك] في سينما الأربعينيات حين أحدثت الحرب العالمية الثانيه معجزة في صناعة هذه السينما عندما بثت فيها روح الحماسة لصناعة أفلام أكثر واقعية، وظهرت أفلام الحرب والأفلام المتميزة الأخرى [التراثية والواقعية] مثل أفلام: «الذي نخدم فيه» ١٩٤٢، «هل مضى اليوم الأخير» ١٩٤٢، «حياة وموت الكولونيل بيلمب» ١٩٤٣، «الطريق أمامنا» ١٩٤٤، «الرجل الثالث» ١٩٤٩ لكارول ريد، والذي يعد من أفضل مائه فيلم بريطاني، و«هنري الخامس» ١٩٤٤، و«هاملت» ١٩٤٨ للورنس أوليفييه، «علاقه عابرة» ١٩٤٥، «آمال كبار» ١٩٤٦، «أوليفر تويست» ١٩٤٨، لديفيدلين، «صرخة المطاردة» ١٩٤٧ لشارلز كرشتن، «الحذاء الأحمر» ١٩٤٨ لمايكل بويل، «وإمريك سبيرجر»، «جواز سفر لبيمليكو» ١٩٤٩ لهنري كورنيليوس، «قلوب رحيمة وتيجان» ١٩٤٩ لروبرت هامر، كما برز دور (استوديوهات إيلينج) التي وقفت وراء إنتاج الأفلام الكبيرة.

وتنتقل السينما البريطانية في الخمسينيات والستينيات إلى [الواقعية الجديدة] ـ على الرغم من أنها شهدت تراجع المخرجين الكبار من أمثال: ـ [ديفيدلين، كارول ريد، مايكل باول، ثورولد ديكنسن، روبرت هامر، الكسندر ماكندريك] إذ إنهم إما تقاعدوا أو ولوا وجوههم شطر الولايات المتحدة الأمريكية وكان هناك شعور بصدأ المعادلات السينمائية القديمة وفقدانها للخيال مما أدى إلى الفشل، وكان أهم ما قدمته هذه السينما في تلك الفترة هي أفلام الحرب التي تدغدغ أيام المجد القديمة والتى اقتصرت على قصص أسرى الحرب والمعتقلات مثل «الحصان الخشبي» ١٩٥٠، «دنكرك» ١٩٥٨، «البحر القاسي» ١٩٥٢، كذا (أفلام الرعب) الفضة مثل «دراكولا» ١٩٥٨ ـ بالإضافة إلى الأفلام الكوميدية التي قام ببطولة أغلبها (نورمان ويزدم) والتي كان من أبرزها «عصابة تل اللافندر» ١٩٥١، «الرجل في البزة البيضاء» ١٩٥١، «جنفييف» ١٩٥٣، «مشاكل في محل» ١٩٥٣، «طبيب في المنزل» ١٩٥٤، وكذلك أفلام الخيال العلمي مثل: ـ «تجربة كواترماس» ١٩٥٥، وأفلام واقعية مثل «غرفة على القمة» ١٩٥٩، أما أكبر الأفلام ميزانية فكان «جسر على نهر كواي» ١٩٥٧ لديفيدلين.

وفي الستينيات ظهرت موجة جديدة تشير إلى سينما فنية جديدة والتي عرفت بمخرجيها أكثر مما هي منتمية للصناعة وأطلق عليها ما يسمى بـ [دراما المطابخ ـ أي تيار الواقعية الاجتماعية في السينما البريطانية، وتتميز الأفلام التي قدمتها بالخطاب الذكوري، فيما عدا فيلم «طعم العسل» ١٩٦١ لتوني ريتشاردسون الذي يحمل مضموناً نسوياً]، ومن أبرز مخرجي تلك الفترة: ـ (كارل ريز، توني ريتشاردسون، جون شيلزنجر، جوزيف لوزي، ستانلي كوبريك)، ومن أبرز أفلام تلك الفترة: «مساء السبت ـ صباح الأحد» ١٩٦٠، «وحدة عداء المسافات الطويلة» ١٩٦١، «طعم العسل» ١٩٦١، «انظر خلفك في غضب» ١٩٥٩، «المسلي أو المسامير» ١٩٦٠، «بيلي الكذاب» ١٩٦٣، «هذه الحياه الرياضية ١٩٦٣، «الخادم» ١٩٦٣، ٢٠٠١ «أوديسا الفضاء» ١٩٦٨، كما ظهرت في تلك

الفترة أفلام الجاسوسية المأخوذة من الأدب إلى السينما مثل فيلم «العميل السري» ٢٠٧، و«د. فو»، وأفلام جيمس بوند التي قام ببطولتها ستة ممثلين مشهورين منذ عام ١٩٦٢، حتى عام ٢٠٠٦، وفي الستينيات أيضاً ظهرت الأفلام التاريخية مثل «لورنس العرب» ١٩٦٢ لديفيدلين، ورجل لكل العصور ١٩٦٦ لفريد زيبمان..

وفي فترة السبعينيات تواجه السينما البريطانية مشكلات السوق وأزمة الهوية، وما يتعلق بمصدر التمويل ومكان تسجيل شركة الإنتاج ومكان إنتاج الفيلم وجنسية الممثلين والمحتوى والشروط المطلوب استيفاؤها للتسجيل كفيلم بريطاني، وكذا المشكلات التقليدية في الإنتاج وظهور الأفلام الكوميدية الحسية مثل «اعترافات مُنظف النوافذ ١٩٧٤ الثال جيست»، و«الشياطين ١٩٧١ الكين راسل»، والإشارة إلى مشكلاته مع الرقابة، والبرتقالة الآلية ١٩٧١ الستانلي كوبريك، والذي وجدوه في بريطانيا عنيفاً بشكل زائد عن الحد المقبول إلى درجة حدوث بعض الجرائم التي ارتبطت مباشرة بالفيلم مما جعل المسؤولين يعيدون النظر في معايير وتقسيمات الرقابة السينمائية في المملكة المتحدة وظهور (الهيئة البريطانية لتقييم الأفلام) بين الفئات العمرية. وإلى جانب أفلام الكوميديا الجنسية انتشرت الأفلام المنقولة عن الأعمال التلفزيونية الناجحة مثل فيلمي «في الأتوبيسات» ١٩٧١، و«حياة برايان» لمونتي بيستون ١٩٧٩ كما ظهر مخرجون من أمثال (نيكولاس ردج) بفيلمه «الرجل الذي هبط على الأرض ١٩٧٦»، «جون بورمان» وفيلمه «ليو الأخير ١٩٧٠»، و«ديريك جارمان» وفيلمه «يوبيل ١٩٧٧»، و«كين لواش» وفيلمه «صقر ١٩٧٠»، و(ألن كلارك) وفيلمه «حثالة ١٩٧٩». كما شهدت السبعينيات أول اختراق فعلي (للأقليات) في مجال صناعة السينما بظهور أول فيلم آسيوي بريطاني وهو «مشروع خاص ١٩٧٤»، حيث استمر هذا التقليد كذلك ظهر (هوراس هوف) كأول مخرج أسود لفيلم بريطاني «ضغط ١٩٧٥» ثم «فرح أسود ١٩٧٧»

بينما أسهم فيلم المخرجَين (ديريك جارمان، ورون بيك) «صقور الليل» ١٩٧٨ بدور فعال في سينما الشواذ البريطانية، وتظهر أيضاً المخرجة الشابة القادمة من كينيا (جراندير شادها) بفيلمها التسجيلي «ألبريطانية»... وفي الثمانينيات عاملت حكومة المحافظين برئاسة مارجريت تاتشر السينما كما تعامل أية تجارة أخرى في البلاد!، وبالتالي أصبحت السينما في قبضة قانون السوق أو العرض والطلب، وصدر فرمان (إيدي) عام ١٩٨٥ الذي يحدد نسبة من الأموال المأخوذة من شباك التذاكر لتعود مرة أخرى إلى المنتجين، وتم تخفيض نسبة الـ ٢٥ من الضرائب على المستثمرين في السينما، مما دعا إلى إنشاء القناة الرابعة الأرضية للتلفزيون البريطاني وقدمت عدداً من الأفلام ذات الميزانيات الأقل وكذلك ظهرت مجموعة أفلام عرفت باسم (هاند ميد فيلمز) كأفلام خفيفة مبُهجة وتبنت شركة (جولد كريست) أفلاماً هامة مثل: «غاندي» ١٩٨٢ الريتشارد اتنبرو، «بطل محلي» ١٩٨٣ البيل نورسيث، و«اللبيس» ١٩٨٤ البيتر بيت، و«حقول القتل» ١٩٨٤ الرولاند جوفيه، «وكال» ١٩٨٤ البات أوكنور، و«أرقص مع غريب» ١٩٨٤ المايك نوبل، «غرفة على منظر ١٩٨٢» لجيمس أيفوري، «أمل ومجد» ١٩٨٧ الجون بورمان كذلك قامت شركتا أفلام «مرشنت أيفوري» وشركة (فيلم أون فور) بدور هام في تقديم أفلام ذات مستوى فني راق، وفي نفس الفترة ظهر (تيار السينما المستقلة)،



ويُعد فيلم «مغسلتي الجميلة» ١٩٨٥ لستيفن فريرز ممثل الأسلوب الأساسي لسينما المستقلة في مقابل فيلم «عربات النار» ١٩٨١ لهيو هادسن - الذي كان الشرارة الأولى في تيار البعث الجديد - وهو التيار الرسمي والذي ينتمي إلى «تيار السينما الأسطورية»، ويبرز أيضاً في تلك الفترة فيلم «الطريق إلى الهند» ١٩٨٥ لديفيد لين وفيلم «غرفة على منظر» ١٩٨٦ لجيمس أيفوري ومن الظواهر الغريبة في الفترة أن عام (١٩٨٥) وهو عام السينما البريطانية - قد شهد أقل عدد من الأفلام المنتجة، لدرجة أن ٩٠ من الأفلام التي عرُضت في بريطانيا كانت أمريكية كما شهد نفس العام أكبر نزوح لمبدعين السينمائيين البريطانيين تجاه الولايات المتحدة...

وفي التسعينيات وقفت السينما البريطانية «في مفترق الطرق بدون إشارات»! كما يشير الكاتب وهي الفترة التي سُميت بفترة السينما التاريخية البريطانية أو (السينما التراثية) كسمة عامة، أي اللجوء إلى الأعمال الأدبية الإنجليزية الكلاسيكية مثل: - فيلم «هوارد زإند» ١٩٩٢ لجيمس أيفوري عن رواية أ.م. فورستر - التي نشرها عام ١٩١٠، وفيلم «حس وحسية» لأنج لي عن رواية (جين أوستن)، وهاملت ١٩٩٦ لكينيث براناه - في رؤية جديدة ومشاركة عدد كبير من النجوم مثل (جولي كريستي وكيت بلانشيت)، وفيلم «إليزابيث» ١٩٩٨ لشبخار كابور، وفيلم «رأساً على عقب» ١٩٩٩ لمايك لي، وإدوارد الثاني ١٩٩١ لديريك جارمان، ولقد اعترض بعض النقاد على السينما التاريخية حول المحتوى الجنسي للأفلام التاريخية، وبالإضافة إلى تلك الأفلام التاريخية يشير الكتاب إلى ظهور بعض الأفلام الهامة الأخرى مثل: - «الحياة حلوة» ١٩٩٠ لمايك لي، و«رف.. راف» ١٩٩٠ لكين لواش، و«لعبة البكاء» ١٩٩٢ لنيل جوردان، وأربع زيجات وجنازة ١٩٩٤ لمايك نويل، و«أسرار وأكاذيب» ١٩٩٦ لمايك لي، و«ملاحقة القطارات» ١٩٩٦ لداني بويل، و«مونتي بالكامل» ١٩٩٧ لبيتر كاتانيو، و«مرحباً في سراييفو» ١٩٩٧ لمايكل وتربوتوم، و«أجنحة اليمامة» ١٩٩٧ لأيان سوفتلي، و«قفل مخزون»، و«برميلان مدخنان» ١٩٩٨ لجاي ريتشي، و«الأبواب المتزحلقة» ١٩٩٨» لبيتر هوويت، «الشرق شرق» ١٩٩٩ لدميان أودونول. وفي التسعينيات أيضاً - تأسس (مجلس السينما) بحث مشكلات إلغاء كافة أنواع الدعم الحكومي للسينما، ويهدف إلى خلق كيان يجمع كل الجهات الثقافية والتعليمية والصناعية الداخلة في صناعة السينما - معاً - من أجل التأكد من أن أي إجراء يتخذ هو من أجل خدمة هذه الصناعة وفقط.. لذا تم إدماج (مجلس فنون إنجلترا والشاشة البريطانية ومعهد السينما البريطانية، ولجنة السينما البريطانية في مايو عام ٢٠٠٠ - في كيان واحد..).



وينتهي ذلك الكتاب الهام - الذي يتسم برؤيته الشاملة والمتوازنة في نفس الوقت - بإلقاء الضوء على هذه السينما العريقة في تاريخ السينما العالمية - وبفصل عن «السينما البريطانية في الألفية الثالثة» وبعنوان جانبي (الفوضى في نظام) يستعرض فيه المؤلف دور (مجلس السينما) التطويري - عندما أعلن عام ٢٠٠٢ - عن بدء مشروع لتقديم (٢٠) فيلماً غير تجاري في كل سنة - من تمويل (اليانصيب السنوي) وكذا اهتمامه (بالثقافة السينمائية البريطانية) - وذلك عندما أخذ دور التلفزيون يتصاعد والسينما تتراجع - بسبب صعوبة إقناع المموِلين بأهمية الفيلم الثقافي.. إذ لم تعد الأفلام الأجنبية تعرض في بريطانيا إلا في لندن أو المدن الكبرى ومواجهة مشكلة عدم وجود دور عرض مستقلة تعرض أفلاماً غير هوليودية، وعدم نجاح الأفلام الأجنبية في شباك التذاكر، وظاهرة أن المخرجين البريطانيين مثل: (كينو لواش، ومايك لي) يحصلون على إقبال أكبر في شباك التذاكر خارج بريطانيا، وعدم وجود برنامج

تلفزيوني جاد يتعامل مع الفيلم السينمائي كشكل من أشكال الفنون على القنوات الأرضية، ومواجهة تعَرّض التقاليد السينمائية البريطانية لعدد من المعوقات المؤسسية، والتي تؤثر في كيفية صناعة الأفلام - مثل: إن بها حوارات أكثر من السينما الهوليودية، وإنها أقل انسيابية وتلقائية من ناحية التمثيل، منها في الأفلام الهوليودية.

وفي مجال الإنتاج السينمائي ظهرت في الألفية الثالثة (أفلام الرعب العلمية) و(الأفلام التراثية)، وظهور المخرجات في مجال السينما، والتنوع العرقي في الحياة السينمائية، وكان من بين أهم الأفلام في تلك الفترة، ويتناولها الكتاب بالدراسة والتحليل: - «بيلي إليوت» ٢٠٠٠ لستيفن دالدري، «يوميات بريدجت جونز» ٢٠٠١ لشارون ماجواير، «جوسفور د بارك» ٢٠٠١ لروبرت ألتمان، «ضيوف حفل لـ ٢٤ ساعة» ٢٠٠٢ لمايكل ونتربوتوم، «٢٨ يوماً فيما بعد» ٢٠٠٢ لداني بويل، «أكا أو.. أيضاً يعرف بـ» ٢٠٠٢ لروي دنكان، «اركليها مثل بيكهام» ٢٠٠٢ للمخرجة جيريندر شادها، «أشياء قذرة جميلة» ٢٠٠٢ لستيفن فريزر، «مورنيون كولار» ٢٠٠٢ لليني رامسي، «فتيات التقويم» ٢٠٠٣ لنيجل كول، «مجرد قبلة» ٢٠٠٣ لكين لواش - كإنتاج مشترك، « طبقة كعكة» ٢٠٠٤ لماثيو فوغان، «صيفي الذي أحببت فيه» ٢٠٠٤ لباول باوليكويسكي، «شون العائد مع الموتى» ٢٠٠٤ لإدجار رايت، « ياسمين» ٢٠٠٤ لكيف جلينان، « أوتيل روندا» ٢٠٠٤ لتيري جورج، «الجنايني الدائم» ٢٠٠٥ لفرناندو ميريللين، «كبرياء وتحامل» ٢٠٠٥ لجو رايت - عن رواية (جين أوستن)، «مسدس» ٢٠٠٥ لجاي ريتشي، «آخر ملوك اسكتلندا» ٢٠٠٦ لكيفن ماكدونالد، «الملكة» ٢٠٠٦ لستيفن فريزر، «إليزابيث: العصر الذهبي» ٢٠٠٧ لشيخار كابور...

وبهذه البانوراما - النقدية والتحليلية في هذه الفترة وفي الفترات السابقة - يكون الكاتب قد قدم رؤية عريضة للأنواع المختلفة من الأفلام التي قدمتها السينما البريطانية على مدى تاريخها الطويل - منذ بداياتها الرائدة في اكتشاف الفن السابع وحتى اليوم.. وهو منهج علمي يجعلنا نغوص في أعماق هذه السينما، ونسبر أغوار بعض جوانبها، وما كانت تحمله من رؤى وأحلام وفكر.. ومن خلال (الأفلام) - على وجه الخصوص - التي هي الثمرة والحصاد لإبداعات أي سينما في العالم، وهي المادة الأساسية التي يمكن أن تعتمد عليها أية دراسة علمية جادة... ويشير الكاتب في الخاتمة إلى أن (معهد الفيلم البريطاني، قد أجرى عام ٢٠٠٠ - استفتاءً حول أفضل (١٠٠) فيلم في تاريخ السينما البريطانية، ويقدم الكتاب (لقطات) من الأفلام التي احتلت المراكز الخمسة عشر (١٥) الأولى في هذا الاستفتاء، وإن لم يذكر أسماء مخرجيها.

١٩٣٥ - «الخطوات الـ ٣٩»
إخراج: ألفريد هيتشكوك
١٩٤٣ - «الرجل الثالث»
إخراج: كارول ريد
١٩٤٥ - «علاقة عابرة» - أو - «لقاء عابر»
إخراج: ديفيدلين
١٩٤٦ - «آمال كبار»
إخراج: ديفيدلين
١٩٤٧ - «صخرة برايتون»
إخراج: جون بولتنج
١٩٤٨ - «الحذاء الأحمر»
إخراج: مايكلبو يلو إمريك بيرسبيرجر
١٩٤٩ - «قلوب رحيمة وتيجان»
إخراج: روبرت هامر
١٩٥٥ - «قاتلو السيدات»
إخراج: ألكسندر ميكندريك
١٩٥٧ - «جسر على نهر كواي»
إخراج: ديفيدلين
١٩٦٠ - «مساء السبت - صباح الأحد»
إخراج: كارل ريز
١٩٦٢ - «لورنس العرب»
إخراج: ديفيدلين
١٩٦٨ - «إذا»
إخراج: لندسي أندرسون
١٩٦٩ - «صقر»
إخراج: كين لواشي
١٩٧٣ - «لا تنظر الآن»
إخراج: نيكولاس رويج
١٩٩٦ - «ملاحقة القطارات»
إخراج: داني بويل

ونلاحظ أن هناك ستة (٦) أفلام من بين هذه الأفلام الخمسة عشر (١٥) تنتمي إلى الأربعينيات - بما يشير إلى تميز تلك الفترة في تاريخ السينما البريطانية: كما يشير مؤلف هذا الكتاب الهام.
ونشير هنا أيضاً إلى الندوة التي أقامها المعرض الدولي للكتاب بالقاهرة عام (٢٠٠٩) بعنوان (أثر السينما البريطانية على السينما المصرية) والتي شارك فيها عدد كبير من النقاد الذين انتهت مناقشاتهم إلى عدم تأثير هذه السينما في السينما المصرية.. نظراً لأن بدايات هذه السينما قد اتجهت إلى ألمانيا وفرنسا، ونظراً لسيطرة الفيلم الأمريكي على السوق العالمي.. لكن تظل السينما البريطانية في العالم العربي في حاجة إلى مزيد من الدراسة والبحث.. لأهمية دورها في تاريخ السينما العالمية...

ترميم المباني التاريخية

مفاهيم وخطوات ونقاط ضوء

منتصر لوكيلي

يعتبر ترميم المباني التاريخية من العمليات الهامة التي تتوخى المحافظة على الشواهد المادية لمظاهر التراث الإنساني، والتي تمكن من فهم مراحل تطوير الإنسان لمهاراته وكفاءاته. فالمبنى التاريخي ليس مجرد كتل معمارية ينبغي الحفاظ عليها نظراً لقدمها في الزمن فحسب وإنما مرآة تعكس الحياة الإنسانية في مراحلها التاريخية، وتمثل المحافظة عليها محافظة على أشكال تطور الذكاء البشري. ولاشك أن توفير قاعدة مفاهيم صحيحة للمحافظة والترميم للشاهد التاريخي سيساعد القارئ على فهم المقاصد الأساسية لها قبل استعراض خطواتها التقنية والعملية والقانونية والإدارية، وكذا الدراسات المهيئة والتحضيرية. وفي هذا الصدد نذكر بمفهوم المبنى التاريخي الذي نقصد به كل شاهد معماري أنجزه الإنسان وتميز بقيمة تاريخية أو جمالية أو فنية، وفي هذا السياق لا يمكن أن نستثني المباني المعمارية التي شيدت خلال القرن العشرين والتي تتميز بحمولة جمالية وتاريخية أو أسلوب معين في التعاطي مع الفضاء شأنها شأن المباني التاريخية التي تعود إلى العصور الوسطى والقديمة.


موقع جرش في الأردن

المحافظة الوقائية والمحافظة العلاجية، والترميم

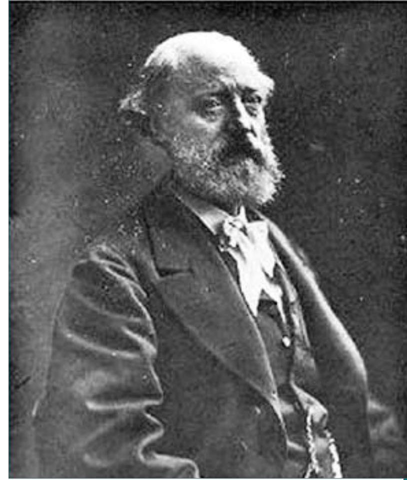
إن ترميم الشواهد المادية للماضي سواء كانت من المباني أو المنقولات، هو أحد التخصصات الحديثة التي ميزت التاريخ المعاصر، فعملية «الترميم» تدخل ضمن منظومة «المحافظة» Conservation التي تتوخى الحفاظ على الشاهد المادي artefac. وضمن نفس المنظومة عمليتان أساسيتان هما المحافظة الوقائية préventive conservatio والمحافظة العلاجية Conservation curative، وتعتمد العملية الأولى على وقاية المبنى دون إحداث أي تدخل مباشر في مادته، فقط من خلال توفير محيط أفضل لحمايته وهكذا يمكن مثلاً وقاية المجموعات المتحفية من أضرار الرطوبة من خلال استعمال أجهزة مكافحة الرطوبة دون الاضطرار إلى لمسها، ويمكن إحداث تصريف للمياه لحماية مبنى تاريخي من التسربات المائية في محيطه دون الاضطرار إلى نبشه. أما العملية الثانية فتسمح بتدخل مباشر في العمق المادي للمبنى في حدود أعراضه المرضية دون أية إضافات، كأن يعمد المتدخل إلى إيقاف تدهور جدار ما من خلال دعمه وتقوية

مكوناته من حجر وملاط في حدود إطاره دون العمل على استكمال بنائه في العلو مثلاً. أما الترميم restauration فهو عملية تدخل في العمق المادي للمبنى تهدف إلى الحفاظ عليه وضمان استمراريته وإنجاز بعض الإضافات الجمالية مع تمييزها عن عناصر المبنى الأصلي وقد تطور مفهوم الترميم منذ القرن التاسع عشر ليصبح تخصصاً مستقلاً وليستهوي المدارس المختلفة من فرنسية وإنجليزية وإيطالية وأمريكية وغيرها، وكان موضوعاً لعدد من المواثيق الدولية التي هدفت إلى تقعيده normalisatio، كان أهمها ميثاق أثينا العام ١٩٣٤، وميثاق البندقية لعام ١٩٦٤، والميثاق الإيطالي للترميم لعام ١٩٧٢ الذي صاغه المرمم ذو الصيت العالمي سيزاري Cesare Brindi.

الدراسات الأولية

من الضروري أن يعمل صاحب مشروع «الترميم» على إعداد دراسات مستفيضة عن المبنى التاريخي المزمع ترميمه، وأي عملية لا تقوم بالدراسات الأولية أو تمر عليها مرور الكرام تعتبر عملية غير مكتملة، ولا يمكن ضمان نجاحها. وفي هذا الإطار، فإن على «المتدخل» إعداد دراسة تاريخية تعتمد الوثائق والشواهد والرواية الشفهية لمعرفة ماضي المعْلمة المزمع ترميمها، ويتم دعم هذه الدراسة بدراسة أركيولوجية ـ معمارية حيث إن الأركيولوجيا لا تقتصر فقط على الحفريات الأثرية تحت الأرض المنظمة على شكل استبارات عمودية أو على مساحات أفقية، وإنما تشمل المباني المرتفعة أيضاً بشكل عمودي وهو ما يصطلح عليه بأركيولوجيا المباني Archéologie monumentale، وتمكن من معرفة مراحل توسع الشاهد المعماري وتطوره أفقياً وعمودياً (أسوار مضافة، أقواس مدعمة، سقوف لاحقة، ملاطات متعاقبة enduits successifs). وبالإضافة إلى الدراسة التاريخية الأثرية يجب القيام بدراسة هندسية مدنية لمعرفة مصادر الهشاشة التي تهدد المعْلمة المراد ترميمها، ويدخل في ذلك رصد أسباب التشققات العمودية والأفقية والمائلة، وصلابة الأرضية ومدى مقاومتها لضغوط الاستعمال وهو ما يتطلب القيام باستبارات، وتتوج هذه الدراسة بوضع خارطة المخاطر المحتملة cartederisques الذي يحدد على التصميم العام للمعلمة مجمل نتائج دراسة الهندسية ومقاومة مواد البناء.

كما أن إنجاز دراسة سوسيولوجية لرصد تأثير المبنى في المحيط وتأثره به étude d'impacte يؤثر في انطلاق العملية وتسهيل



أوجين فيولي لودوك - أحد كبار منظّري الترميم في فرنسا خلال القرن التاسع عشر

مأموريتها فإغلاق مَعْلمة بسبب ترميمها لمدة طويلة قد يؤثر في محيطها الاجتماعي فيتذمر المرشدون والباعة وتجار المستلزمات السياحية والمستفيدون من القرب منها، ويمكن أخذ آراء السكان المجاورين على شكل استطلاعات للرأي.

خطوات عمليات الترميم

بعد إنجاز الدراسات اللازمة، على المتدخل الراغب في ترميم مَعْلمة تاريخية معينة أن يحترم الخطوات القانونية والإدارية والتقنية والعملية التي تضمن سلامة المشروع.

الخطوات الإدارية والقانونية

على ضوء نتائج الدراسات التي أوردناها سلفاً يحدد الجهاز الإداري الراغب في ترميم المبنى التاريخي سواء كان مؤسسة تابعة للدولة كوزارة الثقافة أو وزارة الأوقاف أو وزارة التعمير أو إحدى اللجان ذات الارتباط بالتاريخ العسكري أو غيرها من المؤسسات المحلية (بلديات، مجالس الجهة ...)، أو مؤسسة تابعة لأحد الخواص ترغب في التبرع بدعم للثقافة أو مؤسسات أجنبية ترغب في رد الاعتبار للتراث الثقافي. يحدد هذا الجهاز «المتدخل» حجم الظرف المالي الخاص بالعملية، ويعد دفتر تحملات مدقق تضم فصوله المستلزمات والتقديرات المالية وبعد اختيار المهندس المعماري الذي يكلف بترميم المبنى التاريخي وتتبع مراحله عن طريق مباراة أو مناقصة عمومية، واختيار الشركة الخاصة بإنجاز المشروع ففي المغرب مثلاً، ووفقاً لمقتضيات قانون الصفقات العمومية، يتم تشكيل لجنة مختلطة تتكلف بتتبع كل



سيزاري براندي من منظّري الترميم في إيطاليا



قصبة شراردة بفاس

مراحل إنجاز العملية، وتتكون من ممثلي صاحب المشروع والمهندس المعماري، والمهندس المدني المكلف من طرف مكتب الدراسات وممثل الشركة المكلفة الإنجاز وممثل مكتب المراقبة وممثل مفتشية المباني التاريخية لوزارة الثقافة إذا لم تكن صاحبة المشروع. وعلى ضوء كل اجتماع يتم تحرير محضر يتضمن قرارات اللجنة المتابعة بما فيها تحفظات البعض يوقعه الحاضرون. ويراعى احترام مدة زمنية تحدد سلفاً وعند وقوع تأخير يتم تحديد سببه لتحمل الجهة كامل مسؤوليتها في ذلك وفقاً للنصوص الجاري بها العمل. وبعد نهاية كل مرحلة من مراحل الأشغال تتم برمجة تسليم الجزء الذي تم الانتهاء منه حتى بلوغ مرحلة التسليم النهائي. وبالتالي فإن مشروع الترميم لا يختلف عن مشاريع البناء العادية من حيث الصيغة الإدارية والمساطر القانونية، مما يوجب إعادة نظر عميقة تأخذ بعين الاعتبار خصوصية عملية الترميم.

الخطوات العملية والتقنية

يمكن اختصار أهداف عملية الترميم في ثلاثة مقاصد أساسية يجب على المرمم احترامها وهي كالتالي:

- احترام أصولية المبنى intégralité وكماليته.
- احترام أصالة المبنى authenticité.
- العمل على إمكانية الاسترجاع réversibilité في حدود الممكن.

ولا يمكن للمرمم، بأي حال من الأحوال، أن يغض الطرف عن احترام هذه المقاصد بدعوى الظروف المادية أو ضغط الزمن أو ما شابه.

وهكذا يباشر المرمم عملية التشخيص diagnostic والتي تتم بدورها على مرحلتين:

1- تشخيص أولي يعتمد الملاحظة السطحية ويتوصل إلى رصد الأعراض المباشرة كانتفاخ الجدران وخسوف الأرضية ونخر الأساسات والتشققات وغيرها.

2- تشخيص معمق يرمي لرصد أسباب الأعراض معتمداً بشكل كبير على المنهج التجريبي، كأن يوضع الجص على شق معين لمعرفة حجم التمدد خلال مدة معينة، أو أن يعمد إلى حفر استبارات للتأكد من صلابة الأرضية أو هشاشتها، أو القيام بتحليلات كيميائية لمعرفة مكونات مواد البناء ومدى فعاليتها. وبعد التشخيص يعمد «المرمم» إلى معالجة المشاكل البنيوية للمبنى سواء كانت بُنى أفقية أو عمودية كالجدران والأقواس والأعمدة والسقوف، وحل مشكلات صرف المياه، وذلك وفق جدول زمني محدد، مع التركيز على احترام تجانس المواد compatibilité التي يضيفها مع المواد الأصلية للتمكن من احترام مبدأ الأصالة الذي تحدثنا عنه سلفاً، كما على المرمم أن يأخذ بعين الاعتبار مراعاة مبدأ قبولية الاسترجاع فعلى سبيل المثال يعمد مرممو الفسيفساء إلى وضع مادة الباروليد Paraloïd B72 بنسبة مختلطة مع مادة

الآسيتون Acétone قبل لصق المواد بعضها ببعض لضمان الاسترجاع متى دعت الضرورة إلى ذلك، ويتسبب عدم أخذ مبدأ ضمان الاسترجاع في خلق متاعب للمرممين مستقبلاً، وبما أن المعرفة في تطور، فمن المجحف اعتماد رؤية أحادية في ترميم المباني لا تأخذ التقدم العلمي بعين الاعتبار، كما يمكن استخدام مواد حديثة الإنشاء برجاحة إذا كانت تستجيب لمتطلبات المقاصد الواردة دون أن يكون الهاجس تجريبياً.

من الضروري كذلك في عملية الترميم العمل على توضيح الفرق بين الأشكال الأصلية والإضافات التي استوجبتها عملية الترميم، ومن يمعن النظر في المباني التاريخية المرممة سيلاحظ أن ألوان الجصيات والخشب المنحوت والزليج التي أضافها المرمم تختلف عن ألوان العناصر الزخرفية الأصلية وقد تكون ناتئة بعض الشيء أو غائرة، وهو ما يدل على رقي فلسفة الترميم واحترام مبدأ الأصالة، كما تركز مواثيق الترميم العالمية سيما ميثاق البندقية إلى ضرورة عدم استكمال كتابة النصوص الإبيغرافية المفقودة والتزاويق الفسيفسائية الضائعة بتزاويق ونصوص من وحي المرمم، حيث إن إغراء العمل الجمالي يقوده إلى عملية تفتقر للنزاهة الفنية وهو ما يمكن تشبيهه بكتاب مزقت بعض صفحاته فعمد أحدهم إلى تعويضها بصفحات جديدة وملئها بما كان يعتقده مكتوباً فخرق بذلك حقوق المؤلف المحفوظة.

خلال عملية المعالجة يمكن للمرمم الاستغناء عن كل عنصر معماري لم يعد قادراً على استكمال وظيفته والعمل على استبداله سواء



كنيسة فيزلاي في فرنسا
وهي من ترميمات فيولي لودوك

تعلق الأمر بحجر أو آجر أو طابية أو عمود أو بوابة، وكل عنصر تم تعويضه يحتفظ به ويسلم إلى الجهات المسؤولة عن الذخائر الأثرية كوزارة الثقافة، وتحتفظ العديد من المتاحف عبر العالم بروائع من العناصر المعمارية التي أزيلت من مبانيها خلال عمليات الترميم. ومن الجدير بالذكر أن احترام خصوصية بعض المباني يحتم على فريق الترميم التعامل بذكاء مع معطياتها والقدرة على الابتكار والشجاعة في اتخاذ القرارات الحاسمة.

إن ترميم المباني التاريخية يمثل ضمان استمرار رسالة تاريخية من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، ونجاح عملية الترميم هو نجاح وصول هذه الرسالة، وأخطاء المرممين ستضع مرممي المستقبل أمام مسؤولية مضاعفة في تصحيح أخطاء السابقين واسترجاع مضمون المعالم الأثرية، وهو ما شرع العمل به في عدد من المباني عبر المعمورة.

مراجـع:

ـ د. م. جمال عليان، الحفاظ على التراث الثقافي سلسلة عالم المعرفة الكويت عدد ٣٢٢، ديسمبر ٢٠٠٥.

ـ عبد المعز شاهين، طرق صيانة وترميم الآثار والمقتنيات الفنية نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

ـ الميثاق العالمي للحفاظ والترميم للمعالم والمواقع، «ميثاق البندقية» ١٩٦٤.

ـ الميثاق الدولي لإدارة التراث الأثري العام، ١٩٩٠.

Berducou M.-c. La Conservation En Archeologie. Methodes Pratiques De La Conservation - restauration Des . Vestiges Archeologique, Pari,2000

Cesare Brandi, Il resta. Teoria e pratica, (a cura di M. Cordaro) Rome, Editori (Riuniti, I (1994), II (2005

Cesare Brandi, Teoria del resta, Rome 1963- Edizioni di Storia e Letteratura, .Turi, Einaudi,1977

Giancalrlo PAlmeri, Cours de .Restaurati, Alge,1977

كهوف منطقة أجانتا وإلورا في الهند

البناء المعماري من أعلى إلى أسفل

محمد هاشم عبد السلام



في إقليم ماهاراشترا في الهند وبالتحديد في شمال وغرب مدينة أورانج أباد، عُثر في القرن التاسع عشر الميلادي، على مجموعة من المعابد المنحوتة في الكهوف ترجع إلى القرن الثاني قبل الميلاد. وقد ظلت هذه الكهوف مجهولة ولا يدري أحد عنها أي شيء لما يزيد على ألف سنة، إلى أن اكتشفها عن طريق المصادفة الضابط البريطاني «جون» سميث الذي كان يحاول اصطياد أحد النمور في تلك المنطقة في عام ١٨١٩. وقد عُثر على مجموعتين من هذه الكهوف في منطقتين مختلفتين الأولى الكهوف الممتدة عبر منطقة أجانتا والثانية مجموعة الكهوف الممتدة عبر منطقة إلورا في عمق تلال سيهادري وبعض هذه الكهوف المتنوعة، من حيث المساحة أو النحت أو طرق التزيين التي شقت يدوياً عن طريق الحفر والتفريغ، منحوتة في جانب التل المنحدر بشدة فوق نهر واغورا الغريب والمدهش فيما يتعلق بأمر هذه الكهوف أنها قد تم نحتها وتجميلها وتزيينها ليس من جانب مجموعة من الفنانين أو الحرفيين المهرة المتخصصين أو البناءين بل تم إبداعها والتفنن في هذا الإبداع من جانب مجموعة من الرهبان والنساك البوذيين واليانيين والهندوس وكان الغرض من هذه المعابد الكهفية هو استخدامها في السكن والعبادة والتأمل والدراسة.

كهوف منطقة أجانتا:

تقع مجموعة كهوف أجانتا البالغ عددها تسعة وعشرين كهفاً على بعد مائة كيلومتر تقريباً من مدينة أورانج أباد في ماهاراشترا، وهي تبعد حوالي ٤٨٧ كيلو متراً تقريباً عن مدينة مومبي وهي عبارة عن مجموعة من الكهوف الصخرية المُفرغة والمنحوتة في الجبل، وقد تم نحت وتفريغ هذه الكهوف في الفترة الواقعة ما بين ٢٠٠ قبل الميلاد إلى ٦٥٠ بعد الميلاد تقريباً، باستخدام أدوات بدائية ترجح المصادر أنها لا تزيد على مجموعة من المطارق الصغيرة والأزاميل التي لا يزيد مقاسها عن بوصة ونصف. ومعظم هذه الكهوف التسعة والعشرين عبارة عما يسمى «فيهارات» أي مساكن، والقلة الباقية تسمى «تشيتياس» أي معابد، ويبلغ عدد الفيهارات خمس وعشرين وعدد التشيتياس أربعة وتشغل الكهوف التي تحمل الأرقام التالية (٩، ١٠، ٢٦، ٢٩).

من أهم السمات التي تتميز بها مجموعة التشيتياس الموجودة في منطقة أجانتا هو ضيقها وعمقها الشديدين وأيضاً وجود ما يسمى بالإسطبة في نهاية كل واحدة منها، والإسطبة عبارة عن برج مبني على شكل هرم أو قبة، كما أنها تتميز أيضاً بوجود صفوف من الأعمدة الممتدة على جانبي الكهف أو التشيتياس وحول الإسطبة. أما الفيهارات أو مساكن الرهبان فهي مكونة بوجه عام من خلايا أو غرف صغيرة الحجم على جانبي الكهف.

ومجموعة كهوف منطقة أجانتا بوذية كلها، ومشهورة أكثر برسومها ونقوشها البارزة



داخل جدران الكهوف، تلك الرسوم النحتية التي تصور وتسجل بدقة شديدة تطور وتقدم فن المعمار وفن النحت البوذي في الفترتين الهينيانية والمهايانية. والفترة أو المرحلة الهينيانية هي الفترة التي تم فيها عبادة وتأليه البوذا وتصويره على هيئة رموز وأشكال فقط، حيث البوذا لم يكن مصوراً أو ممثلاً في الشكل البشري المتعارف عليه الآن. أما الفترة اللاحقة للهينيانية والتي تسمى بالمهايانية، فقد اتخذ فيها البوذا الشكل البشري وبدأ الرهبان في تصويره في أشكال وأحجام مختلفة مع رصد العديد من الحركات والسكنات والأفعال اليومية الحياتية التي كانت تصدر عنه، وذلك بطريقة غاية في الروعة والإعجاز نشاهد على سبيل المثال في الكهف رقم ستة وعشرين تصويراً

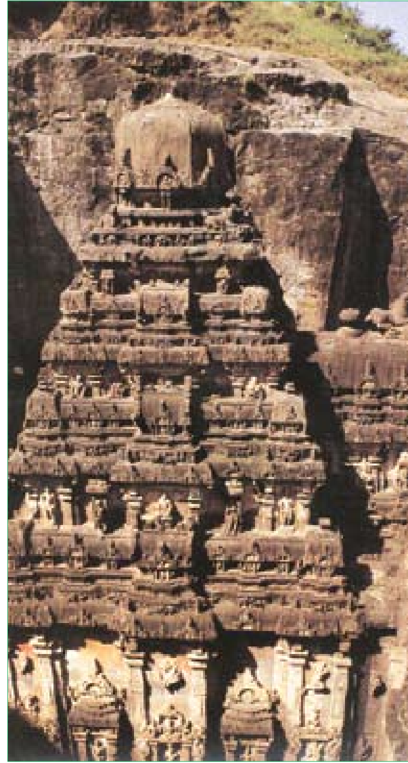
نحتياً بحجم كبير جداً للبوذا وهو مضطجع متوسداً يده اليسرى، ونلاحظ أن النحت رغم أنه يصور لنا جسد البوذا بحجم كبير يكاد يكون مبالغاً فيه، إلاّ أنه أبرز لنا وبصدق ملامح الوجه البوذي، حيث الهدوء والسلام والصفاء وجمال الوجه، وقد تعمد الفنان أن يعطي كل هذه الانطباعات بل وأكثر منها لدى من يشاهده تبعاً لتغير الضوء الساقط على الوجه النحتي للبوذا.

تحتوي المرحلة الهينيانية على عدد ٢ تشيتياس (كهفي رقم ٩، ١٠) وأربع فيهارات (كهوف ٨، ١٢، ١٣، ١٥ أ) أما المرحلة المهايانية فتحتوي على ثلاثة تشيتياس (كهوف ١٩، ٢٦، ٢٩ وتبدو غير مكتملة) وعلى عدد إحدى عشرة فيهارة غاية في

الروعة وتحمل كهوفها الأرقام التالية (١،٢، ٤، ٦، ٧، ١١، ١٥، ١٧، ومن ٢٠ إلى ٢٤).

تشير المصادر التاريخية بما لا يدع مجالاً للشك إلى أن كهوف أجانتا من عمل الإنسان، وأن من قام بنحتها هم الرهبان والنساك البوذيون قبل أكثر من ألفي عام، لكن معظم هذه المصادر تضاربت عندما تعرضت إلى سبب اختيار الرهبان البوذيين لهذه المنطقة بالذات لنحت كهوفهم أو معابدهم الكهفية. بعض هذه المراجع أرجع ذلك إلى أن منطقة أجانتا نشأت كجيب ديني محاط بالعديد من الأراضي التي كانت تضطهد الرهبان البوذيين، والبعض الآخر أشار إلى التجائهم إليها احتماء في موسم هبوب الرياح الموسمية الهندية الشهيرة هذا إلى جانب الكثير من المراجع التي عزت الأمر إلى أسباب أخرى كثيرة كالعزلة أو طبيعة الرهبنة والتنسك. أياً كان السبب فقد أخذ الرهبان والنساك البوذيون في ذلك الوقت بتطوير الكهوف وتوسيعها بحيث أصبحت بمثابة أديرة دائمة، وليست مجرد كهوف عادية للاحتماء أو التنسك، فهناك أديرة كانت تؤوي ربما ما يزيد على مائتي راهب وناسك، وقد خلَّف لنا الرهبان البوذيون في منطقة أجانتا مجموعة من الكهوف أو الأديرة هي غاية في الإعجاز والفخامة سواء من حيث تصميمها أو تزيينها عن طريق الأشكال النحتية البديعة التي تصور حياتهم اليومية والأساطير والحكايات البوذية إلى جانب الأشكال النباتية والحيوانية المميزة للبيئة في ذلك المكان، أو بالأثاث والأعمدة والمقاعد والدرجات وقاعات الصلاة، والمثير للدهشة أن هذا العمل كان يتم على ضوء مصابيح النفط وأشعة الشمس التي كانت تنفذ شاحبة إلى الداخل عبر مداخل الكهوف.

جدير بالذكر أن المراجع أشارت إلى أن هذه الكهوف وبالذات الأعمال النحتية، كانت مغطاة بأصباغ طبيعية كانت تذاب في الماء ويتم استخلاصها من الطبيعة إلا أنها لم تعد موجودة الآن بعد أن فقدت تلك النحتيات والجداريات طلاءاتها بفعل الزمن. إن كهوف منطقة أجانتا هي بالفعل تحفة معمارية عظيمة تدل على التحدي والإصرار الشديدين اللذين كان عليهما الصناع أو الرهبان أو النحاتون البوذيون الذين تركوا لنا هذه الأعجوبة، هذا بالإضافة إلى الإحساس الجمالي والفني الراقي الذي تعكسه.



وقد أخفقت جميع المراجع في أن توضح لنا بشكل قاطع سبب ترك الرهبان أو النحاتين البوذيين لمنطقة أجانتا ورحيلهم عنها، ولا يعرف أحد لماذا انتقلوا إلى منطقة أخرى لا تبعد عن منطقة أجانتا بأكثر من حوالي ٦٦ كيلومتراً، وهي منطقة إلورا، حيث استقروا هناك في القرن السابع الميلادي تقريباً. وفي منطقة إلورا وبطول مسافة تمتد كيلو مترين تقريباً جنوب مدينة أورانج أباد، بدأت في الظهور سلسلة أخرى من الكهوف اليدوية الصنع بعد انتهاء الإقامة في كهوف أجانتا بصورة نهائية.

كهوف منطقة إلورا: وهي مجموعة من الكهوف المنحوتة في جانب التل البازلتي، على غرار كهوف منطقة أجانتا، وتبعد حوالي ٣٠ كيلو متراً من أورانج أباد. على الرغم من أن منطقة إلورا تتمتع بكهوف أكثر عدداً من كهوف منطقة أجانتا، ٣٤ كهفاً، إلا أن غرفها بصفة عامة تتسم بالصغر والبساطة، باستثناء معبد كيلاسا.

كان الملاحظ على كهوف منطقة أجانتا أنها كلها بوذية الطابع أو الديانة، لكن كهوف منطقة إلورا تختلف فهي تجمع بين البوذية والهندوسية واليانية، فيما يمكن أن نطلق عليه تعدد أو تجاور الثقافات والديانات، فهي عبارة عن مزيج لعدة أديان متجاورة: البوذية والهندوسية واليانية وتجيء الكهوف البوذية فيها في المرتبة الأولى زمنياً ويبلغ عددها اثني عشر كهفاً (حوالي ٥٥٠-٧٥٠ ميلادية) وتقع في جهة الجنوب، ثم تليها الكهوف الهندوسية ويبلغ عددها سبعة عشر كهفاً (٦٠٠-٨٥٠ ميلادية) وتقع في المنتصف، وأخيراً الكهوف اليانية (٨٠٠-١٠٠٠ ميلادية) ويبلغ عددها خمسة كهوف وتقع جهة الشمال. واليانية ديانة هندية نشأت في القرن السادس قبل الميلاد وكان قوامها تحرير الروح بالمعرفة والإيمان وحسن السلوك وقد أسسها أحد أتباع الديانة

الهندوسية كحركة إصلاحية داخلية وثورة ضد الطبقة المنغلقة المتحجرة الاجتماعية الوراثية ونظام التمييز الطبقي عند الهندوس، وكلمة الياني أو الشخص الياني هندية عن السنسكريتية وكانت تعني في الأصل القديس والمنتصر وتطلق على كل من أتباع هذه الديانة.

وعلى الرغم من أن كهوف منطقة إلورا لا تبعد كثيراً، من حيث الزمان والمكان، عن كهوف منطقة أجانتا إلا أن كهوف منطقة إلورا تتميز معمارياً ونحتياً من حيث طبيعة تكوين ونحت وتزيين التشيتياس والفيهارات، فهي تتميز هنا بالحجم الهائل والاتساع الشديد، وأيضاً باهتمام فنانيها أو رهبانها بالتفاصيل الدقيقة واهتمامهم أكثر بتجسيد ما هو دنيوي أكثر فنجدهم على سبيل المثال قد قاموا بتقليد الأشكال التي يتم نحتها في الأعمال الخشبية بغرض تزيينها لدرجة أنك عندما تنظر إلى الصخر المنحوت تعتقد أنه خشب محفور حفراً غائراً أو بارزاً، كما نرى مثلاً تقليدهم البارع والمتقن حتى لمفصلات وترابيس الأبواب بطريقة غاية في الإبهار والروعة.





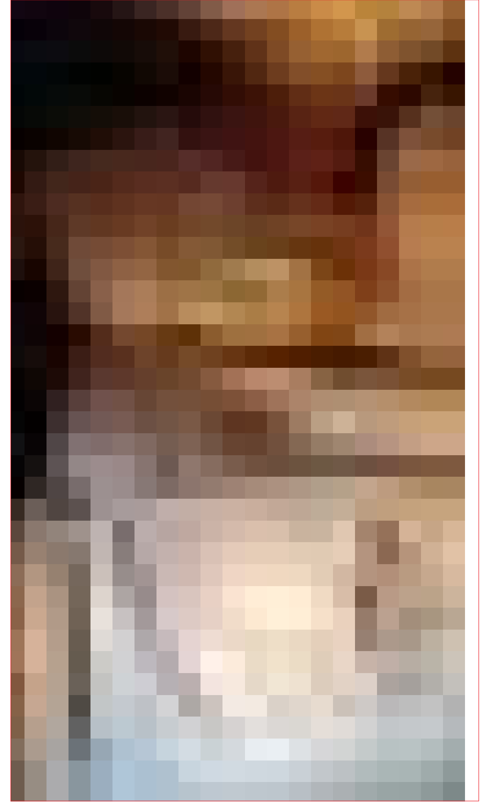


في الكهف رقم ستة عشر من الكهوف الهندوسية نعثر على أكبر وأعظم إنجاز بشري في هذه الكهوف قاطبة وهذا الوصف ليس مبالغاً فيه ولا يقلل على الإطلاق من أهمية وروعة وجمال الكهوف الأخرى لكن للكهف رقم ستة عشر ما يميزه وسر هذا التميز هو أنه يحتوي على معبد كيلاسا المذهل.

معبد كيلاسا... إعجاز معماري مذهل: تقع هذه الأعجوبة المعمارية على بعد ميل من الكهوف اليانية، وبالتحديد في الكهف رقم (١٦)، ويعود معبد كيلاسا، إلى الفترة الهندوسية ويعتبر بين الكهوف الهندوسية بمثابة جوهرة التاج، فهو تحفة نحتية ومعمارية غاية في الإعجاز ليس في منطقة إلورا أو في مدينة أورانج أباد الهندية فحسب بل في الدنيا قاطبة. لكن لماذا؟

كان معبد كيلاسا مكرساً كبيت للإله شيفا، وهو أحد آلهة الثالوث الهندوسي (إلى جانب براهما أول هذه الآلهة وفشنو أو ويشنو ثاني هذه الآلهة) ويطلق على الإله شيفا اسم سيفا واسم شيوة أيضاً وتنسب إليه أعمال التدمير والخراب قبل الخلق والتجديد فهو الإله المدمر، وعند البعض من الهندوس هو الكائن الأسمى وعند البعض الآخر هو الثاني وعند البعض الثالث هو الثالث في الثالوث، وقد أضاف عامة الهندوس في الأجيال الأخيرة مهمة البناء إليه بعد أن كان للهدم فقط فأصبح للخلق والهدم وإعادة الخلق أيضاً إلى جانب التدمير، وأصل الاسم سنسكريتي ويعني «ميمون أو سعيد أو مبشر بالنجاح» هذا فيما يتعلق بالسبب الذي نُحت لأجله.





أما عن فترة بنائه فتشير المراجع إلى أن معبد كيلاسا ينسب بناؤه إلى الملك كريشنا الأول (٧٦٠ بعد الميلاد تقريباً) عاهل سلالة راشتراكوتا.

ومعبد كيلاسا يعتبر أكبر بناء نحتي مونوليثي (من قطعة حجرية واحدة) في العالم، وقد تم نحته من أعلى إلى أسفل على عكس الطريقة التقليدية في تشييد أو إقامة أي معبد أو أي بناء كان، وقد تم البدء بنحت المعبد المكون من طابقين بدءاً بسطحه أولاً ثم بعد ذلك تم الانتقال إلى الطابق الثاني ودواخله، ثم تزيين ذلك الطابق بالنقوش والأعمال النحتية، ثم الانتقال بعد ذلك إلى الطابق الأول ودواخله، ثم عملية التزيين، ثم بعد ذلك تفريغ البهو والمنطقة المحيطة به والأروقة والمدخل.

أي أن التصميم والنحت والتزيين كانا معاً جنباً إلى جنب مرحلة تلو الأخرى أثناء القيام بنحت هذا المعبد الذي من المؤكد أن جيلين أو ثلاثة من الرهبان قد تعاقبوا على العمل فيه لأن المراجع تشير إلى أنه استغرق قرناً من العمل والبعض الآخر قال قرناً ونصف القرن. وعلى الرغم من هذا كله، تعدد الحرفيين أو الرهبان النحاتين والفترة الزمنية الطويلة، فقد جاء العمل غاية في الانسجام والاتساق، حتى من حيث التعقيد الشديد الذي يتميز به، والحجم الذي عليه المعبد ككل كبير للغاية، تشغل مساحته تقريباً مرتين ضعف منطقة «البارثينون» في أثينا ويعلوها من حيث الارتفاع بمقدار مرة ونصف واستلزم إنشاؤه إزالة ما يقرب من ٢٠٠,٠٠٠ طن من الصخور الطبيعية إلى خارج الجبل ويعتقد أنه استلزم مجهود ٧٠٠٠ عامل لإكماله. ويبلغ عمقه ١٠٧ أقدام وعرضه ١٥٤ قدماً وطوله ٢٧٥ قدماً، وهو مفتوح إلى أعلى حيث السماء بمثابة سقف له. وجدرانه مزينة بالعديد من الأعمال النحتية البارزة والغائرة التي تصور مشاهد من الراماياناو المهابهاراتا، وحياة الكريشنا وفي منتصف المعبد ضريح «ناندي» المرتكز فوق ظهر مجموعة من الأفيال التي تم نحتها بدقة ومحاكاة وحيوية شديدة تجعلها تكاد تنبض بالحياة، وجدير بالذكر أن المعبد كان مغطى بطبقة من الجص الأبيض لتجميله وحمايته، وبعض من بقايا هذه الطبقة لا يزال موجوداً حتى الآن.

إن معبد كيلاسا نموذج حي لبراعة المعماريين القدامى الذين أحدثوا ثورة في نظرية البناء،



التي اعتمدت تشييد أي بناء كان من أسفل إلى أعلى، والتي تعتمد على الأعمدة في رفع قواعد أي بناء، والأمر مغاير هنا تماماً، فالأعمدة ليست سوى حليات للتزيين ليس إلا كذلك يعتبر هذا المعبد من جانب آخر مدرسة متنوعة وفريدة في فن النحت الذي بلغ ذروته على أيدي هؤلاء الرهبان / النحاتين العظام، الذين شيدوا بحب جم، وذوق فني مرهف، وكدح شديد، العديد من المنحوتات الخالدة من وحوش وحيوانات وفيلة وأسود وآلهة ومشاهد أسطورية وموتيفات على الجدران أو الأبواب أو الأعمدة الخاصة بالمعبد، والذين لم يغفلوا أن المعبد في الأساس مقام ديني مخصص للآلهة والصلوات والتأمل والسكنى من أجل الانقطاع للعبادة والخدمة الروحية، كما لم يكن تدينهم ليعوقهم عن كل ما أبدعوه لنا من كهوف وعلى رأسها هذا الأثر الخالد الفريد من نوعه، والذي يجتذب سنوياً الآلاف من السائحين من شتى بقاع الأرض لمشاهدته خاصة في شهر ديسمبر من كل عام حيث يقام مهرجان احتفالي موسيقي راقص في منطقة إلورا والمنطقة المحيطة بمعبد كيلاسا.

جدير بالذكر أن آخر دراسات مسحية أجريت في هذه المنطقة أشارت إلى اكتشاف مجموعة أخرى من الكهوف تبلغ ثمانية وعشرين كهفاً في التلال العلوية في المنطقة.

وفي النهاية لا يسعنا إلا أن نقف عاجزين ومندهشين أمام هذه الكهوف النحتية الضخمة. لكن هل يجب أن نقف مندهشين فقط، أم نتساءل ونعيد طرح السؤال المثير، الذي لا توجد عنه حتى الآن إجابة شافية: لماذا ارتبطت عظمة ورقي وجمال وإعجاز فن النحت، الذي يكاد يكون من غير صنع بشر، بالجانب الديني من حياة البشر؟ أي ما هو دور العامل الديني في بعث وتحفيز المخيلة الإبداعية وبخاصة في مجالي العمارة والنحت؟ إن هذا السؤال لا بد وأن يقفز إلى ذهن من يتأمل الأعمال النحتية التي خلفها لنا القدماء على اختلاف عصورهم وأماكنهم وانتماءاتهم الدينية والعرقية. هل هذه العظمة التي تشارف حد الإعجاز مبعثها، الجانب الديني وإرضاء وحب الآلهة فقط؟ هذا ما تنطق به حتى الآن أعمالهم التي شيدوها وتركوها لنا لنشاهد دقة فنيتهم وصنعتهم ورقي ذوقهم ورحابة مخيلتهم وهذا الطبع ينطبق على كثير من الحضارات كالمصرية القديمة وحضارة بلاد الرافدين والحضارة الهندية وحضارة الأزتيك وغيرها من الحضارات. ولو أمعنا في التأمل وحاولنا أن نتساءل عن فن النحت في عصورنا الحديثة والذي لم يبلغ ما بلغه فن القدماء دون شك، مهما علت مكانته وسمت ولا ينطبق هذا على فن النحت فحسب بل فن العمارة أيضاً يكون السؤال: هل انتفاء أو الغياب التام للعامل الديني، وما كان يستلزمه من حب ورغبة في إبداع وتكريس العمل للآلهة أو الشخص المخصص له البناء أو العمل المشيد، هو السبب فيما وصلت إليه الآن فنون النحت والعمارة على أيدينا؟

منظر خارجي لكلية البنات (1)

فرجينيا وولف . ترجمة: فاطمة ناعوت

القمرُ الناصعُ مثل ريش أبيضَ أبداً لم يسمح لظلمة السماء أن تتوغلَ؛ كانت براعمُ زهورِ الكستناء طوالَ الليل مثل بياضٍ وسط الخضرة، فيما بقدونس البقر كان العتمةَ في المروج الخُضر. ليس إلى أرضِ التتارِ ولا إلى أرض العرب هبّتْ رياحُ ساحاتِ كامبريدج، غير أنها كانت تهبط حالمةً وسط غمرة الغيوم الزرقاء الرمادية فوق أسطح نونهام (2). هناك، في الحديقة، إذا ما احتاجت الرياحُ إلى فضاءٍ للتطواف، بوسعها أن تجده بين الأشجار، ولا شيءَ سوى وجوه النساء يمكن أن يلتقي بوجهها (3)، بوسعها أن ترفع الخِمار عن وجهها الفارغ الشاحب منعدم الملامح، ثم تَحملق داخل الغُرف، حيث، في تلك الساعة، لا شيء ثمة سوى أجفانٍ شاحبة خاوية مسدلة ببراءة فوق عيون، وأياد بلا خواتم ممدّدة فوق المُلاءات، عدد لا يحصى من النساء النائمات. غير أن بعض الضوء كان لا يزال يشتعل، هنا وهناك.

ثمة ضياءٌ مزدوج يمكن أن يحدّده الرائي داخل غرفة آنجيلا، بالنظر إلى إشراق آنجيلا الخاص، إضافة إلى وهج سطوع انعكاسها في اللوح الزجاجيّ المربع. كلُّ جزء فيها كان مرسوماً ومحدّدةً خطوطُه بإتقان ـ ربما حتى الروح أيضاً. فالزجاجَ العاكس كان يحتفظ بصورة ثابتة محددة غير مهتزّة؛ أبيض وذهبيّ، شبشبٌ أحمر، شعرٌ فاتحٌ به أحجارٌ كريمةٌ زرقاء، وليس من تموّج ولا ظلالٍ من شأنها أن تقطعَ القُبلةَ الناعمةَ بين آنجيلا وصورة انعكاسها في الزجاج، كأنما كانت الصورةُ مسرورةً أن تكون هي آنجيلا. وعلى أية حالٍ، فلحظةُ الزمنِ ذاتها كانت مبتهجةً أيضاً؛ إذ عُلِّقت اللوحةُ المشرقةُ تلك في جوف ظلام الليل، كأنما ضريح قديسٍ قد ثُقبَ في سواد العتمة الليليّة. غريبٌ بالفعل أن تمتلكَ هذا الدليل المرئيَّ على اتساقِ الأمور واستوائها؛ هذه الزنبقةُ التي تطفو كاملةً سليمةً فوق صفحة بحيرة الزمن، بلا خوف، كما لو أن ذلك كان كافياً ـ صورة الانعكاس تلك. لكن، أيُّ تأمّلٍ قد خانته الآن بدورانها، فغدتِ المرآةُ لا تحمل أيّةَ صورة على الإطلاق، عدا هيكل السرير النحاسيّ، أما هي، راكضةً هنا وهناك، راحت بخطوات ناعمة تمشي الهوينى تارةً، وتارةً تُسرع الخطوَ مثل سهم، فصارت كأيّ امرأة في دارها، ثم تبدّلت ثانيةً، إذ جعلت تزمُّ شفتيها بامتعاض فوق كتاب أسود ثم راحت ترسم بإصبعها علامات على ما ليس يمكن أن يكون فهماً حقيقيّاً لعلمٍ الاقتصاد بالتأكيد. وحدها آنجيلا ويليامز كانت في نونهام من أجل كسب نفقات المعيشة، ولم تستطع أن تنسى حتى في لحظات الفرح المتأجّج والهُيام، شيكات أبيها في سوانسي (4)، ولا مشهد أمها وهي تغسل في حجرة تنظيف الآنية: عباءات ورديةً سوف تُنشر في الخارج كي تجفَّ على الحبالِ؛ تلك رموزٌ تدل على أن الزنبقةَ لن تطفو بعد الآن سليمةً فوق صفحة البحيرة، لكنها ستأخذ اسماً فوق بطاقةٍ مثل كلِّ الأخريات.

«آ. وليامز» ـ بوسع المرء أن يقرأ الاسم في ضوء القمر؛ وإلى جواره بعض أسماء أخرى مثل ماري أو إلينور، أو مايلدريد، أو سارا، أو فوبي، فوق بطاقات مربعة مثبتة على أبواب غرفهن. كلُّها أسماء، لا شيء سوى أسماءٍ؛ الضوء الأبيض الشاحب يجعلها تذبُل وتتيبّس بالنشا حتى ليبدو كأنما الهدف الوحيد من وجود كل تلك الأسماء هو صعود التعبئة العسكرية في حال استدعائهن من أجل إخماد نار، أو تطويق وقمع حالة عصيان مسلّح، أو من أجل اجتياز امتحان. هكذا تكون قوة الأسماء المكتوبة فوق بطاقات مثبتة بالدبابيس على أبواب الغرف. هكذا أيضاً يكون التشابه، مثل تشابه البلاطات، وتشابه الدهاليز، وتشابه أبواب غرف النوم، بالنسبة لمصنع ألبان أو دير راهبات، مجرد حيّز للعزل الانفرادي وتعليم الانضباط والنظام، حيث وعاءُ اللبن يقف هادئاً ونقيّاً بينما تتم عملية غسيل هائلة للبياضات الكتانية.

في تلك اللحظة تحديداً، جاءت ضحكةٌ ناعمة من وراء باب. الساعةُ ذات الصوت المتزمّت تدقُّ لتعلنَ ـ الواحدةَ، الثانية. الآن، لو أنَ الساعةَ (5) كانت تُصدرُ أوامرَها، فإن تلك الأوامر سوف يتم تجاهلُها. فالنارُ والتمرّد المسلّح والامتحان جميعُها تجمّدت ودثّرتها الثلوجُ جرّاء تلك الضحكة، أو أنها قد اجتُثتْ بنعومة من جذورها، لأن صوتَ الضحكة بدا وكأنه يفور من الأعماق، ثم راح برقّةٍ يطيح بالساعة، ويجرفُ القواعدَ والنظم. كان السريرُ منثوراً بأوراق الكوتشينة. «ساي» كانت على أرضية الغرفة. «هيلينا» على الكرسي. «بيرثا الطيبة» كانت تشبك يديها جوار المدفأة. أما «آ. ويليامز» فقد دخلت الغرفة تتثاءب.

ـ «لأنه شيءٌ لعينٌ تماماً وعلى نحو غير محتمَل»، قالت هيلينا.

ـ «لعين،» رددت بيرثا مقلدةً صدى الصوت. ثم تثاءبت.

ـ «نحن لسنا رجالاً غير مكتملي الرجولة».

ـ «لقد رأيتُها تتسلّلُ من البوابة الخلفية بقبّعتها القديمة تلك. إنهم لا يريدوننا أن نعرف».

ـ «هم؟»، قالت آنجيلا. «هي».

بعد ذلك تأتي الضحكة.

كروت اللعب كانت تتناثر، تسقط بأحمرها وأصفرها، الوجوه إلى الطاولة، والأيادي تداعب الكروت. بيرثا الطيبة، تميل برأسها وتتكئ على الكرسي، تتنهد بعمق. كان من الممكن أن تذهب إلى النوم بكامل رغبتها، لكن، منذ غدا الليلُ مرعىً مباحاً، حقلاً مترامياً غير محدود، منذ أصبح الليلُ ثراءً لا نهائياً، فإن على المرء أن يجوس عميقاً في دهاليز ظلمائه. يجب على المرأة أن تتزين به مع جواهرها. كان الليل مشتركاً في السرِّ فقط، فيما النهارُ واضحٌ ومقروءٌ يرعى في كلِّه السربُ كلُّه. الستائر كانت مرفوعةً. وغبشُ الضباب يملأ الحديقة. وفيما كانت تجلسُ على الأرض جوار النافذة (بينما الأخريات يلعبن)، كان جسدها وعقلها، الاثنان معاً، كأنهما نُفِخا عبر الهواء، كي ينتشرا ويتغلغلا خلال الشجيرات. آه، لكنها كانت

ترغب في أن تتمطى في سريرها ثم تنام لها هي موقنة أن أحداً سواها لا يشعر بالرغبة في النوم، هي توقن، عبر وهنها الناعس وترنحات رأسها بفعل الرغبة في النوم، أنَ الأخريات يقظات تماماً. فعندما ضحكن جميعهن معاً، زقزق عصفورٌ في نومته بالحديقة الخارجية، كأنما الضحكة .....

نعم، كأنما الضحكة (لأنها بدأت تغفو الآن) راحت تطفو عالياً مثلما يطفو الضباب ثم راحت تشبكُ نفسها بشرائطَ مطاطية قاعمة في النباتات والشجيرات حتى امتلأت الحديقةُ بالغيوم والأبخرة. وبعد ذلك، جاءت الرياحُ لتجرفَ كلَّ شيء، كان على الشجيرات أن تحني هاماتها، فيما الأبخرةُ البيضاء سوف تهبُّ وتتخلل العالم.
من خلال كلِّ الغرف حيث تنام النساء كانت هذه الأبخرة تصدر معلِّقةً نفسها في شجيرات الفاكهة، مثل رزاز الضباب، ثم تتحرّر طليقةً نحو الفضاء الواسع. النساء الأكبر سنّاً كنَّ ينمن، هن اللواتي كنَّ في تجوالهن يقبضن بقوة على مقبض المساعدة العاجية. الآن، ناعمات، شاحبات، وبلا لون، كن غارقات عميقاً في النوم، يرقدنَ مُحاطات، يرقدن مدعومات، بأجساد الشابات المتكئات والمضطجعات أو المجتمعات حول النافذة يسكبن في الحديقة أمامهن تلك الضحكة الفوارّة، الضحكة غير المسؤولة، ضحكةُ الجسدِ والعقلِ حين يطفوان بانطلاقٍ بعيداً خارج القواعد، والساعات، والنُظُم: كثيفة الخصوبة، لكن هيوليةٌ، بغير شكل، فوضوية، تتعقّب شجيراتَ الورد وتضللها وتشبّك جدائلها بقصاصات الأبخرة.

«آه»، زفرت آنجيلا وهي تقف إلى النافذة في قميص نومها. كان الوجعُ يكمن في صوتها. مالت برأسها للخارج. الضباب كان ينشقُّ كأنما صوتها قد صدعه نصفين. كانت تتكلّم بينما الأخريات يلعبن، تتكلم مع آليس إيفيري عن قلعة بامبروف (٦): عن لون الرمال في المساء. عندئذ قالت آليس إنها سوف تكتب عن ذلك يوماً، وحددت اليوم في أغسطس، عندئذ أحنت جذعها وقبّلتها، على الأقل لامست رأسَها بيدها بينما آنجيلا بطبيعة الحال لم تستطعْ أن تبقى جالسة في سكون، مثل واحدة مأسورةٍ ببحر تضربه الرياح بعنف داخل قلبها، راحت تطوف جيئة وذهاباً في الغرفة (الشاهدة على مثل هذا المشهد) تجذف بذراعيها حولها كي تتخفّف من حال الإثارة هذه، هذه الدهشة التي اعترتها جرّاء تلك الانحناءة التي لا تُصدَّق للشجرة الخرافية ذات الثمرة الذهبية في قمتها ألم تكن قد سقطت بين ذراعيها؟ لقد حملتها متوهجةً إلى نهديها، شيءٌ لا يمكن أن يُمَسُّ، لا يمكن أن يُفكَّر فيه، لا يمكن أن يُتكلّم عنه، لكنه يُترك كي يتوهج هناك. وبعد ذلك، ببطء تضع هناك جواربها الطويلة، تضع هناك خُفّيها، تطوي تنورتها الداخلية بعناية في القمة (٧). آنجيلا، اسمها الآخر هو ويليامز، تدركُ أن ـ كيف يمكنها التعبير عن ذلك؟ ـ تدركُ أنه بعد المخاض المظلم لآلاف العصور ها هو النور يشعُّ في نهاية النفق؛ في نهاية الحياة؛ في نهاية العالم. تحتها كان يرقد الخيرُ المطلق، الجمالُ المطلق، كان هذا هو اكتشافها الخاص.

بالفعل، كيف يمكن للمرأة بعد ذلك أن تندهشَ إذاً وهي تستلقي في فراشها لم تستطع أن تغلق عينيها؟ ـ ثمة شيءٌ قاهر يمنعهما من الانغلاق ـ إذا كان الكرسيُّ وخزينةُ الأدراج يبدوان في الظلمة الخفيفة فخميْن وجليليْن والمرآة تبدو ثريةً ومهيبةً بما تحمله من لمحات نهارية رماديّة شاحبة؟ تمتص إبهامها مثل طفلٍ (عمرها كان تسعة عشر عاماً في نوفمبر الماضي)، إنها تتمدّد في هذا العالم الطيب، هذا العالم الجديد، هذا العالم الذي في نهاية النفق، إلى أن تدفعها رغبةٌ قوية في رؤيته أو امتلاكه، فتقذف ببطانيّتها، ثم تقودها تلك الرغبةُ إلى النافذة، وهناك، تنظر إلى الخارج صوب الحديقة، حيث يتمدد الضباب، كلُّ النوافذ مفتوحةٌ، إحداها بلونٍ أزرقَ ناريّ، وثمة شيءٌ ما يدمدم على البُعد، إنه العالم بالتأكيد، والنهار الوشيك، «أووووه»،
صرختْ، كما لو كانت في وجع.

تمت

فرجينيا ولف (١٨٨٢ ـ ١٩٤١):

أديبة إنجليزية، ابنة السير لزلي ستيفن محرر «معجم السير القومية»، في ١٩١٢ اقترنت بليونارد وولف، وهو صحافي وكاتب. كانا يديران مطبعة هوجارث التي نشرت أغلب كتبها. أدرك الناس أن روايتها الأولى «الرحلة البحرية إلى الخارج» ١٩١٥ عملٌ مرموق، وسرعان ما أردفت النجاح الذي لاقته برواية «الليل والنهار» ١٩١٩، ثم رواية «غرفة يعقوب» ١٩٢٢. في هذه الأثناء كانت قد نشرت تجارب أخرى عديدة مكتوبة على نحو جديد، جمعتها في كتابها المسمى «الاثنين أو الثلاثاء» ١٩٢١. وبهذا الأسلوب الجديد كتبت رواياتها التالية: مسز دالواي ١٩٢٥، «نحو المنارة» ١٩٢٧، و ـ إلى حدٍّ ما ـ «أورلاندو» التي تعد «سيرة» ١٩٢٨. من بين رواياتها الأخيرة نالت رواية «السنون» ١٩٣٧ استحسان النقاد (وكانت دائمة الجدل معهم) بدلاً من أن تكتب روايات تستخلص أفكار شخوصها مما يقولونه أو يفعلونه، أو تقدم تسجيلاً لأفكار أفرادها نستشف منه طرازهم، اختارت أن تكتب روايات يتكشف الفكر فيها على نحو دقيق إلى الحد الذي تفقد معه الكلمات والأفعال كثيراً من أهميتها. تكمن قيمة كتبها؟ جزئياً، في فهمها لهذه الشخصيات التي تكتب عنها، وجزئياً في التوفيق الذي كان يصاحبها في استخدام الكلمات. جعلتها هذه المزايا من أحسن نقاد الأدب في زمانها، وقد نشرت مقالات نقدية هي: القارئ العادي ١٩٢٥، القارئ العادي (الجزء الثاني) ١٩٣٢. غرقت قرب لويس بمقاطعة سسكس في الثامن والعشرين من مارس عام ١٩٤١، وأثبت قاضي التحقيق في الوفيّات أنها انتحرت.

(انظر دائرة المعارف البريطانية ـ مجلد ٢٣ ـ ص ٧٣٣، جامعة شيكاغو، طبعة ١٩٤٥).

١ ـ كُتبت عام ١٩٢٦.
٢ ـ CollegeNewnham جامعة للبنات في قلب جامعة كامبريدج.
٣ ـ مازالت تتكلم عن الرياح (المترجمة)
٤ ـ Swansea مدينة تقع على الساحل الجنوبي من ويلز (المترجمة)
٥ ـ أعطت الساعة ضمير المذكر he ولهذا دلالة تقصدها؟ انظر المقدمة (المترجمة)
٦ ـ Bamborough Castle قلعة بإنجلترا بُنيت في القرن السابع عشر (المترجمة).
٧ ـ قمة الشجرة ربما(ت).

شنطة حليمة

محمد عطية محمود

خلف الباب المغلق من الداخل قبعت الشنطة.. تنتظر اليدين النافرة عروقهما كي تتلقفانها.. تضمانها إلى الصدر الضامر، تصطدم بعظمة الذقن، فلا تعبأ بنغز سوستها الناتئة فيها، وهي تمضي.

غالباً ما تكون الشنطة مكتظة بقطع ملابس جمعت على عجل.. ربما كانت أجزاءً من ملابس داخلية غير مكتملة، مع تكرار لإحدى القطع دون الأخرى، مع ثوب أو ثوبين، وحافظة نقود قديمة فارغة إلا من منديل صغير مشغول الحواف وربما خلت الشنطة من ثوب للمبيت...

وقفت واضعة يديها في وسطها، تقسم أنها سوف تغادر البيت الذي.... والذي.......

يسمع صوت لبكائها، ولا يرى إلا أثر اندفاع الدماء في خريطة وجهها الجاف.. يحمرُّ لون أنفها المدبب، تعترض خيوطه بياض عينيها.. تنفّر العروق أعلى جبهتها المنحدرة إلى الخلف، بعد انزلاق (الإيشارب) الذي لا يزال معلقاً بربطة شعرها من الخلف متدلياً لا مس كتفها لتظهر جلية الخصلات البيض ممتدة في عمق رأسها.

لم يتحرك في فضاء البيت ساكن.

استندت إلى الحائط.. تلتقط أنفاسها.. تنحدر نظراتها شاردة نحو الشنطة..

« ـ حليمة ... لست بخادمة !!».

« ـ حليمة ...

منذ احتواك البيت الكبير، وسط أخوة وأخوات لا تشبهينهم في أي شيء، وأنت تعالجين اختلافك عنهم، يجعل ظهرك مطية لأقدامهم وأقدام أبنائهم.. نعم هم وأبناؤهم، فالكل يترك البيت، إلى حيث بيته الجديد وعياله، وعندما يعودون يجدونك قابعة مرفأً لسخطهم...

يضحكون فتضحكين حتى يسيل الدمع من عينيك.. ضحك الخالي من الوجع في أنظارهم.. حتى إذا فرغوا من ضحكهم وجدوك ما زلت تجففين دموع الضحكات ليستنكروا فعلتك التي صارت لديهم مصيبة.

وعندما تبكين صامتة تشمئز وجوههم وتنالك ألسنتهم بالسوء..».

أدارت وجهها مصمصت شفتيها وهي ترفع عينيها نحو السقف.

« ـ حليمة .. إلى أين أنت ذاهبة ؟».

« ـ حليمة ...

منذ فرغ عليك، وعلى أخيك الأصغر، البيت الكبير وأنت تداوين مروق الأيام بالنسيان، وتغييب الدماغ ومصمصة الشفاه حتى أتت «الغريبة» لتحكم البيت الذي صار بيت أخيك.. «الغريبة» التي لامست أوتار مشاعرك، وغربلتها، مرة تشد لجامك، ومرة ترخيه، لتشعري معها بالتجدد والتنوع...

هي تمنحك حالة من الانطلاق، ثم تعيدك بقسوة، لكنها قسوة حانية !!

هكذا ترينها، فلا تستطيعين الفكاك منها...

هي جلادك الرحيم...

هي تمنحك سعادة الضحك والألم، ولكنها تحرمك لذة بكائهما».

همدت على حافة كرسي بالصالة في مواجهة الباب، شدت (الإيشارب) من رابطة شعرها، ونظراتها مستقرة على الشنطة.

« ـ حليمة ... لماذا لا تردين ؟!!».

« ـ حليمة ...

منذ غادرت البيت الكبير، خلف «الغريبة» التي أبت المكوث في بيت قديم تتشبع جدرانه بعبق لا يروق لها وأنت ليس لقلبك معها خيار، تماماً كأخيك الذي ابتلعته في حضنها...

أنت تحبينها ولا تحبين سواها وتعلمين أنها لا تحب إلا أن ترى العالم من مكان مرتفع عن مستوى الأرض، التي تحكم وجودك بجدران لا ينفك حصارها...

معها العالم مفتوح أمام ناظريك لكنه مغلق بداخلك.. أليس كذلك؟!!».

زمّت (الإيشارب) على رأسها وعادت عيناها تلتصقان بالشنطة...

« _ حليمة...

هل كنت تدرين أن البيت الجديد صار بيت «الغريبة» أم أن حبك لجلادك أعماك عن حقيقة أن البيت القديم الذي كان يؤويك _ هو أيضاً _ قد صار سراباً لا يمكن الإمساك به...

ماذا وقد أقصتك «الغريبة» عن (بيتها) المرات ومرات، تعودين بعد كل مرة منها إليها فاتحة ذراعي الحنين بلا دموع...».

« _ حليمة...

على أرض هذا البيت _ أيضاً _ ليس لك مكان، وليس للبيت مكان في قلبك، رغم نزوحك إليه بين فترات الوصال، ورغم أنه الأقرب إليك بعد البيت الكبير الذي راح؛ فأنت غالباً ما تفتعلين ثورتك عليه، وبعثرة أشيائك من مكانك فيه، ولملمة بعضها في فضاء شنطتك السوداء لأنك توقنين تماماً أن قلبك «هناك» عند التي كلما فارقتها وجئت إليه هرباً منها وجدت نفسك في اشتياق إليها..

نعم.. واشتياق شديد.. لكنها الآن لا..».

انتزعت عينيها عن الشنطة؛ لتنهض، تفتح الباب، و...



يبكي ويضحك

حمزة قناوي

مُدي العيونَ إليه والأهدابا ... فلكم سعى شوقاً إليك وذابا

وطوى الطريق مُحلِّقاً نحو المدى ... إن لحت فيه تخيُّلاً وسرابا

مدي يديكِ إلى فؤادٍ عاشقٍ ... سوَّمته العشق الكبير عذابا

واري لهُ فلعلَّ رنوتكِ التي ... تحيي الجنان وتُنبتُ الأعنابا

ترثي لعُمـرٍ في طريقكِ قد مضى ... لم يلق في مرّ الشباب شبابا

طُلّي إليه ففي الفؤادِ لواعج ... حرَّى وأحلامٌ هوين ترابا

وسنين قهرٍ سافرت ترجوكِ من ... عمر تناثر ضيعة وصعابا

يبكي ويضحك إن خطوت على المدى ... حلماً يبعثر أنجماً وسحابا

يهفو إليك يطير خلف ردائك الـ ... مسحورِ يلمسُ طيفَهُ الوثابا

يبكي لمرِّك كالسحابِ إذا مضَى ... فوق الرياح الهوج رام غيابا

ويعودُ بالأحلام نائمة على ... يأسٍ يراودُ يأسه فيهابا

يمضي إلى دنياكِ يلقاك الدُّنا ... عُـشباً ظلالاً أنهراً وهضابا

لكنما تأبين أن تري له ... تفقدهُ أمواج الجنونِ صوابا

فامضي ولا تتلفتي نحو الذي ... أغمدت فيه أسنةً وحرابا

هو قد هواكِ تعبُّداً وتبَتلاً ... والعابد النَّسَّاكُ لا يرجو المثابا

أندلسية

محمود فرغلي علي موسى

أيُ غرناطةٍ
عشتَ
تسكنُ في أفقِها نجمةً من حنينْ؟
قابَ قوسينِ أم قابَ حزنينِ منها؟
كلما جاعَ قومٌ
رميتَ لهم لحمَها،
ثم قلتَ:الرجوعُ لها مستحيلْ؟
كلما أيقظتكَ الرياحُ نأيتَ،
وصرتَ إلى
جثةٍ من دمٍ نائحٍ وعويلْ،
أي دربٍ سلكتَ لها؟
أوكانَ سدَى عُمُرٌ من الموتِ
والقتلِ؟
أكانَ سُدىً ظَهرُ سرجٍ تضمَّخ بالحمحماتْ.
أي غرناطةٍ تَدخلكَ الآنَ؟
تنفضُ عنكَ أَسَاها،
وتخلعُ عنك إزارَ النَّدى،
تَستعيركَ غِمداً لسيفٍ على حائطٍ يسندُ الظهرَ

كليلاً بلا بارق أو صليلْ.
وفي الليلِ تُقصيكَ
نجماً يُحاور أحزانَه
في مدارِ الأسى والأفولْ.
أي غرناطةٍ
تشتهيكَ ولا تشتهيكَ
تريدُكَ أنّى تشاءُ
وردُ الغوايةِ في نَسغها،
ثم ترهدُ أنَّى تشاءُ،
فترميكَ قلباً عليلاً تعلَّق في
فيء نخل عليلْ
أين أبوابُها
أين حمراؤها
يا دليل؟
لم نسلِّم مفاتيحها
لم نقايضْ بها
يا غبار

ذات حزنٍ
وأوغل فينا الهوى ذاتَ حزن
وكان انتظارْ.
كلما فاجأ الخوفُ أيامها الذابلاتِ
استعارت دمانا
تُجدد من نسغِ أحلامنا
قلبَها المستعارْ
انتظرنا طويلاً
شميماً لنجدٍ بأدرانها،
وانتظرنا
تباريحَ نخل يموج بلا زائرين
ولم يجمع اللهُ يوماً شتينِ قاما إلى دربَها
لم نسلِّم مفاتيحها
لم نقايض بها
يا غبار.

* * *

سماء مقصوصة الطيور

منير محمد خلف

حياتي بدونكِ غابةُ حزنٍ
فراغ.. وقحطٌ.. ويأسٌ.. وموتْ..
تجفّ السّواقي
إذا لم تمسَّ يداكِ يدي،
وأسرابُ هذي الغيومِ
يهاجرُ أعشاشَها الماءُ
تفلتُ قطعانَها نحونا
ثم تتركُ خلخالَ أحزانها
في نزيفِ القمرْ.
فلا تَدَعِي القلبَ
يأخذه لمراعي الشقاءِ رعاةُ الغيابِ،
السماءُ ستبقى بدون سماءٍ...
وهذي البلادُ
ستُوقِفُ دورةَ خضرتِها الأرضُ
تشحنُها بثمارِ المرارةِ،
لن أعرفَ النهرَ بعدَكِ
لن تنحني للعصافيرِ أغصانُ روحيَ
لن أقطفَ الفجرَ من صوتكِ المريميِّ

ولن يستطيع ملايين ثوّار قلبيَ
أنْ يُبعدوا الجرحَ عنهُ
وأن ينكِسُوا رايةَ الحزنِ فيهِ
ولن يستطيعوا... ولن يستطيعوا...
لأنَّ الزهور التي سوف تبقى بدون ثيابٍ
سيقتلُها بردُها،
ثم يعجنُها في المساءِ القطيعُ
ويغسل آثارها من يديهِ الرّبيعُ
غداً..
حين تأتين..!
يا لغدٍ...!
كم تموتُ عصافيرُ فرحتهِ
كم بعيدٌ هو الآنَ
كم تستلذّ الغياباتُ حين تضمُّ عناقيدَهُ،
ثم تُخرِجُ أَلْسنةَ القهرِ في وجهِ عمري،
غداً حين تأتين...
لن تقرئي في الشوارع أو في الحقولِ
سوى باقةٍ من دمٍ أسودٍ

نَخَرتْ أرضَ أحلامِهِ دودةُ الانتظار..
.. المنافي التي حاصرَتْ صوتَهُ
لن يجيء الشتاءُ كعادتِهِ..
يحملُ الدّفء أو برتقال الحنانِ،
سأبقى بدون مكاني
وأهربُ منّي، ويهربُ مني زماني،
وترحل عن باحةِ الصّدرِ كلّ طيور الفَرَحْ.
يَدِي مترعٌ قلبُ أطفالها بهبوب الحنينْ.
تضمّ يدي في يديكِ يدَ الياسمينْ.
أنامُ وأصحو..
فأصحو وكم لا أنامُ
فلا الأرضُ تحملني يا فراشةَ فرحتي
الـ لم تُتابعْ مشاويرَها المنتقاةَ،
ولا الأُفقُ يفتحُ كوَّةَ دكّانِهِ
للحصولِ على ربطةٍ من هواءْ

دوّار الشمس

ناصر جبران

تنبسط الأرض أمامي عند السفوح المنحدرة باتجاه البلدات والقرى المحتلة ولا أرى إلا حركة الجيش وأفراده ومعداته وآلياته المدمرة والمقتلعة للأشجار الزيتون والبرتقال فيما تبدو العوازل الأسمنتية وكل أشكال الفصل العنصري ونقاط المراقبة والعبور شاخصة في وجه الأهالي وأصحاب الأرض ومتداخلة بقسوة في نسيج تضامني مع تلك المستوطنات والمستعمرات بالتفافاتها اللاعينة وشوارعها العنكبوتية الملتوية.

لا شيء سوى الاقتلاع والاستيلاء والتغيير العدائي في معالم الأمكنة ومسمياتها ومع هذا تبقى الأرض حاضنة وفيّة للذين يتمسكون بها فيما تستمر المقاومة والحياة بكل أشكالها.. «أم صابر» شريكة دربي الغالية لها أسلوبها أيضاً إذ تتأذى وتتعب كثيراً وهي تتجول بين حارات قريتها التي قسمها الجدار العازل ومع هذا تصر ولا تعرف إلا التنقل وزيارة الرحم والأصدقاء وبيوت طفولتها وتتحمل المشقة والعناء وهي تعتلي جانباً من ذلك الجدار العالي الفاصل متجاوزة عبر ثغرة بسيطة فيه وجانب لم يتواصل مع ألواحه الأسمنتية الأخرى بسبب صخرة قاسية برزت حائلة ممتدة أقل بمترين في ارتفاعها دون مستوى الجدار، حيث تولت بشموخها قدراً مهماً كانت فيه بمثابة معبر الرحمة ومنجاة لكل القاطنين بتلك القرية إذ سمحت لأبنائها من الوصول لمدارسهم وللعاملين والمشتغلين بالتجارة في فتح ورشهم ودكاكينهم فيما فئة المزارعين بطبيعتها هي أكثر التصاقاً وتعايشاً مع أرض البيارات التي تخصهم.. هكذا هي «أم صابر» دفء بيتي وحياتي ومحبة ودودة تعطر البيوت بلطف حديثها.. اليوم صرت أنا وهي نعتاش على حقلنا ولم يتبق لنا سوى ابننا «أيمن» ابن الثامنة عشرة تتطلع إلى مستقبله أحبه كثيراً غير أني بالتأكيد لا أبدي مشاعري العاطفية مثل أمه فيما تخاف عليه أكثر وأكثر كلما تذكرت رحيل ابننا الأكبر «صابر» ذاك الغائب الحاضر الذي دوماً هي لا تستحضره بعناء تفكير وإرهاص وإنما يعيش معها كل ليلة كما لو أنه غائب عنها للحظة وتجزم أنها أكّلته الزعتر وارتشف من يديها الشاي الذي يحبه بالنعناع واحتضن أخاه وقبل رأسينا أنا وهي وغادرنا.. هكذا تزعم.

اليوم صارت تتحدث عن أشياء غريبة فيما أنا أقضي جل نهاري في الحقل وأعود قبل أن يحل الظلام ومع الوقت أخذت أبكر في العودة وأمضي المساء بجوارها ولا أتركها وأغادر بيتي إلا للمقهى المجاور ثم أعود سريعاً.

يتوقف «خليل المعلم».. ينثر حفنات من حبوب دوار الشمس على جانبي الممر الترابي المتعرج.. يملأ كفاً ثم أخرى، ويتبعها بأخرى وأخرى إلى أن يصل إلى الطريق الواسعة المؤدية إلى حقله.. فيما «أم صابر» لا تغيب عن عقله لحظة. يقول عنها بشيء من الإضافة: كثيراً ما نهضت على صوتها ليلاً كنت أسمعها تتحدث جهاراً وكأنها تخاطب آخر أو مجموعة من الأشخاص وهي تقف مقابلة لصورة ابننا الشهيد «صابر» الموشحة بغصن منسق مجدول بالورد المختلف الأشكال والألوان حرصت على استبداله كلما ذبلت وروده ولا تمل من المحافظة الدؤوبة على تفقد قفص صامت غاب طائره بعد رحيل صاحبه وتنظيفه من لا شيء وكثيراً ما وضعت الماء وحبوب دوار الشمس في المكانين المخصصين لهما كنت أبصرها تمد يدها إلى داخله تداعب الفراغ.. لا صوت تغريد.. لا خبطة أجنحة ولا مخالب ناعمة وتمسك بأصابعها الناحلة.. تغني ثم تنتحب.. كانت الأيام الأولى فاجعة لنا وصعبة عليها أكثر، ومع الوقت هدأت واستقر حالها وانصب اهتمامنا بابننا «أيمن».. عجباً لا أجد سبباً لما يجري.. حقاً لماذا تذكرت القفص المرمي به هناك على سطح المنزل وطلبت مني إعادته للخانة نفسها من زاوية البيت حيث يمضي «صابر» معظم وقته هناك بين المطالعة وزراعة شتلات الورد.. ثلاثة شهور وهي تلاحظ القفص الفارغ.. لماذا استرجعته.. لماذا هذا الاهتمام المفاجئ رغم انقضاء ما يقرب العام مركوناً هناك فوق السقف.. ألم تطلب مني ذات صباح منعش هلول تحرير الطائر من قفصه بعد انتهاء أربعينية الشهيد بيومين قائلة لي وبإلحاح مكرر:

لا يجوز لنا الاحتفاظ بهذا الطائر.. أتسمعني لا يجوز لنا الاحتفاظ بهذا الطائر الجميل وحبسه بعد رحيل ابننا الغالي.

قلت مؤكداً:

صحيح.. معك حق..

ثم أردفت مقترحاً:

ما رأيك نبيعه ونتصدق بثمنه اكتساباً للأجر والمثوبة.

صمتت مترددة ثم أجابت رافضة كما لو أنها حسمت رأيها فجأة:

إطلاق حريته أكثر أجراً عند الله.. لا تتأخر.

امتثلت لطلبه وفتحت القفص، ظل متردداً يقلب رأسه الصغير يمنة ويسرة..
يقترب من الفتحة ثم يتراجع منكفئاً للداخل، يقفز ويتراجع، بعدها تقدم خطوات واستقر حلمه على مغادرة القفص والرحيل عنا بعيداً.. كان صوت ندائه الباحث عن أسرابه المماثلة يسبق جسده الصغير.. نسمعه بوضوح.. ارتفع عالياً.. عالياً وهو يبتعد باتجاه الشرق فيما صوته أخذ بالخفوت تدريجياً.. بقينا نطالعه ونتابعه أثراً يتضاءل حتى اختفى في زحمة النهار المبهر.

***

أخذت الأمور تزداد سوءاً وكلما تأخر «أيمن» وطالت سهرته قليلاً خارج البيت اضطربت «أم صابر» وارتفعت وتيرة قلقها واضطربت وتزايد خوفها.. كانت هناك في غرفة الجلوس تمكث مرتابة في انتظار ساهرة لا يهدأ لها بال حتى يعود.

صرت أرقبها وألحظ تأخر ابني «أيمن» ومما ألهب حيرتي وحرجي وزاد الطين بلة ما تفوه به جاري «أبو محمود» إذ سحبني جانباً بعد صلاة الفجر مستفرداً بي ونحن نهم مغادرة المسجد، ثم أخذ يتقاصر في مشيته وأنا أجاريه علّه يبدي ما في سريرته.. ابتعد عنا المصلون ولم يتفوه إلا أخيراً حيث همس قائلاً:
يا «أبو صابر» انتبه للحاجة أنتن..
قلت: ما بها؟
قال: أنت جاري والذي يزعجك يزعجني وما لا يرضيك بالتأكيد لن يرضيني.. ما الذي حدث لأم صابر؟!
قال: أنا الذي أسألك لا أنت.. ما الذي حدث لها..

انقلب حالها.. أخذت تتحدث عن «صابر» ورفاقه كما لو كان حياً يجوب غرف الدار عندكم.. ما الذي يجري يا «أبو صابر» وماذا أصاب الحاجة.. ما هذا؟!
أجبته متأسفاً: اعذرها يا «أبو محمود» واعذرني أيضاً لأنني لا أملك تفسيراً لمثل هذه الحكايات.. إنها طيبة ولا تقصد إلا الخير.. أدعو ربي أن يخلصها من هذه الأزمة.. تعرف يا «أبو محمود» الحاجة تتذكر ابنها وليس بالهين نسيانه.. مناسبات كثيرة تمر تطوف مشاهدها وما زالت عالقة في أذهاننا.
أبدى حرصاً وهو يقول بمودة مصطنعة مقاطعاً لحديثي وكأنه يود تفنيد ما يريد إيصاله لي:
معذور يا «أبو صابر».. الله يخلصها مما هي فيه.. لكن الحاجة يا أخي لا تكتفي عند حدود حكاياتها وتخيلاتها، إذ تجاوزت إلى أبعد من ذلك وهذا ما أوصلته لي «أم محمود»، إذ نقلت إليَّ مخبرة عن أمر تصورته في البدء مجرد دعابة من الحاجة «أم صابر» قبلته منها مرة وتكرر مع ابنتنا «سوسن» بل مع الكثيرات من الحوامل في حارتنا إذ ما إن تقابل إحداهن حتى تمسح كفها على بطنها البارز وهي تقول لها: «ما شاء الله».
توجهت قائلاً له: هذا كلام طيب.. ماذا تريدها أن تقول يا أبا محمود؟
صبرك عليّ.. قالها مقاطعاً لأكمل، انتظرني حتى أخلص كلامي.. أي كلام طيب هذا كأن تقول مثلاً ما في بطنك سيحمل السلاح.. أبشري يا أختاه.. سيلحق بمواكبهم إنه يتحرك بعنف ها هو يرفس برجليه.. سيدافع عنا جميعاً..
صمت ثوانيَ، لم أقاطعه ولم أبس بكلمة بعدها.
أضاف: اسمح لي.. هذا الكلام يا «أبو صابر» يقلق النساء ويخيفهن.. مرة تتحدث عن تهيؤات وتصورات لا تصدق، ومرة تبدي أفعالاً غير مقبولة.. توقف برهة ثم عاود استكمال حديث هامساً:
أنت تعرف أن الأوضاع التي بدت تشتد وتتأزم أكثر من قبل والعدو يحرك دورياته باستمرار ولا يوقفها بعد أن تمكن قناص من قتل أحد أفراد جنوده..
أبديت له اعتذاري مرة ثانية وأنا أقلل من أهمية الحديث المذكور واحتمالاته:
ما أدراني يا «أبو محمود» هذه أمور في علم الغيب.. يا رجل إلى أن يلدن ويكبر الصغار يكون نحن قد خلصنا وسلمنا أمرنا وذابت عظامنا.. اترك «أم صابر» تعيش أحلامها وإن شاء الله أعدك بنصحها أن لا تبدي لكم أحلاماً مزعجة ولا تبدر منها أفعال محرجة.. أيرضيك هذا يا «أبو محمود»؟!
ابتسم في وجهي بتصنع وافترقنا لكن حديثه شدني كثيراً وظل يطرق جدران رأسي بحدته وغرابته إذ لم أتوقع أن الأمر وصل بالمسكينة «أم صابر» إلى هذه الحالة الصعبة.. لن أتركهم يعبثون بعقلك سأكون بجوارك.. لن أسمح لتقولاتهم أن تتفشى وتكبر وأنت المناضلة الصامدة التي توقفت بجانبي وأنا في الاعتقال وتحملت ظروف غيابي ولم تتخلَّ عني واستمرت على صلابتها.. ما الذي يريده مني جاري «أبو محمود».. سأعالج الأمر ولن أدع أي مخلوق يشوّه بيتي.

***

دخلت الدار غبشة وقد داهمتها ذؤابة معتمة من اللون البرتقالي الغامق أخذت تذوب متوارية في اقتحام اصفرار اللون البرتقالي واتساعه إلى أن شمل كافة غرفها وتسرب عبر نوافذها وشقوق أبوابها وتطاير في كل مكان ممهداً لمجيء النهار.. وجدت «أم صابر» قابعة في ركنها المعتاد متلفعة بسكينتها الروحية الساهمة هادئة تنقل حبات

مسبحتها برقة متناهية وشفاهها تلهث بالذكر والدعاء بصوت خافت.. تريثت حتى انتهت وصمتت شفاهها من الحركة وقبل أن أبادرها بالتحية التفتت نحوي بفرح ظاهر وجدتها تنظر إليَّ مبتسمة الوجه مشرقة وهي تقول بصوت به بحة متخنة:

صباح الخير.. تصور عندنا ضيوف أعزاء.

شعرت بانقباض قلت في سري وقد هاجمتني الظنون، ترى هل تعيش نوبة مفاجئة قاسية.. هل استفحل بها الأمر.. سأعرف هذا.. سألتها مستوضحاً: ألم يستيقظوا بعد.. أين هم؟ كنت متلهفاً لسماع جوابها غير أن الأمر تعقد أكثر حين قالت:

هناك في القفص.

انبريت مستغرباً وقد ازددت حيرة:

في القفص؟!

قالت: مالك يا رجل، الأمر في غاية البساطة لا تستغرب ليلاً وبعد ذهابك إلى السرير فوجئت أن ابني «أيمن» جلب لي طائراً جديداً.

قلت مستفسراً:

كيف هذا وأنا لم أر في يده أي شيء؟

أجابتني مباشرة:

أخفاه عني وعنك وأبقاه عند باب الدار لكنه لم يقو على كتم الأمر فهمس لي، ماما أحضرت لك هدية سوف تعجبك تعال معي.. تبعته وأنا كلي شوق لمعرفتها، ثم قال وهو يحتضنني:

ها هو اعتني به.. لا أريد لقفصك أن يكون خالياً.

قلت لها مثنياً على فعلته:

فعل خيراً.. الله يسعدك.. لقد قام بعمل لم يدر بخلدي.. كيف خطر في باله مثل هذا؟!

أضافت فرحة: لقد وعدني أيضاً بإتيانه أنثى له قريباً.. وظلت ساهمة ثم تذكرت قائلة.. يا «أبو صابر» لا تنس وأنت عائد في المساء أن تحضر معك شوالاً من حبوب دوار الشمس ولا تغفل أيضاً أن تأخذ معك تواً كيساً منه وأنت خارج.

هززت رأسي وأنا أشرب بقية ما في فنجاني من قهوة.. لم أشأ مفاتحتها بأي موضوع ولا أن أنغص عليها هذا الصباح الربيعي الرائع.

غادرت بيتي وقد كزت الشمس على أطراف أصابعها النارية متدرجة على سلالم الأفق والسماء.. حملت متاعي ونفسي في فرحة استمرأت على حمل هذا الكيس الحاوي على وجبة الظهيرة وبعض الفاكهة المتوفرة وكيس آخر يحوي حبوب دوار الشمس، هكذا يدي وشغفي قطع المسافة إلى الحقل وأنا أنثر تلك الحبوب في طريقي ذهاباً وإياباً وبشكل اعتيادي وأنثرها على قبر ابننا الشهيد «صابر» كل خميس.. مع الأيام صرت أنثرها على القبور التي أتمكن من الوصول إليها.. لن أعكر مزاجك.. لقد وفر ابني «أيمن» ما جعلك مشغولة، ستجدين سلوتك مع هذا الطائر الجميل ربما تروق نفسك ولا أحتاج لمفاتحتك بأبنتها العزيزة الغالية.. مضيت في طريقي وبيوت الحارة تقطر بالخمول وتفتح نوافذها لصباح جديد.. حملت نفسي وتابعت المسير..

***

مرت أيام و«أم صابر» مولعة وسعيدة بضيفنا الجديد.. أبعدت تماماً فكرة التحدث معها بموضوعات تضايقها.. صرت سعيداً أنا الآخر. البيت يشع ببهجة فرحها وحراكها إذ عادت لشتلات الورد تقوم بنفس أعمال ابننا الشهيد «صابر» كل شيء أخذ في التحسن.. مدار يومها يعبر سريعاً ساعات تقضيها في الدار تبدد وقتها دون أن تمل وخروجها صار أقل بكثير عما كانت معتادة عليه سابقاً وبهذا منحتني فرصة قضاء متسع أطول مع الأصدقاء لم أسمع عنها همساً ولا تقولاً ولا عتباً من جيراننا.. لقد راحت تميل باهتمام أكثر بكل متعلقات البيت وشأنه وما لفت نظري اعتناؤها الشديد بكل ما يخص ابننا «أيمن» وتفاصيل غرفته.. سريره ومكتبته الصغيرة وملابسه حتى إن غرفته أخذت تستأثر بالترتيب والملاحظة أكثر من مرة يومياً.. هذه اللمسات والانشغالات البيتية شكلت لي إزاحة وتخلصاً من مداهمات عاصفة وهموم جارحة وعما تطلقه ألسنة الجيران، كما أن غصن الورد المجدول اكتسب وضعاً مختلفاً وصار يغير بانتظام وقبل ميعاد جفاف وروده.. أدمت الذهاب والعودة وقطع تلك الدروب والأرض تعانقني بشوق حنانها وتفاؤلي يكبر بعطاء حقلي وما ستطرحه قريباً أشجاره الواعدة صرت أتحرق حباً لدنو موسم جني الحصاد.. كل شيء يصفو نحو الأفضل وما كان قائماً ومعتاداً استمر على حاله وزيادة حتى إن حبوب دوار الشمس تضاعفت كميتها وغدت «أم صابر» تحملني المزيد منها غير أن ما أثارني صدقاً عدولها عن قرارها السابق وقبولها بتواجد طائر جديد يحتل القفص المهمل عوض الطائر الراحل لهو أمر فيه شيء من الغرابة.

أما كانت هي المحفزة لي بتحريره.. كيف تقبل بآخر أم أن الحدث لا يتعدى النزوة المؤقتة أم أنها حالة كمونة ورغبة متأصلة موصولة ببواعث الحنين والتذكر والخيوط البعيدة.. هل هي الحميمية التعويضية لحالة الإمساك بالمفقود والتعلق بأطيافه واستعادة لذته والفرح بحوزته مجدداً.. لا أدري..!

***

ذات مساء فرح وأنا عائد من الحقل وكل ما حولي يبشر بالخصب والنماء لاحت لي بيوت قريتي الهادئة قريبة جداً من خلف هذه الأكمات والرابية التي أعتليها لأول مرة لم أطرق هذا الدرب مسبقاً كانت طريقي واحدة لا أحيد عنها غير أن الكمية المضاعفة من حبوب دوار الشمس زادتني سروراً ودفعتني لطرق دروب جديدة كي أوزع أكبر كمية فيها رواحاً وإياباً أمماً وفر لي غبطة كبيرة وصحبة نادرة ومهد لي متسعاً من الرؤية والمشاهدة استطعت من خلالها تكوين صداقات إضافية مع أشخاص رعاة يعبرون بشكل اعتيادي ويومي بتلك الدروب المتربة.. بعضهم كان يشاهدني وأنا أنثر الحبوب ولم يتفوه بكلمة أو يستوقفني

ليسألني عما أفعل. بعضهم يحاذيني تماماً وآخرون منهم على بعد لا أسمع منهم سوى همس إلقاء السلام والتحية أو السؤال العابر للاستدلال والتعرف وتأكيد الوجهة التي يقصدونها. بيوت القرية المتقاربة على بعضها تجلت بارزة على بعد خطوات مغسولة ببهية بعد شتاء ماطر مزين وقد لامستها شمس ناعمة ودغدغتها. ها أنا أقترب جداً من حارتي أدخل الزقاق من طرف آخر قليلاً ما مررت بسكّته هو أقرب لبيت جاري «أبو محمود» الذي يتقدم بيتي من هذا الجانب وزاويته.. على بعد مسافة ليست بالبعيدة أرى جاري وقد اقتعد الدكة الحجرية التي أمام باب داره راصداً حركة الممر الذي قبالته.. أبصرني فاعتدل وأنزل قدماً واحدة للأرض وما إن اقتربت منه حتى أنزل الأخرى ونهض مرحباً في نصف استقامة.. ألقيت عليه التحية فجلس وسمعته يردد وهو يشير إليّ بمجالسته مع أني لا أود الجلوس إذ إن عناء المسافة التي أقطعها لا يسمح لي إلا بالراحة والتخفف في داري والبقاء مستقراً لحين شعوري بعدها أن الوقت قد أزف للخروج كما لا أود المكوث بمعيته طويلاً إذ لطالما أن الجلسة مع جاري «أبو محمود» تنغص الفؤاد وتزيد المرء ضيقاً ومع هذا وجدت في نظراته الملحة ما يجعلني أقبل عرضه ولو على مضض قلت له مقدماً حتى لا يبالغ في الرغي طويلاً: يا «أبو محمود» لن أرد لك طلباً وإن كنت تعباً حقاً.

***

جلست متخذاً موضعي في نهاية الطرف الثاني من الدكة المستطيلة ذات الثلاثة أمتار طولاً. تركني برهة من الوقت وهو يعاينني ثم ابتسم وهو يقول: الدنيا لن تطير.. استرح يا «أبو صابر» بعدها صمت لفترة وكأنه يحضر كلاماً ثم استلطف أن دخل حديثه بالسؤال عن الحقل:

كيف المحصول هذا العام يا «أبو صابر».. الزراعة متعبة والعائد قليل والأرض آخذة في الجفاف ليس هذا فقط بل أنت تعرف أن الجيش والمستوطنين الإسرائيليين لا يتركون الناس في حالهم وها هي وسائل إعلامهم تتهم حجنا بمقتل الجندي وتشير إلى أنها وضعت يدها على معلومات أولية في غاية الخطورة سوف تعلنها لاحقاً بعد أن تتمكن من الإمساك بالمرتكبين لتلك الفعلة وعندها ستدمر منازلهم وتقتلع أشجارهم. أخذت أفكر. لا أدري لماذا يسمعني مثل هذا الحديث المكدر. هل يتوقع إخافتي.. واهم بالتأكيد.. إذاً ما الذي يموج في رأسه لكن جملته الصادمة القاسية الأخيرة أزعجتني فتنبهت لمعناها وما تتضمنه من مغزى مباشر. إذ قال دون مراعاة لمشاعري: لماذا لا تبيع حقلك يا «أبو صابر»؟

أجبته معتدلاً وكارهاً لهذه اللهجة الفجة المبطنة: لن أبيع حقلي حتى ولو يبست أشجاره وأفعال عدونا وجواسيسه يا «أبو محمود» نعرفها جيداً، اقتلاعه للأشجار وهدمه المنازل بسبب كان أو لا فهو لا ينتظر الإذن من أحد.. هذا ديدنه وحقده ومنهجه.. أين الجديد؟ المحتل والغاصب لا يرحم.. نحن متمسكون ولن نغادر أرضنا وهذه الأفعال الشنيعة والظالمة لتؤكد استراتيجية عدونا الإرهابية وأساليبه المخادعة الجبانة.

قاطعني قائلاً: لا هوّن عليك.. الوضع يشتد سوءاً والله يجعل الأمور على خير.. كيف الحاجة «أم صابر»؟ لم نرها منذ فترة؟.. يقال..

رددت عليه مختصراً وراغباً في ترك مجلسه: بخير والحمد لله..

غير أنه أكمل حديثه من حيث توقف: يقال إنها منشغلة بطائر جديد أفضل لها من قول حكايات لا طعم لها.

وقفت هاماً بمغادرته إذ لم أعد أحتمل فاستدرك قائلاً كما لو كان يريد مني انتزاع جواب لسؤال سابق:

ماذا قلت بشأن حقلك يا «أبو صابر»؟.

فكر في الموضوع بدل هذا التعب والمشوار اليومي ونثر الحبوب.

كدت أرتكب حماقة لكنني سيطرت على أعصابي وأمسكت نفسي بدل إطباق قبضة يدي على عنقه وخنقه.. تركت مجلسه مغادراً وأنا أتأفف وبحنق.. يا رجل يكفي ما هذا الحكي الخبيث سأبحث لن أتوقف عنه مجلسك بأي حال من الأحوال وهذه آخر مرة ترى وجهي فيها.

ظل يناديني لكنني ابتعدت عنه وأسمعته وأنا ألج غاضباً صفق بوابة داري بعنف.

***

دخلت بيتي فيما كانت «أم صابر» منشغلة بالمطبخ تحضر معجنات الجبنة والزعتر. قطعت مسافة الممر وفي الصالة الصغيرة ارتميت على الكنبة. طافت بذهني صور التهجير والنكبة واللجوء ومراحل التنظيم والانتفاضات الباسلة وسنوات الاعتقال والتعذيب ومرارة السجن وما نالته من أذى وإهانة على أيدي أعداء شعبي المغتصبين لأرضي من الصهاينة. أولئك أعرفهم تماماً أما ما يحدث لنا اليوم من أبناء جلدتنا وأشقائنا فتلك كارثة أخرى إذ بجانب التضييق وهدم الأنفاق صرنا نتعرض للإهانة من أقزام اندسوا في وسط الثورة والمقاومة وانتهزوا مرحلة المساومات العقيمة.. هذه الفئة ولدت حولها حلقات من المنتفعين والسماسرة.. شعرت بالاختناق وأنا أهذي وأفضفض محتجاً بصوت جريح.. يا لهول مأساتنا ليس الوضع فلسطينياً قاصراً عندنا فقط وإنما هذا حال الأمة عربياً وأمثال «أبو محمود» وسواه كثر.. صارت لهم رؤوس وشوارب ونماذج الانتهازية والخيانة تستشري في كل مكان هنا وهناك.. ما هذا.. كيف أتخلى عن بيتي وأبيعه.. أي جار هذا.. يا الله.. لا يخفي شماتته.. إنه لا يطاق.. ماذا يريد مني.. مكثت في البيت ولم أخرج.. قضيت ليلتي منزعجاً حتى إنني لجأت لسريري مبكراً.. حاولت النوم غير أني لم أتمكن وبقيت أتقلب متقطع الأنفاس بسيطاً وليّف غفوة قلقة حتى ساعات السحر المتأخرة ومع صياح الديكة وزحف

خيوط الفجر ونسماته العليلة عندها كنت ناهضاً من فراشي.. وجدت «أم صابر» كعادتها أعدت كل شيء.. حملت زوادتي اليومية وتوكلت على الله لكنها لحقت بي حتى البوابة الخارجية للدار.. ثم أبدت مشاعرها الجياشة قائلة:

أعرف كل شيء.. لا تفكر يا «أبو صابر» أعلم أنك لم تنم وكنت تتقلب في فراشك وتهذي.. لأول مرة أراك بهذه الحال.. آه يا حبيبي ثق أن الشجرة العظيمة تتفقد أوراقها اليابسة المعتلة فقط.. لقد تغير مجتمعنا.. هناك من هم مع أوسلو وهناك من هم مع الثوابت وعدم التفريط.. لقد امتلأت أيادي البعض وتلوثت لذا صاروا يقبلون بكل شيء حتى إنهم ارتضوا الآن يكونوا عيوناً للمحتلين.. لا تهم نفسك.. شعبك حي والله المعز.. تباطأت قليلاً لتودعني وهي تبدي نصحها:

حاول أن ترجع عصراً لتنام مبكراً وتريح جسدك.

***

توالت الأيام وأكثر أوقاتي وعمومها موزعة بين الحقل والدار حاولت النسيان وعدم الاكتراث لما جرى متحاشياً قدر ما أستطيع الاحتكاك بجاري «أبو محمود» هذا الذي أسفر عن طمعه واستوطنه التواكل فاستنفر في سعيه الدؤوب وتفانيه لتوسعة ثروته وإكثارها بشتى السبل وكيفما تكون مما دفعني للتريث والمراجعة وبذلك اقتصرت لقاءاتنا تلك التي حرصت على أن تكون متباعدة وبصورة سريعة يتخللها سلام عابر وكلمات قصيرة.. هكذا على النحو هذا اتخذت قراري.. لا أود التحفظ لدرجة القطيعة كما لا أريد أن يمتد ما بيننا إلى خلاف دائم ومشادات ومماحكات لا طائل منها جميعاً.. صرت أقلل من خروجي وأهتم بحقلي وتمطرني سحب السعادة كلما انثرت حبوب دوار الشمس ذهاباً وإياباً، وأبكر أغلب أوقاتي عند عودتي للبيت.. هكذا صرت أفضّل المكوث ومسامرة «أم صابر» ولا ألتفت للخروج إلى المقهى إلا لماماً.. اليوم مثل كل الأيام الفائتة غير أن ما يميز نهاره هذا الصحو البديع.. نظرت لزرقة السماء حيث الشتاء المودع قد عصر غيومه وتوارى برياحه وسحبه الباردة منذ أسابيع قلائل صفت من بعده السماء وانتعش الربيع الشهد القادم ينشر قبله على أديم السفوح والمسطحات وفاضت الروابي متألقة نشوانة وانتفضت الأرض مختالة بحللها كريمة قشيبة مزدانة بالزهر والزنابق والحنون والزعتر ودوار الشمس وفاحت بعطر نداها وورودها وشهدائها.

اليوم أخذت الدروب تتحدد جوانبها وتنهض على حوافها امتدادات اللون الأخضر من الأديم وبعض الشجيرات الموسمية والنباتات العشبية فيما مساحات من الأرض وحفرها الغائرة تغطيها غدران بقايا مياه الأمطار الراكدة.

اليوم الخميس موعد زيارة ابني الشهيد «صابر» وغداً سأتوجه للقدس بمعية «أم صابر» للصلاة هناك إن سمحت لنا سلطة الاحتلال بذلك.. يا لقسوتهم إنهم عنصريون في كل شيء يفرقون الخلق حتى في عبادتهم للواحد الأحد.

تلكأت قليلاً وأنا أقترب من البوابة الواسعة دخلت المقبرة بقدسية وخشوع شاهدت حشود الشواهد المنتصبة تأملتها بهدوء وسكينة كانت الزهور الربيعية وأقراص دوار الشمس تغطي القبور وتحنو عليها.. ألقيت التحية والسلام رافعاً كفي لله متضرعاً طالباً الرحمة والعفو لكل الأموات.

***

سرحت قليلاً وأنا أتطلع لتلك القبور والشواهد.. إنهم أسوياء في سكينتهم وصمتهم الطويل لكنهم بالتأكيد لكل منهم أمنية أو رغبة ما لم تتحقق أو أن القلة منهم أدركوا فاستراحوا لنيلهم حسن الخاتمة.. تذكرت نفسي كانت أمنيتي الشهادة فكانت من نصيب ابني «صابر» شعرت برعشة تشل أطرافي وأنا أستحضر تفاصيل تلك الساعة التي أحضروه وفيها كانت الرصاصات قد اخترقت صدره فيما وجهه كان أبيض صافياً على غير عادته وشفتاه المنفرجتان تطفئان ابتسامة حائرة وتخفيان كلاماً مطموساً ظل عالقاً في تجاويف الغياب.

حضنتني نفحة طيبة غسلت رئتي حين هويت خائراً لتقبيله كنت ممزقاً لهفاً مرهوباً.. شممت رائحة جسده العطر كانت مميزة معانقة لم أعهد لها مثيلاً من قبل.

لثمت جبينه السامي بحرارة نازفة أطلت فيها المكوث ربما صعب عليّ وداعه وهو في مقتبل العمر هذا وربما لأغرق وجهي وأدفن حزني وأواري نثار دموعي الشقية مطمورة في مآقيها عسرة وربما أيضاً لعدم قدرتي على مواجهة الوجوه التي تحلقت حولي عندها أحسست أن كل شيء قد توقف وأن غضباً من النار الموقدة انشقت براكينها لتصهر فجأة كل كياني وقتها تذكرت «أم صابر» والليلة التي سبقت مصرعه كيف كانت كثيرة السؤال عنه إذ لم يغمض لها جفن ولم يستقر لها فراش.. هل كان ذلك يمثل إحساس الأم الجواني بالفطرة وعويل حدس قلبها الرائي لفجيعة رحيله المبكر وعلى هذا النحو من الجريمة.. ما أقسى أن تظل طريد المفاجأة الصعبة تتحين اغتيالك أو اعتقالك أو ترحيلك قسراً خارج حدود الوطن والناس.. ترى هل كان ابني الشهيد «صابر» له أمنية أو أن نفسه حاضرة للشهادة وتواقة لمعانقة التراب فقط ولم يخطر حينها في ذهنه أي شيء من متع الدنيا..

يا الله.. ماذا لو نهض الآن من قبره.. لا أدري لماذا بدرت بذهني مثل هذه الفكرة المرعبة أو أن القبور حقاً ارتفعت شواهدها ونهض من تحتها الأموات يسألونني عن أحوال رموزهم الوطنية أو عن الأمكنة المقدسة الخالدة مثل بورسعيد والكرامة والفالوجة والشقيف وغزة أو عن قراهم ومدنهم والقدس والزيتون والبرتقال وهل استرد العرب مكانتهم وماذا عن الأرض المحتلة.. ماذا لو سألوني عن الثورة والمخيمات والحقوق الضائعة

رغم امتلاك الأمة لأسلحة كثيرة وقوية.. ماذا لو سألوني عن الأحياء منا بماذا سأجيبهم.. ماذا سأقول لهم وعن أي شيء سأخبرهم. انتفضت جزعاً مرعوباً ومع هذا ظلت الفكرة تذهل عقلي ولولا يقيني الحق ومعرفتي التامة أن القبور ساكنة لا تتحرك.. إذاً لهل كانت أرواحهم تسبح حولي أو أن من حقهم إثارة الأسئلة لمستقبل قبورهم خاصة وأن الأعداء كثيراً ما تطاولوا عليها ونبشوها وتلصصوا على رفاتها في اللحود ولم يحترموا حتى المساجد والكنائس ودور العبادة والصوامع وحرقوا الكتب السماوية والزرع وهدموا كل شيء حضاري ولم يحفلوا بالقيم والعادات والحرمات.. هذا الجوهر التفكير المسيطر كان ينخر عظامي ويتغلغل إلى مفاصلي ويجمد عروقي إن أنا بقيت جاثياً في مكاني ولأن أسئلتهم أيضاً التي تصورتها قبل قليل أخذت تحاصرني وتحاكمني بقسوة فاختلطت مشاعري بين الرثاء لحالي والحزن على الأحياء والقلق من أسئلة الأموات والمتاهة العصية التي تلف هذه الأمة والمسار الذي يبعدها عن بصيص فجرها المنتظر. تخلصت من شباك حيرتي وجمودي وأوقفت هذا السيل الجارف من الشرود المتخيل ونثرت الكمية الباقية لديّ من حبوب دوار الشمس على أكبر قدر من القبور.. اغرورقت عيناي. ترحمت على ابني وجميع موتانا وشهدائنا ثم وقفت أودعهم.

***

مسحت ابتلال وجهي وخرجت.

قلت في نفسي.. لا توجد قوة في الدنيا باغية ومحتلة بمقدورها حجب هذه الرائحة الأريجية عن مصدرها الجذر أو فصلنا عما يربطنا. حواسنا معجونة بتراب هذا الوطن الذي لا يقبل القسمة.. ها هي الصخرة التي أعتليها كل يوم كبقية شعبي تمردت في وجوه أعدائنا وهزمت جدارهم العازل وأبقت منافذ الأهل بحقولهم ومساكنهم وورشهم ومدارسهم إنها الأرض الحاضنة والمقاومة لكل دخيل ومحتل.. الغرباء سيرحلون حتى وإن طال الزمن.. إنهم يمرغون جباههم بطين هزائمهم.. إنهم غارقون في الوحل.. من ينتصر على شيخ منهك أو طفل أو امرأة ضعيفة لن يكون إلا مهزوماً ومريضاً. بالأمس القريب نقلت الفضائيات صوراً لمزارعين هرعوا على صوت جرافات المحتل الإسرائيلي وقد اقتلعت بعض أشجار الزيتون وعاثت بحقولهم دماراً لكن مواساة بعضهم بعضاً رفعت من هامات ضعفائنا وغداً تعود البندقية لأكتافنا.. لقد شاهدت صورة لامرأة عجوز ظلت حانقة باكية بمرارة ملتفة في احتضان روحي لجذع زيتونة مقتلعة.. لقد اقتلعوا الزيتون ولم يقتلعوا العجوز وتمسكها بحقلها وترابها وإن اقتلعوا العجوز أو قتلوها فلن يتمكنوا من إخفاء آثار أقدامها الطاهرة الممهورة على تراب الأرض والمغزولة بجذور العلاقات والوشائج.. إنهم يعرفون «راشيل» ويعرفها العالم. إنها باقية في أذهان جموع شعبنا وخالدة في ذاكرة حركات التحرر والمقاومة وشرفاء العالم هكذا تكبر قضيتي ولن تموت ولن يسكتوا أصوات الحق إنهم جبناء لصوص أعرفهم جيداً وأتوقع أفعالهم. غداً سوف يأتي الدور أيضاً لحقولنا وقد أفقد بعض أشجاري، لكنني لن أغادر أرضي.. ياه ما هذا الفيض.. لماذا تحضرني كل هذه الصور.. لماذا هذا الفوح المتداعي.. لماذا وأنا تاريخي يمتد إلى آلاف السنين وهذه الجغرافيا وكل صخرة في بلادي تجود ببصمة أسلافي ومآثرهم.. إنهم يلجؤون للقوة والبطش والقتل والتدمير وأنا وشعبي نلجأ للسلام وقوة الصمود والحياة واستمرار عافية الخير.. أنا الحقيقة الدامغة وما يجلبه الغرباء زيف ودخيل ومشكوك فيه تتقشر أقنعته أمام سياط الشمس الكاشفة. ما ألهم التبختر فيما أنا وهذه الأرض باقون.. نفحتني هبة خزامية ناعمة مخضبة بالغار والياسمين جالت بكل أرجاء وطني حضنتها مثل طفل النور استنشقتها قبل أن تستقر بصدري وإذ بي أطوف بأسوار القدس.. أنصت لحجارتها ومآذنها وكنائسها وصهيل خيولها الجامحة. يا الله يا لرقتها. لن أحرم نفسي ابتسامات هذا الموسم الغني الضاحك.. ها هي الدروب مبتلة تعبق برائحة العشب والزهر والحبق.. حبوب دوار الشمس التي طوحت بها يداي وما زالت ها هي تبرعم وتزهر.. أمعن النظر في قرص مستوٍ شبع.. أتأمله أكثر فيهديني إيَّاه ملامح طيف سمح تجلت على وجهه «أم صابر».. آه يا حبيبتي.. إنك محقة فيما تبشرين به. الآن أدرك المعنى العظيم لأناملك الماسحة لبطونهن وأنت تتفوهين بملء يحتملن سمهم سيحملون السلاح إنهم سيلحقون بمواكبهم.. حقاً يا ابنة العم لا جدوى من مفاوضة عدو عابث إنه استدراج لاستسلام دائم.. نعم.. الذين أنزلوا بنادقهم وأسقطوها أسقطت أكتافهم وتعرت وصاروا هياكل فزاعات لا تخيف طيور حقل مهجور.. امتدت السفوح الخضر من حولي مبتهجة.. القرى البعيدة والقريبة والمدن الثائرة تعانقت منازلها وأطلقت أناشيدها.. الروابي والمسطحات المكشوفة من الأرض تكتسي متزملة بحلة ربيعية نضرة.. لا أدري لماذا أيقنت وأنا أقلب ناظري شاخصاً سامعاً نداءات الأرض وثغاء أديمها العطر أن فلولاً لأصوات أقدام تترى عائدة تنهش المسافات هابطة من كل صوب وحدب واحتكاك مفاتيح ديارهم العتيقة تجلجل مرعدة صاعقة قبل أن ترتقي البنادق الأكتاف.. تأملت الفراسخ الممتدة البعيدة وإذا بي أبصر أقراص دوار الشمس تنتشر شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً لتتجاوز أقطارنا العربية، فيما صور كثيرة تتداخل.. هكذا كانت تبدو لي الأشياء أقرب لواقع معاش على أهبة أن يكون.. لا أدري كيف تمكنت من رصد ابني «أيمن».. رأيته جلياً بارزاً بعنقه من بين جموع غفيرة ناهضة تحمل السلاح لتصون السلام وتحرس الزيتون والبرتقال وتلتقي بألواح الجدار الفاصل.. رأيته بهي الطلعة بالأخضر والأحمر والأسود والأبيض والأصفر والبني كما لو أنه قرص دوار شمس.

إلى قراء ومتابعي «الرافد» الأعزاء

دأبت مجلة «الرافد» على تطوير مرئياتها وتفاعلها مع القراء والمساهمين بالكتابة فيها من خلال اعتماد نظام المساهمة المفتوحة لكل من يرتئي في نفسه الإمكانية لتقديم المادة الجيدة والمعيارية، وحرصنا خلال السنوات الماضية على اعتماد أفضل وسائل التواصل مع المساهمين من خلال الرد المباشر على من يكتب إلينا وإفادته بمصير مادته، ناظرين إلى رفعة العلاقة مع المساهمين سواء أجيزت المادة للنشر أو لم تجز، وخلال الأشهر الماضية أضفنا ملزمة كاملة لاستيعاب المزيد من المساهمات كما لشرعنا في إصدار كتاب الرافد الشهري مترافقاً مع العدد مع استمرار الملف الشهري في العدد، وإلى ذلك تحول موقع الرافد الإلكتروني إلى موقع تفاعلي مع الاحتفاظ بنظام الاستدعاء الصوري للمواد «بي دي اف»، وابتداءً من شهر يونيو أنزلنا نص كتاب الرافد الشهري ليكون متاحاً لزائري موقع الرافد الإلكتروني.

هذه المرة سنضع مخططاً للملف الشهري بالتناوب مع مستجدات الساحة الثقافية العربية، تاركين أمر المساهمات لواسع نظركم ومبادراتكم الخلاقة.

فيما يلي عناوين الملفات ومحاورها لإطلاعكم والعناية.

ملفات الرافد

أغسطس إلى ديسمبر من العام الجاري

عناوين ومحاور الملفات



أغسطس

جدل الثبات والمتحول في التشكيل الإماراتي

المحاور

. المتغير الثقافي في الإمارات وأثره في التشكيل

. الروافع الأساسية لمنطق التشكيل في الإمارات

. آفاق التجربة التشكيلية المؤسسية في الإمارات

. المختلف والمؤتلف في تجارب فناني الإمارات

سبتمبر

المحاور

الشعرية العربية المعاصرة بين الدلالي والجمالي

المحاور

. المسافة بين الشعر العربي المعاصر وأحوال الزمان

. حدود الحداثة وسؤال الخصوصية في الشعر العربي



ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

. القصيدة التفاعلية .. لغو أم حقيقة ؟
. حداثة العصر.. شعرنة للنثر أم نثر للشعر

أكتوبر
السرد النسوي في العالم العربي

. مختارات من ملتقى السرد النسوي العربي في ليبيا
. خطاب البوح والوجدان في النص السردي النسوي
. السرد النسوي العربي بين فكي كماشة المعنى والمبنى
. السرد النسوي في أفق الاشتباك مع الأنا والوجود

نوفمبر
السينما العربية وتحولات النص البصري

المحاور
. استرجاع وامض لنجاحات وإخفاقات الماضي «سينما الأبيض والأسود/السينما التاريخية/السينما الاجتماعية/سينما الشباك»
. السينما العربية والتّماس مع التلفزيون
. الدراما التلفزيونية التاريخية والتناص مع فنون الإخراج السينمائي «التجربة السورية»
. تحولات النص البصري في السينما العربية المعاصرة
. وقفة أمام التجارب السينمائية العربية المغاربية

ديسمبر
مئوية علي أحمد باكثير

المحاور
. مختارات من مداخلات مؤتمر باكثير بالقاهرة
. باكثير سارداً
. هل كان باكثير مجدداً للشعر العربي؟
. الثقافة الدرامية عند باكثير
. باكثير المتكب مشقة علوم الكلام
. باكثير من منظور الإحياء النهضوي العربي

ميس العثمان في «عقيدة ورقص»

المرأة المقهورة..وفتنة الهروب من وطن «اللاقمر»..

د.رسول محمد رسول

بعد روايتيها «غرفة السماء/بيروت ٢٠٠٤» و«عرائس الصوف/بيروت ٢٠٠٦»، صدر للقاصة والروائية الكويتية ميس خالد العثمان روايتها الجديدة «عقيدة ورقص/ بيروت، ٢٠٠٨» (*).



(١)

قبل أن تتصفَّح الرواية يستدعيك عنوانها «عقيدة ورقص» إلى فضائه جذباً؛ فلفظ «عقيدة» اسم ثقيل الأثر في النفس، بينما فعل «رقص» له أثر مبهج فيها، ما يعني أننا بصدد شفرة Code يتغلَّف بها عنوان الرواية «عقيدة ورقص»، وهو العنوان/ العتبة، الذي يستدعينا كقرّاء إلى فك شفرته Decoding صوب الوقوف عند تمثيلات الروائية في بناء تشفيريته. إلا أن العثمان سرعان ما تضخُّ لقارئها جملة من العتبات النصية Seuils في روايتها، وهي العتبات التي ستمثِّل، في حدِّ ذاتها، نصاً محيطاً Peritexte لنص متن الرواية وعنوانها، بل ويمارس وظيفة تفسيرية لجملة من شفرات هذا النَّص الروائي في حراكه الموضعي، وفي خطابه الكلي، ولذلك تستعين الروائية بالمعجم اللغوي في الكشف عن جذر المفردتين «عقيدة» و«رقص»، كما أنها ترتقي بالمعنى اللغوي للمفردتين إلى مصاف المعنى الفكري والفلسفي عندما تختار مقطعين نصيين من رواية «زوربا» لكزنتزاكي، ومن «أوشو»، فمقطع من قصيدة للشاعر الكويتي «محمد هشام المغربي»، ومقطع من الفيلسوف الفرنسي «ميشيل فوكو»، وبالتالي «الإهداء» الذي حمل إمضاءها.

إن كل هذه «النصوص/ العتبات/ المحيطة» تعرِّف بالرقص قولاً مستوفياً لشروط السرد الروائي، ودعوة للمتلقِّي أن يقرأ أحداث الرواية كـ «رقص» وجودي سواء كان المرء حراً أو سجيناً أو فاراً من وطنه. وبالمرة نقرأ العنوان بوصف الحياة عقيدة رقص لا أكثر.

ميس خالد العثمان

عقيدة رقص

تقول الراوية:

«هكذا، كلَّما استغلقت عليَّ الحياة، أرقص، ببساطة وجنون تامين أخطو قدسية تشبه تعبُّد الصوفيين موسيقاي تعلو حتى ينهكني الاستغراق الجليل! كان أبي يقول، وهو يتابع راقصات «الفرقة القومية»: «الرقص يفضح صاحبه/يكشف ستره/يتركه في غياب أبيض/يحرِّك ذرّات آلامه، ينفضها، هو الاشتعال/الحرق الصاخب/التجلي رفقة لحن مجنون» (ص ٥٨).

وكلَّما نتوغَّل في سردية الأحداث، نجد الاجتراحات الموسيقية تحضر تالياً، فنقرأ مثلاً:

«على سجادتي على شرفة الليل الموشَّح بالأمنيات/الأغنيات، كنتُ أرقص! وشيء يهتف من البعيد بترتيل مقدَّس: «أُرقصي.. فرقصك يدس الفتنة في قميصي والجيوب.. هيا أُرقصي..». وكنتُ أجن رقصاً، كمن يستيقظ من حلم بشيء لا يفلح تذكر تفاصيل البداية/النهاية، أخرج نحو الضوء» (ص ٧٧). ومن ثم: «ورقصي الشيء الوحيد الذي أُمارسه بمهارة، هرباً من جهنَّم قد تفتح أبوابها دون فكرة مسبقة عمّا سيكون!» (ص ٩٤)، و«هاتِ يدكِ لأقسم لكِ رقصاً بأنني أحبكِ: فالرقص يا نبضي لغة من أعلى مقامات الصمت، وأدنى آيات السكون.. نرقص على موسيقانا ويد الله تطوف بنا ياسميناً» (ص ١٠٣). ومن ثم يأتيها صوت السارد الثاني ليقول: «كنتِ كلما راودك للرقص هبوب، ضممتِ الليل حفنة من عطر/نشوة ورقصتِ» (ص ٧٧).

(٢)

تقسِّم الروائية نصها «عقيدة ورقص» إلى سبعة فواصل أو سبع استراحات هي: تستدير إلى الأبد، مرثية الإنهاك، سحر الاكتشاف، مثقلة بالحناء، جنون الورد، مقتبل الرغبة، ملطَّخٌ بالتوت.

في كل ذلك، تظهر ميس العثمان كراوية وساردة للحدث لكن هناك «راوٍ» آخر سيكون له حضوره في متن النَّص، راوٍ يقفُ هناك، يتحدَّث، يصف، يوجِّه كلامه إلى الراوية / الساردة كرقيب مسلط على فعلها وحركتها وكمترجم لما لديها من تكريس حياتيّ، ويظهر كحكيم كفيلسوف كرياضيّ يمنح الحدث نتائج حراكه اليومي حتى ليبدو نص هذا «الراوي» نصاً موازياً لنص الرواية / المتن.

ومن وجهة نظري أن هذا «الراوي» هو الذات الثانية Authorisecondself لمؤلِّفة النَّص أو الذات الثانية لميس العثمان نفسها التي أدخلته كضيف سارد يساعد الذات الروائية الأصل على توصيل مزيد من الإضاءات التي تُنير سردية الحدث حتى نجد في النَّص ساردين، سارد أول وسارد ثانٍ، سارد أول يتكلَّم الحدث ويقوله «ميس العثمان» وسارد ثانٍ يخترق ذات متكلِّم الحدث وقوله «ميس العثمان أيضاً» ليقول ما كان يمكن أن يقع للسارد الأول / المركزي وهو يتكلَّم الحدث، أو يقول ما لم يُرِد قوله السارد الأول أو الأصل في متن النص غير المحيط.

لذلك، نجد كل نصوص السارد الثاني الذي هو مؤلَّف ضمني Impliedauthor تتحدَّث عمّا كان يعتمل في ذات السارد الأول من مأمولات ومتوقّعات: فمنذ الصفحة ٢١ من متن النَّص، وحتى الصفحة ١٤٤ منه، ثمة حضور للذات الضمنية المتمثلة في السارد الثاني. فلنقرأ بعضاً مما قاله:

«وكنتِ همساً على أطراف حروفك تدنو دمعاتك / ص ٢١».

«وكنتِ تعبرين عراقك وساعاته ترقيك وتودعك، متوثبة لما هو آت / ص ٢٧».

«وكنتِ مؤمنة بأن ثمة حساباً طويلاً يصفيه الله معك / ص ٢٨».

«تبكين بينما تخبئين العراق في صدرك بين البين، وتقفلين أزرار قميصك، وتواصلين الهرب نحو الملح / ص ٢٩».

«كنتِ تهربين دنوّاً باحثة عن قزح يزخرف روحك التي يستوطنها التعب من ملاذ يحتضن عريك المفضوح / ص ٣٠».

«ها أنتِ تستذكرين الطفلة التي كُنتِها، تلتقطين لضياها مثل فقاعات ملوَّنة تتلاشى / ص ٣٠».

وهكذا يستمر صوت الراوي الضيف ليرافق الساردة حتى نهاية متن الرواية كظل له عين ولسان وأطراف وقلب ومشاعر وحواس نافذة.

(٣)

تعود أحداث الرواية إلى عام ١٩٨٩، أي بعد عام على توقُّف حرب الخليج الأولى، عندما قررت «رجاء السيد هادي / ٣٧ ربيعاً» الهروب من منطقة «بغداد الجيدة» في العاصمة العراقية بغداد شطر دولة الكويت، بعد أن أصبح العراق «بلد اللاقمر» (ص ١٧)، فقد «غاب القمر حينما صارت القنابل أكثر حضوراً»، تقول الراوية «واستبدلنا قانعين ضياءه بوهج الغارات التي أحالت حيواتنا إلى موت بطيء» (ص ١٨).

إن غياب القمر النهائي غير اختفائه الدوري المعتاد، وهذا «الترميز العذب» الذي لجأت إليه الكاتبة ليشي بالكثير من اليأس في أن يبقى المرء ببلد وقد حل به الظلام بعد غياب ضوء القمر، وغياب القمر يعني غياب الضوء الدافئ ضوء الأمان والحرية والعيش السعيد لذلك و«قبل الفجر المرصود للولادات» (ص ١٨) تركت «رجاء» بيتها في لحظة كانت فيها «جاهزة لكي تولد بعد ساعات من رحم أرض أخرى، مستسلمة بشكل كاف» (ص ١٠). لتغادر متوجهة شطر الجنوب العراقي بسيارة صغيرة قاصدة دولة الكويت ومن ثم شاحنة مغلقة لتدخل الكويت «تهريباً» وهناك تبدأ بحياة جديدة. فلماذا الرحيل هروباً عن الوطن العراقي؟ وما الذي يجعل «معلِّمة لغة عربية» مثل «رجاء» تهرب بالطريقة التي هربت فيها «رجاء السيد هادي» إلى خارج بلدها؟

(٤)

في لحظة الوداع فجراً، كانت والدة «رجاء» تبكي هروب ابنتها التي كانت تقول في ذاتها: «أتمنى لو أصرخ بكل ما أوتيت من

شباب» بأنني لا أحبكم وبأنني سأدفن نفسي في رمل غريب، لأنني مختلفة، ولأنني ورثت التمرُّد عن أبي» (ص١٩). فهل تمرُّد «رجاء»، الموروث عن أبيها هو سبب الهروب؟ بالطبع كلا، فليس من السهل أن تتخذ امرأة قرار الهروب ببساطة لو لم يكن هناك سبب آخر. عندما نرافق «رجاء» في رحلة الهروب عبر شاحنة نقل التمور التي ستقلها إلى الكويت، تقدِّم لنا الراوية سبباً وجيهاً يُبرر رحيلها عن وطنها العراقي الذي «أُحبه» تقول «رجاء»: «بطريقتي الخاصة جداً تلك التي لم يفهمها حتى أقرب الناس إلى روحي» (ص ٢٢). وعندما كانت «رجاء» داخل الشاحنة ملفوفة بكيس من «الخيش»، وحيث «وحدة الظلام الذي قبعت به مكّنها من البكاء المريح» (ص ٢٨)، ترجع بنا Flashback إلى بغداد، إلى أيام محنتها مع نظامها السياسي الذي طاردها وسجنها وعذبها وأهانها لخمس سنوات من عمرها وقيد لها بحرية مزعومة في سنوات الحرب مع إيران لأسباب جهويَّة ومذهبية وسياسية.

في السجن البعثي، حُشرت «رجاء» مع رفيقات لها في ردهة «ريم، كريمة، عليا، سميرة»، وكانت «التعرية أول ما فعله» (ص ٣٦) السجانون والجلادون، وفي اليوم السابع من أيام الاعتقال أُخذت «رجاء» إلى «زنزانة ضيقة» (ص٣٧)، ومن ثم «قذفوها في زنزانة أخرى إذ عُزلت لليلة واحدة» (ص٣٨). وعند خروجها من السجن تم تفتيشها، تقول «رجاء»: «كطقس وداعي وتعرية أخيرة ربما يحفظون بها تقاطيع وانحناءات جسدي الذي ذبُل بفعلهم!» (ص ٤٤).

في ظل تلك الأجواء، كانت «رجاء» تتساءل: «من يغفر لأوطاننا التي تدمغ جباهنا بمجرمين وخونة؟» (ص٣٣)، وعندما تصل إلى دولة الكويت، بعد رحلة خوف وترقب، يأتيها صوت الراوي الثاني قائلاً: «هذه الكويت تقاسمك ضياعك برفق غريب بحرها يشبه صرختكِ» (ص ٤٥).

(٥)

في الكويت تستقبلها «شوق» الفتاة العراقية التي تأخذها إلى شقة للعيش معاً لتشتغل «رجاء» «عاملة في كوافير» (ص ٥١) بصالون حلاقة تملكه «نوال»، وهي سيدة كويتية متدينة الشخصية، برفقة عاملات أُخريات مثل: «مريم» اللبنانية، و«صفاء» المصرية. لكن «رجاء السيد هادي» غيرت اسمها إلى «نرد» لأن وجودها في دولة الكويت غير شرعي ولا رسمي، وبدأت تعتاد اسمها الجديد لكن حزناً وجودياً يجتاحها فـ «ربما كتب على رجاء أن تظل مسجونة كل العمر» (ص ٥١).

في الكويت وفي ساعات الخلوة تعيش «نرد» وحدة الفتاة الغريبة، تستذكر والدها وأمها، تبكي على مهل تلملم أشلاء ذاتها المغتربة، تصلي «تبكي بمطلق سهاد الشهر ليلة منتهكة» (ص ٦٢)، تقارن بين رطوبة الصالون ورطوبة السجن البعثي القذر، ليأتي السارد الثاني فيقول: «كنتِ تجرحين نفسكِ وتشعرين بأنكِ تُغنين»، ويقول أيضاً: «كنتِ تعلمين بأن الليل موسيقى النفوس والليل حلال على الحُزن» (ص ٦١).

في الكويت أيضاً كان لعاطفة الحب مجال ورحلة مع «ياسر» وهو رسام سوري، قالت لها «شوق»: «كأني أرى وميضاً حلواً؟». فقالت «نرد»: «ربما وميض حزن» (ص ٧٦). وفي خلال كل ذلك، كانت بغداد تضغط على ذاكرتها، فتذكَّرت والدتها «محروزة/ أم صباح»، وأخوها «صباح» الذي طحنته الحرب مع إيران، وتذكَّرت الصديق «قيس» الذي اقتلع نظام بغداد عينيه تعذيباً، نقرأ: «هم قتلوكَ يا صديقي، اقتلعوا عينيك الرائعتين اللتين كانتا تتحدَّثان حتى وأنتَ صامت، قتلوك/ أذابوا ما تبقّى منك، لأنكَ أحببت عراقنا بطريقتك» (ص ٧٤-٧٦).

يذهب «ياسر» إلى بلده ليدفن شقيقه الذي ابتلعته رصاصة فيعود صامتاً حزيناً إلى الكويت لتسأل الراوية: «أترانا تلاقينا مصادفة تعصرنا الحياة قبل حكوماتنا» (ص ١١٦). ولينفذ الألم الوجودي في حياة «نرد» بعمق حتى تقول: «فارغة أنا، دون وطن أتكئ عليه، وطن.. وجود يرمِّم جراحي» (ص ١١٨).

كان رحيل «شوق» المفاجئ إلى بغداد قد زادها ألماً، فمنذ رحلت شوق، تقول «نرد»: «وعقيدتنا الراقصة تحرق المراحل، قناديل تضاء بكلام يبلي الروح، ويعيد ترميم التالف منها كما تفعل الحجامة بالجسد السقيم لينضج عافية» (ص ١٢١ - ١٢٢).

وتمر الشهور حتى جاء الصيف بالأخبار الضارة، إذ كان صوت «صدّام» يلعلع صوب

الكويت التي صار شارعها يفترش قلقه عن غزو محتمل، و«إذاعة بغداد صارت تذيع كلاماً مؤذياً، اتهامات كثيرة.. مخيفة!» (ص ١٢٧).

في ظل غياب «شوق»، كان «ياسر» حاضراً في تلك الأيام كحبيب وفيٍّ لـ «نرد» التي راحت تتساءل في خضم قلقها الوجودي من الدمار القادم: «كيف أُدفنُ غير هناك» (ص ١٢٥)، وتقصد أنها كيف ستموت بالكويت إذا ما حصل الغزو وجاءها «جيش صدّام»، وأكتشف أمرها وهي العراقية الهاربة من جحيم تعذيبه؟ كان شبح الموت يداهم «نرد» ليأتيها اتصال من «شوق» في بغداد تقول فيه: «انتبهي» (ص ١٣٦)، فتضطرب «نرد» أكثر بينما الأجواء في الكويت بدت مربكة كلما اتجه الأيام نحو أغسطس/ آب ١٩٩٠، ويقع الذي توقع وعنده تنتهي ميس العثمان حكاية «رجاء السيدهادي» أو «نرد» بقول السارد الثاني: «كنتِ مثل قشة على سطح ماء يدفعك التيار نحو دهليز بعيد» (ص ١٤٤). فكم كان دهليز الغزو بعيداً في ظلمه وظلمته يا «نرد»؟

(٦)

إنَّ نص «عقيدة ورقص» من النصوص السردية العربية القليلة بل والنادرة أيضاً، تلك التي كشفت المستور عن حياة المرأة العراقية التي طال جسدها قهر وفتك ودنس المؤسسة الأمنية البعثية بالعراق، وأراق دماء روحها حدَّ الخوف من جغرافية الفضاء العراقي برمته، لتجد في «الهروب»! وليس «الرحيل» من الوطن إلى غيره ملاذاً وإن كان علقماً في مذاقه.

لعل جماليات التخيُّل السردي الذي ميز هذه الرواية، يضعنا عند اجتراح تقنيات سردية مركَّبة زادت لها شاعرية القص والحكي والسرد قيمة جمالية نوعية حتى تحسب لميس العثمان كفضيلة من فضائل مخيِّلتها الإبداعية الخلاقة في الكتابة الروائية.

(٧)

طوبى لـ «رجاء السيدهادي» سجينة وحرة في مدينة اللاقمر. طوبى لـ «نرد» في كويتها الملجأ الذي فتت جدرانه الغزو الهمجي الأحمق. طوبى لكمايا «صباح السيدهادي» و«قيس» حيثما تناما بين رمال «وادي السلام». أخيراً.. طوبى لمخيِّلتك النضرة يا ميس خالد العثمان..

(*) ميس خالد العثمان: عقيدة رقص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٨.

بلاغة الخطاب الروائي النسوي وصور الموت في رواية (موقد الطير) لرجاء عالم

د. عبدالجليل غزالة



فرضيات العمل: ما مكونات الخطاب الروائي النسوي عند المبدعة رجاء عالم، من خلال عملها المعرف بـ (موقد الطير)؟ ما أنواع الاستعارات البلاغية التي يضمها هذا الإنتاج السردي؟ ما أهم الصور والفلسفات التي يكتنزها موضوع «الموت» عند الكاتبة ؟ ما الصفات والسمات الخاصة بالأنثى التي يقدمها لنا هذا الإنجاز الأدبي ؟

سنعالج هذا الإبداع الروائي حسب المنهجية التالية :

أولاً »» مكونات الرواية : لقد حبكت المبدعة رجاء عالم نسيج روايتها (موقد الطير) بتوزيع محكم للشخصيات الرئيسية والثانوية وترتيب مرصوص للأحداث المتنوعة والفضاءات ورؤية الساردة. نجد في هذا الصدد شخصيات محورية مثل الشقيقتان التوأمان عائشة وحورية، آدم، مسعود، الحاج جبريل الحبشي، عطرة الطباخة، أمي شيخة المربية وشخصيات عارضة مثل شراحيل، سائق العربة، سهل بن عائشة، راعي الأغنية، الكاهن وغيرهم.

تروج هذه الشخصيات المتنوعة أحداثاً كثيرة، تكتنز ثقافة متميزة وتلتحم بها التحاماً. تصف الكاتبة سلوكيات وأعمال الشخصيات الرئيسية وتحلل أحداث الرواية من عدة زوايا

ورؤى كوصف مناظر الطريق الذي تسلكه العربة ودخول المغارة، التي تحوي نقوش اللوح العملاق تمزج هذه الطريقة من الوصف والتحليل بين الاتجاه الرومانسي والواقعي في العرض والتناول. كما أن الفضاءات الزمكانية تترابط داخل هذا العمل السردي لتعانق سلوكيات الشخصيات وأفكارها وجريان الأحداث وتطورها. إنها تتنوع بين العام والخاص، حيث نجد: «القرية البحرية، رويداً رويداً الصخر منطقة في السماء القمة، القاع، الخرافي، الخيمة، الزمن المحبوس، الأرض الصقيلة، بعدها رجع، تستقبل الصباح، بهو الحمام القديم، جبل الرخمة، الجرف، الحديقة، الشرفة، فجأة وفجأة، أربعاء أيوب، الحجرات، أي زمن، الزمن المفتوح هناك من يجلس الآن تصلي الفجر، في نفس اللحظة الجلمد الوقت الحائط موقد الطير، الجبال، الباب، الدار، يومها، الليل، الدرج، خلق الزمن الذي نشاء، النهر اليقظة والمنام، ربوع، حوض المحفورة، ساعات، جهرة النور، ضحى، يمينها، الجدران، حجرها، البوابة، بعيداً عمارة الطير المخدع، هنا مواطن السباع المنقرضة، فراش فران، اليوم من عمري بألف عام، الحصن، مضى زمن، اللحظة الوثن، البوادي، عين أرضية، القبو، المخبأ، مملكة المابعد..».

لقد قدمت لنا رجاء عالم الفضاءات المكانية التي تدور فيها أحداث روايتها حسب حيزين مختلفين:

1ـ الحيز المسحي التعميمي تحدده من خلاله المبدعة منطقة جغرافية أو بلداً معروف الحدود دون ذكر لبعض تقسيماته وتفرعاته الجغرافية والسياسية يتأقلم هذا الحيز مع طبيعة الموضوع الروائي المعروض وتقنية السرد الموظفة.

2ـ الحيز الجزئي التخصيصي: تستخدمه الكاتبة لمقاربة سكن الشخصيات وجريان الأحداث داخل بعض المنازل والغرف المحددة المساحة والشوارع المعروفة بعناوينها أو لوحاتها الخاصة والأزقة الضيقة والعمارات والكهوف والسطوح الموسومة يكون الحيز الروائي المستخدم هنا بعضاً أو فرعاً من الكل، الموظف في الحيز الأول، الذي هو الأصل.

تتعامل الكاتبة مع الزمن بطرق متنوعة، تفرضها التقنية المتبعة في السرد على مستوى التركيب والدلالة. نجدها تستعمل «الحرق الزمني»، حيث تعرض في بعض فقرات الرواية أحداثاً مديدة ضمن شريط قصير وجيز. تعرفنا بالشخصيات وتختزل الفترات والمراحل وتحرقها بسرعة كما أنها لا تتوغل في تحديد سمات بعض الشخصيات الثانوية في الرواية، مثل شراحيل السائق والكاهن وسهل بن عائشة وغيرهم. لذلك فإن المؤلفة تروم سد الثغرات الحاصلة بين الفترات الزمنية وإقصاء التفكك والانقطاع السردي داخل العمل.

تستعمل رجاء عالم في بعض الأحيان طريقة «القص والبتر الزمني» من خلال توظيفها لبعض الصيغ والبنى اللسانية العربية مثل: بعد مرور عدة أيام، أو بعد عام أو عامين، لأسبوع لشهر لعام... تطمس هذه الصيغ نمط الحكي وتقلص المراحل وتطور الأحداث. نجدها أيضاً توظف طريقة «الرؤية الحوارية»، التي تعبر عنها بعض الشخصيات من خلال مناقشاتها وجدالاتها المتنوعة، مما يخلق نوعاً من المساواة والتوازن داخل العمل. تتكاثف الفترات ويحتدم وطيس التفاصيل المتعلقة بتطور أحداث الرواية فتنشط عملية السرد وتتفاعل عناصرها التتجلى بعمق الجوانب الواقعية داخل هذا الإنتاج الأدبي.

قد تبرز الفترات الزمنية في رواية (موقد الطير) بناء على طريقة الوصف للشخصيات والأحداث والفضاء والرؤية الخاصة للساردة. إن غاية السرد هنا هي تحرير العمل الإبداعي من قيود الوصف، رغم التداخل الموجود بين الاثنين(1). تتجلى عمليات الوصف الروائي عند الكاتبة بناء على بعض المقاطع والعبارات والمقاطع اللسانية الخاصة(2). لذلك فإن الجمل والعبارات والمقاطع الوصفية تؤثر في وتيرة السرد الإيقاعية. فهي تخفف من وطأة زمن الرواية. كما تسطر جمالية الإبداع عند مقاربة الشخصيات والمناظر الطبيعية والفضاءات الزمكانية المختلفة. تتلكأ عجلة الزمن أحياناً في رواية (موقد الطير) فيقع التماطل والتمهل حيث تستخدم المبدعة الحوارات الذاتية والمناجاة الكثيرة، سواء من طرف الشقيقتين (عائشة وحورية) أو غيرهما من الشخصيات المحورية المحركة لهذا العمل. تبرز هذه الحوارات الذاتية سيطرة علاقتين مهمتين:

أ ـ علاقة الشقيقتين بالرجال (آدم ومسعود).

ب ـ علاقتهما بالزمن.

إن النسق الزمني الذي توظفه رجاء عالم في هذه الرواية يحدد جل عناصر ومكونات تقنية السرد بالنسبة للنصوص. تبرز من خلال هذا تقنية الوصف و«الحرق الزمني» و(القص والبتر للزمن) و(الرؤية الحوارية) و(التماطل والتمهل في الزمن) وغيرها من التقنيات السردية المرتبطة بالفضاء.

تتمحور رؤية الكاتبة / الساردة في هذه الرواية حول نقطة واحدة تتعلق بطريقة تنميط هالموقفها ومسؤوليتها عن لغتها

الواصفة) المتعلقة بالموت وصوره المتنوعة وفلسفته المطلقة هناك عدة مظاهر تبرز علاقة المؤلفة بموضوع الرواية وبلغتها وعناصر التنميط التلفظي (المسافة اللغوية الفاصلة، ثنائية: الشفافية / التعتيم، الضغط اللغوي، التقنيع، التظاهر، التواطؤ، الصيغ اللغوية المنمطة للقول) (٣) وكذلك بؤرة زاوية النظر عندها وصوتها كساردة. نجدها في بعض الفقرات تقوم بسرد خارجي تصويري يختلف عن سرد الشخصيات حيث توظف ضمير الغائب كقولها في الصفحة ١٧ (في الحجرة الأخرى كانت حورية منصوبة لاتزال في الحلم الذي غادرته عائشة. كانت الكلمة (آدم) لاتزال تجرفها..)). كما أنها توظف ضمير المتكلم (أنا / نحن) والمخاطب (أنت) لاستنطاق بعض العجماوات البكماء وبث الحياة في عدة أنواع من الجماد الراسي، بانية بذلك حقلاً بلاغياً من الاستعارات، التي تغشاها الحوارات والرؤى الفلسفية عن الموت وتترامى أطرافها عبر جل مراحل الرواية، كقولها في الصفحة ١٣١:

ـ (أنا أيضاً أحسدك، على هذه العذوبة في الحركة) كما نجد في الصفحة نفسها حواراً متبادلاً من خلال استخدام بعض الضمائر الملائمة:

ـ (أي حياة وأي جدوى لمثلي ومثلك! أيجب أن نفكر الآن بالمعنى، أيجدي أن نورط المعنى فيما نحن فيه).

ـ (هذا الذي تقوله، سؤالك يهشم الصمت الذي دام حولي يساعد حركتي لتكون أكثر عذوبة).

ثانياً) الوظائف الروائية: لقد تم إنجاز هذا العمل الأدبي بناء على عدة (دوافع روائية) خلقت (وظائف روائية) موازية ومتنامية على طول مراحل الإبداع، نجد في هذا الصدد:

١ـ رحلة عائشة وحورية وشراحيل بعربة تجرها البغال عبر القرية البحرية وأحيازها.

٢ ـ دخول المرأتين (عائشة + حورية) للمغارة، ذات التحف المحيرة كتابتها.

٣ـ روعة ورهبة المناظر الطبيعية المحيطة بالمنزل بمختلف حجراته وقبابه.

٤ ـ أحلام حورية واحتضارها السريري والزمن المفتوح لرقدتها المحجرة لكل ما حولها وفلسفة الموت عندها.

٥ـ تهيؤاتها وحلولها في شكل الخيل.

٦ـ التعاطف والتدليل المضمونان المتبادلان يجملان الحياة بين الأقارب.

٧ـ جسد حورية الراقد يتعطر بجوزة الطيب ويعلق نظره في الهواء ليصارع الزمن.

٨ـ طلاسم وطقوس الموت وذكرياته تتقلب في عرض ذاكرة حورية، متجاوزة العطر والطيب، تفتح الباب بين المرئي واللامرئي لإنهاء النزع الأخير.

٩ـ أمي شيخة المربية تهتم بالشقيقتين وزينتهما والسيدة عطرة تحكي عن هدايا آدم لمسعود وسخاختها من جراء الامتزاج بالزفت والتراب.

١٠ـ مسعود يؤمن خزين العام في نهاية الموسم وعطرة تطبخ الطعام من غلات الأرض المحلية.

ـ الحمل عائشة وتميز الحي عن الميت عن طريق النور.

١٢ـ لا يصح البحث في لحظات الآخرين.

١٣ـ شجرة العائلة طويلة تسد الطريق.

١٤ـ جسد المسجاة يلجأ إلى عرش لا إلى نعش.

١٥ـ تماثل الشقيقتين التوأمين في الخلقة وجل المشاعر والأفكار والنوايا.

١٦ ـ مخاوف عائشة بالنسبة لوليدها الصغير الذي سمته سهلاً.

١٧ـ مخاوف حورية عند الموت بشأن تغير بعض جوارحها.

١٨ـ تنوع أحلام الشخصيات وارتباطها بالواقع المعيش والطموح وعشق الذات للتحرر.

١٩ـ آيات بينات من عشق آدم لعائشة.

٢٠ـ سهل يكبر وينأى عن طفولته إلا العين ورحلته في الحياة بمؤازرة أمه.

٢١ـ حورية تنشد، وهي على فراش موتها، العاشق الذي ينبش عن القوى التي تحقق التواصل بين جسدها وأخيلته.

٢٢ـ مناقشة شخصيات الرواية لما يدور في (موقد الطير) الواقع بقمة جبل الرخمة، وعلاقته بالناظر والحراسة وعمارته التي لم ينصبها بشر والحلم بالصعود إليه عبر السلالم.

٢٣ـ دفن حورية للدمية التي كانت تلعب بها صحبة شقيقتها وهما صغيرتان بعتبة الدار.

٢٤ـ حورية تشرف على المقابر المبسوطة بقلب المدينة وتحاورها.

٢٥ـ أمي شيخة وعطرة ومسعود ينادون الله لحماية حورية.

٢٦ـ حوار آدم مع دوارة الطير وحكايتها عن ولادتها العجيبة.

٢٧ـ عزيف الخوص يرتفع مثل غمامة على الدار.

٢٨ـ الدار كأنها لا تراهن على الحياة بقدر ما تراهن على الموت.

٢٩ـ فكرة الحصن على مر السنين صارت وثناً ولم ينج من عبادتها بشر.
٣٠ـ عامل من أهل الحجر يحدث نقباً في حائط حجرة عائشة إلى الخارج ويصلح كل ما يتصل بالمكان المعدم.
٣١ ـ حورية تحاور الأغنية ـ اللازمة المتكررة.
٣٢ـ مصاب مسعود وصعوبة تقرير وفاته وسرد أهل الدار لمناقبه وخصاله الحميدة.
٣٤ـ الأغنية الملازمة لحورية ترافقها إلى القبو، وهي تبحث عن ملامحها.
٣٥ ـ حوارها مع الدمية الشاكية.
٣٦ـ استعارات كثيرة توظفها عائشة لتستنطق محتويات ودلالات لوحة الكتان وتعبيرها عن جوانب مهمة من فلسفة الوجود.

ثالثاً: الاستعارة: توظف رجاء عالم استعارات لغوية لا حصر لها في روايتها إنها تؤسسها بلاغياً على تشبيهات كثيرة، تحذف منها أحد الركنين (المشبه أو المشبه به) لذلك فهي تبني هذه الاستعارات القائمة على (معجم روائي) حداثي، مجازات مهمة تزحزحها عن معانيها الأصلية. تتعدد الإيحاءات والإيهامات والمبالغات لإيصال المقاصد الروائية مما يؤسس صوراً ومشاهد ومواقف سردية متنوعة تستنطق المؤلفة وتحاور على لسان شخصياتها الرئيسية العجماوات والمفاهيم والقيم والأجسام البكماء والمعاني المضمرة. تستند الاستعارة في هذه الرواية إلى الصور المشتركة بين الكاتبة / الساردة ومتلقيها على مستوى الإحساس والنفس والخيال إنها نمط من التشبيه الذي يوطد الإعارة ويشيد دعائم الدلالة الخاصة بالنصوص السردية.

لذلك فإن المؤلفة تستخدمها تصريحية ومكنية وإضافية تجد أمثلة مستفيضة على هذه الأنواع الثلاثة من الاستعارة.
أ ـ الاستعارة التصريحية: لقد انبثق هذا النوع من الاستعارة عن تشبيهات عميمة تسكن جل صفحات الرواية. إنها تلعب دوراً كبيراً في بناء عملية السرد عند الكاتبة. تبرز الاستعارة التصريحية مسيطرة على عدة تراكيب لسانية، كما يظهر ذلك من خلال الأمثلة التالية:
ـ (هذه الأرض الصقيلة من صخر ترجع صورة السائر عليها) ص ١٠.
ـ (الجواد يعي العين المتربصة على رأس التوأمين) ص ٣١.
ـ (...وقفزت الشعلة بيضاء اللهب من موقد الطير لتتصدر قوس الرواق) ص ٥٩.
ـ (يبدأ القلب يتدرب ليفتح للابن الباب) ص ٧٩.
ـ (...يترك نومي يلهث وراء فراغ) ص ١٦٨.
ـ (احتل لوح الكتان المشدود صدر الشرفة العريضة) ص ١٦٩.
ـ (قلبي تطارده ضحكات الأطفال الصغار لاصطياده) ص ١٩٢.

تبرز الاستعارة التصريحية في هذه الأقوال من خلال: صورة السائر، العين، قوس الرواق، الباب، وراء فراغ، صدر الشرفة، ضحكات الأطفال. تظهر قيمة هذه الاستعارة واضحة لبنائها العدة معان متنوعة الذي يسطر حدودها لفظ المشبه به (صورة السائر، العين، الباب، قوس الرواق، الباب، وراء فراغ، صدر الشرفة، قلبي) الذي يقع في محل مفعول به. تقدم لنا الكاتبة مشهداً أنثوياً يتعلق بالطبيعة الجغرافية لهذه الأرض الصخرية التي تعكس صور الذين يسلكونها وكأن بها مرآة مبصرة قد قدت من حجر. تستنطق الجواد الأعجم باستعاراتها الشيقة فتجعله مثل الآدميين يعي ويدرك ويقيم كل ما يمت بصلة إلى عالم الشفيقتين التوأمين. كما ترسم الشعلة البيضاء اللهب جسداً آدمياً، يسد منافذ الرواق بقوسه البديع. ينجز القلب أفعال البشر بالتمام والكمال، حيث يمارس بعض تدريباتهم وحركاتهم الخاصة بفتح الأبواب وإغلاقها. أما النوم، فإنها تغدق عليه صفة كل حي متحرك، وهي الجري لاهثاً. نجدها تبث في اللوح حركة الغزو والهيمنة على المكان وكأنه إنسان يأتي عدواناً متسلطاً وغضباً مستشيطاً. تبرز لنا استعارة أخرى موالية أن القلب يصير مثل الإنسان، إذ يلوذ بالفرار من ضحكات الأطفال التي تروم اصطياده.

لقد ارتكزت الاستعارة التصريحية على تراكيب لسانية عربية معقدة دلالياً، لكنها قامت على كلمات معجمية وقعت في محل نصب مفعول به كما أنها استخدمت المعنى المتداول للمشبه به مما منحها إطاراً إيحائياً سيطر على لغة الرواية، ذات النسق العربي الحداثي المعتمد على التجريد والغموض والحوارية الغنائية.

ب ـ الاستعارة المكنية: تقوم رجاء عالم هنا بمواصلة حواراتها وغنائيتها السردية بالنسبة للاستعارة المكنية، حيث تعرض علينا عدة صور خاصة بالجمادات والحيوانات والأشياء الساكنة العجماء. إنها تحركها مانحة إياها أجساداً وعقولاً وأفكاراً وطموحات وهموماً. تحذف المشبه به وتبقي على أحد لوازمه التي تدل عليه، ثم تسنده إلى المشبه. نجد عدة نماذج في هذا الصدد:
ـ (المدينة ترى النار) ص ٤١.
ـ (عثر علينا القمر) ص ٥١.

ـ (حط الليل في العيون) ص ٥٩.
ـ (الأحلام لا تشرد مع طلوع النهار) ص ٧٦.
ـ (أخذ الثوب يسيل على أرضية الحمام الحجرية) ص ١٣٧.
ـ (انعقد جوف حورية برغبة في التنصل) ص ١٦١.
ـ (الدمية بدأت تستسلم للقلب بتململه) ص ١٧٦.

تقدم الاستعارة المكنية هنا صوراً جميلة متفرعة فالمؤلفة قد شبهت المدينة بالعاقل الذي يرى وحذفت المشبه به وأبقت على أحد لوازمه، وهو الفعل (ترى) الذي أسندته إلى المشبه ليصبح فاعله كما أنها قد جنت بهذه الاستعارة المكنية تركيباً نحوياً يخلق صورة شيقة تخص المشبه لقد استخدمت في بناء الجملة الفاعل وفعله: المدينة + ترى. لذلك فإن رؤية المدينة تحمل بين طياتها معنيين: أـ الرؤية المرادفة للحضور والتواجد وضدها الاختفاء والانتهاء والعتمة المطبقة.
ب ـ الاستعارة (المدينة ترى النار) تعد موحية من حيث الظهور والتجلي مما يجعل المعالم والملامح والأشكال بينة. أما الاستعارة المكنية التي نجدها في جملة (عثر علينا القمر) فإن المبدعة تؤخر فيها كلمة (القمر) الفاعل النحوي مشبها والإنسان الباحث أو الشخص المنقب عن شيء ثمين لمكنى عنه تحذفه من النص المسرود. تترك هذه الاستعارة أثراً في النفس، الأمر الذي يكشف عن طبيعة القائم بعملية العثور. تتوالى الاستعارات المكنية في النماذج المتبقية (حط الليل، الأحلام لا تشرد، أخذ الثوب يسيل، انعقد جوف حورية، الدمية بدأت تستسلم) متراصة ومتناغمة. فالليل يأتي أفعال الطيور والطيران الجوي الخاصة بالهبوط والنزول بأمكنة غير متوقعة وعنيدة أو غير مطروقة في السابق بنفس الكيفية والشاكلة. كما أن الأحلام تتحرك مفكرة ومتأنية في حلها وترحالها الزائغين. إنها تسرح في أوقات لا يتبين فيها الخيط الأبيض من الخيط الأسود. أما الثوب فتستعير له الكاتبة فعلاً مضارعاً جميلاً (يسيل) يحدد التشبيه بالموائع الجارية في أماكنها المعتادة. يصبح جوف المرأة إنساناً متحركاً يعقل رغباته ويعيها لإفلات مما لا يروق له. نجد استعارة مكنية أخرى خاصة بالدمية التي تمارس سلوكيات البشر حيث تستسلم هشة للقلب عند تململه.

ج ـ الاستعارة بالإضافة: تقوم الكاتبة بهدم الطرفين المشبهين وجمع بعضهما بشكل جديد. يساعدها هذا الإبداع اللغوي على تشكيل (كونها الروائي) الخاص، إذ تقوم بتدمير الدلالة القديمة القابعة داخل الطرفين معاً للتشبيه فوق هدمها لتؤسس دلالة قيمة وخلاقة (٤). نجد أمثلة كثيرة لهذا النوع من الاستعارة ضمن النص المدروس:
ـ (الحنفيات المغروسة في لحمة الجدار) ص ١٣.
ـ (من علبة أخرى تسكب مسامير القرنفل) ص ٤٤.
ـ (يبعث الخلق من بحر الرماد) ص ٦٨.
ـ (حرارته المضمرة في شمس جسدها) ص ٨٨.
ـ (راقبت عائشة حركة الحلم) ص ١١٢.
ـ (سأثبت عين الصورة في جدار صدرك) ص ١٣٤.
ـ (ولا تفزع على تمام السكينة) ص ١٤٨.
ـ (أيعقل أن نستمر في موقد الطير) ص ١٧٦.
ـ (يدس رأسه في بطانة الفخذ الخرافي) ص ٢٠٠.

تمنح الكاتبة الكلمات المضافة الموجودة في الجمل السردية السابقة صوراً وحركات وسلوكيات تخص الأحياء العقلاء. فالإضافة قد خلقت هنا ظلالاً أسطورية وعجائبية تتعلق بالصور الفنية الروائية. تشبه الجدار بالكائن الحي له لحم وشحم فتحذف المشبه به وتبقي على أحد لوازمه (لحمة: المضاف). يبلور الجانب الأسطوري الساكن في هذه الجملة الدليل اللساني بكل قوة ورقة ويمنحه حضوراً مادياً ملموساً. كما أنه يحقق كينونة للجدار المنصب في وجه الحنفيات الغازية بقوة التجذر والتوغل.

تتوالى الاستعارات بالإضافة مدهشة، حيث يصبح للقرنفل الشذي الزكي الرائحة مسامير نافذة وموجعة عند الانغراز والحشو. أما تبديل وصيرورة الخلق وفناؤه ففي أتي من بحر لجي مفعم بالرماد والجلود المحترقة المؤذنة بالزوال والمغيب والحساب. تستعير المبدعة للجسد ضياء وسطوع الشمس لتمنحه النور والتجلي الذي يلبسه فترة، ثم يأفل بعد أجل مسمى. كما أنها تحرك الحلم مثل الآدميين أولي الألباب المنظمين لتصرفاتهم. نجدها تمنح الصورة عين العاقل والصدر جداراً معمراً والسكينة تحركها بين طرفي بداية وتمام. تتعامل أيضاً مع فضاءات تحمل أسماء مجازية تجعل للطير موقداً تحركه علو الهمة ورفعة الشأن فوق جبل الرخمة ينمو العشق للجسد النابض الطري المتأجج الذي تكسوه المؤلفة باستعارة قادمة من عالم الأساطير والخرافات.

رابعاً: صور الموت وفلسفته في الرواية:
يمكن إنجاز دراسة أدبية خاصة عن (الموت) بمختلف صوره وتداعياته الثقافية والفلسفية والأسطورية المسيطرة على هذه الرواية دون

اللجوء إلى معالجة المكونات الروائية والاستعارات البلاغية التي ذكرناها. تتعدد الأفكار والمعارف والمرادفات والأصوات والعلاقات والوظائف والأسباب والنتائج، التي تقدمها الكاتبة عن هذا الموضوع. إنها تستعمل عدة كلمات متعددة المعاني بها ترادف وجناس وأضداد وتكرار يخص القضية نفسها تقدم هنا المحاور الرئيسية التي طرحتها المبدعة على طول صفحات هذا العمل بأكمله:

- الميت من العطش لا يرفع إلى البرزخ حتى يرتوي.

- الحياة تفتح الباب على الموت الذي يغلب كل البشرية.

- فراش الموت يختلف بين الحيوان والإنسان.

- رغم سؤال الإنسان عن أجله المسمى الخاص بالموت، فإنه يتشبث بالحياة.

- تساؤله أيضاً عن مدى التماثل الحاصل بين سكرات الموت التي تعتري الحيوان والإنسان.

- احتياج من يريد الموت إلى دليل بأنه قد عاش فعلاً حياة مكتملة تسمح بانتقاله إلى العالم الآخر.

- بوابة الموت لا تصد من يريد الدخول. إنها عبارة عن حفرة تنتظر كل من يقع فيها دون تمييز أو هوية. الموت يشبه الحياة من حيث الترخيص وتعليم الأولويات وإجازة الدخول.

- الموت يقهر الزمن بكل أغانيه وطول قصبته وتجليها.

- دورة الحياة فيها رقدة للموت وقيام للحياة.

- الموت يهجم من جبهة واحدة بينما تتشبث الحياة من كل الجبهات لذا يسهل اختراقها وخسارة المعركة.

- يموت بعض الناس عراة لا يسترهم أي شيء.

- موت بعضهم دون كمال الجثمان فالموت الموضوعي هو الذي يوصل للكمال عبر عدة طرق ومسالك.

- الحواس تنتقل للعيش على الضفة الأخرى للموت.

- ملك الموت لا يدخل أجساد البشر إلا بإجازة وطرق الباب والاستئذان.

- الموتى يجتمعون حول نعش كل زميل جديد.

- أصوات الحياة هي الحديقة الفيحاء، التي تفصل بين البشر والموت.

- الموت رجعة إلى التراب، الذي هو أصل الخلق، تشتكي الأجساد الآدمية وتكون أكثر شيء جدلاً.

- عمي فرج يقول إن الزفت هو زيت موتانا من ركبهم يصير مثل عفاريت سليمان.

- أجساد الموت واحدة عندما تلفظ أنفاسها تتحرر وتموت على هواها. تبدأ العملية بما يسمى طراوة أول الموت.

- للموت لحظة، ذات بوابة خاصة ومعروفة بالنسبة لمن يصل إليها عند مجيء الأجل المسمى فلا يستأخر ولا يستقدم أي وقت.

- المسافات بين الحياة والموت تتغير وتتباعد وتتلاعب بين البشر.

- ملك الموت ينطق بالحكم في حينه، دون صمم أو شعوذة أو تماطل.

- أجساد التوائم والتناسخ ضالعة بموت بعضها.

- بعض الأجساد تموت صبية ولا تكشف عن أي شيء وتحلق بعيداً كطيور الجنة.

_ النور هو ما يميز الحي من الميت.

_ الأجساد تسكنها حيوانات وبقع موات.

_ الموت يعني انعدام الطاقة التي تنفلت لتلتحق بخالقها ومولدها.

_ ذبذبات أحلام التوائم تقود للحياة بكل لحظاتها أو للموت بكل لحظاته كما أن هناك منطقة بين الحياة والموت.

_ للكلمات أجساد لا تموت. إنها تقهره لأنها أزلية.

_ الحياة والقيم والثقافة الحية تسكن في مكان عميق تحت الموت.

_ الحلم والنوم قد يوصلان إلى الموت داخل ممالك عزرائيل، ذلك الملاك الفاتن.

_ لا سبيل للتمييز بين هيا كل ما بعد الموت.

ـ يحب بعض الناس الموت بكامل أجسادهم وقلوبهم وهياكلهم ويدفنون دون تنكيل أو تمثيل.

ـ ما علاقة الشرك والكفر بأرض الموت؟

ـ الأجساد لا تخلد في الحياة وكذلك الأحلام، لأن الموت نهاية لكل شيء.

ـ للموت حارس خاص يلقي نداءه المتفرد على مخلوقات الله دون عجلة.

ـ كل جسد يولد بحاجة لخوض تجسده الخاص للفناء.

ـ تصارع ذاكرة التوائم وأرواحها الموت نظراً للتشابه والتماثل بينها في كل شيء.

ـ الدخول للحياة لا يشبه الدخول للموت.

ـ هناك موت خفيف سهل على بعض الناس وموت ثقيل عسير على بعضهم الآخر لذلك قد يطول النزع أو يقصر.

ـ بعد الموت هناك لقاءات وتعارفات في العالم الآخر.

ـ حياة الجسد عشق في عشق ونهايته فناء وانطفاء.

ـ عزرائيل يخلق حوارات بين أخيلة الموتى ويخاطب المخفي من الجسد.

ـ ليس هناك أي إنسان يستعصي على الموت وأنه حي أبدي يمثل كابوساً تصده بوابة الفناء.

ـ الألوان البيضاء التي ترقش جسم طائر الرخمة يسافر معها موتى النهار ومع ألوانه السوداء يرحل موتى الليل.

ـ الجسد الراقص الماجن يجذب المسافر والميت على حد سواء.

ـ تحل أرواح بعض الأطفال في لعبهم وترحل وتموت معها.

ـ الأرواح التي تحل في بعضها لا تعرف أجل الموت لكن عملية الدفن تعلن يقيناً بأن الأجل قد تحدد.

ـ لحظة الكمال تسكن ما يأتي من الحياة وما يأتي من الموت.

ـ عزرائيل ينسج بمفرده أوقات الموت المحددة في بحر البشر.

ـ الموتى مثل قطعان مسيبة لا ترجع من المرعى تخرج من الحمى وتصير فوقه.

ـ الأشياء التي تبقي الناس أحياء هي نفسها التي تمنحهم إجازة تصلح للعبور إلى الموت.

ـ ترافق بعض الأرواح بعضها لتنتظر الموت سوية.

ـ الموت يساوي بين السعيد والشقي اليتيم والمحروس بالخلف والسلف.

ـ أجل الموت معلوم حتى بالنسبة للجنين الذي لا يزال في رحم أمه.

ـ بعض الأحداث تشكل محاولة أخيرة لبلوغ الموت.

ـ غيبة الموت أبدية، بعيدة اليقظة.

ـ يؤكد عزرائيل أن بعض الحواس تبقى آخر الحصون، إنها تلازم الإنسان لما بعد الموت بمسافة حتى يبدأ الغيب يستلم الزمام.

ـ يحب بعضهم أن يلقى بعد الموت أعزما لديه، وهما الوالدان.

ـ وجه الأب غالٍ وعزيز يتمنى أبناؤه ألا يموت، يتجاوز ذلك ليبلغ البحر وفلذات كبده يرقبون.

ـ هناك من يموت جوعاً.

ـ الكل يبنى من نقطة الميلاد للموت.

ـ بين الوحدة والإنسان والفقر والموت حصن.

ـ بعض سكرات الموت تكون من جنس السموم.

ـ يعزف كثير من الناس عن معاشرة الموتى وسماع أخبارهم ويتجاهلون هويتهم ويفزعون من مصاب الموت.

ـ بعض مصاب وتأوهات الإنسان تعانق الموت.

ـ هناك أغانٍ خالدة من يغنيها يخلد ولا يموت بعدها.

ـ لا فاصل بين لحظات الموت وما وراءه من حيث الرؤية.

ـ للموت لغة جسدية خاصة وخفقات القلب تكون متميزة حينها.

ـ الموت فعل يومي نمارسه بلا وعي، تموت بعض الأجزاء بالتقسيط في أجل محدد.

ـ القلب عليه كتابة في حجر يضم الموت.
ـ المسافة لا تموت.

ـ الموت حلم يجعل بعض الناس أكثر خفة في طي الوجود.

ـ الموت يعبر الجسد ليفصل كل طرف عن الآخر حيث تنتقل سكرته من أخمص القدمين إلى قمة الرأس.

لقد استعملت رجاء عالم في روايتها (موقد الطير) لغة شعرية معاصرة بها جوانب حوارية ذاتية جميلة ومناجاة رقيقة، تنتشر عبر مسافات كبيرة من هذا العمل، مما يصنفها ضمن تيار الرواية العربية الحوارية. كما أنها قد وزعت داخل جل الصفحات أنواعاً هائلة ومدهشة من المجاز، حيث ترد متجمهرة ضمن عدة جوانب صوفية وأسطورية وفلسفية فتتحدث عن الكهوف واللوحات والرموز والتراتيم والأقانيم وصور الموت وكتابات الجنائز، المعروضة بحداثة شعرية فيها نصيب من الغموض والقلب للبناء اللغوي المعياري.

تعبر الحوارات والحداثة اللغوية الموجودة عند الكاتبة عن حالة عقلية وفكرية حيوية تسعى إلى التجاوز المستمر للنفس إلى صور أو أساطير الموت ـ الولادة تتجسد في هذا العمل همّاً حضارياً عربياً يرتكز على فناء أشكال وولادة أخرى، ضمن حركة جدلية دائمة. يكسر هذا الإبداع ثبات الشكل الروائي العربي المتناسق ويسقط النمط المعمم ويخرج عن التصميم المسبق لذلك فإنه يحدد خصوصية وحرية الإبداع داخل الخطاب الروائي النسوي (٥).

يبرز الخطاب الروائي النسوي هنا بعض الصفات والسمات العقلية والنفسية الخاصة بالأنثى:

١ـ إبراز قيم وصور وسلوكيات ورؤى أنثوية مضمرة تتعلق بالموت ومضار عتها بالتي موجودة عند الذكور...

٢ـ تمييز ذات المرأة بشكل متطور يبرز ذروة النضج والنمو في الإبداع الروائي النسوي.

٣ـ تقديم نموذج حضاري نقدي لما بعد الحداثة يقترب من نموذج الذكور.

٤ـ التعبير عن أصول اجتماعية وسياسية من منظور أنثوي.

يعبر الخطاب الأدبي النسوي في رواية (موقد الطير) عن فلسفة رقيقة واضحة تخص أسطورة الموت والجمال والأخلاق والتطور الإنساني. لذلك فإن تفسيرها الموضوع الموت وفلسفته وأسطورته تضارع تفسيرها عند الذكور، دون عصبية. يبرز هذا التفسير دور المرأة في المجال الروائي وقيم جنسها المتميز.

يمثل الخطاب الروائي النسوي في هذا الإنتاج نطاقاً من الوعي الخاص يقدم مستوى من الوحدة والترابط بالنسبة للحياة والموت، مما يخلق غاية خلاقة وهادفة في هذا المجال (٦).

الهـوامش:

(١) فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ص ٢٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٢.

(٣) عبد الجليل غزالة مجلة (علامات) المجلد ١٤، الجزء ٥٣، ص ٤٥٥ وما بعدها، رجب/ سبتمبر ٢٠٠٤، جدة، السعودية.

(٤) محمد سعد شحاتة، العلاقات النحوية وتشكيل الصور الشعرية عند محمد عفيفي مطر، ص ١٦٩.

(٥) محمد الجزار، دراسات ونصوص في الشعر العربي الحديث، ص ٨٣ وما بعدها.

(٦) ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم، ترجمة يمنى طريف الخولي سلسلة (عالم المعرفة) العدد ٣٠٦ لسنة ٢٠٠٤.

تيمة الجسد وإنتاج المعنى..متعة النص ولذّة التأليف

مقاربة تحليلية في الرواية النسائية

الأخضر بن السائح

يمثّل الجسد في الرواية النسائية الصورة السردية المحفّزة داخل تشكّل المكونات الأخرى.

فالجسد هو سيل الكتابة عند المرأة ونارها التي لا تنضب ومعجزتها التي لم تكتمل، فمن الجسد تقبض المرأة على شيطان لغتها ومن معجمه تزيّن السرد ببروقه ورعوده وتركب على أحصنة اللغة، وتفتعل الحرائق وتبارك حتى الجحيم.

في حضرة الجسد ينحت السرد، وتتناسل الجمل داخل طميه وفي عمق جغرافيته، حيث تتّخذ اللفظة بعداً دلالياً واسعاً، ويتحول الإدراك المعرفي للمتلقي في اتجاه جديد، كما يتحوّل منظور الرؤية ليكون للأشياء بعدها المغاير.

فالسرد يصبح معادلاً لغوياً لحالة الجسد، كما يحقّق الوظيفة الشعرية للغة، ويماثل بين عناصر الوجود المادي والكيان الجسدي الإنساني.

قانون التماثل هذا تحسنه المرأة التي تكتب بشروط الجسد حيث يحدث التماسك النصّي على مستوى عالٍ داخل السياق الجسدي ولا شكّ أن الكثافة الجمالية وحالات الاجتذاب الفني وبث اللذة الجمالية يمثّله الجسد الذي يبقى من المرتكزات والعلامات التي تستنير بها الرواية النسائية المعاصرة.

لـصوت الذات المبدعة، والسفر نحو الأبعاد اللامتناهية في الجسد والذات:

تسكن الروح الجسد وتهيمن على فضاءاته وتحتويها: ثقافة، وذكرى، ورؤيا، وينفتح الجسد على إشراقات الذات فينعكس فيها، ليغدو الجسد بتشكيلته الظاهرة أول عتبة نصّية للعبور من الجسد البرّاني إلى الجسد الجوّاني، ذلك أن «الجسد كان ـ وما زال ـ مادة للنشاط الثقافي في بعده الخيالي وفي بعده اللغوي».

والكتابة قابلية الجسد لتمثيل هذا المكتوب معرفياً، بعد أن ترك بذرته ونواته، تنضج وتنمو وتلد، وإذا مات الجسد، تبقى الروح ترفرف لتسكن جسداً آخر، فحاله أشبه بحال الإنسان: يموت الجسد، وتبقى الروح، إذ «الكتابة ليست قراءة ذات، بقدر ما هي قراءة آخر يتجدد».

يبدأ مستوى الوعي الإدراكي المشكّل لموقع الرؤية في الرواية النسائية من الجسد هوية، وتبدأ أسئلة الكتابة من خلال أسئلة الجسد الذي يشخّص أكثر الأفعال المصاغة ذاتياً، والمشبّعة بأحاسيس الجسد التي تمثّل موقف الساردة أو موقف مؤلفة النص. فالمرأة المبدعة تصغي إلى جسدها، ومن خلال جسدها، تبحر في عوالم الذات.

من هنا، تعتبر كوكبة الدوال التي تمثّل النص النسائي امتدادات نورانية من الجسد إلى الذات، ومن الجسد إلى العالم الخارجي، ذلك أن الجسد تمثيل حي للنص، يؤطّر جسور العبور بين الداخل والخارج، كما يتميّز بسحر الملاحقة عند المرأة المبدعة التي توظّفه كطاقة أكثر دلالة وترميزاً، فحلم المرأة المبدعة مخبوء في جسدها، من هنا تلمس موضوعية (الجسد) بدلالاتها المنفتحة على النص.

تطلع علينا رواية «قلادة قرنفل» للكاتبة المغربية (زهور كرام)، يطغى عليها صوت الذات، وبلاغة الجسد، حين ينتشي بوجود الآخر، وبالبحث عنه. هنا، تتحول اللغة إلى

طاقتها الشعرية الكامنة في جسد الساردة الباحثة عن الآخر، إذ اللغة «عبر نظامها، تقوم على استحضار الغائب والكلام عنه، لا على استحضار الحاضر والكلام عنه، كما يعني أنها تملك القدرة على تشكيل هذا الغائب، وإعادة تشكيله؛ لإعطائه «صورة سمعية، ومفهوماً ذهنياً».

«... تزدحم نفسي شوقاً لرؤيته.. وأمتلئ كلاماً أستعيره من شوقي وأرغب في حكيه، حين التقت عيني بعينيه، خبأني الصمت في تجاعيد الزمن.. انهزمت في داخلي وتعطل الكلام. لم أفهم ما حدث.. ما وجدتني ألملم لغتي.. ما وجدتني أحرك لساني.. لم أفهم ما حدث في المرة السابقة وقفت أنشد متداي أمامه. هذه المرة اختزلت امتدادي في صمت يذبحني... هو ما سألني عن صمتي. حين تحركت عيونه تهدهد صرخة صمتي وجدتني أحاول جاهدة تحريك لساني والبحث عن لغة تخرقني فتكبتني ليتكسر الصمت أمامه... أمامي...».

صوت الذات المبدعة ينطلق من الأعماق، نلمس ذلك مع افتتاح السرد بتلك العوالم الباطنية التي تبحث عن الخلاص في هذا الآخر، ووجع السرد هو في وجع هذا الجسد وأشواقه الدفينة المكبوتة، وكأن الساردة لا تتكلّم؛ وإنما جسدها الذي يتكلم.

حين نصغي إلى المقطع السردي يتراءى لنا حضور الذات لغة، من خلال مصاحبة كل فعل لضميرها: «... أمتلئ.. أرغب.. انهزمت.. أفهم.. وقفت.. أنشد.. ألملم.. أحرك.. اختزلت.. تحركت..» وضمائر المتكلم المرتبطة بالفعل، تعطي انطباعاً لوعي الذات بنفسها وبالآخر التواقة إليه.

والجسد الذي تتحرك في سياقه «الساردة» جسد بمصدريه الأنثوي والذكوري، وهو هاجس المرأة ونواتها الحكائية: «... حين التقت عيني بعينه، خبأني الصمت في تجاعيد الزمن... انهزمت في داخلي وتعطل الكلام...».

ما نلمسه أن «الذات (الأنثى) مفجوعة بالآخر (المذكّر)، هنا يتدخّل الزمن الخارجي؛ ليحل محلّه الزمن النفسي القائم على التداعيات الداخلية التي يعوّل عليها في تكسير خطّية المسلّمات الموروثة في البنية التعبيرية اللغوية. فالساردة مسافرة في الرؤيا التي تضيئها شعلة الشعر كي يتحوّل الفعل من آلة تصوير لحدث، إلى مادّة من مواد البناء، وهندسة السرد: «... حين تحركت عيونه، تهدهد صرخة صمتي وجدتني أحاول جاهدة تحريك لساني...».

وطاقة الفعل هنا تتحوّل من طاقة حركة إلى طاقة إشارة تتوحّد الأصوات وفي صمت هذا التلاحم، يتحقّق صوت التلاحم الجسدي، أو صوت التلاحم النصّي الذي اقتضى الاكتفاء بلغة الجسد لغة الإشارة فالجسد هو المؤشّر على تلك التحولات الطارئة وهو المولّد لحركة التداعي والاستدعاء.

تواصل الساردة تصوير المشهد السردي باقتصاد مركّز في اللغة وكثافة في المعنى: «... شهدت نفسي تتعرّى أمامي، تفضحها شمس هذا الصباح، وجدت الأبيض يحتك بي ويوقظ ما بداخلي من ارتعاشات.. يعزفها.. يغنيها.. رأيت الأبيض ينفلت مني، حين اقترب هو من صمتي.. حين لمحته بطرف عيني يصغي إلى صمتي.. يقترب من شعري المسدول.. هذه المرّة أطلقت شعري حرّرته من القيود.. غمس أنفه بين ثنايا شعري فغاب وجهه، وإذا بي أبحث عنه.

ـ شعرك غابة!

ـ شعرك ليل دامس!

قالها المرّة السابقة.. وأنا الآن أبحث عنه في تعاريج الغابة.. أخاف أن أفقده في هذا الليل الدامس، لولا أن الأبيض الذي أشاهده الآن، يرقص أمامي، لحسبت الكون انطفأ وبات ليلاً...».

إنّ كثافة اللغة، وقوّة المجاز، وطاقة الترميز، طرحت نصّاً يحتمل مضاعفات دلالية عدّة، وسياقاً يحتمل دلالات شتى وجملة تحتمل جملاً متعدّدة. نلمس الميل إلى التوحد بـ (الأنثى)، وتوحّد الآخر (المذكر)، وغيابه في الأنثى: «... أنا الآن أبحث عنه في تعاريج الغابة...». فالأنثى، حين تدخل النص، تمارس الانشطار الذي يجعل دلالتها تعطي الكون بأكمله وقد تفطّن إلى ذلك الصوفية في طقوسهم، فوردت في مأثر (ابن عربي): «أن المرأة هي أقرب المواد إلى الخالق، وأقدرها على احتواء ماهيته وصفاته، وإظهارها، ولعل هذا الاصطفاء يفسّر غرام بعض النساك بالمرأة تقرباً إلى الله، وملامسة لحضوره من خلال جسدها، ويسوغ الانجذاب الثاوي للرجل نحوها طالما أن عشقها «ميراث نبوي، وحب إلهي».

وما يلاحظ على (زهور كرام) تلك الشعرية السردية التي انفلتت من سلطة الخطاب، ليتحول النص إلى شرنقة للأنواع التعبيرية المنزلقة من تيمة الجسد الأنثوي المنجذب إلى الآخر. هذا الانزلاق الجسدي، زود النص بقيم دلالية مضافة وأفرغ الجسد من شحنة توتره، وتباريح بواطنه وقلقه. وغذّى السرد

بديمومة حركته وتحوّله. هذا ما يجعلنا نقول بتشيّؤ الحالة الجسدية داخل المشهد الإبداعي النسائي، وتحوّلها إلى رؤيا لا تطالها إلا اللغة الشعرية الرامزة، الغنية بانزياحاتها الرمزية التي تحافظ على الجسد وآلياته المختبئة وراء اللغة «...أحسست بشيء يدبّ في قلبي، كأني رأيت إبراهيم يطل منه...».

فحين يستخدم أي عضو من أعضاء الجسد، يستخدم حسب حجمه الثقافي وبعده التداولي؛ فالقلب هو المضخة التي تنبض الدم حاراً في أوردة الجسد وشرايينه، وبالتالي يعتبر الآخر (المذكر) المحرّك لـ(الأنثى) وهاجسها في معانقة تجربة كتابتها الروائية.

والجسد يتخلق من أجزائه المكونة له؛ «فعندما يستعصي العثور على معنى للكل بإمكان المحلّل أن يعود إلى الأجزاء. فقد لا يدل الكلّ إلا من خلال أجزائه، أو قد تختلف دلالة الكلّ عن دلالة الأجزاء المكونة له. تلك حالة الجسد، وتلك حالة دلالته وأشكاله ومعانيه».

إن موضوع الأنوثة، وسياقها: لغة ورمزاً وإيحاء، تعتبر ظاهرة أساسية فاعلة في الرواية النسائية المغاربية، وعندما نشير إلى الرواية النسائية إنّما نقصد الرواية الناضجة فنياً، وليست الرواية التقريرية الصحفية التي لا تمت بصلة إلى عالم الرواية إلا في عنوانها، ولا نقصي هنا، ولا نهمّش بقدر ما أريد للرواية التي يتوفر فيها الحد الأدنى من العمل الفني مما من شأنه أن يساعد على الدراسة والمقارنة.

«نخب الحياة» عنوان رواية لـ(آمال مختار) التي تدخل الأنثى إلى عالمها الروائي دخولاً جارفاً، ويبقى الجسد المؤنث في موقع التأسيس الذي يمثل نواته الحكائية والدلالية حيث نلمس حيوية السرد وطاقته الفعالّة. فقد ورد على لسان الساردة:

«... دقائق بعد السابعة، أخذت مرآة من حقيبتي، لم يكن وجهي مرهقاً ولا مترهّلاً، بل كان مشرقاً وجميلاً. أعدت صباغ شفتي، تزحلقت إلى الطرف الآخر من الكرسي. كنت سأغادر لما وقفت، سطع ضوء في عيني؛ فتهاويت. أغمضت عيني. بخخته عطراً على جسدي.. وقفت عارية أمام المرآة.. فكرت أن أعيد رسم شفتي. ثم عدلت بقلم.. تتبعت خطوط جسدي على المرآة ورسمته. تطلعت إلى الرسم. أحسست بشيء يدبّ في قلبي كأني رأيت إبراهيم يطل منه كأني رأيته يقف فيه، يتبختر، يتمدّد، ويضحك...».

الكتابة قراءة تطلّ من الجسد وإليه، وحركة النص حركة الجسد الذي يمدّ النص بتفجير هائل للدلالة، بمقتضاه ينساب السرد عن طريق الحركة الداخلية التي يحدثها الجسد، بحيث تغدو تداعيات الرؤيا محصورة في هذا الجسد أو في جزء منه.

ورد على لسان الساردة ـ باعتبارها حاكية وفاعلة في رواية «نخب الحياة» ـ ما يلي:

«... شيء ما يحدث هنا، يتحرك.. فذاتي لم تعد تقوى على ذاتي، تكدسنا جميعنا، أنا وفوضاي، والارتباك وضوء آسر. كأس أخرى أيتها الشقراء.. ماذا يحدث؟ وماذا سيحدث؟.. التحام، انصهار، لوحدة تجديدية، يتداخل في فضائها الجسد والفعل مع اللون والضوء والظل والفعل متوتّر يهمد ينساب يتعالى ضجيجه، وتمتلئ الصرخة المكتومة بأنّات المتعة تتفتّت قطع الثلج في كأسي وتئن...». ما نلاحظه، ونلمسه في النص هو نزوع الأنثى إلى الاشتعال الجسدي، والرغبة في الالتحام، تسرد الكاتبة لحظة الانصهار تحت وطأة الجسد متشظياً عذاته وواقعه وقد غلب على النص تعابير الانصهار والاحتراق، فالسرد هو اكتشاف للذات الأنثوية عبر اكتشاف الآخر وصوت الجسد هو الذي طغى على السرد، ويتقاطع مع الآخر المذكر: «من هنا كان الجسد كلاً وأجزاء في الوقت نفسه، إنّه يولّد معطى انفعالياً وغريزياً وثقافياً عاماً وكل هذا المعطى لا يدرك إلا من خلال الأجزاء، ولا يستقيم وجود هذه الأجزاء إلا من خلال اندراجها ضمن هذا الكل الذي هو الجسد».

تقتحم المرأة عالمها الكتابي بجسدين: جسد بيولوجي محسوس وجسد لغوي فتحمل نصّها مجنّحاً بحسّيته وتجريده. فقد نلمس مفردات جسدية المرأة وبيولوجيتها، كما نلمس رمزية هذا الجسد ومجازاته التي تتركها الألفاظ المشعّة في النص.

والكتابة السردية النسائية بوصفها إنصاتاً للمكبوت الجسدي تشترك فيها أغلب الروايات المغاربية. فها هي الكاتبة الليبية (فوزية شلابي) لم تشذ هي الأخرى عن الظاهرة. يرد على لسان الساردة «صالحة»:

«المشهد ليومي يمتلئ من خطوط متداخلة شوهاء، والأصوات مزيج صاخب من نقيق وزعيق وانفجارات...!

أبكي، لا، أنا لا أبكي، إنّي أحاول أن أبكي فأرتد مهزومة»: هذا أنت، أيها البكاء، تخذلني!.. أحاول أن أريح رأسي على كتفي، فتحيط بي غيلان الرغبات: «إني أحتاج رجلاً، ولا بد أن هنالك رجلاً ما في هذا الحي.. في هذه المدينة.. في هذا الوطن.. في العالم.. في هذا اليوم... يحتاجني كما أحتاجه، وربما أكثر!...

ذراعاي يختزنان هذه الرغبة المحمومة في أن يحضنا رجلاً ما، يشعلان فيه نار هذا الوقت الوعر. هيا نجرب أن يحيل هذا الفراغ.. هذا الهواء البارد الخفيف، رجلاً!.. تنهال عليَّ صور هؤلاء الرجال الذين أعرفهم واحداً واحداً.. الذين جربتهم، والذين لم أجربهم واحداً واحداً..!» .

حين نستدلّ بهذا النص ونستقرئ فضاءاته، بحثاً عن حمولة رموزه، وإشعاع إشاراته، نلاحظ:

أنّ الكتابة السردية النسائية، بوصفها إنصاتاً للمكبوت، تحافظ على تماهي الذات مع أشياء الوجود، فحالة الساردة النفسية، وقلقها الوجداني، وانفجار رغباتها الكامنة، وحاجتها إلى الآخر الغائب، جعلت حياتها لا تطاق، فحتى المشهد اليومي المألوف، انقلب إلى فوضى عارمة، ينقصها التجانس والتنظيم: «...المشهد اليومي متاهة من خطوط متداخلة شوهاء...».

إنّ هناك تماثلاً وتزاوجاً بين إيقاع الذات والحياة والواقع، وإيقاع الجسد الثائر؛ مما يؤكد طبيعة السرد عند المرأة، القائم بين تجاذب الذات والجسد. هذا التجاذب هو الذي يغذي الحركة السردية ويدفعها، كما يمثّل هذا التجاذب المحور الذي يجمع بين مفاصل الرواية وشخصياتها وأحداثها.

إنه، حين نصغي إلى النص، ونتأمل العنصر الإيقاعي المرتبط بالجسد، نجد التركيب الإيقاعي يبدأ من الحواس وينتهي منها الجسد: «...ذراعاي يختزنان هذه الرغبة المحمومة في أن يحضنا رجلاً ما، يشعلان فيه نار هذا الوقت الوعر...».

إن الجسد «باعتباره بؤرة لتجلي العملي والغريزي والوظيفي والأسطوري الثقافي، يعيش بشكل دائم تحت التهديدات المستمرّة للاستعمالات الإيحائية (الاستعارية). إننا من خلال هذه الاستعمالات لا نقرأ الحركة ولا نقرأ الإيماءة، ولا نقرأ ترابط هذه الحركات وهذه الإيماءات، ولكننا نقرأ فقط النصوص التي تولدها هذه الحركات». ولو نصغي إلى النص، نصغي إلى نبض الساردة، ورعشة جسدها من خلال إيقاع الرغبة في هذا الآخر الغائب.

إنّ جغرافية الجسد تتداخل مع فضاء النص وفضاء المكان إلى درجة التماهي في المرجعية الثقافية لدلالة الجسد تحتوي تمفصلات المعنى المكتنز فيه تثريه بخصوبة المجاز، ومضاعفة الدلالة، كما أن السياق سيحوّله إلى نسيج النص ورؤيته الكلية.

إنّ «الذراع» وظّفت بدقة، فهو عضو من الأعضاء الرئيسة للجسد المتمثلة من حمولة دلالية كثيفة، أدناها، دلالتها «على التهديد، وعلى المنع، وعلى العناق، كما تدل على الإشارات الرامزة للفعل الجنسي» نستشف أثره من قول الساردة: «... هيا نجرب أن نحيل هذا الفراغ.. هذا الهواء البارد الخفيف رجلاً..» حيث إنّ وظيفة الذراع تكرّس فكرة التملك، والاغتنام، والتشكيل، مثلما هي المعانقة والرغبة، كما أن السيّاق الذي وردت فيه يكسبها شكلاً إيجابياً تصويرياً تعكسه مخيّلة المتلقي ومرجعيته الثقافية فيحمل النص مجنّحاً رشيقاً إلى القارئ، حين يزاوج بين المرأة الجسد والمرأة المجاز.

إن المتتبع للمشهد الإبداعي النسائي المغاربي يكتشف أن سرد المرأة عموماً هو وقفة تعرّف على الذات أولاً، ووقفة تعرّف على الآخر، بوصفه روحاً وجسداً ونصاً معاً.

وحين نعود إلى رواية «الغدو والغضب» للكاتبة المغربية (خناثة بنونة)، نجد تمرّداً وعصياناً وفوضى من أجل تحرير الذات أولاً، ومن أجل تغيير نمط السلطة المتعالية التي تقمع الجسد وتقمع الذات تالياً.

فالساردة «هدى» ذات فاعلة، تملك القدرة على التجاوز والاختراق، وعلى الرغم من ذلك، نجدها تعاني الوحدة والشعور بالخوف: «...حينما كانت تماشيني كنت أتساءل: هذا الجسد.. أي ألوان من التفجير والارتواء قد عرف؟.. وكان ذلك يوقظني على جسدي. هذا الذي قد يكون يحمل نفس استعدادات جسد «هند» لكني لم أتيقن، فجسدي لن يكون غير شبيه بي يحمل لوعة كبيرة من البدء. ولكني رأيت خموده.. خمود جسد «هند» وهو يتلقف في كفه يد «محسن» حينما التقينا صدفة ذات مرة.. فلكأن أية لحظة، أو أيام، أو متعة، لم تجمع بينهما!. بينما كنت أنتظر أن يحصل أي شيء واضح حينما يتقابل جسدان عرفا بعضهما في وقت ما... ».

يتجلّى فعل السرد عند المرأة، على أنه اندفاع نحو المغامرة والاكتشاف، فللجسد لغته وبلاغته، وهو أول عتبة نصّية تسمح لنا بالمرور من الخارج على الداخل. وقراءة الساردة «هدى» لـ «هند»، قدتمّ من خلال جسدها والملامح الظاهرة فيه فهي ملامح الألم والخوف. ونص (خناثة بنونة) قلقُ أسئلة وأزمةُ هوية، كما أنّه محاكمة للتاريخ والحقيقة.

كانت رغبة الساردة «هدى» إثباتاً للوجود، وإثباتاً لكينونة المرأة، وحضورها الفاعل

المؤثّر. من هنا، كان عنوان الرواية «الغد والغضب» الذي امتاز من الناحية السيميائية ـ بعلاقة عضوية مع النص، مشكّلاً بنية تعادلية كبرى، تتألّف من محورين أساسيين في العملية الإبداعية، هما: العنوان/النص. ومعه، سيغدو العنوان هو «المناص» الذي يستند إليه النص الموازي.

تحضر لنا ـ في هذا السياق ـ رواية «فوضى الحواس» التي هي وليدة الجسد الأنثوي وحواسه، هذه الرواية الجارفة التي ولدت بين تعابير الاحتراق والانصهار مع تداعيات الرؤيا الدائبة، على الحركة التحويلية التي لا تعرف السكون أو الثبات. يرد في افتتاحية الرواية:

«... عكس الناس، كان يريد أن يختبر بها الإخلاص، أن يجرّب معها متعة الوفاء عن جوع، أن يربّيَ حبّاً وسط ألغام الحواس. هي لا تدري كيف اهتدت أنوثتها إليه. هو الذي بنظرة، يخلع عنها عقلها، ويلبسها شفتيه. كم كان يلزمها من الإيمان، كي تقاوم نظرته!.. كم كان يلزمه من الصمت، كي لا تشي به الحرائق!.. هو الذي يعرف كيف يلامس أنثى تماماً، كما يعرف ملامسة الكلمات بالاشتعال المستتر نفسه.

يحتضنها من الخلف، كما يحتضن جملة هاربة، بشيء من الكسل الكاذب. شفتاه تعبرانها ببطء متعمد على مسافة مدروسة للإثارة، تمرّان بمحاذاة شفتيها، دون أن تقبلاهما تماماً. تنزلقان نحو عنقها، دون أن تلامساه حقاً. ثم تعاودان صعودهما بالبطء المتعمد نفسه وكأنه كان يقبلها بأنفاسه لا غير.

هذا الرجل الذي يرسم بشفتيه قدرها، ويكتبها، ويمحوها من غير أن يقبلها، كيف لها أن تنسى.. كل ما لم يحدث بينه وبينها...».

حين نقرأ هذا المقطع السردي، يبهرنا ويفاجئنا ويغرينا؛ فالرواية تمتلك من الكثافة الشعرية، ونزيف الدلالة، وتداعيات الرؤيا ما يجعلها تنغرس في جسد النص، خليّة خليّة، ثم تبدأ في الانقسام الخلوي. إنها سيل جارف من الكلمات لا تقوى أمامه سدود البناء المنطقي وحواجزه المباشرة.

إنّ (أحلام مستغانمي) تعتمد على الجسد الأنثوي، كبؤرة مركزية تستقطب حولها عالم النص كلّه. فالدلالة مرتكزة على وظيفة الشيفرات الثقافية للجسد الحسّي تنتقل إلى الجسد النصّي، ولو «أن الكتابة استحضرت تاريخ المعاني ونظام المباني: كلمات، فجملاً، فخطاباً، لحظة إنشائها، لامتنع حدوثها، ولصارت في حصولها ضرباً من المحال، لكثرة انشغالها بالمعاني عن المعنى الوليد، وبالمباني عن المبنى الجديد».

لذا، نجد الأعمال الإبداعية، هي التي تفجّر اللغة من الداخل، وتخلق لها دلالات جديدة، غير مألوفة، تثري اللغة، فتجعل فيها الحياة والحركة، ويبقى الأدب نظاماً لغوياً «يقوم من خلفه نظام حضاري يحتويه نص مفتوح، تفسّره سياقات خاصة».

حين نتأمل نص (أحلام مستغانمي) نكتشف اختفاء أدوات الربط وانسياب المعنى ضمن الحركة الدائرية المحجوزة، من الجسد إلى الذات جسد النص يستحضر الجسد المؤنّث بألفاظه وحميميته ويبقى النص يدور ضمن جغرافية الجسد وفضائه فتظهر شعرية اللغة من خلال الاتصال والانفصال بين الجسد الواقعي والجسد المتخيّل، حيث الدلالة الإيحائية الانفعالية.

إنّ الإيقاع الداخلي لبنية النص، تمّ من خلال معجم الجسد، وما يثير من إغراء وتوتّر واستفزاز فالجسم موجود لأنه يشحن السرد، ويجعل الإيقاع اللغوي متناغماً عبر الجمل القصيرة التي تنعدم فيها أدوات الربط ويبقى الإشعار الجغرافي المحدّد للنص متماثلاً مع إيحاءات الجسد ورموزه المكثّفة. و«اللغة، عندما تدخل الكتابة، تتطهّر من بقاياها، وتلد نفسها حدثاً يفارق الأصل إلى غير عودة، وتصبح جهولاً سمّته الثقافة العربية سحر البيان..».

ولغة (أحلام مستغانمي) تطفح بالشعرية المنسجمة مع طبيعتها بوصفها أنثى تتألف لعبة البساطة، حيث إنّ «إيثار البساطة في نظم الكلام، جعل لغة الكتابة النسائية تتميّز بسرعة الإيقاع الذي يعكس الانفعالات داخل الأنثى، ويكشف عن أحوالها عند التناغم أو التنافر فالجمل في الأغلب قصيرة متعاطفة أو متلازمة، تنسحب أحياناً ليعوضها نوع من كتابة البياض، تعبّر عنه علامات تعجب أو استفهام، أو نقاط متتابعة، وهو ما يسم نسقها بالتدفق الذي يجسد حال توتر الذات/ الكاتبة، وهي تمارس فعل الإبداع، ومن علاماتها تقطع العبارة بانعدام الروابط، وتسارع الوتيرة، والترجيع الغنائي، وتقسيم الكلام إلا وحدات إيقاعية متساوية».

٢ ـ بلاغة الجسد، وفاعلية التجسيم الاستعاري:

يستيقظ الجسد كلجمرة في الكتابة النسائية، يمدّها بفاعلية التجسيم بوصفه كائناً حسّياً مرئياً موجوداً، تتذوّق طعم الأشياء من

خلاله، ليتحوّل بعد ذلك من الجسد إلى الإحساس بالأشياء والاندماج فيها، فالجسد في الكتابة النسائية عنصر محفز لإثارة الأحداث وتشغيل الذاكرة باعتباره المرجعية التي تثبت الكينونة والوجود.

وخلاصة الأمر «أن الجسد واقعة اجتماعية، ومن ثم، فهو واقعة دالة، يدل باعتباره موضوعاً، ويدل باعتباره حجاجاً إنسانياً، ويدل باعتباره شكلاً، إنه علامة، وككل العلامات، لا يدرك إلا من خلال استعمالاته، وكل استعمال يحيل على نسق، وكل نسق يحيل على دلالة مثبتة في سجل الذات، وسجل الجسد وسجل الأشياء، إنّ أي محاولة لفهم هذه الدلالات، والإمساك بها، يمر عبر تحديد مسبق لمجموع النصوص التي يتحرك ضمنها، ومعها، وضدها».

وقد تحوّلت اللغة من كائن مسموع إلى كائن موجود بفعل الكتابة، كما تحوّلت من كائن مجرّد إلى كائن محسوس ومرئي باستعارتها لمعجم الجسد وتوظيفه كدال لغوي وجودي له دلالات أخرى متعدّدة، تتجاوز الموجود إلى ما هو ذهني وروحي، لينتقل بالجسد من الذات إلى الآخر والعالم:

«لقد تحققت للغة، بدخولها إلى عالم الكتابة، أن دلت على نفسها فصارت بالمكتوب إشارة دالة، انتقلت بكائنها من المضغة إلى الكائن، ومن المسموع إلى المرئي ومن المنطوق إلى المقروء، وتغلّبت على زوالها، فبرزت شكلاً دالاً لمعانٍ لا تنتهي».

إن الجسد في الرواية النسائية، يمثّل فضاء عنكبوتياً، تمتد خيوطه إلى جميع العوالم السردية الأخرى، فجغرافية الجسد هي جغرافية النص واستبطان الجسد الأنثوي هو استبطان للفضاء النصّي وتمثّل لخصائصه. إنّ الكتابة النسائية تحسن الإصغاء والتلصّص بعينين جائعتين على عوالم جسدها، تستعير للأشياء والأحجام والألوان والظواهر مسمّيات تستقطرها من جسدها وحاجاته الكامنة التي تستوطن المخيّلة الساردة، بحسب الأجواء النفسية الراصدة لحالة الجسد، الكاشفة لأحاسيسه.

فالمرأة تكتب نصّها بناء على آلية الاشتغال العضوي للجسد وإسقاطاته ولكن الجسد حين يدخل عالم الكتابة، ينفلت من معناه المعجمي المنغلق، إلى دلالات احتمالية مضاعفة يفرضها السياق وتفرضها القرائن المصاحبة المنفتحة على قنوات محايثة للجسد، تحقّق الاستبطان والتمثّل من كون الأشياء، كما تتحوّل أعضاء الجسد إلى كائنات حبلى بالتحولات الدلالّية المتشعّبة التي تغني السرد وتشحنه بالخصب والنماء. والجدير بالذكر، أن الكتابة النسائية الناضجة فنياً، تجيد في مجملها بلاغة الجسد وفاعلية التجسيم الاستعاري للأشياء التي تمنحها المرأة تشكيلات الجسد وتزرع فيها العواطف الآدمية بوصفها كائنات حيّة نابضة بالحياة، تشارك السارد في توليد السرد وإثرائه.

ومن الأمثلة الدالة على توظيف الجسد، واستعارة أشيائه وتفاصيله، نذكر ما ورد في رواية (فوزية شلابي) على لسان الساردة «صالحة»:

«...مضى أسبوع.. أسبوعان.. ثلاثة.. تلاشى كلّ شيء.. دخلت كل التفاصيل.. رماد الذاكرة القديمة، لكن شيئاً واحداً بدأ ينفر من الرماد، ويكون له وهج الجمر: كان شبحاً باهتاً. ازداد وضوحاً، اكتسى معنى وهيئة ونبضاً، هي ابتسامته تحاصرني.. أكابدها..!.. هي جسر من البهاء والروعة والمودة، فهل أنجو من طوق ياسمين أو عرجون فل!.. هي ابتسامته تناغيني.. أهيل على وجهها رماد النسيان!.. هي ابتسامته.. هي ابتسامته.. هي ابتسامته.. يا للورطة اللذيذة».

بناءً على ملاحظتنا للجمل السردية، نشعر بتلك الوقفات الشبحية والطيفية التي تطرحها رؤيا الساردة بعد أن كاد يطويها النسيان. لكن ما نلاحظه أيضاً هو هذا الطّيف الطليق الذي يغادر جسده، ليتوحّد مع الساردة، أو يحلّ في الأشياء والتفاصيل المحيطة بها: «... لكن شيئاً واحداً بدأ ينفر من الرماد، ويكون له وهج الجمر...». هذا الزائر الغريب التي استضاءت الساردة بتحوّلاته، فتعاطت لغة الجسد بعد اقتحامها لعالم المحرّمات والممنوعات.

إنّ الحيّز العاطفي للجسد والمساحة الرومانسية للأشياء يمثّل الأفعال والوقائع في الكتابة النسائية التي تلقي بظلالها على السرد الذي يشحن بكمّ هائل من الوحدات السردية المتناسلة من بعضها بعضاً لتتحدّد بمدى احتوائها لهذا الجسد المغيّب: «...كان شبحاً باهتاً، ازداد وضوحاً، اكتسى معنى وهيئة ونبضاً، هي ابتسامته تحاصرني، أكابدها...».

لو حاولنا استقراء المنظور السردي عند (فوزية شلابي) لوجدنا ظاهرة تمثّل الجسد الغائب، واستعارة تشكيله، ثم زرعه بالحياة، فإذا هو كائن يخرج من الرماد جمراً متوهّجاً، آسراً الساردة بابتسامته: «...هي ابتسامته، هي ابتسامته...». والساردة، في الرواية،

شخصية محورية فاعلة في الأحداث، تحقّق في حركتها السردية التوازي بين (زمن السرد) و(زمن الفعل المتخيّل) إذ لا يكاد السرد يبرح العالم الداخلي للساردة، من خلال التأكيد على عنصر الفعل المرتبط بالضمير: «... تحاصرني، أكابدها، تناغيني...».

تفعّل الكتابة النسائية (الرغبة)، فتحيلها كائناً حيّاً، يسهم في تلك الإرساليات السردية المشبّعة بالآخر (الحاضر/الغائب) الذي ينساب إلى عوالم محكيات المرأة. وحين يحضر هذا الآخر، يحضر بكل جسده، وعنفوانه، كما تريده المرأة أن يكون. آمال مختار، كاتبة روائية تجيد جماليات الحفر والعبور والتواصل الجسدي (من الجسد وإلى الجسد)، حيث تبدو روايتها إنصاتاً لهذا الجسد واستفزازاً له وولوجاً لعتباته وإمساكاً لمفاتيحه؛ فمع أحداثها اليومية، ووقائعها السردية، وعوالم محكياتها، تنبع من هذا الجسد المؤنث وتتخلّق في رحمه، تقتات من تفاصيله حتى الطبيعة بمظاهرها المختلفة تصبح كائناً حركياً، يكوّن برنامجه السردي بتواطئه مع هذا الجسد المؤنّث الخصب.

فالجسد ينسجم مع كينونات الطبيعة، ويتلاحم معها، نجده ينسجم مع الريح، والمطر، والشتاء:
«... المطر، الشتاء، الضباب، كلمات تعني عندي الدفء، وبقدر ما يكون الشتاء عاصفاً بارداً قاسياً، يكون الدفء أدفأ، والعشق أعنف، وأكثر جنوناً. أحب أن يبدأ العشق دائماً في الخريف، أن يبدأ خجولاً، بخدود موردة، ثم يكبر مع عواصفه حتى يصير مجنوناً في الشتاء...».
ما يلاحظ في الكتابة النسائية، تلك العناصر الداخلية للجسد تخاطب العناصر الخارجية للكون، بلغتها المؤنثة، فتجعلها متآلفة متناغمة مع إيقاع جسدها، وفق تواصل متحاور منسجم.
إن الجسد المؤنث يشحن مظاهر الطبيعة بتلك الشحنة المتوقّدة التي يفرزها الجسد المؤنث، عبر سلاسل نصّية، فتتخلّق في السرد، وتتناسل، مساعدة الدلالة على الانطلاق والانعتاق من قيود المعجم ودلالته المباشرة، إلى فضاء متعدّد لا محدود، تجابه المرأة المبدعة في أتونه شيطان الجسد بكلّ هيمنته وسلطته وشراسته التي لا تتوقف عن الحضور الطاغي في فضاء الوعي الكاشف غير الآبه بالمحرّمات والممنوعات.

ها هي (فضيلة فاروق) تنحت روايتها من تخوم الجسد وحفرياته، من خلال العبارات المشحونة التي تنجذب من الجسد وإليه، فيتكلّم بلغته ويستعيد معجمه، نلمس ذلك في مثل قولها: «... «أيس» تلك السماء العبوس الملبّدة بالغيوم، وذلك المطر الشبق الذي يغازل الكون، لم يكن أكثر من رجل، ولكنه في الوقت نفسه، كان أكثر من رجل، وهذا ما لم أفهمه...».

وفي مقطع آخر يرد على لسان الساردة في وصف شارع هو أشبه بوصف جسد رجل: «... شارع (مونبرناس) في السادسة مساء تحت قبعة سوداء من الغيوم، يبدو رجلاً مشكوكاً في أمره، الريح تهبّ كالموسيقى ووقع الماء في الشارع أغنية مبعثرة...».

وفي أحيان كثيرة، نجد في الرواية النسائية ميلاً إلى إخراج الجسد ـ بشقيه الذكوري والأنثوي ـ من أسوار الذات إلى فضاء الكون؛ فقد توظف المرأة «المطر» و«الشارع» و«الريح» بالصفة الذكورية، فتمنح له تفاصيل الجسد الذكوري بينما تختبئ خلف مسميات أخرى كـ«الكون»، مثل: «... ذاك المطر الشبق الذي يغازل الكون...». وأحياناً نجدها هي «الأرض» و«المدينة»، تمارس من خلال ذلك كل التحوّلات، بل تتشاكل مع كينونات طبيعيه ورمزية، وتبقى السياحة متواصلة، والترحال مستمراً، خاصّة، حين يتوقّف الزمن الخارجي، وتطغى التداعيات الداخلية التي تتيح لهذا الجسد أو ذاك إمكانية التماهي مع مظاهر الطبيعة الحيّة والجامدة، مثلما ورد في رواية (فضيلة فاروق): «... ولكن باريس جميلة، ومتوهجة في الوقت الذي تنام فيه قسنطينة في حضن رجل شرس، بلا قلب، بلا مخ، بلا صوت، تسرق أنفاسها خلسة من مساء يختنق، وتقول الشعر الذي يجعلنا نبكي، لا الشعر الذي تقوله باريس في صالونات، تضج بالتصفيق...».

إن المغامرة السردية في الكتابة النسائية هي مغامرة للروح والجسد. فالتواصل مع الكون، والفضاء الخارجي، يتم عبر مجموعة من القرائن المحفّزة على التخييل، والتي لا تخرج عن استعارة تفاصيل الجسد الحاضرة عبر الامتداد اللغوي، في جمل سريعة الإيقاع، نقرأ فيها حاضر الجسد وحاضر الذات. فهي تنطلق من الجسد وتعود من حيث بدأت، بعد أن زوّدت المعنى بدلالات جديدة، فرضتها شبكة العلاقات الجديدة بين مفردات النص الروائي: «... ولكن باريس جميلة ومتوهجة، في الوقت الذي تنام فيه قسنطينة في حضن رجل شرس...».

وما يلاحظ على (فضيلة فاروق) محاكاتها لـ (أحلام مستغانمي) بناءً ولغة، بل إنّها تستعمل لغتها ومسمياتها وتستخدم رؤيتها للأشياء، بحيث تكاد تكون هذه الرواية

«اكتشاف الشهوة» تقليداً أعمى للكاتبة (أحلام) التي تبقى متفوّقة على قريناتها، سواءٌ من حيث المرتكزات المعرفية التي انطلقت منها، أم من حيث البناء وتقنيات السرد، أم بالنظر إلى الإشارات اللغوية، والظواهر الأسلوبية التي تميّز كتابتها.

توظف (أحلام مستغانمي) الجسد الأنثوي، وتستعير جزئياته في رسم لوحتها الزيتية «حنين» وعن طريق السارد الرئيس في رواية «ذاكرة الجسد»، يرد المقطع التالي:

«... ها هي لوحاتي، تستيقظ كامرأة بتلك الحقيقة الصباحية العارية، دون زينة ولا مساحيق ولا رتوش، ها هي امرأة تتثاءب على الجدران بعد أمسية صاخبة اتجهت نحو لوحتي الصغيرة ــ حنين ــ أتفقدها، وكأنني أتفقدك: «صباح الخير قسنطينة، كيف أنت، يا جسري المعلّق.. يا حزني المعلق منذ ربع قرن؟». ردّت عليّ اللوحة بصمتها المعتاد، ولكن بغمزة صغيرة هذه المرّة فابتسمت لها بتواطؤ، إننا نفهم بعضنا، أنا وهذه اللوحة ــ البلدي يفهم من غمزة ــ وكانت لوحة بلديّة مكابرة مثل صاحبها، عريقة مثله، تفهم بنصف غمزة...».

فالجسد المؤنث هو الذي يجسّد المتن الروائي، ويربط عناصره، كما يساعد في تكثيف حضور الطاقة الشعرية وتحقيق ذلك التعاطف المادي والانجذاب الوجداني، «الجسد الأنثوي يسع الحياة برمتها، لأن العلاقة بين الجسد وبين العالم، بعد أن كانت علاقة احتواء وترويض وامتلاك، أصبحت علاقة حوار وتناغم وتوحّد».

ويبقى الجسد الأنثوي، في الرواية، هو القابض على خيال القارئ وفكره، وتبقى اللغة التي تعمل على تفجير أشياء الجسد هي السائدة، نظراً للتوتّر الكائن الذي تمثّله المجازات والصور والإيحاءات. فالرواية النسائية تحسن الإنصات إلى الجسد الذي يفعّل الشبكات الدلالية واللغوية بحيث تصعد بالكائن الحسّي إلى كائن علويّ مجنّح، مزوّد بالمعاني الإضافية المبثوثة، تحقّق للنص سلطة دلالية موجّهة للمعنى قابلة للتأويل، مثل: «.. ها هي لوحاتي تستيقظ كامرأة بتلك الحقيقة الصباحية العارية، دون زينة ولا مساحيق...».

(أحلام مستغانمي) في روايتها «ذاكرة الجسد» تربك قواعد اللعبة السردية من خلال شعرية الرواية وحرارتها حين توظّف الجسد الأنثوي مرتعاً خصباً لتغذية السرد وتحريكه: «.. ردّت عليّ اللوحة بصمتها المعتاد ولكن بغمزة صغيرة هذه المرة...» فاللوحة الزيتية «حنين»، تتحوّل إلى امرأة مغرية بأتمّ معنى الكلمة، وهي صورة قد درج عليها الأدباء من قبل حين عمدوا إلى «تنحية التعبير المنطقي، والتركيز على عمليات الاستثارة العاطفية، بحيث يصبح نقل التوتّر هو المقصد الأوّل».

والملاحظة نفسها يمكن أن تقال في رواية «قلادة قرنفل» للكاتبة الروائية (زهور كرام)، حيث يرد على لسان الساردة وهي تتكلّم عن ذاتها، وجسدها، وظلّها:

«... لأن ظلّي سرعان ما عاد يستلطفني.. هل أدرك حاجتي إليه هو أيضاً.. يحيا من وجودي.. لم أعرف كم من الوقت انصرف في ركوب هذا السفر، يحدث أن أركب مسافات، واحلّق في أجواء، لأجد ذاكرتي جاهزة لاحتضان شرودي، لاهثة من فرط تحالفها معي، كأنها تصرّ على استفزازي حتّى لا يتراجع خطوي وأضعف أمام انسحاب ظلّي.. أنيسي حين تفاجئني الطبيعة مطراً مطراً، وإن كان خفيفاً.. خفيفاً.. فإنه يواري أنيسي...».

يتحوّل النزوع إلى التوحد بالجسد وبظلّه إلى طرح المرأة من خلال كلّيتها، وهذه الكلّية تتحقّق في الجسد وفي ظلّه الذي يعتبر باعثاً لليقين على الكينونة والوجود، فتأكيد الظل هو تأكيد على وجود الجسد الذي تتحقّق بوجوده الاستمرارية والقدرة على الديمومة والحركة.

إن وجود «الظل» هو دليل على وجود «الجسد» والجسد كائن يمتلك الشكل والكائن الذي يمتلك الشكل، حسب تعبير (باشلار)، «يسود آلاف السنين، لأن كل شكل يستعيد الحياة، والكائنات المتحجّرة، ليست مجرد كائنات عاشت في الماضي، ولكنها لا تزال حيّة، مستغرقة في النوم داخل شكلها». الجسد يمثّل تحوّل الحياة وديمومة الحركة، كما يمثّل الجسد الأنثوي شجون الرغبة بين ما يرسله النص من مفردات لغوية، وما يبحث عنه المتلقي لتبقى سلطة الرغبة في التأويل والكشف قائمة وفق تلك المسافة بين الجسد وظله هذه المسافة التي تحسنها الكتابة النسائية بامتياز.

وحين نتأمل مثل عبارات: «.. يستلطفني.. أركب مسافات الاحتضان.. لاهثة.. المطر...»، وحين نبحث في عالم الألفاظ عن تلك العلاقة المتجاذبة المهيمنة في فضاء النص: كالاستلطاف، والاحتضان، والركوب، واللهاث، والإمطار، تتكون لدينا لوحة تعبيرية مشحونة بتوتر الجسد هي في الأصل علامات سردية تستدعي التأويل إنّها بلاغة الجسد النابعة من كثافة الرموز المشحونة بالتأويلات.

٣ ـ فاعلية الجسد وبلاغته في تشكيل لوحات شعريّة مشفّرة:

يمثّل الجسد بلاغة فنية مكثّفة في الرواية النسائية يسهم في إنتاج العناصر المشكّلة للإبداع وتشكيل لوحات شعرية مشفّرة هذا التميّز في كتابة المرأة يخلق تلك الخصوصية التي قد تعجز عنها الكتابة الذكورية لنمطية الجسد الأنثوي عند الرجل.

مع تشكيل الجسد عند المرأة تعيش المباغتة والتحوّل والانشطار، وما يترتّب عنها من تداع للأفكار، وتوليد للدلالات المطلقة، فيتقاطع الذاتي بالموضوعي ويلتئم المتعدّد بالواحد الكلّي، كما يسمح للطاقة الخيالية بالعبور والتسلّل إلى ما وراء الأشياء.

تسعى الرواية النسائية ـ دوماً ـ إلى الاختراق والتجاوز، لكن بنوع من اللين والمرونة قصد اكتشاف الحقيقة ومواجهتها عبر الالتحام بالآخر. وظاهرة استحضار (الجسد) في الرواية النسائية تختلف عنها في الرواية الذكورية؛ فالرجل يرى المرأة جسداً نامياً لا فكراً واعياً، بينما اختلف الأمر في الرواية النسائية، لخصوصية التعاطي الأنثوي مع هذه القضية والانسجام المتميّز في اللغة التعبيرية عن المرأة التي ترصد أدق الأحاسيس والمشاعر دون خجل أو مواربة، معها يشتبك نبض الجسد مع نبض النص في لغة متألقة مبدعة خلّاقة تلمس فيها فاعلية الجسد فاعلية الصورة البلاغية المستمدّة منه وتشكيلات شعرية مشفّرة تضيء أفق النص المؤنث، فتزيل الحجب الفاصلة بين الأنا والآخر، من خلال التشكيل المتجانس الإيقاع والدلالة.

ولتقريب هذا المعطى نورد مقطعاً سردياً من «ذاكرة الجسد» على لسان السارد «خالد بن طوبال»، وهو يعلّق على اللوحة الزيتية «حنين» ومدى التقارب بينها وبين «حياة»: «... نظرت إليك خلف ضباب الدمع، كنت أودّ لحظتها لو احتضنتك بذراعي الوحيدة كما لم أحضن امرأة.. كما لم أحضن حلماً.. ولكنني بقيت في مكاني وبقيت في مكانك متقابلين هكذا جبلين مكابرين بينهما جسر سرّي من الشوق والحنين، وكثير من الغيوم التي لم تمطر استوقفتني كلمة جسر وتذكرت تلك اللوحة ... نظرت إلى اللوحة، وكأنّك تبحثين فيها عن نفسك قلت: «أليست هذه قنطرة الحبال؟..». أجبتك: «إنها أكثر من قنطرة.. إنها قسنطينة، وهذه هي القرابة الأخرى التي تربطك بهذه اللوحة ... يوم دخلت هذه القاعة، دخلت قسنطينة معك، دخلت في ظلّتك في مشيتك في لهجتك وفي سوار كنت تلبسينه ...».

إنّ (أحلام مستغانمي) في رسمها للصورة، تستعير الجسد الأنثوي المشتهى ليتشكل عندها، في نظام بديع، مع كينونات رمزية، وطبيعية، وتاريخية، حيث يتناسل الوصف الموضوعي مع الإسهاب الهذياني في تشكيل الصورة المستمدّة من الأنثى، أي الدفء والجاذبية والميل الغريزي. وإنّ تحقيق هذا النظام بين دوال الأشياء ومدلولاتها قد لا ينسجم دائماً، ذلك أنّ «نظام تشكّل الأشياء واقعاً، ونظام تشكّل معنى الأشياء لغة، لا يتلازمان».

تلبس اللغة عند (أحلام مستغانمي) لباساً محجّباً يُخفي نصف الحقيقة ويظهر النصف الآخر. وإنّ «اللغة لتعيش وجودها في جدل مع الواقع، تجاذبه ويجاذبها في فهم الواقع والتعبير عنه، أو تزويره والانحراف به، أو ولوجه والاستحواذ عليه، لا لسيطرة اللغة عليه، بل لتحويله وإعادة إبداعه تركيباً وصياغة وإنشاء».

تحاول المؤلفة في تشكيل صورها الشعرية، فتبدأ من الدلالات التي تدخلها في غلالاتها الضبابية: «... نظرت إليك خلف ضباب الدمع ...». و«ضباب الدمع» لها مرجعية دلالية تتمثّل في الحزن الشديد أو الشوق الذي يحرق القلب، فيكوّن حاجباً حاجزاً للرؤية. ولكن مع سياق النص، نعثر على الدلالة الضمنية التي تعبّر عن حميميّة المشاعر التي ألمّت بالسارد «خالد بن طوبال» وهو يوشك على احتضان حياة: «...كنت أودّ لحظتها لو احتضنتك بذراعي الوحيدة... ».

فالصورة السردية المحفّزة هنا هي العناق والالتحام، حيث مشاعر العشق والفيض الوجداني ينزف من جسد ينقصه ذراع. وهذا المشهد المحموم المتوتّر الذي هو في حاجة إلى الالتحام لم يقع، بل بقيت المسافة بين الجسد المؤنث، وظلّ الآخر، تمثّل القوّة الفاعلة في مسار السرد النسائي حيث البؤرة المحفّزة والمستقطبة لمحاور السرد الباحثة عن الإشباع وعن الارتواء، فلا تكاد تعثر عليه: «...ولكنني بقيت في مكاني وبقيت في مكانك، متقابلين، هكذا جبليين مكابرين، بينهما جسر سرّي من الشوق والحنين وكثير من الغيوم التي لم تمطر...».

تستوقفنا كلمة «جبل»، والجبال من الركائز التي استخدمها سبحانه وتعالى لتثبيت هذه الأرض واستقرارها، فهي من العلامات الدالّة التي لا يمكن أن تتحوّل، ذلك أنّ للجبل من القوة والصلابة ما يجعل الانحراف به أو تزويره أو الاستحواذ عليه أمراً مستحيلاً.

بهذا الاستحضار القصدي لـ«الجبل»، فيه صورة الذات وصورة للآخر؛ هذا الآخر الذي تمثله «حياة» التي هي «قسنطينة» الوطن

والأرض. غير أنّ (الجبل) الآخر سيمثّله السارد «خالد بن طوبال» الرجل المجاهد الذي حمل السلاح دفاعاً عن هذا الوطن وهو الذي تربطه حلْقة وصل وانجذاب بهذا الوطن، هي حلْقة الشوق والحنين.

وتحسن (أحلام مستغانمي) التوليد الدلالي المنسجم مع الإيقاع الصوتي وهو ما يجعل أسلوبها التعبيري يقترب من الشعرية المكتنزة بالرموز، حيث إن الرؤيا عند الكاتبة تأطير لفلسفة الجسد وتجسيد للآيات المختبئة وراء اللغة الشعرية المشفّرة الغنية بالتأويل.

فالنص «مكان الذات الذي تتجسد من خلاله رؤاها ومعاناتها وأحاسيسها في علاقاتها بالكون والكائنات، والنص مكان الذات إذ تتموضع في اللغة، فتجد فيه سكنها ومن خلال هذا التموضع تجد الذات – أو تحاول أن تجد – هويتها، وهذه الهوية مع الهوية المادية الجسدية هويتان تتحركان في جسد العالم، وفضاءات المكان، وهو تموضع وجودي حتمي؛ لأن المكان الأكبر (الأرض/ الوطن) يملك هويته، ويفرض خطابه الاجتماعي والثقافي والحضاري، في علاقة هيمنة وتملك»، فيكتسب الجسد في الرواية النسائية كهذه مغايرة ولغة وليدة تنشأ عنها تحولات وجماليات.

ولعل بلاغة الجسد في تشكيل لوحات شعرية مشفّرة تشير إلى تلك العلاقات التي تبحث عن الالتحام والتوافق، فتصبح هذه الظاهرة سنّة كونية تشمل الطبيعة ومظاهرها الشاعرية المحفّزة داخل تشكّل المكونات الأخرى. «إنّ إحالة اللغة على الجسد والجسد على اللغة، وتماهيهما، تجعل من الضروري التذكير بمفصل الكينونة القديم، والإشارة إلى تلك اللحظة التي أنشأ الله فيها جسد الكون بكلمة (كُنْ)، والجسد البشري أو الكينونة البشرية جزء من هذه الكينونة الجسدية الكبرى، ولعلّ النص الصّريح في قصّة خلق عيسى (عليه السلام) من كلمة الله، يشير بوضوح إلى هذه العلاقة المتجذّرة بين الخلق والجسد واللغة».

وتتقن (أحلام مستغانمي) أيضاً شعرية الكتابة ببلاغة الجسد الذي يمدّها ببلاغة طافحة بالشعرية مشحونة بالدلالات مثيرة لخيال المتلقي عبر النبش في مخزون الذاكرة والتاريخ، وعبر تفاصيل الجسد، وعوالمه الثريّة المتجدّدة المتناسلة باستمرار، مما يعبّر بصدق عن مهارة الكاتبة وموهبتها السردية وبلاغة قصّها الذي يؤسّس لكتابة نسائية مغاربية بامتياز.

وللاستدلال والتمثيل على هذا الزعم نتوقف عند رواية «فوضى الحواس» مرة أخرى والتي تعدّ محفلاً إبداعياً ولغوياً، مارست الكاتبة من خلاله غواية اللغة وفتنتها، كما تماهت مع الكتابة مكوّنة منحوتة شعرية من جسد مؤنّث، غطّى فضاء النص إغراء ومتعة: «...كنا على مشارف قبلة، عندما جاءت تلك الموسيقى مباغتة لنا زاحفة نحونا متباطئة كسلى، ثم متقاربة الإيقاع، بمزاجية الرغبات الطاعنة، تناقض كخطى راقص على أرصفة الشغف، تحت مطر السماء، كانت الأقدام الحافية تنقل إلينا إيقاعها العشقي منتعلة خفّة شهوتنا في حضرة زوربا... خلع البحر نظاراته السوداء، وقميصاً أسود، وجلس يتأملني.

رجل نصفه حبر، ونصفه بحر، يجردني من أسئلتي بين مدّ وجزر، يسحبني نحو قدري، رجل نصفه حياة، ونصفه إغراء، يجتاحني بحمى من القبل بذراع واحدة، يضمني يلغي يدي ويكتبني يتأملني وسط ارتباكي يقول: «إنها أول مرة أطل فيها من نافذة الصفحة، لأتفرج على جسدك. دعيني أراك أخيراً...».

تظهر الساردة «علامة» أساسية في رواية «فوضى الحواس» فهي التي تحكي والرجل يستمع وتبقى الساردة تقضي على الأبعاد الدلالية والرمزية بين الكثافة الشعرية والاسترسال الروائي إنّها تستقطر رحيق الجسد الأنثوي، وتجمع عصارته الجمالية حين ترصف تلك العلاقة الجوّانية بين الـ (هي) والـ (هو)، وتختار حوافزها التي تؤسّس للحبكة الفنية من إيقاع الجسد.

لقد كان جسد الساردة هاجس الرواية، لما سلف أنّ قشخوصها مع قجسّدت شعرية السرد المؤسّسة لبؤرة الرواية النسائية ونقطة ارتكازها وأرضية توازنها وهذه الخصوصية التي يتميّز بها السرد النسائي، تتباين قوة وضعفاً من رواية إلى أخرى، لعلّ (أحلام مستغانمي) كانت أكثرهن تفعيلاً لدفء الجسد وعبقه، وعرضاً لتواريخه، وكشفاً لأسراره. في رواية «ذاكرة الجسد» بقي السارد «خالد بن طوبال»، و«حياة» متقابلين كجبلين مكابرين، بينهما كثير من الغيوم التي لم تمطر لكن في رواية «فوضى الحواس» التي هي بمثابة تكملة للرواية الأولى تمطر الغيوم، ويلتقي الجبلان، ويجتاح أحدهما الآخر عبر نزيف لغوي يلمس فيه نفس الساردة الساخن بحمّى الكلمات المحبوكة على مقاس الجسد: «... أحاول أن أحتمي بلحاف الكلمات.. يطمئنني: «لا تحتمي بشيء، أنا أنظر إليك في عتمة الحبر وحده قنديل الشهوة يضيء جسدك الآن. لقد عاش حبنا دائماً في عتمة الحواس».

أود أن أسأله: «لماذا أنت حزين إلى هذا الحد؟» ولكن زوبعة بحرية ذهبت بأسئلتي،

وبعثرتني رغوة... على سرير الشهوة. كان البحر يتقدم يكتسح كل شيء في طريقه، يضع أعلام رجولته على كل مكان يمر به. مع كل منطقة يعلنها منطقة محتلة وأعلنها منطقة محررة. كنت أكتشف فداحة خسائري قبل كمين يتململ بداخلي. فصل اجسد لتنفض واقفاً. كان يريد أن يغادر ذاته، ويتحدى بي.

أسأله: «ماذا أنت فاعل بي؟» يجيب: لا تملك الأشجار إلا أن تمارس الحب واقفة. تعالي للوقوف معي...».

حين نتأمل المادة اللغوية بوصفها (ملفوظاً)، نجد معجم الجسد وإيقاع الرغبة وطقوس التلاحم الجارف هو المؤسس للحيز الأكبر من المدونة. وبعد تأملنا للمقطع السردي المنتخب بعفوية، نجده أقرب إلى المشاهد واللوحات الشعرية المتتابعة والمتقاطعة أحياناً مع الجسد المحبوك والمكتملة بوجود الآخر.

فـ(أحلام مستغانمي) تخط نصاً قريباً من جسدها، بحيث يتنفس النص هواءه، ويعيد أصداءه ويجس نبضه وهذه (الظاهرة الفنية) هي من خصوصية التعبير النسائي المطارد بعلاقات التماثل بين الجسد وبين الرموز والمعاني الكونية ومظاهر الطبيعة الأخرى. مع (فضيلة فاروق)، نجد تفاوتاً واضحاً بينها وبين (أحلام مستغانمي) من حيث توظيف الجسد لذلك فقد أخفقت حين حاولت محاكاتها أو منافستها، ليتحول الجسد – الذي يمثل قيمة جمالية وفنية – إلى شيء مبتذل نلمس فيه التكلف وانعدمت التقنية التصويرية له كما فقد الجسد عند (فضيلة فاروق) تلك الكثافة الدلالية، وذلك الإيقاع العالي والعنيف، وبالتالي، فقد خصوصية العمل الفني، فكشفت عن عدم امتلاك للتقنيات الأسلوبية المؤثرة في إنتاج النص التي تملكها (أحلام مستغانمي) بتفوق.


أحلام مستغانمي

وتوظف الكاتبة الليبية (فوزية شلابي) الجسد كشخصية وهوية، كما تتحول الرؤيا عندها إلى فلسفة للجسد بموجبها تتشكل حركية نمو الحدث وتطوره، فالجسد هو الذي يخلق التوتر الدرامي في الجمل الشعرية ويمثل شرايين لا مرئية قوية الدفع والحركة، والاستعانة بأصوات الجسد وحركاته هو الكفيل بتلك الصور البلاغية التي تجسد اللوحة الشعرية المبنية على مقاس الجسد في ثورته وصخبه، أو في هدوئه واسترخائه، ذلك الذي ورد على لسان الساردة:

«... العالم، هذا الحوت الضخم المخيف؟ أسنانه حادة وكبيرة، وهذا الخدر... الأشياء تتلاشى.. الجمرة تخبو رويداً رويداً، وأنا أرقص/أجمح/أهمهم/أتلوى كأفعى/أعدو مثل قطة فزعة/أكشر عن أنيابي القديمة ثم أسقط في هذا الخدر اللذيذ.

تعال، أجذبك من يدك، آخذك منهم، أنت لي، لي وحدي، تعال لأهرب بك، أجري وسط جموعهم التي تتفرج مدهوشة وحاقدة، يرجموننا بنظراتهم، وأنت، وأنا نركض. إلى أين..؟ لا أدري، لكنني فقط أعرف أنك معي، أن أمسك يدك، أريديك، ولا أعرف! أضحك/أبكى/أغني/أبتهل/أسب! أقول لك أحبك، أقول لك أبغضك، أقول هيا قبلني، اصفعني، ماذا أريد منك؟ لا أدري، من أنت؟ لا أدري، متى – أين – كيف – لماذا؟ أرجوك، تسأل أو لا تسأل، أريد سيجارة أخرى، هذا غير معقول، الطرق ملأى بالعربات، والناس، وأكوام القمامة والحفر، والإشارات الضوئية، والمنعطفات ورجال البوليس وتقلب الأحوال الجوية، وفضول النوافذ المغلقة، وشفاه السيدات الممطوطة.. إيه.. وماذا أيضاً؟!...».

توحي المشاهد والوقفات السردية بتبعثر لجسد المتشظي تحت سلطة الرغبة المكبلة بالإلغاء والمصادرة، فالنص مكتنز بتفاصيل الجسد المشحون بحركية الاجتياز إلى الآخر

المعشوق، حيث وظّف الجسد هنا ليستوعب تجربة شعورية وشعرية تعطي أجواء الغبطة الراقصة لهذا الجسد الذي داهمته خيول الشوق، شوق الآخر الغائب: «... وأنا أرقص / أجمح / أهمهم / أتلوى كأفعى...».

وتواتر ارتباط غبطة الجسد، وشراهته المحمومة بـ(الجمرة) و(القطة) و(الأفعى)، وهي محاولة تدخل في تسمية الأشياء بغير أسمائها، ذلك أن «الألفاظ التي يعمل وجودها في نسقها الدلالي على إخراجها من دلالاتها القريبة المباشرة المعروفة، ويحصرها بدلالتها الجنسية الصرفة من خلال جعلها تشكّل ثوباً شفافاً، وظيفته الأولى: لفت الانتباه إلى المنطقة المثيرة وليس إلى سترها وتغطيتها».

حين نصغي إلى النص، نشعر برغبة «جسد الساردة» باعتباره كموناً انتظارياً، وطاقته كامنة تسمح بالتغّير ولكن إلى أين؟: «... أقول لك: أحبك، أقول لك: أبغضك، أقول: هيا قبلني، اصفعني، ماذا أريد منك...»، ما تريد الساردة تحرير الجسد الأنثوي من المفاهيم المتداولة، وتأكيد الكينونة من خلال الإحساس بالأشياء والاندماج فيها، ويبقى «الجسد بمثابة الحاضن للتحوّل في الدلالات والرؤيا من المستوى الرمزي التجريدي إلى المستوى الرمزي في الثقافة الشعبية، تماماً كما أن الجسد أصبح ذلك الوسيط الشفاف بين قناتي الوعي واللاوعي، وبالتالي، تتولّد الرؤيا بفعل الصورة أو الهيئة المعطاة للجسد والمعنى المنبعث منها».

ثم تأتي (زهور كرام)، فتكسر جدار الصمت بتمرّدها وثورتها على الكثير من القيود والعوائق الاجتماعية، ولكنها لا تبرح جسدها؛ فهي تسكنه وتكتفي بتفاصيله، لتكتب منها رواية تسمى: «قلادة قرنفل».

تغدو الساردة شخصية محورية فاعلة في اختراق (جبّة العمّة)، وقد أحسنت الكاتبة في ذلك التداعي الذي يولّد من الكلمة الواحدة موضوعاً من خلال السياق المونولوجي وتداعياته. جاء على لسان الساردة: «... هو الذي حثّني على السير للقيام، كلّما هاجت نفسي، لكي أرتوي.. لكي أعانقه، أعانقني، أدور في الغرفة.. أرتطم بأشلاء حميميتي.. اختلطت فوق الأرض، تبعثرت، تمزّقت، تعريت، أشعر بالبرودة تلسعني.. برودة العري والفضح.. وأنا منتشرة غسيلاً على الأرض أفتّشني يستعصي عليّ الأمر، أقلبني ورقة ورقة، أصبح كتاباً تافهاً.. منسياً، ذكرى مخذولة، أين الطريق إليه. هل اغتصبوه.. سرقوه..

انتبهت إلى انسحاب الشمس من الغرفة، خرجت من النافذة دون أن أدري.. انشغلت عنها.. جمعت خيوطها وانصرفت بهدوء. حسناً فعلت حيث أضأت نور الغرفة.. مازلت أبحث عن الكتاب عن أثر العشق.. حيث أعياني الدوار.. ارتميت فوق السرير، وعيناي على السقف فيما أفكر.. لا أدري.. ذهني منشغل... أعرف، أسبح في فضاءات.. أركب صوراً، تحضرني كل الأسماء...».

تكتب (زهور كرام) من خلال التوحّد مع جسدها، ومع ذاتها، ومن ثم، كانت الرواية معها هجرة داخل الجسد الذي ما فتئ يقف حائلاً دون الصدام العلني، والمواجهة الحقيقية.

ومن أجل استفزاز النص، واستفزاز القارئ من بعد ذلك، تركن الكاتبة إلى نسق سردي تركيبي، عماده وحدات نحوية قصيرة غير مقيّدة دلالياً، تتوسّل بها للتعبير عن آفاق التجربة الإنسانية المفتوحة، ومن هنا، ترد الأفعال الموجّهة إلى الذات، لتتحوّل بعد ذلك إلى (مفعول به)، مثل: «... لكي أعانقه أعانقني، تبعثرت، تعريت، تلسعني...»، كما نلمس التكرار المعجمي، مثل: «... أركب، أركبني،...»، الذي يتحوّل إلى مؤشّر صوتي متكرّر، يكثّف المدلول الصوتي للألفاظ.

كما نجد الكاتبة تكسّر (نمطية) الخطاب، ومألوف اللغة، فتعتمد على (المجاز)، وهي بهذا توجّه منظور الرؤية ليكون للأشياء بعدها المغاير، ونكهتها المميّزة، مثل: «... انتبهت إلى انسحاب الشمس من الغرفة، خرجت من النافذة دون أن أدري...».

لقد أحسنت (زهور كرام) في صياغة جملها السردية حين أقامتها على (شعرية اللغة)، من خلال الانزياح الذي يشغل ذهن المتلقي، ويربك أفق انتظاره.

فذات الساردة تفتّش دوماً في الجسد، وتستأنس بظلّه، وتختبئ بداخله، وتنجذب إلى التأمل في الآخر الذي يعتبر عناقه عناقاً لجسدها وذاتها، مثل ذلك، قولها: «... لكي أعانقه أعانقني، أركبني...»

تعمل (زهور كرام) على تحرير (الآخر) بوصفه جزءاً جوهرياً في تحرير الذات، وتحرير الجسد. وهي بهذا، تحاول تحطيم التراث، من خلال الاختفاء وراء جدران الجسد وجغرافيته، لذا، كان التشابه النحوي والصرفي بين مفردات اللغة التي تعمل على نسق واحد كون الكتابة يمتزج فيها المشهد المرئي بالحسي بمشاعر الساردة الساعية إلى إرباك قواعد اللعبة

السردية من خلال تشتيت البرنامج السردي، من (الثابت) إلى (المتحوّل)، حيث الإفرازات الجديدة المتسلسلة للتحولات المتسارعة قصد تغذية السرد وتحريكه، مثل تحوّل الساردة إلى غسيل، ثم إلى كتاب.. وهكذا يبقى مسار التحولات خاضعاً لنفسية الساردة ووضعها الجسدي الباحث عن كيانه، ووجوده.

مع (آمال مختار)، نجد توظيف الجسدي يأخذ طريقة هي أقرب إلى المباشرة والحسيّة، حيث تستبد الواقعية في صياغة المشهد ففقد الجسد خلالها شحنته الدلالية وضاعت رموزه الدالة، جراء سعي الكاتبة إلى الالتقاط المباشر لتلك الفاعلية المشهدية (البصرية) التي تجعل التوظيف الجسدي مادياً، يفقد سخونته وفتنته، ويخيّب أفق انتظار القارئ، كونه يجهر ويعلن ولا يخفي، لذا، كانت نصوص (آمال مختار) السردية إبلاغية، إخبارية، أكثر من بلاغية، إشارية.

وعلى الرغم من ذلك يبقى الجسد في السرد النسائي يمثّل الومضة الإبداعية التي تحمل الكثير من الدلالات المشحونة بالاحتمالات المضاعفة يكفي معها القول إن الجسد غدا قناعاً ملازماً لإبداع الأنثى، حيث «القناع يتعمّد لفت الانتباه إلى القيمة الخاصة التي تنطوي عليها المنطقة المقنّعة المستشفّة، وهكذا، تتحوّل هذه الكلمات إلى درجة أخرى من درجات البوح، وبعداً من أبعاده، وليس إلى مجرد مجاز لغوي، أو استعارة، أو تورية، أو ما سوى ذلك ممّا هو معروف في علم البلاغة...».

٤ـ جغرافية الجسد فضاء لتأثيث المساحة السردية:

يغدو الجسد (تيمة) دلالية في الرواية النسائية التي توظفه كمادّة حكائية، وكملفوظ تشخيصي وتصويري لجميع المشاهد السردية المنبثقة عن الجسد المتصل والمنفصل بينه وبين مظاهر الطبيعة الأخرى التي يحل فيها، نجده في البحر، والشجر، والمطر، والكون.

إن السرد عند المرأة ـ عموماً ـ موازٍ لأحوال جسدها، كونه جزءاً منها تكمن (شعرية) السرد عندها كون السرد يلامس الجسد ويلتحم به مكثّفاً مشحوناً غنيّاً بحمولته اللفظية التي تغطّي النص النسائي.

كما يمثّل (الجسد) أجواء الغبطة الراقصة المثيرة لذهن المتلقي باعتباره بؤرة دلالية وإيقاعية ينطلق منها المخيال السردي النسوي، فتنفتح اللغة معه بكل طاقتها الترميزية ومنتهى إيحاءاتها المجازية على جسد النص تمهيداً لإخصابه، و«إن وصف لغة الصورة السردية بأنها لغة مكثّفة على نحو تبدو فيه بنيتها الداخلية أو حتى شكلها الخارجي أقرب إلى مرتبة اللغة الشعرية».

تستمد اللغة الشعرية في الكتابة النسائية، طاقتها من الجسد حيث تمنح الفاعلية للمرأة من خلال جسدها الذي يمدها بالاندفاع والحركة تجاه الآخر، وهنا تكمن لذّة الالتحام والاختراق في إطار وعيها بالآخر المذكّر، نلمس ـ أثناءها ـ قدرة المرأة المبدعة في استثمار قدرة الجسد لتأثيث مساحتها السردية بعيداً عن سطوة المجتمع وقيده.

فالمرأة، حين تسرد، تبدأ بنبضات أنوثتها الحالمة، حيث ينبري المخيال الانزياحي إثرها، في استدعاء صوت الآخر وصورته، هذه الفضاءات الحالمة المهيمنة على السرد النسائي، تحتاج المرأة الكاتبة أثناء فعل سرد، فتجسّد رغبتها الأزلية في الاستئثار بمن تحب، حيث تبقى الفضاءات الترميزية المتاحة للإسقاط الفني رهينة «الجسد».

وكما أن (الذوات / الأجساد) لا تلتقي، أو تتفاعل إلا بتجسيد أساليب النفاذ والاختراق، لتجسيد ما يمكن أن نطلق عليها (الذات الشعرية الكاملة)، فإنّ من هذا التوحد، أو من هذه الكثرة داخل الوحدة، ما يفتح أسئلة الوجود والحياة.

يمثل الجسد عند المرأة منطلق الخصوبة، والتوالد، والكينونة، إذ لا تستقيم الكتابة عندها دون هذا الجسد، إنّه الفضاء الذي تتحرّك في جغرافيته. فها هي (آمال مختار)، في روايتها «نخب الحياة»، تسبح في فضاء الجسد الذي تتخذ من جغرافيته فضاء رحباً لتأثيث سردها لتتوقف بالمشاهد السردية التي لا تخرج عن حدود (المرأة/ الجسد)، حيث الشهوة وحيث الشبقية المسترسلة: «...كصبية تذهب إلى الموعد الأول لغرامها الأول.. كعاشقة تمشي في ضباب النشوة.. كصوفيّ في حضرة الإله دخلت المقهى. كنت كمن يبحث عن عمره الضائع، وعلى حافة الضياع التقينا.

كان كما رسمته روحي، وانتظرته أعماقي، غصناً من نار تضيء.. ارتبكت وحدست أن الأمر خطير عليّ، على سكوتي، ورتابتي، وكسلي.. لم تكن أبداً أضغاث فراغ، ولا ابتكارات الوحشة والشوق إلى تلك الفوضى التي تعطّل سير خمولي.

منذ متى لم أتجمل، وكنت أتجمّل كل يوم ؟.. منذ متى لم أر الكحل في عيني؟.. منذ متى لم أتردد في اختيار عطري وألواني؟.. منذ زمن.. كم عمره؟.. لا أدري.. أذكر فقط أنه مرّ زمن لم أر وجهي في المرآة.

قبل أن يجيء، انتظرته، وكنت أكره الانتظار، لكن انتظاره متعة أخرى، وكانت ثقتي بقدومه تعتق متعتي لحظات كان فيها كلّ من حولي أشباحاً وكنت داخل شرنقتي أشد لهفتي حتى لا تفر وتربكني. لم أكن أحب أن أراه قادماً يخترق بهو المقهى.. لم أكن أحب أن أرى خطواته تطوي المسافة إليّ، بل أن أراه، وقد انبثق أمامي فجأة، كأنه يطلع في أرضي وردة عطرة...».

إن المتأمّل للمسار السردي النسائي يجد أن تشكيل حركية نمو الحدث وتصاعده يتم في فضاء «الجسد» الذي تتخذمنه المؤلفة بؤرة لتوليد محكياتها السردية، كما أن الرؤيا، عند المرأة المبدعة تكاد تكون فلسفة للجسد. إذ «الجسد» هو الوجود، والكينونة، ومن هذا الوجود يتم الأخذ والعطاء.

والسرد الذي يتخذ من الجسد مطيّة يمتلك القدرة على الاستقبال والتفاعل، حتى مع النصوص والذوات المهاجرة الأخرى، كما أنّ الجسد الأنثوي يملك خاصية متفرّدة، فهو منتج ومتلقٍّ، وإذا كان الجنين يتكون نطفة فمضغة فعلقة فجنيناً كذلك حال النصوص، تحبل بالحكاية، وتتحمل عسر الولادة التي تتم داخل الجسد وفي فضائه: «فالميل والوصال الجسدي يجمع الحواس والأعضاء تأهباً للرعشة الحسية والوجودية، لذلك تقصد المتعة الجنسية لذاتها ولغيرها، متخذة من الحواس بؤرة لتوليد المعاني «الفم، العين، الأذن، الأنف... ».

توظف (آمال مختار) الجسد فضاءً لتأثيث «نخب الحياة»، هذه الرواية التي تنحت من جغرافية الجسد وعالمه من خلال الساردة المتحررة الباحثة عن الشهوة والجنس من خلال العلاقات الأنثوية بالآخر؛ فتسرد ثورة الجسد وتفاصيله.

وكما توظّف «الجسد»، توظف المطر، والاغتسال، والمتعة، والحلم والتوحّد، بحيث تكاد تكون مفردات الملفوظ السردي هي المعجم اللغوي الجسدي الذي يشكّل لوحة مؤطّرة لجغرافيته، تحت غطاء البوح، ووجع الأنوثة، والالتحام بالآخر، من هنا تتوالد الوحدات السردية وتتوالد الشخصيات فتسهم في تفعيل العوالم السردية المنتشية بالحلم والحب والجنس، ويبقى صنع الحكاية عن طريق التداعي والأحلام.

ولو أردنا تأمل المحكي الذاتي عند (أمال مختار)، وتمثّلاته في النص، نجد أن هذه التمثّلات لا تكاد تخرج عن «الجسد»؛ فحين تقول الساردة: «..منذ متى لم أتجمّل، وكنت أتجمل كل يوم؟.. منذ متى لم أر الكحل في عيني...»، تكون الحكاية بضمير المتكلّم والحاضر، ممثّلة ضمير الفاعل.

تنطلق الروائية من عالم مها الحميمي، عالم جسدها تريد أن تفجّر تلك الرغبات المكبوتة، مما يجعل الحضور السردي وفق شكلين متطابقين: «أنا الساردة، وأنا الفعل». حيث الفعل يتمثّل في صياغة العالم الداخلي من موقع المرأة الفاعلة في سوغ بناء عالم مها التخييلي: «...قبل أن يجيء، انتظرته.. كنت أكره الانتظار، ولكن انتظاره متعة أخرى.. كانت ثقتي بقدومه تعتق متعتي...».

وتشخّص (آمال مختار) أحداثها التخييلية من موقع كون الساردة تمثّل شخصية محورية في الرواية وفاعلة في (زمن السرد)، و(زمن الفعل) من خلال الحكاية عن عالم مها الحميمي الذي يستمد طاقته من وجع الجسد ورغباته. هذا التزاوج بين السرد والفعل، جاء نتيجة تزاوج العالم (الخارجي) بالعالم (الداخلي) الذي تعيشه الساردة.

إن تجلّي عنصر الأفعال المرتبطة بالضمير، مثل: «...كنت أكره.. لم أتجمل.. لم أتردّد.. لم أره...»، تثبت تمظهرات الحياة الداخلية للساردة من خلال التأكيد على الفعل المرتبط بنفسية الشخصية التي نجد الساردة فاعلة في الأحداث.

(فضيلة فاروق)، لا تختلف عن (آمال مختار)، في روايتها «اكتشاف الشهوة» حيث توظف جغرافية الجسد في كلّ وحداتها السردية المختلفة حكائياً والمؤتلفة دلالياً فهي أشبه بتنويعات مختلفة تضرب على وتر واحد مؤتلف هو «الجسد» فالجسد هو الذي يؤطّر هذه الرواية ومغامرة الجسد هي هاجسها ومرجعها الذي يؤلّف بين وحداتها. ورد على لسان الساردة الشخصية البطلة في هذه الرواية:

«...قبلة «أيس» كانت تلك أخطر المنعرجات في حياتي.. أخطرها على الإطلاق قبل أن أتحوّل إلى امرأة أخرى تشبه سيل مطر صيفي هائج، لا يفرق بين الحجارة والكائنات. قبلة «أيس» كانت قبلة الصباح الماطر، والبرد الذي غامر من أجل حفنة من الدفء، والرضاب الذي سقى شتلة الشهوة وأيقظ كل شياطين الدنيا لإقامة حفلة تنكرية مجنونة في سهل مقفر...» (٥٢).

(فضيلة فاروق) في روايتها تشكّل سردها من شرايين الجسد الملتهب وتأخذ جميع صورها منه، تضيء نصها بعلاقات التماثل بين الرموز والمعاني، والجسد الذي تطارده ويطاردها في آن واحد، وهذه من خصوصية التعبير النسائي الذي يستمد مادته من الجسد

المؤشّر الأولي على الكون والوجود، ومن خلال قراءتها لتضاريس الجسد تقرأ هويتها وأسرارها.

وإذا كان الجسد يستهل مهمّة الوظيفة الشعرية للغة، ويفجّر تلك الطاقة الكامنة، حين تمتزج عناصر الوجود المادي بالكيان الجسدي، فإنّ قانون التماثل عند الساردة يولّد عناصره السردية؛ نلمس ذلك في مثل قولها: «...قبلة الصباح الماطر، والبرد الذي غامر من أجل حفنة من الدفء...»؛ فالصباح، والبرد، والكون، والمطر، والريح، وما شابه ذلك.. تأخذ من الجسد مذاقه ونكهته لتتحول الكاتبة، من فضاء الجسد وتخومه إلى رحاب الكون والوجود، بل «تحفر اللغة على الجسد، فيصير الجسد لغة في لغة، ومن هنا تبدو الأبجدية والكتابة ليست سوى تموضع في المكان، فهي وشم في جسد الكون»(٥٣).

لغة الجسد حاضرة في السرد النسائي تنسج النص من الجسد، بكلّ ما تعنيه الكلمة، (نسيج النص/ نسيج الجسد) هذا المصطلح الذي يرجعه – جان فرانسوا جان ديلو -jean-froncois jean dillou، إلى أصله الذي يربط النص بالنسيج. إن النص بموجب أصله الإيتيمولوجي (من اللاتينية textus -tissus، المشتق من الفعل: texture، أي: نسج، فتل.). حيث يغدو شبيهاً بالنّسج tissage (٥٤)

إنّ سرد المرأة إثبات لحقيقة الذات وكينونتها، كينونة الجسد التي تختبئ داخل ظلّه، وتنجذب إلى التأمل بوجوده، حيث عالم المرأة الأنثوي راقد ساكن في جسدها، قابل للتحرك بحيويتها وانطلاقاتها، وما تقوله المرأة هو من قبيل الحكاية الرامزة بجملة عناصر جسدها المتوازية والمتقاطعة بين نصّها وجسدها.

وها هي (أحلام مستغانمي) تزاوج بين الجسد وشعرية اللغة، تبدأ من تضاريس الكلمات القائمة على تجسيده، حيث نشعر بتلك (الإيروسية) الممتعة بشعرية مكثفة، قائمة على تراسل الدلالات والأشياء في بوتقة التجربة الكلية للجسد ورحلة لسان الساردة التي تغامر وتجازف من أجل هذا الآخر الحبيب والعشيق:

«...ومنذ البدء، كنت أدري تماماً أن الأسئلة تورّط عشقي، لم أكن أعرف أنه، مع هذا الرجل بالذات، تصبح الأجوبة – أيضاً – انبهاراً لا يقل تورطاً. أحب أجوبته، وأعترف أنني كثيراً ما لا أفهم ما يعنيه بالتحديد. كثيراً ما يبدو لي، كأنه يحدث امرأة غيري، عن رجل آخر، ولكنني أحب كل ما يقول، ربما لأنني مأخوذة بغموضه.

أقول، وأنا أعبث بيده: «أحبك.. حررني قليلاً من عبوديتك»، يحتضنني ويسحبني نحوه قائلاً: «الحب أن تسمحي لمن يحبك بأن يجتاحك ويهزمك ويسطو على كل شيء هو أنت.. لا بأس أن تنهزمي قليلاً.. الحب حالة ضعف، وليس حالة قوة، ولكن.. ولكن.. لأنك لم تعي هذا.. أنت تكررين خطأ سبق أن ارتكبته في كتاب سابق.

أريد أن أسأله متى حدث هذا، وفي أي كتاب، ولكن شفتيه تسرقان أسئلتي وتذهبان بي في قبلة مفاجئة، كأجوبة فأستسلم لاجتياح شفتيه لي، وكأنني أريد أن أثبت، مع كل مساحة تسقط تحت سطوة رجولته، كم أنا أحبه...»(٥٥).

تراهن (أحلام مستغانمي) على سلطة اللغة، وسطوة الجسد المؤنث فهي تحسن لعبة المجاز والسرد حين تتعامل مع اللغة، بوصفها مجازاً محبوكاً ومشفّراً، وهو يشتغل على النص الأنثى، والجسد الأنثوي، حيث تجد المساحة الوافرة لمعجمها اللغوي الذي يستمد مادّته من تفاصيل الجسد.

وبما أن النص «بناء لغوي، يتمظهر داخل سلسلة تركيبية ودلالية متعددة المسارات والمستويات»، فإنه يتيح للمرأة أن تكتب نصّها الأنثوي في جسده وفي دلالته، كما نلمس سيطرة البعد العاطفي الخيالي فيه، وانجذابها إلى الآخر المذكّر الذي لا يمكن أن تعيش بدونه، «فالمرأة في صورتها الذهنية الراسخة، كائن اندماجي وليس مستقلاً».

توظف (أحلام مستغانمي) المخيال الانزياحي لتجسّيد ملامح الذات الأنثوية من الجسد الذي يعتبر الفضاء المهيمن على أفق فضاء النص السردي، حيث الرؤية الرامزة المحمّلة بالتأويل الثقافي المؤثّر. وقد وجدت الرؤية النسائية في فضاء الجسد فضاء ملائماً للإسقاط الفني، تجتاز الذات المتكلمة به عالمها الراهن، في اتجاه فضاءات باهرة، تمنحها النشوة مسرابية بوصفه فضاءً مناسباً لشعرية السرد واللغة التصويرية.

إنّ ما هو مكتوب موجود في الطبيعة والمرأة، حين كتبت نصّها، كتبت جسدها المغيّب، ليفرض حضوره وكينونته. فكان نصاً أنثوياً مثبتاً بالكتابة – على حدّ قول (بول ريكور) «نسمي نصاً كل خطاب مثبت بالكتابة، ومن خلال هذا التعريف فإن التثبيت بالكتابة يكون النص ذاته»(٥٨). فالمرأة، حين تكتب نصّها، نجدها فعلاً وفاعلاً، وأنموذجاً ولغة، وقد نلمس «تعامل المرأة مع اللغة في سبيل التحوّل من كونها موضوعاً أو مجازاً لغوياً، أي من مجرد مفعول به إلى فاعل، حيث تدخل تاء التأنيث على الفاعل اللغوي، ويدخل

الضمير المؤنّث على المرجع النحوي وحيث تقلب المرأة أوراق اللعبة؛ فتدخل الرجل معها في سجن اللغة ويتقابل المسجون مع السجّان، ويتبارى الرجل والمرأة في مناورة ما بين الأنوثة والفحولة، وتأتي رواية «ذاكرة الجسد» كمثال على هذا الانقلاب اللغوي» (٥٩).

١ـ عبدالله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ج ٢،، ط١، ١٩٩٨، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص٧٠.
٢ ـ المرجع نفسه، ج١، ص٥٥.
٣ـ منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٨، ص٣٤.
٤ـ زهور كرم، قلادة قرنفل، دار الثقافة للنشر والتوزيع / الدار البيضاء ط١، ٢٠٠٤، ص٣٩.
٥ ـ زهور كرام، قلادة قرنفل، ص٩٣.
٦ـ هشام العلوي «الجسد والمعنى» قراءة في السيرة الروائية المغربية شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٦، ص١١٦،.
٧ـ سعيد بنكراد السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها) منشورات الزمن مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط٢٠٠٣، ص١٢٨.
٨ـ آمال مختار، «نخب الحياة»، دار الآداب ـ بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص١٠.
٩ ـ آمال مختار، نخب الحياة، ص٣٩.
١٠ـ سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص١٢٩.
١١ـ فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان / طرابلس / ليبيا، ط١، ١٩٨٥، ص٥٠ ـ ٥١.
١٢ ـ سعيد بنكراد / السيميائيات / مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص١٢٩.
١٣ ـ نفسه، ص١٣٠.
١٤ـ خناثة بنونة، الغد والغضب، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط٢ ١٩٩١، ص٥٨.
١٥ـ ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص١٠٠.
١٦ـ فوضى الحواس، دار الآداب ـ بيروت، ط٥، ١٩٩٨، ص٩ ـ ١٠.
١٧ـ منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، مرجع سابق، ص٣٣.
١٨ ـ نفسه، ص١٥٠.
١٩ ـ نفسه، ص٣٥.
٢٠ـ بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغربية، منشورات سعيدان، سوسة، الجمهورية التونسية، ص٢٩٧.
٢١ ـ سعيد بنكراد، السيميائيات، مرجع سابق، ص١٤١.
٢٢ـ منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، مرجع سابق، ص٣٥.
٢٣ـ فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، ص٦٥ ـ ٦١.
٢٤ ـ آمال مختار، نخب الحياة، ص٢٣ ـ ٢٤.
٢٥ـ فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتاب والنشر ـ بيروت، ط٢، ٢٠٠٦، ص٣٢.
٢٦ ـ فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص٣٩.
٢٧ـ فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص٤١ ـ ٤٢.
٢٨ـ أحلام مستغانمي ذاكرة الجسد موفم للنشر ٩٣ وحدة رغاية الجزائر، ص٩.
٢٩ـ عبدالقادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مؤسسة النشر والتوزيع ـ الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤، ص١٤٨.
٣٠ـ صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص١٩.
٣١ ـ زهور كرام، قلادة قرنفل، ص١٦ ـ ١٧.
٣٢ـ غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ص١٤٥.
٣٣ـ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص١٣٣ ـ ١٣٥.
٣٤ـ منذر عياشي، الكتابة الثانية وخاتمة المتعة، مرجع سابق، ص٤٧.
٣٥ ـ المرجع نفسه، ص٣٩.
٣٦ـ فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة (المواجهة وتجليات الذات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص٤٣.
٣٧ ـ نفسه، ص١٣.
٣٨ـ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص٢٨٧.
٣٩ـ أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص٣٣ ـ ٣٤.
٤٠ـ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص٢٨٨ ـ ٢٨٩.
٤١ـ ينظر، فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، مصدر سابق
٤٢ ـ فوزية شلابي، رجل لرواية واحدة، ص٩٧.
٤٣ـ صلاح صالح، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص١٦١.
٤٤ـ محمد الحرز، شعرية الكتابة والجسد (دراسات حول الوعي الشعري والنقدي) مطبعة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص٣٣.
٤٥ ـ زهور كرام، قلادة قرنفل، ص١٦٧.
٤٦ ـ آمال مختار، نخب الحياة، مصدر سابق.
٤٧ـ صلاح صالح، سرد الآخر، مرجع سابق، ص١٦١.
٤٨ـ عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ (دراسة تطبيقية) موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٠، ص٢١٦.
٤٩ـ عبدالقادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص٨٥.
٥٠ ـ آمال مختار، نخب الحياة، ص٢٧ ـ ٢٨.
٥١ـ عبدالقادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، مرجع سابق، ص١٥٠.
٥٢ـ فضيلة فاروق، اكتشاف الشهوة، ص٣٠ ـ ٣١.
٥٣ـ فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، مرجع سابق، ص١٣.
٥٤ ـ JEON-FROMCAIS JENDILLOU, l›aanalyse TEXTUEL, ARMAND COLLIN/MASSON.PARIS, 1997, P.29.
٥٥ـ أحلام مستغانمي، فوضى الحواس، ص٢٦١ ـ ٢٦٢.
٥٦ـ أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، الرباط، ١٩٩٣، ص٦٧.
٥٧ـ عبدالله الغذامي، المرأة واللغة، مرجع سابق، ص١٣١.
٥٨ ـ PAUL RICOUEUR, DU TEXTE A L›ACTION, EDITION SEUIL, 1986, P15.
٥٩ ـ عبد الله الغذامي، المرأة واللغة، ص١٨٠.

الأديبة الإماراتية فاطمة المزروعي..

دلالات المكان والزمان في (وجه امرأة فاتنة)

سامر أنور الشمالي

نستطيع تناول المكان أو الزمان كل على حدة لدى دراسة أية مجموعة قصصية ولكن تناولهما معاً قد يسهم في إثراء تلك الدراسة، فثمة علاقة متلازمة بين الزمان والمكان، وما الفصل بينهما إلا لتبسيط البحث واختصاره، فالزمان هو البعد الرابع للمكان حسب النظرية العلمية بل قد يكون السرد القصصي قائماً على هذا التلازم العضوي بين الزمان والمكان، لهذا قد يتعثر الفصل بينهما لدى تشريح النص، وهذا ما يتضح لدى دراسة كتاب (وجه أرملة فاتنة) للقاصة الإماراتية (فاطمة المزروعي) حيث نجد بوضوح أن المكان والزمان يحضران معاً في تلازم علاقتهما الجدلية عبر أطوار وصور عدة ضمن السياق العام لبنية الحدث القصصي، وعبر التكوين النفسي للشخصيات القصصية.

يبدأ التحقيب الزمني في هذه المجموعة منذ الطفولة، حيث البراءة الفطرية المندهشة، ومحاولة اكتشاف العالم الجديد، ولكن سرعان ما تقع الصدمة الأولى مفسحة المجال لصدمات أخرى، فالأمكنة الأولى لا تحقق السعادة المرجوة، فالطالبات يخفن من سطوة المعلمات وقسوتهن وبذلك تنشأ بطلات المجموعة خائفات أنى حللن، وفي أي زمان كن. أما إذا كانت الطفلات في المنزل حيث المكان الآمن، فإنهن محرومات من اللعب الجميلة الموجودة في مكان آخر، فثمة شعور دائم بالحرمان يتصاعد كلما مر الزمن على المرأة السجينة داخل حيز مكاني محدود. فالمرأة تخشى مرور الزمان الذي يقتات ببطء جسدها المفتقد إلى حبيب دفء الأحاسيس المتوقدة وإلى عاطفة تروي قلبها الظامئ. ورغم ذلك نادراً ما تقف تلك المرأة على حدود الخطيئة، أو تلتبس تلك المقاربة في غموض غير مصرح به.

نجد أجساد النساء مرهقة، ومتعبة، أو تعاني أمراضاً لا شفاء منها في أسوأ الأحوال، وفي كل الحالات تعاني المرأة آلامها طوال العمر دون أن يشاركها أحد أحزانها. وربما تربص الموت بالبطلة منذراً بنهاية الزمن لديها وخروجها من أماكن الأحياء، إلى مقابر الأموات حيث المكان دون زمن. كما نجد



الموت، أو الفراق، لا يحاصر المرأة بمفردها، فقد يتربص بأطفالها الذين قد يرحلون عنها إلى مكان آخر بعيداً عنها، أو يذهب إلى مكان لا يغادرونه حيث المقبرة. والرجال أيضاً الذين لهم صلة بتلك النساء قد يموتون أيضاً، في حال لم يحدث الفراق بالابتعاد عن المكان الذي تقبع فيه.

ونلحظ أيضاً أن المرأة تعيش وحيدة في حيز مكاني محدود ومفصول عن العالم الخارجي، وتحديداً تعيش في منزل صغير لا يطرقه الزوار عادة، وقد تتقاسم المرأة منزلها مع أحد الأشخاص، ورغم ذلك تشكو الوحدة لانعدام التفاهم والحب سواء كان الشريك في المكان هو الزوج، أو أحد الوالدين. وحتى المرأة قد تسيء إلى المرأة وتضطهدها بطريقة غير مباشرة في الفضاء المكاني الذي يتواجدان فيه، فالجارة على سبيل المثال تسيء الظن بجارتها وتطلق حولها الشائعات لغيرتها منها لأنها تخشى على زوجها منها، فهي مستعدة لأن تفعل أي شيء ضد بنات جنسها لتحافظ على الرجل الذي هو ملاذها الوحيد، ورغم ذلك فإن هذا الملجأ الوحيد يخذلها غالباً.

أغلب القصص ترصد الزمن الحياتي للمرأة الوحيدة، والظروف الاجتماعية التي تفرض عليها عزلة مكانية تفصلها عن الناس وعزلة زمنية تفصلها عن صخب الحياة اليومية وحتى في حال كان بطل القصة رجلاً فإننا نجده يعاني أيضاً وإن اختلفت نسبياً تلك المعاناة، فالرجل أيضاً يشكو من الوحدة والحرمان والحزن ومن عدم تفهم الشريك له، ولعل الاختلاف الوحيد أن أغلب الرجال مدمنون على قراءة الجرائد والمجلات.

(١)

نجد التواشج بين المكان كحيز مادي والزمان كفضاء روحي بوضوح في قصة (عندما يأتي المساء) حيث يشكلان معاً حلقة نفسية وجسدية لدى بطل القصة: (الأصوات الصاخبة ترتفع من مقهى صغير في وسط ذلك الزقاق وبيوته الحجرية القديمة، قد ترفع ناظريك أحياناً لتلتقي فتحملق في الوجوه التي اعتادت الجلوس في ذلك المقهى، عندها ترى ملامح أعمل الزمن فيها فأسه ص٩) ونلحظ في المقبوس السابق ترابط الدلالات الزمنية/المكانية، واشتراكها معاً في تقديم الفكرة ذاتها من أكثر من جانب، فالبيوت الحجرية القديمة هي الشكل الخارجي للزقاق، مثلما الوجوه هي الشكل الخارجي للإنسان وقد أعمل الزمن فيهما فأسه فكانت تلك الوجوه التي علتها التجاعيد دالة على مرور الزمن شبيهة بتضاريس الأحجار التي تعرضت بدورها للعوامل الزمنية. ولابد من الإشارة إلى أن بطل القصة قد يرفع ناظريه أحياناً لأنه ملَّ التحديق في ذلك المشهد المكرر أمامه منذ سنوات، أو لعله يريد إقامة علاقة ما مع ذلك المكان رغم أن الزمن قد حوّله إلى شبه أنقاض.

يسترعي انتباه بطل القصة رجل عجوز يقبع في ذلك المقهى منذ سنوات في المكان ذاته: (تراه جالساً في أواخر الخمسين من عمره، تقوس ظهره ووهنت ملامحه). ص١٠. ونلاحظ أن هيئة هذا الرجل تشبه ملامح المكان القديمة، والزمن لديه أيضاً غير متحرك في هذا الفضاء المكاني المؤطر، وكأن الزمان يمضي في هذا الزقاق لإحداث البلى في المكان لا غير، فهو أقوى من البيوت الحجرية، لهذا يريد تقويضها بهدوء كما يهرم الإنسان.

المفارقة أن بطل هذه القصة شاب صغير لم يتجاوز الثانية عشرة من العمر، ربما لهذا لم يسلبه الزمن روح المغامرة، فبادر إلى الجلوس إلى جانب هذا العجوز العاكف على قراءة الجرائد ما دام هو في جلسته تلك في المقهى ولكن والد الشاب يمنعه من الجلوس إلى العجوز، فلكل منهما زمنه الخاص ومكانه الخاص بحسب رأي الوالد.

ثم سرعان ما يمر الزمان، ويصبح هذا الشاب الصغير عجوزاً بدوره، عندئذ يباغته الحنين إلى المكان القديم، فيعود إليه في أحد الأيام، ولا يفاجأ بأن العجوز قد رحل عن المقهى منذ سنوات، فيشتري الجرائد، ويجلس مكان العجوز، كأنه يعيد التواصل معه بطريقته عن طريق المكان ذاته وإن فرقهما الزمان.

نجد الزمان يدور دورته: (حتى إذا كان ذات مساء رفعت رأسي فإذ بي ألمح طفلاً في نحو الثانية عشرة من عمره ينظر إليَّ بفضول). ص١٣، فثمة طفل يراقب بطل القصة العجوز كما كان يفعل من قبل، فهل خشي أن يدعوه كما فعل العجوز معه كي لا يتعرض للضرب من والده كما حدث معه وهو صغير؟ أم أن هذا الطفل ليس إلا طيفاً عابراً صنعته مخيلة العجوز؟ ولعل الأمر برمته لا خيار لأحد فيه، فثمة دائرة زمنية عليها أن تكمل دورتها في المكان ذاته.

(٢)

عنوان القصة السابقة يحمل دلالة زمنية صريحة، أما عنوان هذه القصة فيحمل دلالة زمنية ضمنية (كل الأيام تتشابه) وكلا العنوانين يتشابهان أيضاً.

إذا كان المكان في القصة السابقة جمع والداً وابنه، فإنه في هذه القصة جمع أمّاً وابنتها، فهل تغيير جنس الشخصيات يعطي نمطاً مختلفاً لعلاقة الآباء والأبناء في زمان ما؟: (كانت تشعر بأن هذه الأم سوف تظل تراقبها، مراقبة أبدية، ولن ينتهي هذا الحصار أبداً، إذا ما ظلت على قيد الحياة). ص٢٢. هنا تبدو رابطة القرابة أكثر تأزماً، حتى إن بطلة القصة تتمنى أن ينتهي زمن الأم في المكان الذي جمعهما، وثمة تشابه في طبيعة الشخصيات رغم اختلاف الجنس، فالأم تراقب ابنتها كما راقب الأب ابنه وإن لم تستخدم العنف الجسدي،

لأن استخدام الضرب خاصية ذكورية في القصص بينما العنف الأنثوي مشاعر مكبوتة تعبر عن نفسها بطرق ملتوية غير مباشرة.

عطلت الأم فيما يبدو زواج ابنتها كي تبقى تحت أنظارها لهذا كرهت البنت أمها بعد فشل علاقتها مع الرجل الذي أحبت وكرهت المكان الذي تعيش فيه فلم تعد تعتني بتنظيف المنزل: (تذكرت وحدتها وكيف تقضيها في مساحات هذا المنزل الصغير؟ لقد حفظت كل ركن فيه، كل مساحة ضاع لونها مع الزمن). ص٢٣.
وبعدما فقدت الشخصية العلاقة الحميمة مع المكان الذي نشأت فيه تحول المكان إلى سجن له نافذة صغيرة تطل على العالم الخارجي فحسب والزمن يأتي كالقصة السابقة أيضاً ليؤكد ثبوت الزمن وتحجره: (تأملت بقايا التقويم المعلق في غرفتها كل الأيام تتشابه في رتابتها...). (ص٢٤).

تنتهي القصة ببكاء سلبي بعدما أدركت بطلتها أنه لن يحدث في حياتها أي تغيير يذكر في زمنها، ولن تنجب أطفالاً يعيشون في المكان الذي تعيش فيه. وهذا يعيدنا إلى القصة السابقة، فالزمن لا يغير طبيعة الحياة في المكان ذاته.

(٣)

لا تبتعد قصة (قلب دافئ مثل قلبي) عن الدلالات الرئيسية في القصتين السابقتين، فالمكان له حضوره البارز في هذه القصة أيضاً بل ثمة تأكيد على أهميته عبر استخدام مفردة (هنا) التي تحدد مكاناً بذاته: (أنا جالسة هنا في بيتي الصيفي وأمام حديقتي المفضلة، أنظر إلى السماء والأشجار). ص٤٧، ولا يغيب الحضور الزمني أيضاً، فثمة علاقة جدلية تربط الزمان/ المكان بالشخصية: (كم أكره حرارة الصيف وشمسه الحارقة على بشرتي المسكينة وجسدي المسكين آه إنه دوماً يزأر كلما حل هذا الصيف الملعون) ص٤٧ وفصل الصيف يحفز الجسد ويطلق المشاعر المكبوتة التي تحاول تلبية حاجاتها، ولكن هذا غير متاح، فالمرأة التي يفترض أن تعيش السعادة في المكان الذي اختارته تنتظر الموت بعد إصابتها بالمرض اللعين، لهذا بدأت علاقتها بالمكان تبهت مع مرور الزمن: (لقد أهملت هذه الحديقة في الآونة الأخيرة ولم أعد أهتم بها كعهدي السابق). ص٤٩، مثلما أهملت بطلة القصة السابقة تنظيف المكان من حولها.

الشخصية ترتبط بالمكان بكل ما فيه وبغض النظر عن طبيعة العلاقة مع المكان، سواء أكانت مبهجة أم كئيبة، بل هي حزينة عادة، وعندما يدنو الموت منهياً زمن الحياة تتقوض تلك العلاقة، فلا يعود للابنة الحجرية وجود، أما الزمان فيقاس بالعمر القصير للزهور الذابلة التي تدنو من الموت بدورها.

لكن المختلف أن بطلة هذه القصة في صغرها كانت تحلم أن يمر الزمن سريعاً حتى تكبر ويأخذ جسدها ملامح الأنوثة كي تعيش حالة حب، وأن يحدث كل هذا قبل بلوغها الأربعين، لأنها كانت ترجو ألا يمتد بها الزمن لما بعد سن اليأس ولا شك أن هذا لم يكن وعي الطفلة في تلك المرحلة العمرية بل هو إسقاط مسبق من المؤلفة التي تجعل مأساة المرأة هي لحظة عجزها عن الخصب، لهذا كانت بطلة القصة السابقة تبكي لأنه لن يتغير شيء في حياتها، أي أنها لن تنجب أطفالاً، بينما بطلة هذه القصة مات طفلها، ثم مات زوجها، وبذلك توقفت الحياة لديها في مكان بذاته.

لا تتقاسم هذه البطلة المكان مع أحد والديها، بل مع خادمة غريبة قادمة من مكان بعيد من آسيا، وهي تراقب تلك الخادمة كما تراقب الأم ابنتها في القصة السابقة، فثمة دائماً علاقة غير مريحة بين شخصيات القصص التي يجمعها مكان واحد كالقصتين السابقتين لهذا ليس مستغرباً أن تعاني بطلة هذه القصة المزيد من الوحدة بعد ما كف الجيران والأصدقاء عن زيارتها.
وفي انقلاب مفاجئ تتحول هذه الخادمة إلى كبش فداء، فثمة لص سطا على المنزل وقتل الخادمة وسرق مالها بينما التي تنتظر الموت نجت بحياتها، وكأن الموت اكتفى بقطف عمر أحد سكان هذا المنزل وحسب: (عدت إلى حديقتي أتأمل النباتات الصغيرة التي بدأت في النمو) (ص٦١). ولكن هذا لا يعني أن النباتات الصغيرة ستعيش عمراً طويلاً، فالزمن الذي لا يتوقّف عن المسير وهو يتربص بالجميع ولديه القدرة حتى على تفتيت الأحجار الصلبة.

النماذج القصصية الثلاثة السابقة تبرز أهم الملامح والسمات والإشارات الزمنية والمكانية لدى الكاتبة (فاطمة المزروعي) التي تميزت بقصص قصيرة استوفت شروطها الفنية ضمن رؤيتها الخاصة، فأسلوبها يتمايز بالتكثيف الذي لا يهمل التفاصيل الصغيرة التي تضفي على أحداث القصة حيوية سردية مشغولة بعناية لهذا تفرد سردها بالرشاقة والسلاسة. وأكد هذا قصصها التي تميل إلى القصر، إضافة إلى طريقتها الخاصة باختيار موضوعات من البيئة الاجتماعية تناسب نهجها السردي وهذا أضفى على القصص بصمتها الذاتية.
مجموعة (وجه أرملة فاتنة) تضم قصصاً جديرة بالقراءة، فهي تؤكد حضور القصة القصيرة بقوة في المشهد السردي الإماراتي.

العنوان: وجه أرملة فاتنة
المؤلفة: فاطمة المزروعي
الناشر: هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث _ المجمع الثقافي
الطبعة: الأولى ٢٠٠٩

شهرزاد والجورنيكا العراقية

د. وجدان الصائغ

هل ما نقرؤه من روايات أنثوية عراقية هو نسق سردي أم صياغة جديدة لصرخات شهرزاد بوجه شهريار وليله المضاء بأزيز الطائرات وحمم القذائف؟ لحكاياتها الملبدة بدخان المفخخات وصرخات الضحايا؟ لنواحها وهي تتأمل حركة أنامل علي بابا والأربعين حرامي وهم ينزعون عن مفرق بغداد تاج سيادتها، لنشيجها وهي ترقب إخفاقات الشاطر حسن في أن يخلص معشوقته بدر البدور من براثن العفريت الشرير وخيبة علاء الدين بمصباحه السحري الذي علاه الغبار وغادره مارده، لنحيبها وهي ترنو لانكسارات سندباد وهو ينأى بعيداً عن الأمكنة المفخخة بالفجيعة بحثاً عن ضفاف مخضلة بالأمان ؟!

وكيف تحولت هذه المتون الروائية إلى مرايا سحرية نبصر من خلالها بشاعة اللحظة الراعفة التي تشهد اجتياح طوفان الموت والدمار لبلاد وادي الرافدين وسورياليته في تفتيت حضارة المكان ؟

كل هذه الأفكار قفزت إلى ذهني وأنا أتأمل باقة من المنجز الروائي الأنثوي العراقي وحركته لتأسيس ميثاق جديد للقراءة يبلور من ذبذبات الفجيعة على جسد الورقة جورنيكا جديدة تعكس عمق الدمار النفسي الذي خلفته الحرب وعلى مدار ثلاثة عقود وما زالت نبصر من خلالها وجوهنا المثخنة بالانكسار والمرارة ونصغي لبوحنا الراعف ونلمح تنامي الأحداث وتفاصيل الزمكانات المحفوفة بالوأد والنفي و...

فها هي الروائية لطفية الدليمي في روايتها (حديقة حياة) ـ الصادرة عام ٢٠٠٤ ـ والتي أرخت فيها لاغتصاب بغداد ٢٠٠٣، ولحرمتها المستباحة وعبر استصراخ واعٍ للذاكرة الحضارية المنهوبة تستدعي لوحة الجورنيكا من خلال وعي بطل الرواية غسان الفنان التشكيلي الرافض لثقافة الحرب وثمارها المرة التي ترمد كل شيء، تأمل صرخة غسان الراعفة بوجه بطلة الرواية سوزان الأنوثة المحاصرة بالموت والدمار: (ومن أنبأك بأني لا أصدق.. أصدق.. رأيت بعيني كيف غطى الأمريكيون لوحة الجورنيكا لبيكاسو بشرشف أزرق وراء ظهر (كولن باول) وهو يلقي معلوماته لكي لا تظهر وراءه صور الأشلاء وضحايا الفاشية... هكذا تخفى الحقائق.. ويشوه الفن.. ويحولون بينه وبين إبلاغ حقيقة الأمر.. الحرب... حربهم محو للإنسان والفن والحقيقة..). (ص١٠٠). بالضرورة فإن المدينة المدمرة (الجورنيكا الإسبانية) التي صاغتها ريشة بيكاسو بأقلام الفحم والحبر واللون الأسود رفضاً لبربرية القتل وبشاعة الموت قد شكلت معادلاً سردياً لبغداد المحاصرة بوقوع الحدث الكارثي ـ التفاتاً إلى أحداث الرواية ـ الذي سيعيد للذاكرة الكونية تفاصيل المجزرة الوحشية التي كان ثمنها الإنسان الأعزل. زد على ذلك فإن حركة تغييب عتمة الجورنيكا بزرقة الشرشف تحيل إلى تزييف حقيقة الحرب وأهدافها.

وتنسج الروائية ميسلون هادي في روايتها (نبوءة فرعون) ـ الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٤ ـ من الحدث الكارثي (سقوط بغداد ٢٠٠٣) مناخات تراجيدية تؤرخ للجرح العراقي، للمكان المدنس ببساطيل المارينز، وعبر أنوات أثخنتها الحروب بالفجيعة، تأمل مثلاً المشهد التالي منعكساً على وعي بطلة الرواية (بلقيس) الأرملة الشابة التي التهمت حرب الخليج الثانية زوجها ليضيع ابنها يحيى بعد اندلاع حرب السقوط الأخيرة، ولاحظ كيف استدرج المتخيل الأنثوي مرتكزات جورنيكا بيكاسو ليخطفها وعبر رحلة بلقيس الدائب عن ابنها صوب اليومي المغموس بالخذلان والانكسار: (مضت قُدماً.. أكوام الأنقاض والنفايات والعربات العسكرية المحترقة وهياكلها المتروكة على قارعة الطريق.... تهافتت لافتات أسماء المحال التي مرت أمام

عيني بلقيس،.....وحلت محلها الافتات سوداء...تمضي إلى قلبها كالنبال.رددت في سرها الأسماء التي قرأتها في تلك اللافتات لكي لا يمحوها اسم «ابنها» يحيا و يموت مأسوفاً على شبابه أو في حادث مؤسف كما هو مدوّن على سواد تلك اللافتات التي ظلت بلقيس ترددها وترفيها من أسماء لمسافات طويلة، حتى وصلت السيارة إلى حاجز أمريكي آخر منصوب على الطريق،فلمحت بلقيس حصاناً ميتاً مرمياً بين الرصيف ومنتصف الشارع قرب ماء راكد،فلم تطق النظر إليه وأزاحت نظرها بسرعة عنه إلى حيث يقف الجنود الذين حملقت في وجوههم ملياً.....أدارت بلقيس عينيها إلى الشارع مرة أخرى،فرأت حصاناً آخر أكثر موتاً وانتفاخاً من الأول مسجى على مسافة أمتار من الحصان الميت الآخر،فلم تطق بلقيس صبراً،ولم تعرف أين تنظر أو ماذا تقول وداخت وشعرت بالغثيان). (ص١١٣).

أنت بالضرورة إزاء أكثر من مستوى ترميزي يستدعي مناخات الجورنيكا، فثمة الأم المنتحبة على وليدها القتيل وهي متجلية في بطلة الرواية بلقيس المخلوعة عن عرش أمومتها بضياع إبنها يحيا في أتون القصف والقذائف وبحثها العبثي عنه، وثمة اللون الأسود الذي هيمن على الجورنيكا وتجده في حركة المتخيل الأنثوي إلى استدعاء (الخرائب،هياكل العربات المحترقة) ونزع الألوان الزاهية عن المكان ولافتاته المزركشة التي تحيل إلى فضاءات مترعة بالفرح لتضع مكانها يافطات الموت السود التي تطبق بشراسة على المكان المستباح وثمة الحصان المجروح المفتوح الخاصرة الرامز للشعب الإسباني بعد المجزرة، تجده في مناخات المشهد موجوداً مسجى في قارعة الطريق ملطخاً بوحل الهزيمة، بل وتجد إلحاح المتخيل الأنثوي على استدعائه مرة أخرى تكريساً لموت المكان وقيمه وتكثيفاً للإحساس العارم بالانكسار والهزيمة حد اليأس.

وتجعلك الروائية بتول الخضيري في روايتها (كم بدت السماء قريبة) ــ الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٩٩ــ إزاء بلورة سيرية تعكس اتقادات إنسان المكان إبان حرب الخليج الأولى وعلى مدار ثماني سنوات عجاف وعبر تشغيل واع للبعد التشكيلي الذي يستدعي مناخات الجورنيكا إلا أنه يهبها نكهة الوجع العراقي، تأمل المشهد التالي منعكساً على وعي البطلة التي وقفت مبهورة أمام منحوتات (بطل الرواية) سليم النحات والتشكيلي المطحون بجحيم الحرب:

(القطعة الاولى كانت لوليد...يمتد من بطنه حبل سري يربطه بمشيمة منحوتة على شكل خوذة حرب،والقطعة الثانية كانت لأم ترضع طفلها بدلاً من تكورات نهديها الأملسين، توجد خوذتان خاكيتان بمثابة



بيكاسو

صدر المرضع الهيكل الثالث لبروفيل مصلٍّ على سجادته يسلم في يأس، على طرف المنضدة تبعثرت مجموعة من منحوتات أصغر حجماً لحمار في بدلة سهرة، جرذ يضرب بالسوط، خنزيرة ترضع رجلاً، قطة تضاجع كلباً، يتدلى من الجدار رأس غزال بعينين ناقمتين، وقناع إفريقي من خشب غامق مزين بنقش مصفر، كأنهما ينظران إلى رف الحديد، حيث ترحف أيدٍ مصنوعة من جبس أبيض، يد متمردة وأخرى مسترخية، يد ترفع شارة النصر، أخرى تنزف، الثالثة تتسول، يد تتضرع، يد على شكل قبضة غامضة، يد تفكر، أخرى تلعب، يد تعبت من الانتظار، ويد تفيض حناناً....، إحدى القطع عبارة عن خوذة كبيرة على شكل مهد طفل دون ملامح، تهتز مع بقعة بسوادات خفيفة، حمامتان من نحاس مطروق مغروستان في الجدار من جناحيهما بدبوس صدئ). (ص٢٧).

أنت إزاء أربعة أنساق تستدعي الجورنيكا، فثمة الأيدي المتضرعة المستغيثة التي

جعلتها بتول متناشزة الدلالات (أيدٍ مصنوعة من جبس أبيض يد متمردة وأخرى مسترخية، يد ترفع شارة النصر، أخرى تنزف، الثالثة تتسول، يد تتضرع، يد على شكل قبضة غامضة، يد تفكر، أخرى تلعب، يد تعبت من الانتظار، ويد تفيض حناناً.....) وثمة الأمومة لشكل دال الطفولة المشوهة التي تموضعت في الجورنيكا خطفتها بتول لتتوقف تارة عند الطفولة الموءودة (مشيمة الطفل منحوتة على شكل خوذة حرب + خوذة كبيرة على شكل مهد طفل دون ملامح)، وتارة أخرى عند الأمومة المبتلاة بالحرب عبرت عنها بـ(الأم التي ترضع طفلها بدلاً من تكورات نهديها الأملسين، توجد خوذتان خاكيتان بمثابة صدر المرضع)، وثمة رأس الثور الذي يضيء ذاكرة المكان الإسباني تستبدله بتول بالغزال وذاكرته العربية المكتنزة بالجمال لتجعله رأساً مجزوزاً (يتدلى بعينين ناقمتين) إشارة إلى قتل الجمال والقيم، وثمة اللون المهيمن المتحرك بين الكاكي المرمد والبياض وقد كثفه استجلاب حمامة بيكاسو لأنها حمامة مصلوبة (بدبوس صدئ) وربما تستدعي في مكبوتها الدلالي حمامة نوح الباحثة عن الأمان إلا أن طوفان الحرب سلبها حياتها. فضلاً عن المتخيل الأنثوي الذي يهب اللوحة بعداً سريالياً يكشف عن لا منطقية الأحداث ولا عقلانيتها من خلال (الحمار في بدلة سهرة.....خنزيرة ترضع رجلاً، قطة تضاجع كلباً).

وتتوقف الروائية هدية حسين في روايتها (ما بعد الحب) الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٣ ـ التي عكست إحداثها عذابات الإنسان العراقي ما بعد حرب الخليج الثانية ـ عند الجندي (الذات المستلبة والمحشورة غلبة وقهراً في أتون الموت) في أكثر من موضع لترسم من احتشاده على أرض الهزيمة جورنيكا للموت الجماعي وصورة للرهانات السياسية الخاسرة التي قامرت بأعمارنا تستدعي وجه الجندي الذي تمدد على أرضية جورنيكا بيكاسو وهو يصرخ متألماً بعيون مفتوحة، بذراعين وشمتهما الحرب، تأمل المشهد الآتي، ولاحظ كيف امتزج الصوت الأنثوي بصوت بطل الرواية أمير الذي لم يمنحه الاسم الإحساس أسماً مضاعفاً بالنبذ والخذلان وعبر استبطان دقيق لعذابات الرجولة المنكسرة والمستلبة:

(عائد من الموت، عائد من كرات النار، من الشظايا، من حرائق العجلات، من القنابل العنقودية، عائد من أرتال الموت المتنقل حين أصبحت أرتال العجلات المنسحبة هدفاً شهياً للطائرات المغيرة فاحترقت العجلات والأجساد، وقذف عصف الانفجارات بالجنود على الطريق قتلى ممزقين جرحى مستسلمين يتطلعون صوب الأفق بانتظار موتهم، عائد من كل هذه الفوضى المرعبة، من كل هذه المصائر، وبالمصادفة وحدها خرجت من المجزرة.....مجانية وعبث لا ترقى لهما أي سريالية خالصة حين أسرع أحد الكلاب لإحدى الجثث وراح ينهمك في نهشها.....من عجلة حمل.....متروكة على الجانب، تدلت جثة قتيل من جنودنا بللتها مياه الأمطار، لتنزل القطرات للحم ومنها لتشكل على الوحل خطاً وردياً، وجه القتيل يواجه الأرض، لذا لم أشاهد من ملامحه سوى جذع متدلٍّ وأطراف متورمة)، (ص ١٤١).

إذا كان متخيل بيكاسو قد انتقى مدينة (الجورنيكا الإسبانية) المدينة الوادعة والآمنة التي هطلت عليها حمم الموت، فإن متخيل هدية حسين قد توقف عند الأرض المستعرة والمتخمة برائحة البارود والموت ليرصد وقع الفجيعة وعمق المحنة الجماعية للإنسان بلاد وادي الرافدين المحشور غلبة وقهراً في خضم عارم من الحروب، وهو ما ينسحب على وجه الجندي الذي جعلته أنامل بيكاسو متجهاً إلى الأعلى بملامح واضحة، وحركة أنامل هدية حسين لتجعل وجهه منكساً إلى الأسفل بأطراف متورمة، ومثل هذا يصدق على الألوان، فإذا كان بيكاسو قد انتقى أقلام الفحم ليهيمن السواد وتدرجاته على اللوحة فإن هدية حسين قد انتقت الأحمر بتدرجاته وصولاً إلى الحمرة المغلفة بالدخان، لتبلور جورنيكا بسعة الجرح العراقي الراعف.

خلاصة القول فإذا كان بيكاسو قد عكس في جورنيكته صرخة احتجاج بوجه الفاشية التي أباحت دم الإنسان الأعزل نهاراً جهاراً فإن المتخيل الأنثوي العراقي قد نجح في أن يصوغ جورنيكا جديدة تضيء ليل بغداد الطويل المضاء بسعير القذائف والتكنولوجيا الحربية المتطورة وحركة هطولها لتحرق شقاوة الطفولة ورؤوس النخيل وأحلامنا وأعمارنا التي صارت حطباً لحرب الثلاثة عقود لنأكل ثمارها المرة شتاتاً وتشظياً.

المرأة المغربية: كذات كاتبة _ موضوع للكتابة

أحمد ضحية

اللغة ليست بمذكر أو مؤنث، لأنها لغة الإنسان، والإنسان هو الرجل والمرأة معاً، وليس الرجل وحده. سيمون دي بوفوار

تتميز تجربة القصة المغربية القصيرة الحديثة، بتعقد موضوعاتها وتشعب أشكالها، وتراكم توظيفاتها للتقنيات المختلفة، في إطار تجريب، حرق المراحل، في سرعة مربكة للدارس لهذه القصة، والذي كثيراً ما يجد نفسه بين أشكال ومضامين هذه القصة، فيما يشبه تداخل الأزمنة المدرسية، كما لاحظنا في الجزء السابق (الجزء الأول من هذه الورقة، لدى تناولنا قصاصين مغاربة من الجنسين ينتمون لأجيال مختلفة) نجد أن القصة القصيرة الحديثة في المغرب رغم حداثة اكتمال ميلادها في الستينيات من القرن الماضي، إلا أنها مرت بالعديد من التحولات على مستوى الشكل والمضمون والنشر والانتشار أيضاً، إلى حد يمكننا معه الزعم أن المغرب منذ تسعينيات القرن الماضي يشهد حالة أشبه بالانفجار السردي. لذا ستكون مغامرتنا ومخاطرتنا هي محاولة إفراد هذا الجزء والجزء الثالث الذي يليه لقراءة تجربة المرأة المغربية القاصة: كذات كاتبة.. فتجربة هذه القاصة في مضمار القصة أكثر حداثة، من تجربة القاص المغربي والنص القصصي المغربي سواء كان كاتبه رجلاً أو امرأة، بتراكمه الكبير الآن، يجعل من الأمر مغامرة يصعب معها الإحاطة بهذا النص ودراسته.. ما لم يتعرض لعملية جرد وتصنيف دقيقين يسهلان من مهمة الباحثين غير اللصيقين أمثالنا بالمشهد السردي المغربي الغني بتنوعاته وجرأته. ولهذا السبب بالذات تحمل هذه الورقة عنواناً ثانياً (مقدمة في قراءة القصة المغربية النسائية القصيرة) فقد اعتمدت هذه الورقة في مصادرها بصورة أساسية على المواقع الإليكترونية للكتّاب المغاربة (*)، إلى جانب موقع اتحاد كتّاب المغرب، فضلاً عن بعض المواقع الإسفيرية الأدبية (**)، المغربية المتخصصة.. وقليل من المجموعات والكتب القيمة، التي بعث لي بها بعض أصدقائي من الكتاب المغاربة، فضلاً عن رفدهم لبريدي الإليكتروني بالكثير من المعلومات المفيدة، فلهم مني قبل الشكر الود والمحبة. المنهج الذي حاولت هذه الورقة اعتماده، هو تجنب التصنيف العمري أو المدرسي أو العقدي أو المرحلي والتعامل مع القصة المغربية بمختلف أجيالها ككل متصل لتفادي الخوض في تفصيلات غير مفيدة لموضوع الورقة.. ولذلك كل العينات التطبيقية التي اعتمدت عليها هي عينات عشوائية لحوالي عشرين قاصة ينتمين لأجيال مختلفة، وسواء كانت بعض هذه العينات، تنتمي لجيل رائدات القصة في المغرب مثل خناثة بنونة، أو الجيل الراهن كعائشة بورجيلة، فإنني أؤمن إيماناً قاطعاً أن الإبداع حلقات متصلة.. الحدود الفاصلة بين مرحلة ومرحلة أو جيل وآخر هي حدود دقيقة تكاد لا ترى، لتداخل الأجيال، أو بتعبير أدق إن تداخل الأجيال وتعاصرها يجعلها تتحرك في أفق متقارب. سواء كان على مستوى الشكل أو تنوعات المضمون أو التوظيف الجمالي لأدوات التعبير الفني فضلاً عن التقنيات المتقاربة بسبب الحوار المتصل.. الذي ينهض في التعاصر...

***

في الواقع، أجد نفسي غير ميال لتصنيف الأدب عموماً وفقاً للمفهوم ذكوري/أنثوي، وذلك لأن الأدب منتج إنساني، لا يكترث للنوع بقدر ما يأبه للجودة لذلك سأستخدم تعبير «الكتابة النسائية» هنا للتمييز الإجرائي فقط.. ومن المعلوم وفقاً لورقة الباحث المغربي (محمد يحيى القاسمي ـ قاصات المغرب) (١) أن العام ١٩٦٧ شهد نشر أول مجموعة قصصية نسائية «ليسقط الصمت» لخناثة بنونة، وهو العقد ذاته الذي لم تتمكن فيه المرأة القاصة، إلا من نشر مجموعتين لكل من: خناثة بنونة ـ إلى جانب مجموعتها الأولى: «الصوت والصورة» ورفيقة الطبيعة أو زينب فهمي: «ريح السموم وتحت القنطرة» وإذ كانت مجموعة خناثة «ليسقط الصمت» قد أعلنت ميلاد الصوت النسائي، كذات كاتبة. فإن هذا الميلاد، يعد متأخراً عن ميلاد الرجل القاص بنحو ثلاثين عاماً لكن شهد المغرب في العام ٢٠٠٦ وحده نشر أكثر من خمس عشرة مجموعة قصصية لقاصات مغربيات كما يلاحظ «القاسمي» أن عدد القاصات في المغرب أكبر منه في كل من تونس والجزائر وليبيا، وبالطبع لا يزال الوقت مبكراً على الإشارة لموريتانيا، ومن المؤكد أن هذا التراكم الكبير يفضي إلى نوع..

***

خلال ما اطلعنا عليه من عشرات القصص، لقاصات مغربيات يمكننا القول دون تردد، إن القاصة المغربية تسجل حضوراً متميزاً، لا في المغرب ومتداولات المغاربية فحسب بل في المشرق وأوروبا أيضاً، كقاصة تمكنت في فترة وجيزة من امتلاك أدوات القصة القصيرة، والانفتاح على

***

التجريب المستمر.. وهنا بالتحديد تجدر بنا الإشارة لملاحظة الباحث المغربي (التيجاني بولعوالي) في مقاله الحاءات الثلاث مشروع نقدي طموح حول أن مضامين السرد المغربي القصير «تتميز بتنوع فقد تكون واقعية أو أسطورية أو تجريدية أو غير ذلك.. إلى جانب توظيف اللغة اليومية أو اللغة الرفيعة المستوى، باعتماد آلية السرد المتواصل وتوظيف تقنية الحوار وتبادل الأدوار (٢).. ونجد أن التجريب ليس حالة ملازمة لهذا الجيل أو الجيل الذي يسبقه، فهو أشبه بالحوار المتصل منذ ولدت هذه القصة في شكلها الحديث في الستينيات من القرن المنصرم وعلى ذلك نجد أن القاصة المغربية تقاطعت مع مختلف الموضوعات، بدءاً بالنفاذ إلى قضايا المجتمع، واختراق طبقات الوعي واللاوعي، وصولاً إلى تلك المناطق المحظورة والمظلمة مروراً بأسئلة التاريخ واستلهام الأسطورة وإسقاطها على الواقع، ولم يكن السياسي بعيداً عن هذه المضامين التي انداحت في اتجاهات عديدة، لتعالج مختلف القضايا الإنسانية، خلال تجربة النضال اليومي، والتطلع للحرية في وطن أكثر جمالاً...

***

وكتبت القاصة المغربية عن الحب، بل كتبت الحب نفسه.. هذا الذي تتسع مدياته أحياناً، لتتخطى العاشقين وتشمل الكون كله، هذه المسيرة العامرة بالوقائع والأحداث، في رحلة النص النسوي القصصي القصير منذ «زينب فهمي» و«فاطمة الراوي» ـ اللتين توقفتا ـ بينما استمرت «خناثة بنونة».. أخلصت خلالها للكتابة في جنس القصة القصيرة وحدها قاصات قليلات منهن على سبيل المثال: (مليكة نجيب، لطيفة لبصير، لطيفة باقا، ربيعة ريحان، زينب فهمي، نجاة السرار، سعاد رغاي، نزهة بنسليمان، فاطمة بوزيان، رجاء الطالبي) (٣).. بينما مارست قاصات عديدات الكتابة في أجناس أخرى، إلى جانب كتابة القصة القصيرة...

***

القصة القصيرة توغل في الذات.. أقصى حدود مناطقها المظلمة، كذلك هي غوص في طبقات المجتمع، لفضح ما يعتلج في تلافيف الوعي واللاوعي من مسكوتات.. القصة القصيرة تتخلل البنى الاجتماعية، بأساطيرها وخرافاتها ومعتقداتها وعاداتها وتقاليدها وأعرافها لتفضح في تعرية القوانين التعسفية، فداحة السلطة في صراع الذات والآخر، فالقصة القصيرة كون مكثف، ومعقد ينهض كجسر بين طرفين ربما نقيضين.. ولحظة القراءة للنص القصصي القصير هي لحظة الحوار بين هذين الطرفين.. لحظة تبادل المعرفة باكتشاف النص لذاته في تأويل الآخر.. إنه النص القصصي القصير بعامة، فكيف عندما تكتبه امرأة...

في الحكاية والقول وأدوات التعبير

فاطمة بو زيان

مواليد سبعينيات القرن الماضي/ مدينة الناظور صدرت لها مجموعة «همس النوايا» ٢٠٠١ و«هذه ليلتي» عن مجموعة البحث في القصة القصيرة في المغرب مؤخراً.. العالم القصصي لفاطمة بو زيان، عالم غني بعناوينه الدالة على تنوع في الموضوعات، التي تعالجها، والتي ينم بعضها عن الاتصال بتجربة من سبقنها من قاصات مغربيات، في تناول القضايا الاجتماعية بعامة وقضايا المرأة على نحو خاص.. وفي الآن نفسه تنفصل تجربة بوزيان عما سبقها من تجارب المرأة المغربية الكاتبة، بتوظيفها التكنولوجيا الاتصال المباشر المتطورة «كالماسنجر والبريد الإليكتروني» في عالمها السردي ليكون انفصالها (عن) واتصالها بما سبق لمقاربة العلاقة الجدلية المستمرة الساعية إلى إيجاد معنى للذات في عالم محاصر بالتشيؤ والانشطار بحثاً عن إيمان في هذا العالم المعاصر، الذي تتداعى فيه الأشياء وتغيب الرؤية.. وهكذا في هذه التوظيفات المتنوعة حدَّ الارباك، تزاوج بوزيان بين التجريب ومشروعات التحديث التي تهشمت داخلها كلاسيكيات القرن الماضي، هذا المزج ينعكس على علاقة الزمن بالمكان، إذ إن تداخل الأزمنة مع الوقائع والأحداث، عبر لغة بوزيان التي لا تخلو من الرومانسية التي تتغاضى عن تحديدات الواقعية، في كونها اللغوي، الذي يستهدف الزمان والمكان بالتفتيت، فالمكان غالباً ما يتحدد عند بوزيان بما للزمن من قدرة على اختراقه وتكسيره، فالزمن هنا ليس لحظات منتظمة تتراص بتتابع فهو أشبه «بإفلاتات» غير مسماة فالمسمى الوحيد هو الراوي الذي لا يسمى غالباً «كعلم»، بل «كضمير» للأنا الغارقة في ذاتيتها المتلمسة حدود عالم طفولي شقي تحاول أن تعبر منه بأرخبيل الكتابة، إلى الضفة الأخرى لمحيط السرد الذي يمثل جسراً للذات وآخرها. وعن هذه الذات المشبعة «بأناها» تقول فاطمة بوزيان في مقالها (شهرزاد القصة التسعينية/ نحو تخويت الكتابة) (٤) عن ضمير المتكلم أنه يخلق لدى القارئ «وهم قراءة السيرة الذاتية إذ يتخيل أن هذا الضمير صوت الكاتب ورغم ما يمكن أن يخلقه هذا الوهم من تمثلات للحياة الخاصة للمبدعة في ذهن القارئ بل والخوف الضمني الذي يمكن أن تعانيه المبدعة من الأسرة والمجتمع والذي كان يدفعها في الماضي إلى توقيع كتاباتها باسم مستعار.. وإذا كان هذا الضمير قد استعمل منذ القدم فشهرزاد مثلاً كثيراً ما كانت تفتتح حكاياتها في ألف ليلة وليلة بعبارة «بلغني».. «فكانت تعزو السرد إلى نفسها وتحاول إذابته في زمنها واستدراجه إلى اللحظة التي كانت تسرد فيها حكاياتها». ومن الواضح أن إشارات بوزيان تنطوي على مسكوت توحي به أكثر مما تفصح عنه، ما يجعلنا نستحضر في السياق ذاته، أن عبقري الرواية العربية الطيب صالح كان قد حذف أجزاء مهمة من «موسم الهجرة إلى الشمال» قبل الدفع بها إلى النشر كما أن محاكمة أدبية ـ في الحقيقة أخلاقية ـ أجريت له من قبل مافيا الثقافة في السودان وقتها ـ بعيد انتفاضة رجب ـ إبريل ١٩٨٥ ـ وقد تناقلت الأوساط الثقافية وقتها أنباء هذه المحاكمة، بل إن كثيرين ظلوا يصرون على أن مصطفى سعيد هو الطيب نفسه رغم أن الرجل

صرح أنه تمنى لو كان مستر سعيد فعلاً، وهذه الحادثة تتصل بالعقل الأسطوري أو الخيال الاجتماعي الذي يحاصر المبدع لا في السودان أو المغرب فحسب بل في عديد الأماكن وعبر التاريخ العجيب للبشرية، أو تاريخنا القريب.. ومثل هذه الملاحظات وأشباهها هو ما دفع بالمفكر الفرنسي ميشيل فوكو لاجتراح مصطلح «تهييج الثقافة». لقد كان دور الفن عظيماً على امتداد القرن التاسع عشر والعشرين في نضال قوى التنوير والنهضة والحداثة ضد قوى الظلام والتخلف «فليو تولستوي وغوستاف فلوبير، وهما ليسا كاتبين شبقيين البتة. وقفا بكل قوة موهبتهما إلى جانب المرأة المجرمة، من وجهة نظر الأخلاق.. ورسم أ. ي. كوبرين غير عابئ بالفضيحة الاجتماعية، صورة للحياة اليومية القاسية والمشوهة لقاطنات بيت الدعارة وعالم المهن الإنساني في الوقت نفسه، أما في دي موباسان، فقد.. قام ببحث فني في شخصية الزاني – انظر قصة شقة محترمة لبوزيان – معتبراً الزنى ظاهرة عادية.. وحطم الفنانون والنحاتون المحظورات والأباطيل» (٥).

ومع ذلك ثمة تنازلات كان يتم تقديمها من حين لآخر فالنخلة تنحني بوجه الريح العاتية حتى لا تنكسر فعندما اتُّهم كلاسيكيو المدرسة العاطفية الإنجليزية كهنري فيلدينغ ولورنس ستيرن اللذين كانا قد اتُّهما بقلة الأدب – لاستخلاصهما نوعاً خاصاً من الشبق الرقيق يميز الشعراء الجوالين، في الوقت ذاته للمفارقة لم يكن هناك كتاب أكثر خلاعة من كتاب توم جونسون في القرن الثامن عشر، أما د. سموليت وفي ذات العصر وتحت ضغط القراء حذف ثمانين صفحة من مؤلفه مغامرات بيريغرين بيكل (٦).. وإذا تتبعنا هذه القضية الثقافية سنجد أنفسنا نقف على أعتاب «وليمة لأعشاب البحر – لحيدر حيدر» وغيرها مما هو مغضوب عليه باعتباره جزءاً من خيال الضالين.. استطرادي في هذا التمهيد، يرجع للارتباط العضوي بين الاهتمامات النصية «لمليكة مستظرف» و«نجاة السرار» و«فاطمة بوزيان» فيما يخص علاقة الجنس بالثقافة الاجتماعية، كقضية غادرت في نصوصهن أنفاق المسكوت الاجتماعي إلى مسكوت النص السردي، عند النقاد الذين يكتفون بالإشارة إليها، عند التعرض لنصوص كل منهن بلغة الشفرات، دون التورط في خضم النص ومواجهة موجاته.. وآمل أن أجد – لاحقاً – من الوقت ما يكفي لتناول هذه التيمة في كتاباتهن.. وبالعودة مرة أخرى لعالم فاطمة بوزيان نجد ثمة إفصاحاً نوستالجياً إزاء حصار الرباط المدينة الكبيرة التي تضاهي بلدة الناظور كما في قصتها «الصعود..» والقارئ للنماذج التي اخترتها عموماً يجد صعوبة في الإفلات من قبضة كل منها، فنص بوزيان يجعلك كقارئ جزءاً من نسيجه وفضائه السردي، الغني بتنويعاته التقنية: كتوظيف العبارات والجمل المتقطعة والقصيرة، في متن المونولوج السردي المحفوف بلغة الشعر، التي تجنب البناء السردي بمجمله، وعورة النثر.. فالسرد عند بوزيان يلامس تخوم الخواطر الدافئة، كأحد وسائل البوح الذي يحاول الخروج من بين ركام الكثير من اللحظات الحميمة المنسية، والذكريات المهملة والوقائع الآنية الهاربة، إنها تجربة الذات في مقاومة الانشطار، فضمير الذات الأنثوية – بالإحالة لمقال بوزيان الذي أشرنا إليه سابقاً – يعلن عن حضور المرأة كسارد وشخصية رئيسية في جوهر الحكاية.. ضميراً راغباً في الحكي... وليس مرغوباً في الحكي عنه... أنا الحاضرة عوض هي الغائبة كما يجعل الساردة تنتج الرؤية وترسل الخطاب وفق ما تحسه وتعتقده لا وفق ما يعتقد الآخر، إضافة إلى كون ارتباط الحكاية بضمير سارد حاضر يولد الإخصاب السردي أكثر ويفجر لغة الأزمة ويمنح السارد الحرية لتعرية النفس وكشف النوايا أمام القارئ دون مواربة... في قصتها «ككل المرات مع اختلاف كبير» تشتق بوزيان آخر لذاتها أو هي ذاتها الأخرى.. تراقبها وتضبطها وتأنس للحوار معها، بل إنها تقيم أيضاً حبيباً وهمياً، تسرد مغامراتها معه «ضبطتني أصرح له بذلك أنا القادمة من تلك المدينة الصغيرة» (٧). فالراوية القادمة من بلدة صغيرة تجد في المدينة الكبيرة متنفساً لكل ما لا تجرؤ على القيام به في بلدتها الصغيرة حيث تتخذ المدينة الكبيرة هنا، رمزية التحرر والتواصل والاتصال «كانت نظراته تتبعني بوقاحة.. دعاني.. ترددت.. بدأنا بأحوال الطقس وختمنا بأحوال القلب، في الزيارات اللاحقة كنت أعلمه بحضوري..» (٨). لكن الرجل في المدينة الكبيرة ليس هو الرجل ذاته في بلدتها الصغيرة، فالعلاقة العاطفية للأخير، تمثل خطوة نحو الزواج والحياة الأسرية المستقرة «في اللقاء سألته: لماذا لا نتزوج – لأن الزواج يقتل الحب.. ولكن.. لا يمكننا، الاستمرار هكذا.. هذا علمتك مدينتك الصغيرة. .» (٩).. وهكذا تفاجئنا الراوية في خاتمة القصة أن حبيبها وهمي، فهي لم تعرفه قط إلا في خيالها الظامئ لحبيب يدفئ وحدتها بحضوره الطاغي، لكنها تخشاه في ذات الوقت، أن ينتهي إلى ما انتهى إليه حبيبها المتوهم، وبين ترقب الحب وخشيته، ترى الراوية فضاء انتظار الحبيب، كصحراء قاحلة تحرق أنفاسها بمخاوف وهواجس الحب وظنونه الأخرى. وفي قصتها «شقة محترمة» تستعرض تيمة نجدها تكررت كثيراً في السرد العربي هي: موضوعة «الخيانة الزوجية» أو «الزنى» توظف بوزيان هذه التيمة هنا بانتقاء شخصية هامشية هي «حارس العمارة» وشخصية غير هامشية هي: «زوجة الضابط» فمن خلال سلم القيم الهرمي الذي يضع الحارس أدنى درجات التراتبية الاجتماعية، والعسكري – السلطة – أعلاها، تقيم بوزيان صراعاً اجتماعيا خفياً، أداته الجنس. فالحارس الذي هو موضوع نميمة سكان الحي الشعبي – الذين إن لم يجدوا ما ينمون فيه يصابون بجملة وعكات صحية فالنميمة بالنسبة لهم بلسم ضد أمراض حساسية الجلد والحكة بخاصة – أمثال هؤلاء الناس يلوكون سيرة هذا الحارس المسكين ويأكلون لحمه، فهم يستغربون لسعادته بأداء أعمال وضيعة، خدمة لهذا الضابط دون أن يعطيه الضابط أي مقابل مادي لهذه الأعمال، التي يكلفه بها.. زوجة الضابط والحارس وحدهما يعرفان ما المقابل، «حين يتأكد من انشغالهم يتسلل إلى الشقة، تغلق هي شبابيك النوافذ وعندما تصبح

بين أحضانه، يصرخ في ابتهاج، فتهمس له محذرة.. يطمئنها لا تخافي، لا أحد يجرؤ على الاقتراب من الشقة والأطفال يصخبون..»(١٠).

السؤال الاجتماعي الجوهري الذي ينطوي عليه النص هو: ما هي العوامل التي تؤدي إلى أن تخون الزوجة زوجها.. الإجابة تقع في قلب قضايا المرأة، وما يتصل بها من تمزق اجتماعي.. وفي قصتها «بريد إليكتروني» مرة أخرى توظف فاطمة بوزيان العالم الإسفيري في السرد لمناقشة موضوعة نسائية ونسوية مهمة، فكما هو معروف ومنذ سقراط وأفلاطون ارتبط الحب والصداقة عند أفراد الجنس الواحد بصورة وثيقة مع فكرة التربية ومع نقل التجربة الحياتية «الجنوسية» مغزى أخلاقياً، سمح هذا المغزى بوضع هذا النوع من العلاقات كالإعجاب بكاتب أو رسام ما، إلخ.. في مرتبة أعلى من الحب الجنسي الغيري الطبيعي لكن ما إن يضعف الدافع لهذا الإعجاب أو الحب، ويتكشف وهمه تفتقد العلاقات الجنوسية جاذبيتها وتتحول إلى شكل من أشكال الشبق الذي تقف خلفه بالتأكيد الثقافة الاجتماعية، وهذه القصة «بريد إليكتروني» بمزحتها المكلفة تستعيد إلى ذاكرتنا «مزحة» ميلان كونديرا التي كلفته الغربة عن وطنه، ما يزيد على ربع القرن.. مزحة الزوج هنا بانتحاله اسماً مستعاراً يراسل به زوجته عبر البريد الإليكتروني.. تكلف هذا الزوج سلامه وأمنه النفسي «ماذا يتعين عليَّ أن أفعل.. أكسر زجاجاً.. أشعل ناراً.. ألعن أصرخ أشدها من شعرها وأجرجرها في الشارع أرجمها بالحجر. الليل يطول الصمت جرح والظلمة جرح آخر وأنا قاتل ومقتول»(١١) فهذا الزوج دافع إحساس خفي معقد يسعى لاختبار زوجته التشكيلية فيرسل لها بريداً إليكترونياً كمعجب بلوحاتها، في موقعها الإسفيري «سيدتي.. لا أعرف حتى الآن كيف حدث ولا متى ولكني أحبك»(١٢)، فيجيء ردها على غير ما توقع «أنت الذي أشعلت في القلب المصابيح المطفأة وزرعت الدفء في أوصالي»(١٣)، فقد كان يتوقع أن يكون ردها تقريعاً أو تنبيهاً للتفاعل مع لوحاتها لا معها هي كامرأة، فيغلي الدم في عروق الزوج، ويعيش نزاع مصارحتها أو تركها على عماها، حاسباً الاحتمالات العديدة للوضعين: مصارحتها أو عدم مصارحتها.. ففي الحالتين ستترتب نتائج لا يرغب فيها، وهكذا يعيش حالة أشبه بالوسواس القهري في تفسير لحركاتها وسكناتها، فكل شيء تقوله أو تفعله، مهما كان عفوياً، يجد لديه تفسيراً مختلفاً ذا صلة بحالته النفسية، التي أشاعها داخله ردها على البريد الإليكتروني «.. تتكلم في كل شيء النهار الشاق، مدرسة الأولاد، حماقات الخادمة، إلا ذلك الإيميل.. تتمدد جواري في السرير مواجهة لي لكنها شاردة.. هل تستعيد كلماتي، أقصد كلمات ذلك الذي تقمصته»(١٤). تضعنا بوزيان في هذه القصة، التي فرزها بريد الزوج أمام قنبلة موقوتة، قد تنفجر بوجوهنا في أي لحظة من لحظات هذا المأزق الرهيب..

مليكة مستظرف

من مواليد الدار البيضاء خواتيم ستينيات القرن الماضي صدر لها عن مجموعة البحث في القصة القصيرة في المغرب مجموعة قصصية موسومة بـ «ترانت سيس» في ٢٠٠٤.

في هذه القصة «البريوات» تعيد مليكة مستظرف طرح تيمة الحب، في سرد دافئ.. حميم.. يتبدى خلاله الحب، كقضية مطلوبة لذاتها. فالحب هنا ذكرى منفلتة من حصار اليومي.. الشعبي البريء.. والعابر المقيم.. تتوظف مفردات عالم «البريوات» كنص ينتسج في إحساسات الطبقات الفقيرة في حبها غير المسمى، فمدرس المرحلة الابتدائية يشوشه الاستغراب حتى إنه يتحدث الفرنسية ـ لكن للأسف بلغة ركيكة ـ هذا المدرس يقيم علاقة غير مسماة بـ «مفتاحة» قرينته منذ الطفولة وعندما يكبران تنمو هذه العلاقة فـ «مفتاحة» تنتظر كل يوم بكيسها البلاستيكي.. في يدها بداخله.. البريوات بالدجاج أو الكفتة أو الكروفيت.. حتى لتتحول هذه العادة، بفعل الحب الغامض، الذي تنطوي عليه دواخلهما إلى واجب يومي.. هذا الواجب الذي لا يراه مدرس الابتدائية يتعدى طور العشرة أو الاعتياد، رغم اكتشافه أنه يحبها «لا أعرف كيف ولا متى.. قلت لها ونحن في جردة مردوخ، وأنا أتناول بريوات الدجاج، أن موسطاشها لا يزعجني بل إن المرأة المزغبة تكون ساخنة، هي لم تعرف معنى أن تكون ساخنة، لكنها بدت سعيدة بهذا، وأخذت تعتني كثيراً بموسطاشها»(١٥) لأنها تحبه وتعتني بمليحه كما أن أحاسيسها دافعتها دائماً للاهتمام ببطنه وارتكاناً للعلم بالنفس الشعبي بمقولاته الخطرة حول الرجل «بأن البطن هي المدخل للسيطرة على قلبه» ترصد «البريوات» إذن التحول في علاقة هذا المدرس بمفتاحة، خلال رمزية الانتقال من «البريوات» إلى «الصندل» كبديل يرمز للحميمية العائلية في البيت، فارتداء الصندل الذي هو حذاء غير رسمي يشيع الإحساس بالدفء في ذات الشخص في بيته حيث يرتدي الصندل، غيره حين يكون في المكتب بحذائه المفترض رسمياً، هذه هي فلسفة مفتاحة بإحضارها «صندلاً» وليس «بريوات» كما اعتادت لوقت طويل، كدال على التخفف.. لتتبدى الذات على حقيقتها وبساطتها خارج إكراهات السلطة الوظيفية المضللة والمزعومة.. لكن خطوة مفتاحة بحكمتها الشعبية البسيطة، تصدمه ـ هو المتعلم ركيك الفرنسية ـ فيجابه خطوتها بالمقاومة، فعندما تبلغه أن هناك من تقدم لزواجها، لا يكترث إرضاء لغروره الذكوري، وإشباعاً لوعيه الغامض بعلاقتهما التي تمكنت هي من تسميتها في الوقت الذي عجز فيه هو عن هذه التسمية بسبب تصوره الغامض أن ما بينهما ليس حباً بقدر ما هو اعتياد على وجود مفتاحة، رغم أنه لا يملك تصوراً واضحاً أو تعريفاً محدداً للحب... تستخدم مليكة في هذا النص ضمير الراوي المتواري داخل بطل القصة مدرس الابتدائية للتأشير على الغياب في حد ذاته كمفهوم.. غياب هذا المدرس.. أناه الأخرى في الحوار الذاتي في.. الاستهلال.. «هو يقول إنني لا أحبها.. ينفخ سيجارته كازا، ويكمل: أنت فقط تعودت على وجودها..»(١٦) كما تستخدم ضمير الأنا المتكلم للتعبير عن الذات «ألتقيها كل يوم بعد خروجي من المدرسة فأنا مدرس ابتدائي..

أجدها بانتظاري.. اول شيء أبحث عنه، هو الكيس البلاستيكي الأسود لعابي يسيل وأصاب بالصدمة إن لم تكن تحمله..» (١٧). كما أنها توظف في هذا النص الكثير من أدوات التعبير عن الحياة الشعبية بدءاً بلهجة الحكي اليومي «واعلى فرشة العربي شاوشة» مروراً باسم بطلة القصة «مفتاحة» وانتهاء بالبريوات إلخ... كقاعدة نهضت عليها العلاقة بين بطلي القصة فيعطي هذا التوظيف لمفردات الحياة الشعبية معنىً عميقاً لنص البريوات بحيث يتجذر النص في الذاكرة والوعي الشعبي...

وفي قصتها «هذيان» التي يتحرك فيها السرد خلال ضمير المتكلم: «أنا» للتعبير عن إحدى أكثر المناطق حساسية في المجتمع والثقافة: الجنس. الذي هو البطل الفعلي لهذه القصة. فهذه الزوجة المتمردة على حياتها الزوجية، لغياب الرؤية المشتركة بينها وبين زوجها بعقله البدوي المستبد تحاول تعويض علاقتها الزوجية ـ التي تشعر فيها بأنها مأخوذة أو مستحوذ عليها بمحاولتها الخروج من شرنقة هذا الشعور بالاستحواذ باللجوء.. إلى ذاكرة «الشَّم» فالحب ـ صنو الجنس ـ يتحول لديها إلى رائحة «كعطر باتريكس زوسكيد».. رائحة العرق.. رائحة تلك القبلة الأولى التي انطبعت على شفتيها فعلقت بذاكرة الشفاه «قبلني فوق شفتي وقال قبلة أبوية.. أنت مثل ابنتي.. لكن أبي لا يقبلني في فمي..» (١٨). فالجنس يتوارى خلف إيديولوجيا السترة والعيب.. «ينحني والدي بقامته الفارعة يضع يديه حول خصر أمي وتختفي الصورة» (١٩). مليكة تستعيد في بطلة القصة ـ بلحظة الأخذ المتكررة، في العلاقة بين أبيها وأمها طفولة بطلة القصة. تلك اللحظة الاستحواذية، التي منحت شفتيها ذاكرة لرائحتها.. الرائحة الأولى رائحة الخمر والسجائر «مذاق صلاح عندما يقبلني أتمنى أن يفعل ذلك إلى ما لا نهاية، كنت أحب طعم قبلاته.. السجائر والخمر الرديئة.. عندما أقلع عن التدخين والشرب، لم أعد أستسيغ قبلاته. أشمه. أبحث عن تلك الرائحة التي أدمنتها، ولا أجدها..» (٢٠). فبطلة القصة المحبطة في زوجها الاستحواذي، يتحول الحب لديها إلى حواس كالأسئلة الحارقة تدفعها لخيانته مع حبيبها.. يطرح هنا موضوع النسوية، بما هي محاولة لانتزاع حقوق المرأة المعنوية، في زواج متكافئ بدءاً «عندما قلت لزوجي: أشتهيك.. قال: أنت عديمة التربية ألا تخجلين.. في الغد قال زوجي: أشتهيك قلت: أنت عديم التربية، ألا تخجل...» (٢١).

نجاة السرار

نجاة السرار مواليد مراكش صدر لها عن دار تينمل المراكشية مجموعة «حتى إشعار آخر» في العام ٢٠٠٠ كما صدرت لها مجموعة «الزغاريد المؤجلة» عن دار وليلي في ٢٠٠٧.

تركز نجاة السرار في قصصها القصيرة على قضية المرأة كنقطة التقاء للقضايا الاجتماعية الأخرى، فالسرار خلال لغتها المباشرة التي لا تخلو من بعض التقريرية أحياناً، تحاول إزاحة الطبقات المتراكمة على الأبنية الاجتماعية، لتعري هذا الواقع البغيض الذي تتشظى فيه ذات المرأة وتتشطر ففي قصتها «الزغاريد المؤجلة» نجد أن بطلة القصة التي أنفقت وقتاً طويلاً في الدرس والتحصيل، حتى حصلت على إجازة التاريخ، مواجهة بغول البطالة والضغوطات الاجتماعية في سؤال العنوسة والزواج، في مجتمع لا يعترف بالمرأة إلا كزوجة وأم بالدرجة الأولى.. هكذا إذن تعود بطلة «الزغاريد المؤجلة» لتواجه في قريتها كل ما ظلت ترفضه من مفاهيم طيلة حياتها «كنت أضيق ذرعاً بثرثرتهن فأترك الصوف وأذهب لرعي البقرات الثلاث، وأداوم على إطعام الدجاج ومعاكسة الديك الرومي، الذي يسخر مني هو الآخر وهو يراني عائدة بخفي حنين، بعد أن سلخت من عمري زمناً بين الكتب، إلا أنه كان أقل خبثاً من نساء الدوار» (٢٢).. السرار توظف مفردة الديك/ الرومي كرمزية للغرور الذكوري الذي لا يتصور أن المرأة يمكن أن تتحقق كذات، بمعزل عن ارتباطها بالرجل..

وفي قصتها «توقيع صغير» نجدها تعالج من خلال أسرة قصة الاستجابة للاستهلاك الذي تطرحه الحياة المعاصرة، كقيمة ضرورية.. وفي الواقع يحاول السوق تصميمنا على هذا النحو، لنرى كل المستهلكات كحاجات ضرورية لنا، من خلال سلطة الإعلان المهيمنة والمشكِّلة لرغباتنا بحيث تسوِّق لنا وتقنعنا بشراء واستهلاك حتى ما هو غير ضروري لحياتنا، فنبدو من خلال غول السوق في الحياة المعاصرة أشبه بذبابة صغيرة سقطت في شبكة عنكبوت عملاق، تحاول الإفلات دون جدوى.. في هذه القصة تقع الأسرة في شبكة العنكبوت ما يشكل ضغطاً نفسياً كبيراً عليها يدفع عائلها في خاتمة المطاف إلى الهرب، تاركاً زوجته وحدها تواجه قدر التعامل مع تركة مثقلة بالديون.. «مضى كل شيء رائعاً وجميلاً حسب ما خططنا له.. إلا أن سقوط الزوج مريضاً واضطرارهما لإجراء تحاليل متعددة لتشخيص المرض واللجوء بعدها لعملية غير منتظرة كشف لهما العبء الذي تشكله تلك الكمية المقطوعة من الراتب وزاد الأمر تعقيداً تلك القروض الصغيرة، التي كانا يلجآن إليها لكبح خصاص آخر الشهر وهكذا صارت ديونهما كثيرة ومتنوعة» (٢٣)..

عائشة بو رجيلة

عائشة بو رجيلة من مواليد الجنوب المغربي سبعينيات القرن الماضي صدرت لها مجموعة «مود الحملة» مؤخراً عن مجموعة البحث في القصة القصيرة في المغرب..

ما يلفت الانتباه في سرد عائشة، هو اهتمامها بوصف الطبيعة حولها.. كأنها ترغب في رد الإنسان إلى أمه الأولى، إزاء كلس الحياة المعاصرة التي يبدو فيها كل شيء زائفاً أو متكلفاً.. هدوء المفردة ورصانة اللغة عند عائشة يعيدان للسرد بهاءه الشاعري.. فمن بين كل اللحظات الإنسانية الذاوية يبرز دفء المشاعر والصدق والإحساس الرومانسي المرهف بالمكان والناس والأشياء، متكشفاً عن رؤية نائية هاربة من ضغوطات الحياة المعاصرة..

في حوار أجراه معها القاص المغربي المبدع عبد الله متقي، تلخص عائشة بورجيلة رؤيتها للسرد

في «...نصاً يكون مرآة لعصرنا المضطرب والمتحول.. نصاً يحاور تجارب الآخرين ويحتفظ في الآن نفسه بأشيائه الخاصة اللذيذة. سنحاول قراءة سرديات عائشة التي اخترناها كنماذج أساسية ـ الجزء الثاني من هذه الورقة: البنية والسياق التعبيري الذي نمذجنا فيه لها بقصصها: «لن نرسو على شاطئ الحلم» «ألوان» و«وجهان» ...

وسنكتفي هنا بمعالجة قصتها «كاريكاتير» كنص مختلف في توجهاته عن النصوص الثلاثة المشار إليها، ففي هذا النص: «كاريكاتير» يتفاعل طفل الثامنة الفنان، مع قضية العرب في فلسطين إذ يقترح في أحد كاريكاتيراته، رمي إسرائيل في البحر لتقف الراوية من هذا الكاريكاتير، موقفاً نقدياً: «البحر ليس للجيف» (٢٤) كرد على العبارة: «ارحل الآن يا ابن الجيفة» وهنا قبل أن نستطرد نود الإشارة إلى مسألة مهمة في السياق نفسه، تتمثل في العلاقة النفسية بالشتيمة التي ترتبط بالأم، في غالب الثقافات بكل ما هو قبيح ونتن، خاصة لدى اليهود الذين تحتل الأم لديهم مكانة عظيمة، لدرجة ربط انتماء المولود كيهودي إلى الأم أكثر من ارتباطه بالأب، كما هو معروف.. وحيث تكون تبعية الابن للأم كبيرة، فمن أقصى أنواع الشتائم وصف أمه «بالجيفة» بمعناها الأخلاقي الذي يتصل بالمحرمات والقذارة... هذا النص القصير، شديد التكثيف والترميز، منذ الوهلة الأولى تضعنا به عائشة في قلب الوقائع.. «كانوا ثلاثة رجال.. شيخ وشابان يحملون جميعهم صواريخ أشكالها عجيبة متطورة لا أحد يشبه أحد..» (٢٥) يستدعي هذا النص نصاً آخر هو بندر شاه ـ لطيب صالح: «أحدوثة» عن كون الأب ضحية للجد والحفيد/ الحاضر ضحية للماضي والمستقبل ـ لكن هنا الأحدوثة تتحرك (من) وفي موقع مختلف فالشيخ بما يمثله من ماضٍ والطفل كرمز للمستقبل لا يتآمران على الشابين اللذين يمثلان الحاضر، فأبعاد الزمن الثلاثة، تتحالف لتشكل زمناً واحداً لا انطلاق لمستقبل هذه اللحظة المتعاصرة تزمينها للماضي الحاضر والمستقبل في زمن واحد تستعيد مقولات عصر المد القومي في الموقف من إسرائيل، إبان الأربعينيات وحتى ستينيات القرن الماضي، حيث يبرز الوعيد الناصري/ الماضي.. لدى هذا الطفل/ المستقبل برمي اليهود في البحر بمثابة الإحالة الأساسية التي اعتمدها الكاريكاتير، كتعبير عن عصر ثورات التحرر الوطني، الذي أشرنا إليه سلفاً فينطوي النص بصورة من الصور على تعبير عن كاريكاتيرية عصر بأكمله، خلال الراهن لتسويفي بمواقفه الضعيفة ورؤيته الضبابية ورؤاه القاصرة...

زهرة زيراوي

زهرة زيراوي مواليد الدار البيضاء ١٩٤٠ صدر لها «الذي كان» في العام ١٩٩٤ عن مطبعة النجاح الجديدة/ الدار البيضاء و«نصف يوم يكفي» عن نفس المطبعة في العام ١٩٩٦ و«مجرد حكاية» عن ذات الدار في العام ٢٠٠٢، كذلك مجموعتها الأخيرة «حنين» التي صدرت في ٢٠٠٧.

في قصتها «ليتسع قرص الشمس أشهد أن الموت قادم» توطئ زيراوي بإحالة هذا النص إلى نص آخر هو نصها «المعتقل» الضاج بالهتاف كأداة تعبير وتثوير فعالة في سبيل الفعل الجمعي للجماهير، في مسيرتها التاريخية تجاه الحرية.. زهرة زيراوي في هذا النص المكرَّس لطفل الحجارة تستنهض عوالمها في الحلم، وتكرار توظيف الحلم كأداة تعبيرية، أو مقترح نقدي في العديد من النصوص المغاربية يعضد من اقتراح المبدع المغربي المميز واللافت للأنظار «محمد سعيد الريحاني» (٢٦) لمفردة الحلم كمقترح نقدي في مشروعه النقدي الكبير (الحاءات الثلاث ـ القصة الغدوية) ويؤكد تكرار بروز الحلم في القصة القصيرة والتوظيف الإبداعي العربي بصورة عامة لهذا المقترح، رؤية الريحاني الثاقبة.. فالحلم تعبير قوي الدلالة نجده حتى في «أغنية الحلم العربي» الشيء الوحيد الذي التف حوله العرب في تسعينيات القرن الماضي (***) وربما أن تكرار هذه المفردة في الكتابة خاصة المغربية وبروزها بشكل لافت يمثل إشارة ملحاحة لأزمة حقيقية لإنسان صودر منه كل شيء ولم يعد يملك سوى الحلم إزاء قصور الفعل.. وقول زهرة زيراوي «ليتسع قرص الشمس أشهد أن الموت قادم» هو البديل المتاح للحياة البائسة، والواقع الرث «هب من قبضة حلمه عند الفجر» (٢٧) إلى جانب أن الحلم كتقنية سردية تمثل التعويض والإشباع النفسي، لما هو غير متحقق في الواقع الفعلي.. تجترح زيراوي في هذا النص أداة أخرى، هي النخلة كرمز كلاسيكي للشموخ «بدت النخلة سامقة.. امتد سعفها إلى كل جهات الأرض» (٢٨). نص زيراوي المعنون هتافاً «ليتسع قرص الشمس: أشهد أن الموت قادم) يتكون من خمس فقرات تنطوي في قولها على حكاية الأب، الذي يفقد ابنه إثر قصف الطائرات العدوة. تستدعي هذه الحكاية «محمد الدرة» كرمزية تشير لكل أطفال الحجارة، الذين هم جميعهم أبناء لهذا الأب المكلوم، فهم جميعهم «محمد الدرة» دماؤهم زاد لوطن متنازع، بين أسئلة الذات الصعبة والآخر/ قرين الذات الأشد صعوبة.. إنه وضع معقد يعجز الساسة عن إيجاد إجابات حقيقية له، فلا يبقى لغير الساسة، سوى الهروب إلى الحلم، علهم يعثرون على مخدرات موضعية، تهدئ صبوتهم للحلول الحقيقية ومع ذلك في «شروق شمس كل يوم جديد كان قلب هذا الأب مفعماً.. بالطمأنينة.. طفله هناك.. رأى نخلة مرة، ورأى قرص شمس يتسع مرة أخرى» (٢٩). هذا الإيمان العميق بالحرية، تزرعه زيراوي داخل قارئها، فنصها يقول باختصار إن الحرية هي أن تؤمن بأنك حر...

مالكة عسال

مالكة عسال مواليد مدينة ابن أحمد ١٩٥٤ صدر لها «فراديس منفلتة» في ٢٠٠٥ ولها قيد الطبع «مدن تحت المجهر»..

في نصها الموسوم بـ «خطوط العصر» تضع مقاطع نصها الشعري «مثقال ذهب أيتها الحرية» لا كنص تمهيدي لهذا النص القصصي فحسب بل كقراءة موازية يقرأ فيها السرد شعرياً، كما يقرأ

فيها الشعري سردياً، فقراءة أيّ منهما تحيل إلى الآخر.. «خطوط العصر» نص مسكون بالتوق للحرية خلال إحساس المناضل الذي فرغ من تنفيذ إحدى المهام، هذا المناضل يختزن في وعيه تجارب نضال إنساني عديدة تتخطى حدود المغرب، فهو كـ«السحابة الحمراء» زعيم الهنود الحمر في مقاومته للتعب.. قويّ كالتسونامي.. «بعد انتهاء المهمة كومت جسدي المثقل بالعياء على مقعد متأخر، من عربة القطار» (٣٠)، توظف العسال هنا ثلاثة مقترحات نقدية: رمزية القطار والحلم بالحرية، الذي تقطعه صافرة القطار، لدى بلوغه المحطة والمحطة نفسها، فحركة القطار على القضبان بمثابة سريان التاريخ أو الزمن، والحلم هو الإشباع للرغبة القوية، في الحرية هذا التوق والهدف في الآن نفسه..

زهور كرام

الدكتورة زهور كرام مواليد بسطات ١٩٦١ صدرت لها مجموعة «مولد الروح» عن مجموعة البحث في القصة القصيرة في المغرب في العام ٢٠٠٨. تقول زهور كرام في توصيف نفسها كذات كاتبة «أجدني بين النقد والإبداع أعيش حالة التحرر من الثوابت والسُلط فعندما نكتب الإبداع فإننا ننتج العالم الرمزي أي ننتج تمثلات لمفاهيم وتصورات ما تعيشه مجتمعاتنا وذواتنا على مستوى التخييل» (٣١) وتوطئ كرام لهذه القصة «ومضة» بعبارة استراتيجية في قراءة النص «أن يدق قلبها أن يزعزع أنوثتها ويربك رتابتها.. يشتتها يبعثرها، جنون.. ربما.. شمس لملا استرخاء وجودي.. هكذا، أرادت للقلب موطناً.. أجل.. وللبصر امتداداً بحجم أزرق السماء والبحر، أجل.. أن يهتز العالم من حولها، وترى الفوضى تجتاحها في نومها وسريرها.. في اختيار ملابسها.. في الأمحين يصبح غصة تنفجر فجراً تبني نهاراً» (٣٢)، هذا النص المزيج من لغة التصورات الفلسفية والإثواءات الوجدانية، يلفت النظر بصوتي شخصيتيه المتعادلتين دون هيمنة أحدهما على الآخر، فالسارد يروي عن شخصيتين كلتيهما مركزيتين في إحداثيات السرد «في ثوانٍ ومضة انبثقت على الحافة.. مهيدي مطلب الومضة.. ثم يغيب» (٣٣)، ينتقل السرد بعدها إلى مستوى ثانٍ بصوت الراوية «تململت.. شعرت بحرارة تصعد وتصعد تلوّن وجهها» (٣٤). فبطلة القصة تستدعي في خيالها حبيبها / بطل القصة الذي يُشكل حضوره، في النص حضوراً مستقلاً، لا لحضور استدعائي يهيمن عليه صوت المستدعي، تماماً مثلما يمثل حضور بطلة القصة حضوراً مستقلاً لا يهيمن عليه حضور الحبيب المستدعى، رغم محاولات الراوية في الكشف عن كونها أنها، هي التي تمسك بزمام المبادرة.. فهي التي تبادر «بتهدئة روعه» لا هو يحاول مبادرة الاقتراب من شفتيه إنها التفاتة تحاول من موقعها المركزي، ضعضعة وجوده المركزي بانطلاق المبادرة منها لا منه، وهو ما يؤشر على الازدواجية في هذا النص الذي يفصح عن المرأة كذات مستقلة، قادرة على الفعل لكن في الآن نفسه يحاول طرحها كذات مهيمنة واستحواذية ما يتعارض مع فكرته المركزية التي تفترض مقدماتها أن المرأة والرجل في هذا النص مركزيان معاً، ومبادران معاً.. نص الدكتورة زهور كرام ينطوي على الكثير من الكر والفر والترقب: هذه الأدوات التعبيرية الحادة في مآلاتها المفتوحة.. فهل سيدير الحبيب بطل هذه القصة خده الأيمن بعد أن صفعته بطلة القصة، على خده الأيسر.. إنها مقدمة لتأويل مفتوح حول ديمقراطية السرد وانفلاتاتها في هذا النص الغني بتساؤلاته المربكة..

وفاء الحمري

مواليد ١٩٦٤ مدينة طنجة..

توطئ الحمري أيضاً لقصتها «ولادة» بنص قصير يتمدد فيه الحب، من مجرد علاقة بين اثنين، للاندياح في الكون كله.. فترسم في هذه القصة «ولادة» آلام بطلة قصتها، التي تعاني المخاض في المستشفى حيث تمر كشريط سينمائي آنا طحية، خلال آلام المخاض لتكشف عن تمزقات عميقة، تتخطى حدود لحظات الطلق إلى التعبير عن الوجود الإنساني في ألمه المحبب والمعذب، الذي يصعب التحكم فيه، فهو كقوى الطبيعة، كثيراً ما تخذلنا النبوءات بشأنها، كالولادات، التي ربما لا تتم أو تجهض.. إنها قصة التمزق الإنساني إزاء ما هو خارج عن سيطرة الإنسان، فكما يتمزق جنين في رحم أمه قبل أن يولد، يتمزق الإنسان بالحروب وعوامل التعرية الإنسانية، في لحظات الاختيار الصعبة، كلحظة الاختيار بين الأم أو جنينها «قد تمزق رحمك ومات جنينك فاضطر الأطباء لبتره بالكامل» (٣٥)، إنها قصة ألمنا الكوني وتلك الأمطار.. أمطار الحزن التي هطلت علينا، لحظة المخاض الأولى حيناً من الدهر...

سعاد الناصر أم سلمى صدر لها في العام ١٩٩٥ مجموعة «إيقاعات في قلب الزمن» عن مجموعة البحث في القصة المغربية في المغرب.. في قصتها «حب» نجد أن بطلة القصة التي خرجت من تجربة زواج فاشلة، تقع في غرام السجين السياسي إثر إحدى زيارات عملها، كصحفية للسجن لتجد في غرام هذا السجين تعويضاً عن كل عذابات زواجها الفاشل، الذي انتهى إلى الطلاق. فحبهما هي والسجين يحررهما معاً، ما يوحي بأن المشكل السياسي الذي يؤدي إلى حالة سجن الرأي، والمشكل الاجتماعي الذي يؤدي إلى الطلاق كلاهما مرتبطان عضوياً.. وهكذا يتحرران معاً.. تتحرر هي من آلام تجربتها الزوجية الفاشلة، ويتحرر هو من الإحساس بالسجن بكل ما فيه من إكراهات.. الناصر توظف هنا في هذه القصة تيمة الحب، كقيمة للتحرر من كل التركات المثقلة.. من السجن.. كسلطة فوقية بمثابة انعكاس لثقافة المجتمع.. الزوج وذكرياته العائلية / كسلطة تحتية «لاحظ ارتجافي من عنف ذكريات لم تشأ أن تطفو، إلا في أشد الأوقات سعادة» (٣٦) تغلب الرومانسية على لغة هذه القصة، التي تحاول أن تفتت كلس الزمن بعذوبتها..

الزهرة رميج مواليد الرباط صدرت لها مجموعة «أنين الماء» في ٢٠٠٣ عن مجموعة البحث في القصة القصيرة، في المغرب.. كما صدرت لها

مجموعة «هل تغرب الشمس حقاً» في ٢٠٠٦ ولها قيد الطبع مجموعة «ومضات» وهي من القصص القصيرة جداً..

زهرة رميج في قصتها «حلم ابنتي التي لم تولد بعد» تشبع الشخصية المحورية الأم بالرغبة في الإنجاب للحد الذي تشعر فيه هذه الشخصية بأنها أنجبت بالفعل.. وتحاول الطفلة التي أنجبتها هذه الأم في الحلم، أن تجيب عن أسئلة الأم المعذبة حول عدم إنجابها حتى الآن، فتتداعى الطفلة في هذا الحلم.. إذ ترى فيما يرى النائم نفسها جنيناً بعد في رحم هذه الأم المعذبة.. تقاوم الخروج من هذا الرحم وتصحو الطفلة من حلمها «أفقت على صوتك الدافئ كالعادة: صباح الخير يا عوينات الطير»(٣٧) إنها قصة معقدة في تركيبه مستوياتها الحلمية: حلم الأم الطفلة/ وحلم الطفلة الجنين.. وهو تعقيد يتصل بتعقيدات الواقع الاجتماعي، فالرمزية المعقدة للحلم تنم عن تعقد ولادتنا وتركيب شخصيتنا الإنسانية في مواجهة سؤال الخصب كاكتمال لدورة الحياة، أو هو في الحقيقة بداية لها إذ يصعب الفصل بين الاكتمال والبداية، ومقاومة الطفلة الجنين للولادة هنا هي مقاومة للخروج لمواجهة هذا الواقع الرث والبائس غير الجدير بالحياة فيه فهو أقل من التطلعات الإنسانية في حدها الأدنى، لذا يمثل الرحم ملاذاً آمناً، فهو ليس موطناً للرؤى السماوية فحسب بل هو خاتمة المطاف وبدايته... إذن توظف رميج في هذا النص الرحم نفسه كأداة تعبيرية عميقة الدلالة، في تشريح المشكلة الإنسانية الواقعية في سياق الحلم كاستشراف أشبه بالنبوءة لما سيقع من أحداث أو لما سيواجهنا لدى مغادرتنا الماتريكس بحثاً عن صانع المفاتيح..

ومن العلاقات الإنسانية المعقدة، تنتقل بنا الزهرة رميج في قصة قصيرة أخرى موسومة بـ «الخادمة» للغوص داخل عالم فئة اجتماعية أو شريحة مسحوقة ترمز لها بهذه الخادمة التي تحلم بمغادرة هذا الموقع الذي وضعها فيه المجتمع، بكل ما يرتبط به من بؤس، بالهجرة إلى إسبانيا «ها أنذا في إسبانيا قطعت البحر.. بلا ملايين الدراهم بلا انتظار أرب للحصول على الفيزا.. إلى أن أيقظني ضحكي..»(٣٨) والمغزى هنا ليس في إعادة طرح مسألة الهجرة بقدر ما هو توظيف لهذه المسألة، خلال الحلم كتيمة تعويضية عن رغباتنا فالعوامل العديدة التي تؤدي إلى الهجرة، سواء كانت نفسية أو ثقافية أو مادية، هي عوامل جبارة تجد أنفسنا أقزاماً إزاء مقاومتها كمقاومة الخادمة لوضعيتها الاجتماعية وفقاً للنظام الدلالي والجهاز المفهومي للثقافة السائدة والأمر كذلك لا يكون أمام الخادمة سوى الحلم، الذي ربما يمنحها ما حرمها الواقع الفعلي منه..

مليكة صراري

صدرت لها مجموعة «رعشات من منعطف الليل» الدار البيضاء/ دار القرويين، منشورات أجراس ٢٠٠٨.

تصدر مليكة صراري قصتها «ما الحرية» بنص شعري على غرار مالكة عسال فالأم في هذا النص تقرر مكافأة ابنها بشراء عصفور في قفص لكن ترغب في شراء القفص أولاً.. كأنها تريد أن تفتح وعي طفلها على السجن كمفهوم ومعنى خلال رمزية العصفور/ الشعب.. القفص/ السجن.. تقيم مليكة صراري في هذا النص حواراً مع شذرة بورخيس «السور والكتب» التي ترجمها علي مزهر والتي يتحدث فيها بورخيس، عن أن الرجل الذي أمر ببناء سور الصين العظيم، هو نفسه الذي أمر بإحراق كل الكتب التي كتبت قبل عصره، فشي هانغ تي شيد السور لأن الأسوار دفاعية وأحرق الكتب لأن معارضيه كانوا يستحضرونها لمدح الأباطرة الذين سبقوه.. ربما سوّر هانغ إمبراطوريته لأنه أدرك هشاشتها وأحرق الكتب لأنه أدرك قدسيتها.. وربما يبطل إحراق المكتبات وتشييد السور أحدهما الآخر.. وهنا في قصة مليكة من خلال أداتيها: العصفور والقفص اللتين تطرحان حياتنا كهاجس وجودي تستعمره الحياة بكل تفاصيلها المادية والمعنوية، تحاول صراري تحليل واقعها بانتقاء وقائع بسيطة ومباشرة كرمزية السور والكتب ـ.. لكن عميقة في مدلولاتها وتأثيراتها، فبائع الأقفاص ما هو إلا سجان، ومساكن الناس ما هي إلا أقفاص، كالقفص الذي تسكن فيه الراوية والذي يسكنه هذا النص الجميل، المشوق للانعتاق كما يسكن النص في الآن ذاته.. فالمواطنون يسجنون لا بسبب إبدائهم للرأي «تعبيرهم بنص وعن نص» بل لأنهم لم يقولوا شيئاً البتة، ومحل العصافير ما هو إلا وطن مختطف «بادر البائع السجان فأطلعني على الحالة المدنية لبعض نزلائه»(٣٩). وهكذا تمضي الراوية في توصيف أخطر أسباب هذا الوضع: الجهل «أحدهم كان يبغا تورط في ترديد شعارات، لم يكن هو يعرف مغزاها.. احتملت أن يكون الطائر لا عبكرة القدم فقد تلا تهمة تعاطي المنشطات، لانتمائه لبلد كسول»(٤٠). إنه نص نقدي للواقع.. ثوري يحاول تحرير العصافير الأسيرة، تمكنت مليكة خلاله من استثمار لغة الصحافة ببراعة، دون تقريرية أو مباشرة، كما نجحت في توظيف السخرية المرة المبثوثة في جراح مؤلمة علها تفتح هذه الجروح المتقيحة لتتبلسم وتطيب..

أسماء حرمة الله

في قصتها «بلا عنوان» التي توطئها بمناجاة حالمة، تشخص الحب في عنفوانه وإنكساراته وعذاباته، وضرورة استمراره رغم التمزقات، خلال شخصية محورية جرحت في زواج حبيبها بأخرى غيرها.. ورغم أن هذه التيمة تم استهلاكها كثيراً في النص السردي العربي، خصوصاً المصري والسوري، إلا أن أسماء حرمة الله تعالجها هنا على نحو مختلف عما ألفناه، فهذه المرأة الجريحة في حبها وكبريائها، تكابر بالذهاب لتهنئة حبيبها وعروسه بزواجهما. أسماء تضعنا هنا أمام تحدٍّ كبير: هل بإمكاننا فعلاً أن نسمو على جراحاتنا، لهذا الحد.. تعيش بطلة القصة الجريحة إذن هذا التحدي الكبير «ماذا فعلت بنفسي سأخرج الآن.. لا، لن أخرج حتى أباركهما ولن يهزمني جرحي أبداً»(٤١). لكن حواراتها الداخلية تهزمها فتغادر

الحفلة، دون أن تهنئ العروسين.. إنها تستجيب في هذه اللحظة بالذات للطبيعة البشرية فالبشر الطبيعيون لا يرغبون في أن يصبحوا ملائكة، فهم في نهاية المطاف بشر وحسب، ما يميزهم هو قدرتهم على الإفصاح عن مشاعرهم، وقدرتهم على عيش ومعايشة لحظات الضعف الإنساني.. لهم ولغيرهم.. وفي قصة أخرى لحرمة الله «حبيبة لشات» نجدها بلغة شعرية تهمس وتكثف وتشيد الاقتصاد، تسعى بقوة للتأكيد على إنسانيتنا، غير المؤكدة خلال توظيف مفارق لتوظيفات قصتها السابقة فمن خلال علاقة فتى/ إسفيري بفتاة/ إسفيرية تؤكد أن الحب الافتراضي لن يكون بديلاً عن الحب الحقيقي المرتبط بالتواجد في الزمن والمكان الماديين «ذات شات قالت له.. أنا قادمة إليك» (٤٢)...

فتحية أعرور

صدرت لها مجموعة «تانيت ربة الخصب في الأساطير الأمازيغية» عن دار مراسم الرباط في ٢٠٠٧.

في قصتها التي تستلهم أعرور أسطورة أمازيغية عن عشق الجميلة «تانيت» لابن أحد زعماء القبائل، غير أن كبير الآلهة منذ رآها أصيل ذات يوم تسبح عارية في البحيرة، هام بها حباً فطلب يدها للزواج، ولما أعرضت عنه منع نزول المطر انتقاماً، تقيم أعرور بهذا التوظيف للأسطورة الأمازيغية حواراً متعدد المضامين مع أساطير أخرى، كأسطورة الفتاة العذراء التي توهب للنيل كل عام حتى لا يمنع فيضه عن وادي النيل أو أسطورة جزر المالديف التي تحكي عن «النمف» / الحوريات اللواتي يخرجن من البحر فيطاردهن «الساتير» / الغول لاغتصابهن، وأوديب يعجب بتلك المرأة التي يراها عارية وهي تستحم ولم يكن يعلم أنها أمه.. نزول المطر والخصب يرتبط في الكثير من الأساطير برضا الآلهة عن البشر الذين غالباً ما تكون قرابينهم فتيات عذراوات أو نساء جميلات.. الجدة تودا هنا ترفض أن تكون قرباناً كما رفضت تانيت من قبل، إذ تظل مخلصة لحبيبها وزوجها إيدر حتى بعد موته.. الجدة «تودا» بطلة هذه القصة تعيش في شبابها، قصة حب شبيهة بحب تانيت لابن زعيم القبيلة.. لكن هذا الحبيب العاشق يموت أثناء التصدي للعدو، فلا تجد الجدة تودا عزاء لفقدها له، سوى المواظبة على زيارة قبره طيلة حياتها حيث تستعيد هناك ذكريات حياتهما المشتركة» أتذكر يا إيدر كم كنت حزيناً لما جئت للقائي ذلك اليوم، عند سفح الجبل، حاولت تمالك نفسها وهي تمنع دمعة ساخنة من الإنسياب على تعاريج خدها، ثم عادت لتمخر عباب زمن أفل إلى غير رجعة» (٤٣).

إذا كانت أسطورة تانيت هي المعادل الموضوعي لأسطورة الجدة تودا وحبيبها إيدر فإن توظيف الأسطورة في معالجة تيمة الحب، والمقاومة للاستعمار، أو السلطة التي يمثلها كبير الآلهة، يكشف عن قدرة الأسطورة نفسها على التجسد حسياً، كمظهر إنساني يتمثل في عودة إيدر من عالم الموتى، فالرموز المبثوثة هنا تحيلنا إلى كثير من المعاني الباطنية: كالإيمان البدائي والحكمة الأخلاقية.. فالجدة تودا تظل مخلصة لإيدر، كان صباها يعود إليها الآن من العالم الآخر كفارس يمتطي صهوة جواده الأبيض، ليختطف حبيبته الصبية على طريقة الغجر الذين في تنقلهم المستمر يبدون كمفهوم الحب لا يتحول في الزمن والمكان.. «فجأة أحست تودا وكأن صباها عاد إليها.. أزاحت عكازها جانباً، رأت نفسها تمشي قبالة الجبل حيث ترجل فارس عن صهوة جواده، لما اقترب منها أشاح بطرف برنسه الأبيض على كتفه اليمنى.. أمسك بيدها، اختلط حزنها بالفرح، رمت بنفسها في حضنه وانفجرت باكية.. قلت للجميع: إن إيدر لم يمت ولا أحد منهم صدقني» (٤٤). الحب الكبير كإكسير الحياة يظل المحبوب حياً فيه، كقصة حب خالدة أو كأسطورة غنية عن تفسير معانيها ودلالاتها، ورموزها بما تطرحه من لا زمان ولا مكان، فهي المكان والزمن.. والحلم كل أبعادها.. وبصورة أخرى هي المنطقة الوسط بين الحلم واليقظة..

رشيدة عدناوي صدرت لها في ٢٠٠٥ مجموعة «باتجاه البر الثاني» عن مجموعة البحث في القصة القصيرة في المغرب ولها قيد الطبع «القمر وبعد»..

توظف رشيدة عدناوي في قصتها «حالة شرود» بعبارة رومانسية شاعرية اللغة واستراتيجية بالنسبة لهذا النص «حينما نحب نشعر بأننا زهرة نيلوفر سابحة بين الأرض والسماء.. ما همها إن أفقدها تيار البحيرة الخفي بعضاً من توازنها، أو نق على بهائها السحري سرب ضفادع» (٤٥) وهو بالتحديد ما يحيل إلى النهاية المفتوحة لهذه القصة، التي تنفتح في خاتمتها على تأويلات عدة.. فالراوية التي طال بها الانتظار للحافلة، التي ستقلها إلى المدينة المجاورة تحاول قتل الوقت بمراقبة المارة فيلفت نظرها مشهد عاشقين يسيران الهوينى في اتجاه أشجار عالية وأعشاب دانية كغابات الزيتون، وكانت الفتاة تميس كغصن تائه تدوره رياح الدلال والتيه حواس الفتى استفزت مما فتح شهوة تأمله الجوعى.. يغيب العاشقان ثم يعود العاشق وحده، لقد تراءى لي من بعيد راع ترك غنمه لوحدها تريح بطونها الشبعى» (٤٦) ويمضي بهذا الراعي لتقصي سبب غياب الفتاة هل كان يتعقب خطوات الشاب لأمر يهمه لا لا إنه يدخل مخدعاً هاتفياً مع من يا ترى يجري المكالمة (٤٧). فرمزية الراعي التي تحيل إلى مسؤولية تنطوي عليها الخاتمة المفتوحة، تشرع هذا النص المكثف المقتصد الكلمات لأسئلة متنوعة من صميم هاجس البنية الاجتماعية...

نهاد بنعكيدة

مواليد ١٩٦٤ مدينة الخميسات..

في قصتها «الوشم» التي يوطأ لها بعبارة فلسفية عن العلاقة الجدلية بين الحب والحياة «أعيش لأنني أحب.. إذا ما عشت طويلاً، فلأنني أحب كثيراً» (٤٨). تكشف نهاد بهذه التوطئة ما ينطوي عليه نصها من عوالم نوع مخيف من الحب.. متطرف لحد الجنون.. فبطلة القصة التي تعشق بهذا التطرف، الذي لا يعرف احتمالاً ثالثاً بين الاحتمالين، تعترف «أعرف جيداً أنني امرأة تهوى صناعة الجراح، لا تعتقد أنني وإن قبلت أن أكون بكل أنوثتي وشعري

الفاحم، ومشاعري البركانية الحمراء، علامة على يدك في صورة نجمة دالة، على هزيمتك لي، فأنا مازلت لم أعلن حربي عليك» (٤٩). إنها قصة الحب والتهديد بسبب اختلاف الطبائع، فاختلافها ينعكس على الحب، فالطبائع الإنسانية كقوى الطبيعة في تحولاتها وعنفوانها وتهديداتها ورغم ذلك لا نستطيع الاستغناء عنها. الاستغناء عن النار أو الهواء أو الماء أو الأرض.. فعلاقتنا بكل ذلك منذ لحظة الخلق الأولى.. لحظة التعري وما نتج عنها من معرفة، أسقطت ورقة التوت.. هي محاولتنا للسيطرة على هذه القوى التي هي داخلنا قبل أن تكون خارجنا. قصة بتعقيد بسيطة في كلماتها المباشرة عميقة في دلالاتها الإنسانية...

سعيدة فرحات

مواليد آزرو ١٩٧٥

تحاول سعيدة فرحات في هذه القصة أن تقول: إن نجاح الزوجة العملي قد يؤدي إلى فشل حياتها الزوجية، خاصة إذا كان زوجها شخصاً غير ناجح في عمله، فكلاهما ينزويان بعيداً عن بعضهما، رغم المكان الواحد الذي يعيشان فيه. ومن الواضح أن هذه التيمة تتصل بمتناقضات الثقافة السائدة ونظرتها الاجتماعية للمرأة خاصة العاملة... توطئ فرحات لهذه القصة الموسومة بـ «هي والسكين» بتمهيد سردي طويل يفصل بين حياتين: حياة الراوية قبل الزواج، وحياتها بعد الزواج فتنطلق في هذا المدى الفاصل بين عالمين «ووفى القزحي بموعده فتلألأت البشرى، نظرت جنبي فإذا به جالس قربي.. إنه أنت إذن.. أعرفك.. نعم أعرفك لأنك بكل بساطة كنت تسكنني، أنت سعدي، أنت فجري القادم» (٥٠). هذه التوطئة الحالمة تنداح في مديات النص، لتكشف عن نوع خاص من الرومانسية التي تسكن عوالم هذا النص الجميل، فبطلة القصة الحالمة، التي تتأمل ذاتها وتتأمل ما حولها، تعيش تناقض فارس الأحلام في زوجها/ العاشق.. قبل الزواج.. وزوجها/ الجزيرة المعزولة.. بعد الزواج.. إنه نوع جذاب من الحوار بين التصور الفلسفي للحب والواقع الفعلي للحب في مؤسسة الزواج، بالتالي الفرق بين العاشق والحبيب، الذي يلتقي حبيبته خلسة، والزوج المقيم معها. الفرق بين العاطفة المشبوبة بلذة الاختلاس والحذر اللذيذ.. والزواج كواجب يومي وروتين.. الراوية تتوقف هنا عند تلك اللحظة الفاصلة بين عالميها، كلحظة جوهرية تكتشف من خلالها وجودهما كجزيرتين معزولتين، في محيط واسع.. أرخبيله التأمل في لحظات المد والجزر.. ضجيج أطفالهما يردها إلى عالمه وهي كل ليلة تستغل فرصة نومه لتمعن النظر في وجهه وتخاطب غيابه داخلها.

منى بنحدو

من مواليد السبعينيات مدينة القصر الكبير.. في قصتها «لكل جحيمه» تستهل منى هذه القصة استهلالاً متوتراً، يوحي منذ البداية بانفتاح النص على طاقة الانفعال «أخذت نفساً عميقاً من سيجارتها المحترقة، كيف ستضع حداً لحياتها.. أي طريق ستسلك.. الشنق.. الخنق أم تبتلع علبة من الدواء كما في الأفلام» (٥١). فالراوية هنا توهمنا منذ البداية، بأن هذا حدث واقعي وليس خيالاً باستخدام عبارة مضللة: «كما في الأفلام».. فالشخصية المحورية (بطلة القصة) تبدو يائسة من هذا العالم البائس الزائف وفقاً لتصورها للحياة، خلال لونين أسود أو أبيض لا مكان للألوان الأخرى بينهما وعلى خلفية هذا المفهوم الحاد لا تستطيع استيعاب علاقة أبيها بأمها «تطاحنات وشجارات والديها من الصباح إلى المساء تنتهي دائماً في السرير كأن شيئاً لم يكن» (٥٢). فهي مرتبكة بحكم العالم المزدوج الذي تعيشه: عالم الواقع بمشكلاته الحقيقية، والعالم الافتراضي الإسفيري الخالي من أي سلطات. العالم الحر وفقاً لمفهومها للتحرر من واقعها، أو ربما هو رد فعل تجابه به واقعها «أين كنت عندما كان الجنس ديني واللذة أبي والشهوة لعبتي والجسد وطني. سأرحل بعيداً عن تفاهتكم المتزايدة» (٥٣). وهكذا تنتحر.. تتميز هذه القصة بتعمية جذابة، خلال إقامتها التناص ما بين الدراما السينمائية و«لكل جحيمه» كنص داخل نص. بمعنى أن الدراما السينمائية هنا تتزامن مع ما يجري في الواقع الفعلي، وتتطابق معه.. فالانتحار الدرامي الواقعي لصديقة الشخصية التي كانت تشاهد هذه الدراما السينمائية، والتي لا نعلم بوجودها طوال سير أحداث القصة، كشخصية متوارية داخلنا لحن ليس كقراء فحسب بل كمشاهدين أيضاً. هذه الشخصية المتوارية تنتزعنا من مشاهدة الفيلم فجأة بحضورها المباغت، كتوقيع في نهاية النص «رفعت عيناي لأجد أم صديقتي تسألني عن ابنتها.. تبعتني عيناي والدتها وفي لمح البصر كانت تتسلق سلالم السطح هستيريا» (٥٤) نجحت منى بنحدو في انتزاع عيوننا من محاجرها بتعميتها البارعة للنص، لتفك شفرته بعبارة واحدة في الخاتمة.. وتركه يروي نفسه بنفسه كنص تجريبي يستلهم قوانين القصة الحديثة، وفي ذات الوقت ليس للراوي فيه أي سلطات على أي من مستويات السرد، المستقل استقلالية تامة...

خديجة اليونسي

من مواليد مدينة القصر الكبير سبعينيات القرن الماضي لها قيد الطبع مجموعة «فراشات منوية»... في قصتها كتب وتفاح تتحول الأشياء إلى حيوات تشاركها اهتمامها «تجذبني هذه الكتب المتراكمة. تفرغني من كل شيء وتملؤني دهشة. تنتزع مني حواسي تضخ فيها وتعيدها إليّ.. لعناوينها أيادٍ طويلة تمد لها لحوي» (٥٥). فبطلة القصة هنا هي العلاقة نفسها التي تنهض بين الكتاب والراوية، فالراوية من فرط شغفها بالكتب تكافح لتوفير ثمنها فحتى الرجل الذي لفت انتباهها في المكتبة، تراه كأحد شخوص الروايات يدهم أحلامها ويهديها كتباً عجزت عن شرائها...

منى وفيق

مواليد مطلع ثمانينيات القرن الماضي، صدر لها «نعناع.. شمع وموت» عن دار شرقيات القاهرة في ٢٠٠٦ كما صدر لها «فانيليا سمراء» عن دار أزمنة الأردنية في ٢٠٠٨.

في قصتها القبلة ذات القبلات تقدم منى وفيق سرداً تجريبياً جريئاً في لغته المشحونة بالإيحاءات والدلالات، في اقتصاد فائق للألفاظ.. إذ ليس ثمة فائض في اللفظ والدلالة.. في هذه القصة تتداخل علاقة الأم بطفلها/ بالحب المعلب.. الذي يسم الماسنجر وعالم الإسفير.. القبلة ذات القبلات الإليكترونية تطبع على شاشة الحاسوب»(٥٦). فالتحول الذي شهدته الحياة المعاصرة بتطور وسائل البث المباشر تطوراً مذهلاً قرب من تلاقي الأطراف المتباعدة.. قدم أيضاً بديلاً للدفء المادي الملموس.. هو الدفء الإسفيري الذي يحمله الماسنجر.. هذه العلاقة بين نوعين من الدفء، تسم حياة الأم بطلة قصتنا وطفلها الذي لم يعد يستطيع تلمس دفء وحنان أمه عندما يقبلها إذ لا يتذوق سوى طعم الآيسكريم..»ماما رجاء اشتري لي من هذا الآيسكريم.. طعمه لذيذ على خديك وشفتيك»(٥٧) هذه المفارقة هي أشبه بلصفعة على وجه القارئ بما تنطوي عليه من موقف إنساني متطلع لدفء الحياة الحقيقية. وفي قصة أخرى لمنى وفيق «حشرتان ونجمة على جنبك الأيسر تنام» نجدها تستلهم إحدى مقولات العقل الأسطوري: «قيل لك وأنت بعد صغير أن سقوط نجمة من السماء، يصاحبه موت أحدهم»(٥٨). ويلعب استيهام حشرتين هنا: الحشرة التي تشكلها النجمة.. والحشرة الأخرى دوراً انفعالياً في الانتظار المتوتر لسقوط النجمة/ الحشرة.. والرهان على سحق الحشرة الأخرى قبل سقوط النجمة «تنقلب على جنبك قبل أن تنام ستسقط النجمة عما قريب ويسقط بعدها أحدكما»(٥٩)... خاتمة المرأة تكتب رغبة منها في التغيير.. تغيير الواقع ونظمه، التي أعلت من شأن الرجل ومنحته سلطة ضخمت أناه، «وتكتب لأنه تم إغواؤها»(٦٠).. تكتب اشتهاءاتها، تفضح في النص مذ باتها هذه الفضيحة التي ربما لتحررها من السلطات التي تتخلل مسامها وتسكن خلاياها.. ربما تندفع بالكتابة، وفي الكتابة بكيانها كله، لعبور الجانب الآخر من الهاوية.. هاوية التركة المثقلة بجرائر التاريخ وجرائمه الكبيرة.. تركة الاستبداد الذي يضرب بجذوره في الوجدان الثقافي للمجتمع.. إذن تكتب أولاً لتغيير المفاهيم التي ارتبطت بها كنوع، لتكون ما تريد أن تكون.. من موقع المسؤولية، فربما على الجانب الآخر للهاوية، ثمة متكأ يريح هذه الروح المرهقة، وهذا الجسد، الذي تضربه رياح محن التاريخ، حتى ما عاد يعبر عن الفتنة... ترى هل اقترن نص المرأة المغربية المتمرد على وضعية ربات الخدور والحريم السياسي.. الباحثة عن سلطات منسيات تعوض بتاريخهن هدرها اليومي..

هوامــش

(١) http://.arab-ewrite.com/?action=ShowItem&&id=5330
(٢) http://.ijaniboulaouali
(٣) http://.a-arab-ewrite.com/?action=ShowIt&&id=5330
(٤) http://.fatimabouzia.jeera.com
(٥) إ.س. كون. الجنس والثقافة. ترجمة: د. منير شحود. دار الحوار. اللاذقية. الطبعة الثانية ٢٠١٠ ص: ١١١
(٦) السابق ص: ١٠٨
(٧) http://www/syrianstory.com/f-bozayanne.htm
(٨) السابق.
(٩) نفسه.
(١٠) نفسه.
(١١) http://.ahewa.g/debat/sh.a.asp?aid=56094
(١٢) السابق.
(١٣) نفسه.
(١٤) نفسه.
(١٥) http://.doroob.com/?author=336
(١٦) السابق.
(١٧) نفسه.
(١٨) نفسه.
(١٩) نفسه.
(٢٠) نفسه.
(٢١) نفسه.
(٢٢) http://najat60.jeera.com/archive/2008/2/477753.html
(٢٣) السابق.
(٢٤) http://.yrianstory.com/a.rgela.htm

(٢٥)السابق
(٢٦) http://khayma.com/culture-space/arabicversion-anthology2 - index.htm
(٢٧) السابق.
(٢٨) نفسه.
(٢٩) نفسه.
(٣٠) http://malika ``` lassa.aktoobblog.com
(٣١) http://.hayma.com/culture-space/arabicversion-roses- text2.htm
(٣٢) http://.hayma.com/culture - space/arabicversion - anthology3 - index.htm
(٣٣)السابق.
(٣٤) نفسه
(٣٥) http://shahrazadandaloussia.blog.com
(٣٦) http://.hayma.com/culture-space/arabicversion-anthology3 - index.htm
(٣٧) http://.hayma.com/culture-space/arabicversion-anthology- inde.htm
(٣٨) السابق
(٣٩) http://.doroob.com/?author=912
(٤٠) السابق
(٤١) http://asmaehourmatallah.aktoobblog.com
(٤٢) السابق
(٤٣) http://.daad.com/vb/forumdisplay.hp?f=3
(٤٤) السابق.
(٤٥) http://.doroob.com/?p=12416
(٤٦) السابق.
(٤٧) نفسه.
(٤٨) http://.hayma.com/culture-space/arabicversion-anthology2- nouhad.htm
(٤٩) السابق.
(٥٠) /http://saidaf.jeera.com
(٥١) http://.doroob.com/?author=49
(٥٢) السابق.
(٥٣) نفسه.
(٥٤) نفسه
(٥٥) =http://.daad.com/vb/membe.hp?u
(٥٦) http://.ahewa.g/.asp?i=919
(٥٧) السابق.
(٥٨) نفسه.
(٥٩) نفسه.
(٦٠) http://.aihani.a/arabicversion -inde.htm
(*) موقع محمد سعيد الريحاني، والقصة المغربية
(**) قامات، دروب، مدد..
(***) شارك من الفنانين السودانيين في هذا الأوبربت المغنية سمية حسن

ملتقى الشعر العربي

كانت إشارة دالة تلك الزيارة اللمّاحة التي قام بها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لبيت الشعر بالشارقة، وذلك بمناسبة ختام مُلتقى الشارقة للشعر العربي في دورته الثامنة، فقد أومأت الزيارة إلى المربع الذهبي الذي منح الشارقة ألقاً وبهاءً، فالشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لا يرعى الثقافة من خلال التوجيه والرعاية فحسب، بل أيضاً من خلال مشاركاته الشخصية المتواترة رغماً عن جسامة المسؤوليات الملقاة على عاتقه، وكذا مشاركة المبدعين همومهم وأسئلتهم، والتطواف معهم في معارج الفكر والتاريخ والأدب، وهذا ما حدث أثناء زيارته لبيت الشعر، حيث تحدث سموه عن جملة من القضايا الهامة مشيراً على وجه أخص لأهمية التاريخ الخاص بنا كعرب ومسلمين، وكيف أن تاريخنا يمنحنا الطاقة الاستثنائية لكي نكون حملة مشاعل الحوار الفكري والديني، وأن نقدم النموذج في ذواتنا التي تستمد الوهج من روحية الإسلام الحنيف، فنحن لسنا دعاة قطيعة، وندعو أهل الكتاب إلى (كلمة سواء بيننا وبينهم) كما أمرنا الحق، ونجلّ أنبياء الله ورسله (لا نفرق بين أحد من رسله). كما علمنا القرآن الكريم، ونعتبر الإسلام تتمة طبيعية لرسالات السماء.

كان الحديث مُلهماً ومُحلقاً في فضاءات المعاني الكبيرة التي تمنحنا هذا القدر من النظرة المتفائلة للحياة، وكانت مبادرات سموه المعهودة لتنمية الذائقة الشعرية، واحتضان الموهوبين من الثمار المباشرة لذلك اللقاء، وكان الحضور المستمع المتفاعل جاهزاً لتلقي المعاني الرائية لما بعد اللقاء والحوار.

هكذا دأب الكاتب والسارد والباحث الدكتور سلطان بن محمد القاسمي على تقديم الخيار والاختيار الرشيدين، ضمن رؤية ثاقبة ترى الحاضر بعين الماضي، والمستقبل بمقدمات الراهن.

حقاً، لقد شكل هذا اللقاء تتويجاً استثنائياً لملتقى الشعر العربي الثامن بالشارقة والذي تحلق حوله كوكبة من شعراء العربية، وأسماء راكزة في فضاء النقد الشعري الجمالي، وكثرة كاثرة من المهتمين والمتابعين، وكان الحدث ترميزاً آخر أيضاً لزمن الإبداع الشارقي المتنامي بقوة متصاعدة.

د. عمر عبد العزيز

 e-mail:arrafid@sdci.gov.ae

الرافد

فهرست ١٥١

مجلة شهرية ثقافية جامعة
تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة

تُعنى بإثارة السؤال الثقافي العربي الراهن في محاولة لرفده بصوت الجدل الحيوي المفضي إلى السوية الثقافية



شخصية العام الثقافية

صاحب السمو الشيخ الدكتور

سلطان بن محمد القاسمي



المراسلات
الإمارات العربية المتحدة
الشارقة، ص.ب. ٥١١٩
هاتف: ٩٧١٦/٥٦٧١١١٦+
براق: ٩٧١٦/٥٦٦٢١٢٦+

ثمن النسخة: الإمارات 5 دراهم، مصر: 3 جنيهات، السعودية: 5 ريالات، البحرين: 500 فلس، قطر: 5 ريالات، عمان: 500 بيسة، اليمن: 60 ريالاً، المغرب: 10 دراهم، الكويت: 500 فلس، سوريا: 40 ليرة، الأردن: دينار واحد، السودان: 300 دينار











ملف العدد

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: 04/3916501، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: 414482 البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: 534561–05355590، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: 272562–0272563، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت:5782700، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: 249200، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات.

شخصية العام الثقافية

صاحب السمو الشيخ الدكتور

سلطان بن محمد القاسمي

عبدالله محمد العويس

جاء اختيار صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي شخصية العام الثقافية المقرونة بجائزة الشيخ زايد تعبيراً نافلاً عن مكانة سموه في الثقافة العربية والإنسانية، فقد قدم المثل في ذاته، ذلك أن اسمه اقترن دوماً بالملحمة الثقافية الإبداعية التي يتموضع الكتاب في صدارتها، فإسهامات سموه في هذا الحقل الواسع لا تقتصر على رعايته وعنايته الدائمتين للبُنية المؤسسية الثقافية التي أصبحت تتمدد بقوة دفعها الاستثنائية، بل شملت كامل المرئيات الرائية لكيفية تفعيل هذه البُنى بحيث تكون بيئة إبداع خصبة ومتطورة.

لقد جمع الدكتور سلطان في دفتي مؤلفاته الكثيرة طاقة الفكر والخيال والإسقاط الفني والحوار الإنساني حتى إننا نستطيع الحديث عن قامة فريدة، وعقل مهجوس بالتأمل وإعادة إنتاج المعرفة والفيض بالجواهر والدرر.

اختيار صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي يتضمن عديد الدلالات الموازية، فرهان الثقافة والوعي اعتداد بقوة المعاني القادمة من حيوية الفكر والتاريخ، تلك التي تتألق الآن باحتياطيات من الحيوية وتجلي صروح العطاء الثقافي المنتشرة في الشارقة، وغيرها من أقطار، مما يمكن ملاحظة واستسبار آثارها الحميدة في كامل النتاج الثقافي المعرفي الذي يتواصل في توقداته وبهائه ليضع خطاً فاصلاً وساطعاً في الزمن الثقافي العربي، وليؤشر لطريق النماء والازدهار.

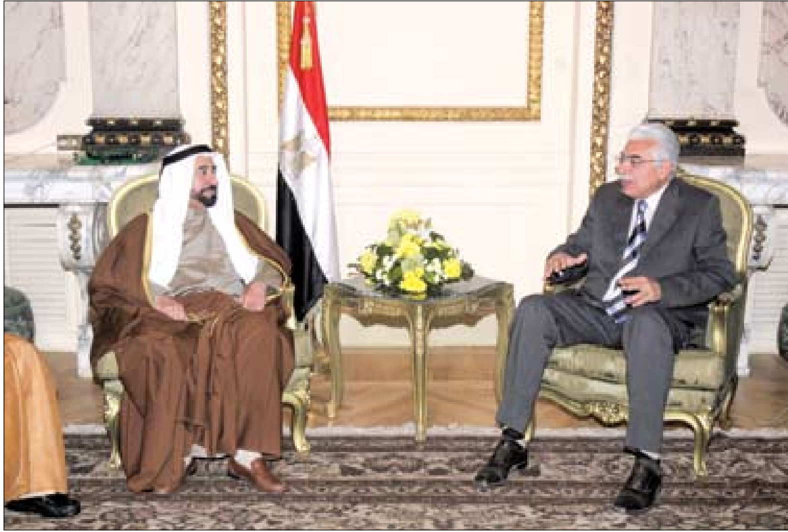


الثقافة وبناء الإنسان

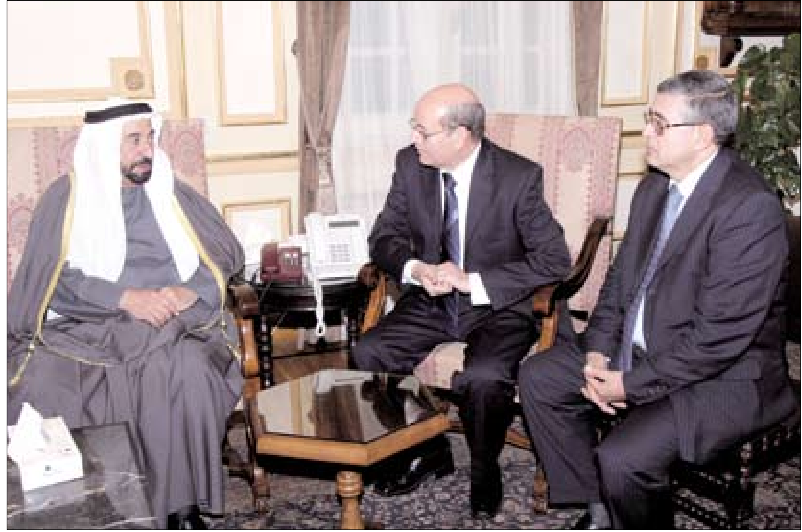
يـرى صـاحـب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي أن بناء الإنـسـان يمثل ركـنـاً من أركان النماء والتطور والمنعة، ولهذا السبب كان رهانه على الثقافة رهاناً على مكانة الإنسان الذي كرمه الله بالعقل والإدراك، ومنحه القدرة على الاختيار، فالإنسان المؤصل بنواميس الكون الجبرية، فاعل فيها قادر على التفاعل معها لما فيه خير البشرية، وهذا الإنسان ذاته يمكنه أن يتحول إلـى كـائـن غير سـوي إذا افتقد الحساسية الثقافية واستقراء ميزان الكون الذي أودعه الله في الوجود ليكون نبراساً لنا وعلماً، ولنتماهى معه إيجاباً واحتراماً، ولا يمكننا تحقيق ذلك إلا إذا أدركنا المغزى العميق لمتوالية العلاقة الإيجابية بين الإنسان والطبيعة مما يتمرأى في مستودع المعرفة والثقافة.

إن قـراءة عابرة لمؤلفات سموه الإبداعية والبحثية كفيلة بأن تضعنا في هذا المعنى وأبعاده العامرة، فالتاريخ والجغرافيا رافعتان هامتان لإدراك ماذا يمكننا فعله إذا اخترنا درب الثقافة، وفيهما أيضاً عبرة لمن يريد أن يعتبر.

الشواهد على هذا المعنى العميق الـذي كرسه سمو الشيخ الدكتور سلطان وسيّج أركـانـه تتمثّل في الدفق الكبير للمعطيات المعرفية الثقافية بأشكالها المتنوعة، فمن التفعيل الشامل للثقافة والفنون بدائرة الثقافة والإعلام في حكومة الشارقة، إلى الصروح الجامعية الـرائـيـة لمستقبل الأجـيـال، إلى منظومة الفعاليات الدائرية ذات النفس المفتوح والتي تنتظم ضمن مصفوفات سنوية وفصلية وأسبوعية ويومية لتحيل الشارقة إلى مهرجان ثقافي كبير، وصـولاً إلى الحضور الإعلامي المرئي والمسموع والمقروء الذي ينقل هذا الزخم إلى أربع أرجاء









المعمورة .. كل هذه الشواهد تؤشر إلى ماهية بناء الإنسان، وكيف يمكن تحقيق ذلك من خلال التواتر الراكز في التأصيل والتعليم والتثقيف، ومن خلال التفاعلية الإبداعية المستمرة والتي تذهب بعيداً في زمن الخيارات الثقافية السخية.

بيئة الثقافة والإبداع

حرص سموه منذ عقود من الزمن على ترجمة الرؤية إلى شواهد وأوعية حاضنة للثقافة، فكان الشروع في متوالية البناء، حيث المسارح وساحات الفنون والآداب والأندية والمعاهد، والمراكز المتناسبة مع المستويات العُمرية والاهتمامات المتنوعة، بالإضافة إلى جملة النشاطات التفاعلية التي تحتضنها بيئة الإبداع المتنامية والمزدهرة. هذه الحواضن العامرة بالإمكانيات والساحات والأروقة والتقنيات كانت بمثابة منصة انطلاق للتنويعات الفكرية الثقافية الإبداعية والفنية التي أصبحت تتمدد بقوة دفعها الخاصة بعد أن استبق سموه الفعل بالإشارة، والعمل بالرؤية، والممارسة بالإرشاد والرعاية، فأطلق العنان لخيول الفكر، وفتح المصاريع لطيور الإبداع، ووسع الملاعب لآلاف الزهور التي تتفتح، وعشرات المدارس التي تتبارى ، فانخرط الجميع في متوالية العطاء، ومتابعة الإنجاز، وانخطف الحالمون بالحلم، فأشرقت شموس ملونة، وطارت فراشات محلقة، وغردت نوارس خضراء، فالتمعت الشارقة بالضياء وأقواس قزح، فكان أن تحول التراكم الكمي إلى تحول نوعي ، ففاضت مدينة المرايا والجمال بآمادها صوب الزمنين العربي والعالمي.

فن إدارة دفة الحراك الثقافي

وبقدر ما اعتنى سموه بوضع التصورات وفتح الباب الكبير للتوجهات الفاضلة، لم يوفر وقتاً ولا

جهداً في متابعة الحراك وإدارة دفة السفينة التي تنكّبت مشقّة السير في دروب المعاني وهي تذهب بعيداً صوب المدى الكبير، فقد حرص دوماً على مراجعة ما يجري، ومُناجزة ما سيأتي، وتذليل الصعوبات، وقبل هذا وذاك الانخراط العملي في زمن الإبداع الثقافي الشامل من خلال رواياته ومسرحياته وأبحاثه وتحقيقاته العلمية التاريخية المُحكّمة ليضرب المثل في ذاته، وليكون بحق ربان سفينة الثقافة، وليجترح مآثر لم يسبقه إليها مُعاصر، وليقدم لنا مجداً في زمن الحاكمية الرشيدة التي تضعنا في مثابتنا العربية الإسلامية والإنسانية التي نستحقها.

أدار سموه دفة الحراك الثقافي واضعاً بعين الاعتبار الثابت والمتحول في هذا الحراك، وقدم منهاجاً لكيفية التعامل مع المستجد





في إطار الحفاظ على المُنجز بحيث تتحول ثنائية الثابت والمتغير إلى ثنائية تفاعلية إبداعية تتكامل فيما تتمايز، وتتواصل فيما تتفاصل. إنه منهج الوسطية الحكيمة التي تجعل من الراسخ الثابت سبباً لإنعاش الجديد المتجدد، ومن التقاليد والخصوصية متكأً للسفر إلى العالمية الرشيدة الحكيمة، ومن الأنا العربية الإسلامية سبيلاً لحوار بنّاء مع الآخر الإنساني، وهو الأمر الذي ترسخ تباعاً عبر ترجمات مؤلفات سموه، ومشاركات الشارقة الواسعة في الأسابيع والمهرجانات والمعارض الثقافية العربية والعالمية مما لا يمكن حصر تفاصيلها في عجالة عاجلة.

النموذج ومعنى الاختيار

تبلورت مرئيات سموه في مجال الثقافة من خلال سلسلة من الفعاليات المركزية التي تمثل مسارات كبيرة لروافد مستمرة على مدار العام، وعندما نضع خطوطاً عريضة على تلك الفعاليات المركزية التي تكرّست على مدى أكثر من عقدين من الزمان، فإننا نشير ضمناً إلى روافدها المستمرة على مدار العام، وسنضع هنا بضعة خطوط أساسية حول أبرز الفعاليات وعلى النحو التالي:

* معرض الشارقة الدولي للكتاب: درة فريدة في عقد اللؤلؤ الجميل لشارقة العطاء والنماء، هذا هو معرض الشارقة الدولي للكتاب ويُمثّل محطة خاصة في النشاط الثقافي الشامل للشارقة.. هذا النشاط المُتّصل دوماً بمرئيات وتوجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي.. صانع المأثرة وراعي النهضة، والحريص على أن يكون حاضراً ومُشرفاً على المعرض.

للشارقة أن تفخر بهذا المنجز الذي يُمثل منصة انطلاق إضافية لمشاريعها الثقافية الطموحة، فمعرض الشارقة الدولي للكتاب ترسّخت تقاليده منذ عقود خلت، وأصبح يُشكل ملْمحاً فارقاً في التفعيل الثقافي الشامل والمتصل بالكتاب والمكتبات، كما توزّعت ساحات العطاء فيه لتشمل مئات آلاف الإصدارات ومئات دور النشر العربية والعالمية، ومنظومة واسعة من الفعاليات الفكرية والثقافية والفنية .. تلك التي تجد رجع صداها الواسع في وسائط الإعلام المتعددة كيما تكرس إشارات التداني من الحكمة، وعبارات المعاني النابعة من الخصوصية المُحلّقة في فضاءات الثقافة الإنسانية، وصولاً إلى مجد التاريخ.

توجيهات سمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي وحرصه الدائم على التطوير تبلورت في الدورة ووجدت رجع صداها في سلسلة من المفاهيم المرتبطة بالتنظيم والترويج والتفاعلية الثقافية.





* أيـام الشارقة المسرحية: ملمح آخـر للفعاليات المركزية التي تستمر بقوة دفع متصاعدة عطفاً على مرئيات ورعاية صاحب المأثرة والرؤية سمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، وتنزاح هذه الفعالية وصـوب آفـاق عربية وإنسانية لتكون الشارقة حاضناً كبيراً للمسرح العربي، وليكرم سمو الحاكم بإلقاء كلمة المسرح العالمي في يوم المسرح العالمي تعبيراً عن الوفاء والتقدير لدور سموه في دعم الحركة المسرحية.

* أيام الشارقة التراثية: ذات النفس العام للفعاليات المركزية الرائية لتنويعات المدار وتكاملية الاختيار، والحفاظ على الأصالة.



* بينالي الشارقة الدولي للفنون: تجربة فنية إنسانية تستطرد على الأكاديمي والمعاصر، وتنفتح على فنون الحداثة وما بعد الحداثة متميزة بآلياتها السنوية المستمرة.

***

تلك الفعاليات المركزية لها استتباعاتها وآلياتها المستمرة على مدار العام، ومنها تخرج الروافد الثقافية ذات الطابع المتغير والتي نذكر منها مثالاً لا حصراً: جوائز الإبداع، وملتقيات الثقافة والفكر والفنون، والمعارض العامة والخاصة، والأيام الثقافية العربية والدولية التي تحتضنها الشارقة، ومنتديات الحوار في مجالات الرواية والقصة والتشكيل والفكر، وغيرها من الفعاليات التي تمثل بمجملها استمراراً أصيلاً للفعاليات المركزية.

ما سبقت الإشارة إليه لوامح وبوارق مضيئة في أساس وتضاعيف الفعل المؤسسي الثقافي الكبير الذي كرسه وحرص عليه ورعاه صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي مما لا يتسع له المقام ولا المقال، ولهذا نكتفي بالإشارة قبل العبارة، ونترك الأمر لتداعيات الملحمة وآفاقها المتصلة بالزمان.



سلطان مؤلفاً

أفكاره مرصودة في تمائم الاتصال غير اللفظي

د. عمر عبد العزيز

اختيار صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي شخصية العام الثقافية يفتح الباب لمراجعة أساسية حول مثابة الدكتور سلطان بوصفه مؤلفاً، خاصة إذا عرفنا أن هذه المثابة تتصل جوهراً بعلاقته الحميمة بالعلم والمعرفة، واستسباره الدائم لتجليات الحكمة، ونظره المتمعن للظواهر التاريخية التي تشكل بجملتها قيمة كبرى على درب الاستنارة والرؤية.

سلطان المؤلف ترجمان أقصى لعلاقته الخاصة بالمعرفة والثقافة، كما أسلفنا، كما أنه تفسير آخر لخياراته الرائية لمنطق الثقافة وقوتها السحرية وقدرتها على تعمير الإنسان بوصفه القيمة الاستثناء في الكون، فالإنسان مؤتمن على ما تنوء بحمله الجبال.. قال تعالى: «إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان إنه كان ظلوماً جهولاً»، والإشارة هنا تطال صفتين حاسمتين أودعهما اللّه في الإنسان الذي لا يستطيع تحمل الأمانة، وتتلخّص هاتان الصفتان في كونه ظلوماً جهولاً، ونلاحظ هنا صيغتي المبالغة، فالإنسان ليس ظالماً لنفسه فقط، بل إنه ظلوم، وليس جاهلاً فحسب، بل إنه جهول، والحال فإن المعرفة درب سالك للخروج من ربقة الظلم والجهالة، ومن منحه اللّه هذه الطاقة سيكون مُنعتقاً متجاوزاً لتلك العوائق النفسية والذهنية التي تجعله يئن من وطأة حمل الأمانة، وبالتالي يسلك الدرب كالأولياء والصالحين ومن في مثابتهم.

الحديث عن صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي بوصفه مؤلفاً لا يجعلنا نقف عند عتبات علاقاته العضوية



بالمعرفة فحسب، بل تضعنا في أساس المتوالية الثقافية الشخصية التي ظل يعيد إنتاجها بكفاءة الرائي المنعتق من صروف الدهر وتقلباته السلبية، فقد وجد المتسع من الوقت برغم انشغالاته الكبيرة، واتسق مع نواميس الوجود المبثوثة بكلمة من الخالق، واستوعب ثنائية الجبر والخيار في سياق الانتظام مع حكمة اللّه في أرضه وخلقه، وهكذا سنجد أنه قدّم تنويعات مدارية في الآداب والفنون والبحث العلميٍ المُحكّم، مما يتسع له المقال تباعاً.

سلسلة مؤلفاته تشتمل على الأبحاث العلمية كرسالة الدكتوراه الضافية التي استقرأت مبررات احتلال بريطانيا لمدينة عدن، في إشارة إلى أن هذه المدينة الساحلية كانت مفتاحاً أساسياً للوجود البريطاني اللاحق، وأن من يريد الاحتلال لا يعدم الحيلة والفتيلة للشروع في عمله، وهذا ما كان، فقد ظلت عدن تحت الاحتلال البريطاني لقرن وربع، فيما باشرت الثكنة العسكرية البريطانية الإشراف على





سلسلة البحار التي تمتد من عدن في اتجاهات مختلفة، وهـي بحر العرب الموصول بالمحيط الهندي، وخليج عدن الموصول بالخليج العربي والبحر الأحمر.

وخلال استسباره المنهجي الرائي لمعطيات التاريخ الوسيط والمعاصر لمنطقة الجزيرة والخليج العربي كانت مؤلفاته الخاصة بالكويت وسلطنة عمان، وصولاً إلى تحقيق الرسائل الهامة كرسالة عشائر الصومال للقواسم، وجاءت سرديته اللماحة بعنوان «الشيخ الأبيض» لتطوف بنا حول المنطقة ونتابع مسارات الشيخ الأبيض من موانئ التهائم اليمنية وحتى سلطنة عمان وعمق الجزيرة العربية، ولنقف على بانوراما سردية دلالية تكشف وجهاً هاماً من وجوه التاريخ الملتبس بالبحار والقرصنة والمفارقات، فيا لها من نظرة استبقت ما نشهده الآن من قرصنة بحرية تبدو للرائي المباشر أنها صناعة محلية صومالية، وهي ليست كذلك، وإن كـان منفذوها الظاهرون على الشاشة قلة من الشباب الصومالي الخارجين من رحم الحرب الأهلية.

أما على مستوى المسرح فقد كان تطواف سموه واسعاً ومقيماً في تضاعيف التاريخ وإشـاراتـه الدالة، ذلك أن سلسلة مسرحيات سموه لا تقدم التاريخ فحسب، بل تباشر إسقاطاً فنياً ودلالياً على واقع الحال، فيما تنبئ عن مصير الظالمين المغالين المتجبرين، وهنا نلمح الـروح الرسالية الإرشادية التي تكاشف الـتـاريـخ لتكاشف الواقع، وتقدم الحقيقة الشاخصة لتقول البديل العاقل مما لا يتسع له المقال في هذه العجالة.

وفي «سرد الذات» نتوقف ملياً أمام سيرة وجودية وإبداعية تترجم العنوان بدقة، فالسيرة الذاتية هنا تخضع لقانون السرد والانتخاب والتلخيص، فيما تتقدّم على خُطى الرشاقة اللفظية لتصل الملفوظ بما يتجاوزه، وتقدم لنا كيف تفاعل سموه مع هموم الأمـة، واستبق القادم بهمة العقل والذائقة، وأظهر بعضاً مـن مـلامـح تلك الـصـورة الكاملة التي تغيم في فضاء الكتابة القادمة مما لا يسعفنا إدراك كنهه إلا باتصالات غير لفظية.

مؤلفات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي إشارة دالة في زمن الإبداع والمعنى، واختياره شخصية ثقافية للعام وسـام على صدر عارفيه ومحبيه ممن اقتربوا من مدرسته، وعرفوا فحوى مشروعه الكبير.

حين يتصافح العظماء...
سلطان القاسمي..
شخصية العام الثقافية

نورة شاهين

تختار دلالة الأشياء بين المانح والمستقبل، فالمانح يحمل اسم زايد ذلك الرمز الغائر في قلب كل إماراتي والغالي على قلب كل عربي، إنها الجائزة التي تحمل اسم القائد الذي يندر أن تجود به الأيام، وبين الاستغراق في هذه الدلالة تفاجئنا دلالة منح الجائزة للشيخ سلطان بن محمد القاسمي، فهو راع للكتاب عهدناه بهذه الصفة الحانية على كل ما يحمل معنى الثقافة والعلم والفن الرفيع، زايد، خليفة، سلطان، إنها أسماء شكلت حبنا وانتماءنا لهذا الوطن.

تـأتـي هــذه الجـائـزة تـأكـيداً لشيء أكيد، وتتويجاً لجهود سنين، ومساندة لرؤية حكيمة، ترى ما هو أبعد من الماديات والصروح والأبنية، إنها تستهدف الإنسان في حد ذاته، ومـا يمكن أن ينمي هـذه الـذات ويجعلها مفكرة وراقية وحساسة وكريمة ومفيدة لنفسها وغيرها، فربما تندثر المادة وتزيد تارة وتقل أخرى، لكن الثقافة الراقية والكلمة تظل حية وتنتقل من جيل إلى آخر تنير الدرب وتسعد النفوس.

فـي وسـط زخـم التكنولوجيا والتقنيات الحديثة، يظل الكتاب الأسـاس في المعرفة وطلب العلم، وتأتي هذه الجائزة مؤكدة ومشجعة للثقافة والمعرفة، ومرسخة لدور المثقفين والعلماء ومكانة الكلمة الصادقة والعلم الجاد النافع.





إسهامات الشيخ سلطان . .

مـؤلـفـات الشيخ سلطان بن محمد القاسمي اتسمت بالتنوع والقوة وسمو الرسالة والهدف، واهـتـمـت بـجـوانـب مـتـعـددة من الفنون والعلوم، كالتاريخ والسيرة الـذاتـيـة، وكـالمـسـرح والـروايـة والقصة، ورفدت وما تزال الساحة الثقافية في الإمـارات وخارجها بثراء فكري وفني رفيع، ولا يمكننا حصر إسهامات الشيخ سلطان للساحة الثقافية المحلية والعربية، أو ما نستطيع أن نسميه بالتنمية الثقافية المحلية، واهتمامه ذاك تحول إلى تأسيس مؤسسات تعطي باستمرار في مجال الثقافة والعلم، فرعايته لمعرض الكتاب السنوي وهو بمثابة احتفالية سنوية تعم كل الإمارات في كل عام، وقد أصبح بفضل اهتمام الشيخ سلطان ورعايته أحد أهم معارض الكتاب على مستوى الوطن العربي، ولا يخفى اهتمامه بالمسرح وتبنيه لأيام الشارقة المسرحية، واهتمامه

بالتراث والمتاحف، وغيرها الكثير من الإسهامات المتعددة والمتوالية.

وجاء قرار الهيئة الاستشارية بمنح الجائزة لحاكم الشارقة للحركة العلمية والثقافية النهضوية التي انتهجها على مدى أكثر من ثلاثة عقود في إقامة المؤسسات العلمية والثقافية بإمارة الشارقة ودعم النشاطات ذاتها بدولة الإمارات العربية المتحدة وسائر دول العالم، بالإضافة لانتهاجه سياسة ثقافية واعية في شتى الحقول العلمية والمعرفية.

إن إسهامات الشيخ سلطان بن محمد القاسمي في الساحة الثقافية المحلية والعربية هي بصمات عميقة بادية للعيان، وهو نموذج فريد لظاهرة الحاكم المثقف، التي لا تتكرر إلا نادراً، وباهتمامه وحدبه المستمر للثقافة ورعايته للعلم وللكتاب، غدت الشارقة رمزاً للثقافة وحصناً للفنون والاهتمام بالتراث والحفاظ عليه، وذلك على مستوى الخليج والعالم العربي.

ومما يزيد الابتهاج بهذه الجائزة تزامنها مع اختيار الشيخة بدور القاسمي شخصية العام الثقافية المحلية، واختيار الشارقة عاصمة للثقافة الإسلامية، وهذه خطوات حثيثة وطريق واضح لمكانة أعلى





كأن تكون الشارقة العاصمة الثقافية للعالم في المستقبل بإذن الله.

وتمثل هذه المناسبة احتفالية مبهجة للجميع، وللمثقفين على الساحة المحلية والعربية خاصة، لما أعطاه ولا يزال الشيخ سلطان بن محمد القاسمي ـ حفظه الله ـ من رعاية لكل ما يمثل الثقافة في العالم العربي وفي دولة الإمارات.

عن الجائزة..

تم إعلان صاحب السمو الشيخ خليفة بن زايد آل نهيان رئيس الدولة حفظه الله عن إنشاء جائزة



علمية سنوية تحمل اسم المغفور له الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان طيب الله ثراه بعنوان (جائزة الشيخ زايد للكتاب) والبالغ قيمتها سبعة ملايين درهم لتكون أضخم جائزة للكتاب على مستوى العالم. وقال سموه (إن الكتاب هو وعاء العلم والحضارة والثقافة والمعرفة والآداب والفنون والأمم لا تقاس بثرواتها المادية وحدها وإنما تقاس بأصالتها الحضارية والكتاب هو أساس هذه الأصالة والعامل الرئيس على تأكيدها) بهذه الكلمات البسيطة والعميقة والمعبرة اختصر المغفور له الشيخ زايد نظرته لأهمية الكتاب والثقافة منذ التباشير الأولى لبزوغ شمس دولة الإمارات.

وجائزة الشيخ زايد للكتاب جائزة مستقلة تقوم على أسس علمية وموضوعية لتقييم العمل الإبداعي،

وتعتبر الأكثر تنوعاً وشمولية لقطاعات الثقافة مقارنة مع الجوائز العربية والعالمية الأخرى، حيث إنها تتضمن جائزة الشيخ زايد للتنمية وبناء الدولة ـ جائزة الشيخ زايد للآداب ـ جائزة الشيخ زايد لأدب الطفل ـ جائزة الشيخ زايد للمؤلف الشاب ـ جائزة الشيخ زايد للترجمة ـ جائزة الشيخ زايد للفنون ـ جائزة الشيخ زايد للنشر والتوزيع ـ جائزة الشيخ زايد لأفضل تقنية في المجال الثقافي.

وتهدف جائزة الشيخ زايد لأهداف مختلفة ومتنوعة، كتشجيع المبدعين والمفكرين في مجالات المعرفة والفنون والثقافة العربية والإنسانية، وتكريم الشخصيات الأكثر عطاء وإبداعاً وتأثيراً في حركة الثقافة العربية، والاحتفاء بالمبدعين والمفكرين من الشباب، وحث الموهوبين على العطاء الفكري، وغيرها من الأهداف.

ويذكر أن فرع شخصية العام الثقافية في جائزة الشيخ زايد للكتاب تمنح سنوياً لشخصية اعتبارية أو طبيعية بارزة على المستوى العربي أو الدولي تتميز بإسهامها الواضح في إثراء الثقافة العربية إبداعاً أو فكراً، على أن تتجسد في أعمالها أو نشاطاتها قيم الأصالة والتسامح والتعايش السلمي.



وتضم جائزة الشيخ زايد للكتاب بالإضافة إلى فرع شخصية العام الثقافية ثمانية فروع أخرى هي جائزة الشيخ زايد للتنمية وبناء الدولة، جائزة الشيخ زايد للآداب، جائزة الشيخ زايد لأدب الطفل، جائزة الشيخ زايد للمؤلف الشاب، جائزة الشيخ زايد للترجمة، جائزة الشيخ زايد للفنون، جائزة الشيخ زايد للنشر والتوزيع، وجائزة الشيخ زايد لأفضل تقنية في المجال الثقافي.

وإنه لمن الجميل حقاً أن يولي حاكم اهتمامه بتحقيق أهداف سامية بعيدة المدى وعميقة التأثير كرعاية الثقافة وحماية الكتاب واحترام العلم وحب الإبداع والفن الرفيع وحفظ التراث والنظرة الناقدة للتاريخ والكشف عن جوانبه الخفية، وهذا ما قام به الشيخ سلطان القاسمي بكل حب، والأجمل من ذلك توجيه الشكر والامتنان له وتكريم الخط الذي انتهجه وسار عليه ولايزال يعطي فيه، وهذا ما فعلته جائزة زايد للكتاب.

سلطان .. نموذج إنساني مبدع لن يتكرر

أسامة مرة

صعب على إنسان مثلي أن يكتب عن صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، للصعوبة أسبابها ذلك أن ما أفاض به الكتّاب والشعراء والمثقفون بتقديري الشخصي لن يصل إلى هذه القامة المتميزة في كل شيء، كما أن نيل لقب الشخصية الثقافية لجائزة الشيخ زايد لعام ٢٠٠٩ لن يكون آخر الجوائز في سلسلة التكريمات محلياً وعربياً وإسلامياً ودولياً التي نالها سموه، ذلك أن تكريمات عدة تنتظر موافقة سموه في مجالات إبداعية عدة، وقراءة موضوعية لتكريم كبار المبدعين أو الحكام لن نجد أحداً منهم حاز على هذه التكريمات، ومرد ذلك إبداع سموه مسرحياً، أدبياً، تاريخياً، دينياً، وإنسانياً. لكن من خلال معايشة شبه قريبة في مناسبات ثقافية عدة، أود الإضاءة على معطيات إنسانية وثقافية ارتسمت في ذهني عبر حوالي ثلاثة عقود.





– التواضع الإنساني: أثناء كافة الافتتاحات للمعارض الفنية ولمعارض الكتاب، أيام الشارقة المسرحية، أيام الشارقة التراثية، وباقي المناسبات يتلمس المرء إصرار صاحب السمو من دون افتعال على مصافحة كافة المستقبلين ماداً يده أحياناً كثيرة إلى حضور عام خلف الصفوف الرسمية، متحدثاً مع الجميع مهتماً بالضيوف أثناء التعرف عليهم، عرباً كانوا أم أجانب، وقد حضنا في أكثر من مناسبة قائلاً «آمل اعتبار كل من تطأ أقدامه أرض الشارقة بمثابة ضيوف شخصيين لي، لذا آمل الاهتمام بهم وإكرامهم من هذا المنطلق، وذات مرة قبل عقد ونيف وخلال فصل الصيف اعتذرنا عن استقبال دولة الرئيس سليم الحص – رئيس الوزراء اللبناني الأسبق – في الشارقة كون صاحب السمو خارج البلاد ومخافة حصول أي تقصير في سياق استقبال دولته ضيوفاً كثيرين كانوا يطلبون صاحب السمو بعد ساعات الصباح الأولى بمجرد أن تطأ أقدامهم أراضي الدولة، ويتقبل سموه تلك الاتصالات برحابة صدر، علماً أن سموه في تلك الاتصالات يكون نائماً، ولم يبد سموه أي تذمر، بل كانت توجيهاته بضرورة الاحتفاء بالمتصلين مهما



كانت طبيعة أوضاعهم الرسمية أو الاجتماعية. وطالما وجه سموه بتكريم ضيوف ومبدعين بما يليق حين يشعر أن «تقصيراً» ما تم بحقهم فنستدرك ذلك بعد أن يكونوا قد عادوا لبلدانهم.

– التدين والعبادات: أثناء الاستقبالات الرسمية التي قيض لي متابعتها منذ بواكير الثمانينات، كان صاحب السمو يستأذن الحضور لتأدية فروض الصلاة، حيث في الديوان الأميري، أو في مكتب صاحب السمو مسجد، حتى إن إدارة قصر الثقافة خصصت مكاناً خاصاً للصلاة، إذ كانت تصادف أوقات صلاة المغرب أو العشاء وجود صاحب السمو في قصر الثقافة لحضور فعاليات ثقافية خاصة أيام الشارقة المسرحية، وفي هذا السياق قام صاحب السمو بإنشاء مراكز ثقافية إسلامية في إسبانيا، ألمانيا، وغيرهما من الدول وأثناء لقاءاتنا لوفود أجنبية من تلك الدول، قال لنا بعضهم إن صاحب السمو يحرص من خلال إنشاء تلك المراكز علىتوفير أماكن للعبادة للمسلمين المهاجرين، وللتعريف بالإسلام، دين المحبة والرحمة والعدل والسلام والتآخي، وذات مرة قال لنا رئيس بلدية قرية ألمانية، إن سموه قال «إذا





ما لمستم أن هذا المركز الإسلامي قد ينحرف عن هدفه ويصبح مكاناً جاذباً «للمتطرفين» آمل إبلاغي بذلك حتى أحضر وأغلق المركز وأسلمكم مفاتيحه».

– التشبث بالعروبة: قناعة صاحب السمو بالأمة العربية صاحبها دور توعوي في مناسبات عديدة للإضاءة للمبدعين والمثقفين من أبناء الإمارات أن عليهم ألا ينسوا أن الفضل بما آلت إليه الحركة التعليمية والثقافية مرده إلى الدور العربي، وعليهم ليس فقط عدم نسيان هذا الدور بل الإضاءة الدائمة عليه، كون دورهم



مهماً في تشكيل الرأي العام خاصة المحلي منه.

– القائد العارف: حضور صاحب السمو لمعارض الكتاب، معارض الفنون بأنواعها، المسرح، الأنشطة التراثية والآثارية والأكاديمية والشعبية، من يقترب من سموه ويسمع ملاحظاته في كافة المجالات ونقاشات سموه المسهبة، يدرك بما لا يدع مجالاً للشك أنه أمام إنسان موسوعي، ولا يتم ذلك بأشكاله الاستعراضية، إنما نقاشه بالطباعة، نوعية الحرف، الإخراج الفني والمضمون للكتاب، اللون وفضاء اللوحة، أنواع الخطوط ومدارسها الفنية، أصول التراث المحلي مادياً وشفوياً.. إلخ. وهذه ظاهرة لم ولن تتكرر، حيث واكبت حضور قادة في بلدان عدة لأنشطة ثقافية متنوعة، لكن صاحب السمو يتفوق عليهم كثيراً في كافة المجالات، وطالما أعرب سموه عن حلم يراوده بالتفرغ للعطاء الإبداعي في بلد يتمتع بخصائص جغرافية متنوعة ومتميزة، ولا تقتصر معرفة سموه في الميدان الثقافي، ففي مجال البيئة، المعاقين، الكشافة، المرأة، الطفل، الهندسة المعمارية، العلوم وحقوق الإنسان، نحتاج في كل حقل من تلك الحقول إلى مجلدات للإضاءة، ليس فقط على إنجازات سموه في هذا السياق، بل في المصادر المعرفية، التي من خلالها استقى سموه هذه الجوانب المعرفية، ولم يكشف بذلك، بل رفد بعضها في مصطلحات لم تستثن منها الثقافة الشرطية.

– زيارات الدائرة: قيض لي حضور عدة اجتماعات لسموه بالدائرة، تلمست خلال تلك الاجتماعات إصرار سموه على منح الكادر ثقة مطلقة حاضاً إيانا بالتجريب وتجاوز الأخطاء، وتعزيز ثقتنا بأنفسنا ومصارحتها حتى نكون صرحاء مع سموه وطالما







استعرض سموه قصصاً عن تفكيره، أمله، حلمه، رؤيته للشارقة مدينة فاضلة بيد كل فرد من سكانها كتاب، وباليد الأخرى وردة، لننظر إلى أنصاب الشارقة وساحاتها وشوارعها، فنجد فيها جميعاً مسميات لا تنسلخ عن قناعة ثقافية، وطالما ناقش سموه معنا ضرورة الانفتاح على الآخرين، مؤسسات ثقافية محلية، عربية، دولية، ولذا كانت أيام الشارقة الثقافية في عدة مدن أوروبية تعزيزاً للحوار مع الآخر، على اعتبار توجيهات سموه أن الثقافة أكثر وسيلة ناجحة في التقريب بين الشعوب وحضاراتها، ولم يرفض سموه لأحدنا أي اقتراح ثقافي مطلقاً، بل بالعكس كافة الكوادر وجدوا أن سموه يفوق تفكيرنا بأشواط، وفي كافة المجالات، ومهما لهثنا نحتاج إلى وقت لترجمة قناعات ورؤية سموه.

– وفاء قل نظيره: من يستمع إلى قصص من العديدين يدرك مكرمات صاحب السمو على المستوى الفردي لأناس قدموا خدمات للشارقة، ولو لم يكونوا على كادرها الوظيفي لقد حفظ سموه للمتقاعدين من عشرات الأخوة العرب ما قدموه للشارقة سواء في المجال التعليمي أو الصحي أو الخدمي، وقام سموه بتوفير العيش الكريم لهم، ومن وافته المنية كان سموه ليس على رأس المشيعين فقط، بل كان يشارك في دفنهم وتقديم واجب العزاء، وتبني أسرهم بما يحفظ كرامتهم، وهذه ميزة لم يتفوق على سموه أحد بها على المستوى العربي، هذا عدا تبني سموه لمئات الحالات العلاجية بالخارج على نفقة سموه الشخصية، وإذا أمد الله بعمرهم فالفضل بعد الخالق لصاحب السمو.

– دعم المؤسسات العربية: عايشت شخصياً دعم صاحب السمو لاتحاد الكتّاب العرب واتحاد الفنانين العرب، وإنشاء الهيئة العربية للمسرح، واتحاد الناشرين العرب، والاتحاد العربي للنشر الإلكتروني، وملتقى ناشري كتب الأطفال العرب، إضافة إلى مؤسسات أخرى.. كنت أتلمس الحزن في عيني صاحب السمو حين تقصر تلك المؤسسات في تأدية رسالتها وطالما نصح ووجه وقدم كافة التسهيلات لهم، لكن مما يؤسف له أن «جرثومة» فشل





مؤسسات العمل المشتركة متفشية، مع حرص صاحب السمو على القيام بدور النطاسة وذلك عائد للروح التفاؤلية التي يتمتع بها سموه.

عن ماذا أتحدث عن مشاركة سموه عملياً في أعمال الترميم لحلم راوده وحققه في أن الشارقة القديمة شارقتي ومع محبتي للشارقة العصرية كونها جزءاً لا يتجزأ من تراب الإمارة والدولة، إلا أن الشارقة القديمة رمز الأصالة والعروبة والتآخي، إنها شارقة تاريخنا، ماضينا الذي عليه نرتكز ومن خلاله بنينا حاضرنا وسنعمل على بناء مستقبلنا، أم أتحدث عن تدشين سموه للقصباء قائلاً: «سترون غداً، ستشهد المنطقة هنا تطوراً عمرانياً لافتاً»، وهذا ما تحقق، وكان سموه يستشرف مستقبل المنطقة، وكان سموه قد استشرف المستقبل قبل ثلاثة عقود حين دعا إلى ثورة لبناء الإنسان، لا بناء الكونكريت فقط.



حين نشر سموه «سرد الذات»، كم تمنيت أن يكون الجزء الأول لندرك جميعاً من خلال الأجزاء اللاحقة كيف يبني القائد ذاته، وكم هي الأحداث التي مرت عليه وتجاوزها إيجابياً، بل صلبته حتى أصبح رمزاً على المستوى الدولي للحالمين من الشباب، وقدوة من خلال تصالحه مع ذاته للمثقفين العرب كافة، وقائداً يمكن للغرب أن يحاوره بثقة للشفافية التي يتمتع سموه بها.



مؤلفات سموه
من الكتب التاريخية والجغرافية والثقافية والأدبية

- أسطورة القرصنة العربية في الخليج، كروم هلم - لندن ١٩٨٦م.
- تقسيم الامبراطورية العمانية (١٨٥٦ - ١٨٦٢م) باللغة العربية، مطبعة الغرير ١٩٨٩م.
- الاحتلال البريطاني لعدن، باللغة العربية، مطبعة الغرير، ١٩٩٢.
- الوثائق العربية العمانية في مراكز الأرشيف الفرنسية، باللغة العربية ١٩٩٣م.
- جون مالكون والقاعدة التجارية البريطانية في الخليج (١٨٠٠) باللغة العربية، دار الخليج ١٩٩٤م.
- يوميات ديفيد سيتون في الخليج (١٨٠٠ - ١٨٠٩م) أعدها سلطان بن محمد القاسمي، ١٩٩٥.
- الشيخ الأبيض، دار الخليج ١٩٩٦م.
- العلاقات العمانية الفرنسية (١٧١٥ - ١٩٠٥م) فوريست رو ١٩٩٦م.
- الخليج في الخرائط التاريخية (١٤٩٣ - ١٩٣١) أعدها سلطان بن محمد القاسمي، ثينك برنت ليمتد ١٩٩٦م)
- رسائل زعماء الصومال إلى الشيخ سلطان بن صقر القاسمي (١٨٣٧) باللغة العربية دار الخليج ١٩٩٦م.
- الأمير الثائر، باللغة العربية، الهيئة العامة لإصدار الكتب مصر ١٩٩٨م.
- عودة هولاكو، مسرحية باللغة العربية، مطبوعات المركز الثقافي، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة.
- صراع القوى والتجارة في الخليج (١٦٣٠ - ١٨٢٠) فروريست رو ١٩٩٩م.
- الخليج في الخرائط التاريخية (١٤٧٨ - ١٨٦١) أعدها سلطان بن محمد القاسمي ثينك ليمتد ١٩٩٩م.
- القضية مسرحية باللغة العربية، فبراير ٢٠٠٠م.
- كتاب بيان المؤرخين الاماجد في براءة إبن ماجد - تحقيق سلطان بن محمد القاسمي (الكتاب باللغات العربية والإنجليزية والبرتغالية) الطابعون: مداد الشارقة ٢٠٠٠م.
- الواقع صورة طبق الأصل - مسرحية اللغة العربية ٢٠٠١م.
- بيان الكويت، الشارقة ٢٠٠٤م، خلفية تاريخية عن مرحلة مهمة من تاريخ الكويت وهي مرحلة الشيخ مبارك الصباح.
- كتاب الحقد الدفين، الشارقة ٢٠٠٤م.
- الاسكندر الأكبر مسرحية باللغة العربية ٢٠٠٧م.
- النمرود مسرحية باللغة العربية ٢٠٠٨م.
- شمشون الجبار مسرحية باللغة العربية ٢٠٠٨م.
- الأعمال المسرحية الكاملة باللغة العربية ٢٠٠٨م.
- كتاب (تذكرة الأرحام) الشارقة ٢٠٠٨م.
- كتاب (محطة الشارقة الجوية بين الشرق والغرب) الشارقة ٢٠٠٩م.
- كتاب (وصف قلعة مسقط وقلاع أخرى على ساحل خليج عمان)، مارس ٢٠٠٩م.
- كتاب (سرد الذات)، نوفمبر ٢٠٠٩م.



الإشادة بدور صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي

وقائع الاحتفال بجائزة الشارقة للثقافة العربية

بشير البكر : باريس– الخليج

سلّم عبدالله محمد العويس مدير عام دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة ممثلاً لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وعبدالله مصبح النعيمي المندوب الدائم للإمارات في منظمة (اليونسكو) وإيرينا بوكوفا مدير عام المنظمة، جائزة الشارقة للثقافة العربية لعام ٢٠٠٩، إلى كل من غاني العاني فنان الخط العربي العراقي، والبولدنية آنا بارزيميس لجهودهما في مجال نشر الثقافة العربية، وذلك خلال احتفال في مقر المنظمة بباريس في التاسع من فبراير لعام ٢٠١٠م حضره أعضاء سفارة الإمارات وأعضاء السلك الدبلوماسي العربي والأجنبي المعتمدون لدى المنظمة الدولية وفرنسا، من جهة أخرى وجّهت إيرينا بوكوفا في كلمتها خلال الحفل الشكر إلى صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة على مبادرته بإرساء هذه الجائزة من أجل الثقافة العربية والتي تكتسب أهمية عاما بعد الآخر.

وقالت مهنئة الفائزين بالجائزة



(إن اسميكما يسجلان الآن بين الشخصيات الرفيعة من الفلاسفة والأدباء والمفكرين الذين يلعبون دورا من أجل عالم أكثر توافقاً).

وأضافت أن جائزة الشارقة تسلط الضوء على الجهود الرامية إلى نشر الثقافة العربية في العالم وتجسد فلسفة إنسانية تتفق وسياسة اليونسكو في مجال الثقافة.. مشيرة إلى أن منظمة اليونسكو تعمل منذ (٦٠ عاماً) من أجل السلام والحوار بين الثقافات والتعرف إلى الآخر بشكل أفضل، لافتة إلى أن اليونسكو ستطلق في ال ١٨ من فبراير/ شباط الجاري فعاليات (العام الدولي للتقارب بين الثقافات).

وطالبت بوكوفا بضرورة أن تبذل كل ثقافة جهداً من أجل فهم الثقافات الأخرى لأن الثقافات والشعوب تحتاج إلى إعادة اكتشاف نفسها واحترام وقبول كل ثقافة وشعب للآخر. وأعربت عن سعادتها بزيارة الشارقة قريباً تلبية لدعوة تلقتها من عبدالله العويس.

من جهته أكد البروفيسور محمد أركون رئيس لجنة التحكيم أن المحن التي عرفتها الثقافة الأوروبية بعد الحرب العالمية الثانية قادتها إلى حرية التفكير والتعبير والنشر والاتصال واستطاعت أن تعطي كل ثقافات العالم، مشيراً إلى أن ما حدث في أوروبا لم يحدث في كل ثقافات العالم ومن بينها الثقافة العربية.

وقال ينبغي أن ترتفع وترتقي الثقافة العربية من جديد لتثري الثقافات الأخرى، مضيفاً أنه تم الاتفاق خلال المداولات بشأن منح الجائزة على عدد من المعايير من أهمها حجم العطاء الجديد الذي يقدمه المرشح للفوز بالجائزة.

وسبق تسليم الجوائز ثلاث جلسات للحوار حول الثقافة العربية وأوضاعها، الأولى بعنوان (تحديات واستراتيجيات العمل من أجل التقارب بين الثقافات) أدارتها فرانسواز ريفيير المدير العام المساعد باليونسكو لشؤون الثقافة وتحدث فيها البروفيسور محمد أركون الفيلسوف الفرنسي الجزائري، والبروفيسور أوليفييه آبيل الفيلسوف الفرنسي أستاذ مادة الأخلاق في جامعة باريس والباحث الأمريكي ستيفن هيمفرايز أستاذ تاريخ الدراسات الإسلامية بجامعة كاليفورنيا.

وتناولت الجلسة الثانية (آثار الأدب العربي في أوروبا وآثار الآداب الأوربية في العالم العربي) تحدثت فيها إيزابيل كاميرا دافليتو المستشرقة الإيطالية أستاذ اللغة والأدب العربي بجامعة (سابيانز) الإيطالية وفاروق مردم بيه المؤلف والناشر السوري مدير مجموعة



سندباد في دار النشر الفرنسية (آكت سود) وأدارت الحوار فيها الأديبة اللبنانية هدى بركات.

أما الجلسة الثالثة فقد سلطت الضوء على (وضع الأدب العربي في مجتمعاتنا المعاصرة) وتحدث فيها الروائي المغربي محمد برادة أستاذ الأدب العربي في جامعة (محمد الخامس) والشاعر كاظم جهاد حسن أستاذ الأدب العربي الكلاسيكي بالمعهد الوطني الفرنسي للغات الشرقية وأدارت هذه الندوة الدانة بلهول نائب المندوب الدائم للإمارات باليونسكو.

في الجلسة الأولى تحدث الفيلسوف الفرنسي أوليفييه أبيل عن مسألة الانفتاح الثقافي، وهو ما يتيح لثقافة ما الاقتراب من أخرى من دون الخشية من فقد نفسها. وأحال الجميع إلى الدروس التي ألقاها الانثروبولوجي كلود ليفي شتروس، الذي توفي منذ فترة قصيرة، في اليونسكو بهذا الصدد. وأعطى بعض الأمثلة على الانفتاح وقال: الدول الغربية التي كانت مثالاً على الانفتاح يمكنها أن تكون مصدراً للانغلاق: يمكن أن تكون منفتحة في الاقتصاد ولكن ليس في الدين وهو ما رأيناه مع قضية الحجاب.

المفكر الأمريكي ستيفن هومفريس، أكد على جهل الأمريكيين الكبير بالثقافة العربية، حيث تسود كليشيهات غير حقيقية. ولعل من بينها أن الأمريكيين يجهلون أن العالم العربي كبير ومتنوع ومختلف. ورأى أن النظرة الأمريكية تدور حول نقطتين مركزيتين بالنسبة للإسلام: الإسلام الراديكالي والتطرف الديني، ودور المرأة في الإسلام.

في الجلسة الثانية تحدثت إيزابيل دافليتو عن الترجمة في وطننا العربي. وسألت كيف يمكن أن نعرف الآخر من دون ترجمة ثقافته؟

فاروق مردم أكد أن الفرنسيين لم ينتظروا مثل بقية العالم الغربي فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل حتى يتعرفوا إلى الأدب العربي، إذ إنهم في سنة ١٩٧٠ ترجموا رواية زقاق المدق.

وذكر أنه يوجد حالياً أكثر من ٣٠٠ عنوان في المكتبة الفرنسية، وتعرف بعض الروايات العربية المترجمة إلى الفرنسية نجاحاً لا يستهان به إذ تصل مبيعاتها إلى ٥٠٠٠ نسخة، وهو رقم محترم، ومن بينها روايات هدى بركات. وحين يتحدث عن رواج رواية (يعقوبيان) يضعها في خانة الاستثناءات النادرة إذ حصد الأسواني في فرنسا مبيعات ٣٠٠ ألف نسخة.

هل لا يزال الشعر ديوان العرب؟ كانت فرصة لكاظم جهاد في الجلسة الثالثة للتأكيد على أنه ليس الديوان

الوحيد، واستعرض، بأسلوب مشوق وعالم، مسيرة الشعر العربي من امرؤ القيس والمعلقات إلى الوضع الحالي للقصيدة. وقد كان مؤثراً أن نعرف بالفعل التأثيرات التي طالته والابتكارات والثورات حتى أصبحت القصيدة الآن متشظية ومتنوعة.

الدكتور محمد برادة أكد أن الثقافة العربية كانت دائماً منفتحة على الثقافات الأخرى، ففي العصر العباسي، مثلاً، كانت منفتحة من موقع قوة، وأما الآن فهي منفتحة من موقع ضعف.

وتطرق إلى المنجز الروائي العربي، باعتباره مدهشاً، وقال إن نجيب محفوظ (لخّص قرنين من التجربة الروائية الغربية).

لقاءات على هامش الاحتفالية

التقى عبدالله العويس مدير عام دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة عدداً من المثقفين والصحافيين العرب والأجانب، على هامش الاحتفالية التي أقامتها المنظمة العالمية للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو) في مقرها في باريس لتكريم الفائزين بجائزة الشارقة للثقافة العربية في دورتها الثامنة وأشاد العديد من المثقفين العرب والأجانب بالدور الريادي لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، في دعم الثقافة وتعزيز حوار الثقافات بين الشعوب،كدليل على قناعته الراسخة بمكانة الثقافة والتنوع والتعدد الثقافيين في تفعيل وتعزيز حوار الحضارات. وأكد عدد من هؤلاء ان مبادرات صاحب السمو حاكم الشارقة أسهمت في تمتين جسور التبادل الثقافي بين العالم العربي والإسلامي والغرب، ورأوا ان انتظام وتجدد موعد منح جائزة الشارقة من على منبر أهم منظمة ثقافية دولية لمبدعين عرب وأجانب، هو علامة مهمة ودليل إيمان عميق على تعزيز أواصر التلاقي وتشجيع التفاهم والانفتاح نحو الآخر.

وثمن العديد من المشاركين في الحفل اختيار صاحب السمو حاكم الشارقة شخصية العام الثقافية من قبل جائزة الشيخ زايد للكتاب، واعتبروا أن ذلك يشكل اعترافاً بقيمة الإنجازات الثقافية، التي حققتها الشارقة بتوجيه من سموه، وتقدير الإمارات لدور الثقافة ومكانتها الإنسانية والحضارية.

وبدوره نقل العويس تحيات صاحب السمو حاكم الشارقة وتقديره للحضور الدائم من قبل مثقفين عرب وأجانب مرموقين لحفل توزيع جائزة الشارقة للثقافة العربية في اليونسكو ومواكبتهم له، وقال إن ذلك يعبر عن وحدة الهدف والالتزام العميق بحوار الثقافات وتلاقيها وتفاعلها. وقال إنه شعر بالسعادة للمكانة التي تحتلها الشارقة لدى الأوساط الثقافية والإعلامية من عربية وأجنبية في باريس، من منطلق أنها صاحبة تجربة رائدة في العالم العربي والإسلامي، يجري النظر إليها بإعجاب وتقدير كبيرين، وقد ترسخ هذا الانطباع عبر سنوات، ظلت فيها الشارقة تعطي الثقافة، وتعمل على دعمها والارتقاء بها،بوصفها الجسر الفعلي، الذي يربط الشعوب، ويقصر المسافات بينها، ويفتح أبواب الحوار في الاتجاهين،من دون قيود، أو خلفيات مسبقة.

وأضاف العويس، استحقت الشارقة هذه السمعة العطرة، بفضل ريادتها الثقافية، وتقدير حاكمها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لدور الثقافة وقيمتها ومكانتها للارتقاء بالوعي الإنساني، وقال لمست من المثقفين الفرنسيين والعرب ووسائل الإعلام أنهم يتوقفون دائماً عند محطات أساسية في تجربة الشارقة الثقافية، ومن هذه المحطات والمعالم، مهرجان أيام الشارقة المسرحية،

ومعرض الكتاب، وبينالي الشارقة، وجوائز الشارقة لتكريم الإبداع والمبدعين في المجالات كافة، وخصوصاً جائزة الشارقة للثقافة العربية، التي تأسست عام ١٩٩٨، من قبل المجلس التنفيذي لليونسكو بالتعاون مع حكومة الشارقة، لكنها تمنح سنوياً من قبل اليونسكو لمبدعين عربي وأجنبي، في مجال نشر الثقافة العربية وتطوير وتشجيع الحوار بين الثقافات. وقال نحن فخورون بأن هذه الجائزة نجحت طيلة هذه السنوات في خلق حوار ثقافي عربي أوروبي، لأنها كرمت مبدعين من الضفتين، وكانت في كل مرة تؤكد على أهمية الربط بين الثقافات، وتدعو إلى حوارها بعيداً عن الأفكار المسبقة، وتفاعلها من أجل عالم أفضل، على حد تعبير صاحب السمو حاكم الشارقة في كلمته أمام اليوم العالمي للمسرح في ٢٧ مارس/آذار ،٢٠٠٧ التي جاءت لتضع الحوار الحضاري في نصابه، وتجعله في المقدمة، بعيداً عن الإقصاء، بعد أن كادت تداعيات ١١ سبتمبر، أن تقطع الجسور بين العالم العربي والإسلامي وبين الغرب.

وأشار العويس إلى أن إلقاء صاحب السمو حاكم الشارقة كلمة اليوم العالمي للمسرح من على منبر اليونسكو هو نوع من الاعتراف بقيمة الإنجازات الثقافية التي تحققت بفضل توجيه ورعاية واهتمام سموه، ليس على المستويين المحلي والعربي فحسب، بل كذلك على المستوى الدولي فقد أصبحت جائزة الشارقة للثقافة العربية، التي تمنح كل عام بالتعاون مع اليونسكو، إحدى المعالم الثقافية على طريق حوار الثقافات، وتعزيز التفاهم بين الشعوب.


عبدالله مصبح النعيمي

وتابع العويس إن جائزة الشارقة للثقافة العربية وما تزخر به المنظمة من مبادرات، لم تكن لتلقى الصدى والنجاح لولا جهود منظمة اليونسكو الحثيثة في الإدارة والتنظيم والتفعيل والتواصل مع بلدان العالم لإبراز المنجز الثقافي الإنساني وحفظه وتوثيقه، والسعي في تطوير العمل الثقافي حيث ما كان. كل الشكر والتقدير للمنظمة والتمنيات الصادقة لاستمرار ازدهارها. كما يسعدني أن أهنئ كلاً من: الفنان عبدالغني العاني (العراق)، وأنا بارزيمييه (بولندا) الفائزين بجائزة الشارقة للثقافة العربية في دورتها الثامنة، متمنياً لهما دوام النجاح والتوفيق.

وقال عبدالله مصبح النعيمي المندوب الدائم للإمارات في اليونسكو في كلمته في الاحتفالية تهّب علينا، هذا المساء، نفحات ثقافية مفعمة بالأمل من الإمارات، وتتّمثل في هذا اللقاء الرائع الذي يجمعنا معاً، تحت سقف منظمة (اليونسكو) من أجل تتويج موهبة مبدعين، بجائزة الشارقة للثقافة العربية في دورتها الثامنة، والجائزة بما تنطوي عليه من دلالات ورموز، يسبغها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى للاتحاد حاكم الشارقة، تقديراً منه للإبداع والمبدعين، ومن ثم تأكيداً على أصالة وإشعاع الفعل الثقافي الذي يتجاوز مكانه وزمانه، ويذهب إلى ما وراء التخوم، ليعانق الآخر، في اختلاف جذوره وخصوصّياته، ويتحّول إلى العالمية والإنسانية، رافد يصب في النهر، ونهر يتماهى والبحر الحافل باللؤلؤ وبكنوز البشرية الباقية إلى مالا نهاية.

وأضاف النعيمي أن قصة

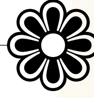
الشارقة مع الثقافة قديمة، وقصة الثقافة مع حاكمها، خاصة ومتمّيزة ومثيرة، وباكراً، كانت الكلمة شعراً ورواية وأدباً وتاريخاً وفلسفة، خبز الإمـارة، وزادهـا اليومي، وذخيرة رحلتها في مسيرة التطور والتألق، والنقلة الحضارية للإمارات، وكان صـاحـب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي ضميرها، وبوصلتها، وقلمها المبدع، وحروف أبجديتها المشّعة، وقد حرثت الإمارة أرضها باكراً وزرعـت في اثلامها أول معارض الكتب في المنطقة، ورفعت بأيد شجاعة وملهمة، مداميك نحو عشرين متحفاً حافلاً بالعلوم وأسرار البحار والغطس وراء اللؤلؤ والآداب والآثار والجغرافيا، وطبعت الكتب، ونشرت المعرفة وتفاعلت مع حواضر الثقافة العربية والعالمية، حتى أصبحت بحق العاصمة الثقافية للإمارات تظلّلها وتلهمها حكمة رجل الفكر والثقافة، ترتكز إلى فطنته ومخزون معرفته في الثقافة والآداب والتاريخ، وكما أن لأوروبـا عصر الأنـوار، فان لنا في الإمـارات زمن الأنـوار أيضاً، عبر حركة الترجمة والنشر، ومبادرات خلاقّة في مجال الفكر والثقافة والتنمية المستدامة، يتم تجسيدها، أحياناً، بالتعاون مع اليونسكو، بيت ثقافات العالم.

وتابع يقول شاعر القطرين خليل مطران إن (شرقنا العربي لا يُعدم، فـي صيرورته الحـضـاريـة، ظهور رجـال يصنعون بالناس، ما كان يفعله ليوناردو دو فنشي بالرخام). الإزميل الذي يحفر روائع. الريشة التي تُبدع اللوحة. الحبر الذي يتحول وليمة شعرية. والتاريخ الذي يقرأ في الماضي ليصوغ أفق المستقبل. والمـسـرح بوجوهه وأقنعته يـروى الحياة، او كما يقول بلزاك يروي (الكوميديا الإنسانية). هذه كلها مفاتيح الثقافة التي تنجزها الإمارات في تعاملها مع نفسها، ومع الآخرين، انفتاحاً وتواصلاً وتفاعلاً وقبولاً بالاختلاف، وصـولاً إلـى الحقائق الإنـسـانـيـة، أي الحـوار والـسـلام وقيم الحق والخير والجمال. إن هذا التواصل والتفاعل جاء برعاية كريمة من القيادة السياسية للدولة بقيادة صاحب السمو الشيخ خليفة بن زايد آل نهيان رئيس الدولة، وأخيه صاحب السمو الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم نائب رئيس الدولة رئيس مجلس الوزراء حاكم دبي.

لقد تأسست جـائـزة الشارقة للثقافة العربية قبل تسعة أعـوام، وتطورت خلالها شكلاً ومضموناً، وتوسعت جغرافياً، وشملت مبدعين من دول عـدة، أسهموا في الفعل الثقافي والحضاري الكونيّ، وهذا العام تشاء المصادفة أن تتزامن الـدورة الثامنة مـن الجـائـزة مع انتخاب السيدة بوكوفا على رأس هذه المنظمة الدولية، والتي يكن لها شعب الإمارات كل الحب والتقدير، وتتقاطع مع سنة تقارب الحـضـارات، وهو التقارب الذي أدرجته اليونسكو في صميم عملها ونشاطها للعام ٢٠١٠، ولا شك في أن دولة الإمارات، ومن خلال جائزة الشارقة، تشارك بوعي بعيد المدى في كل دلالات ومقتضيات هذا التلاقي الحضاري.

اقدمّ التهاني الحارة للفائزين في هذه الدورة، بجائزة الشارقة للثقافة العربية، وأدعو، في الوقت ذاته المبدعين العرب والعالميين من شعراء وروائيين وتشكيليين ومسرحيين وحرفيّين ومـؤرخـين إلـى تقديم ترشيحاتهم الى أمانة اليونسكو، راعية الجائزة للفوز بها. فهي مفتوحة أمام الجميع معيارها الأبعاد الحضارية وهدفها إذكـاء جـذوة التنافس الإبـداعـي، وإثراء حوار الثقافات، والإسهام في تقارب الحضارات، التي لا بدّ من أن تتواصل وتتفاعل وتتناسج من أجل إلحاق الهزيمة بالخوف والشك والظلام، وانتصار التربية والتنمية واليقين وإعـلاء شـأن الـسـلام في النفوس قبل النصوص.

جائزة الشارقة للثقافة العربية
مسيرة نماء وازدهار



منذ أن تبنت الشارقة مشروع اليونسكو حول جائزة باسم «جائزة الشارقة للثقافة العربية» والمسيرة تنطلق بزهو وتصاعد.. فخلال الدورات السبع كان للجائزة اختياراتها وقاماتها، ولحضورها أثر ناقل في الثقافة الإنسانية، الأمر الذي استعرضه التقرير الشامل لمنظمة التربية والثقافة والعلوم «اليونسكو» خلال اجتماعها الثلاثي للتداول والذي انعقد في مقر المنظمة في العاشر من شهر فبراير لعام ٢٠٠٩م.

فيما يلي نص تقرير المنظمة الذي يسلط الضوء على الجائزة: تم إطلاق جائزة الشارقة للثقافة العربية في عام ١٩٩٨ بواسطة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، بمناسبة اختيار الشارقة عاصمة الثقافة العربية تثميناً لجهود اثنين من أبرز الشخصيات (شخصية من دولة عربية وأخرى من أية دولة ثانية) يُرى أن أعمالهم الفنية والفكرية قد أسهمت بشكل فاعل في تطور ونشر الثقافة العربية في العالم. وحتى اليوم بلغ عدد الفائزين بالجائزة ١٦ شخصاً كانت إسهاماتهم ملحوظة في ترقية الثقافة العربية في العالم، وبلغت القيمة ٤٢٠,٠٠٠ دولار أمريكي. أما الدول العربية التي ينتمي لها الفائزون بهذه الجائزة فهي: الجزائر، مصر، العراق، الأردن، المغرب، سوريا، تونس، واليمن. أما بقية الفائزين من الدول الأخرى فقد جاءوا من دول أجنبية وهي: البوسنة والهرسك، بلغاريا، الصين، فرنسا، الفاتيكان، الهند، بولندا، البرتغال، وإسبانيا.

أثر الجائزة

من الفائزين السبعة الذين جاءوا من الدول العربية وتم تكريمهم بمنحهم السبع جوائز الأولى نتطرق بالذكر لاسم ثلاثة منهم وهم: بن سالم حميك (المغرب ٢٠٠٣) وعبد الوهاب بوحبيبة (تونس ٢٠٠٤) وطاهر عطار (الجزائر ٢٠٠٥). وهؤلاء الكتاب لهم صيتهم على المستوى الدولي وقد ارتبطت أسماؤهم على الدوام بجائزة الشارقة. وحقيق أن نذكر أن الفائزين الثلاثة قد ظهرت أسماؤهم على الإنترنت كمنتسبين جزئياً للجائزة (انظر الملحق١).

جميع الفائزين السبعة كانوا قد أسهموا بجهود متميزة في إثراء الثقافة العربية في بلدانهم التي لها علاقات وطيدة بجائزة الشارقة على شبكة الإنترنت، ولعل هذا

المجال يكشف عن أهمية الجائزة في الدوائر القومية المعنية. وعلى العموم يشير إلى أن السيد جوان فيرنت جنز (إسبانيا ٢٠٠٤) ويـوردان بيف (بلغاريا ٢٠٠٦) هما الوحيدان اللذان يتمتعان بشهرة على الصعيد الإقليمي في عدد من الدول الغربية (انظر الفقرة الخاصة بالفائزين بالجائزة من الدول غير العربية في الملحق ٢).

عندما أطلقت جائزة الشارقة للثقافة العربية في عام ٢٠٠١ كانت لحد ما جائزة خصوصية إذ إن الدول التي أعلنت عن مرشحيها لم يتجاوز الـ ٢١ في ذلك العام. أما الجوائز التي تلت بعد ذلك فقد كانت بطيئة نوعاً ما حتى العام ٢٠٠٥ (انظر الجدول١).

توصيات لجنة التحكيم الدولي لإشهار الجائزة: بعد كل اجتماع من اجتماعات لجنة التحكيم الدولي يتم تقديم توصيات للدول الأعضاء من هيئة اليونسكو، لزيادة عدد المرشحين واجتذاب المؤسسات التي تعمل على نشر الثقافة العربية في بلدان العالم، والتعريف بالفائزين.

وعندما تم منح الجائزة للمرة الثامنة كـان هناك اجتماع لهيئة التحكيم تضمن توصيات رفعها لهيئة اليونسكو ولحكومة الشارقة المانحة للجائزة برفع قيمتها، كما اندرجت عدة توصيات كالتالي:

أ- توصيات مفاهيمية: اهتمت بتجويد وتوضيح الجائزة لأن المعايير التي عملت بموجبها لجنة التحكيم الدولية في الماضي تعتقد أنها صعبة التطبيق لعدد محدود من المرشحين بـل أيـضـاً لـمضـامـين ومحتويات محدودة.

يجب على مجموعة المرشحين الذين يستحقون هـذه الجائزة أن يكونوا قد قدموا شيئاً ملموساً للثقافة العربية وأنهم قد دافعوا عن القيم المشتركة. وأنهم قد قاموا بأنشطة فاعلة في خدمة الثقافة العربية. وبالتالي لن يصار إلى إفسـاح المجـال وفتح البـاب أمـام المستشرقين والمستعربين، وإنما فقط لمن تتسم أعمالهم بالجودة والأهمية، ولمن يعود إنتاجهم وأعمالهم بالفائدة على الثقافة العربية، يضاف إلى هذا أهمية الهمة والحيوية والرؤى الثاقبة في العمل الذي لابد أن يتضمن ويعبر عن آمال العالم العربي نفسه وتعزيزه بشتى السبل المكنه فنياً وثقافياً وعلمياً من الحداثة والانفتاح.

إن من أصعب المشكلات التي يجب على هيئة اليونسكو تشخيصها ومـعـالجـتـهـا هـو دور السلطات الحكومية فـي تقديم الترشيحات حسبما هو معمول به الآن، فالهيئات الوطنية والـوزراء المسؤولون إلى جانب المؤسسات الحكومية التي تتمتع بـعـلاقـات طيبة مـع هيئة اليونسكو هي تقديم الترشيحات لكن هذه الوسيلة تترتب عليها نتائج غير مرضية كنا بالفعل قد لمسناها، وتعتزم هيئة التحكيم الدولية أن تضعها الآن في نصابها الصحيح، وبالتالي فقد اقترح أن يتم التشاور مع المختصين وإعطاؤهم حق تقديم الترشيحات بعد موافقة السلطات الحكومية المختصة.

وفي هذا الإطـار يمكن توسيع قاعدة المشاركة في الجائزة، وذلك بواسطة خلق مؤسسات شبكية مختصة بالثقافة العربية، ويمكن التشاور مع هذه المؤسسات إبان سير عملية الترشيح.

ولأجل تحقيق هذه الأمور لا بد من الحاجة إلى تشجيع وتقوية النواحي الإيجابية لأشكال التحاور مع الآخر، وهذه الجائزة تفتح النافذة لتطل على ثقافات العالم التي سوف تتواصل مع المجتمعات العربية وثقافتها العربية. هذا ويجب على أعمال المرشحين أن تلقي الضوء على العلاقات والتبادل الثقافي بين الثقافة العربية والثقافات الأخرى.

من فضائح الغرب الثقافي (الإسلاموفوبيا) وانعكاسها في البحوث الفكرية

تقديم وترجمة الدكتور عبدالمعطي سويد

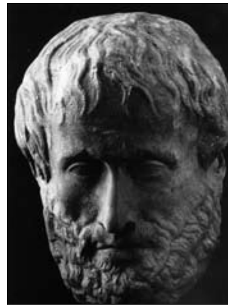
لم يصطنع المترجم كلمة فضيحة الواردة في العنوان إنما جاءت ترجمة حرفية لكلمة Scandale الواردة في النصّ الفرنسي(١). والواقع إن ميزة التفكير الأوروبي عموماً أنه يفسح المجال أمام إطلاق القول، ونقيضه، والاتجاه، والاتجاه المضاد تتجلى فيه الحيوية الجدلية الدائمة بين الأطروحات المتضاربة والمتناقضة والمتضادة، وعلى الجميع تقديم الأدلّة والمبرّرات، منها المقنع، ومنها غير المقنع، منها الصادر عن مواقف مسبقة، ومنها الصادر عن التجرّد والنزاهة، منها الذاتي، ومنها الموضوعي، منها الحقيقي، ومنها الزائف...إلخ.









والموضوع بين أيدينا يدخل في هذا السياق من النقائض الفكرية. ومن المعروف لدى مثقفينا العرب، وغيرهم وخاصة من الأكاديميين المتخصصين في الدراسات العربية والإسلامية سواء من المستشرقين الكلاسيكيين أو المحدثين، وحتى لـدى الأكـاديـمـيـين فـي دراسـات العصور الوسطى: أنه منذ بداية عصر النهضة الأوروبية، وقبيلها بقليل مـن الـزمـن تمـت ترجمة كثير من الأعمال الفكرية العربية إلى اللاتينية في مختلف مجالات العلوم والآداب العربية الإسلامية، ومنها الأعمال المشهورة للمعلم الأول اليوناني أرسطوطاليس، وتعليقات الوليد بن رشد الفلسفية على أعمال المعلم اليوناني وهذه النقطة الأخيرة، أُشبعت تمحيصاً وتنقيباً، ودراسـة في الساحتين الأوروبية والعربية، وأصبحت في حكم البداهة المطلقة ما ترجم لابـن رشـد، وفلسفته الـرديـفـة لأرسطو إلى اللاتينية وتأثير ذلك فـي تـيـارات الفكر فـي العصور الوسطى الأوروبية، حتى ذيع أمر تيارين كبيرين في الساحة الثقافية

الأوروبية، وهما: تيار الرشديين، والتيار المضاد للرشديين، أي بين اتباع (ابن رشد) وفلسفته الدينية، وبين التيار المعاكس لفلسفته.

ومع كل ذلك يطلع علينا في بعض من يستهويهم المخالفة للبداهة، والقناعات السائدة بالقول إنه ليس للعرب، ولا للمسلمين أيّ فضل في النقول، والترجمات إلى اللاتينية، والفضل كله يعود إلى بعض مسيحيي المشرق، وفي هذه النقطة يبدو واضحاً أن منطلق الكاتب الفرنسي، هو منطلق متحيّز، وموقف «ديني» مسبق يبعده عن البحث العلمي وشروطه.

والواقع ليست أطروحة كاتبنا جديدة، بل هي عتيقة بالية كما يقول ناقد الأطروحة في النصّ الفرنسي، حيث يعود مثل هذا الزعم إلى المرحلة الاستعمارية في القرن التاسع عشر.

ولكن مع تقدم الأبحاث العلمية يأتي مثل هذا الادعاء ليشكل فضيحة، ذلك، أنه ومنذ شهر (مارس ٢٠٠٨)، كان قد نشر كتاب أثار غضباً عارماً وإدانات عديدة لدى المتخصص في دراسات وفكر العصور الوسطى.

هؤلاء المتخصصون الذين تشكلت قناعاتهم بناء على الدراسات التاريخية الجادة التي تبيّن إلى أية درجة تركت الترجمات من العربية إلى اللاتينية، أثرها، أو إلى أية درجة ساهمت في تقدم الحضارة الغربية. على كل حال لقد ثارت ثائرة أصحاب النظر في الثقافة الأوروبية والفرنسية خاصة، وتركت هذه المجادلات بعض الانعكاسات السياسية.

— ١ —

المؤلف صاحب الأطروحة الفضيحة يُدعى (سيلفين غوغنهايم Sylvain Gougenheim)، بروفيسور تاريخ العصور الوسطى في مدرسة المعلمين العليا في (ليون) الفرنسية، وهو متخصّص في موضوعات: الفروسية، والصوفية، وكذلك تاريخ الحروب الصليبية.

لقد اتخذت هذه المسألة بعداً مختلفاً، وذيع أمر افتضاحها يوم الثالث من إبريل عندما نشر مقال مكرّس في الملحق الثقافي لصحيفة (اللوموند) الفرنسية، مبرراً ما يمكن تسميته بالفضيحة، ومنذ ذلك التاريخ، أخذ المتخصصون بدراسات العصور والوسطى يرفعون عقيرتهم مناهضين الأطروحة الزاعمة بانعدام أي دور للترجمات المنقولة إلى اللاتينيّة من العربية — كما نوّهنا من قبل، ويشير هؤلاء إلى وجود «نوايا» دفينة وخبيثة لدى أصحاب مثل هذه الأطروحات النافية لدور العرب وحضارتهم في الحضارة الأوروبية. ولقد وزع هؤلاء المتخصصون الأكاديميون نشرة وقّعوا عليها يطالبون بمنع توزيع الكتاب في الأسواق، وأرادوا بذلك تسجيل موقف مضاد، كما هو واضح.

وحبذا لو نعطي بعض تفاصيل الأطروحة المذكورة. لقد انتُقد صاحب الأطروحة أولاً حول نقطة أساسية، وهي أنه أي المؤلف أعاد إنتاج ما كان قد أنتج في القرن التاسع عشر، وما كان معروفاً في بعض الأوساط الثقافية المسيحية حول ترجمة النصوص اليونانية واللاتينية من قبيل الدور الذي لعبه (جاك دو فينز Jacques de venise)، وقساوسة هضبة دير (سان ميشيل) ونكران دور المسلمين ومعارفهم في تكوين الثقافة الأوروبية، وهو دور كان بمثابة مسلَّمة لدى الباحثين والدارسين، والأكاديميين في الغرب، ولعصور عديدة.

وفي نكران هذا الدور، يتجلى زعم آخر رديف له، وهو دور (المعجزة اليونانية) الفكرية، ودورها الحاسم والرئيسي في تكوين الثقافة

الأوروبية، والنهضة الأوروبية.

ثم إن الزعم باكتشاف دور المترجم العربي حنين بن إسحاق في القرن التاسع الميلادي، والانعطاف نحو دور المسيحيين العرب وحدهم في النقول والترجمات فيه شيء من التميّز، والموقف المسبق كما ذكرنا. فالمسيحيون العرب عاشوا، وترعرعوا، وتثقفوا في مناخ الحضارة العربية الإسلامية، وقد ترجموا من اليونانية إلى لغة الحضارة العربية الإسلامية، أي العربية.

ومن ناحية أخرى يؤكد المؤلف، كما يقول الناقد، على دور مزعوم قام به السوريون في ترجمتهم (أورغانون) كتاب الآلة، لأرسطو، كاملاً، أو دور مزعوم آخر، لشخص يدعى جان سالزبري Jean de salisbury وتعليقاته اللاتينية.

ويبدو كذلك أن صاحب الأطروحة موضوع هذا المقال كان قد استعار عنواناً لباحث يدعى (س. فيولا C.viola) الذي ظهر عام ١٩٦٧. والذي هدف في حينه لتبخيس دور الإنتاج العلمي العربي الإسلامي، وترجماته في ميادين الرياضيات، والفلك في العلوم الأوروبية.

والواقع، لقد تم خلط فاضح بين الحضارة العربية الإسلامية ومنجزاتها الفكرية والأصولية الإسلامية التي نراها اليوم، وقد تم هذا الخلط (عمداً) للوصول إلى وضع مسلَّمة تقول إن: الفكر العربي الإسلامي من حيث المبدأ عاجز عن الأخذ بالتوجّه العقلاني وهو بعيد عن استخدام آليات النقد العقلي، لأنه محاصر بالنصّ القرآني(٢).

إضافة للوصول إلى مثل هذه النتائج الخاطئة والخطيرة، جهل المؤلف أعمال، وشروحات، وتعليقات المفكرين العرب المسلمين أمثال: ابن رشد، والغزالي، وابن سينا، والجهل كذلك بأن دور العرب والمسلمين لم يكن فقط نقل فلسفة أرسطو، بل هندسة جديدة لفلسفة أرسطوطاليسية وعدم رؤية المؤلف بأنه لو لم يمكن إشعاع (قرطبة) في إسبانيا، لم يكن وجود لما يسمى بعصر الأنوار، هذا العصر الذي تلقى التراثين اليوناني، واللاتيني من أيدي العرب، وكم هو غريب أن يؤكد المؤلف نتائجه بشكل حاسم، وهو يجهل اللغتين العربية واليونانية؟ وهذا ما تشهد عليه إحالاته ومرجعياته، وشكره أولئك المختصين الأكاديميين الذين ساعدوه، وهم في الوقت نفسه يناقضون أطروحته!

مؤلف الأطروحة واقع بلاشك تحت تأثير موجة (الإسلاموفوبيا) في الغرب المعاصر، وقد خلط أيضاً بين: المسلم، والإسلاموي أو بعبارة أخرى بين الدين، والحضارة، وقد التبس وضع هذا المؤلف بين: المؤرخ، والإيديولوجي، وساده شعور بالخوف من موجة الأصولية، والروح الانطوائية على الذات.

هكذا تتكثّف الانتقادات، والاتهامات الموجَّهة إلى المؤلف والتي مثّلها زملاء العمل مثل جبرائيل مارتينه غروس Gabriel Martinez، وجوليان لوازو Julien loiseau، والفيلسوف آلان دو ليبرا Alain de libera، والمؤرِّخة هيلين بيلوستا Helene Bellosta، وعشرات غير هؤلاء من الباحثين الفرنسيّين(٣) الذين وقعّوا على النشرة العريضة ضد المؤلف.

ومن الملاحظ أن مسألة توّاف Toaff لم تُدوَّل وبعض ردود هذه الأفعال قد سجلت بكاملها في صحيفة (ليبراسيون Liberation) الفرنسية، ويبدو أن ردود الفعل هذه وكثرتها، وضخامتها لم تكن لتظهر علناً لولا صدور مثل هذا الكتاب الذي أثارها، وأصبح موضع جدل، وأخذ، وردّ على الساحة الفكرية الفرنسية، خاصة وأن صاحب العمل من مدرسة المعلمين العليا في (ليون)، ونشر عمله ضمن سلسلة مشهورة

تحمل عنواناً لا يخلو من أهمية عالم التاريخ، كما ذكرنا سابقاً، في إحدى دور النشر المشهورة في فرنسا، لوسوي Seuil، حيث يقول مديرها: مع الأسف ليس لدينا كتاب نعتبره مفتاح هذه المسائل غير هذا المؤلف، ووسط هذه الحمّى من الانتقادات.

فالأمر لا يمسّ مسائل كالغيرة، والمؤامرة، أو الناحية الحرفية، فمن حيث الحرفية، فالمؤلف هو من أهلها بالرغم من أنه صنع بحثه خارج نطاق العمل الأكاديمي كالتدريس، أو حلقات البحث، وقد يكون قد صنعه على طريقة القنّاصة.

في نصّ مطوّل يكتب (آلان دو ليبرا)، وهو فيلسوف، ومتخصّص بدراسات العصور الوسطى، ومدير سلسلة منشورات لوسوي، يقول: بالنظر إلى مقولة الترجمات من العربية إلى اللاتينية أي عملية انتقال الفلسفة الأرسطية من العالم اليوناني إلى العالم اللاتيني بواسطة العرب والمسلمين والتي تسلطت عليها الأضواء من خلال موجة الإسلاموفوبيا، لها من الأهمية قدر ما لقصّة (الأمّ بولارد) Mere Poulard في تاريخ إعداد البيض المقلي!

وهنالك جامعيون، زملاء لكاتب الكتاب (سيلفين) يفضّلون رفع الفصل الأخير منه فيما يتعلق باستنتاجه عدم وجود أي تواصل حضاري بين الحضارات، فضلاً عن عدم وجود ما يسمى بصراع الحضارات، تلك النظرية المزعومة التي وضعها صموئيل هانتنجتون Samuel Huntington .

حيث يقدم لنا هذا الأخير خياراً سياسياً بين معسكرين، ويبدو أن (غوغنهايم) لم يعرض علينا أيّاً منهما، وزبدة القول فيما يراه هو: إذا كنا أوروبيين فنحن مسيحيّون، وإذا كنا كذلك فنحن يونانيون ولذلك فتاريخنا لا يتوافق قط مع أربعة عشر قرناً من تاريخ الإسلام.

رغم أن الانتقادات الموجهة للكاتب، استطاع الأخير الرّد عليها إلا أنه اعترف (الكاتب) بأن جملة الانتقادات قد هزّته بشدة عنفها، ولقد أدان الكاتب هذا الأسلوب من محاكمة الضمير الذي وقع ضحية له، وخاصة التهمة الساذجة (الإيديولوجية) التي ركزت عليها جملة الانتقادات لدرجة أن حاول البعض من منتقديه التنقيب في عمله بغية إيجاد أدلة تدين الكاتب.

إن موقع Occidentalis كان قد نشر بعض أوراق هذا الكتاب بعد تسعة أشهر من نشره في الأسواق، ويبدو أن (غوغنهايم) قد أرسل تعليقات أكثر أهمية من صفحات الكتاب نفسه، وذلك للدفاع عن أطروحته حول (أسطورة دور الإسلام في نقل المعرفة اليونانية ـ اللاتينية للغرب). وفي موقع الأمازون Amazon.FR.

تعليقات موقّعة بقلم الكاتب (غوغنهايم)، ويمكن التساؤل في هذا المقام فيما إذا كان المقصود هنا، شخصية الكاتب نفسه أم شخصاً آخر ينتحل اسمه.

ومن ناحية أخرى، إن النقد المتحمّس الذي سجّله الملحق الأدبي لصحيفة الفيغارو Figaro لم يكن ليعجب كاتبنا رغم كونه محرجاً طالماأنه يكشف، بوضوح الرهان الحقيقي للكتاب، فلقد ذكر الملحق ما يلي «نهنئك يا غوغنهايم بعدم خوفك من ذكر تلك الهوّة المسيحية ـ الوسيطية ثمرة التراث اليوناني، والقدسي، وحيث لا يقدم الإسلام أية معرفة في هذا المجال للغربيّين.

ويضاف إلى التراث اليوناني المذكور، تراث اللاتين، هذان التراثان اللذان صنعا أوروبا كما قال البابا بينوا السادس عشر.

وإذا كنا نريد شخصاً نودّ أن نكشف لديه ردود فعل ذات معنى لهذا الموضوع، فإن ميشيل شودكيفييز

Michel Chodkiewez، مترجم الكتابات الروحية للأمير عبدالقادر الجـزائـري، الـذي استلهم بـدوره من كتابات الشيخ محيي الدين بن عربي كبير المتصوّفة المسلمين وكذلك المدير الأسبق لدار النشر لوسوي، هـذان الشخصان اللذان لم يكن لديهما اهتمام بكتاب (أرسطو سان ميشيل) موضوع هذه التعليقات بين أيدينا. والطامة الكبرى أنه لا شيء يثبت أن (جـاك دو فينز) المذكور سابقاً قد يضع قدمه في (ديـر) سان ميشيل.

ـــ ٢ ـــ

علـى صـلـة بـمـوضـوعـنـا كتب (هاشم صالح) مقالاً في صحيفة الشرق الأوسـط ونشر على شبكة الإنترنت (قناة العربية التلفزيونية) (٤) عنوانه: (هـل يفكر العرب؟) وهو سؤال يطرحه اليمين المتطرّف في الغرب على سبيل الاستهزاء والشماتة، وكان حرياً بكاتب المقال، والمعلّق عليه وذلك تقرّباً لمهارات التفكير العلمي القول: الجماهير العربية وغير العربية غير المفكّرة، لأن الجماهير مهما تكن هويتها بطبيعتها تنأى عن التعويل على العقل، والفكر. أما القول بأن العرب بثلاثمائة وخمسين مليون نسمة لا يفكرون، فهو من قبيل التعميم الساذج والغوغائي.

ويسجل الأسـتـاذ صـالـح في مقاله ما يقوله الفيلسوف والباحث الفرنسي الـذي سبق ذكـره في الأسطر السابقة أي (دو ليبرا) قوله: «لا يمكن اختزال العرب إلى مجرّد مصدّري بترول، أو رعاة نوق، بل لقد ظهر فيهم فلاسفة وعلماء، وبناة حضارة، وقد أخذنا عنهم الكثير، وهذا يمثل رداً مباشراً على مزاعم الكاتب (غوغنهايم) موضوع الصفحات السابقة.

كـذلـك يـورد الأسـتـاذ صالح قـولاً آخـر لباحث متخصّص في الـدراسـات العربية ـ الإسلامية، وهـو (دومينيك أورفـــوا) أستاذ الفكر والحضارة العربية في جامعة (تولوز) في كتابه (المفكرون الأحرار في الإسلام الكلاسيكي)(٥) حيث يسلط (أورفوا) الضوء على شريحة مهمة من أقطاب الفكر الفلسفي في تاريخ الفكر العربي ـ الإسلامي، هذا بالإضافة إلى كتابه عن (ابن رشـد)، وكتابه الثالث الضخم عن تاريخ الفكر العربي الإسلامي.

والخـلاصـة، كما يـرى الأستاذ صالح، ونحن لا نختلف معه في الـرأي، ونعتقد أن أطروحات من قبيل أطروحة (غوغنهايم) وغيره النافية لإسهام العرب والمسلمين في تقدم العقل الأوروبي منذ عصر النهضة، تضع مثل هذه الأطروحات تحت وطأة تأثير ما يلي:

١ ـــ موجة الإسلاموفوبيا في الغرب (أوروبا ـ أمريكا).

٢ ـــ هيمنة التيار اليميني المتطرّف في الغرب.

---

(١) كلمة فضيحة في الثقافة العربية لها إيحاءات اجتماعية ـ أخلاقية كما هو معروف. ولكنها استعملت كذلك في تراثنا الفكري لتعطي إيحاءات ثقافية محضة، وقد عنون الإمام أبو حامد الغزالي أحد كتبه بـ «فضائح الباطنية»، في القرن الخامس الهجري. المقال مسحوب عن شبكة الإنترنت على الموقع: http/c:Documents and Settings/faently 4.5.2008

(٢) لقد وردت كلمة العقل، والفؤاد، واللب، والقلب، التي اعتبرت هذه الكلمات مترادفة في القرآن الكريم، في (٤٧) آية قرآنية، ومن قبيل: لقوم يعقلون. لقوم يتفكرون. لقوم يبصرون. وينظرون. إلخ..، وكان هذا الحافز العقلي هو الذي دفع بعجلة تقدم المشروع الحضاري العربي الإسلامي طوال القرون الخمسة الهجرية. (٣) في فرنسا حالياً حوالي (٦٠٠) متخصص في دراسات العصور الوسطى، وهم ناشطون في البحث والدراسة. (٤) نشر على موقع القناة المذكورة ٢٠٠٩/٥/٢٣. (٥) انظر عرضاً لأفكار ومحتويات هذا الكتاب في كتابنا (هياكل التنوير والحداثة المبتورة) دار الانتشار العالمي ـ القاهرة، ط١، ٢٠٠٧.



الاقتصاد

المبني على تكنولوجيا المعلومات ومدى إسهامه في التنمية

د . رضا عبد الحكيم إسماعيل رضوان

إن اقتصاد المعلومات هو الاقتصاد الذي يقوم أساساً على المعرفة والاتصالات كمنابع للثروة بدلاً من الموارد الطبيعية وقوة العمل التقليدية، ويعتمد في مختلف قطاعاته على المعلومات في إنتاج السلع والخدمات، كما تزيد فيه قوة العمل المعلوماتية عن قوة العمل في بقية القطاعات الاقتصادية.

تهتم معظم الدول النامية بتكنولوجيا المعلومات من أجل الاستفادة منها في إحراز معدلات أعلى للتنمية الاقتصادية وعدم الانعزال عن فرص التقدم في تكنولوجيا المعلومات والاتصالات الدولية، ولتحديث نظم الاتصالات في الدول النامية تأثير مباشر على زيادة النمو الاقتصادي، فرفع مستوى جودة الاتصالات يعني النفاذ إلى أسواق الصادرات وسرعة انتشار التكنولوجيا الحديثة. والقضية الرئيسية في الدول النامية تتمثل في أن تكنولوجيا المعلومات والاتصالات تزيد من سرعة الاندماج في السوق العالمية والعولمة واتساع السوق والمنافسة، وفي بيئة المنافسة تصبح تكنولوجيا المعلومات وسيلة مهمة للنهوض الاقتصادي.

ويوجد شبه إجماع في أدبيات التنمية على ضرورة وجود اقتصاد مفتوح وأسواق منافسة مع تدخل محدود للحكومة في النشاط الاقتصادي لتصحيح فشل آليات السوق، وذلك من أجل الخروج من آثار التخلف.

إن التحول إلى مجتمع المعرفة يعني بناء مجتمع يشجع الابتكار والإبداع والبحث العلمي، والاستجابة لتكنولوجيا المعلومات، وإطلاق حرية الممارسات الديمقراطية.

المعلومات واقتصاد المعرفة

كانت المعرفة منذ الأزل المولّد الرئيسي لكل الأنشطة الإنسانية، مهما كان نوعها وتوجهها ومستواها، ولكنها لم تستثمر استثماراً حقيقياً، ولم يُلتَفَت إلى أهميتها الفعلية إلا مع نهايات الألفية السابقة وبدايات الألفية الحالية، بحيث تحوّلت إلى ركن أساسي من أركان الاقتصاد العالمي، الذي تحرر من قيود رأس المال، والعمال، واتكأ على المعرفة إما بشكل كلي فيما يُعرف بـ (Knowledge Economy) الذي يشير إلى اقتصاد المعرفة، أو شبه كلي فيما يُعرف بـ(Knowledge-Based Economy)، الذي يشير إلى الاقتصاد المبني على المعرفة، إلا أن هذين المصطلحين يُعرفان على وجه الإجمال بين المختصين باسم (اقتصاد المعرفة).

ويمثّل اقتصاد المعرفة اتجاهاً حديثاً في الرؤية الاقتصادية العالمية، ينظر إلى المعرفة بوصفها محرك العملية الإنتاجية، والسلعة الرئيسية فيها، إذ يرى أنها تلعب دوراً رئيسياً في خلق الثروة غير المعتمدة على رأس المال التقليدي، ولا على الموادّ الخام، أو العمال، إنما تعتمد كلياً على رأس المال الفكري، ومقدار المعلومات المتوفرة لدى جهة ما (شركة، أو دولة.. إلخ)، وكيفية تحويل هذه المعلومات إلى معرفة، ثم كيفية توظيف المعرفة للإفادة منها بما يخدم البعد الإنتاجي.

وبظهور اقتصاد المعرفة في عالم الاقتصاد ظهرت مفاهيم جديدة مصاحبة له، مثل: المعرفة الإنتاجية، ورأس المال الفكري والبشري، وثقافة المعلومات وغيرها. وإذا كان رأس المال الفكري أو البشري يعني المهارات والخبرات التي تمتلكها مجموعة من الكفاءات البشرية، وثقافة المعلومات تعني القيم اللازمة للتعامل مع عصر المعلومات، كما أشار إلى ذلك د. صلاح زرنوقة في مقالته (قراءة في مفهوم اقتصاد المعرفة)، فإن مفهوم المعرفة الإنتاجية يظلّ مفهوماً دقيقاً، يستدعي التوقف عنده، رغم أنه لم

يعدْ حديثاً، لكنه يثير الكثير من الأسئلة التي تطرح نفسها في هذا السياق، ومن جملتها: ما المعرفة؟ وكيف تكون المعرفة إنتاجية؟ أو كيف يتحقق اقتصاد المعرفة؟

يمكن أن نظفر بتعريف مبدئي للمعرفة بأنها: المعلومات التي يملكها الشخص امتلاكاً يخوّله الاستفادة منها في كتاب مثل (الإنسان والمعرفة في عصر المعلومات) لـ(كيث دفلين).

وقد تنبّه بعض علماء الاقتصاد إلى إمكانية الاستفادة من المعرفة لتصبح سلعة اقتصادية يمكن استثمارها (أو استغلالها!) لتحقيق قدر أكبر من الأرباح، وجني الكثير من الأموال، فكان أن انبثقت فكرة علم الاقتصاد المعرفي ليصبح اقتصاد القرن الواحد والعشرين، نتيجة الطفرة المعلوماتية التي تغمر العالم منذ نهايات القرن الماضي في مختلف المجالات.

ولكن لماذا المعرفة بالذات؟ وكيف يمكن أن نتقبل فكرة الالتفات إلى المعرفة بوصفها سلعة اقتصادية بعد أن كانت السلع الاقتصادية تعتمد على مواد خام كما في الزراعة والصناعة والبتروليات.. إلخ.

وبقليل من التفكير يمكن لأي منّا أن يتنبّه إلى أن عماد الاقتصاد الناجح هو وجود مادة خام غير قابلة للنضوب على المدى الطويل، أو غير قابلة للنضوب إطلاقاً. ومثل هذا الشرط ينطبق على المعرفة التي تعدّ معيناً لا ينضب، ولا يخشى القائمون على هذا الاقتصاد مجيء يوم ينفد فيه مخزونهم المعرفي. ولا تتميز المعرفة فقط بكونها تمثّل رأس المال الذي يطمئن أربابه إلى عدم نضوبه، بل إن من طبيعتها أن تزداد مع الاستخدام بحسب د. زرنوقة؛ فاستخدام المعلومات يولد المعلومات، واستخدام المعرفة يخلق معرفة إضافية.

وقد أصبحت المعرفة، بعد اتحادها مع الاقتصاد، ذات تأثير كبير في مختلف الجوانب الحياتية، خصوصاً في ضوء الطفرة التكنولوجية، والثورة المعلوماتية، التي وفّرت المادة المعرفية للجميع بلا استثناء، وبقي فقط أن يتعلم الجميع بلا استثناء كيفية الإفادة من هذه المادة المعرفية، وتوظيفها، وحسن إدارتها.

ومما لا شك فيه أن التكنولوجيا الحديثة تؤدي دوراً مهماً في هذا النوع من الاقتصاد، ولكنها لا تؤدي الدور كاملاً، إذ يجب أن تتضافر معها جهود العقول البشرية المفكرة والمنتجة، وكذلك العلاقات

يمثّل اقتصاد المعرفة اتجاهاً حديثاً في الرؤية الاقتصادية العالمية، ينظر إلى المعرفة بوصفها محرك العملية الإنتاجية، والسلعة الرئيسية فيها، إذ يرى أنها تلعب دوراً رئيسياً في خلق الثروة غير المعتمدة على رأس المال التقليدي، ولا على الموادّ الخام، أو العمال، إنما تعتمد كلياً على رأس المال الفكري

إن الاستخدام المبدع لتكنولوجيا المعلومات يحتاج إلى مهارات جديدة، فمازالت اللغة الإنجليزية تهيمن على تطبيقات تكنولوجيا المعلومات وشبكة الإنترنت، مما يعكس تأثير الثقافة الأنجلوسكسونية عليها، ومن هنا أصبح إتقان اللغة الإنجليزية من أهم المهارات المطلوبة في استخدام تطبيقات تكنولوجيا المعلومات

الاجتماعية التي قد تكون أكثر أهمية من معرفة مبادئ علمية شديدة الدقة والتخصصية كما جاء في مجلة (عرين) الصادرة عن مجلة النادي العربي للمعلومات. إذن، يجب أن يُحسَن فهم هذا النوع من الاقتصاد، وعدم حصره في زاوية واحدة ضيقة، لا تمثله حق التمثيل، ولا تعبر إلا عن جزء يسير من المفهوم الذي ينطوي تحت المصطلح.

إن النظر إلى البعد التكنولوجي بوصفه أساس هذا النوع من الاقتصاد يعني أن تُحرَم دول كثيرة من حقها في اللحاق بركب الدول التي قطعت شوطاً طويلاً في هذا الميدان، ولكن الحقيقة هي أن أي دولة، مهما كان نصيبها من السلة التكنولوجية، تستطيع أن تدرك ذلك الركب إن هي أحسنت فهم أبعاد الاقتصاد المعرفي، وعرفته من جميع جوانبه، وعملت على توفير أهم أسسه، وهو رأس المال الفكري، لمواطنيها في مواقعهم الوظيفية المختلفة، وذلك من خلال التأكيد على برامج التعليم الدائم والمستمر، والتركيز على تجديد العلوم والمعارف في مختلف التخصصات وتحديثها، وتوظيف كل معرفة جديدة في المجالات التي يمكن أن تؤثر فيها تأثيراً إيجابياً وفعالاً. بهذه الطريقة يمكن لأي دولة أن تصيب سهماً وافراً من هذا النوع من أنواع الاقتصاد، الذي بدأ حيزه يتسع في السنوات الأخيرة، ويكاد تأثيره يتفوق على تأثير الأنماط التقليدية التي عرفها الميدان الاقتصادي من قبل.

انعكاسات تكنولوجيا المعلومات على التشغيل ومعدلات النمو

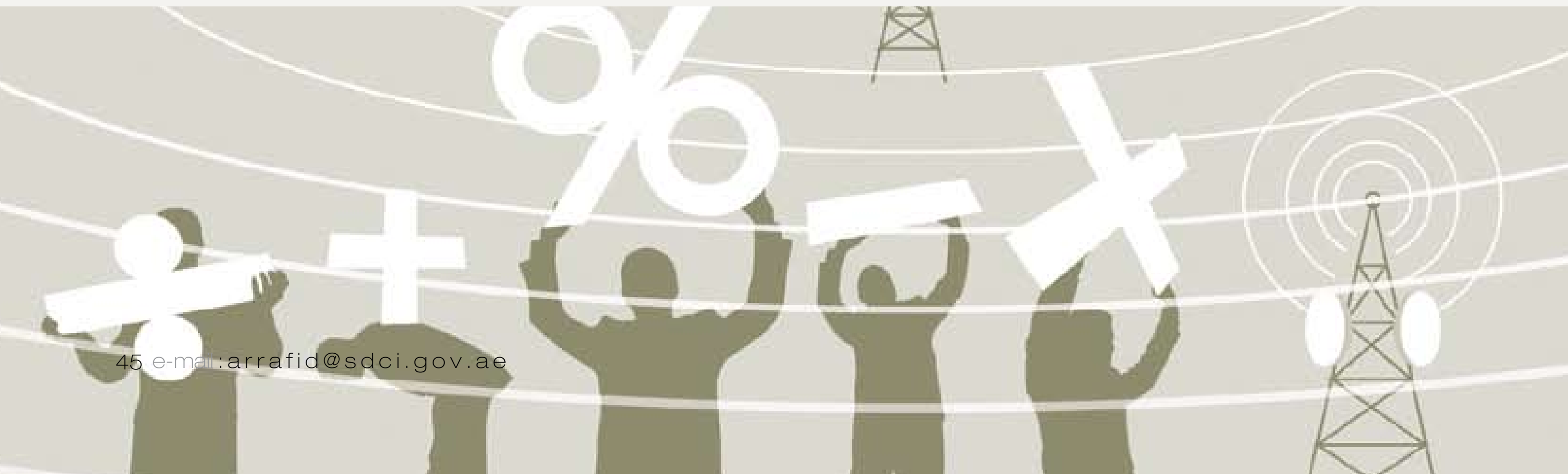
إن الاستخدام المبدع لتكنولوجيا المعلومات يحتاج إلى مهارات جديدة، فمازالت اللغة الإنجليزية تهيمن على تطبيقات تكنولوجيا المعلومات وشبكة الإنترنت، مما يعكس تأثير الثقافة الأنجلوسكسونية عليها، ومن هنا أصبح إتقان اللغة الإنجليزية من أهم المهارات المطلوبة في استخدام تطبيقات تكنولوجيا المعلومات، وهناك ثلاث مهارات أخرى ذات تأثير فعال في تطبيقات تكنولوجيا المعلومات، وهي:

– مهارات المشاركة والعمل الجماعي التي تساعد على رفع كفاءة الأداء في شبكات الاتصال والمعلومات.

– مهارات فنية مطلوبة لتدعيم عمليات التصميم والتنفيذ والصيانة لشبكات الاتصالات، كما أن تكنولوجيا المعلومات تتطلب مهارات فنية لتركيب المعدات وتدريب المستخدمين وإجراء عمليات الصيانة.

– يلزم توفير مهارات للرقابة في إدارة شبكات الاتصالات المعقدة وخدمات المعلومات وتطبيقاتها.

ولعل الدول النامية الأكثر فقراً تواجه مشكلات كبيرة عند التصدي لتوفير هذه المهارات، وحتى إذا توفرت هذه الإمكانيات فإن هذه الدول تحتاج إلى فتح فرص للتعليم غير الرسمي من أجل تحديث وتقوية



هذه المهارات، كما أن ارتفاع نسبة وحجم الشباب في التركيب السكاني للدول النامية يعني زيادة الطلب على خدمات المعلمين والمدربين المؤهلين، ورفع كفاءة نظام التعليم ليقدم للشباب تعليماً فعالاً ونافعاً للمجتمع وتنميته، وهنا نجد أن تطبيقات تكنولوجيا المعلومات يمكنها أن تدعم هذه الإجراءات.

ويمتد تأثير تكنولوجيا المعلومات والاتصالات إلى التشغيل وتوزيع المهن في الدول النامية، وسوف يتأثر مستوى التشغيل بالنمو في الناتج المحلي الإجمالي، وارتفاع مستوى الإنتاجية، خاصة في القطاعات الجديدة لخدمات المعلومات. وسوف تزيد الآثار المباشرة وغير المباشرة لتكنولوجيا المعلومات والاتصالات مع تغير الهيكل الإنتاجي للدول النامية الناهضة في التحول إلى مجتمع المعلومات، وتساهم تكنولوجيا المعلومات والاتصالات في توضيح المزايا النسبية وحركة رؤوس الأموال الدولية.

تكنولوجيا الاتصالات وزيادة معدلات النمو والعائد على الاستثمار

تعمل وسائل الاتصالات الحديثة على تقليل الوقت وخفض تكلفة نقل المعلومات وبينما تسهل تخزين ومعالجة المعلومات، فإنها أيضاً تتضمن بعض ملامح تكنولوجيا المعلومات وخاصة اتساع حجم السوق ورفع القدرة على المنافسة، وانتشار عمليات التجديد والابتكار في مجال الإنتاج. وتستخدم طريقة معدل عائد الاستثمار في الاتصالات لتقدير منافع شبكة التليفونات، وفي تقرير البنك الدولي حول التنمية في العالم لسنة ١٩٩٤ يعطى متوسط معدل العائد المالي للاستثمار في مشروعات الاتصالات بنحو ٢٠٪، وهو معدل مرتفع نسبياً، فضلاً عن منافع أخرى لهذه المشروعات مثل انتشار تطبيقات تكنولوجيا المعلومات وخفض تكلفة الاتصالات، والآثار الخارجية الإيجابية لشبكة التليفونات لانجدها في عائد الاستثمار في مجال الاتصالات وإنما في آثارها على الناتج الإجمالي.

ولتقدير التأثير الكلي لشبكة الاتصالات على النمو الاقتصادي نحتاج إلى معرفة منافع الاستثمار في مجال الاتصالات، وقد أجريت دراسات أثبتت أن الدول التي يتوفر بها شبكة جيدة للاتصالات تحقق معدلات نمو أعلى وتوجد أدبيات اقتصادية حول تأثير الاستثمار

هناك عوامل تؤثر في قدرة الدول النامية على استيعاب التجديد والتحديث التكنولوجي منها مدى توفر البنية الصناعية والتكنولوجية من مصانع ومدارس وجامعات ومراكز بحوث وتدريب تكنولوجي، وتوفر المعرفة الفنية والموارد البشرية أي القوى العاملة والخبرة المهنية والعملية والقدرات البحثية، ومن الضروري توفر القبول الاجتماعي للتكنولوجيا والقدرة على التعامل معها

مما لا شك فيه أن التكنولوجيا الحديثة تؤدي دوراً مهماً في هذا النوع من الاقتصاد، ولكنها لا تؤدي الدور كاملاً، إذ يجب أن تتضافر معها جهود العقول البشرية المفكرة والمنتِجة، وكذلك العلاقات الاجتماعية التي قد تكون أكثر أهمية من معرفة مبادئ علمية شديدة الدقة والتخصصية

فـي البنية الأسـاسـيـة ومـحـددات النمو الاقتصادي، ووضعت معايير وعـوامـل للنمو الاقتصادي منها درجة انفتاح الاقتصاد القومي على السوق العالمية، وارتفاع مستوى التعليم وكـفـاءة أداء المؤسسات الاقتصادية والاجتماعية والنمو السكاني والعمراني المتوقع. كما يوجد نمـوذج مبسط، وفيه يكون ارتفاع مستوى شبكة الاتصالات بزيادة عدد التليفونات مقارناً بعدد السكان وارتفاع مستوى الاستثمار في التعليم على معدلات النمو في المستقبل. وإذا استطعنا السيطرة والتحكم في المعدلات الأخرى تصبح التليفونات في مرتبة أقـل ضمن المتغيرات المؤثرة في النمو.

كما توضح دراسات أخرى أنه توجد صعوبات في تقدير أهمية مدخلات رأس المـال مثل التعليم والبنية الأساسية في نماذج انحدار النمو، وهذه المدخلات تعتبر مستقلة وتزيد مع اضطراد النمو الاقتصادي، فمثلاً من الصعب القول إن التعليم وحـده يسبب النمو الاقتصادي أو إن ارتفاع الدخل وحده يؤدي إلى ارتفاع مستويات التعليم، وقد اتضح من البحث أن المشكلة تتمثل في أن مدخلات رأس المال العيني والتعليم والاتصالات ليست المنابع الأساسية للنمو. ففي نموذج كامل للنمو متعدد الأبعاد لا يجب علينا فقط أن نأخذ في الاعتبار مصادر النمو التقريبية مثل ارتفاع الإنتاجية وتراكم رأس المال وإنما أيضاً القوى التي تقود الإنتاجية والاستثمار، على سبيل المثال فإن وجود إطار تشريعي ومؤسسي جيد يمكنه أن يشجع الاستثمار، وبالتالي يرفع مستوى النمو والاستثمار، ونموذج كامل للنمو يجب أن يتضمن كلتا الآليتين، أي أن العوامل المؤسسية تؤثر في الاستثمار، والاستثمارات ترفع معدلات النمو.

ويـجب النظر إلـى عملية النمو الاقتصادي كعملية متعددة الأبعاد، فالنمو الاقتصادي يتمثل هنا في رفع مستوى الإنتاجية وتراكم رأس المال، وكلاهما يمكن تفسيره بقوى أخرى، فنجد أن بعض الاقتصاديين يركزون على دور العوامل الجغرافية كـمـحـددات لـلأداء الاقـتـصـادي على المـدى البعيد، بينما آخـرون يركزون أكثر على العوامل الثقافية والحضارية، وما يهمنا هنا هو تقدير العلاقة الهيكلية بين تراكم رأس المال، خاصة الاستثمار في الاتصالات، والنمو الاقتصادي، وينطلق بعض الاقتصاديين من اعتبار أن الناتج القومي الإجمالي يرجع في المقام الأول إلى دالـة الإنتاج، وفي دالة الإنـتـاج لـدى النيوكلاسيك يعزى الـنـاتج إلـى التكنولوجيا، ورأس المال العيني والعمل ويضاف إليها التعليم والبنية الأساسية لرأس المال، ويفترض أن لكل بلد مستوى معين من التكنولوجيا، وأنها تنمو في كل بلد بمعدل يتغير كل فترة زمنية، وفي تقدير دالة الإنتاج نجد أن رأس المـال العيني ورأس المـال البشري والبنية الأساسية لرأس المال هي عناصر مهمة في دالة الإنتاج.

تمثل البنية الأساسية للعلم والتكنولوجيا أهم مقومات المنظومة القومية للعلم والتكنولوجيا، من حيث الموارد والمؤسسات المالية والنظم الإدارية والتشريعات القانونية المنظمة لهذه المؤسسات، بالإضافة إلى السياسات والقيم والوظائف المنوطة بهذه المؤسسات، وعلى الدول النامية إذا أرادت الاستفادة من التقدم التكنولوجي أن تعمل على تغيير هياكلها الإنتاجية حتى يمكنها التلاؤم مع التغيير التكنولوجي واستيعاب التكنولوجيا وتطويرها، ولا شك في أن تشجيع التغير التكنولوجي سيكون في صالح جميع الدول في منظومة الاقتصاد العالمي المعاصر. والبنية الأساسية للعلم والتكنولوجيا تعرف بدلالة المؤسسات والهياكل الاجتماعية التي تتضمن أنشطتها أساساً الاكتشافات وشيوع المعرفة العلمية والتكنولوجية.

وهناك عوامل تؤثر في قدرة الدول النامية على استيعاب التجديد والتحديث التكنولوجي منها مدى توفر البنية الصناعية والتكنولوجية من مصانع ومدارس وجامعات ومراكز بحوث وتدريب تكنولوجي، وتوفر المعرفة الفنية والموارد البشرية أي القوى العاملة والخبرة المهنية والعملية والقدرات البحثية، ومن الضروري توفر القبول الاجتماعي للتكنولوجيا والقدرة على التعامل معها، وأن يكون حجم السوق المحلية كبيراً نسبياً، ويلزم لتطبيقات تكنولوجيا المعلومات والاتصالات إذن توفير بنية أساسية مناسبة، وبينما تحتاج بعض الدول النامية إلى إنشاء شبكة اتصالات ذات سرعة عالية، فإن البعض الآخر يحتاج فقط لمجرد توسع بسيط لخدمات شبكة التليفونات أو تقوية الإرسال التلفزيوني، وهناك العديد من الدول النامية تفتقر إلى معدات الكمبيوتر وتطبيقات البرمجيات، ولعل انتشار التليفون المحمول وهو تطبيق متقدم لتكنولوجيا الاتصال اللاسلكي، سوف يؤدي إلى التغلب على بعض الصعوبات في تقديم خدمات الاتصالات في المناطق النائية والمعزولة، أو مناطق الغابات والجبال، فقد تم إدخال استخدام التليفون المحمول وشبكة الإنترنت في بعض مناطق الغابات في إفريقيا، ونتج عن ذلك خلق نوع جيد من الاتصال بين القاطنين في هذه المناطق وخارجها، حتى إن سكان بعض الغابات الإفريقية يمارسون التجارة الإلكترونية لمنتجات الغابات الاستوائية عن طريق شبكة إنترنت والتليفون المحمول، وستشهد السنوات العشر القادمة انتشار تطبيق هذا النوع من خدمات الاتصالات، وبزيادة الطلب عليها ستنخفض تكلفتها وبالتالي ثمنها.

وتعتبر البنية الأساسية بوجه عام هي المحرك الرئيسي للنشاط الاقتصادي، حيث يستفاد من جداول المدخلات والمخرجات والحسابات القومية في كل من الولايات المتحدة واليابان أن الاتصالات السلكية واللاسلكية تستخدم في جميع القطاعات الاقتصادية تقريباً، والمستخدمون يطلبون هذه الخدمات للاستهلاك المباشر ولرفع إنتاجيتهم وتوفير الجهد والوقت، وبالتالي تقليل التكلفة.

وبمفهوم علم الاقتصاد يخلق التوسع في شبكة الاتصالات آثاراً خارجية بمعنى أن المنافع التي تعود على مستخدمي شبكة الاتصالات تزيد بمعدل أكبر من التوسع فيها، وتحدد فرص المكالمات عبر شبكة التليفونات بعدد المواطنين الذين يرسلون ويستقبلون هذه المكالمات، ولو كانت شبكة الاتصالات ضيقة ومحدودة فإن كلا الطرفين المرسل والمستقبل تكون استفادته ضئيلة، وتبين بعض الدراسات أن زيادة القدرة على الاتصال التليفوني

بنسبة ٢٠٪ تزيد من الفرص بأكثر من أربعة أضعاف، وبمعنى آخر فإن تزايد منافع شبكة الاتصالات مقاسة في زيادة فرص الاتصال، يبلغ أضعاف معدل التوسع في شبكة الاتصالات.

وتوجد أربعة خيارات فيما يتعلق بملكية مرافق الاتصالات وتحسين خدمات الاتصالات في الدول النامية:

أولاً: ملكية عامة لمرافق الاتصالات وقيام مشروع عام بالإدارة.

ثانياً : ملكية عامة لمرافق الاتصالات مع التعاقد مع القطاع الخاص على التشغيل والإدارة.

ثالثاً: ترك ملكية وتشغيل مرافق الاتصالات للقطاع الخاص مع وضع تنظيمات وضوابط تحددها الحكومة.

رابعاً: قيام المجتمع المحلي والمنتفعين بتوفير الخدمة بالجهود الذاتية.

ويستفاد من الدراسات التي أجريت في معهد التنمية بجامعة هارفرد حول أثر البنية الأساسية لتكنولوجيا المعلومات والاتصالات في التنمية، أن اتساع شبكة التليفونات وتطوير الاتصالات له أثر كبير في رفع مستوى الإنتاجية أكثر من الأنماط الأخرى لرأس المال، وهذا العائد الإضافي على مستوى الاقتصاد الكلي يعتبر برهاناً على حدوث آثار خارجية إيجابية، وأن اتساع شبكة التليفونات والاتصالات ترفع الكفاءة الاقتصادية عند خفض قوة الاحتكارات المحلية بزيادة المنافسة، وبالتالي خفض الرسوم المفروضة على المكالمات التليفونية.

مطلوب من دولنا العربية سعي حثيث إلى تدعيم البنية الأساسية لتكنولوجيا المعلومات والاتصالات لتؤدي دورها في التنمية، وترفع من قدراتها التنافسية في السوق العالمية، ويحتاج متخذو القرارات إلى إلمام بالمشكلات المعقدة للاتفاقيات المنظمة لقطاع الاتصالات واتفاقيات التوحيد القياسي للمواصفات الفنية، واتفاقيات حقوق الملكية الفكرية وحمايتها، والمنظمات الدولية التي تهتم بتنفيذها.

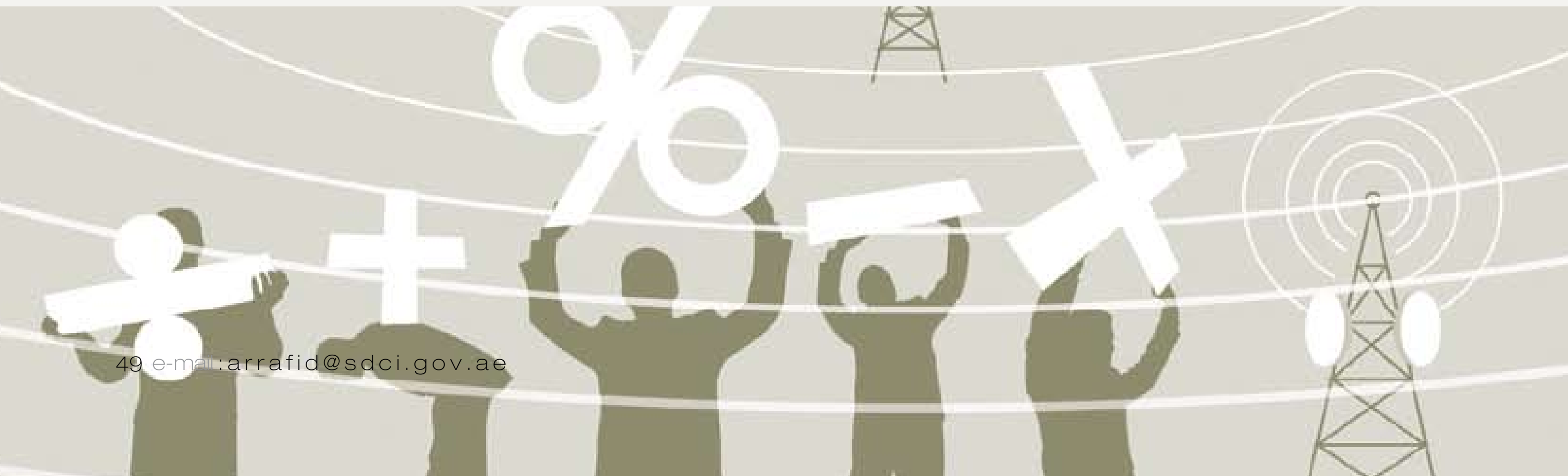
توثيق الدراسة:

– د. صلاح زين الدين «تكنولوجيا المعلومات والتنمية» الهيئة العربية العامة للكتاب، مكتبة الشروق الدولية ٢٠٠٨م وللمؤلف أيضاً «الاقتصاد الدولي»، مطبعة دار الشعب ١٩٩٨.

– ناريمان إسماعيل متولي: اقتصاديات المعلومات «دراسة للأسس النظرية وتطبيقاتها العملية على مصر وبعض البلاد الأخرى» المكتبة الأكاديمية القاهرة ١٩٩٥.

– فاطمة البريكي «اقتصاد المعرفة» 2005، www.doroob.com

Crede, A., Mansell, R: Knowledge Society in a Nut Shell Information Technology for Sustainable Development: International Development Research Center, Ottawa 1998. Pp. 19.





جبران .. المسكون بالأوجاع والأحلام

أضاء قناديل الأمل

عبدالمجيد إبراهيم قاسم

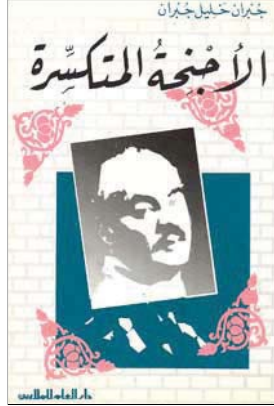
الأديب الذي نثر عطور الجمال فوق كلماته، وصاغها بمنتهى العذوبة, فتلاطمت كالبحر حيناً، وتدفَّقت كالينبوع أحياناً كثيرة، سافر كالنور في فضاءات شاسعة من الألوان والصور... ساطعاً كلون الشمس، هادراً بعنف السيول وقوَّة الزلازل.
إنه جبران خليل جبران... الذي استطاع أن يُبدع لذاته نهجاً متفرِّداً، كان الأقرب إلى القلوب، خلَّف إرثاً فكرياً وروحياً؛ غاية في السمو والرفعة، ارتكز على مقومات راسخة هي: المعرفة، الصدق، المحبَّة... ليدوِّن ذاته علامة فارقة في الأدب العالمي برمته.

جبران المسكون بالأوجاع والأحلام، من أضاء في الأعماق قناديل الأمل، وزرع في الأرواح بيادر اللبلاب، ونشر عطوره في مدارات الفكر.

أبصر جبران النور في/ ٦ كانون الثاني سنة ١٨٨٣/في يوم عاصف من أيام الشتاء الجبلي القارس، في بلدة (بشرّي) الغافية على سفح جبل الأرز في لبنان من أسرة فقيرة، والده «خليل جبران»، والدته «كاملة رحمة» كانت تعمل في الخياطة، تعلَّم مبادئ القراءة العربية والسريانية، والمبادئ الأولية للعلوم، وبعض التعاليم الدينية في مدرسة (الخوري سمعان) في (بشرّي). كان ملتصقاً كثيراً بأمه، التي تركت في شخصيته بصمات عميقة، والتي اكتشفت فيه فطرة الإبداع والميل إلى التأمّل.

وكانت طبيعة جبران هادئة، كان قريباً للحزن، محبّاً للوحدة، يقول جبران: «عندما ولدت كآبتي أرضعتها حليب العناية، وسهرت عليها بعين الحب والحنان، وعندما كنّا نغنّي معاً؛ أنا وكآبتي كان جيراننا يجلسون إلى نوافذهم مصغين إلى غنائنا لأن عناءنا كان عميقاً كأعماق البحر وغريباً كغرائب الذكرى». /المجنون/

تأثر في طفولته بالطبيعة الساحرة لمسقط رأسه (بشرّي) التي أوقدت وجدانه، وكان للعيون والشلالات والجبال والوديان؛ وللحياة البسيطة الوديعة تأثير كبير فيه وفي إبداعه.. يقول جبران في إحدى رسائله: «وأجمل ما في هذه... هو أن أرواحنا تبقى خفاقة مرفرفة فوق الأماكن التي تمتعنا فيها بشيء من اللذة، وأنا من الذين يحفظون ذكرى الأشياء مهما كانت بعيدة ودقيقة، ولا يدعون خيالاً من خيالاتها يضمحل مع الضباب، وقد يكون احتفاظي بأشباح الأيام الغابرة سبباً لكآبتي وانقباضي في بعض الأحايين».



عندما ولدت كآبتي أرضعتها حليب العناية، وسهرت عليها بعين الحب والحنان، وعندما كنّا نغنّي معاً؛ أنا وكآبتي كان جيراننا يجلسون إلى نوافذهم مصغين إلى غنائنا لأنّ عناءنا كان عميقاً كأعماق البحر وغريباً كغرائب الذكرى

إنّ أعذب ما تحدّثه الشفاه البشرية هو لفظة (الأم) وأجمل مناداة هي (يا أمي) كلمة صغيرة كبيرة مملوءة بالأمل والحب والانعطاف، وكل ما في القلب البشري من الرقة والحلاوة والعذوبة

اضطرت عائلته تحت تأثير الظروف الصعبة للسفر إلى أمريكا عام ١٨٩٥ والاستقرار في «بوسطن» حيث عملت والدته في شوارعها كبائعة متجوِّلة، ثم أُرسل ثانيةً ليتمَّ تعليمه في مدرسة الحكمة في لبنان، ويدرس اللغة العربية وآدابها سنة ١٨٩٨ حيث بدأت ملامح النبوغ والذكاء تظهر عليه، وقد عُرف في تلك المرحلة بالتفوق والاجتهاد، وازدادت مدارات إبداعه اتساعاً، وأخذت مواهبه بالنضوج والتبلور، ثم عاد إلى «بوسطن» سنة ١٩٠٢ بعد أن بلغه خبر وفاة أخته «سلطانة» ثم تَبعها أخوه «بطرس» بمرض السل، وبعد أشهر توقف قلب والدته عن الخفقان، وقال جبران عندها : « لم تعد أمّي تتألم».

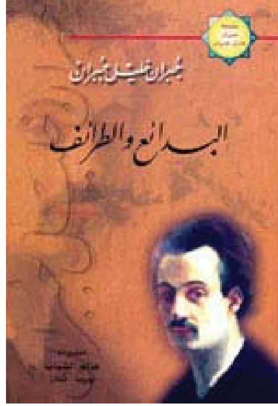
يقول جبران في الأم: «إن أعذب ما تحدّثه الشفاه البشرية هو لفظة (الأم) وأجمل مناداة هي (يا أمي) كلمة صغيرة كبيرة مملوءة بالأمل والحب والانعطاف، وكل ما في القلب البشري من الرقة والحلاوة والعذوبة». / الأجنحة المتكسرة /

هذه الحوادث المفجعة التي توالت عليه ولَّدت لديه براكين حزن، وفجَّرت ينابيع حسرة، جعلته يعيش المرارة والألم، إلا أن فكرة الموت خلقت لديه روح المواجهة، وقوَّة التحدي، فأَثْرت الأحزان المستمرة نهر إبداعه، وخصَّبت الفواجع المتلاحقة روض كتاباته، واستطاع أن يحوِّل الحزن إبداعاً، وأن يصوغ المأساة لوحات تحاكي الفرح.

يقول جبران: «كلّما أعمل وحش الحزن أنيابه في أجسادكم، تضاعف الفرح في قلوبكم».

– «آلامكم هي الجرعة الشديدة المرارة التي بواسطتها يُشفي الطبيب الساهر في أعماقكم أسقام نفوسكم». / النبي/

سافر إلى باريس عام ١٩٠٨ لدراسة الفنون بعد



ويلٌ لأمة تحسب المستبد
بطلاً، وترى الفاتح رحيماً،
ويلٌ لأمة لا ترفع صوتها
إلا إذا مشت في جنازة ولا
تفخرُ إلا بالخرائب، ولا تثور إلا
وعنقها بين السيف والنطع،
ويلٌ لأمة سائسها ثعلب،
وفيلسوفها مشعوذ،
وفنها من الترقيع والتقليد

اللغة «مظهر من مظاهر
الابتكار في مجموع الأمة،
فإذا هجعت قوة الابتكار
توقفت اللغة عن مسيرها،
وفي الوقوف التقهقر وفي
التوقف الموت والاندثار»

أن اشتدَّ ولعه بالرسم، وكان لـ (ماري هاسكل) دور كبير في سفره، حيث مكث هناك سنتين قبل أن يعود إلى نيويورك، ويطلب منها الزواج، حيث رفضت عرضه حتى لا تحدَّ من طموحه الإبداعي.

وهو هناك في المغترب كان قلبه في لبنان، نشر العديد من قصائده آنذاك؛ أفصح فيها عن الحنين إلى الوطن لبنان.

بدأ جبران بأول مقال نشره بعنوان (رؤيا) وأول معرض للوحاته سنة ١٩٠٤، وأصدر كتابه الأول «الموسيقى» عام ١٩٠٥ ثم أتبعه بـ «عرائس المروج» عام ١٩٠٦ الذي نشره له (أمين غريب) صاحب جريدة (المهاجر) العربية في نيويورك.

ثم بدأ نتاجه الأدبي يتدفَّق، فكان «الأرواح المتمرِّدة» سنة ١٩٠٨ ثم «الأجنحة المتكسِّرة» سنة ١٩١٢ ثم « دمعة وابتسامة» في ١٩١٤ الذي ضمَّ مجموعة مقالات، كان يكتبها في زاوية منتظمة بعنوان «أفكار» ثم استبدلها بـ «دمعة وابتسامة»، ثم أصدر جبران « المواكب» عام ١٩١٩ وهي القصيدة الوحيدة التي اعتمد فيها جبران القافية والوزن و«العواصف» في ١٩٢٠ بالعربية، وفي عام ١٩٢٣ نشرت له (مكتبة العرب) في مصر كتاب «البدائع والطرائف».

تعرَّف إلى « ميّ زيادة» التي شجعته على الكتابة، وكانت مقالة «يوم مولدي» من عرَّفتها بجبران الذي أسرها بأسلوبه، وظلَّ يبادلها الرسائل فترة طويلة دون أن يلتقيا.

وكان جبران قد أتقن الانجليزية بفضل (ماري هاسكل) فأصدر باللغة الإنجليزية كتبه:

«المجنون» عام ١٩١٨، الذي استخدم فيه الرمزية والسخرية، و«السابق» عام ١٩٢٠ و«النبي» – رائعة جبران التي تفيض بجمالية الصور، والكتاب الذي هزَّ ضمير العالم، ببساطته وعمقه، ودقة تركيبه وموسيقاه الشاعرية – عام ١٩٢٣ والتي تُرجمت إلى أكثر من أربعين لغة، و«رمل وزبد» الذي استخدم فيه المثل، بما يعنيه من اختصار للفكر عام ١٩٢٦ و«يسوع ابن الإنسان» عام ١٩٢٨، و«آلِهة الأرض» عام ١٩٣١، ثم صدر له «التائه» عام ١٩٣٢ و«حديقة النبي» ١٩٣٣ أي بعد وفاته، ودون أن يكمل «جنة النبي» الجزء الثاني منه، وفي /النبي/ المؤلَّف من (٢٦) فصلاً يبوح خلالها بمجموعة من المواعظ في كلِّ ما يتصل بالإنسان من الحزن والفرح، والجريمة والعقاب، والصلاة والصداقة، إلى الحرية والموت، يقول في بعض فصوله:

– «الفرح والحزن توأمان لا ينفصلان، يأتيان معاً ويذهبان معاً، إذا جلس أحدهما منفرداً إلى مائدتكم، فلا يغرب عن أذهانكم أن رفيقه يكون حينها مضطجعاً على أسرَّتكم».

– «إنكم معلَّقون ككفتي الميزان بين ترحكم وفرحكم وأنتم بينهما متحركون أبداً، ولا تقف حركتكم إلا إذا كنتم فارغين في أعماقكم».

– «يجب أن تصبح المحبَّة في حياتنا كالشجرة العظيمة؛ تعانق بأغصانها اللطيفة المرتعشة وجه الشمس». / النبي /

كتب جبران في الحرية والمحبَّة والحياة، وعبَّر عن توق الإنسان لها، وكتب في الشعر والنثر، وفي القصة والخاطرة، والرواية والنشيد والمثل، وكان صاحب وجدانية قويّة، اجتاز بها أرض الواقع، باحثاً خلالها عن كلمات يهتدي بها الإنسان.

واستأثر الخيال بجزء كبير من كتاباته، إذ مزج فيها بين الإنسان والطبيعة إلى درجة التوحّد، فبرزت الطبيعة بسحرها كعنصر أساسي في كتاباته ولوحاته، فهي الجنة التي ليس فيها حزن ولا ألم ولا ظلم، وطالما

كان جبران من فقدت دوحة روحه من أوراقها عند المغيب... كان يحاور الأزهـار والطيور، يتألم لأنين الشجر، تهمي دموعه مع ترنيمة البلبل الأسير الطافحة بالزفرات، كان مولعاً بمناجاة الطبيعة، واستخدام عناصرها في كتاباته، فنراه يقول:

«هـوذا الصُّبح يُنـادي فاسـمعي
وهـلـمّــي نقـتـفـي خُطـواتـه
قـد كفانـا مـن مسـاء يدّعــي
أنّ نُــور الصُّبـح مـن آيـاتـه».

ويقول أيضاً:

– «كما تحلمُ الحبوب الهاجعة تحت الثلوج بالربيع، هكذا تحلم قلوبكم بربيعها». /النبي/

كان يؤمن بأن الحب أكبر الحقائق، بأنه أساس الحياة الحقيقية والفاضلة، فهو هبة الله للإنسان ليتطهَّر بها، ويرى جمال الوجود، وأن المحبَّة متلازمة مع الأبدية، فنراه يقول:

– «أوصيكم باسم الحب الذي يجمع قلوبنا أن تكونوا مسالك لا حصر لها، يتلاقى بعضها مع البعض الآخر في الصحراء، حيث تطوف الذئاب والنعاج، واذكروا هذا عني». /حديقة النبي/

– «أحبّوا بعضكم بعضاً ولكن لا تقيّدوا المحبَّة بالقيود، ولتكن بحراً متموجاً بين شواطئ نفوسكم». /النبي/

أثناء إقامته في أمريكا أصرَّ على هويَّته اللبنانية، وقام بحملة جمع تبرعات لأجل لبنان عام ١٩١٦ وكان سكرتيراً للجنة «إنقاذ سورية وجبل لبنان» كان يدعو لاستقلال لبنان واعتماد الشعب على نفسه، بعيداً عن الأتـراك والفرنسيين والأمريكيين، وعالج من خلال مجموعة نصوص كتبها الأحداث التي تمرُّ بها أمته مثل (مات أهلي)، (في ظلام الليل) كان يقول: «الأرض لكم وأنتم الطريق ، قدِّسوا الحرية حتى لا يحكمكم طغاة الأرض».

– «أريدهم أن يعرفوا أن عرش السلطان الجبار مبني على رمل رطب، لماذا يركعون أمام صنم ملوَّث ما دام أمامهم فضاء لا حدَّ له». ويقول أيضاً:

– «ويلٌ لأمة تحسب المستبد بطلاً، وترى الفاتح رحيماً, ويلٌ لأمة لا ترفع صوتها إلا إذا مشت في جنازة ولا تفخرُ إلا بالخرائب، ولا تثور إلا وعنقها بين السيف والنطع, ويلٌ لأمة سائسها ثعلب، وفيلسوفها مشعوذ، وفنها من الترقيع والتقليد». /حديقة النبي/

فكانت معالجته للظلم الاجتماعي والديني والسياسي من أهم سمات الواقعية في أدبه.

عمل جبران على التجديد في اللغة، وعلى تطوير أدواتها، لأن اللغة التي تبقى على حالها بالنسبة له هي لغة ميّتة، واللغة هي التي تختار ألفاظها لكل زمان، حتى تتناسب وروح العصر وتساير تطوراته، ويعتبر جبران أن اللغة «مظهر من مظاهر الابتكار في مجموع الأمة، فإذا هجعت قوة الابتكار توقفت اللغة عن مسيرها، وفي الوقوف التقهقر وفي التوقف الموت والاندثار».

كما أن جبران رفض المفهوم التقليدي للشعر، فليس الشاعر من يعالج كلماته في قوالب مسبقة الصنع، وليس من يلمُّ معانيه من قارعة الطريق، بل من يرى ما وراء الأشياء، ويغوص في الأعماق.

كان صادقاً في الدعوة لتحرُّر اللغة العربية من الشوائب، وفي محاربة الجمود والركود والتقليد، وثار على الأشكال القديمة والأوزان الموروثة في الأساليب والألفاظ والتعابير، فهو القائل: «إن اللغات تتبع مثل

كلِّ شيء، سنة البقاء للأنسب».

لقد اصطفى جبران من اللغة الأساليب والألفاظ بغاية الدقة والدِّراية. فيقول: «في اللغة العربية قد خلقت لغة جديدة داخل لغة قديمة، لم أبتدع مفردات جديدة، بل تعابير جديدة، واستعمالات جديدة لعناصر اللغة».

– «إن اللغة كائن حي ينمو ويكبر، ثم يموت ويندثر، وليس موت اللغة يعني اندثارها، بل يعني أن تموت ألفاظ وتحيا ألفاظ أخرى، أن تموت عبارات وتأتي عبارات، وهذا هو السرّ العجيب لبقاء اللغات في الحياة».

عندما استبدّ به الداء وأحسَّ بدنو أجله, قال عندها: «أنا بركان صغير تم إغلاق فوهته» فكان يوم ١٠ نيسان عام ١٩٣١ من أكثر الأيام ظلمة في تاريخ الأدب، فهو اليوم الذي توفي فيه جبران في مشفى / فنسنت / في نيويورك وهو في قمّة مجده الأدبي؛ وعن عمرٍ يناهر ٤٨ عاماً، ثم نُقل رفاته بعد أربعة أشهر إلى لبنان، ودُفن في / مار سركيس / قرب (بشرّي) التي كانت مرتعاً لصباه، ليعود إلى حيث بدأ، ولتنتهي رحلة مبدع، سكن القلوب وهزَّ المشاعر، مبدعاً في الألم كما في الحب. يقول جبران خليل جبران:

– « فقد وصل الجدول إلى البحر وأُتيح للأم العظيمة أن تضمَّ ابنها إلى صدرها مرة أخرى». / النبي/

– « ... هي أن تسعى وراء شاعر؛ وإن كان يعيش وراء سبعة أنهر، وتهدأ في حضوره ولا تنبس شفتاك بسؤال، أن تعرف أن القديس والخاطئ أخوان توأمان وُلد أحدهما قبل الآخر بلحظة فقط، وهي أن تتبع الجمال حتى وإن قادك إلى حافة الهاوية، وإن كان مجنحاً وأنت بلا أجنحة عليك أن تتبعه، لأنه حيث لا جمال لا شيء هناك».

– «سيروا في سبيلكم وأنتم تغنّون، ولكن لتكن كل أغنية قصيرة؛ لأن الأغاني التي تموت باكراً على شفاهكم، هي وحدها التي تعيش في قلوب الناس»./ حديقة النبي/

– «كلمةٌ أريد رؤيتها مكتوبةً على قبري: أنا حيٌّ مثلكم، وأنا الآن إلى جانبكم، أغمضوا عيونكم، انظروا حولكم، وستروني...».

المراجع:
(١) جبران واللغة العربية – «أحمد الخوص». (٢) البدائع والطرائف – الدكتور «نزار بريك هنيدي» – مقدمة الكتاب.

حوار مع الأديب إبراهيم عبدالمجيد

أطلس الفولكلور المصري إنجاز مهم

السعداوي الكافوري





يعتبر الأديب الروائي إبراهيم عبد المجيد واحداً من أهم الكتّاب العرب حيث صدر له العديد من الأعمال الروائية المهمة منها «البلدة الأخرى, لا أحد ينام في الإسكندرية، ليلة العشق والدم، طيور العنبر، الصياد واليمام، عتبات البهجة، برج العذراء» أيضاً يكتب إبراهيم عبد المجيد القصة القصيرة وصدرت له عدة مجموعات قصصية تعد بمثابة علامات فارقة على مسيرة السرد القصصي العربي المعاصر منها «مشاهد صغيرة حول سور كبير، إغلاق النوافذ، سفن قديمة».

كل ذلك من خلال لغة شفيفة تتماس مع تخوم الشعر وبناء قصصي رصين.. محكم ومتماسك، وأسلوب سهل وسلس، بالإضافة إلى ذلك يكتب إبراهيم عبد المجيد السيناريو وله عدة أعمال درامية هامة عرفت طريقها إلى الشاشة الفضية ولاقت تجاوباً كبيراً من الجماهير والنقاد. ناهيك عن مقالاته ودراساته التي يعكف على نشرها بكبريات الصحف والمجلات المصرية والعربية... أيضاً حصل الأديب إبراهيم عبد المجيد خلال مشواره الإبداعي على العديد من الجوائز الهامة منها جائزة نادي القصة، جائزة نجيب محفوظ، جائزة التفوق، جائزة الدولة التقديرية...

الرافد التقت به مؤخراً وكان لها معه هذا الحوار:

*** السفر، الرحيل، الفراق، الموت الفادح هو قدر معظم أبطال أعمالك القصصية فهل من الممكن أن تبين لنا أسباب ذلك؟**

– أعتقد أن السبب الرئيسي وراء احتفاء أعمالي الإبداعية بمعاني السفر والفراق والرحيل هو نشأتي بحي كرموز بمدينة الإسكندرية بالقرب من ترعة المحمودية والتي كانت آنذاك شرياناً مهماً للنقل النهري تموج بحركة السفن ذهاباً وإياباً وأحياناً كانت تتوقف هذه المراكب على شاطئ ترعة المحمودية لتفريغ شحناتها وكنا نتحلق ونحن أطفال حول هؤلاء البحارة لنستمع إلى حكاياتهم المدهشة. أضف إلى ذلك أن حي كرموز يعتبر قريباً جداً من القباري وغيط العنب وغيرهما من مناطق صناعية يقطنها غرباء، قادمين من الريف أيضاً من الأسباب التي حفرت معاني السفر والرحيل والفراق بداخلي هو عمل والدي بهيئة السكك الحديدية فكثيراً ما كنت أسافر معه كما أنني عندما كنت تلميذاً بالمرحلة الابتدائية كان لزاماً عليّ أن أقطع شريط القطار ذهاباً وإياباً حتى أذهب إلى مدرستي الكائنة بحي القباري! إذن فهذه المعاني تحاصرني منذ ميلادي. أما عن الموت فهو من وجهة نظري سفر لا نهائي وخلال حياتي قابلت أناساً كثيرين سافروا واختفوا من الحياة... أذكر أنني تعرفت على هذا السفر اللانهائي في مراحل مبكرة جداً من حياتي فالموت قد غيّب الكثير ممن أعرفهم مثل صديقي أثناء مرحلة الطفولة المرحوم خير الدين والذي تناولت شخصيته في رواية «طيور العنبر» وكانت شخصية من أجمل شخصيات الرواية. إذن فأنا محاصر بالسفر والرحيل والفراق والموت منذ الميلاد والنشأة ناهيك عن عملي الوظيفي بالثقافة الجماهيرية والذي جعلني على سفر معظم الوقت حيث كنت مكلفاً الإشراف على النشاط الأدبي بشتى أنحاء الجمهورية، وأعتقد أن كل ذلك جعل معاني السفر والرحيل والفراق تتسرب ربما دون وعي مني إلى أعمالي الأدبية.



*** القارئ لأعمالك الإبداعية سواء القصص القصيرة أو الروايات يدرك منذ الوهلة الأولى أن لديك ولعاً مدهشاً بالمكان.. فما سر اهتمامك بالمكان إلى هذه الدرجة؟**

– لعل مرجع ذلك هو نشأتي بمدينة الإسكندرية تلك المدينة


فتحية العسال



طيور العنبر


فريدة النقاش

ذات التنوع الجغرافي والتعدد الثقافي حيث البحر الممتد بلا نهاية والصحراء المترامية الأطراف والمدينة التي تشكل التحضر في أرقى صوره والنهر الذي ينتشر على ضفتيه الفلاحون البسطاء.. فمثلاً عندما نشاهد سفينة تبحر تعرف أن العالم أوسع أو عندما تشاهد شخصاً وحيداً ينزل في محطة ثم يغيب عن الأنظار تدرك أن الصحراء ممتدة وواسعة أو عندما ترى صياد سمك يظهر بقاربه ثم يختفي مع المساء تتبادر إلى ذهنك فكرة الاستقرار، كل ذلك وغيره جعل للمكان وجوداً أصيلاً في روحي وأنا لديّ قناعة بأن المكان هو الباقي وهو الذي يخلق أساطيره وهو الذي يصنع الشخصية على عكس التصور القديم الذي كان يرى أن المكان يتأثر بحالة البطل النفسية فالمكان لديّ هو الذي يصنع البطل، لذلك تجد في رواياتي شخصيات تتحرك بمسلك غريب عجائبي لأنها تعيش في أماكن عجائبية... وبالتالي فالمكان حاضر بقوة في أعمالي فمثلاً رواية طيور العنبر والتي تعد بمثابة جزء ثانٍ لرواية «لا أحد ينام في الإسكندرية» لا امتداد للشخصيات ولكن عن المدينة كمكان في تجلٍّ آخر، ففي رواية «لا أحد ينام في الإسكندرية» نجد أن الإسكندرية هي مدينة العالم حيث التسامح والتعدد وقبول الآخر والتي منها حقق العالم الحر أول انتصار على النازية في معركة العلمين. أما في رواية «طيور العنبر» فنجد أن الحديث يدور حول افتقاد المدينة لروحها الكوزموبوليتاني بعد نزوح الأجانب منها.

*** تعتبر روايتك المعنونة «البلدة الأخرى» واحدة من أهم الأعمال الأدبية التي تناولت مفهوم الغربة خارج حدود الوطن، حيث جاءت في مجملها كسيمفونية طويلة من اللحن الشجي على أوتار الغربة والشوق والحنين.. فماذا عن نصيب الإغتراب في الداخل من أعمالك الأدبية؟**

– قبل رواية «البلدة الأخرى» هناك ثلاث روايات مهمة في مسيرتي الإبداعية هي «المسافات، ليلة العشق والدم، الصياد واليمام» تدور موضوعاتها الأساسية حول الغربة داخل الوطن فتناولت اغتراب المصريين في مصر بداية من عصر الانفتاح الذي شهد نوعاً من التحول المضاد لكل المشروعات والأفكار والرؤى والقيم التي أحدثتها الثورة ثم خدمتني الظروف بالسفر إلى السعودية فكتبت رواية «البلدة الأخرى» والتي تناولت تغريبة المصريين في بلاد النفط، وبالتالي

أن المكان يتأثر بحالة البطل النفسية فالمكان لديّ هو الذي يصنع البطل، لذلك تجد في رواياتي شخصيات تتحرك بمسلك غريب عجائبي لأنها تعيش في أماكن عجائبية ... وبالتالي فالمكان حاضر بقوة في أعمالي

لم أكتب عن مصر المعاصرة إلا بعد أن أنجزت روايتين عن الإسكندرية في الأربعينيات أثناء الحرب العالمية الثانية ثم في الخمسينيات بعد حرب قناة السويس ثم عدت إلى مصر المعاصرة والاغتراب العنيف في روايتي «برج العذراء»

اكتملت الصورة عن الغربة داخلياً وخارجياً. ولك أن تلاحظ أنني بعد رواية «البلدة الأخرى» لم أكتب عن مصر المعاصرة إلا بعد أن أنجزت روايتين عن الإسكندرية في الأربعينيات أثناء الحرب العالمية الثانية ثم في الخمسينيات بعد حرب قناة السويس ثم عدت إلى مصر المعاصرة والاغتراب العنيف في روايتي «برج العذراء، وعتبات البهجة» الأولى تراجيدية والثانية كوميدية وكلتاهما وجهان لاغتراب عنيف.

*** تلاحظ مؤخراً اهتمامك البادي بكتابة السيناريو والدراما التلفزيونية فهل سبب ذلك أنك لم تعد تعول على الكلمة المكتوبة في ظل تراجع عدد القراء وانسحابهم أمام إبهار الميديا واستسلامهم لتقنيات وسائل الاتصال الحديثة؟**

– بعيداً عن كل التفسيرات والتنظيرات أعتقد أنه سبب بسيط جداً فقد حدث أن التلفزيون المصري قد قام بشراء بعض أعمالي لتحويلها إلى دراما وظلت حبيسة الأدراج لسنوات تحت رحمة كتاب السيناريو فقررت أن أكتب السيناريو وأثناء كتابتي وجدت أنني من الممكن أن أكتب شيئاً آخر من قصصي القصيرة وهو الذي أنجز أولاً وظهر إلى النور عبر الشاشة الفضية عملي الدرامي الأول «بين شطين وميه» ولكن بعد ذلك عدت إلى الكتابة الأدبية عشقي الأول وحبي الأثير لأنني لا أستطيع الانقطاع عن الكتابة الأدبية «فأنا من دون كتابة الرواية والقصة القصيرة أموت».

*** باعتبارك مثقفاً عربياً بارزاً له موقفه ورؤيته تجاه الكون والمجتمع والإنسان ما هي محددات إقامة حوار حضاري مع الآخر؟**

– من وجهة نظري لا يمكن إقامة حوار حضاري مع الآخر ونحن في هذه الحالة المتردية، خاصة أن ثقافتنا العربية تتعرض لغزو سلفي يدمر هذه الثقافة ويجعلها ضعيفة وعاجزة أمام الثقافات الأخرى، فالخطر الأكبر هو من الغزو السلفي فهل تطلب من الغرب أن يتقبلك ويتحاور معك ثم يحدث في اليوم الثاني انفجار بأحد قطارات أو مطارات أوروبا يودي بحياة أبرياء وينسف أي قواعد للتحاور مع الآخر!! وبالتالي يجب علينا أولاً كعرب أن نكرس لمعنى الديمقراطية مفهوماً وممارسة وأن نترك الكيانات والتجمعات الليبرالية تواجه الفكر المغلوط الذي استولى على الشارع

العربي بالمخاتلة والمغالطات ومن منطلق شعارات عاطفية، أذكر أنني بعد عودتي من السعودية عام ١٩٨٠ حضرت ندوة ضمن أنشطة لجنة الدفاع عن الثقافة الوطنية، وكانت تضم في عضويتها أسماء لامعة ومحترمة من أمثال صلاح عيسى، جلال الغزالي، فتحية العسال، وفريدة النقاش وغيرهم وفي تلك الندوة تحدثت عن الفكر الديني المغلوط وعن المطبوعات، كما أشرت إلى المطبوعات والكتب الصفراء التي راحت تغزو بغزارة سوق الكتاب المصري محذراً من مغبة ذلك لا سيما وأن هذا الفكر المغلوط يضعف ثقافتنا وأنه من وجهة نظره مجرد منجزات لبعض الكفرة والمارقين. أيضاً نحتاج إلى ثورة في التعليم فهل يعقل أنه حتى الآن لا يوجد بالمنهج المدرسي المصري درس عن تاريخ المسرح أو السينما أو الموسيقى على سبيل المثال، ناهيك عن خلو المجتمع المدرسي من الجماعات الثقافية بحيث صارت المدارس أماكن للتلقين وليس للتفكير المبدع الخلاق.

*** باعتبارك كنت أحد قيادات الثقافة الجماهيرية بمصر وأشرفت بحكم موقفك على أحد المشروعات القومية الهامة والتي تصب في خانة الحفاظ على الهوية القومية وهو مشروع أطلس الفولكلور المصري... فلماذا لم يخرج الأطلس إلى النور حتى الآن وما هي المعوقات التي تحول دون إنجاز هذا المشروع المهم؟**


إبراهيم عبدالمجيد

– يعتبر أطلس الفولكلور المصري مشروعاً كبيراً وطموحاً وللأسف تعطل العمل به عشر سنوات ولك أن تعرف أن هذا الأطلس يتطلب جمع مادة تتعلق بأكثر من ثلاثين موضوعاً فولكلورياً، وبالتالي لا يمكن أن يظهر إلى النور كاملاً. وعموماً مشروع الأطلس يعد من المشروعات التي لا تنتهي لأنه هناك جديد يومي في الحياة الشعبية.. وعلى أية حال صدر حتى الآن من الأطلس جزء الخبز وجزء الآلات الموسيقية وجارٍ العمل الآن على إصدار الجزء الخاص بالفخار.

*** حصلت مؤخراً على جائزة الدولة التقديرية في الآداب وهي جائزة من أرفع الجوائز المصرية وأعلاها قيمة... فماذا تمثل الجائزة بالنسبة لك؟**

– الجوائز في حياة الكاتب مهمة إذا أتت وغير مهمة إذ لم تأت بمعنى من دون جائزة لن ينقص الأديب شيئاً ومع الجائزة سيحدث بعض الانتعاش أي مبلغ من المال لحل بعض المشاكل وشيء من الانتشار للكتاب. وأنا شخصياً لم أتقدم لجائزة إلا في بداياتي المبكرة جداً. حيث تقدمت إلى نادي القصة عام ١٩٦٩ وحصلت على الجائزة الأولى ونشرت كاملة بجريدة أخبار اليوم مع مقدمة للأديب الكبير الراحل محمود تيمور وكانت هذه بدايتي في النشر وكان لها فرحة كبيرة جداً لكن بقية الجوائز التي حصلت عليها فيما بعد لم أتقدم لها ولكن كنت أرشح لها من جهات ثقافية.

البحث عنا فينا

الإنسان هذا العظيم.. أودعه الخالق في الأرض لعمارتها، ولذا أهداه سبل الكشف والاختراع ونور الابتكار وعظمة العقل الفاتح باتجاه تسخير العلوم والإمساك بموازين البحث ونور المعرفة.

ولكن الإنسان هذا العظيم يظل يبحث عن ظله، في حين أن ظله خلفه ملازماً له وتابعه، وحين يتطلع ولا يجده فإنه يكون قد حل فيه، والظل إذاً لا يضيع ولكنه يظهر فقط عند الضرورة. إن العلاقة بين الإنسان والآخر الذي يسكنه علاقة ملتبسة أحياناً وواضحة أحياناً أخرى لأنها مترتبة على تشابك وجداني وعاطفي وعقلي وخيالي وواقعي.. كل منا يبحث عن هذا الآخر واحة للسكينة والراحة والإشباع النفسي والهدوء العميق.

وتنفتح هذه العلاقة على بنودها في عقد سري مشترك بين الرجل والمرأة يتهامسان.. ويتناجيان.. وأحياناً يعلو الصراخ حين يتباعد التكافؤ وتبتعد الندية فتتناثر عواطف الوجد بعيداً ويقترب شبح العدوانية المكبوتة والذي يروج لها الإعلام فتنداح كل الروابط وتنعزل أطراف المعادلة على طرفي نقيض أبعد من اللازم وخارج إطار الجاذبية الرابطة وتذهب الذكريات الجميلة إلى أرض يباب بحثاً عن كراهية أو استراحة في مجهول.

ولكن السؤال الذي ينبت من هذه العلاقة المتأرجحة وفقاً لمعطيات الوجدان الذي أصبح عرياناً في عالم ينزلق نحو التشظي والتوحد والاغتراب: ما هو هذا الرابط القوي بين الرجل والمرأة؟ هل هي الفطرة التي أودعها الخالق والمتمأسسة على ضوابط وجدانية وعضوية ونفسية وبيولوجية؟ أم هي مزيج من العاطفة والعقل من أجل استمالة كل طرف للآخر بحثاً عن خلاصه فيه.. ومن هنا تكمن كل الأسباب الظاهرة والمضمرة، أنه لا يمكن أبداً إنكار حضور الآخر فينا (ذكر/أنثى)، وأنه أي هذا الآخر تتمحور حوله الرهانات والتصورات ويعطينا القوة لمواجهة الحياة القادمة والراهنة لأن هذا الآخر هو مصدر إشباع الحاجات والرغبات النفسية والاجتماعية.

ولكن يتناسل سؤال آخر: هل هذه العلاقة ممكن أن تكون من إحدى زواياها سبباً في بروز خطاب سلطوي وبسببه يتم تهميش أحد الطرفين وغالباً ما تكون المرأة؟ الحقيقة أن الطرف المستبد على مر العصور والتاريخ كان غالباً الرجل مستقوياً بفحولته وقوته، ولكن الأغرب أن هذا الاستقواء كان له أثر في العقل والوجدان، وصار خطاباً عاماً حتى إن المرأة قبلت به كثيراً حتى صارت هدفاً دائماً للرجل وتسلطه، رغم أنها ظل الرجل الذي يسكن عقله وقلبه.

عبدالفتاح صبري

النص المفتوح وقراءة الألغاز
أو
«أريانة» والتوظيف الحكائي للتصوف

رشيد الإدريسي

من بين أكثر الثنائيات أهمية في مجال التحليل السيميائي، ما سماه رولان بارت بالنص المقروء والنص المكتوب؛ وهي ثنائية اعتمدها هذا الناقد للتمييز بين النص « الكلاسيكي » والنص الحديث. والمصطلحان في هذا السياق السيميائي يجب فهمهما بعيداً عن التراتبية الزمنية، إذ هما لا يرتبطان هنا بالتسلسل التاريخي بقدر ارتباطهما بقيمة النص الأدبية؛ ذلك أن المعنى في النص « الكلاسيكي » حسب هذه الرؤية متجمد نسبياً ومغلق، بينما الثاني مفتوح على إمكانات عدة، ويتطلب من المتلقي أخذ المبادرة لإعادة بناء النص على المستوى الدلالي، أي كتابته من جديد. ويمكن تقريب هذه الثنائية من خلال ثنائية أخرى ذات علاقة بالاقتصاد وهي ثنائية المستهلك والمنتج؛ فالنص « المكتوب » يجبر القارئ على المشاركة في « الكتابة » والتورط فيها وبالتالي المشاركة في إنتاج الدلالة، بينما النص « المقروء » يكتفي المتلقي باستهلاكه وبالتالي « يبقي عليه كما هو ».

وروايــة «أريــانــة» للميلودي شغموم تندرج ضمن هذه العينة من النصوص المفتوحة بشكل قصدي، ولذلك فقراءتها للوهلة الأولى ليست بالأمر السهل. والـذي يسمح لنا بالتعامل معها من هـذه الزاوية، واعتبارها روايـة مفتوحة بشكل مقصود، هو حديث الـراوي البطل عن العلامات والألغاز، مما يوحي بأن أية قـراءة تقف عند استهلاك النص والإبقاء على عناصره كما هـي، تعتبر قـراءة سطحية. هذا الاستنتاج يؤكده منطق الرواية ذاتها، والتي يتحول فيها الراوي أحياناً إلى ناقد يوجه القارئ ويهبه مفاتيح تسمح له بفك الشفرات، كما يعمل على تضليله، أحياناً أخرى، بالإكثار من التلميحات والإشارات والرموز...

وهذه الخاصية تجعل من رواية «أريانة» عملاً أدبياً شبيهاً بالكتب التي تحدث عنها ليو شتراوس، في مؤلفه « الاضطهاد وفن الكتابة»(١)، والذي يتحدث فيه عن علاقة الفلسفة بالسياسة. وهي الكتب التي أطلق عليها اسـم الكتب الباطنية التي تتضمن على الأقل نوعين من المعرفة: الأولـى معرفة شعبية باعثة على الاعتبار وذلك على المستوى الأول، والثانية فلسفية تتعلق بالقضايا الأشد أهمية والتي لا يشار إليها إلا فيما بين السطور. وإذا كان تعدد مستويات المعنى محتملاً بالنسبة للكتب التي تحدث عنها شتراوس، وهي كتب فلسفية ينطلق أصحابها في أغلب الحالات من رؤية عقلانية نقدية هدفها تبليغ الفكرة بوضوح تام، فإن الأمر أكثر احتمالاً بالنسبة لنص مدرج في خانة الأدب الذي مـن أخـص خصائصه الانفتاح وإعطاء المبادرة للقارئ في عملية فك الشفرات. وروايات الميلودي شغموم و«أريانة» لا يمكن مقاربتها إلا من خلال هذه الرؤية.

إن التعامل مع النص بوصفه عملاً مفتوحاً يقبل الإفصاح عما بـين سـطوره دون افتئات عليه، يكتسب مشروعيته أكثر عندما يستند المتلقي إلى قـراءة واختبار دقـيـق ومفصل للفوظات النص قبل الـشـروع في عملية التأويل. وذلك لأن النص بوصفه كلاً، يجب أن يهب المشروعية لهذا النوع من القراءة حتى لا تتحول إلى عملية لقراءة الذات من خلال النص. نقول ذلك ونحن نعلم أن هذا النوع الأخير من القراءة قد يقبل عندما تتشابه شـروط إنتاج النص لدى المؤلف، وشروط تلقيه لدى القارئ. فالأمر هنا لا يعتبر نوعاً من الإسقاط الدلالي على النص، بل على العكس من ذلك هو نوع من القراءة الناجحة تخرج من النص أقصى ما يمكن من الدلالات.

عَقد القراءة

إن عقد الـقـراءة الـذي تقيمه روايــة «أريـانـة» مع المتلقي، كما تنص على ذلك الكثير من الإشارات التي يصرح بها الراوي، يؤكد على ضرورة القراءة الباطنية الصوفية، أو الـقـراءة التأويلية السيميائية التي تبحث عـن معنى خفي من خلال المعنى الجلي الذي لا يعتبر سوى جسر يعبر عليه للوصول إلى الهدف.

فحين لم يستطع العربي الشيهب بطل روايــة «أريــانــة» تحديد من تكون عشيقته التي يلتقيها دوماً في نفس الوقت ونفس المكان، ويركب معها نفس سيارة الأجـرة ويقطع معها نفس المسار، سيكتب بوصفه صحافياً، نصاً عبر فيه عن كل ما يحدث له معها ونشره باسم مستعار فـي صفحة «افـتـح قلبك». ولعدم معرفته باسمها فقد أعطاها اسم «أَمَـارة»، وقد راسله مجموعة من القراء وأصروا كما يقول على شكل كلمة «أمارة» بفتح الميم مع تشديدها لتتحول إلى «أمَّارة». يقول الراوي:

«أما أنا فقد استعملتها [أي أمارة] بدون تشديد ولم يخطر ببالي ذلك المعنى، [ويعلق] مرة أخرى تهرب العلامة، تجن أو تجنن»(٢) ويستمر قائلاً: «وكان سليم الناظمي أو (العربي الشيهب؟) هو الذي يمسك بالطرف السُفلي للعلامة والعلامة راية، علَم وأمارة، يا حليمة، هناك دائماً من يصر على طمسها على تمريغ رأسها في التراب، لإخلائها من الرمز، من الشعر من الأسطورة»(٣).

هذه الإشارة وغيرها كثير، تعاقد يسمح باعتماد قراءة باطنية تتعامل مع علامات النص بوصفها رموزاً، ولا تطمس معناها بشرحها شرحاً حرفياً. والقارئ، بمقتضى هذا التعاقد الضمني، المجسد في تصريحات الراوي وطريقة حكيه وربطه بين الأحداث ورؤيته للعالم الذي يحيط به، مطالب بقراءة العلامات بشكل يوازي قراءة الراوي العربي الشيهب، الصحفي المشارك في صنع الأحداث، والذي لا يتوقف عن التحقيق وطرح التساؤلات والملاحظات والتحاليل، بحيث يتحول إلى شبه سيميائي «يرى المعنى حيث لا يرى الآخرون إلا الأشياء».

الواقعية الصوفية من سمات رواية «أريانة»، أنها نص يقوم على نوع من التوليف بين ما هو واقعي وما هو عجائبي، والواقعي هنا بمعنى أن الأحداث تجري في فضاء يمكن التثبت من وجوده على أرض الواقع والمتمثل في مدينة الدار البيضاء وبعض شوارعها وساحاتها المعروفة (شارع مصطفى المعاني، ساحة النصر...)، أو إشبيلية بالأندلس (شارع الجمهورية الأرجنتينية، ساحة كوبا...). والواقعية في ارتباطها بـ «أريانة»، تقف عند هذا الحد الإشاري ولا تتعداه إلى ما نعرفه عنها من اللجوء إلى التفاصيل الدقيقة والحاسمة من أجل تصوير الأحداث والشخصيات بصورة صادقة قدر الإمكان. إنها واقعية بقدر ما تهتم بعناصر العالم المرئي، فهي تهتم بالعناصر التي يمكن أن نصطلح على تسميتها بعناصر ما فوق الطبيعة أو العناصر الصوفية. تهتم بالناسوت أي الطبيعة البشرية بقدر اهتمامها باللاهوت؛ أي ما هو غيبي يتطلب من القارئ بذل جهد مضاعف لإيجاد معنى له ينسجم مع كل ملفوظات النص.

إن هذه الإشارة إلى تقنية الكتابة في «أريانة» ليست اعتباطية، فالهدف بالدرجة الأولى هو تسهيل عملية فهم النص واستخراج دلالاته، إذ بإلمامنا بهذا الجانب يمكننا أن نتهيأ لتلقي النص بأفق انتظار يتضمن عناصر تتطابق مع ما هو معتمد في كتابة الميلودي شغموم، أفق انتظار على استعداد للتعامل مع النص بوصفه امتداداً للنصوص السابقة التي أبدعها الروائي ومن ثم تحقيق أكبر قدر من الفهم والتأويل.

وإذا ما أردنا أن نأخذ فكرة عن فن الكتابة لدى شغموم يمكننا أن نقول بأن من خصائص هذا الفن، من خلال «أريانة»، الجمع بين الواقعي، كما تحدثنا عنه أعلاه، واللاواقعي وغير المتوقع والمتعذر تفسيره المتمثل في الأحلام والقصص الخرافية و الأسطورية، بحيث يتساكن اليومي والمعتاد في الرواية مع الغريب والمفاجئ وما فوق الطبيعي. إلا أن العالم المبني في «أريانة» لا يمت بصلة لما نجده في العوالم العجائبية من جنيات وحوريات وكائنات خرافية، فـ «أريانة» تجري أحداثها كما قلنا في فضاء نعرفه وفي الزمن الحديث، كما أن تتابع الأحداث لا يحكمه خرق العادة بحيث تثير شك المتلقي وتدفعه لتغيير أفق انتظاره، بل هي أحداث واقعية يتخللها ما هو عجائبي وفنتازي دون أن تكون لا هذا ولا ذاك. فرواية «أريانة» بذلك تقطع مع الواقعية بالمعنى التقليدي للكلمة، بإشراكها لعناصر عجائبية

في تحريك الأحداث على أرضية المعيش اليومي، أي أنها تجمع بين الواقع الفعلي وتصورات المجتمع عن ذاته خاصة التصورات التي تقوم على المنطق الصوفي والغرائبي وتفسير الظواهر المادية تفسيراً غيبياً؛ أي اكتشاف العلاقة السرية بين الإنسان وظروفه، ومحاولة فهم الغموض الكامن وراء الأشياء فهماً أعمق بإعطاء العناصر الصوفية حقها في التفسير والتوضيح.

إن كل ما قلناه الآن عن رواية «أريانة» على مستوى ما سميناه بفن الكتابة أو تقنياتها، والذي اقترحنا نعته بالواقعية الصوفية، وهو ينطبق على كل ما كتبه الميلودي شغموم، يعتبر في الكثير من جوانبه قريباً مما يصطلح على تسميته اليوم بالواقعية السحرية، التي من خصائصها ما ذكرناه أعلاه. ويمكن اعتبار هذا التحييز للرواية في هذا الإطار الصوفي، أول مفتاح لفهمها وتأويلها بفعالية عالية. إذ إن المتلقي بانطلاقه من هذه الزاوية سينتظر قراءة رواية من نمط خاص، ومواجهة سلسلة من الأسرار والألغاز التي تتطلب منه مشاركة تأويلية عميقة ومعقدة لا تتحقق إلا باستحضار آليات التفكير الصوفي. يقول ميلان كونديرا: «إن روح الرواية هي روح التعقيد. كل رواية تقول للقارئ : «إن الأشياء أكثر تعقداً مما تظن». إنها الحقيقة الأبدية للرواية، لكنها لا تُسمع نفسها إلا بصعوبة في لغط الأجوبة البسيطة والسريعة التي تسبق السؤال وتستبعده»(٤).

التصوف بوصفه رؤية

إن رواية «أريانة» على الرغم من ذلك، تقبل أن تدرج ضمن أنواع من الرواية الأخرى بوصفها رواية فلسفية، تتضمن نقاشات فكرية حول الوضع الإنساني ممثلاً في شروط عيش شخوص الرواية، وفي النقاشات التي تدور بينهم حول الحب والحقيقة والجسد، والتي يستدعيها الحكي ذاته. وإذا كانت صفة الفلسفة هنا تفترض حضور الفكر والعقل كأداة لإنتاج هذا النوع من النقاشات، فإن أريانة تحتفل بشكل لافت بالتصوف، لكنه هذه المرة ليس في صورة أفكار أو نقاشات كما هو الشأن بالنسبة للفلسفة.

التصوف هنا ليس بمعنى قواعد السلوك المتبعة من أجل التقرب إلى الله التي وضعها أصحاب هذا النوع من المعرفة، فهذا المعنى مختلف حوله «وقديماً حار الناس في تعريف التصوف، وتشعبوا فيه إلى مائة رأي بل زادت أقوالهم في ماهيته إلى ألف قول»(٥)، بل المقصود هنا الآليات العرفانية التي ينظر من خلالها إلى الكون والحياة، والتي تقوم على الظاهر والباطن والاتحاد والحلول والفناء والتي تنظر للوجود بوصفه لغزاً لا يمكن أن يحيط بسره إلا السالكون وأصحاب والمكاشفات.

وقيام التصوف على الأسرار والألغاز والرموز، أمر ليس في حاجة إلى توضيح، إذ يمكننا أن نعرفه فنقول «التصوف أسرار». ويكفي هنا أن نشير إلى أن من مقابلات التصوف في اللغة الفرنسية، نجد لفظ mystique، وهو مشتق من لفظ mystère، الدال على الغموض والخفاء والأسرار والألغاز، وأول لغز يواجهنا في رواية شغموم هو عنوانها «أريانة».

الاسم اللغز

يمكننا تلخيص رواية «أريانة» بكونها عبارة عن حكاية تتمحور حول علاقة بين الراوي وعشيقته التي تحمل اسم أريانة والتي ستختفي من حياته دون سابق إنذار، لينخرط فيما بعد في عملية البحث عنها، بعد أن بلغه أنها هاجرت إلى إشبيلية في الأندلس، ليعود بعد ذلك من رحلته هاته وقد توفر لديه مجموعة من

الإشارات والعلامات التي ستسمح له بالتعرف عليها في المغرب وكشف القناع عن وجهها الحقيقي. والرواية غنية بالشخوص لدرجة يشعر معها المتلقي أنه في متاهة (الناظمي، الشيهب، لمسلك، فلورا، غلوريا، أنطونيو، رامون، موراليس، زيدان، سمعان...).

والقارئ لا يعرف أن أريانة اسم علم يحيل على فتاة، إلا بعد بلوغ الفصل الثالث المعنون هو الآخر بنفس التسمية. والذي يسمح لنا بالتعامل مع هذا الاسم بوصفه لغزاً هو أن صاحبته لا شك ترمز إلى شيء في الرواية يبقى غامضاً، ما لم يتم إخضاعه للتأويل. ومما يزيد في تعقيده هو أن القارئ المغربي أو العربي يصعب عليه ربط الاسم بالشخصية المحورية في الرواية، فهذا الاسم غير شائع أو هو غير معروف. وهو ما كان بالإمكان، لو أراد الكاتب تبديد الغموض انطلاقاً من الغلاف، أن يورده على الشكل التالي «فتاة اسمها أريانة»، وهو ما تكفلت به تاء التأنيث التي خلقت، لدَيَّ على الأقل في تجربتي القرائية لهذا النص، نوعاً من اليقين بأن الأمر يتعلق بأنثى والذي كان بالإمكان، زيادة في الغموض، تعويضها بألف ممدودة لتكتب على هذا الشكل «أريانا».

والحقيقة أن اسم أريانة اسم ملغز، خاصة بالنسبة للقارئ الذي يعرف أن الروائي شغموم تحكمه قصدية واضحة في اختيار الأسماء في كل رواياته. والذي ليست له خلفية ثقافية تسمح له باستجلاء بعض معاني هذا الاسم الذي يعني الشديدة القداسة «la très sainte» أو المحبوبة بإفراط «la bien aimable». إلا أننا بمجرد تقدمنا في عملية القراءة، سنعرف أن أريانة «ولدت من أب إيطالي وأم مغربية كانا يمتهنان صناعة الأحذية، وأن الأب كان يعشق الأوبرا والأم تموت في العيطة المرساوية»(٦).

عند هذه النقطة بالضبط، نقف على سر هذه التسمية التي تحيلنا على الأسطورة اليونانية التي تتحدث عن أريانة التي ساعدتِ تسْيُوس على قتل مينوتور بإمداده بحيلة يستطيع بواسطتها معرفة الطريق والخروج من المتاهة. حيث أوصته بأن يرخي خلفه خيطاً طويلاً يساعده على معرفة الطريق والخروج سالماً من المتاهة، من هنا الحديث في اللغة الفرنسية عن «le fil d'Ariane» أي الخيط الناظم أو الخيط الموجه. وذكر الأوبرا هنا ليس اعتباطياً هو الآخر، لأن اسم أريانة ارتبط بهذا الفن في إيطاليا بالذات، ويمكننا أن نذكر في هذا السياق أوبرا أريانا لكلاوديو مونتيفيردي «Claudio Monteverdi» التي وقفت عند محطة تَخَلي تسيوس عن أريانة في جزيرة نيكسوس.

ما يهمنا في هذه المعطيات الموسوعية، هو أن أريانة في رواية الميلودي شغموم، ستضطلع بدورين اثنين في نفس الآن، فهي مبحوث عنها وأداة مساعدة في عملية البحث، تتخفى بالسواد والعطر التنكري والقناع، لكنها تقوم بدور المرشد إلى ذاتها بما لحق جسدها من أعطاب وبعطر ارتبط بها وكأنه يخرج مباشرة من مسامها، فقد كانت هذه العلامات أشبه بلفيف من الخيط مكن الراوي من الخروج من المتاهة والرجوع من الأندلس للعثور على أريانة عابراً لما يشبه طقوس المُسَارَّة Rites initiatiques التي من خلالها يطلع على الأسرار ويتعرض للآلام لينتهي في الأخير إلى إدراك «الحقيقة».

فما سر أريانة وما الذي ترمز إليه؟ هذا السؤال يبقى مطروحاً ولا تسمح المعطيات التي ذكرناها الآن بالجواب عنه. وهو السؤال الذي تتمحور حوله الرواية والذي يطرحه العربي الشيهب قائلاً: «من إذن،

هذه المرأة التي تشبه البحر الدافئ الهادر والشمس الحارة العطرة، يتساءل العربي الشيهب دائماً وكأنه يبكي؟»(٧). والتساؤل عن سر هذه المرأة، يزداد إلحاحاً عندما نعلم أن الرواية شحيحة بالمعطيات عنها، فهي «امرأة تلبس الأسود دائماً!»(٨) تعبيراً عن غموضها ورمزيتها القوية.

التعبير الخاطف

إن الميلودي شغموم، كما يستلهم من التصوف خاصية السر واللغز، فأسلوب الكتابة في الكثير من الحالات لديه يعتمد على الجمل الشذرية الخاطفة، وذلك انطلاقاً من الاستهلال إذ يفتتح الراوي البطل الحكي بتحذير من العربي الشيهب للمسلك قائلاً: «هذا الوقت ليس الزمان فلا تغتر بأوانه!»(٩). والملاحظ على بنية هذا التحذير الوصية، أنه صيغ بشكل متميز يجعله مطابقاً لأسلوب المتصوفة، إذ هو أقرب إلى لغة الحكم التي تطغى على كتابتهم. وتضمن هذا التحذير الاستهلالي للفظي الوقت والزمان، كاف لربطه بالتصوف، إذ هما أحد مؤوَّلات التصوف بامتياز؛ على اعتبار أن الإعراض عن الدنيا والانخراط في التصوف هو ناتج عن الوعي بمرور الوقت ومحدودية الزمان، وعدم الاغترار بالوجود الذي بمجرد التأمل فيه وسبر أغواره، يتحول في ذهن حامل هذا النوع من التفكير إلى عدم.

والوقت كما هو معلوم، هو الحاضر من الزمان المسمى بالحال، بينما الزمان هو حركة وتحول يطوي الوقت ويتجاوزه. فالشيهب في تحذيره هذا يخبرنا بانطلاق الحكاية وخضوعها للزمان الذي هو صيرورة على عكس الوقت. لذلك تُختم الرواية مرة أخرى بالإشارة إلى ثنائية الوقت والزمان حيث يرد في الصفحة الأخيرة منها ما يلي : «وقال الشيهب : ها ولد لمسلك يسرقني مرة أخرى وأنا ميت، فأترك أمره للزمان لا للوقت»(١٠)، وهو إيذان بحكاية أخرى وبصيرورة من نوع جديد، وترميز إلى أن الحياة لا تتوقف، وأنها عبارة عن سلسلة من الألغاز التي لا تنتهي.

وكما استهل الراوي الحكي بهذا النوع من التعبير المنبئ عن طبيعة الأجواء التي ستسود هذا العمل، فنفس ذلك نصادفه في مفتتح الفصل الثاني عندما يتحدث الراوي عن العشق قائلاً: «أعشْقٌ ونَخْوَة؟ ! لا يتفقان أيها الأخ، ولا تقف أيها العاشق عند باب الكبرياء والنخوة !!»، فإنهما مَهْلَكة المحب، أيها الأخ المغفل: العشق مذلة ترفع، عشق الزين، طبعاً، بينما عشق الشين نخوة تذل...ترهق، وتقرف، فحذار من نفسك الأمارة، إنها توأم اللوامة وهما معاً للمطمئنة في تربص !»(١١). في هذا المقطع مرة أخرى، يتقمص الراوي شخصية الحكيم الشيخ الذي يوجه النصح بلغة كلها تستلهم لغة المتصوفة (العشق، النخوة، الكبرياء، الذل، النفس الأمارة والنفس اللوامة و النفس المطمئنة)، وسوف نقف فيما بعد على دلالات بعض هذه الإشارات الواردة في هذا القول والذي يمكن اعتباره أشبه بمفتاح الرواية ككل.

شخص واحد وأصوات متعددة

هناك خاصية أخرى تقوم عليها رواية «أريانة»، وتتخذ صفة الثابت الذي يحكم أحداث كل الرواية من أولها إلى آخرها. ويتمثل الأمر في العلاقة بين الشخوص الذين يحضرون في حياة بعضهم بعضاً بشكل متداخل، ويقيمون نوعاً من العلاقة وكأنهم أشبه بالشخص الواحد الذي يظهر بأشكال وتسميات مختلفة، ويطلع كل منهم على أسرار الآخر ويؤثر فيه بالقول والفعل.

هـذا النوع من العلاقات الملغزة الذي يربك القارئ غير المطلع على روايات سابقة للميلودي شغموم، لا يفهم إلا من خلال التصوف الذي يتحدث أصحابه عن المكاشفات والتصافي والتوادد الذي ينتهي بأن تُكْشَفَ الحجب لبعضهم بعضاً. يقول أبو حيان التوحيدي وهو من هو في التصوف: «قلت لأبي سليمان محمد بن طاهر السجستاني: إني أرى بينك وبين ابن سيار القاضي ممازجة نفسية، وصداقة عقلية، ومساعدة طبيعية، ومواتاة خلقية، فمن أين هذا؟ وكيف هو؟ فقال يا بني ! اختلطت ثقتي به بثقتي بي، فاستفدنا طمأنينة وسكوناً لا يَرِثَّان على الدهر، ولا يُحَوَّلان بالقمر، ومع ذلك فبيننا بالطالع ومواقع الكواكب مشاكلة عجيبة، ومظاهرة غريبة، حتى إنا نلتقي كثيراً في الإرادات والاختيارات والشهوات والطلبات، وربما تزاورنا فيحدثني بأشياء جرت له بعد افتراقنا من قبل، فأراها شبيهة بأمور حدثت لي في ذلك الأوان، حتى كأنها قسائم بيني وبينه، أو كأني هو فيها، أو هو أنا، وربما حدثته برؤيا، فيحدثني بأختها، فنراها في ذلك الوقت، أو قبله بقليل، أو بعده بقليل»(١٢).

ورواية أريانة تقوم على هذا النوع من العلاقات بين الشخوص التي يصورها هذا النص أبلغ تصوير، والتي يمكن اعتبارها أحياناً نوعاً من الحلول والاتحاد. إلا أننا انطلاقاً من التأويل الذي سنعتمده، نرى بأن أغلب الشخوص المركزية ممثلة في لسلك والناظمي والشيهب، ما هي إلا شخص واحد تتصارع من خلاله مجموعة من الميولات والنزعات والأهواء التي يتغلب بعضها في سياق بعينه، فيبرز ويصبح هو الصوت الأكثر علواً وتأثيراً في الراوي.

وهـذه التقنية الصوفية بها يفتتح الحكي عندما يقول الراوي: «يحذرني العربي الشيهب، وكأنه يحذر نفسه»(١٣). وهذا ما يؤكده الراوي صراحة عند قوله: «خيل إلـيّ أنني أسمع أصواتاً، كل أصواتي... خاصة الناظمي»(١٤)، وقوله: «العربي الشيهب ولد الحرام، والناظمي، مازالا في رأسي، أحبابي وأعدائي»(١٥)، ويقول: «كانت كل أسمائي وصفاتي، وأصواتي في معركة، وأنا عائد في نفس التاكسي، لكن لسان العربي كان أقواها»(١٦).

و ستزداد هذه الخاصية تأكداً واتساعاً عند عودة الراوي من رحلته إلى الأندلس، إذ الأشخاص الذين التقى بهم في الرحلة، سيمتزجون بدورهم بالأشخاص الذين تعرف عليهم القارئ في الفصول الأولى، لتزداد الأحداث تعقيداً لدى المتلقي. يقول «لقد بدا لي، وأنا في حافلة العودة، بين النوم واليقظة، قرب طريفة، أن رامون ليس سوى العربي الشيهب، هذا جَذَعَ قلبه، وذاك جذع قضيبه، بينما يشبه الناظمي، على الأقل في وجهه، ولم تكن أريانة، بالنسبة لرامون، سوى حليمة حين تبكي أو غلوريا حين تبتسم أو تضحك...فشككت في أن أكون قد قمت بهذه الرحلة أصلاً إلى الأندلس، قد أكون حلمت فقط»(١٧). هذا الشك يخول لنا أن نقرأ هذه الرحلة لا بوصفها حلماً، بل بوصفها رحلة رمزية وعبوراً مَسَاريّاً، وذلك رغم تعقيدها وتضمنها لعناصر من الواقع الأندلسي بأسماء شخوصه وشوارعه وتاريخه. السؤال الذي يبقى مطروحاً هو إلى ماذا ترمز؟ هـذا لغز آخر ينضم إلى غيره، وسيجاب عنه بمجرد ما نعرف من هي أريانة.

والذي يعقد عملية التعرف على سر أريانة، هي أنها هي الأخرى متعددة، وليست شخصية واضحة المعالم، واقعية على غرار ما نجده في الكثير من الروايات الكلاسيكية.

بل أكثر من ذلك هي تمارس لعبة التخفي والاحتجاب، والحجاب كما نعرف مصطلح صوفي، هو الآخر نستحضره هنا لإضاءة هذا السر. لقد احتجبت أريانة عندما اختفت من حياة لمسلك دون سابق إنذار عن طريق عملية التنكر. وقبل ذلك وحتى وهي تقيم معه علاقة حميمية، كانت بالنسبة له سرّاً غامضاً لأنه لم يكن يعرف عنها شيئاً، لقد كانت محجوبة عنه. ومؤولة الأسرار هي وحدها يمكنها تفسير علاقته بها، فأثناء حكيه يقدم لمسلك وصفاً للقائه المعهود بالمرأة التي يتواعد معها باستمرار اعتماداً على لغة الإشارة والتلميح بدل العبارة والتصريح، بشكل يطغى عليه الغموض والسرعة والاقتضاب، كل شيء يتم بشكل غامض، لا حديث بينه وبين عشيقته، لا حوار، لا توضيح لظروف اللقاء والتعارف وسياقاته ومراحله ومحطاته، بل هو لا يتذكر حتى ملامحها. عالم تكسوه الحجب من جميع جوانبه، يشمل أريانة كما يشمل سائق التاكسي الصغير الذي يقلهما دائماً في نفس الوقت، ونفس السيارة ولا يعرف الراوي عنه أي شيء، سيطلع فيما بعد على بعض أسراره، لكنه في الفصول الأولى يبقى مجرد لغز مثله مثل صاحبة الشقة الصغيرة التي يرتادانها معاً والزقاق الذي تقع فيه.

إنها سلسلة الألغاز هذه التي أساسها العلاقة بأريانة الغريبة الغامضة، هي التي ستدفع الراوي إلى أن يقول: «كم قضيت، والله يا لمسلك، من الساعات الطويلة، في البيت أو المكتب، وأنا أحاول أن أفك هذا اللغز: أريد أن أعرف ما يقع لي بالضبط، ما يحدث لي أنا الصحافي، الذي يوصف بالكبير، الذي لم يستعص عليه أي لغز من قبل، هل يعقل أن أعيش حالة كهذه، بين النار والماء، بين اليقظة والنوم، بين الحياة والموت، بين العقل والجنون، كائناً وغير كائن، طائعاً ومجبراً، معذباً، خارج عقلي، سعيداً وشقياً؟»(١٨).

والراوي هنا في هذا السياق، يفكر مكان القارئ لأن هذه الأسئلة التي يطرحها صراحة وبوضوح تام، مهد للقارئ، بالأحداث التي ساقها منذ الفصل الأول، لكي يطرحها هو الآخر وهو يتقدم في عملية القراءة، ودفعه دفعاً بالاقتضاب في نقل الأحداث وتعمد عدم تقديم التفصيلات والوصف لشخوص الرواية، إلى طرحها منذ الوهلة الأولى. ولذلك يمكننا القول بأن عالم القارئ هو نفسه عالم الراوي، إذ يتطابقان بشكل تام؛ فقد عمل الراوي أو الكاتب على إركام المؤشرات التي يدعم بعضها بعضاً بشكل ذكي وإثارة فضول القارئ، للبحث عن حل لهذه الألغاز. وزيادة في اكتساب ثقة هذا الأخير، عمد إلى طرح السؤال مباشرة وإظهار الحيرة والتيه في المتناقضات التي تتجاذبه، شأنه في ذلك شأن القارئ، وبذلك استطاع الكاتب منذ الصفحات الأولى، أن يضع الراوي والقارئ على نفس المستوى من الفهم والإدراك لما يجري للأول وما يجري أمام الثاني.

وهذا الاحتجاب سيبقى ملازماً لأريانة في كل المحطات سواء قبل رحلة الراوي إلى الأندلس أو بعدها، فقد قدمت أريانة نفسها بوصفها والدة أريانة وأنها فاقدة للبصر، واعتمدت على التمويه بارتداء لباس أسود سابغ، ووضع عطر غير عطرها الذي عرفت به. كما وضعت قناعاً على وجهها يذكر بالأقنعة التي تضعها شخصيات مسرحية زواج فيغارو التي تذكر أكثر من مرة في الرواية والتي تنبئ بسقوط الأقنعة فيما بعد كسقوطها في المسرحية المذكورة. وهذا ما سيفعله البطل، فبمجرد عودته من الرحلة الأندلسية، توجه إلى بيت رابية أي

أريانة المتنكرة، عازماً على معرفة السر. وفي مواجهتها سيهددها قائلاً: «تقولين لي بنفسك كل شيء أو أخبرك أنا بالسر» لتجيب: «أي سر تقصد يا بني؟»، هنا يتوقف الحوار ويبدأ الفعل، يقول: «لكني توجهت إلى الوجه مباشرة فمزقت الحجاب...ثم أمسكت بالقناع... وفصلته بصعوبة عن الوجه»(١٩)، ليكتشف أن رابية هي أريانة، ومع ذلك يبقى السر قائماً.

بدء انكشاف السر ورفع الحجب

إن الأحداث في رواية «أريانة» تلعب بالقارئ، فهي تقوم بدورين متناقضين؛ مرة تهديه وتمنحه العلامات والإشارات تلو الأخرى، لتساعده على فك الألغاز واكتشاف الأسرار، ومرة تضله وتهيل التراب على المواطئ، حتى يفقد الاتجاه ويبقى أسيراً في متاهة الرواية. ومن بين الإشارات التي ترشد المتلقي وتساعده على الفهم، تركيز الراوي على عدم الاقتصار على العقل في عملية الفهم، يقول «...ويغلب الوهم الفهم حين تعتقد أن كل شيء يخضع للعقل... فلا تغتر أيها الظل: تمسك بالأصل !...الشقاء أن تعتبر العقل، أو الفهم، كل الأصل، أن يبقى لك عقل أصلاً، فالعقل عقال، لا تعقل نفسك...أيها العزيز»(٢٠). لا يملك المتلقي وهو يقرأ مثل هذا القول، إلا أن تحضر لديه أقوال المتصوفة التي تتناص مع هذا الرأي، فالمعاني العقلية كما يقول التهانوي كشف نظري لا ينبغي الاعتماد عليه وكل كشف هو رفع للحجب «وحجاب السر هو الوقوف مع الأسرار، فإذا انكشفت للسالك أسرار الخلق وحكمة الوجود لكل شيء، فهذا يقال له كشف إلهي. فعليه إن بقي في هذا وظن أنه هو المقصد الأصلي فذلك يصير له حجاباً. وعليه أي [العارف] أن يخطو خطوة أخرى ليزيل حجاب الروح فيصل إلى المكاشفة وهو الذي يقال له الكشف الروحاني. وفي هذا المقام يرتفع عنه حجاب الزمان والمكان والجهة، فيصير الزمان ماضياً ومستقبلاً شيئاً واحداً»(٢١).

منذ بدء قراءة هذه الرواية والمتلقي يبحث عن السر الذي تنطوي عليه أريانة عشيقة الراوي العربي الشيهب وصوره الأخرى، وما يحرك هذا الأخير، كما رأينا، هو معرفة هذا السر. ومن خلال القراءة المدققة للنص والتي تقف بشيء من الإلحاح عند العلامات التي قد لا يعيرها القارئ العادي أية أهمية تذكر، وبتمثلنا لوصية الراوي ذاته بعدم الاعتماد على الكشف النظري العقلي، نخلص إلى معرفة سر أريانة، إن هذه الأخيرة ليست سوى نفس الراوي وقد قام برحلته الرمزية وعبوره المساري، ودخل في صراعات مختلفة مع صوره الأخرى لاكتشافها وللتصالح معها وتغييرها. يقول أحد المتصوفة معبراً عن علاقة النفس بالبدن، وهي شبيهة بتعلق الراوي بأريانة: «وتعلقها بالبدن [أي النفس] تعلق العاشق بالمعشوق عشقاً جِبِلِياً لا يتمكن العاشق من مفارقة معشوقه ما دامت مصاحبته ممكنة، ألا ترى أنها تحبه ولا تكرهه مع طول الصحبة وتكره مفارقته، وسبب التعلق توقف كمالاتها ولذاتها الحسيتين والعقليتين على البدن»(٢٢).

بعد الوقوف على هذه الحقيقة، يمكن للقارئ أن يعود لقراءة الرواية، وسيكتشف أنها تزخر بالإشارات إلى النفس لكن بشكل خفي. ففي البدء تحدث الراوي عن النفس وأنواعها المختلفة وحذر ذاته من النفس الأمارة، وفيما بعد عندما ضاعت منه الجرائد والرسائل التي جلبها معه من المكتب سيعلق الراوي قائلاً: «... أنا كثير السهو ويحدث لي، من حين لآخر أن أنسى، وفي

أي مكان أشيائي، وقد أنسى نفسي، كما يقول بعض الزملاء»(٢٣). وعند غضبه من الشيهب يقول لمسلك «اسمع الناظمي...الشيهب ولد الحرام، شيطان: لا يمكن أن يريد الخير لا لك ولا لي لأنه، ببساطة، يكره نفسه»(٢٤). وهو ما يعبر عنه سائق التاكسي في نقاشه مع الراوي حيث يقول: «لقد كنت... لا أسمع إلا صوت الصور المزدوجة في نفسي المظلمة»(٢٥). ويقول لمسلك بعد نقاش له مع بهلول سائق التاكسي: «قد يكون لا يزال يعذب نفسه، أو يحاول أن ينتحر، عقاباً لنفسه على عدم معرفتها بعلم الإشارة»(٢٦). ويقول الراوي: «الشيء الوحيد الذي يجعلنا نشترك في البشرية، هذه الأيام، هو أننا لا نكف عن اغتيال أنفسنا، فترانا جميعاً نمارس الحداد، السواد»(٢٧)، كما يتساءل : «لمَ نجتهد، بكل هذه القوة الجماعية، في إخفاء أنفسنا، نرتدي كل هذه الأقنعة ؟»(٢٨). وعندما سينزع عن أريانة قناعها وتتجلى له سافرة، سيقول: «وظهرت لي نفسي، لأول مرة في حياتي، صافية داخل قرص الشمس، فقلت أحبك ولم أحبَ غيرك من قبل»(٢٩).

ننتهي إلى أن أريانة هي نفس لمسلك، وأن الشخصيات الأخرى التي كانت تهتف في أذنه وتصاحبه وتناقشه، ما هي إلا صور عن نفسه قبل اكتشافه وتغييره لها، وأن غياب أريانة ما هو إلا حجاب بلغة المتصوفة. وقد كان لمسلك في حاجة إلى نوع من المجاهدة لنزعه وهي المتمثلة هنا في الرحلة إلى الأندلس والتي لم تكن حسب تأويلنا إلا رحلة في أعماق النفس لاكتشاف أسرارها ونزع أدرانها وبالتالي كشف الحجب عنها. اكتشاف النفس إذن هو تصفيتها من الشوائب والمنغصات، والتصالح معها والتخلص من الخوف والاحتياط الزائد، والحذر من النفس الأمارة التي تجسدها في الرواية الأصوات الداخلية التي تتصارع داخل الراوي، وكبحها بواسطة النفس اللوامة للوصول إلى الصفاء وإلى درجة النفس المطمئنة، التي سميت كذلك لاعتبار سكونها إلى الحق واطمئنانها به بالانقطاع عن الأفعال والخواطر المذمومة. بناء على هذا التحليل يمكننا أن نقول بأن رواية أريانة هي رواية الشخصية الواحدة، وكل ما تزخر به من شخوص أخرى ما هي إلا أفكار الراوي ونوازعه وصوره ونفوسه، إنها أشبه بحي بن يقظان إلا أن الأسئلة التي تراود راوي أريانة حولها الكاتب إلى أجساد استجابة لضرورات الكتابة الروائية، إذ لو لم يكن الأمر يتعلق برواية لأمكنه أن يصوغ كل ذلك في شكل فكري لكنه سيكون جامداً بدون روح.

السر يضيء ألغاز الرواية

في ضوء هذا التأويل الذي نعتبره هو المنسجم مع كل أجزاء النص الأخرى، والذي يمكن اعتباره قطباً يجتذب كل عناصر الرواية الأخرى لتفسيرها وتأويلها وإطلاق طاقتها الدلالية العميقة، يمكن فهم حديث الرواية عن الجسد، في فصل شمس البحر، من قبل السيدة الفرنسية التي عرفته بوصفه «الجسد هو بيت اللحم الذي نسكنه أربعاً وعشرين ساعة على أربع وعشرين ساعة»، مقصية للنفس بشكل مطلق. إنها رؤية قاصرة، لذلك يصف الراوي صاحبتها بالفرنسية العرجاء. وحكايات المسخ التي تتحدث عنها الرواية والتي قد تبدو مقحمة للوهلة الأولى ولا تنخرط في الحكي بشكل جوهري، هي الأخرى تفهم من هذه الزاوية بمعنى أنها غياب للنفس أو تشوه لها، إذ يكثر في قصص المتصوفة الحديث عن قدرتهم على رؤية الأشخاص الذين خبثت نفوسهم على حقيقتهم في شكل قردة وكلاب وخنازير، وذلك لكونهم

قد كشفت عنهم الحجب وغاب الجسد عن أعينهم لتأخذ مكانه النفس ممسوخة على حقيقتها.

وفي مقابل هذا التحول السلبي، هذا المسخ الذي هو تشويه للنفس أو غياب لها، نجد تشبيهات حيوانية من طبيعة خاصة، وهي الأخرى أشبه بالتحولات، لكنها إيجابية هذه المرة، وهي بدورها لا يمكن فهمها إلا انطلاقاً من نفس المحور النصي أي أريانة هي نفس الراوي. ففي حديثه عن غلوريا صديقة أريانة، يقول الراوي: «لقد شاهدت غلوريا ترقص: جسد في حرارة بركان، في خفة ونعومة ثعبان، ثعبان جميل، وجليل، ومرعب، آسر في زي فراشة! وإذا كانت غلوريا، وهي الراقصة الثانية في الفرقة، ترقص بهذا الشكل العجيب، فكيف ترقص أريانة، وهي راقصتها الأولى: فراشة تتنكر في امرأة»(٣٠). وهو ما يؤكده بيدرو عندما يصف أريانة بأنها «قوية كثعبان، وهشة كفراشة»(٣١). والفراشة كما هو معلوم من أغنى الرموز بالنسبة للمتصوفة وغيرهم، فتحولها من شكلها الأولي إلى دودة ثم بعد ذلك استقرارها على هيئة وسيطة أي ما يسمى باللغة الفرنسية la chrysalide نَغَفَة، ثم خروجها بعد ذلك من الشرنقة وتخلصها منها لتصبح فراشة وتستحق اسمها، بهذه التحولات هي تطابق النفس الإنسانية عند تخلصها من ثقل المادة وقبضة الطين التي تمنع الإنسان من التحليق وتَخْلُد به إلى الأرض، وتضع بينه وبين حقيقته حجاباً يمنعه من رؤية النور. وهذه التحولات هي أشبه برحلة الراوي واطلاعه على الأسرار التي كانت خافية عنه، والتي منعته من التعرف على نفسه أي على أريانة. وفي الكثير من الثقافات(٣٢)، الفراشة هي رمز للروح وللنفس الإنسانية، لذلك فإن لفظ «psyché» في اليونانية من المشتركات اللفظية التي تطلق على النفس وعلى الفراشة معاً.

وإذا كان تأويل الفراشة انطلاقاً من المحور النصي الذي عالجنا كل الرواية من خلاله متيسراً، فإن الثعبان يطرح إشكالاً للوهلة الأولى، على اعتبار أن هذا الكائن محمل بدلالات سلبية نتيجة للرؤية التوراتية التي ترى فيه سبب إخراج آدم من الجنة، لكن بمطابقتنا له بالفراشة يتحول إلى قيمة إيجابية هو الآخر، إذ الثعبان بدوره يغير جلده، يتخلص من الغشاء أو الحجاب، فهو بذلك ومن هذه الزاوية، رمز للانبعاث، رمز لحياة جديدة كتلك التي بدأها الراوي عندما نزع الحجاب عن أريانة، «ليفاجأ بعودة الابتسامة، أو الشمس إلى وجهها، إلى البحر، كأنها تنتقل إلى مشهد آخر من نفس رقصة الفلامينكو»(٣٣). ولتختفي القطة «نجمة» وبهلول سائق التاكسي والزاهية، وليخبرنا بالتالي: « وقالت لي مينة: برافو عليك، أخويا، قدرت تقتل القطة، والكلبة، والبومة، أنا يالله قدرت على غراب !»(٣٤). وليختم الرواية بما يلي:« وأخذت أريانة ترقص. فرقصت معها... لأول مرة، في حياتي كلها، أرقص، وكأني أصلي، أو أموت ! »(٣٥).

طريق آخر للتأويل

لقد كان بإمكاننا أن نختصر الطريق وأن نسلك سبيلاً آخر لتأويل هذا النص الذي عمل الراوي على إمدادنا بمجموعة من العلامات للوصول إلى سر أريانة دون أن يصرح لنا بذلك. كان بإمكاننا أن نفعل ذلك بواسطة التساؤل عن سر السر بدل سر أريانة. والبحث ولا شك كان سيوصلنا إلى نفس النتيجة ومن أقصر الطرق، ذلك أن من المعاني التي تدور حولها لفظة السر لدى المتصوفة، نجد الأمر الخفي والقلب والروح، كما نجد معنى النفس حاضراً بقوة. ورد

في مجمع السلوك: «وأما الصوفية فيقولون النفس جسم لطيف كلطافة الهواء في أجزاء البدن كالزبد في اللبن والدهن في الجوز واللوز... والسر نور روحاني آلة النفس فإن النفس تعجز عن العمل ولا تفيد فائدةً ما لم يكن السر الذي هو همةٌ، مع النفس»(٣٦). فالسر الذي انطلقنا في عملية التفكيك باستحضاره، كان هو الحل ذاته، إذ هو من أسماء النفس، من أسماء ما كنا نبحث عنه.

ولمن لم يتحقق له الاقتناع الكافي بأن أريانة هي نفس الراوي وقد تكشفت له بعد عبوره المساري من خلال التدليل على ذلك من داخل النص، يمكنه أن يرجع إلى دليل آخر خارجي هذه المرة وهو يؤكد ويدعم هذا التأويل. والأمر يتعلق بقصيدة النفس لابن سينا، فكل الصفات التي يضفيها هذا الفيلسوف الشاعر تتقاطع بشكل مثير للدهشة مع الكثير من الصفات التي أضفاها الروائي على أريانة. ونختم ببعض الأبيات منها على أن ندع فرصة قراءتها ومطابقتها مع الرواية إلى تحليل أكثر تفصيلاً.

هَبَطَتْ إِلَيْكَ مِنَ المَحَلِّ الأَرْفَعِ   وَرْقَاءُ ذَاتُ تَعَزُّزٍ وَتَمَنُّعِ
مَحْجُوبَةٌ عَنْ مُقْلَةِ كُلِّ عَارِفٍ   وَهْيَ الَّتي سَفَرَتْ وَلَمْ تَتَبَرْقَعِ
وَصَلَتْ عَلَى كُرْهٍ إِلَيكَ وَرُبَّمَا   كَرِهَتْ فِرَاقَكَ وَهْيَ ذَاتُ تَفَجُّعِ
أَنِفَتْ وَمَا أَلِفَتْ فَلَمَّا وَاصَلَتْ   أَنِسَتْ مُجَاوَرَةَ الخَرَابِ البَلْقَعِ
وَأَظُنُّهَا نَسِيَتْ عُهُودًا بِالحِمَى   وَمَنَازِلاً بِفِرَاقِهَا لَمْ تَقْنَعِ
حَتَّى إِذَا اتَّصَلَتْ بِهَاءِ هُبُوطِهَا   عَنْ مِيمِ مَرْكَزِهَا بِذَاتِ الأَجْرَعِ
عَلِقَتْ بِهَا ثَاءُ الثَّقِيلِ فَأَصْبَحَتْ   بَيْنَ المَعَالِمِ وَالطُّلُولِ الخُضَّعِ
تَبْكِي إِذَا ذَكَرَتْ عُهُودًا بِالْحِمَى   بِمَدَامِعٍ تَهْمِي وَلَمَّا تُقْلِعِ

* كاتب من المغرب. (١) مع مراعاة الفارق طبعاً، على اعتبار أن شتراوس يتحدث عن كتب فلسفية ونحن في معرض الحديث عن كتاب أدبي. (٢) الميلودي شغموم، أريانة، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي،٢٠٠٣، ص ١٤. (٣) ص ١٥. (٤) فن الرواية، ميلان كونديرا، ترجمة بدر الدين عرودكي، دمشق، نشر الأهالي، ١٩٩٩، ص. ٢٥. (٥) زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والاخلاق، بيروت، دار الجيل، ص. ١٧. (٦) ص ١٣٢. (٧) ص٧. (٨) ص٩. (٩) ص ٥. (١٠) ص ١٤٠. (١١) ص ١٧. (١٢) أبو حيان التوحيدي، الصداقة والصديق، ص٤٠٣. (١٣) ص٥. (١٤) ص٣٠. (١٥) ص٣٩.(١٦) ص٤١. (١٧) ص ١٢٨. (١٨) ص١١. (١٠٩) ص١٣٤. (٢٠) ص١٨. (٢١) محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، لبنان، مكتبة لبنان، ١٩٩٦، بيروت ص، ٦٢١. (٢٢) التهانوي، ص.١٧١٧. (٢٣) ص٢٠. (٢٤) ص٢٧. (٢٥) ص٥٢. (٢٦) ص٥٧. (٢٧) ص٧٣. (٢٨) ص٧٩. (١٢٩) ص١٣٨. (٣٠) ص١١٣ – ١١٤. (٣١) ص ١١٥. (٣٢) انظر كتاب كشف الأسرار في حكم الطيور والأزهار لعز الدين بن عبد السلام بن غانم المقدسي، تحقيق علاء عبد الوهاب محمد، القاهرة، دار الفضيلة، دون تاريخ طبع، ص.ص ١٠١ – ١٠٣. (٣٣) ص١٣٨. (٣٤) ص ١٤٠. (٣٥) ص ١٤٠. (٣٦) التهانوي، ص ٩٤٣.

كيف غيرت اختراعات المسلمين الأوائل وجه العالم؟

د. جلال جميل سلمان الدليمي



لقد صح من قال إن الحقيقة لا تحجب بغربال حتى لو استطاع الدهاقنة من النيل من أصحابها ومحاولات طمسها والتقليل من أصحابها، أو أن تنسب إلى الغير زوراً وبهتاناً. والتأريخ سجل مثالب كثيرة على بعض المستشرقين السلبيين ومن على شاكلتهم بحق العرب والمسلمين الذين تركوا البصمات على الكثير من الإسهامات لخدمة الإنسانية، ولذلك لا أحد يستطيع التشكيك برسالة الإسلام العالمية بقيادة المبعوث إلى العالمين كافة(صلى الله عليه وسلم) إلا من كان حاقداً أو مغرضاً أو قد أعميت بصيرته لكي لا يرى النور الوهاج..

وأخيراً، أقدمت إحدى المؤسسات العلمية البريطانية على إقامة معرض علمي تأريخي للتذكير بمآثر المسلمين العلمية والتي غيرت وجه العالم الإنساني بقلم الكاتب البريطاني بول فاليلي من صحيفة الإندبندنت، وقد سبقتها إجراءات الحكومة بفتح مصارف إسلامية، واللجوء إلى المنهج الاقتصادي الإسلامي لمواجهة الأزمة المالية والاقتصادية الأمريكية ـ والتي انتقلت عدوتها على دول وشركات ومستثمرين.. أي أنها دولت وبنسب متفاوتة من حيث القرب والبعد، أي أنها أخذت منحىً عالمياً، وفسح المجال لإقامة المعرض الكبير للفنون الإسلامية في لندن... إلخ. والسؤال الذي يطرح نفسه: هل إن ما حصل وسيحصل ينم عن صحوة ضمير؟ أم تكفير عن الإساءات والتبلي والتجني على المسلمين وسرقة جهودهم ومآثرهم وحجب الحقيقة؟ أم ماذا؟. لقد لخص فاليلي في عشرين إنجازاً ومخترعاً للعلماء العرب والمسلمين فقط من الإنجازات الكثيرة، والتي لولاها لما كان العالم المعاصر على ما هو عليه من تقدم وحضارة وازدهار ورخاء على حد قوله، وهذا الإجراء المتأخر لم نفاجأ به، إذ كلنا على يقين من أن حقيقة الإنجازات العربية والإسلامية لا يمكن تغييبها إلى النهاية، والحق سيظهر ولو بعد حين لوجود حقائق علمية وبصمات وتراث تاريخي زاخر مشهود أرخ للمراحل السابقة وسيؤرخ للمراحل الحالية وللمستقبل، فضلاً عما هو موثق في الكثير من المظان التاريخية وما حوته المتاحف العالمية من نماذج تراثية تؤرخ لحضارة عربية إسلامية فاعلة كانت هنا أو هناك ضمن العالم العربي والإسلامي لا أحد ينكرها في اللوفر وبرلين ولندن ونيويورك... إلخ. فضلاً عن شهادة المنصفين من العلماء والمستشرقين.. وتيقن ذلك عندما بادرت حكومة إمارة الشارقة متمثلة بسمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي باستضافة المؤتمر الدولي الأول (تأريخ العلوم عند العرب والمسلمين) في أروقة جامعة الشارقة للفترة من ٢٤ـ٢٧/٣/٢٠٠٨م وكان لي شرف المشاركة والمساهمة بالبحث الموسوم (إسهامات العرب والمسلمين في الحضارة الإنسانية) وكانت فرصة للالتقاء بعلماء وباحثين من مختلف دول المعمورة أجمعوا على أن الحضارة العربية والإسلامية ساهمت بشكل بناء في البناء الحضاري الإنساني وفتحت الطريق المظلم لإرائه النور للعالم الذي كان يتخبط ويعيش في ظلام دامس، وتم توثيق وقائع المؤتمر بالصورة والصوت والبحوث والدراسات الموثقة، وكانت مبادرة طيبة وناجحة في كل المقاييس، ونثني على القائمين عليه، ونشدد على تكراره في أماكن أخرى للفائدة.

علماء العرب والمسلمين: إن من حق الأمة العربية والإسلامية، ومن خلالهم الإنسانية أن تفخر بالأوائل من رجالات العلم والمعرفة، الذين كان لهم القدح المعلى في المساهمة في البناء الحضاري الإنساني، وتركوا لنا تراثاً زاخراً للأجيال في أنحاء المعمورة قبل أن يرث الله الأرض ومن عليها. وسنذكر بعض الرموز العلمية من بينهم: العالم العربي(جابر بن حيان الكوفي) المتوفى سنة ١٦٠هـ/٧٧٦م، وجهوده القيمة في دفع الحركة العلمية إلى أمام، من خلال مساهماته الكبيرة، وأكثر ما عرف فيه في الغرب بتجاربه بعلم الكيمياء. والخوارزمي المتوفى سنة ٢٣٦هـ/٨٥٠م وشهرته في الرياضيات(الخوارزميات). والرازي المتوفى سنة ٣١١هـ/٩٢٣م وشهرته في الطب.وابن سينا المتوفى سنة ٤٢٨هـــ/١٠٣٧م، وعلمه في الطب. وابن الهيثم المتوفى سنة ٤٣٠هـــ/١٠٣٨م في طب العيون. والبيروني المتوفى

سنة ٤٤٠هـــ/١٠٤٨م وشهرته في علم الطبيعة. وابن رشد الفيلسوف الذي لا يقل شأناً عن سقراط، وهو تلميذ أفلاطون مثلما يشاع لأهميته. والعالمان المقريزي وابن خلدون، اللذان كانا من أوائل من تحدثا عن فائض القيمة، وانهمكا في الشؤون المالية والاقتصادية في كتابيهما القيمين شذور العقود في ذكر النقود، والمقدمة المشهورة، وربطا ذلك بدورة الحياة، وبالنواحي الاجتماعية. والمـــاوردي في كتابه الأحكام السلطانية والولايات العربية. وابن النديم بالفهرست. والفارابي المعلم الثاني بعد أرسطو، وشهرته في الفلسفة. وأبو يوسف(ت١٨٢هـ) في كتابه الخراج، وثبت فيه مبالغ خراج الدولة العربية الإسلامية. والبلاذري في فتوح البلدان. وآخرون كثر لا مجال لذكرهم بالرغم من الأهمية العلمية المرموقة التي يعتلونها. ولأهمية سماع الرأي والرأي الآخر سوف نذكر الرأي الآخر، وما ذكر في بريطانيا أخيراً، وكأنه يراد منه المصالحة مع الضحية(العرب والمسلمين).

اختراعات واكتشافات المسلمين الأوائل: إن المسلمين هم أول من اكتشف القهوة وجعلها مشروباً عالمياً، وحصل ذلك عندما كان راعي أغنام عربي ويدعى خالد في منطقة بجنوب إثيوبيا إذ اكتشف أن أغنامه صارت أكثر حيوية بعد تناولها نوعاً من الحبوب، فأخذ بعضاً منها وغلاها ليضع منها أول مشروب للقهوة، وكان المتصوفة أول من استورد القهوة من إثيوبيا إلى اليمن حيث كانوا يشربونها كي يسهروا طويلاً للتعبد لله عز وجل. وفي نهاية القرن الخامس عشر الميلادي وصلت القهوة إلى مكة وتركيا ومن ثم إلى البندقية(إيطاليا). وفي منتصف القرن السابع عشر وصلت إلى بريطانيا بواسطة أحد الأتراك المقيمين وفتح أول محل لبيع القهوة العربية في شارع لامبارد بلندن. ومن ثم أصبح اسم القهوة بالتركية تسمى كهفي، وبالإيطالية كافا، وبالإنجليزية كافي أو كوفي.

علم الرياضيات: كان العالم العربي المسلم ابن الهيثم عالم الرياضيات والفلك والفيزياء والبصريات هو مخترع الكاميرا، والتي هي عماد مهنة الإعلام الحديثة. وأخذت اسمها من كلمة(قمرة) العربية والتي تعني الغرفة المظلمة أو الغرفة الخاصة.

علم الطيران: إن الفلكي والشاعر والمهندس عباس بن فرناس،كان قد سبق الأخوين رايت بألف عام في صناعة آلة للطيران، وقام بالتجربة إذ طار أول مرة من على مئذنة في مدينة قرطبة مستخدماً عباءة محشوة بمواد خشبية. ولذلك تعد عباءة ابن فرناس أول مظلة في التاريخ.

علم صناعة الصابون: يذكر أن المسلمين الأوائل هم أول من قام بصناعة وتطوير الصابون الذي نستخدمه اليوم وأضافوا إليه الزيوت النباتية وهايدروكسيد الصوديوم والعطور، كعطر الزعتر والورود، بينما كانت تفوح من أجساد الصليبيين الذين غزوا أرض العرب والمسلمين ظلماً وبغضاءً روائح كريهة للغاية، حسبما يقول مسلمو ذلك الزمان وقد جلب صابون الغسيل(الشامبو) إلى بريطانيا لأول مرة شخص مسلم عين فيما بعد في بلاط الملكين جورج ووليام الرابع لشؤون النظافة.

أجهزة التقطير: يعد أبو عبدالله جابر بن حيان بن عبدالله الكوفي،المعروف بالصوفي أو الشيخ النبيل أبو موسى جابر بن حيان الصوفي الطرسوسي، من مشاهير قدماء العلماء بالأفانين الغريبة في الكيمياء والليمياء وسائر علوم السر والجفر الجامع.مخترع

الكيمياء الحديثة وإليه يعود الفضل في صناعة كل أجهزة التقطير والفلترة والتبخر والتطهير والأكسدة المستخدمة هذه الأيام.

الاختـراعـات الميكانيكية: إن المهندس الجزائري له الفضل في تصميم أهم الاختراعات الميكانيكية فـي تـاريـخ الإنسانية. فهو الـذي صمم أول صمامات عرفها الإنسان، وهو أيضاً الذي اخترع الساعات الميكانيكية، وهـو أبـو علم الآليات والتسيير الذاتي الـذي تقوم عليه الصناعات الحديثة. كما هو أول من اخترع القفل الرقمي الذي نراه الآن مستخدماً في الحقائب والخزائن.

المـواد الـعـازلـة: إن أول من صنع المواد العازلة هم المسلمون، واستخدموها في صناعة الألبسة المحشوة بمواد عازلة، والتي مازال يرتديها العسكريون. كما أن المسلمين الأوائل هم أول من صمم الأقواس الهندسية التي أخذها عنهم الغرب في ما بعد وأدخل في علم هندسة البناء، ولولا تقدم العلوم الهندسية الإسلامية لما شاهدنا الكثير من القلاع والقصور المنيفة والأبـراج الهائلة في الأصقاع الغربية.

الأدوات الجراحية وما يتعلق بها: يعود فضل ابتكار كل أدوات الجراحة والتشريح المستخدمة في الطب اليوم إلى العالم العربي المسلم الزهراوي في القرن العاشر الميلادي(الرابع الهجري) والتي بلغت مائتي أداة يستعملها الأطباء اليوم، فضلاً عن أنه قد اكتشف الخيوط المستخدمة في العمليات الجراحية والتي تذوب في الجسم بعد العملية أيضاً.

وأن العالم العربي المسلم ابن النفيس مكتشف الـدورة الدموية في القرن الثالث عشر قبل هارفي بثلاثمائة عام. وأن اختراع البنج كان على يد العلماء المسلمين، والذي يعطى للمريض قبل إجراء العملية من خلال مزج الأفيون بالكحول للغرض نفسه. واكتشف العلماء المسلمون التلقيح والتطعيم الطبي قبل باستور الفرنسي بمئات السنين، وأوصلته إلى أوروبا زوجة السفير البريطاني في اسطنبول عام ١٧٢٤م. وكان الأتراك يلقحون أطفالهم ضد بعض الأمـراض المميتة قبل الأوروبـيـين بأكثر مـن خمسين عـامـاً. ويعود الفضل في ذلك إلى سلطان مصر (محمد علي باشا) الذي طلب تصنيع قلم حبر لا يوسخ الأيدي والملابس، فجاء اختراع أقلام الحبر الناشف التي تستخدم على نطاق واسع في كل أنحاء العالم الآن.

وأن علي بن نافي الملقب بزرياب هـو الـذي وضـع أسـس التغذية الحديثة، فهو الذي جاء من العراق إلى قرطبة بفكرة الوجبة الثلاثية التي تتألف من الشوربة والصحن الرئيسي من اللحم أو السمك ثم الفاكهة والمكسرات. وهو الذي طور أيضاً كؤوس الكريستال التي عمل على اختراعها في البداية عباس بن فرناس.

اخـتـراع الطاحونة الهوائية: إن المسلمين هـم أول مـن اخترع الطاحونة الهوائية الأولـى لطحن الحبوب ولأغراض الـري.. في حين لم تعرفها أوروبا إلا بعد خمسمائة عام.

قواعد الحساب والجبر والارقام العربية واللوغاريتمات: قام العالمان المسلمان الخوارزمي والكندي بوضع نظام الترقيم (الأرقـام العربية من الصفر إلـى التسعة) وتلتها إلى إيجاد أساليب لحل كافة العمليات الحسابية الطويلة والمعقدة. كما أن الخوارزمي واضع علم الجبر أيضاً. وأن الإيطالي فيبوناتشي هو الذي نقل العلم الحسابي العربي إلى أوروبا بعد أكثر من ثلاثمائة عام على اكتشافه عربياً، والمؤسف أنه لم يقل

الحقيقة ولم يكن أميناً على النقل. إذ إنه يدعي في الغرب أنه مكتشفه لا ناقله زوراً؟ وهل تعلمون أن عالماً مسلماً هو مكتشف اللوغاريتمات.. وأن علم المختصرات عربي بحت.

النسيج والحياكة: إن المسلمين هم من وضع علم النسيج والحياكة والسجاد تحديداً، بينما كانت أرض المنازل في أوروبا مكسوة بالتراب، والسطوح البدائية. وقد انتشرت السجاجيد في ما بعد في الغرب انتشار النار في الهشيم. والحقيقة أن ما ذكر لم يتطرق إلا إلى الجزء اليسير لذر الرماد في العيون، فهي تمثل غيضاً من فيض، والقرآن الكريم يحوي على الكثير من الاكتشافات والحقائق والابتكارات العلمية، التي توصل إلى بعضها العلماء الأوروبيون وتفاجأوا عندما تمت المواجهة معهم وذكر لهم من أنها موجودة في القرآن الكريم منذ أكثر من أربعة عشر قرناً، إذ أسلم الكثير منهم.

نظرة الاستشراق والمستشرقين:

يقول الأستاذ محمود محمد شاكر: «المستشرقون هم أهم طبقة تمخضت عنها اليقظة الأوروبية، لأنهم جند المسيحية الشمالية، الذين وهبوا أنفسهم للجهاد الأكبر - على حد زعمهم - حيازة علم دار الإسلام بكل الوسائل، تتوهج أفئدتهم ناراً أعتى من كل ما في قلوب رهبان الكنيسة، ولكنهم كانوا يملكون من القدرة الخارقة أن خالطوا أهل الإسلام في ديارهم، وبفضل ملاحظاتهم التي جمعوها من السياحة في دار الإسلام، ومن الكتب. نشأت طبقة الساسة الذين يعدون ما استطاعوا من عدة لرد غائلة الإسلام، ثم قهره في عقر داره، وهم الذين عرفوا فيما بعد باسم رجال الاستعمار(١). وفي المسميات الحديثة أطلق على جند المسيحية - الأنجليكانية بفرسان مالطة أو حملة الصليب.ويستطرد في القول نقلاً عن المستشرقين: أن هؤلاء العرب المسلمين هم في الأصل قوم بداة جهال لا علم لهم جياع في صحراء مجدبة، جاءهم رجل من أنفسهم فادعى أنه نبي مرسل، ولفق لهم - حاشاه وألف - ديناً من اليهودية والنصرانية، فصدقوه واتبعوه، ولم يلبث هؤلاء الجهلة والجياع أن عاشوا بدينهم هذا في الأرض يفتحونها بسيوفهم، حتى كان ما كان، ودان لهم من دان من غوغاء الأمم، وقامت لهم في الأرض بعد قليل ثقافة وحضارة جلها مسلوب من ثقافات الأمم السالفة: كالفرس والهند واليونان، حتى لغتهم كلها مسلوبة وعالة على العبرية والسريانية والآرامية والفارسية!! سبحان الله يقرون ضمناً بدور الأمة التي صنعت التاريخ، ويتحول بتصرفات الحاقد ليطمس الحقائق المضيئة مستسهلاً عمليات الغش والتدليس والفبركة، ثم يعود ويقول: ومن تصاريف الأقدار أن يكون علماء هذه الأمة العربية من غير أبناء العرب(الموالي) أتوا من كوكب آخر! يا لسخرية القدر، ويواصل افتراءاته من أن هؤلاء (يقصد العلماء العرب والمسلمين) هم الذين جعلوا لهذه الحضارة الإسلامية معنىً. هذا هو جوهر الصورة التي بثها المستشرقون السلبيون في كل كتبهم المنحازة عن رموز ودين الإسلام وفنونه وآثاره وحضارته. ويلاحظ اعتراف بالحقيقة الضمنية المغلفة بمسعى لئيم وباطل ومكشوف للأسف.

والحقيقة أن فريقاً من مؤرخي الغرب قد رأوا في الفتوحات الإسلامية خروجاً على قوانين التأريخ، فيه شعب غارق في البداوة لا قبل له بالفنون العسكرية، ولا يملك جيشاً منظماً، بل كل ما يملكه عقيدة قد رسخت في وجدانه يخرج من صحرائه ليقاتل في سبيل الله، ويفتح البلدان بلداً إثر بلد، بل ومن العجيب في الأمر

أن الكثير من البلاد قد فتحت صلحاً دون قتال، لتدخل شعوبها في دين اللّه أفواجاً، ولتستلهم الحضارة الإنسانية، ولم يملك هذا الفريق من المؤرخين سوى التسليم المطلق بقدرة هذا الدين العظيم في نفوس العرب والمسلمين.

يقول المستشرق هــ.ج. ويلز: «لو أن هاوياً للتنبؤ في التاريخ استعرض أحوال العالم عند مستهل القرن السابع الميلادي لأمكنه أن يستنتج بحق أنه لن تنقضي قرون حتى تقع أوروبا وآسيا بأكملها في قبضة المغول. أما النقطة التي ربما تعرض فيها ذلك المتكهن للخطأ، فهي تجاهله للقوى الكامنة في الصحراء العربية. إذ إن بلاد العرب ربما لاحت لعينه على صورتها التي دامت عليها منذ أزمان سحيقة في القدم، حيث كانت مرتعاً لقبائل صغيرة من الرحل، وقد انقضت آنذاك أكثر سنة لم ينشئ شعب ساميّ في أثنائها إمبراطورية واحدة. ثم ما لبث نجم البدو أن سطع بباهر الضياء مدة قرن واحد حافل بالأبهة والفخامة، مدوا في أثنائه حكمهم ولغتهم من بلاد الأندلس غرباً حتى حدود الصين شرقاً، ومنحوا العالم ثقافة جديدة، وأقاموا عقيدة لاتزال إلى اليوم من أعظم القوى الحيوية في العالم(٢).

ويصف ويلز هذه الفتوح بقوله: «أنها أعجب قصص الفتوح التي مرت على مسرح تاريخ الجنس البشري»(٣).

أما وول ديورانت فيصفها في كتابه الشهير قصة الحضارة بأنها: «أعظم الأعمال إثارة للدهشة في التاريخ الحربي كله»(٤). ويرى أن القرن العاشر الميلادي ـ الرابع الهجري كان من أزهى عصور العلم والمعرفة في تاريخ البشرية، وهناك الكثير ممن أرخوا بطريقة البحث العلمي المتجرد، ولذلك نحن على يقين تام بأن المنصفين من أمثال هؤلاء هم يصلحون لحوار الحضارات ولأنهم يقرون بأن الإسلام في عصوره الذهبية كان الحفيظ الوحيد على التراث الإنساني علم الفلسفة اليونانية وغيرها ـ بل إن فلاسفة المسلمين قد أقبلوا على تلك الفلسفة وهضموها، وزادوا عليها من قبل العلماء العرب والمسلمين؛ أمثال الفارابي، وابن سينا، وجابر بن حيان الكوفي في المشرق، وابن رشد، وابن طفيل في الأندلس العربية غرباً.

الخاتمة: تم التوصل إلى الاسترشاد ببعض الآليات لخدمة قضايانا، وقضية البحث العلمي وكما يلي:

ـ من السذاجة بمكان أن يصدق القول ـ وهو تبرير غير مقبول ـ من أن الأوروبيين يجهلون حقيقة الإسلام، لأن الذي يقوم بالتزوير ليس الفرد العادي، بل الشخص الاختصاصي والمخضرم في السياسة والتاريخ، والأنثروبولوجيا، فهؤلاء يعرفونه منذ أكثر من ألف وأربعمائة عام خلت، عبر التجارة، وتبادل المعارف والعلوم، أو عبر الحروب الصليبية التي استمرت ما يقرب من قرنين من الزمان تارة أخرى، أو عبر الانسياح الإسلامي في أوروبا (الأندلس والبلقان)، أو بعد الاكتشافات العلمية والجغرافية والحقائق التي تضمنها كتاب اللّه العزيز، فضلاً عن العيون(الاستخبارات) الذين كانوا يحصون ويجردون المعلومات والأماكن عن العرب والمسلمين،كوسيلة وأداة فعالة بأيدي قادتهم في معاركهم التي استمرت طويلاً ـ من كر وفر مع العرب والمسلمين ـ واستمرت طويلاً بسبب تمسك العرب والمسلمين بحقوقهم المشروعة، ولم يفرطوا بها مطلقاً.

ـ إن حالة التقليل من شأن التقدم العلمي العربي والإسلامي ماثلة للعيان لقصد في نفس يعقوب، إلا أن الحقيقة ماثلة ولا تحجب بغربال الحقد، لأن بصمات أولئك العلماء، وأسماءهم خالدة خلود الحضارة

العربية والإسلامية، وهي محط تقدير المنصفين، وأن الحوار البناء غير المشروط خير وسيلة للمكاشفة ويحتمل النقد البناء بشرط توفر صفاء النوايا.

- إن التعريف بتراث العرب والمسلمين من خلال انبثاق مركز دراسات متخصص يتولى الإجابة عن جل التساؤلات والرد على المغالطات بحق رموز ومعتقدات وتراث وحضارة العرب والمسلمين وباللغة التي يفهمونها، والاستفادة من تقنية المعلومات لنشر التراث بلغات مختلفة، والمشاركة في إقامة المعارض حول العالم من خلال التنسيق مع السفارات العربية والإسلامية، ومنظمة اليونسكو للتربية والعلوم. مع التأكيد على دعم البحث العلمي لإحيائه جديداً.

– تأمين الحماية العلمية للعلم والعلماء المسلمين من خلال إشراك اليونسكو، والأمم المتحدة إذا اقتضى ذلك، وجعل التعرض لرموز العرب والمسلمين خطاً أحمر، ورفض ذريعة تحت حرية الرأي الغربية لإيصال رسائلهم الإجرامية باعتبارها مظلة للمسيئيين. وبالإمكان اللجوء لإصدار قرار واضح بعدم التعرض للأديان السماوية ورموزها من الجهات الدولية المعنية، واستخدام أسلوب المقاطعة الاقتصادية والتجارية والدبلوماسية الجماعية ضد كل من يتخرص على العرب والمسلمين وعلى رموزهم، ومن أية جهة كانت في العالم، وإلا ماذا يفسر قيام اليهود بالتصدي فقط؟

- إن الإبداع العربي والإسلامي وفي مختلف العلوم حقيقة ماثلة إلى العيان مشهود له لدى الأعداء التقليديين قبل الأصدقاء، يتطلب بين الحين والآخر تفعيل التخصصات العلمية المماثلة المختلفة لعلماء الطرفين، وتثبيت كل ما يحصل من وجهات نظر متطابقة أم مختلفة، بقصد تقليل الفجوة.

- إلزامهم بالاعتراف والإقرار بأن إسهامات العرب والمسلمين حقيقة لا تحتاج إلى إثبات لأن دلالاتها واضحة وشاخصة للعيان، تتطلب الإرادة والجرأة، والإقلاع عن الانحياز للخروج إلى العالم بعقلية حضارية متفتحة (وفق مبدأ الأخذ والعطاء). وكتاب الله يحوي كمّاً كبيراً من الاكتشافات والحقائق العلمية، التي عجز العلم الحديث من الولوج إليها، وما توصل إليه العلماء كان موجوداً فيه.

– وإذا كان التمييز والتصنيف طبقاً للنظرة الغربية المجردة، فحريّ أن يكون الرد علمياً ومن خلال مركز متخصص متفق عليه يمثل الجميع ، لأن الوحدة أقوى من التفرق والتشرذم، وهذا ما عانيناه كثيراً، مع استخدام كافة الأساليب المتطورة، ومن بينها اللقاءات العلنية عبر الفضائيات والبرامج التلفازية، فضلاً عن دور الجامعات، ومنظمات المجتمع المدني المختلفة. والحقوقية منها.

- وأخيراً، التركيز على تدريس العلوم العربية والإسلامية، ومن بينها الاقتصاد الإسلامي في كافة مدارس وجامعات العرب والمسلمين، فضلاً عما يقدم في الغرب، مع استخدام وسائل الدعاية والإعلان لنشر البحوث والدراسات ذات السلامة الفكرية، بعد فحص وتمحيص وتدقيق للمفيد منها.

ثبت المصادر والمراجع:

(١) شاكر، محمود محمد، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص٤٩. (٢) ويلز. هب.ج، موجز تاريخ العالم، ترجمة عبد العزيز جاويد، ص٢٠٠. (٣) ويلز.(م.ن)، موجز تاريخ العالم، ص٢٠٤. (٤) ديورانت، وول، قصة الحضارة، ترجمة محمد بدران، ج١٣، ص٧٣

جائزة الشارقة للثقافة العربية

احتفاء باختيار مدينة الشارقة عاصمة ثقافية للعالم العربي لعام ١٩٩٨ اقترح صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة على اليونسكو إنشاء جائزة للثقافة العربية على نفقة سموه، والجائزة تمنح تقديراً لجهود شخصيات ثقافية رجالاً وإناثاً أو مؤسسات أو جماعات تسهم بأعمالها الفنية أو الفكرية أو الترويجية في تنمية الثقافة العربية ونشرها في العالم.

تمنح الجائزة سنوياً لشخصية عربية وأخرى أجنبية قيمتها ٦٠ ألف دولار مناصفة بين الفائزين.

أما معايير الاختيار فهي: الابتكار، الإسهام في البحث وتشجيع قيم وتطلعات المجتمع، وخاصة في ميدان المرأة والشباب، المساهمة في تنمية التراث الثقافي، المساهمة في إبراز الوحدة في التنوع الخلاق للبشرية، المساهمة في الحوار بين الثقافات والحضارات, فرادة الرؤية للآخر ومكانته واحترام الآخر في اختلافه. هيئات التحكيم المتعاقبة مشهود لها بالشفافية. والفائزون حتى الآن من سوريا، الهند، اليمن، الصين، المغرب، البوسنة، تونس، إسبانيا، الجزائر، الفاتيكان، الأردن، بلغاريا، مصر، البرتغال، العراق، وبولندا.

احتفال عام ٢٠١٠ بالفائزين بالجائزة لعام ٢٠٠٩ شهد تطوراً نوعياً تمثل بمنتدى الحوارات الذي اشتمل على محاور عن دور الأدب في مجتمعاتنا المعاصرة، ترجمة وترويج الثقافة العربية في أوروبا، تحديات واستراتيجيات من أجل عمل منسق لتقارب الثقافات.

شارك في المنتدى د. محمد برادة، كاظم جهاد حسن، فرانسواز ريفيير، إيزإبيلا دافليتو، فاروق مردم بك، عيسى مخلوف، محمد أركون، أوليفييه أبيل، وستيفن همفريس.

بذا نرى هذا الحشد من الفلاسفة والمفكرين شرقاً وغرباً، عرباً وأجانب، لتؤكد بما لا يدع مجالاً للشك منهجية وصوابية الرؤية لدى صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي الذي حرص على أن تقام أنشطة ثقافية شارقية وعربية بين دورات الجائزة في العواصم والمدن الغربية ترويجاً للثقافة العربية وتعزيزاً للحوار مع الآخر، مع الاحتفاظ بحق الاختلاف دون أن يفسِد ذلك المودة بين الشعوب التي تحرص على العيش بسلام.

ويبقى شعار «إن الثقافة تقرب ولا تبعد» السقف الذي تتحرك الجائزة من خلاله. فتحية للفائزين بالجائزة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، الذين بعطائهم يكرسون المفاهيم التي انطلقت من أجلها.

أسامة طالب مرة

الإسك

مدينة الحلم والعلم

في منطقة المنشية بمدينة الإسكندرية عندما نتطلع إلى الميناء الشرقي – أمام النصب التذكاري للجندي المجهول الذي أنشئ فيما مضى ليحتضن تمثالاً برونزياً رائعاً للخديوي إسماعيل أهدته الجالية الإيطالية لشعب الإسكندرية، ثم رُفع بمعرفة حكومة الثورة؛ وأخذت القوات البحرية قاعدته بعد حرب١٩٦٧، كي تجعل منه نصباً تذكارياً! ونقل التمثال ثم ألقي على وجهه في حديقة متحف الفنون الجميلة بشارع منشا بحي محرم بك لسنوات عديدة ثم تم نقله إلى ميدان بجوار المسرح الروماني بحي كـوم الدكة (بعد أن بنيت له قاعدة جديدة) وسط العمارات المأهولة بالسكان، بينما موقعه السابق كان خلاباً. حيث يقع أمام الميناء الذي نجد تحت مياهه أطلال

د. داليا فهمي

ـــندرية

مدينة الإسكندرية الأسطورية، التي تمثل بانوراما لحضارة قامت وغبرت وجعلت من هذه المدينة المتحفية أسطورة حضارية وأثرية، ولغزاً دفينـاً قابعاً في أعماق البحر. ومن الغريب أننا نعيش تحت موروثات قد لا نجرؤ على مناقشتها، من بينها أننا نعيش إنشاء إسكندر المقدوني لهذه المدينة المسماة باسمه، والحقيقة المؤكدة أنه حضر للمدينة «ترانزيت» بلغة عصرنا، وهو في طريقه إلى واحة سيوة قادماً من منف – عن طريق محافظة «البحيرة» حالياً – ولم تستغرق رحلته سوى بضعة أسابيع، وافق خلالها فقط على مشـــروع لإعادة تخطيطها وليس من المعقول أن تبنى الإسكندرية على يديه في بضعة أسابيع.

مكتبة الاسكندرية

رواق مكتبة الاسكندرية

مدينة الإسكندرية.. لؤلؤة البحر الأبيض المتوسط، والمحبوبة التي يهرع إليها أحباؤها من جميع أنحاء العالم لتغمرهم بنسمات بحرها المتدفق حيوية ومحبة، هي المدينة البيضاء بلون قلوب سكانها، والزرقاء بلون عمق البحر الذي يحتضنها بدفء وحنان، وهي المدينة التي لفتت أنظار المؤرخين العرب والعالميين بتاريخها الموغل في القدم وبآثارها الفريدة في شكلها ومعناها، والتي تضم كنوزاً من المعالم الحضارية القديمة عبر تاريخها الذي يمتد لأكثر من خمسة آلاف سنة، وهي أيضاً المدينة التي تتمتع بطبيعة نادرة وطقس معتدل طوال العام، وتحفل بعشرات المزارات السياحية الحديثة والقديمة، فتضم بين أحضانها المساجد والكنائس والقلاع والآثار الفرعونية و اليونانية والإغريقية والإسلامية، والأسواق القديمة والقصور الفخمة والحدائق الغناء والشواطئ الخلابة العامرة بالمنشآت السياحية والمنتجعات، والتي تعج بالسائحين صيفاً وشتاءً، بل على مدار العام مستمتعين بهوائها العليل ومناخها المنعش الجميل.

لأن مدينة الإسكندرية من أشهر المدن السياحية على ساحل البحر المتوسط، أطلق عليها لقب «عروس البحر المتوسط » فكانت هي المحل المختار للجاليات الأوروبية، وكان



قايتباي بالاسكندرية

الوصف الشائع لها بأنها تبدو كمدينة أوروبية أكثر منها مدينة مصرية، أما شوارعها فكانت تزدان بالتماثيل والأقواس والأعمدة الرخامية الضخمة. ولعل وجود شبه بين ميناء مدينة صور الفينيقية الحصينة وموقع ميناء «راقودة» الساحلي – أو «راكوتيس» – هو الذي استرعى انتباه الإسكندر الأكبر خلال حملته على مصر سنة ٣٣٣ ق.م. ودفعه إلى اختيار هذه البقعة الواقعة فوق الزاوية الغربية للدلتا، على خط عرض ١١– ٣٠ شمالاً وخط طول ٢٩ – ٥١ شرقاً، مكاناً لتسميته باسمه قبل أن يرحل متابعاً غزواته بعد قضاء عدة أسابيع قليلة بها.

عندما حضر إسكندر الأكبر كانت الإسكندرية أكبر ميناء في العالم حينذاك، وهو الذي عثر عليه في عام ١٩١٠– أي في العصر الحديث – غارقاً تحت الأمواج، وقد ذكر «هوميروس» هذا الميناء في رائعته «الأوديسة» قبل ميلاد الإسكندر بخمسة قرون كاملة على الأقل. فعند بداية القرن الرابع قبل الميلاد، لم يكن هناك شيء سوى رمال بيضاء وبحر واسع وجزيرة ممتدة أمام الساحل الرئيسي تدعى «فاروس» بها ميناء عتيق، وعلى الشاطئ الرئيسي مدينة صغيرة تدعى «راكوتيس» أو راقودة تحيط بها قلاع صغيرة أخرى تنتشر كذلك ما بين البحر وبحيرة مريوط، ويقول عنها علماء ألآثار إنها ربما كانت مجرد مدينة صغيرة – وليست قرية كما قال – شرابون «في القرن الأول الميلادي – تعتمد على الصيد ليس إلا. هذا هو وصف المكان المعروف الآن بمدينة الإسكندرية، التي كانت بلا منازع ولقرون طويلة مركزاً للفكر في العالم القديم».

أما الحدث الذي حول تلك الرمال إلى أشهر مدينة على البحر المتوسط، بدأ حينما برز فيليب ملك مقدونيا خلال القرن الرابع قبل الميلاد، فوحد المدن اليونانية، ثم قام بمحاولة عبور آسيا الصغرى (تركيا الآن) لمواجهة الفرس، غير أنه توفي ليكمل المسيرة ابنه الإسكندر الأكبر وهو ما زال في العشرين من عمره، فزحف ليفتح آسيا الصغرى ثم الشام ثم فلسطين، إلى أن وصل إلى مصر بعد هزائم ساحقة للفرس، وفي مصر (عام ٣٣٣) قبل الميلاد استقبله المصريون بالترحاب نظراً للقسوة التي كانوا يعاملون بها تحت وطأة الاحتلال الفارسي، وبعد أن زار مدينة منف (جنوب الجيزة) تم تتويجه ملكاً على مصر، وفي طريقه إلى سيوة أعجبته تلك الأرض الممتدة بين البحر المتوسط وبحيرة مريوط، وتلك الجزيرة الممتدة أمام الشاطئ، فتوقف القائد المقدوني عند مدينة مصرية على ساحل البحر المتوسط هي راقودة (راكوتيس) وأطل على جزيرة صغيرة في مواجهتها هي «فاروس» والتمع في ذهنه تخطيط جديد للمدينة، فأمر مهندسيه بضم المدينة والجزيرة معاً، فربط المهندسون بينهما بطريق ضيق أطلقوا عليه اسم «هيبتا ستاديوم» وذلك لأن طوله سبعة «ستاديات» أي ما يوازي ١٢٠٠ متر، قسم المياه أمام المدينة الجديدة – الإسكندرية – إلى حوضين «لميناء الشرقي»



إحدى شوارع الإسكندرية



و«الميناء الغربي»، وكان الأول هو الميناء الرئيسي فهو الذي يستقبل أهم السفن الحربية والتجارية، وتحيط به القصور والحدائق والمباني الحكومية، فيما كان يسمى «الحي الملكي» وهذه المنطقة هي التي حُكمت منها مصر لمدة ٢٩٨ سنة، بداية بحكم بطليموس الأول، القائد المساعد للإسكندر الأكبر، الذي جاء معه إلى مصر، وعينه أول حاكم على الإسكندرية، حتى كليوباترا السابعة، آخر ملوك البطالمة، وأشهرهم على الإطلاق، التي انتهى حكمها بمعركة أكتيوم الشهيرة عام ٣٠ ق.م. حين هزمها أوكتافيوس، وأصبحت مصر بعدها مستعمرة رومانية.

بعد بضعة أسابيع قضاها الإسكندر الأكبر في الإسكندرية ووضع تصوره لإعادة تخطيط تلك المدينة، ترك مصر متجهاً نحو الشرق ليكمل باقي فتوحاته، ففتح بلاد فارس، ليصبح الإسكندر الأكبر هو حاكم كل الإمبراطورية الفارسية بلا منازع، حيث لقب «سيد آسيا» ولكن طموح الملك الشاب لم يتوقف، بل سار بجيشه حتى وصل إلى الهند وأواسط آسيا، وبينما كان عند منطقة الخليج العربي فاجأه المرض مبكراً ولم يدم طويلاً، حيث داهمه الموت بعد عشرة أيام وهو لم يتجاوز الثالثة والثلاثين من العمر، ونقل جثمانه إلى مصر ليدفن في الإسكندرية التي أسسها بتاريخ ٢١ يناير ٣٣١ قبل الميلاد، وأصبحت أكبر مدينة في حوض البحر المتوسط.

كان يوجد بالإسكندرية أبنية فرعونية مهمة عثر على بقاياها تخص المجالات الدينية والجنائزية، كما أن التحنيط كان يمارس لأجساد المصريين في الجبانة الغربية في المدينة قبل عصر الإسكندر الأكبر، وهي المنطقة التي تقع الآن بحي القباري، وحي الورديان بغرب الإسكندرية وتلك الأحياء ومعها أحياء أخرى كاللبان وكرموز وكوم الشقافة وغيط العنب ومحرم بك ثم بحري وغيرها هي المعاقل الرئيسية لسكان المدينة فقد كانت منطقة الأنفوشي ورأس التين خاوية من السكان لزمن طويل والإسكندرية القديمة الممثلة في أحيائها الشعبية الآن كانت هي المدينة المأهولة بالسكان الإسكندريين، ثم امتد العمران وزحف إلى قرب البحر ومنطقة راقودة وفاروس، فأطلق عليها الناس منذ ذلك الحين اسم



«منتزه الإسكندرية»

«بحري» نسبة للبحر الذى جاوروه. وكان أحد بكوات الزمن الغائر قد سمي بحري ونال البكوية من خديوي مصر فأطلق اسمه على شارع رئيسي هناك باسم شارع بحري بك، ويظن البعض خطأ أن المنطقة سميت نسبة لهذا البك.

الإسكندرية طبقاً لأحدث الأبحاث العلمية ثبت أنها كانت مدينة، إذ عثر على اسمها وبه علامة «المدينة» قبل عصر بطليموس الأول، والعلامة توضح وجود طرق متقاطعة، وتحصر بينهما كتلاً معمارية وأنها لم تكن قرية للصيادين أو معسكراً للجنود كما ذكر وأشيع من قول عن «شرابون» في نهاية القرن الأول قبل الميلاد. وعندما نتحدث عن راقودة، يتبادر إلى الذهن فوراً: الإسكندرية الأصلية أو الفرعونية، السابقة لعصر الإسكندر، التي أنشأها المصريون القدماء في هذه البقعة الواقعة بين البحر المتوسط قبالة «فاروس» من الشمال، وبحيرة مريوط من الجنوب، وإلى الجنوب الغربي من البقعة التي اختارها الإسكندر لتخطيط راقودة جديدة أطلق عليها اسمه (الإسكندرية)، ولندرة الأعمال الأثرية بهذه المنطقة فما زالت راقودة مجهولة لدينا إلى حد كبير، و تتحدث عنها المراجع باقتضاب وإيجاز شديد كلما جاء ذكرها.

بعد أن أمر الإسكندر الأكبر ببناء مدينة هناك لتكون نقطة وصل بين مصر واليونان، كلف المهندس المعماري الإغريقي «دينوقراطيس» لتصميم وتنفيذ المدينة الجديدة، التي شهدت عملية بناء وتطوير كبيرين بعد موته وطوال حكم البطالمة، حيث تم وصل المنطقة المائية ما بين فاروس وراقودة، وقد بدأ هذا الردم كخط طويل ضيق، اتسع بمرور الزمن ليكون تلك الأرض المعروفة الآن بمنطقة «المنشية»، كما تم بناء سور للمدينة له بوابتان: بوابة شرقية، أطلق عليها «بوابة الشمس»، وبوابة غربية أطلق عليها «بوابة القمر»، كما تم بناء شارعين رئيسيين أحدهما عمودي على الآخر، كما تم كذلك ربط الإسكندرية بنهر النيل عن طريق حفر قناة سميت (كانوب) من فرع النيل الذي كان يمتد حتى أبو قير، حيث كان للنيل عدة فروع بجانب فرعي رشيد ودمياط، على أن أهم ما تم بناؤه في الإسكندرية



عروس البحر الاسكندرية

كان المكتبة الشهيرة التي ظلت مصدر جذب لجميع طلبة العلم في العالم بأسره ومنار الإسكندرية الذي كان من عجائب الدنيا السبع. وسنتناولهما بالتفصيل بعد قليل.

يروى (إيفاريستور بريتشا) مدير المتحف اليوناني الأسبق، أن المرتفعات التي تشغلها الآن كل أطلال معبد (السيرابيوم)، ومنطقة (كوم الشقافة) هي موقع راقودة – غير أننا نرى وبناء على عدة أبحاث وأعمال أثرية أجريت في بقاع متفرقة حول النطاق الذي حدده بريتشا – أنه يمكن حالياً أن نعتبر أن أقصى نقطة يمكن أن تصل إلى حدود راقودة للشرق هي شارع العطارين الحالي، وللغرب شارع الترعة المحمودية، وللشمال البحر، وللجنوب بحيرة مريوط. ويذكر المؤرخ الأثري (سترابون) أن راقودة كانت بمثابة منطقة سكانها من الصيادين، ورجال حرس السواحل، غير أننا نلاحظ أنه قد كتب ذلك حوالي عام ٢٤ق.م ، أي عند زيارته للإسكندرية، أي بعد حوالي ثلاثة قرون من إنشائها وإضافتها إلى راقودة، بينما أقدم نص ورد إلينا حتى الآن، يتضمن عبارة (راقودة) هو نص هيروغليفي يرجع لعهد بطليموس الأول، ويلاحظ أن المخصص للمدينة للفظ (را – قدت) الوارد في هذا النص، هو نفسه المخصص للمدينة في النصوص المصرية.

يبدو من ذلك أن راقودة كانت مدينة عندما أنشأ الإسكندر المقدوني الإسكندرية في الشمال الشرقي منها، وليست قرية كما ذكر سترابون بعد ذلك التاريخ بثلاثة قرون تقريباً – كذلك وجود جزيرة فاروس قبالتها، وورود ذكرها في الأنشودة الرابعة من أوديسة هوميروس، وهناك عناصر طبوغرافية وأثرية ماثلة أمامنا – بالرغم من الغموض الأثري الذي لا يزال يكتنف راقودة – ترجع لوجود مدينة مهمة، أقدم من عصر الإسكندر وخلفائه البطالمة وعدا ما يميز راقودة من طبيعة بحرية، وحربية، فإنها كانت في عزلة نسبية عن باقي أجزاء مصر يتقاطر إليها من حين لآخر سكان المناطق المحيطة بها من دلتا النيل والغرب، بل إنه يمكن التصور أنه كانت هناك حركة تبادل بين كل من راقودة ونقراطيس، وماريا على مدار التاريخ، وكانت أهم مظاهرها أنها ذات طبيعة ديمغرافية، ولا يغرب عن الذهن – ولو للحظة واحدة – أن بحيرة مريوط وقناة كانوب، كانتا الوسيلة الأولى لهذا الاتصال.

أهمية المدينة
قبل مجيء المقدوني

هناك عوامل عدة ترجح أن


شواطئ الاسكندرية الساحرة

راقودة كانت مدينة بالغة الأهمية قبل عصر الإسكندر منها:

أولاً: عثور المهندس الفرنسي «جونديه» عام ١٩١٠م على بقايا ميناء هائل غارق، أسفل مياه البحر للجنوب الغربي من جزيرة «فاروس» وتمثل هذه البقايا سلسلة متوازية تقريباً من الأرصفة، أو حواجز الأمواج تتجه من الشرق إلى الغرب وتوازي الساحل تقريباً، وقد بلغ طول الرصيفين أو الحاجزين ٢٥٠٠ متر!! وقد قدرت مساحة ما أسماه (جونديه) الميناء الغربي بـ ٦٥٠ هكتاراً ويوجد بناء صغير سمي – ميناء الحرب – كما ذكر جونديه.

مع وجود بناء تجاري آخر بين خليج كل من الميناء الغربي، وخليج الأنفوشي، وقد اختير موقعه هذا لتجنب تأثير الرياح الشمالية الغربية التي تعوق الملاحة في الميناء كما تم تحديد مدخل الميناء على نحو يشير إلى إحاطة تامة للظروف الطبيعية بالمكان. ويرى البعض أن هذا الميناء قد شيد بأسلوب بناء الأهرامات، ويرجع تاريخه إلى عصر الدولة القديمة، كما يذهب البعض إلى أزمنة سحيقة ضاربة في أغوار تاريخ البحر المتوسط، كما تشير إلى وجود علاقة بين مصر ومدن بحر إيجه.

ثانياً: توفر مصدر للماء العذب بوقوع المكان على بحيرة مريوط، فتوفر المياه العذبة يعد جوهراً أساسياً للحياة، ونواة تكوين المدن على مدى التاريخ البشري فضلاً عن عناصر الغذاء، والمراعي التي يوفرها وجود مياه النيل في المكان، غير أنه بالنسبة لهذا الموقع تحديداً، فإن العاملين البحري والنيلي قد اجتمعا على نحو عبقري لتحديد مستقبله ومصيره طوال العصور، ولا يمكن تصور أن الإسكندر الأكبر كان ليقوم بتخطيط راقودة الجديدة أو الإسكندرية القديمة، لولا توفر عناصر الحياة الرغدة، وخطورة المكان في آن واحد، التي فطن لها المصريون القدماء من قبل، غير أن ما قام به الإسكندر الأكبر هو فقط تعديلات في المكان تتلخص بوصل جزيرة فاروس براقودة لتوفير وسيلة سريعة للانتقال بين شطري الإسكندرية، ثم إجراء تخطيط عمراني طبقاً للفكر الإغريقي الجديد المتمثل في الشوارع المتقاطعة، وتحديد مرافق المدينة في آن واحد بـ «قرار سياسي» وليس طبقاً لتدرج تاريخي كما تم في راقودة بمعرفة الفراعنة على الأغلب.

ثالثاً: تكوين أرض راقودة المرتفع الذي يمثل جوهر المناخ الملائم



لإنشاء مدينة، حيث الهواء الأكثر جفافاً، وكذا إمكانية السيطرة على البقاع المحيطة بها التي تضحى ذات طبيعة عسكرية من آن لآخر للأطماع المحيطة بمصر والعزلة النسبية لهذا الركن من مصر بصفة خاصة.

رابعاً: عثر في أساسيات عمود الصواري (عمود دقلديانوس) وبين أنقاض معبد السرابيوم (الموجود حالياً بمنطقة باب سدرة بحي كرموز) وكذا طبقات الرديم على كتل منقوشة بالهيروغليفية من بقايا أبنية، وكذا تماثيل لملوك من الحقبة الفرعونية من تاريخ مصر، من بينها آثار لكل من سيتي الأول (١٣١٢ – ١٣٠٠ق.م) رمسيس الثاني (١٣٠٠ – ١٢٣٥ق.م) بسماتيك الأول (٣٦٣–٦٠٩ق.م).

ويرجع أقدمها إلى أساس عمود


مسجد القائد

الصواري -وليس السواري كما هو شائع خطأ - إلى عصر الدولة الوسطى أي حوالي القرن العشرين قبل الميلاد، وبالرغم مما تردد على ألسنة علماء حملة نابليون بونابرت (١٧٩٨ - ١٨٠١م) من أن البطالمة قد زينوا الإسكندرية من بقايا فرعونية مثل هليوبوليس، فإن الأمر - بعد حفائر السيرابيوم التي أجريت خلال الأجيال الأخيرة الماضية، وكذا ما انتشل من آثار غارقة خلال العام المنصرم - يستدعي إعادة النظر في هذه المقولة الظالمة التي ظلت لزمن طويل بمثابة معتقد أثري فيما يختص بآثار الإسكندرية الفرعونية.

وخلال الحقبة الإغريقية الرومانية شهدت راقودة حركة للحياة..فقد أقيم بها أعظم معابد البحر المتوسط خلال الفترة الإغريقية - الرومانية، بمصر وهو معبد السيرابيوم الهائل، الذي - بالرغم مما أصابه من التخريب - فقد بدا العجز ظاهراً عن محو آثاره تماماً بالرغم من الأحداث التي شهدتها الإسكندرية.. وديانة سيرابيس في حقيقتها هي تصورات لكاهن مصري قديم يدعى (مانيتو) كان ذا ثقافة خاصة فقد وضع كتاباً لتاريخ مصر - في بداية العصر البطلمي مع زميله الإغريقي (تيموثيوس) المولود في (اليوزيس) بلد الأسرار المقدسة لديميتر ربة الزراعة والحبوب والعالم السفلي - لتفسير إرادة ملكية لبطليموس الأول فيما يخص روسيا، حيث رأى الملك فيما يرى النائم أنه يرغب في أن يأتي إلى مصر وما هو في حقيقته إلا صياغة مصرية - إغريقية معاصرة باهرة للمعبود المصري (أوزوريس) الذي كانت عبادته راسخة في المكان، قبل أن يأتي الإسكندر والبطالمة، وذلك لإيجاد تآلف بين الشعبين المصري والإغريقي في صياغة سياسة تتسم بالعبقرية السياسية.

أقيم هذا المعبد على أنقاض معبد قديم لأوزوريس في نفس المكان من عصر راقودة، وظل خلال العصر البطلمي والروماني معبداً رسمياً للدولة. حيث عثر بين أنقاضه على بقايا المعبد الروماني الذي أقامه هدريان - على الأغلب - وعثر على تمثال للمعبود سيرابيس على هيئة ثور ضخم من البازلت الأسود المصقول وأسفله كتابة إغريقية تؤرخ إقامة التمثال.. وهو التمثال الموجود الآن في القاعة رقم(٦) بالمتحف اليوناني الروماني، في منطقة المسلة بوسط الإسكندرية، كذلك تمثال نصفي للمعبود في هيئة إنسان ذي شعر غزير ولحية كثيفة، وعينين



واجهة متحف الأسكندرية

غائرتين واسعتين، ويحمل أعلى رأسه سلة الأسرار المقدسة، ووجه مشرب بماء الذهب الذي بقيت آثاره الضئيلة.

كما عثر على العديد من الآثار الأخرى التي تؤرخ للفترة البطلمية، كتماثيل الآلهة الإغريقية وتماثيل لأبي الهول المصري، تمثل التأثر بمدارس الفن الإغريقي من الرخام أصلاً، وهما التمثالان المقامان حالياً للجنوب من أرضه وتماثيل لملوك مصر القدامى التي سلفت الإشارة إليها.. كذلك عثر على صهاريج للمياه وآبار، وبقايا حمامات ومغاطس رومانية، وللغرب، بناء مربع منحوت في الصخر بأكمله يؤدي إلى صالة في باطن الصخر، كانت تبدو لطقوس الأعياد القديمة، وكانت الدهاليز الشمالية تحوي تمثالاً للمعبود سيرابيس على هيئة الثور، كذلك عثر على آثار الحقبة المسيحية في المكان الذي أقيمت به كنيسة يوحنا المعمدان بعد تجديد المعبد الوثني.

لعل من أكثر بقايا السيرابيوم تأثيراً في النفس – بل أشدها إثارة، وبنفس قوة تأثير راقودة خلال العصور الماضية – العمود الهائل القائم الآن والمنحوت بأكمله من جرانيت أسود والمؤرخ بعد دقلديانوس طبقاً لبقايا النص الإغريقي الموجود على الجانب الغربي من القاعدة للأثر وهو يوضح قدرة المصريين القدماء على الإبداع، ويعلن عن مجد الإسكندرية القديم، والغريب أنه مازال مصقولاً بالرغم من الرياح ونوات الإسكندرية العنيفة خلال فصول الشتاء لقرون طويلة، وكذا بالرغم مما اعترى أرض المدينة من هزات أرضية أضاعت معظم مبانيها، كذا بالرغم مما لحق بالمكان من تخريب في عصر البطريرك ثيوفيلوس، وكذا الوالي قراجا في عصر صلاح الدين الأيوبي.

لقد اكتنف هذا العمود الأساطير الشعبية والعالمية، ومازال أثراً خالداً من راقودة القديمة، التي بقيت آثارها من بين ما أقامه الإسكندر الإغريقي، كذلك عثر على بقايا استاد منحوت في الصخر للجنوب من السيرابيوم، وهو الاستاد الوحيد الذي عثر عليه من بين عمائر المدينة فيما نرى وفي نهاية القرن الماضي عثر على مجموعة من المقابر الوثنية اليونانية الرومانية للشمال الغربي من السيرابيوم من أهمها الأثر الخالد المعروف بالكتاكومب الروماني المنحوت بأكمله في باطن الأرض الصخرية عدا طابق علوي كان موجوداً بالمنطقة المعروفة لدينا الآن بكوم الشقافة.

ويمثل الطرف الجنوبي الشرقي من جبانة الإسكندرية مدى أهمية راقودة خلال القرن الثاني الميلادي، ومدى حركة الحضارة الحافلة بها،

وقد ثبت أن الأثر استمر مطروقاً خلال الفترة من القرن الثاني (فترة العصر الروماني حتى القرن الرابع) إلى أن أغلق نهائياً واختفى عن العيان، وقد نحت في الأصل لعائلة رومانية ويتبين ذلك من التمثالين الموجودين أمام المقبرة الرئيسية، وربما كانت تجري في عروقهما الدماء المصرية الرومانية. كما أثبتت النقوش في غرفة الدفن مدى غلبة الثقافة الغربية في تقاليد العقائد الجنائزية، وتصورات العالم الآخر، وكذا وجود وجه ميدوزا، وإشارات الإله (باكوس) إله الخمر والعالم السفلي، وكذا إشارات النمسيس المصري الذي يوضح المدى الذي أفسحته العقائد المصرية، للعقائد الإغريقية و الرومانية في المكان، كذلك عثر على تماثيل من الرخام ببئر القاعة الدائرية، وبقايا رماد كان مدفناً عتيقاً لكهنة السيرابيوم، وعثر أيضاً في منطقة كوم الشقافة على بقايا للحياة اليومية لقدامى الإسكندريين، وكذلك أواني شراب ملونة برسوم شعبية مصرية الطابع. ويمكن القول بأن معاول التنقيب تشهد أن راقودة القديمة ما زالت خفية عن العيان، أسفل طينها الثري، وما زال تحته ركام العصور القديمة في المنطقة التي تطل على البحر المتوسط من الشمال، وبحيرة مريوط من الطرف الآخر.

الواقع أن حجج اختيار الإسكندر لهذا الموقع كثيرة، منها أن الميناء لا يتعرض للتيارات البحرية التي كانت تدفع برواسب نهر النيل إلى شرق حوض البحر المتوسط، وأيضاً وجود جزيرة فاروس على مقربة من شاطئ راقودة.. إلى آخره.. كما أن الإسكندر الأكبر بعد اتساع إمبراطوريته وانضمام بلدان آسيا الصغرى وفينيقيا وفارس ومصر إليها، كان في أمس الحاجة إلى ميناء حصين يسيطر به من حيث موقعه الاستراتيجي على شرقي حوض البحر المتوسط، ليتمكن من خلاله التحكم في الطرق التجارية العالمية بما يضمن لمدينته أن تلعب دور الوسيط في التجارة بين الشرق و الغرب.

الإسكندرية.. مدينتان في مدينة

إن مدينة الإسكندرية القديمة تعتبر من المدن الساحلية التراثية، وقديما كانت الضاحية الرئيسية للإسكندرية، المسماة «أبو قير» حالياً، هي الأخرى مدينة ساحلية تراثية، وقد نسج حول هاتين المدينتين العديد من الأساطير فيما رواه المؤرخون والزوار من الإغريق والرومان والعرب. وكانت المدينتان من المدن المتحفية التي تضم آثار الغابرين الذين عمروهما. وقد كانت هذه الآثار قائمة لكنها لم تتحد الزمن فوق الأرض. فأبو قير القديمة طمرت وغاصت تحت مياه خليج أبو قير. والإسكندرية القديمة بقصورها الملكية المنيفة ومعابدها مالت لتغوص تحت مياه الميناء الشرقي ما بين قلعة قايتباي ولسان السلسلة في أواخر القرن الثامن. والغريب أنهما مالتا في اتجاه واحد و كأن المدينتين كانتا ماثلتين فوق جرف أرضي انهار بهما فجأة. فاختفت المدينتان بعدما كانتا أثراً لكل عين منذ ألف عام. ويقال إنه حدث هذا بسبب الزلازل، ويقال أيضاً بسبب الفيضانات التي





داهمت المدينتين وأغرقتهما بما فيها منار «فنار» الإسكندرية الشهير.

ولعل من أهم ما عرف عن الإسكندرية «المنار» الذي اعتبره الجميع واحداً من أهم عجائب الدنيا السبع، وبالغوا في وصفه باعتباره أسطورة، والثابت تاريخياً أنه قد أنشئ عام ٢٨٠ قبل الميلاد، في عصر بطليموس الثاني، وقد بناه المعماري الإغريقي سوستراتوس، وبلغ ارتفاعه ١٢٠ متراً، مما جعله أعلى بناية في عصره، ولأن المنار لم يعد شاخصاً أمام أعيننا اليوم، سنلجأ لمؤرخي العرب المشهورين حتى يحكوا لنا عن هذا المنار أو تلك المنارة العجيبة، فقد وصفها المسعودي في عام ٩٤٤م بقوله: (إن الذي بناها جعلها على كرسي من زجاج على هيئة حيوان السرطان (الكابوريا) في جوف البحر، وعلى طرف اللسان الذي هو في داخل البحر، وجعل على أعلاها تماثيل من النحاس وغيره، ومنها تمثال قد أشار بسبابته من يده اليمنى نحو الشمس، أينما كانت من الفلك، وإذا كانت الشمس عالية أشار إليها، وإذا انخفضت فإن يده تشير لأسفل، وهناك تمثال آخر يشير بيده إلى البحر إذا صار العدو على نحو ليلة من الإسكندرية، فإذا اقترب العدو حتى يصبح من الممكن رؤيته بالعين، فإن هذا التمثال يصرخ بصوت هائل يمكن سماعه على بعد ثلاثة أميال، فيعلم أهل المدينة أن العدو قد اقترب منهم فيخرجوا للحرب، وتمثال آخر بمثل هذه الغرابة كلما مضى من النهار أو الليل ساعة فإنه يصدر صوتاً واضحاً مختلفاً عن صوت الساعة السابقة، وصوته جميل وبه طرب!).

لم تكن المنارة بناء بسيط التركيب أو التصميم، بل يمكن اعتباره متاهة حقيقية، فكان من يدخلها يضل فيها إلا أن يكون عارفاً بالدخول والخروج لكثرة بيوتها وطبقاتها وممراتها، وذكر أن المغاربة حين جاءوا في خلافة « المقتدر» في جيش كبير، ودخل جماعة منهم على خيولهم إلى المنارة، تاهوا فيها في طرق تؤدي إلى مهاوٍ تهوي إلى السرطان الزجاجي، وفيه سراديب تؤدي إلى البحر، فتهورت الخيول وفُقد عدد كبير من المغاربة، وحتى أيام المقريزي كان ثمة بقية للمنار تتجاوز مائتين وثلاثين ذراعاً، وكان في المنار مسجد يرابط فيه المتطوعون من المصريين، كما يذكر أن المنار، كان مبنياً بالحجارة المنتظمة و المطلية بالرصاص على قناطر من الزجاج، وتلك القناطر على ظهر سرطان بحري، وكان فيه ٣٠٠ بيت بعضها فوق بعض، وكانت الدابة تصعد بحملها إلى سائر البيوت من داخل المنار، ولهذه البيوت طاقات تشرف على البحر، وكان على الجانب الشرقي من المنار كتابة تم تعريبها، فإذا هي تذكر (بنت هذه المنارة منذ فترة قريبة مرينوس اليونانية لرصد الكواكب) وهناك من يرجع بفكرة بناء المنار إلى ما قبل الإسكندر الأكبر واليونانيين.

ومن الحكايات الغريبة عن المنار ما ذكره «المقريزي» من أن البحر من حول المنارة كان مليئاً بالجواهر، وكان الناس يخرجون منه فصوصاً للخواتم، ويقال إن ذلك من آلات اتخذها الإسكندر للشرب، فلما مات كسرتها أمه ورمت بها في تلك المواضع من البحر، ومنهم من رأى أن الإسكندر الأكبر اتخذ ذلك

النوع من الجواهر حول المنار لكي لا يخلو من الناس حوله، لأن من شأن الجواهر أن تكون مطمعاً للناس في كل عصر، أما عن المرآة التي كانت في أعلى المنار فيذكر المقريزي سبباً لوجودها، وهو أن ملوك الروم بعد الإسكندر كانت تحارب ملوك مصر والإسكندرية، فجعل من كان بالإسكندرية من الملوك بتلك المرآة يمكن من خلالها أن يرى أي شيء في البحر. ومما يروى من طرائف هذا المنار أيضاً أنه كان مجمعاً لأهل الإسكندرية في يوم الاثنين من كل أسبوع، حيث يخرج سائر الأهالي من مساكنهم قاصدين المنار ومعهم طعامهم الذي لابد أن يكون فيه أو ضمنه «عدس» فيفتح باب المنار ويدخل الناس.. منهم من يذكر الله، ومنهم من يصلي، ومنهم من يلهو، ولا يزالون حتى ينتصف النهار ثم ينصرفون، وفي ذلك اليوم يحترس على البحر من هجوم العدو، غير أن الكوارث بدأت تحل بهذا البناء الأسطورة حينما حدث زلزال في عام ١٣٠٣م. في عهد السلطان الناصر محمد بن قلاوون، فضرب شرق البحر المتوسط، ودمر حصون الإسكندرية وأسوارها وأسقط منازلها. وما يؤكد أن كارثة الزلزال قد حدثت إبان العصر الإسلامي.





أنه عند التنقيب تحت المياه وجدت عملات وآثار إسلامية وأعمدة وبقايا معابد فرعونية وإغريقية ورومانية وإسلامية. وفي أبو قير تم العثور علي مخلفات أسطول نابليون الذي أغرقه الأسطول الإنجليزي وهو قابع في الخليج عام ١٧٩٨م.

وقد استمرت مدينة الإسكندرية عاصمة لمصر لأكثر من ألف عام حتى الفتح الإسلامي لمصر، بعدها تحولت العاصمة إلى مدينة الفسطاط (القاهرة حالياً)، حيث لم يرد الخليفة عمر بن الخطاب أن يفصله عن والي مصر بحر، ففقدت الإسكندرية الكثير

من أهميتها، إلا أنه رغم ذلك لم يفقد العرب افتتانهم بالمدينة، حيث يتضح ذلك من خلال كتاباتهم العديدة عن وصف الإسكندرية ومنارها وآثارها القديمة.. وبالطبع فقد استمرت حركة التجارة التي كانت الإسكندرية تلعب فيها دوراً مهماً وكذلك تم بناء سور جديد للمدينة.. ووفد إلى الإسكندرية الكثير من العلماء من أمثال الإمام الشاطبي والحافظ السّلَفي وابن خلدون وأبي العباس المرسي وغيرهم الذين أثْروا الحركة العلمية للمدينة.. ومن المعالم التي تركتها المرحلة الأولى للفتح ضريح أبي الدرداء - ذلك الصحابي الجليل - في منطقة العطارين الذي شارك في فتح مصر.. وقد تعرضت المدينة لعدة زلازل قوية (عام ٩٥٦ ثم ١٣٠٣ ثم ١٣٢٣ م.) كلها تسببت في تحطم منارتها الشهيرة حتى إن ابن بطوطة - الرحالة المعروف - عندما زار الإسكندرية في عام ١٣٤٩ لم يستطع السير عند موقع المنارة من كثرة الحطام! كما تعرضت الإسكندرية لهجمات صليبية كان آخرها في أكتوبر ١٣٦٥م عانت فيها من أعمال قتل من دون تمييز بين مسلم ومسيحي ونهب وضربت المساجد والكنائس.. إلا أنه في عام ١٤٨٠ قام السلطان المملوكي قايتباي ببناء حصن للمدينة لحمايتها في نفس موقع المنارة المتهدمة، وهي المعروفة الآن باسم «قلعة قايتباي».

حظيت الإسكندرية في عهد السلطان قايتباي بعناية كبيرة.. فقد هيأت دولة المماليك وسائل الراحة لإقامة التجار الأوروبيين في ميناءي الإسكندرية ودمياط، فبنت الفنادق على الطراز الأوروبي ووضعتها تحت تصرف التجار، حتى يعيش التجار الأوروبيون وفق النمط الذي اعتادوه في بلادهم، وكانت الفنادق عبارة عن مبانٍ كبيرة مكونة من عدة طوابق وبها فناء داخلي يجرى به عمليات فك البضائع وربطها.. فأصبحت الإسكندرية الميناء الرسمي الذي كان يرسو عنده أغلب الزائرين الأوروبيين في العصر المملوكي والعثماني، وفي نهاية القرن الثامن عشر الميلادي حينما سيطر المماليك على مصر في ظل الحكم العثماني، إلا أنه بدأ يظهر الفساد العثماني وزادت الضرائب على المصريين، وذلك في الوقت الذي كانت أوروبا قد بدأت تشهد تغيرات سياسية مهمة بعد قيام الثورة الفرنسية وصعود نابليون بونابرت كزعيم سياسي، وقائد حربي، وجاءت الحملة الفرنسية إلى مصر ودخل جنودها الإسكندرية في الأول من يوليو عام١٧٩٨م من دون مقاومة تذكر، ورغم أن أفراد الحملة لم يكن لديهم لا الوقت ولا الرغبة في إعادة الحياة إلى الإسكندرية إلا أن تلك الحملة كانت بمثابة إنذار بـ «اليقظة» إلى كل المصريين! وسرعان ما التحمت القوات البريطانية مع الفرنسية في الإسكندرية في عام ١٨٠١م في معركة أدت لخروج القوات الفرنسية من مصر..لتدخل الإسكندرية ومصر بصفة عامة مرحلة جديدة مليئة بالنهضة في جميع المجالات..

تقع قلعة قايتباي في نهاية جزيرة فاروس بأقصى غرب الإسكندرية. وشيدت في مكان منار الإسكندرية القديم الذي تهدم سنة١٣٠٧م - ٧٠٢هـ. إثر الزلزال المدمر الذي حدث في عهد السلطان الناصر محمد بن قلاوون. وأنشأ هذه القلعة السلطان الملك الأشرف أبو النصر سيف الدين قايتباي الذي قدم إلى مصر ولم يتجاوز عمره العشرين عاماً، وتدرج السلطان قايتباي في المناصب حتى تولى حكم مصر سنة ٨٧٢ هـ /١٤٦٨م، كان هذا الرجل محباً للعمارة ومغرماً بها حتى إنه كان يتخذ «شاد» للعمائر كوظيفة رسمية في الدولة - تساوي حالياً منصب وزير التعمير - وكانت تلك الوظيفة

مـن أهـم وأشـهـر وظـائـف الـدولـة، وكان من تولاها فجماس الإسحاقي الذي باشر أعمال بناء هذه القلعة، وينسب إلى السلطان قايتباي العديد من العمائر في مختلف بقاع مصر وخارجها أيضاً. وقد بدأ السلطان الأشـرف أبو النصر قايتباي بناء هذه القلعة في سنة ٨٨٢هـ، وانتهى مـن بنائها سنة ٨٨٤هــ. وكـان سبب اهتمامه بالإسكندرية كثرة التهديدات المباشرة لمصر من قبل الدولة العثمانية التي هددت المنطقة العربية بأسرها.

أقيمت القلعة بأسوارها على مساحة ١٧٥٥٠ متراً مربعاً أي ما يزيد على أربعة أفـدنـة، وهـي تأخذ شكل المربع تبلغ مساحته ١٥٠*١٣٠م يحيط بها البحر من ثـلاث جـهـات. وهــي تحـتـوي على أســوار وبــرج رئـيـسـي. وتنقسم الأســوار إلـى سـور داخلي وآخر خارجي. فالسور الداخلي يشمل ثكنات الجند ومخازن السلاح. أما السور الخارجي للقلعة فيضم في الجهات الأربعة أبراجاً دفاعية ترتفع إلى مستوى السور باستثناء الجدار الشرقي الذي يشتمل على فتحات دفاعية للجنود. أما البرج الرئيسي في الفناء الداخلي فيأخذ شكل قلعة كبيرة مربعة الشكل طول ضلعها ٣٠متراً وارتفاعها ١٧متراً.

وتتكون القلعة من ثلاثة طوابق وتوجد في أركان البرج الأربعة منها أبراج نصف دائرية تنتهي من أعلى بشرفات بارزة تضم فتحات لرمي السهام على مستويين، ويشغل الطابق الأول مسجد القلعة الذي يتكون من صحن وأربعة إيوانات وممرات دفاعية تسمح للجنود بالمرور بسهولة خلال عمليات الدفاع عن القلعة، كما يوجد بها مسجد كانت له مئذنة ولكنها انهارت مؤخراً، أمـا الطابق الثاني فيحتوي على ممرات وقاعات وحجرات داخلية، ويضم الطابق الثالث حجرة كبيرة (مقعد السلطان قايتباي) الذي كان يجلس فيه لرؤية السفن وهي على بعد مسيرة يوم من الإسكندرية، ويغطيه قبو متقاطع كما يوجد في هذا الطابق فرن لإعداد الخبز البر المصنوع من القمح، وكذلك طاحونة لطحن الغلال للجنود المقيمين في القلعة. وقد جدد السلطان قنصوه الغوري القلعة وزاد من حاميتها.

وتعتبر قلعة قايتباي من أهم القلاع والحصون على ساحل البحر الأبيض المتوسط وقد أقيمت في مكان منار (فنار) الإسكندرية عند الطرف الشرقي لجزيرة فاروس وراقودة وكان مهدماً، فأمر بترميمه السلطان الناصر محمد بن قلاوون، ولكنه انهار مـرة أخـرى، لـذا في عام ٨٨٢هــ/١٤٧٧م، عندما زار السلطان قايتباي الإسكندرية وتوجه إلى موضع المنار القديم، أمر بأن يبني على أساسه القديم هذه القلعة، وقد استمر البناء لمدة عامين، وقيل إن السلطان قايتباي صرف على بناء هذه القلعة ما يزيد على مائة ألف دينار، وهو مبلغ ضخم بمقاييس عصر البناء حينذاك.

معقل الآداب والعلوم والفنون

بالرغم من أن الإسكندر الأكبر هو الذي عهد إلى المهندس «دينو قراطيس» بتخطيط المدينة إلا أنه توفي قبل أن يراها، ومن بعده – في سنة ٢٩٠قبل الميلاد – عهد إلى المهندس «بطليموس الأول» الملقب بـ «سوتير» أي المنقذ، من بعده بمتابعة أعمال البناء.. وأغدق الأمـوال في سبيل تجميلها وإكمال أعمارها.. وأراد أن يحيي فـكـرة المدينة الإغريقية الكلاسيكية، وأن يجمع كل تراث الحضارة الإغريقية، فأنشأ (المـوسـين) وهـو اسـم يعني معبد الربات، ومفردها (موساي) أي معبد ربـات الفنون.. وكـان يتوسط هذا الموسين مذبح لهذه الربات، تحيط

به القدسية، ولكنه في نفس الوقت كان مقراً للعلماء والأدباء، يقيمون فيه بصفة دائمة، ويتناولون وجباتهم المشتركة معاً، وتصرف لهم أجور عالية، وفي نفس الوقت تتوافر لديهم كل وسائل البحث العلمي المتاحة آنـذاك، وفي هذا الموسين، أقيمت المكتبة الكبرى بالإسكندرية، وكانت تقع في الجـزء الملكي من المدينة، الذي كان يسمى (البروخيون).. ذلك لأن بطليموس الثاني الذي كان يلقب بـ (فيلادلفوس) أي المحب لأخيه أقام مكتبة أخرى في الحي المصري من المدينة – راقودة – وكانت المكتبة الكبرى مخصصة للعلماء وصفوة القـوم فقط، أمـا المكتبة الأخـرى فكانت لعامة الناس.

العذراء المليحة
ومزاراتها النادرة

فـي العصر الحـديـث سارعت مصر إلى إنشاء دار الكتب المصرية في القاهرة سنة ١٨٧١، وأصبحت تحتوي على المـخـزون الأكـبـر من المؤلفات العربية، تلتها بتواضع شديد بلدية الإسكندرية في إنشاء مكتبتها سنة ١٨٩٠ (ومقرها الحالي قصر منشا الـذي أصبح متحف الفنون الجميلة بشارع منشا بحي محرم بك)، ثم توالت المكتبات في كل أنحاء مصر، دلالة على أن شعبنا العربي المصري العريق لا يكاد تستقر به الأحـوال حتى يقبل على مصادر المعرفة، وينهل بغير حدود من ينابيع الحكمة، كما قامت الدولة بالتعاون مع اليونسكو لإعادة إحياء وبناء مكتبـة الإسكندريـة على طراز حديث وبأسلـــوب تكنـولوجي متطور.

– لكي تـكـون مـنـــارة علمية وثقافية وحضاريـــــة تطل على شاطئ البحر المتوسط، وتضـــاهي ما يوجد في كل عواصم أوروبا من مكتبات ضخمة، لتؤكد من جديد أن الشعب العربي المصري، الذي أضـــاء حـضـاراتـه القديــــمة والوسطى أرجاء العالم القديـــم والحـديـث، هـذا الشعب هو الذي يتقدم مع الألفية الثالثة، ليقيم صرحاً معرفياً، سوف تكون له بدون شك آثاره الواضحة على المستويين المحلي والعالمي.

المراجع:
(١) بحث منشور في مجلة «الهلال» المصرية – للأثري أحمد عبد الفتاح – المدير العام السابق والمستشار الحالي للمتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية – القاهرة. (٢) د. أحمد عتمان – مكتبة الإسكندرية والحضارة اليونانية – القاهرة – ١٩٨٧م. (٣) د. نبيل سليم – عالمنا البديع.. الإسكندرية، ومكتبتها العالمية – دار المطبوعات العالمية – الإسكندرية – ١٩٩٢م. (٤) د. حامد طاهر – مكتبة الإسكندرية ودلالتها الحضارية – مؤسسة الأهرام – القاهرة – ١٩٩٩م. (٥) د. نبيل سليم – العرب بين الاتهام الكاذب والحريق الغامض – بحث منشور بمجلة كلية العلوم الإنسانية بجامعة الإسكندرية، العدد ٢١٢– ١٩٩٦م. (٦) د. محسن زهران – خصوصية مكتبة الإسكندرية – بحث منشور في مجلة كلية العلوم الإنسانية – العدد رقم ٢١٣ – ١٩٩٧م. (٧) مجلة دبي الثقافية – أعداد مختلفة.

(٨) www.sis.gov.eg/Ar/Tourism/Major/Alexandria 9–www.awrag.com/3j/2.htm–17kar.wikipedia.org/wiki/–92k

تعليقات وشروح الصور المرفقة

(١) تخطيط لمدينة فاروس أو راقودة القديمة. (٢) تمثال يوناني للإسكندر الأكبر أهدته اليونان للإسكندرية بمناسبة افتتاح مكتبة الإسكندرية. (٣) عمود الصواري بمنطقة كرموز. (٤) المسرح اليوناني الروماني بمنطقة كوم الدكة. (٥) المتحف اليوناني الروماني بمنطقة المسلة. ٦– حي بحري المطل على الميناء الشرقي.

(٧) رسم تخطيطي لفنار الإسكندرية القديم. (٨) بعض الآثار الغارقة انتشلتها بعثة بولندية للتنقيب عن الآثار الغارقة. (٩) قلعة قايتباي تطل على راقودة والميناء الشرقي (صورة جانبية). (١٠) منظر أمامي للقلعة وحرم الطريق إليها. (١١) قصر المنتزه. (١٢) جامع العارف بالله سيدي أبي العباس المرسي. (١٣) مكتبة الإسكندرية الجديدة وقبتها السماوية. (١٤) بعض قاعات المكتبة.

الفنان التشكيلي السوري عبد المحسن الخانجي

ما بين المعدن واللون يفرش رؤاه الفنية

بيانكا ماضيّة

لعل زائر صالة الخانجي الكائنة في مدينة حلب لصاحبها الفنان التشكيلي عبد المحسن الخانجي تسحره تلك اللمسات الجمالية التي أضفاها على لوحاته مقدماً من خلالها رؤية تجمع بين الأصالة والمعاصرة، بين التراث والخيال، إلا أن ركناً من أركان تلك الصالة خصصه الفنان عبد المحسن مرسماً ولمزاولة فن الضغط على النحاس؛ ليقدم جداريات ولوحات لاتعبق برؤيا الفنان وحسب وإنما بتقنية أبدع من خلالها ما يجمع بين الرسم والنحت.



نحاسيات ودقة في الإتقان

تعود علاقة الفنان الخانجي بالنحاسيات إلى فترة السبعينيات حين افتتح في حلب أول مرسم يكاد يكون الأول في الوطن العربي، وهو مرسم خاص بأعمال النحاس، بينما كان الفنان جمال السجيني من مصر من رواد الأعمال النحاسية في الفترة ذاتها، فبين عامي ١٩٧٤ – ١٩٧٥ عمل الخانجي في فني الرسم والنحت وسعى إلى إيجاد علاقة تجمع بينهما فلم يجد إلا مادة النحاس المطواعة اللينة ذات القيمة المادية والمعنوية والجمالية ليجسد فيها ما يطمح إليه، فبدأ بتحويل العمل التطبيقي إلى عمل فني, ومن هنا بدأ المشوار. شارك الخانجي في معارض جماعية عديدة، وقد أقام أول معرض فردي له في صالة (روشان) بجدة، واحتوى ذاك المعرض على الأشكال الزخرفية والحروفية والتجريدية، ليقوم بعد ذلك بتنفيذ جداريات عدة في كل من الكويت، السعودية، سورية؛ ليثبت فيها تصوراته الفنية والتراثية والشعبية، تلك التي زاوجت بين مفردات التراث ومفردات العصر، وتفاعلت مع معطيات الحضارة العربية الإسلامية ومع ما تختزنه من جمال فني وعمق روحي تضفيه تلك الزخرفة التي تشكل عنصراً أساسياً من عناصر الفن الإسلامي.

ومن الأعمال التي قام بها في السعودية مجلس كامل مساحته ٢٠٠م٢ وجداريات كثيرة من فن الضغط على النحاس، وآخر عمل كان لي في طرابلس عام ٢٠٠٥ ومساحته ١٨م٢ ضمنته رؤيتي للتاريخ وللحاضر وللمستقبل، وهو موضوع على جدار الجامعة الوطنية بطرابلس (لوحة ضخمة ذات مستويات ثلاثة).

أما لوحات البورتريه المشغولة من النحاس فيقول الخانجي عنها: لقد جسدت صور بورتريه لرؤساء ولأمراء وملوك من الوطن العربي، منها بورتريه للشيخ جابر الأحمد الصباح، وبورتريه للشيخ زايد آل نهيان، وغيرهما ضمن تشكيلات فنية.

تتميز أعمال الخانجي النحاسية بالدقة والإتقان في الصنع، إذ يقوم برسم الموضوع على صفيحة النحاس ليقوم بعدها بالضغط عليه لتبرز الأشكال التي يريد إظهارها إلى الأمام، ويحتاج هذا العمل إلى قوة عضلية إضافة إلى رؤية فنية يجسدها الفنان فيما يقوم بعمله من لوحات.

تشتمل لوحاته وجدارياته على موضوعات متعددة، منها التراث والحروفيات وأخرى عن المرأة، وغيرها من مواضيع موشحة برؤى الحداثة والمعاصرة، جمعها الفنان واشتغل عليها ما بين أعوام ١٩٧٤ – ٢٠٠٦ حتى ليكاد يقترب عددها من آلاف اللوحات والجداريات.

ومن اللوحات المهمة التي يعتز بها لوحة قدمها بمناسبة وفاة الفنان لؤي كيالي، فيها ما يشير إلى هذا الفنان وحياته الحافلة بالعطاء الفني، بالإضافة إلى الكثير من الجداريات الموزعة في أنحاء الوطن العربي.

إن النحاس الذي وجد فيه الفنان الخانجي مادة مطواعة، يؤثر فيه أي ضغط على سطحه, ومن هنا أراد تشكيل ما يود إبراز موضوعه إلى





السطح عن طريق الضغط اليدوي، فالرسم يكون على سطح النحاس بينما يكون الضغط من الخلف بوساطة أداة معدنية، فهو مثل نحت (الرولييف) لكن بدلاً من العمل عليه من الأمام يكون من الخلف، فتبرز الصورة إلى الأمام، وبعد الضغط يتشكل فراغ يتم ملؤه من الخلف بمعجون الحديد لتحافظ اللوحة على شكلها فلايؤثر فيها أي ضغط آخر.

ويشير الخانجي إلى أن النحاس مادة طيعة إلا أن المهم أن تكون بيد إنسان يستطيع العمل بها بشكل صحيح، ويقولون عن هذا الفن إنه تطبيقي بينما أقول أنا إنه إبداعي.

عبد المحسن الخانجي فنان مبدع يتفنن في أعماله فتظهر من خلال أسلوب جذاب ومتميز ومبتكر في لوحات جميلة عرضها في غير معرض إن في سورية أو في خارجها، وأمام هذه الشخصية الفنية السورية المتألقة المفعمة بثقافة فنية جامعة تكتشف سر حضوره وتميزه، إذ وضع بصماته الفنية في أشكال لاتمحى، ولذلك كان له حضوره الخاص على الساحة التشكيلية العربية والعالمية، وهو من خلال قضية الأصالة والمعاصرة استطاع أن يجسد أعمالاً نحاسية ليؤكد من خلالها رؤيته الفنية وعصريته وفنه القائم على البحث عن كل ما هو جديد ومعاصر.

لا يستطيع الانفصال في أعماله عن التراث الذي يشكل مادة حية لأفكاره، كما لايمكنه الانسلاخ عن العصر الذي يفرض تحدياته على الفنون بشكل عام وعلى الإنسان بشكل خاص، ومن هنا فإن الخانجي يحاول البحث عما وراء الخطوط والزخرفة، عن رؤى جديدة تكون منطلقاً حديثاً للأفكار المعاصرة، وهو لاينسى بالتالي الاستلهام من الحضارة العربية الإسلامية ومفرداتها المختلفة، ليحضر رموزها وشواهدها وصورها، كما لاينسى معطيات التراث والبيئة، ليحضر صورها المتعددة الأشكال من صقور مختلفة وخيول متمردة، أما استلهامه من الحضارة العربية الإسلامية فيتجسد فيما كونه من أعمال تضمنت أبواب المساجد والآيات القرآنية بكل ما تحمله من جمال فني ليضفي عليها شكلاً معاصراً في محاولة جادة لتقديم كل ما لديه من فن وموهبة وإبداع.

النحاسيات حالة تزيينية وفيها فكرة أو موضوع وتتراوح ألوان النحاس ما بين الأصفر والأبيض والأحمر، كما يمكن تغيير هذه الألوان بإضافة ألوان أخرى إليها، وقد يحتاج عمل لوحة أو جدارية إلى مستويات عدة تشكل أبعاداً لها، كما يمكن تطوير العمل بالنحاس ليكون ذا أبعاد فراغية فيتحول العمل إلى نحت فراغي.

يقول الخانجي عن علاقته بالنحاس: هي علاقة غرامية بحتة، هو كالصديق بالنسبة لي، فيه قابلية للتشكيل كيفما أريد، إذ هو مادة سهلة لإنجاز الإبداعات المختلفة، أعتز كثيراً باللوحات التي زاوجت فيها بين موضوعي الأصالة والمعاصرة، ومنها قلعة حلب، والأساطير، وتلك التي ضمنتها ألواناً عديدة ضمن موضوع حداثي يتعلق بالمرأة أو بعلاقة الرجل بالمرأة، إذ هي حالات إنسانية ضمنتها أعمالي النحاسية... لا أستطيع التوقف عن العمل أبداً، فلابد من العمل يومياً ولفترة ساعتين على الأقل، لأجمع ما بين أعمالي الفنية التي أرسمها وبين أعمالي النحاسية التي أشكلها، لقد اكتشفت نفسي من خلال هذا الإبداع، من خلال الجمع بين الفن التشكيلي وبين النحت على أرضية نحاسية.

إن لوحاته النحاسية تعود بالمشاهد إلى أعماق التراث بماضيه العريق أو هي تقوده إلى بانوراما لفكرة معينة أو موضوع خاص.

إن التشكيل الفني على النحاس الذي بدأ يتطور ويأخذ أشكالاً أكثر جمالية بفضل المهارات اليدوية الفنية العالية هو عمل ممتع وفن صعب جداً، وفي لوحات الخانجي يودع نماذجه ومنها نموذج المرأة في إعادة لإنتاج وجودها في هذا الزمن حتى لكأنها

وضمن جدارية جميلة، ملحمة قد لاتتكرر.

يعمل الخانجي بطريقة قصدية لنجد في تلك الإشارات التي يضعها كلاً من عوامل الزمن أو عوامل الطبيعة أو الإنسان بحد ذاته، والفنان مع هذا يترك حسه مكان الضغط على الصفيحة النحاسية في مسار جمالي يخلق نوعاً جديداً من الجمال، وبهذا الأسلوب يحاول خلق أشكال لاتستجيب لشروط بعينها إلا لشروط خيال الفنان، إلا أنها تعتمد حركة يقودها الحس والخبرة والتدريب في مدار تقنية إنجاز اللوحة.

في تلك اللوحات يصبح العمل شكلاً ومضموناً في قلب التجريد ويتفرد الخانجي في هذه التقنية التي زاوج فيها بين الرسم والنحت في أنه أظهر براعته في الأشكال التكوينية لذلك المعدن/ النحاس.

الخانجي والفن التشكيلي والمولوية

ولايقتصر عمل الخانجي على النحاسيات وحسب إذ هو فنان تشكيلي في الأصل، وأعماله التشكيلية تفصح عن ثقافة واسعة وعمق فني، ولعل أهم الأعمال التي تميز بها على صعيد الفن التشكيلي أعماله عن المولوية...

والمولوية طريقة صوفية تنسب إلى مؤسسها جلال الدين الرومي، وقد اشتهرت بما يعرف بالرقص الدائري لمدة ساعات طويلة يدور فيها الراقصون حول مركز الدائرة التي يقف فيها الشيخ فيندمجون في مشاعر روحية ترقى بنفوسهم إلى مرتبة الصفاء الروحي فيتخلصون من المشاعر النفسانية الإنسانية.

وقد ظهر في المولوية مدى تأثر جلال الدين الرومي بالعديد من كبار المتصوفين من أمثال : الغزالي، ومحيي الدين بن عربي، والسهروردي، والبسطامي، والحلاج وغيرهم، ولاتزال هذه الطريقة مستمرة إلى يومنا هذا ويوجد لها مراكز في العالم العربي.

يقول الرومي في مقدمة (المثنوي): اسمع الناي يحكي الحكاية، ومن هجر



الأحبة يأخذ في الشكاية، منذ أن كان من الغاب اقتلاعي، ضج الكون من صوت التياعي، ونار العشق هبت في الناي وليس الهواء، وكل من ليست لديه تلك النار فهو هباء.

وقد أقام الخانجي للمولوية معارض عدة بعد بحث وتمحيص في زواياها، ويقول: لقد ذهبت إلى زوايا المولوية وتحاورت مع المولويين وكانت غايتي التعمق بروحانياتهم من خلال حركاتهم ورقصهم ومن ثم تحويل هذه الحركات إلى خط ولون وحركة وسكون، المولوية حالة صوفية يجب أن يتعمق بها الفنان ليستطيع أن ينقل تلك الحالة إلى المتلقي.

في لوحاته عن المولوية أراد إظهار حالة السكون والحركة من خلال (المولوي) وعلاقته بالواقع وبالمفردات الموجودة لديه أثناء عزفه، وعلاقة الشيخ المعلم مع مريديه وعلاقة العازف مع نايه أو عوده أو رقّه، علاقة المولوي الراقص مع جسده وروحه، وأهم ما في هذا الموضوع المطروح هو علاقة المولوية بهذا الكون الفسيح وخالق هذا الكون، ومن ثم تحويلها إلى خط ولون ضمن مساحة بيضاء، تلك المساحة التي يقف أمامها الفنان ليضع كل أفكاره وأحاسيسه ويضع ألوانه وخطوطه بانفعالاته الجسدية والروحية.

حين يرسم الخانجي لايمكن إلا أن يكون منفعلاً داخلياً وخارجياً، فمن لايعرف الحزن – كما يقول – لايمكن أن يعبر عنه، والتواصل الإنساني له الفضل الأكبر في تربية أحاسيس الفنان والمواضيع التي يطرحها، لذلك هو يرسم منفعلاً من الداخل وأحياناً يتفجر في جسده شيء ما فيقوم ببعض الحركات في أثناء الرسم.

الفنان يأخذ جزءاً من كل، بمعنى أنه يأخذ حالة واحدة ويعمل عليها، والصوفية بحر كبير، إلا أن الفنان الخانجي قد أخذ منها الحركة والسكون عند المتصوفين في المولوية.

المولوي

في صورة المولوي التي يرسمها الخانجي نقف أمام حالة من الحركة والسكون، أمام تجليات الصوفية لنراها بواقعية تعبيرية، لنرى الراقص ممارساً عملاً إبداعياً تمتزج فيه الكلمة بالموسيقى باللون، وكما أن المولوي يعبر عن انفعاله من خلال الجسد فكذلك نرى الخانجي معبراً عن انفعاله من خلال اللون والخط لنخرج بعد رؤية أعماله في المولوية مستبصرين أمراً لا مرئياً هو رمز جديد استخدمه الخانجي ليحيل اللون إلى صورة تتماهى حتى الخلود.

في وجوه الراقصين نستطيع تلمس تلك النظرة المتجهة نحو السماء أو نحو الأرض، لتبرز معاني الصوفية في تلك النظرات.

يقول الخانجي : لوحاتي ليست أعمالاً توثيقية، هي تعبيرية واقعية وأعتقد لو تمعن المرء في عمق اللوحة لوجد أعمق من الصورة المشهدية، فيوجد أكثر من خمسين مولوياً يرقصون، لكل منهم تعبيره الخاص، وأركز على أن المولوية ليست حزينة بل مليئة بالفرح والتأمل، وسبب ذلك يعود إلى الغوص الداخلي في عمق الكون والخالق، ومن هنا تخلص المولويون من العلاقات المادية التي تسبب الحزن والقهر بين الناس، وأصبحت لاتعنيهم، وأصبحوا بعيدين عن الحزن والغضب والثورة بالحالة الروحية التي وصلوا إليها.

في تراثنا الكثير من الجوانب والقضايا والفلسفات التي تحتاج إلى البحث فيها واكتشافها، والمولوية إحدى هذه الجوانب، ولعل الخانجي في لوحاته عن المولوية استطاع أن يقدم هذا الجانب من خلال قراءة جديدة برؤية جديدة، فلباس المولوي الأبيض يعني الكفن، والمعاطف السود تعني القبر، فيما يشير الطربوش إلى شاهدة القبر، وجاءت الرقصات الجماعية للمولويين في إشارة إلى الآية القرآنية (وكل في فلك يسبحون) فالمولويون يشبهون برقصاتهم تلك الأفلاك التي

تسبح في السماء في أقرب نقطة من خالقها.

وعبر ألــوان الأزرق والأحـمـر والأخضر والأصفر، والتي لكل لون منها وظيفة رمزية يجسد الخانجي لوحاته عن المولوية ويقول عن تلك الألـوان: إن الأزرق يشير إلى النقاء والسمو والأخضر إلى الخصب وعند بعض الشعوب يرمز إلى الأمومة، والأحمر إلى هيجان العواطف والثورات، والأصفر (الذهبي) إلى المقدس، إلا أنني عند تلوين لوحة (المولوي) لا أشعر كم هي حاجتي إلى أي لون من هذه الألوان، إذ كلها لاتكفيني للكشف عن انفعالاتي، فطاقة اللون الإشعاعية تحترق قبل أن أفرشها، هكذا أحس أحياناً، الألوان تحمل أفكارنا وبالتالي في لحظات الانفعال تجاور بعضها بعضاً برضا وتعطي اللوحة بنية معمارية.

هـذه الإيـقـاعـات البصرية التي نراها في لوحات (المولوية) للخانجي تعكس لنا ثقافة الروح التي تشع في روح الخانجي، فهو بين الخط واللون يجسد لنا طقوس جمالياته وابتكاراته ونـصـوص حكاياته، لنقف متأملين حالة الزهد والقداسة التي يعكسها لنا المولوي، فنكتشف العلاقة بين ذات الفنان وبين تفاصيل بصرياته وقدرته على التقاط اللحظة العارمة، والعامرة بالتبسيط الشكلي.





هو مشروع ثقافي فني يحاول من خلاله الخانجي تقديم ثقافته وفنه على حد سواء، وأسلوبيته وتقنيته المستعملة في هذه الهندسة الفنية الجميلة والتي مجالها الحيوي (المولوية).

يقول الخانجي: لقد جذبتني المولوية منذ زمن، حاولت خلاله أن أستكشف كنهها، ومن ثم بدأت بتحويل كل ذلك إلى خط ولون وتعبير... أردت التعبير عن ثنائية الحركة والسكون عند المولوية،

كيف يبحثون عن السكون أو السلام الروحي من خلال الحركة، وكيف يضج سكونهم بالحركة، أقصد الحركة الداخلية، حركة الأفكار والتأملات.

المرأة وهواجس فنية جديدة!

في معرض أقامه الفنان الخانجي في صالته بحلب دارت موضوعاته حول المرأة، ثمة هاجس جديد بدأ يلوح في آفاق هذا الفنان، هاجس ربما لم يتطرق إليه بهذه الصورة الزاخرة بعوالم المرأة، وهي عوالم استطاع أن يدخل في تفاصيلها الدقيقة ليقدم هذه الرؤية الفنية بمفرداتها التشكيلية، وقد اشتمل المعرض على لوحات يربط بينها عالم المرأة الداخلي، وقد لعبت صورة الوجوه النسائية دوراً في إبراز ذاك العالم الداخلي المائج بالمجهول والمنتظر لما يجعل استمرار الحياة شيئاً لابد منه، مستخدماً في ذلك وسائط وتقنيات متنوعة، إلا أن الرسالة هي واحدة في كل تلك الوجوه، وهي محاولة الانعتاق من كل قيد أكان اجتماعياً أم فكرياً أم داخلياً، حتى كأننا نلمح في تلك الوجوه بعضاً من ملامح صوفية أو لربما قد تقترب من فن الأيقونة، مع التأكيد على التعابير ذات الدلالات التي تشي بالمأساة وبالحزن، فأية مأساة جسدها هذا الفنان في نسائه؟

وثمة رابط آخر يجمع ما بين تلك اللوحات ألا وهو العنصر التراثي ليشكل إشارة تاريخية تكون رمزاً من الرموز التي يود الفنان إضافتها إلى رؤيته الفنية؛ ليؤكد شرقيته المستوحاة من أحقاب التاريخ، وهنا نجد الإيقاع التقني المتداخل مع الأسلوب الفني ليغطي كل مساحات اللوحات التي تبقى وشماً في ذاكرة المتلقي ينشر لونه البني بكل فنية وتقنية.

ولكن لماذا المرأة؟

هل لأن عوالمها تحتاج إلى الكثير من البحث والتعمق والدراسة، وهل لأن هذه العوالم تكاد تكون الشغل الشاغل للفنان؟

في كل خط أو لون أو مسحة جمالية يفرشها الفنان الخانجي على لوحاته قد تكشف عن أعماق دفينة للمرأة في محاولة لسبر أغوار هذه الأعماق وتقديمها كما يراها هذا الفنان، تقديمها ضمن شكل تعبيري ذي ألوان تتدرج بطريقة تلعب دوراً كبيراً في قوة تأثيرها وانطباعها في الذاكرة.

يقدم الخانجي من خلال لوحاته تلك، رؤية انطباعية عن عالم تلك المرأة بكل ما تتضمنه من حالات تظهر جلياً في الوجوه وفي النظرات، كأننا نرى النسوة في اللوحات مفكرات، باكيات، متشائمات، ومتفائلات من دون أي ملمح من ملامح التفاؤل، وكأننا به يرسم تاريخاً من المرارة والعذاب، من الشقاء والتعاسة، في دراما لونية تتوج بفكرة البحث عن المجهول، عن الآتي الذي قد لايكون أجمل، ولكن هناك ما قد يبعث على التفاؤل وهذا متروك لفكر الفنان الذي فرش رؤيته تلك في محاولة لتصوير حالات القهر التي تحيل المرأة إلى عالم من الألغاز؟ فهل استطاع الخانجي فك لغز من تلك الألغاز؟

في لوحاته تلك عَبَر الخانجي محيطات المرأة ليصل إلى الشاطئ محملاً بأفكار وألوان تشكل عالماً حقيقياً للمرأة، واستطاع أن يضيء جوانب عديدة معتمة في عوالمها ليؤكد أنها لاتزال تنوس بين أحلامها وواقعها، بين غربتها وواقعيتها، بين رغباتها وقيودها.

الخانجي يبوح في لوحاته عوضاً عن المرأة بكل ما يصرخ في أعماقها، هو بوح حزين تشوبه نظرة تتجه باتجاهات عديدة، ولون قاتم يمتد ليتواصل مع الأفكار وينسج عالماً تقبع فيه المرأة مشدودة إلى قيود هي عادات وتقاليد واختناقات تكبل أحلامها.

إن تجسيده لهذا الجانب الإنساني في لوحاته يؤكد للمتلقي عمق رؤية الخانجي للواقع، رؤية تخوض غمار الفكر الأنثوي للوصول بهذا الكائن إلى شط مليء بالحرية، مليء بالقيم التي تتوق إليها المرأة والتي لاتزال تبحث عنها أنى اتجهت.

حصار

محمد إبراهيم أبو سنّه

تناول معطفهُ...
في الهزيعِ الأخيرِ من الليل..
.. مال علىَ طفله
.. قبَّله
وأخرجَ من جيبه صورةً
لتلك التي كان يهفو لها..
.. في الصبا.. لتلك التي..
.. حبها زلزله
وخط سطوراً من النار..
وفي دفترٍ..
.. راح يقرأ في سرّه البسملهْ
.. تأمل كل الذي كانه..
وحتى الذي لم يكنه..
.. وكل الذي حاولهْ
تطلع للأفقِ كان..
... يغص بهذا الصراخ..
الذي أطلقته على قلبه..
.. الأسئلهْ

وحاول أن يتذكر..
.. هل كان طفلاً؟ أم المشكلة؟
تلوح لأن الطفولة..
ظلت على عهده..
.. وظل على عهدها..
.. لا تحاول أن تخذله
تأمل كل الوجوه التي
رافقته من الصبح
حتى اصفرار الزوال
تأمل كل الحظوظ التي
.. لم تكن عادله
رماد على موقد العمر
.. هذا حصاد السنين
الذي لم يكن أمَّله
تلفت. لا شيء إلا الرماد
توجّه في خطوة عاجلهْ
يحاول أن يفتح الباب..
يخرجَ من أسر لحظته القاتلهْ
يحاول أن يفتح الباب..
.. يخرج من كونِ أسراره
الهائلهْ
يحاول. لا يُفْتَح البابُ
لا يجد البابَ
لا باب في الحجرة المقفلهْ
تخاذل. كل الذي حوله ظلمة
وكل الذي يرتجى ظلمة مقبلهْ

مصباح الملائكة الأخير

عصام ترشحاني

(إلى محمود درويش)

شجرُ.. تضيق به
القيامة في دمي
والبحرُ.. لكْ
غيمٌ يطوف على المقدس
في خرائب مخملي
كم أنتَ لي..؟
وحدائق التكوين لكْ..
الشعر كان ولم يزل..
الشعرُ.. مفتوحاً
على الإدهاشِ،
مفتوحاً.. على التخييلِ والتأويلِ،
واللغة التي
ابتكرَتْ مناسكها اللذيذة في دَمِكْ
الشعرُ.. لكْ
الزهرُ.. في صدر النساء الملهماتِ
ولذّةُ الإنشاد.. لكْ
حتى الجبالَ..
بوابل من حَدسكَ الأخّاذِ
تمضي.. مثلما
يمضي الغريبُ إلى الظلالِ

ومثلما تمضي الظلالُ
إلى الغيابِ..
فَهَيْتَ لكْ..
الأرضُ.. مذ نادت عليكَ
ومنذ أن رقصتْ
على إيقاع نبضك
تشتهيكَ.. وتتبعكَ..
ملكٌ.. على عرش الكلامْ..
هذا الكلام فضاؤنا الآتي
ومملكةٌ لنا ؟
والتاجُ لكْ..
ما.. من مليك
سوف يأخذ مطرحكْ..
يا أيها الوطن الذي
سيظلّ في الأعلى..
ونحن هنا.. «صمود التين والزيتون»
ونحن هنا.. رعاة شقائق المعنى
سنحمل من جنوب الدم حتى
خاتم الشهداء نحمل كوكبك..

***

لم يبقَ ماءُ في الرمادْ
أسرى الخرافيُّ الشفيفُ
إلى الأبد..
خرجَ الفؤادُ من الفؤاد
وغاب جسم الأرضِ
عن لغة البلاد..
وَدَّعتُ محمود الصديق..
وَدَّعتهُ بالدمعة الأولى..
وتركتُ دمعتهُ الأخيرة للصلاة..
نَمْ يا حبيبي آمناً
نَمْ مطمئناً.. فالقصيدة لن تنام..
وَدَّعتُ محمود المسافرَ..
في كتاب الآخرين
إلى صحاف الأولينَ
إلى الذي لاينتهي
وَدّعتُ قامتهُ...
ولفتتهُ.. وحيرتهُ
ودعتُ سحرَ حضوره..
ودعتُ فردوس النشيدِ
إلى الخلودْ..
وسقطتُ من أقصى الغمام..
هو بعض أحوال الأساطين التي
بِخَفيّها اقترفت مجازات المدى
وهو الكتابة بالسماء ،
وبالجهات وبالندى..
هو قبل (زهر اللوز)
فرقان الجراح ..

دم الرياح
على سريرٍ للشذا..
وهو الكنايات التي
يشتقُّ منها الحبُّ
نبرتهُ.. ولوعتهُ.. وغربتهُ
يشتقُّ منها الحبُّ
إثم الشّهد
من جسد الصدى..
هيَ ذي كَمنجتهُ..
تطارد ظبية الأفلاك
من كنعانِ.. حتى وَردة الشيطانْ..
هيَ ذي أَهلّةُ قلبه..
بحفيفها... ترتادَ من مِسْك الدّجى
صوفيّة النّهدات
والإشراق والرّيحان..
هل كان مصباحَ الملائكة الأخير..؟
هو بعد زهر اللوزِ
كُمثْرى المنونِ..
وصورة الراعي المُبَشّرِ بالنبوّةِ
والجنون..
هو بعد زهر اللوز،
معراجُ الحروف الحالمة..
يمضي من الموت المؤقتِ
بانتشاء النار
والوَلَه المقاوم
ما وراء البحر يمضي
كي يُغنيّ للوطن

يا أيها الذهبيُّ
كم أسْدَلتَ غابةَ ضوئكَ الأخرى
على الموتى..
لكي تُحيي الشجنْ..
يا أيها الذهبيُّ..
كم عانقتَ موتكَ،
والسماءُ.. ذراعها مَدّتْ إليكَ
لتجتبيكَ..
وكنتَ من نور التراتيل الكثيفة
يا صديقي
كنتَ في تيه
يليق بروحكِ العليا
تعود إلى الحياة..
الآنَ تصعد يا ابن عكّا..
فوق زهر اللوز، أبعد منه
محفوفاً.. بجُند الرّبِّ..
تصعد بعد أنْ
ألقيتَ آلام المسيح
على فساد الأمكنَة..
الآن يتركك الحصان إلى الكفنْ..
الآن يتركك الحصان مُلطخاً
بحرابه ونزيفه الوطنيِّ
يا أنثاهُ..
هُزّي نخلة الشمس الوحيدةَ،
في وَصيّته
فلا يكفي البكاء عليه..
يا أنثاه.. لا يكفي البَكاء على الوطن

صُوْفِيَّةٌ خَالِصَةٌ لِوَجْهِ الْعِشْقِ.. وَجْهِكِ!

عمر حكمت الخولي

إلى « نور م »

ـ ١ ـ

مُذْ كُنْتُ أَحْبُو
كُنْتُ أَكْتُبُ قِصَّتِيْ وَجَعَيْن
بَيْنَهُمَا اسْمُكِ الْمَزْرُوْعُ خَيْطاً في شُعَاعِ الشَّمْسِ
أَرْضَعُ بَعْضَ مَا في عَيْنِكِ اسْتِسْقَاءَ مَلْحَمَةٍ
سَأَكْتُبُهَا بِـ (شَيْطَنَةِ) الطُّفُوْلَةِ
حِيْنَ يَنْسَانَا الْمَطَرْ!
وَالآنَ أَكْبُرُ لَحْظَةً مُذْ كُنْتُ طِفْلاً..
لا أُرِيْدُ الآنَ أُغْنِيَةً لِمِيْلادِي الْجَدِيْدِ
وَلا أُرِيْدُ شُمُوْعَ حَلْوَاكِ انْطِفَاءً حِيْنَ أَقْسِمُ قَالَبَ الأَيَّامِ
أُمْنِيَتِي الْوَحِيْدَةُ أَنْ أَكُوْنَ
وَأَنْ تَكُوْنِي
غَابَتَيْ عِشْقٍ عَلَى طَرَفِ الْقَدَرْ!

ـ ٢ ـ

عَاتَبْتُ رُوْحَكِ
تَسْأَلِيْنَ سَذَاجَتِي عَنْ جَوْهَرِ الأَيَّامِ
عَنِّي، وَالْهُدَى
وَسَأَلْتِ عَنْ مَعْنَى الحَيَاةِ إِذَا تَرَدَّدَتِ الأَصَابِعُ عَنْ مُلامَسَتِي
إِذَا لَمْ يَبْقَ صَوْتِي كَالصَّدَى
يَرْتَدُّ حِيْنَ سَتَبْسُمِيْنَ...
أَنَا مُجَرَّدُ شَاعِرٍ.. طِفْلٍ
مُغَامَرَتِي الْوَحِيْدَةُ حُبُّكِ الْمَجْنُوْنُ
مُعْضِلَتِي الْعَظِيْمَةُ سِحْرُكِ المَخْلُوْقُ مُذْ كَانَ الْفَضَاءُ سَحَابَةً
تَنْشَقُّ في ذَاكَ الْمَدَى!
طِفْلِي: أَنَا!
أَنَا طِفْلُ ذَاتِيْ مُرْغَماً
طِفْلٌ لِوَجْهِكِ، لاشْتِهَائِكِ، لاحْتِمَالِكِ
لارْتِدَادِ الْعِشْقِ مَلْغُوْماً بِشَتَّى تَضْحِيَاتِي
إِنَّنِي طِفْلٌ لِذَاتِي
لِلسُّدَى..
مَا زِلْتُ أَبْحَثُ عَنْ حُرُوْفِ الأَبْجَدِيَّةِ في الْجَوَى!
فَبِأَيِّ مُنْطَلَقٍ أُجِيْبُ عَنِ السُّؤَالِ؟
بِأَيِّ بُرْهَانٍ سَأَخْتُمُ مَا اعْتَرَانِي مِنْ جُنُوْنٍ؟
لَمْ يَكُنْ مِنْهَاجُ مَدْرَسَتِي عَظِيْمَا
فَاعْذُرِيْنِي حُلْوَتِيْ
مَا زِلْتُ في سَنَةِ اسْتِمَاعٍ في ابْتِدَائِيِّ الْهَوَى!

ـ ٣ ـ
مَا عُدْتُ أَذْكُرُ كَيْفَ تُهْتُ بِعشْقكِ الْمَنُوْعِ
أَوْ كَيْفَ الْتَقَيْتُ بِجِسْمِكِ النَّائِي
وَرَاءَ الأَمْسِ أَنْتَظِرُ الْبِدَايَةَ
خَلْفَ ذِكْرَى الْيَاسَمِيْنِ..
تَوَقَّفِي!
مَلَّ الرِّفَاقُ مِن انْتِقَاءِ الْيَاسَمِيْنِ
هُنَاكَ في عَيْنَيْكِ أَلْفُ حَدِيْقَةٍ لِلْحُبِّ
غَارْدِينْيَا، وَلُوْتَسُ
نَرْجِسٌ جَاثٍ عَلَى كَتِفِ الصَّنَوْبَرِ!
كَيْفَ؟ لا أَدْرِي
وَلَكِنَّ الْخَيَالَ يَجِيْءُ بي
نَحْوَ التَّنَاثُرِ في الْخَيَالْ!
جَسَدي يُطَالِبُنِي بِبَعْضِ حَمَاقَةِ الْعُشَّاقِ
يَدْفَعُنِي إِلَيْكِ
لِقُبْلَةٍ في الْمَاوَرَاء
وَسَهْرَةٍ في اللاَّانْتِمَاءِ إلى الرِّجَالْ
جَسَدِيَ يُمَزِّقُنِي اشْتِعَالاً..
أَخْبِرِيْنِي
كَيْفَ أُطْفِئُ شُعْلَةً في عُمْقِ ذَاكِرَتِي تُؤَجِّجُ كَالْهَوَى؟
هَلاَّ أَجَبْتِ عَنِ السُّؤَالْ؟!
أَنَا مَا عَشِقْتُكِ كَيْ أَلُوْذَ بِحَرْقَتِي
أَنَا مَا عَشِقْتُكِ كَيْ يُمَزِّقَنِي اشْتِعَالْ!

ـ ٤ ـ
إِنِّي أُحِبُّكِ
كَيْ أُحَبَّكِ!
لا أُرِيْدُ لِشَهْوَةِ الشُّبَّانِ مَنْزِلَةً هُنَالِكَ
لا أُرِيْدُ لِحُمْرَةِ النَّهْدَيْنِ أَنْ تَعِدَ الصَّبَابَةَ بِالشَّبَقْ
اَلْحُلْمُ يَزْرَعُنِي كَنَخْلٍ شَاحِبٍ
مَرْمِيَّةٌ في جِذْعِهِ كُلُّ الْخَرَائِطِ
هَلْ تَتُوْهُ بِيَ الطُّرُقْ؟
وَأَنَا أُحِبُّكِ بِاحْتِرَاقِ الشِّعْرِ
بِالشَّوْقِ الْفَقِيْرِ
بِكُلِّ مَا في الْعِشْقِ مِنْ صُوَرٍ
وَمَا في مُهْجَتِي مِنْ رَأْفَةٍ
أَلَمٍ.. نَزَقْ!
إِنِّي أُحِبُّكِ كَيْ أُحِبَّكِ
لا أُرِيْدُكِ تَرْتَمِيْنَ عَلَى انْحِنَائِي الْخَالِدِ الْجَافِي
فَظَهْرِي مُنْحَنٍ مِنْ أَلْفِ مُعْجِزَةٍ
وَفِكْرِي قَدْ صَحَا:
«مَا مِنْ عَرَقْ»!
اَلْمَوْعِدُ الْمَنْسِيُّ يَنْتَظِرُ التَّمَرُّدَ
كُلُّ أَصْنَافِ الزُّهُوْرِ تَعَرْبَشَتْ فَوْقَ انْتِظَارِي
كُلُّ أَبْخِرَةِ الْمُشَعْوِذِ وَالدَّرَاوِيْشِ الَّذِيْنَ تَسَابَقُوا
نَحْوَ احْتِضَارِي..
وَتَصَوَّفَ الْعُشَّاقُ في وَجْهِي
لِوَجْهِ الْعِشْقِ
لِلأَحْلامِ يُعْدِمُهَا الأَرَقْ!
إِنِّي أُحِبُّكِ
كَيْ أُحَبَّكِ...
جَهِّزِيْنِي أَجْعَلِ الأَسْفَارَ مَأْدُبَةً لِشَطْرَيْ أُمَّتِي
لِرِجَالِ مَمْلَكَةِ التَّأَنُّثِ!
لانْتِمَاءَاتِي السَّحِيْقَةِ في فُرُوْعِ الأَمْنِ
لِلْمَلِكِ الْعَظِيْمِ
لِبَيْتِنَا فِيْمَا تَبَقَّى مِنْ رَمَقْ
إِنِّي أُحِبُّكِ.. كَيْ أُحَبَّكِ
فَانْزِعِي عَنِّي عَبَاءَاتِ الْقَلَقْ!

أعوام رعود وريح

صلاح عليوة

«لا ينظرون وراءهم ليودِّعوا منفى، فإنَّ أمامهم منفى»
محمود درويش

حزننا واحدُ
في نشيجِ الصدى
وبكاءِ الكَمانْ
سوفَ تُربكنا في الأناشيدِ
أسماؤنا
تنزوي ملءَ أقمارِ صيف
مشردة في حنينِ القرىَ..
ملءَ نهرٍ بلا وجهةٍ
وخريفٍ تشققهُ عشبتانْ

هاك موطنُنا
ولنا وهجُهُ
في قلائد أسلافنا
ولنا ما تَيتَّمَ من زهرهِ
وفراشاته..
فلتقدنا لبَهوِ متاحفه يا دليلُ
وبيّنْ لنا كيفَ كانَ المكانُ هنا
كيف كنا هنا
قبل موت اللغاتِ
وكيف نُزِعنا
من الضوءِ والماءِ
كي نترقرقَ نهرَ حنينٍ

يهوّمُ في عتمات الزمانْ
سوف نبقى هناَ
رغم غيبتنا...
بعد ألفي هلالٍ كسيرٍ
وأعوام برقٍ وريحٍ
وستينَ حرباً
وبعد صخورِ المعابرِ..
بعد طلوعِ النهارِ
على فوهاتِ بنادقِ أعدائنا...
والمرورِ إلىَ شرفاتِ
على عجلٍ تتطايرُ عنها
طيورُ الأمانْ

سوف توجعنا الذكرياتُ..
ونأسى لزيتونة
يستظلُ بها غيرُنا
ونسيم ترقرقَ نحو رئات الغزاةِ
لأمكنةٍ رممتها الأساطيرُ....
حطتْ عليها طيورُ مُحنطةٌ
من تراتيل غاربة
كي يعودَ الزمانُ لأصحابِ كهف
أتوا عنوةً من شقوقِ الزمانْ

أي نهرٍ من الموتِ يتبعنا
قد صحونا
على وقعِ أقدامِ أعدائنا
ولغات مُهرّبة
من قبُورِ التواريخِ تتبعنا
وصراخِ قياصرةَ
يحسمونَ معاركَهم..
وتواريخ أودية
تتقدسُ في لحِظة
حين تلمسها ألفُ جمجمة
نسبتها الأساطيرُ للمَعْمدانْ
أي حقلٍ من الريحِ يذكرَنا
بعد موتِ المسافاتِ فينا
وبعد الرَحيلِ مراراً
إلى وطنٍ راحلٍ
بعد مولدِ أطفالنا
في هواءَ الحدودِ
وبعد إقامَتنا
في ارتحالِ العناوينِ..
بعد أعاصير ليلِ الخيامِ..
أيألفنا دفءُ بيت
وأقدامنا عبرتَ كالصدى
وينابيعُ أعمارنا
شربتها المتاهاتُ
كنا هنا.. وهنا
والمساءُ الذي سوف يأتي غداً
لن يجدنا
فليس سوى أمنيات مهشمة

أو ظلالٍ لطائرة أو حصانْ

أي قاض سيحصي مواريثنا
أو يمرُّ بكفٍّ مواسية
فوق أسمائنا
أو يسائلُ أشجارنا
ومواسمَ أمطارنا
ورنينَ مطارقنا في الجدارِ
ليثبتَ أنا أقمنا هنا..
أن أقوالنا
طوَّقت موقداً في الشتاءِ
وأن حكايات أجدادنا
تتراءى لنا من شقوقِ الهواءِ
وأن ملامحَنا ؟ وحدها ؟
هي روحُ المكانْ

من سيكتبُ قصتنا
من سيجمعُ أشلاءنا
بعد شاعرنا
ويقول لنا: إن بردَ الظلالِ
وسروَ التلالِ
سيعرفنا إنَ أتينا هنا
سائحينَ
ونلقي سلامَ الغريبِ
على غرباء أتوا
تحتَ أعيننا
وأمامَ ضحى سافرٍ
زيفوا عُملاتِ الرِهانْ

أسطورة الإنسان الحجري

محمد الأسعد

حين ثار بركان جبل «فيزوف» وطمر مدينة «بومبيي» الرومانية،
خلف على السفح إنساناً متحجّراً يتساقط عليه المطر في كون مهجور.

سيكونُ عصرٌ
أو عصورٌ
مثلما احتضنَ الرمادُ رمادهُ
والأرضُ ذكراها
يكونُ حجارةً زمني
وسيلاً من رمال
يمنعُ السنواتِ أن تأتي
وأن تمضي
أكونُ متاهةً
لغزاً أغطّي
بالرموزِ
حدائقَ الأحياءِ
عرّافاً
تحجّرت النبوءةُ في دمي
والأرضُ..

أين الأرضُ والغزواتُ والقتلى
وأصواتُ السنينِ
متاهةُ زمني،
لتأت الريحُ
تُسرَعُ بين خنشارِ السفوحِ،
تدورُ فوق عوالمي
شمسٌ
تهينمُ نسمةٌ
ليلٌ بلا فجر
يغطّي كلّ شيء
ثم تخبو صرخةُ الإنسانِ
لا وقتُ
ولا طرقُ
تقودُ إليّ أو منّي
أنا عصرٌ

عصورُ
مثلما اندفعتْ
عصافيرُ الطفولةِ في الزمانِ
ومثلما احترقتْ
بأعماقِ الفضاءِ كواكبُ...
موجٌ يئِنُّ
ويلطم الشطآنَ فوقي
نأمةٌ للعشبِ
أغنيةٌ...
أعصرُ آخرُ؟
حضن الرمادُ رمادهُ
والصخرُ أصواتَ السكونِ
كأنني أصغي لظلّي
عابراً
للطيرِ يعلو في سحيقِ العمرِ
للإنسانِ
يمسكُ صخرةً
ويجوسُ بين خرائبِ الأسلافِ
للطرقاتِ في مطرِ الربيعِ
كأنني بيتُ
تطوّقهُ الأيائلُ
حين ترتطمُ الصخورُ
وأسمع الخطواتِ من عصرٍ
إلى عصرٍ
ترفرفُ خضرةٌ في مقلتيَّ
يرفرفُ الماضي

نحيبُ هذه الخطواتُ
والورقُ الذي يخضرُّ
لا شمسُ ولا شكلُ
ولا همسُ
سوى ما تهجسُ الأحجارُ
أو ما يحلمُ الموتى..
مضى أبدُ من الأقمارِ
والظلمات
مَنْ أعطى لهذا الوقت أسماءً
بلينِ الخفقة العجلى؟
ومَنْ أقصى سفوحَ القلبِ
حتى آخر الرؤيا؟
ومَنْ قاد القصائدَ نحو وديانِ الكلامِ
وضيّعَ المأوى؟
هو الفجرُ الذي يبقى
مساحبَ من هزيم الرعدِ
في الغاباتِ
لن تبقى
سوى الريح التي عصفت بنا
وأيائلُ خضراءُ في غسق الوجودِ
كأنها ذكرى..
مضى أبدُ
وتمطرُ كلما ارتعشَ النسيمُ
وتمطرُ الدنيا
على كونٍ
تكوّن دون أن يدري

على الكلماتِ
والغابات
والصخرِ الأصمّ
وسقسقات الطيرِ
تحت عرائَشِ الشَجرِ
هل يسألُ البحرُ الذي
يطغى عن التكوينِ؟
هل تبكي
طفولتها الرمالُ
تغادرُ الوديانُ
هل تسعى؟
ألا ما أبعدَ الشطآنَ عن مأواي
حين أسيرُ
أو أشقى
بعيداً في كهوفِ الأرضِ
ملقيّاً
بلا جسد على جسدي
يكونُ مسافةً صمتي
إشارات
مصائرً
واقفاً في متحف
أو غائراً في العمقِ
أبتعثُ الذهولْ
وأثير عاصفةَ الدهورِ
بكائن يسعى
على أثلامِ سلّمِهِ الطويلْ

ماذا أكونُ؟
أنزوةٌ
مدنُ
حضاراتُ تحجّر حسّها
قبل الوصولْ؟
أبدُ أنا
من أيٍّ ليلٍ جئتهُ
عبثاً ينقّبُ خوفكَ
في بياضي
أو سؤالك في مداي
غادرتُ أَسمائي
وغادرني
سواي
مَنْ كوّنَ الأيامَ
مَنْ أسرى بهذا البحرِ
مَنْ أوحى
لهذا الصخرِ أن يبقى
وتبقى النارُ؟
أحلمُ مثلما هتفتْ رياحُ
أو تضاءلَ كوكبُ
في ليل أعماقِ السديمْ
عبثاً تفَتّشُ عن مساري
أو ضيائي
إنني حجرُ
تراقبهُ
وأنتَ تذوبُ
في مطرِ الفصولْ

ربيع الشعر

أبو فراس النطافي

ثوبكِ الأبيضُ مزهرَة
من سَنا الشمسِ
وأهداب النجومِ النَّيِّرَة
هامَ آذارُ به واْشتعلَت
أشواقهُ للجَلَوة المُنتظَرة
فَرَنا السّروةَ، والسَّروُ نجوم
ـــ يا لها من سروة حالية
قلَّدها النجمُ عذارى دُرَرِه
وبنى الغيمُ عليها قُبَّةً
أودعَ فيها البدرُ أحلى صوَرِه
وتجلّى الوردُ، والوردُ شَفيف
مشرقٌ كالجَوهَرة
بينَ شمسٍ وظلالٍ
وظباءٍ وطيور
ورَد الربيعُ، وذا ربيعُ الشعرِ
والألحانِ، يا أُمَّ القوافي فاْنطُقي
أنتِ التي تَتدفّقينَ على المدى
من نبعه الصافي بعطر الزَّنبقِ
فلكم شدَوْتِ بحبِّه وغرامه
شدْوَ البلابلِ للربيعِ المونقِ
ولكم به مثلَ الحمائم في الضُّحى
تترنَّمينَ بعَبرة وتشَوّقِ
رُدّي عليْه ظلالَهُ وصفاءَهُ
بصَفاءِ لحنٍ من هديلك مُشْرق
فاللفظَةَ العذراءُ أجملُ وردة
في روضة الأشعارِ للمُستَنشقِ
والشعرُ يَخرجُ من لهاتك بالجَوى
ويخفِّفُ الآلامَ عن قلبِ الشَّقي
طبُّ القلوبِ قصيدةٌ فوّاحةٌ
للعاشقينَ: مغرِّبٍ ومشرِّقِ

يقظة الألم

بهيرة حسن زوين

كنت أرنـو إلى قسمات وجهه خلسة.... وهو يقلّب أوراق الجـريـدة، التفت نحوي، ونظر إلـيّ بشيء من الاستغراب،أحسست بالارتباك.... سرت في جسدي رعشة قوية تغلغلت في كياني، حاولت الهروب من التحديق في عينيه، كيلا أتورّط أكثر فلم أعد قادرة على الإبحار في بحر مجهول الأعماق، لكنّ نظراته المؤثّرة المفعمة بالشوق والحنين أيقظت روحي الكئيبة، وأعادت إليها الإحساس بالحياة.

تنهّدت في أعماقي، نظرت إلى السماء، وإلى تلك الشعلة المضيئة التي تشتعل في وجدان الكون.

أصبحت غير قادرة على التمييز بين الليل والنهار، والحقيقة والخيال، لقد أصبح كلّ شيء مختلطاً خلال الشك واليقين.

لفظ اسمي بعذوبة ودفء، فسرى في المكان لحن موسيقي لا أجمل ولا أعذب.....

كانت كلماته تنعش روحـي، وتملؤها أماناً وأمـلاً، أحسست أنّ العالم بكلّ ما فيه قد تلاشى من حولي، وأنّ عينيه هما الشيء الوحيد الذي بقي لي في هذا الوجود.

عندئذ انتابني إحساس طفوليّ غريب كأنّني ولدت من جديد، ومرة أخرى ارتشفت كأس العشق القديم.

شعرت باشتعال عواطفي، وبنيران الشوق تلتهب في قلبي......

تأمّلته تمنيّت أن أغـوص إلى أعماقه، وأتمـازج مع روحه...أتوه في فضاء عينيه الواسعتين.

لست أدري كيف استطاع ذلك الحبّ العميق الجارف أن يتسلّل إلى أعماقي... ويوقد النيران في صدري رغم كلّ محاولاتي اليائسة للتمرّد عليه ذلك الحبّ القويّ الذي كان ينمو في قلبي دون أن يكترث لمصيري، ولثورة عواطفي....

فجأة أحسست باختلاج الألم في نفسي، فها هو القدر يتلاعب بي من جديد، وتلك الحقيقة المؤلمة ماثلة أمامي رغم محاولاتي الجديّة لتجاهلها، والهروب منها...

ربما أكون نسيتها أو تناسيتها لبعض الوقت.

أأقول إنّه قدري الذي سار بي بخطوات بطيئة تجاه مدن الضياع؟

أم هي المصادفة العمياء التي وضعتني في طريقه على الرغم من احتلال امرأة أخرى حياته.

كان من الصعب على عقلي استيعاب فكرة وجود تلك المرأة، رغم أنّ أعماقي كانت تدرك تماماً تلك الحقيقة المؤلمة لكنّ مجرّد التفكير بها كان يجعلني أشعر بفراغ عميق يفصل بيننا، فكنت دائماً أحاول تشويه تلك الفكرة كي لا يشتدّ ألمي.

فأيّ سكرة عمياء تلك التي أغشت عينيّ، ورمت بي بعيداً في عالم الخيال، والأوهام فصوّرتني ملكة على عرش القمر أقبض بيديّ الكواكب والنجوم، ومن ثم صحوت منها على يقظة الألم الذي أعادني إلى الواقع، فشعرت بخطيئتي، وبالذنب تجاه تلك المرأة.

احتقرت نفسي، وكرهت أنانيّتي ربما كان عليّ أن أكون أكثر واقعيّة كيلا أنزلق في منحدر الوهم شيئاً فشيئاً.

أخفضت رأسي خجلاً، ومشيت متعثّرة ساخرة من ذاتي بعد أن أدركت خيبتي العمياء.

أقاصيص

حنون مجيد

نصيحة قاتلة

صباحاً يتكوم العجوز على الرصيف أمام سلة كبيرة من خضر أنيقة وطازجة احتواها من مزرعة قريبة، بانتظار بيعها على أصحاب السيارات.

وإذ لم يفطن العجوز إلى سر كساد خضره يستمع إلى نصيحة رجل كان يراها كلما عاد من عمله ذابلة لا رجاء فيها، حين أوحى له بضرورة عرض سلعته على الرصيف المقابل حيث عودة الموظفين إلى بيوتهم.

وينهض العجوز.. يحمل سلته ويعبر بها الشارع المزدحم بسيارات مسرعة أبداً، ويقبع حيث أشار الرجل عليه. وانتهب الناس خضره.. توقفت السيارات وانتعش السوق.. لقد انتبه العجوز أخيراً إلى سر رواج تجارته، لكنه غفل عن خطورة الطريق، إذ خلا منه الرصيف بعد بضعة أيام.

تعاقب أحوال

لأمر ما ذوت الشجيرة الصغيرة التي لم تكن أزهرت بعد.. تساقطت أوراقها وانحنت ساقها انحناءة من يسلم نفسه للموت.

بعد أن يئس صاحبها العجوز من استقامة أمرها، أسندها إلى أخت لها قريبة منها، وصار يرقبها من آن لآن.

لم يمض وقت طويل حتى صارت ساقها تسترد بعض عافيتها، وتنفصل عن الشجيرة الأخت وتستقيم من جديد.

وبينما كانت هذه تنتعش وتورق مرة أخرى، ذوت للأمر ذاته أو لغيره أختها، انطوت أوراقها وانتكست ساقها وانحنت الانحناء الذليل.

وكما فعل بادئ الأمر، فقد أسندها إلى أختها التي تعافت تماماً وطفق ينتظر مجرى الأمور.

كل صباح ومساء يجلس العجوز قبالة الشجرتين المتآخيتين، يرقبهما بنظر حالم وقلب عطوف، فتتراءيان له في تشابكهما المثير.. أختين طفلتين.. معافاة تسند أخرى عليلة، وعليلة تستند إلى كتف ثانية معافاة في.. تعاقب أحوال.

موقف آخر

بين آن وآن تقدم العجوز، تطرق الباب طلباً لخبز فائض طعاماً لحمارها الهزيل، فتجمعه ربة البيت لها في إناء كبير تضعه على دكة أسمنت عالية قرب الباب.

تنظر عصافير الشجرة للخبز فتجرب حظها معه، فلا تنجح تماماً لأن قطعه ليست صغيرة كفاية، ولأنه غالباً ما يخرج جافاً لا تقوى مناقيرها عليه، حتى إذا كانت العجوز قادمة على صهوة حمارها كما لو أنها فارس مهزوم، وكانت السماء تنثّ مطراً كان كافياً لأن يرطب الخبز،

هطلت العصافير عليه كما يهطل المطر من السماء.

حينما طرقت العجوز الباب، كانت ربة البيت تتغنى بمنظر العصافير وهي تلتهم قطع الخبز المنقوعة بالماء، فتقدمت بذهن شارد خطوة أو خطوتين قبل أن تتراجع إلى غرفتها متشاغلة عن طرق العجوز.

من شباك الغرفة كانت ترى بعينين جذلتين وتحت غلالة من مطر ربيعي ناعم، مناقير صغيرة شرهة تغوص في الثريد، وتسمع أو لا تسمع في الوقت ذاته طرقاً غير منقطع على الباب.

مرآة

وقفت أمام مرآتها.. تطلعت إلى نفسها فيها، فهالها أن تجد زجاجها لا يعكس إلا صورة وطأتها الأيام وشوهت معالمها.

تساءلت بهمس مذعور عما يمكن أن يكون وراء ذلك، فنفذت بنظرة ساخطة نحو العمق الساكن خلف الزجاج المعتم والصورة المشوشة، تبحث عن صورتها الجميلة، تلك التي لا يستطيع ظلام المرايا إلغاء ملامحها.

كان يؤلمها، بل وأشد ما كان يؤلمها أن تجد مرآتها تُعتِّم بهذه الصورة القاسية صورتها، فلا تفصح إلا عن شبح رمادي يغوص في عمق زجاجها.

في لحظة تالية وكانت لا تزال تتوغَّل فيها نحو أقصى عتمتها، لتجد أو لعلها تجد هناك ملمحاً من صورتها، تهشمت المرآة، تحولت إلى شظايا وقطع صغيرة مبعثرة ملأت مساحة غرفتها.

حقاً لم تعرف كيف انسابت العروق إلى وجهها، فتهاوت المرآة نثاراً تحت قدميها، غير أنها وهي تخلف وراءها هشيمها وتغادر غرفتها، كانت تعترف وبمرارة عميقة أن مرآتها تلك كانت جاحدة بحق، وأنها تستحق ما جرى لها.

مشهد ذلك المساء

حطت على السلك الكهربائي المقابل لشجرتها، وأخذت تتابع بعينين كسيرتين أعضاء الشجرة العملاقة وهي تتهاوى على الأرض. كان نظرها مسمراً على الفأس التي حملتها يد قوية تضرب بعنف وعشوائية كل فرع وكل غصن. كان عمال يرفعون من على الأرض الأشلاء المتساقطة إلى عربة كبيرة مخصصة لمثل هذا الغرض، وهي ساكنة مستكينة لا يتحرك لها جفن.

كان القلق الصامت يأكلها والشجرة تتساقط فتنحسر ظلالها التي غطت الرصيف الذي نشأت عليه وجزءاً من الشارع العام.

كانت أعلى مستوىً من موقع اليد، لذلك بدا رأسها مُنكساً والنظر في عينها منكسراً وهي مستسلمة آخر حدود الاستسلام.

لحظة وهوت الفأس على جسد الساق فارتعشت وكادت تهوي، من فزع على الأرض. بسقوط الجزء الأعلى من الساق تناثرت في الفضاء كتل من أعواد دقيقة جافة، وتهشمت على الأرض بيضتان.

حملت العربة الأعضاء المبتورة من جسد الشجرة وغادرت موقعها وغابت في منعطفات الطريق.

ندت الحمامة للأعلى.. حلقت في سماء ضيقة لم تكن ترى تحتها سوى شجرة مقطوعة الأوصال يدنو منها المساء.

دفاء الأمكنة

محمد رفاعي

لفظه قطار الليل السريع، وواصل صعوده إلى نقطته النهائية، هكذا واجه المكان من حوله بقلب واجف، قلق.. عالم غاب عنه طويلاً. لم يمح من ذاكرته، على أسفلت الطريق الموازي للنهر والجبل، تحفه شجيرات الحنظل والعبل. ثمة صعود مارسه. انتصب في مشيته حاملاً حقيبته الصغيرة المحتوية على: غيار داخلي وحيد، وعدد قليل من الكتب، آملاً أن يستوعبها في فراغه القليل.

ثمة أشياء كثيرة بداخله أفزعته، لا يلمح ما يدور حوله، انقطع تماماً عن محتويات المكان، لا يلتفت أية التفاتة، بصره للقادم أمامه، يقرأ بصوت عالٍ ما تيسر من قصار السور، زفيف الريح، لو حركت ريشة أو ورقة جافة، أو أحدثت صوتاً، لسقط في التو. في ذاكرته ترسبت حكايات كثيرة، حكتها جميع الأجيال منظر المتخيل للمراقة دماؤهم على أسفلت الطريق عادة ما يُخلّف أشباحاً، يُنسَج حولها آلاف الحكايات، ويقضي وقتاً طويلاً يشحذ الهمم، يرهف لها الآذان.

ماذا لو نزل إلى النهر المظلم، فربما وجد صياداً عشق النهر وهدأة الليل، يعبر معه إلى الشاطئ الآخر، حيث قريته النائمة في حضن الجبل حيث المغيب، يراها الآن، يغرقها الليل بضوئه الشاحب.

صخب المدينة غاب من ذاكرته هذه اللحظة، فكم مرة واجه فيها الأشباح. كان صغيراً، يعشق قبض لحظة الصمت المتكاثف، تواقاً إليه في عمق فوضى الأصوات التي يلفظها فم المدينة، يعشق النهر في غضبه وسكونه والبشر من حواليه ناعسون في ظلال القيلولة، ويعشق السكك والمصارف والترع المهجورة والمدقات الجبلية، حين كان صغيراً أغرم بالمغامرة، حين يواجه هذه الكائنات، لا يطرأ على باله حقيقة تلك الأشياء، يسير الأمر عادياً بالنسبة له.

هـدّه التعب وطـول السفر، فعشق حميمية البشر والأمكنة..حمله قطار حربي، سار به غرب مدينة شمالية.. لم يشاهد إلا جبالها، ودّ لو رآها نهاراً وتجول في ليلها، قطع طريقاً صحراوياً، فلم يشاهد سوى خلفيتها. أبنية الفقراء، ثكنات الجيش، داوم على الإشارة للجنود الواقفين في حراسة دباباتهم. كان فرحاً لصعود القطار في سفر طويل لا يتوقف في المحطات، حين توقف في فجر، بعد سفر ثلاث ليال. نزل إلى محطة مهجورة، تأمل مبانيها الكالحة. أراد أن يشرب من ماء سبيلها، سمع وشيش «بابور»، ورأى رجلاً جالساً في ركن من الحجرة الوحيدة، يحتسي مشروبه الساخن، ويقاوم سلطان الليل سأله: «إحنا فين يا عم» ، همّ القطار بالقيام، سمع طلقات رصاص متواصل. انكمش في المقعد محتمياً في أجساد رفاقه،أيقن أنه على

موعد الوصول، بعد الفجر، في ضوئه النقي، استقبله وجه طيبة الناعس.

عاوده صوت أقدامه، يدق أسفلت الطريق، ما زالت تعتريه وحشة المكان، هداه تفكيره في لحظة تجلٍّ فريدة، إلى أن هناك محطة صغيرة متهالكة على بعد خطوات قليلة، وعليه أن يقطعها.

حين سكن المدينة، كان شتاء، ظل المطر ينهمر، بات يجوب شوارع كثيرة، عشق المشي والسهر والليل، يرميه البرد إلى مواصلة بحثه المضني، يلتقطه مقهى هادئ، يجلس، يطلب كوباً من الشاي، فيعاود الحنين إلى دفء ذاته المنقوعة في صقيع فجر ليالي الشتاء، يتأمل وجه العجوز المجاور، يسرح كثيراً ويحلم بدفء اللحظات، يعاود الحنين إلى ألفة الأماكن القديمة.

ولج إلى فناء المحطة، دقات قلبه الواجف تزداد عند ظلال البناء وظل الشجرة الوحيدة المرسوم على الأرض. ربما وجد حساً بشرياً في إحدى الحجرات.

ود لو سأله عنها. هل خشي قسوته وصلابة مزاجه؟ لكنه داوم النظر إليه طويلاً كي يستريح بهذا الوجه الآسر. كيف أمسك كفيها البضتين، قاوم جسارة نظراتها، ووحشة صدرها، وعبر بها إلى النهر في قارب صغير في القيلولة والناس نيام. أفعلها؟ أرماها لقطار الليل السريع؟.. وأخذ قطعة من فؤادها. وسافر إلى نقطته النهائية في قلب الصحراء، حيث التقاء السد مع حضن الجبل الشرقي، وحمل جزءاً آخر من قلبها النهر الجاري إلى البحر الواسع، هل ما يزال ينتظر الصيادين والقطارات، ويتأمل الخط الحديدي المزدوج، يستمع إلى حفيف الأوراق الجافة في أوقات السكون، ويحلم أن يلملم حبات العقد المبعثر مع شلالات النهر حتى مصبه. أحس بالدفء لحظة قصيرة بجواره، وهو يشعل النار منهمكاً في طقوسه.

ألحت عليه دهشة استفسارات كثيرة، ودّ لو رآها مرة أخرى، ولو للحظة. ولمَ لا يغمض عينيه، يحاول تخيل صورتها لتزوره في طيف أحلامه.. ودّ لو سأله كيف أنهيت هذا المُهر الجامح الراغب في تحطيم كل قيد.. هل كما قيل؟ ولمَ القلب الكبير ينهي جزءه الممتد إلى الزمن الآتي؟ أم كانَ فوق كاهلك حمل ثقيل؟ انتهى عصره، لكنهم غير مصدقين، ضد الطبيعة. لو يتكلم يعتذر، يعاتب أبناء جيلها، هو معلمهم حتى بعد أن صاروا شيوخاً.

لِمَ كل الصمت؟ هل عقد ميثاقاً لا ينفرط مع الليل الذي لا يبوح. مع الجبل الذي يغرق البشر والأسرار، فحملوها بين وهج القلب وفي دواليب الذاكرة. فكيف إذن غافلتهم وانسلت من بين خلايا القلب وهربت تلك البنت الشقية وعلمت الفؤاد أن ينزف وجعاً.

مكث طويلاً وانتظر أن ينقضي الليل ويشق الخط الأبيض قطعة الفحم، انفلق جبل العتمة، فبان على استحياء شعاع النور، دلف الرجل ؟ الأب والمعلم ؟ إلى الخارج... انتظر طويلاً كي يعود... اعتلاه اليأس، حمل حقيبته، ونزل إلى النهر مكث على الشاطئ طويلاً ينتظر القادمين من جهة الغرب.

افترش ضوء النهار سراديب الجبل المصارع لمجرى النهر.

متّ أمس

محمد أغبالو

أنا متّ أمس. بعد مرض طويل عانيت معه كثيراً وعذبت معي أحبائي. قبل شهر نقلت إلى المستشفى الذي متّ فيه، كنت ما أزال أستطيع التوجه وحدي إلى المرحاض. في أول أمس، حينما ذهبت إلى الحمام، نظرت إلى وجهي المنعكس على المرآة، فلم أجده وجهي، غادره وجه الشاب الذي كنته وحل مكانه وجه بائس لعجوز لم يسبق لي معرفته... لما عدت إلى فراشي بدأ حوار بين روحي وجسدي وأنا أستمع، قال لها : (إنني أتعبتك معي كثيراً يا روحي العزيزة، يا زوجي وتوأمي، ولم أعد أرى فائدة ترجى من بقائنا معاً غير المعاناة والآلام، لماذا لا نتفق على الفراق؟ فأنا أظن أن الخير فيه لكلينا. فأنت ترين ما حل بي من مرض وهوان، وتقاسين من الاستهانة التي بدأت أتلقاها من الأطباء والأهل مؤخراً، وأنت شفافة حساسة وأصبح بديهياً أن يكون ملك الموت في طريقه لتفريقنا، وسيقوم بذلك سواء قبلنا أم أبينا. ولكن إذا قبلت مفارقتي عن طواعية، ولم أتشبث أنا بك كثيراً فآلام الموت ستكون يسيرة، فماذا ترين؟)، أطرقت مفكرة روحي ثم قالت : (الرأي رأيك يا عزيزي، ولو أنه يعزّ عليّ الفراق، كنت أريد أن أسكنك طويلاً طويلاً، أن أمارس زواجي معك لسنين، لكن ما باليد حيلة فبقاؤنا معاً أصبح ميؤوساً منه، وأشاطرك الرأي في الفراق!). وبدأ العناق بين جسمي وروحي، عناق حار كان من آثاره الظاهرة الارتعاشات الاهتزازية التي كانت تطال حتى السرير، والعرق البارد الذي كان يغطي كل مساحة البدن، والأصوات الطنانة التي كان يرتد صداها داخل رأسي... عناق وإرسال وتماسك ثم... حضر ملك الموت كيان جليل، وأمر روحي أن اخرجي فعانقت الجسد للمرة الأخيرة عناقاً حاراً... فارتعش من لوعة العجز والفراق جسدي، الرعشة الأخيرة حتى تدحرج على السرير وسقط مرتطماً بالأرض جثة هامدة، بوجه معوج وعينين مبحلقتين وبتعبير عميق عن الألم؛ ألم الفراق!

جاءت الممرضة، ألقت نظرة على الجثة، ثم غادرت الغرفة لتعود صحبة الممرض الرئيسي، جس النبض، ووضع السماعة على القلب ثم أضاء عمق العين وقال: مات! وترك رأسي يرتطم بالرخام... آه ما أمر الاستهانة!... عادوا بعد ذلك وحملوني ؟ دائماً بقسوة معلنة وباستهانة كبيرة ؟ إلى مستودع الأموات. الفحص الأخير كان على يد الطبيب الكبير، قصد الجثة وأضاء قعر العين باستهانة، ثم دفع وجهي بتقزز وراح يغسل يديه ؟ بعد أن نزع القفازين ؟ بالماء والصابون وماء «جافيل»، عاد إلى مكتبه وكتب شهادة الوفاة وبعنف



حملني الموظفون ووضعوني داخل البراد... وفي اليوم الموالي رأيتهم يجرونني إلى الخارج، لفوني في إزار بعدما نزعوا ثيابي ثم حملوني إلى سيارة نقل الموتى... وفي الطريق سمعت ابن خالتي يتحدث عني، عن شمائلي وخصالي الحميدة، وعن زوجتي وأولادي الذين تركتهم للضياع. كنت أرى ببصيرتي وأسمع بها أيضاً، دونما حاجة لعيون وآذان ولا عقل! وفي المنزل كان المعزون قد تجمعوا نساء ورجالاً، وكان القرآن يتلى والنحيب يتعالى، وشد انتباهي منظر جارتنا ؟ عدوة زوجتي على الدوام ؟ وهي تبكي بحرارة، تبكي ولا تتباكى ككثير من المعزين، أنا متيقن من ذلك لأنني وأنا ميت أستطيع التمييز بين الباكين والمتباكين، أرى الجوهر بوضوح صاف ؛ بصيرتي تنفذ إلى الأعماق! حزَّ في نفسي أن يتعاملوا مع جثتي بكل هذا القدر من التقزز والاستهانة والخوف، فحينما طالبهم عمال المستشفى أن يعيدوا «الإزار الحكومي» الذي كنت ملفوفاً به، إزاراً قذراً به بقع من دم وسوائل أخرى رطبة ويابسة، ترددوا ثم جذبوه عني بقسوة محاذين اللمس دونما اعتبار لتدحرج الجسد الساجب العاري فوق الرخام وارتطام رأسي ووجهي بالأرضية ثم سارعوا إلى غسل أيديهم بالماء والصابون وماء «جافيل»، وسمعت ابن خالتي يردد: هذا اللباس لن يطهره إلا النار!...

حملوني إلى المغسلة، كانوا أربعة رجال ميزت من بينهم الفقيه الذي غسلني بنية صافية، ثم حملوني إلى الصالة حيث ألبسوني الكفن الذي خاطه الفقيه مسبقاً... ولينطلق الموكب الجنائزي، حناجر تردد اللازمة الجنائزية بكل خشوع، آه كم ميزت من المنافقين! لما أرادوا أن يمدوني في القبر زلت قدم أحدهم فارتطم رأسي بالأرض، وسمعت بعضهم يلوم ويلعن، مددوني في القبر وخلصوني من قيود الكفن، ثم ردوا التراب وبدأ الضجيج يخفت إلى أن خيم الصمت المطبق، وفجأة سمعت صوتاً يأتي من الخارج : (يا مراد بن مليكة يا عبد اللّه بن أمة اللّه، إنك مّت...) نعم أنا ميت وأعرف ذلك، وغادر الفقيه لأبقى وحيداً أنتظر ما يكون... لا مكان للزمن الآن ولا للمكان، هنا المطلق... لا أستطيع تقدير كم مرّ من الوقت بقياس أهل الدنيا، لكن الجسد بدأ ينتفخ وينتفخ... فتمزق الكفن، وبدأت أكوام الدود تنهشه من الداخل فيما الذبيبات السوداء التي كانت مرتاعة في أول الأمر بدأت تتكوم على سطح الجسد المكور البني اللون، ثم بدأ القبر يضيق ويضيق، وفجأة دوى انفجار عظيم إيذانا بقرب موعد الحساب والعقاب!

مكي الجني

عبدالله خليفة

الطريق أخذ عفاف إلى منعطفات غريبة مفاجئة، رأتْ دروباً معتمة وضربت الأغصان بشكل مفاجئ وسريع وحاد زجاج السيارة الجانبي، وبدا كأن أصواتاً تناديها في أمكنة لا مرئية، وثمة عيون ذات شرر، ورؤوس حمراء تخرج من الجداول الملأى بالورق.

وغمغمتْ بوجل: «عليّ أن أصل بسرعة، أي حفلة هذه التي تقام في قرية الرمان!».

وتوقفتْ السيارةُ فجأة، وتدفق بخارُ على شكل عفاريت من الحديد الساخن.

هدأتْ ضجة المحركِ لكن ضجة الغابة لم تتوقف. ربما هو سكونٌ عميقٌ أشبه بانفجارات. والأرض الآن، الشريط الأسفلتي، والتربة الملأى بالشجر والأوراق والجداول، تغمغمُ بصوت عالٍ.

تجمدت على المقعد، المفتاح يدور ودواسة البنزين تنزل بقوة مراراً، لكن الحديد يمشي في الفراغ.

وفجأة سمعتْ صوتاً، ثمة أقدام تتقدم، وراحتْ شفتاها الرقيقتان اليابستان الآن، تتدفق بآية الكرسي، الألفاظ تتكسر ولا تنبعث بهدوء ووضوح، همستْ:

ــ سبحان.. الذي ... على العرش... استوى..

الضرباتُ تقوى، وثمة ضياء خافت أصفر وأبيض، وتكسرُ لأعناق الورق وتأوهاتها القوية، واللغة القرآنية تتصاعد، وزاوية عينها تنحرف قليلاً، والأبواب تُغلق بحركة آلية حادة.

ثم عمَّ السكون ولكن النور لم ينقطع عن الأرض، وبدا لها أن سفينة نوح تستوي على جبلٍ، وأسراباً من الطيور تظهرُ من بين الغيم الذائب، وحيوانات مستأنسة تخرجُ إلى الشواطئ.

سمعتْ شيئاً، رأت إصبعاً، وصرختْ، كان رأساً بشعاً غريباً يحدق فيها من وراء الزجاج!

(يا أمي.. يا أمي.. آه الحقيني!).

الكائنُ الغريبُ الذي كان قريباً، تراجع للوراء واهتز القنديل، فترجرج الضوء وكادت السفينة أن تنقلب، ولكن الطيور تدفقت من بين الخشب والصواري، والمياه سالت من بين الصلب والترائب، وهي امرأة شابة في الخريف، وحان موعد موتها.

القنديلُ يتقدم للزجاج، وظهرَ وجهُ رجلٍ مبتسم، وحركَ أصابعه طالباً إنزال الزجاج، وجاء صوتُه خافتاً سائلاً.

استعادتْ شيئاً من أعصابها، تلفتتْ، رأتْ بين أعماق الشجر بيتاً صغيراً يضيءُ بخفوت من بين

شقوقه الكثيرة، وكأنه يتنفس نوراً، والغابة كلها هادئة، ورحلتْ القنافذُ والطيور.

أنزلت الزجاج، حافظتْ على جمود وجهها. قال الرجلَ الغريب:

ــ أثمة عطل في السيارة؟ يمكنني أن أساعدك، افتحي غطاء المقدمة.

لم تجب، بل أطاعت الأوامر. راحتْ تطالع الرجل الذي كان لوحة يملأها الاضطرابَ والغموضُ والقبح، رأسهُ كومة حشائش، وجههُ بريةُ قاحلة ذات جبل أشم ضخم، ملابسهُ خرقٌ متجمعة بفعل فنان مجنون.

الآن رأسهُ الكبير شَعراً دخل الآلة الحارة التي لا تزال تنبضُ بخاراً، دخلتْ يداه في الأسلاك، ثم ركض إلى البيت وأحضر ماءً وأشياء، وأحدث بلبلة معدنية.

كان أمرهُ الأخير لها قد جعل الحياة تعود. السفينة الحديدية لم تكن فيها طيورٌ تمضي للشواطئ. كانت آلة التصوير السينمائي وعلب الأفلام السوداء مترنحة في العتمة. وقلب عفاف كان مفتتاً على الحواشي.

قالت:

ــ أنا لا أعرف الطريق. هل يمكن أن تصفه لي؟

ــ سوف تضيعين بالكلام. سأحضر معك.

ــ أليس فيها إضاعة لوقتك؟

ــ نعم، ولكنني قلق على سلامتك.

سارتْ معه إلى بيته ليبدل ملابسه ويضعُ أشياءَه. التربة يابسة، تطلعتْ إلى جذوع الأشجار المتشققة بقلق. كومات من الأوراق ربضتْ في الجداول كنيام مضطربين. حوشُ البيتِ الذي ظنته نوراً كان حشوداً من الآلات والصناديق والمضخات، والحجرات كانت ضيقة ومضيئة، ومليئة بالكتب والخرائط، والرجلُ كان جاثماً قبل قليل قرب طاولة ربضتْ عليها ورقةٌ كبيرةٌ ذات حشود من الخطوط والكلمات.

ــ أنت تعيشُ هنا؟!

ــ أعملُ وأعيش.

توارى في الداخل، سمعتْ هدير الماء، تطلعتْ من أنحاء الحجرة، لم تجدّ صورة له، ولا منفضة سجائر، وأصص النباتات كثيرة وغريبة، وتفوحُ من الغرفِ روائحُ عطر أخاذ والملابسُ مرتبة بدقة.

وهو يغتسلُ كان يحلق، وعدهُ طائرُ الحلم بجنة، وفي الصباح رآها تحترق، دائماً كان يجدف في المياه، العكرة، سوف ينزف المشروع وتموت الغابة، ليس ثمة ماء ولا مال، لكن الحلمَ رسمَ صورة امرأة جميلة رآها الآن في الظلام، وتمنى لليل أن يطول، ذهلَ من عينيها العميقتين كشمسين سوداوين في البرية، ورأى شيئاً

آلياً حميماً ينام في المقعد الخلفي.

وهو يدوس الورق الأصفر معها راجعين للسيارة التي استعادت عافيتها، سقطتْ عليها أشياءُ فصرختْ مذعورة!

كان عصفوراً وبضعَ فراشات يابسة.

راح يضحك.

ــ كان منظرك رهيباً وأنت في السيارة.

ــ أي غابة هي التي تسقط طيورها في الليل؟!

بدأتْ الطرقُ تُضاء.

ــ غابة غادرة، عشتَ سنين هنا وأنا أرمم عروقها وينابيعها، وكان عليّ أيضاً أن أكتبَ لكي أمنعَ رياح المزابل الكيميائية من أن تخنقها، غدتْ مثل زوجة تحتضر.

ــ بودي لو أقف قليلاً هنا. أشعرُ بالحاجة إلى هذا الهدوء، هذا العمق في الألوان، أتنصت إلى أنفاس الغابة وهي تموت.

كان بوده لو تنام على صدره، طالتْ الليالي الشاحبة، وبعد برهة من الزمن الخانق سوف يلملم أدواته ويخلي صدرهُ من الورق الأخضر، ويسجن في أقبية المدينة، هل ضاع العمرُ هباءً؟!

هل يمكن أن يعود للمدينة ومعه امرأة؟

كانت هي تلملمُ زجاجَها المتناثر في حوش العمر الترابي، تبحثُ عن مشروعات فنية كلها توضع في توابيت، قدمتْ أفلاماً غريبة موحشة الصالات، ثم أفلام رعبٍ وامتلأت القاعات. نزفتْ في فشلها ونجاحها.

ــ ما اسمك؟

ــ مكي..

وأردف أسماء تمتد إلى آدم.

ــ وباختصار يسمونني الأهالي هنا مكي الجني!

ضحكتْ.

ــ ثمة شبه كبير بينك وبين الأدغال هنا.

ــ نعم أبدو لهم غريباً، أخترق القوى بالأنابيب، والأفلام، أزرع في المدارس حشائش وحشية تلتهم البعوض، أعطي النساءَ الحوامل بخوراً طيباً حتى لا يأكلن الأغصان، أظهر إليهم من وسط المقابر الأثرية معفراً وورائي حشد من العفاريت.

ــ أخفتني أول ما ظهرت!

ــ يبدو أنني رأيت صوراً لك. كأنك مخرجة محبطة.

ــ آه! يا للناس كيف تلتقط الأخبار! أسكتْ عن الإحباط. كان عليّ هذه الليلة أن أصورَ مشاهد عدة في قرية الرمان حيث هناك أكبر مقبرة. وصمتتْ كل الهواتف، وتهت.

ــ أهو فيلم رعب آخر؟!

ــ ومليء بالغموض كذلك!

ــ حيث الجثث تتطايرُ وتخرجُ من الجدران والطيورُ تتحولُ إلى إفاعٍ وسكاكين، ويا لبحيرات الدم والأجزاء المقطعة التي تهذي!

ــ نعم. يبدو أن السيارة تتحرك أو تتكلم!

ــ لا، دعينا هنا حتى الصباح، سترين أن الغابة في الفجر مذهلة، تشق خيوط النور الورق الأصفر وتسمعين العروق تئن.





ملف العدد ملتقى الشارقة للمسرح العربي



انعقدت دورة ملتقى الشارقة للمسرح العربي السابعة، تحت عنوان مهم (الجمهور والمسرح) رغم أن الموضوع قديم ولكنه متجدد باستمرار لما للجمهور من أهمية قصوى ليس بوصفه الحائط الرابع وحسب، ولكن لأن المسرح يكتسب شرعيته وديمومته من تواصل الجمهور.

وهذه خلاصة لبعض ما قدم في الملتقى من بحوث وآراء تشكل حزمة مهمة لمسرحيين إماراتيين وعرب أصحاب تجارب فنية وفكرية غنية، علها تساهم في إلقاء الضوء على هذه الموضوعة.

المسرح والبيئة الاجتماعية

التأثيرات في جمهور المسرح

إسماعيل عبدالله

من المعروف والبديهي لدى الجميع أن المسرح يستنبط أحداثه وموضوعاته من المجتمع، فهو عين الكاميرا التي تصوّر المجتمع بمشاهد تعرضها للجمهور على منصة العرض لكي يحكم عليها ويرى الصالح والباطل منها فيجد الحلول المناسبة لواقعه المعاش وطراز حياته اليومية، كنتيجة لعملية الانتقال الحاصلة بين طرفي العملية المسرحية (الممثل والجمهور)، وفي الوقت نفسه يمثل المسرح جانباً حيوياً مهماً من جوانب الحياة الاجتماعية إذ إن اغلب الصراعات الإنسانية والأمور الحياتية تُمثل على خشبة المسرح، ليس لمجرد التسلية والترفيه بل من أجل اكتشاف الذوات ومن أجل التطهير الذي دعا إليه أرسطو، لتوليد طاقة محفزة على التغيير الاجتماعي بدءاً من التغير الفردي لدى كل فرد من أفراد المجتمع، فقدرة المسرح على التأثير الفردي والاجتماعي هي من الأمور التي لا نجد فيها أدنى شك في المجال المسرحي، إذن هناك الكثير من المعارف التي يمكن للمسرح أن يقدمها للمجتمع بطرحه (تقديمه) المواضيع والمشاكل الأساسية على منصة العرض وإيجاد الحلول المناسبة لها، وكلما كان المسرح متوغلاً في هذه الأمور يكون من البديهي أن يُمثل المرآة التي تعكس صورة المجتمع أو واجهته التي ترتقي بها إلى مصاف التعبير الإنساني ليجتذب الاهتمام والإثارة باعتبار أنه ينجح في أغلب الأحيان في الوصول إلى هدفه المنشود في التأثير في المشاهدين أو المجتمع ككل.







المسرح يحتاج إلى بيئة صحية ونقية كي ينمو ويتطور، بيئة تتوفر فيها الكثير من العناصر الأولية والأساسية، يتنفس من خلالها المسرح وكذلك المسرحيون هواءً نقياً ينعش الأفئدة ويطهر النفوس ويحرك الدورة المسرحية الصغرى والكبرى من جديد وعلى الدوام، ولأن المسرح يتأثر بالبيئة المحيطة به وبالمجتمع تأثراً كبيراً لأنه ملتصق به ووجد من أجله، لذا تأثر المسرح بالتغيرات الاجتماعية التي طرأت على الإمارات في الفترة المصاحبة لولادة المسرح وبدايات الحركة المسرحية فيها وإلى يومنا هذا.

فالمجتمع - وهو مجموعة من الناس تعيش سوية في شكل منظّم وضمن جماعة منظمة - دائم التغير بتغير المفاهيم وتغير الأفراد، والدافع وراء هذا التغير هو أن النظام الاجتماعي الموجود لا يعبر عن إرادة الأفراد المكونين للمجتمع ،فطالما أن هناك فجوة بين ما هو قائم وما ينبغي أن يكون يحدث التغير للوصول إلى مجتمع يعبر عن إرادة أفراده.

ويعرف التغير الاجتماعي في أي دولة (Social change) بأنه التحول أو التبدل الذي يطرأ على البناء الاجتماعي في النظم والقيم والأدوار الاجتماعية خلال فترة محدودة من الزمن، وعوامل هذا التغيير تكون: جغرافية، وسكانية وتكنولوجية وكذلك فكرية. وطرأ على الإمارات تغييرات كبيرة قياساً بالفترة الزمنية الذي حدث خلالها هذا التغيير، إذ لعبت عائدات النفط دوراً هاماً في عملية التغير الاجتماعي من خلال استخدام عائداتها في مشاريع التنمية مما ساعد على تحول كبير في الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فمثلاً زاد عدد السكان وعدد العاملين وارتفع مستوى دخل الفرد وزاد عدد المتعلمين. وكذلك يعتبر رحيل الإنجليز واستقلال الإمارات كوحدات اجتماعية في العام ١٩٧١ من أهم العوامل التي أظهرت رغبة التغيير ودعت له، ليشكل قيام دولة الاتحاد في نفس العام الانطلاقة الحقيقية للتغير في المجتمع خاصة بعد ارتفاع أسعار النفط في العام ١٩٧٣ التي فتحت الباب على مصراعيه للتغيير.

وبدا واضحاً التغير الذي حدث في الإمارات في الجوانب المادية (التكنولوجيا- النقل- الإسكان... إلخ) وبصورة سريعة جداً ومتلاحقة ، أما في عناصر الثقافة اللامادية (القيم والمعايير والأعراف والقوانين) كانت بطيئة كغيرها مما سبب ما يعرف باسم (الهوّة الثقافية) أي الصراع بين القيم القديمة والقيم الجديدة. لتطفو على السطح إشكاليات عديدة أحاطت بمجتمع الإمارات.. وانقسم المجتمع جرّاءها إلى ثلاث طبقات: متمسك بالقديم، وآخر متحرر نسبياً مع التمسك بالقديم في بعض الجوانب، والثالث قسم مؤيد للتغيير بكافة أشكاله.

وبما أن المسرح مرتبط بمجتمعه الذي يحيط به ويتأثر بمتغيراته، فقد ولد المسرح في نهاية الخمسينيات وبالتحديد في العام ١٩٥٨ محاولاً أن يتلمس طريقه وسط حقول الألغام التي تشكلت شبكات عنكبوتية فولاذية كبّلت حركته بقيود العادات والتقاليد والجهل والفكر الديني والقيم الاجتماعية المتوارثة، ولكنه استطاع مع كل هذه المتغيرات وباقتدار أن يشق طريقه وسط الألغام ويحقق لنفسه تواجداً مهماً في الساحة الاجتماعية والثقافية.

وعلى الرغم من مروره بعدة محطات بين نجاح وإخفاق وتألق وخفوت استطاع أن يصمد ويخرّج أجيالاً تعاقبوا على حمل مشعله والسير به بعيداً إلى آفاق أكثر رحابة.

ولعل المتابع للحراك المسرحي في الإمارات سيتلمس العديد من التجارب والمحاولات التي اتسمت بنصيب وافر من النضج والتكاملية الفنية التي تؤكد وتقدم دلائل ملموسة على أن الساحة المحلية باتت قادرة على أن تقدم نفسها من الساحات المسرحية الرئيسة في منطقة الخليج إن لم نقل على مستوى الساحة المسرحية العربية.

ولكن المتغيرات تسارعت وتيرتها



بشكل مدهش ومذهل منذ بداية عقد التسعينيات وإلى يومنا هذا، مما أربك العديد من المشاريع الثقافية التي أُسقط في يدها ولم تعد قادرة على التواصل بحميمية وشفافية وموضوعية، مع مجتمعها وقضاياه الآنية الملحّة. ولعل المسرح أكثر المتضررين من هذه المتغيرات التي جعلته بعيداً عن السرب مغرّداً خارجه.

ومرَّ المسرح الإماراتي بفترات عصيبة، نتيجة الخلل الذي أصاب علاقته مع جمهوره، وخشي أهل المسرح من ابتعاد الجمهور عن المسرح وانشغاله في أمور حياته اليومية والمعيشية، وسط المتغيرات التي طرأت على المجتمع الإماراتي، إثر الطفرة النفطية مصحوبة بمشاريع تنموية في الجوانب الاقتصادية والعمرانية والتجارية، إلى جانب ما أفرزته بعد ذلك رياح العولمة من ضبابية اكتنفت مستوى القيم والعادات والتقاليد، ومعايير السلوك والأفكار.

ذلك على الرغم من أن المسرح في الإمارات بدأ جماهيرياً «في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات» من القرن الفائت بسبب الخط الوطني والقومي الذي انتهجه، وقيامه بتوعية سياسية وقومية خاطب من خلالها وجدان وطموحات المواطن في الإمارات، والذي كان على قدر كبير من الوعي القومي، وانشغل حينها الكتّاب والمخرجون بقضايا مجتمعهم الإماراتي والعربي، نتيجة المد القومي الذي كان قاب قوسين أو أدنى من تحقيق الحلم العربي، ما جعل الجمهور يتفاعل مع المسرح وما يطرحه من أفكار وقضايا تتعلق بالوحدة ومواجهة الاحتلال والتمسك بأم القضايا العربية المصيرية فلسطين. هذا إلى جانب القضايا الاجتماعية التي كان يصر على طرحها، وكشف سلبياتها ومحاولة معالجتها وفقاً للمعايير والمفاهيم التي كانت سائدة وقتذاك.

من هنا تظهر على السطح بعض التساؤلات التي تفرض نفسها على كل متابع لواقع الحركة المسرحية في الإمارات، هل يصح القول إن المسرح في الإمارات لازال بعيداً عن الوصول إلى الجماهير العريضة، وبالتالي لا يتسنى له التعاطي والتأثير والتأثر ويصبح كما هو المسرح في حقيقته، وفي علاقته الطبيعية بالبيئة التي ينشأ فيها؟

هل استطاع مسرحيونا أن يكونوا مرايا ولسان حال واقعهم؟

هل استطاع مسرحنا حقاً أن يدخل كترسٍ في عجلة التنمية؟ هل تشكل صوته المؤثر في الجماهير؟ هل استطاع حمل رؤى وأحلام وطموحات وآلام وأوجاع بيئته والتحم بالمارة في عرض الطريق؟ وبالتالي بلغ هويته؟

مثل هذه الأسئلة تثير الحفيظة في الحالتين، حالة الدفاع عن منجزات المسرح المحلي، وحالة الشعور بأن هذا المسرح يصرخ وحيداً، أو مع نفر قليل، فوق خشبة مركونة في طرف المدينة؟

كيف يتحقق لمسرحنا المحلي الضدان؟ نجاح كبير ومشهود له على صعيد التقانة والصنعة والفكر، وإخفاق في الوجود في حياة الناس ويومياتهم؟

المجتمع – التركيبة السكانية :

إن الأرقام الإحصائية في الإمارات، وفي واقع سكاني غريب ومرير ، تعترف بأن المسرح الإماراتي لا يزال يتعاطى مع ما نسبته أقل من ١٠ في المائة من المتلقين، من الجمهور.. أي أن مسرحنا في الأساس هو متوجه بموضوعاته وأطروحاته إلى فئة قليلة من مجمل السكان..فالسكان في غالبهم لا يتحدثون لغة المسرح الإماراتي، وبالتالي فإن إمكانية تأثير المسرح في بيئته لا تتحقق لمسرحنا، الذي هو غريب ويتيم وسط طوفان من الثقافات الأجنبية والوافدة.. وهو بذلك أيضاً لا يمثل الشارع العام، ولا ينطلق منه، ولا يتصل به، ربما يتأثر به وهذا التأثر يسبب زيادة في غربته.. فطوفان التركيبة السكانية الذي عصف بجميع تفاصيل البيئة وثقافتها، لم يُبق للمسرح إلا حيزاً صغيراً متمثلاً في



تلك النسبة الضئيلة من الناس الذين يعنيه أمرهم. وهو واقع مؤلم ومخيف أيضاً، أو عليه أن ينتحر في سبيل ان يقدم نفسه ويثبت وجوده.. والانتحار هنا ليس بمعنى الفناء الاختياري، ولكن بمعنى أنه بحاجة إلى تجاوز قدراته وإلى أقصاها، وهذا يحمّله ما لا يحتمل.. فصناعة المسرح عندنا لا زالت ضعيفة الإمكانات نتيجة لفقر الدعم وفقر التمويل.. فمهمة مثل هذه، تكاد تكون مستحيلة تتطلب إمكانات هائلة.. وإذا ما كنا نريد لمسرحنا أن يحمل مشعل بعث الهوية وسط طوفان من الهويات الغازية، فعلينا أن ندججه بالإمكانات التي يحتاجها.

فمسرحنا إذا أراد ان ينتصر لهويته وخصوصيته وأصالته وعروبته وإنسانيته فأول ما عليه فعله هو الوقوف في وجه هذا الطوفان الذي يراد له ان يستوطن ويصبح جزءاً من الواقع، ولأن المسرح لا يتعاطى إلا مع الواقع، فإنه لا مجال له سوى حتمية واحدة، وهي النضال وبشراسة للقبض على هذا الواقع والتمكن منه.

فكيف سيكون ذلك؟

كيف سيتمكن مسرحنا من القبض على الهوية وتعزيزها بما يتأتى له من فن وفكر وإبداع؟ كيف له أن يسير في جموح الخيال وشطح الإبداع دون أن ينزلق في تيار الاستهلاك ودون أن يتلاشى في دوامة طوفان التركيبة السكانية، ولكي يتمكن أهل المسرح من ممارسة لعبتهم التي يحبون، عليهم أولاً مراجعة الكثير من أوراقهم، وتأمل تجربتهم بعيون ثاقبة وناقدة، وعليهم أن يذهبوا بعيداً في علاقتهم بالمسرح باعتباره فناً صعباً وليس سهلاً، وباعتباره أداة تنوير لا أداة تخدير.. هناك حاجة ماسة جداً لكي يستوعب قطاع كبير من مسرحيينا أهمية المسرح، كلغة مقاومة للجهل، وأنه ليس فناً ترفياً، بل هو رسالة، وله دور فاعل في الحياة. هناك حاجة ماسة لإعادة تثقيف المسرحيين وربطهم بقضايا وطنهم وهموم مجتمعهم، إذ علينا أن نعترف أن كثيراً من أفراد القطاع المسرحي يتغافلون المهمة الكبيرة الملقاة على عاتق هذا الفن في علاقته ببيئته وعلاقته بالإنسان.. فهم بحاجة إلى دعم ، واستراتيجية عمل مؤسسة على الوعي بالظروف التي تمر فيها الهوية والأصالة..

المجتمع – العادات والتقاليد

يولد الإنسان بلا خبرة، ثم يبدأ في التأثر بمن حوله، فيأخذ عنهم عاداته وتقاليده، وبذلك تنتقل العادات والتقاليد من جيل إلى آخر. وتظهر العادات والتقاليد في الأفعال والأعمال التي يمارسها الأفراد، ويعتادونها، وتمثل برنامجاً يوميّاً أو دوريّاً لحياتهم.

والعادات هي ما اعتاده الناس، وكرروه في مناسبات عديدة ومختلفة. أما التقاليد فهي أن يأتي جيل، ويسير على نهج جيل سابق، ويقلده في أمور شتى. والعادات والتقاليد سلسلة تنتقل حلقاتها من جيل لآخر، وقد يصاحب هذا الانتقال بعض التغيرات بالزيادة أو النقصان، سلباً أو إيجاباً، بما يتفق مع ظروف وقيم كل جيل، وقد تتلاشى الوظيفة الاجتماعية للعادات أو التقاليد، أو تنتهي نتيجة تغير الظروف الاجتماعية، إلا أنها تبقى بفعل الضغط النفسي الذي تمارسه على الأفراد الذين اعتادوها، وشعروا أنها تمنحهم الأمن والاطمئنان، وتضمن تماسكهم في مواجهة أية تغيرات جديدة.

وقد تأثر المسرح بعادات وتقاليد المجتمع السائدة الذي نشأ فيه، فقد بدأ المسرح يمد جذوره بصعوبة في التربة الثقافية المحلية، حيث كانت التقاليد والعادات القبلية والبدوية القديمة تقاوم بضراوة رياح التمدن، وكل الجديد في الحياة الذي هبّ عليها من كل جانب.

حيث واجه المسرح ومشتغلوه معضلات كبيرة ومؤزمات جمّة تجلت في انقسام المجتمع حياله بين رافض كلياً للمسرح وبين مؤيد له وبين فئة وقفت على الحياد. وبين هذه الأضداد تولدت العقبات في طريق المسرح نتيجة



ارتباط المجتمع بحبل موروثه السري من العادات والتقاليد، فعلى سبيل المثال، وقف حجر العادات والتقاليد عثرة في طريق العنصر النسائي الذي رفض رفضاً قاطعاً تواجده على خشبة المسرح، أو حتى مجرد دخوله للمسرح أو الاقتراب منه حتى ولو من بعيد.. مما أدى بدوره إلى اقتصار المسرح في الإمارات على الرجال، ممثلين ومخرجين ومؤلفين وفنيين، الأمر الذي انعكس بالسلب على واقع الحركة المسرحية الفتية وقتها، وتقدمها وتطورها، فالمرأة نصف المجتمع، والمسرح في ذلك الوقت تحول إلى مرآة مشوهة أو مكسورة، تعكس الحياة بجانب ذكوري بحت.

هذا الأمر، جعل المشتغلين بالمسرح ينقسمون إلى قسمين.. قسم فضل الاعتماد على المسرحيات التي لا تحوي عناصر نسائية في شخصياتها، وبهذا فهو يوفر على نفسه الكثير من المصاعب والانتقادات والمشاكل التي هو وفريقه في غنى عنها، أما القسم الآخر فقد قام باستحداث ظاهرة انتشرت في الإمارات وفي الخليج وفي معظم البلدان العربية التي بدأت ملامح الحركة المسرحية تظهر فيها، فكان تشخيص أدوار النساء من قبل الممثلين الرجال أنفسهم، وذلك بارتدائهم العبايات ووضع الباروكات أو أغطية الرأس النسائية على رؤوسهم، والتليين من أصواتهم وترفيعها من أجل الوصول إلى حالة قد يقتنع الجمهور بها. ومع أن هذا الأسلوب انتشر وأخذ حيزاً كبيراً في معظم الأعمال المسرحية التي ترتكز على شخصيات نسائية، إلا أن المجتمع أيضاً استهجن هذا الأمر ورفضه، باعتباره يدعو إلى استمراء الرجل، الرجل الذي هو عماد المجتمع وعموده بحكم العادات والتقاليد.

كما أثرت العادات والتقاليد

> بما أن المسرح مرتبط بمجتمعه الذي يحيط به ويتأثر بمتغيراته، فقد ولد المسرح في نهاية الخمسينيات وبالتحديد في العام ١٩٥٨ محاولاً أن يتلمس طريقه وسط حقول الألغام التي تشكلت شبكات عنكبوتية فولاذية كبّلت حركته بقيود العادات والتقاليد والجهل والفكر الديني والقيم الاجتماعية المتوارثة

وخصوصاً القبلية منها، بعدم انضمام أو التحاق الشباب بالفرق المسرحية، أو بالمجموعات الهاوية للمسرح من أجل تقديم مسرحية هنا أو هناك، حيث إن مبدأ الرفض يتمثل في أن المسرح بيئة غير صحية - باعتقاد هؤلاء - وأنه مكان للفجور وملهاة عن العمل والأمور الحياتية الأخرى، بالإضافة إلى نظرة السخرية التي يتحصل عليها المشتغلون بالمسرح وخاصة الممثل، باعتباره يقف على الخشبة والناس ينظرون إليه ويتابعون حركات جسده وتقلبات الكلام بين شفتيه.

فالعادات والتقاليد الاجتماعية فرضت قيوداً حديدية على ممارسي المسرح، وقد أدرجتهم ضمن قائمة الرعاع من الناس، حتى إنه حين يتقدم مسرحي لخطبة فتاة ما، من عائلة فقيرة أو غنية، ذات أصل عريق أو متواضعة، فإنهم يرفضون ذلك الشخص رفضاً قاطعاً لا لشيء سوى أنه يعمل في ذلك المشؤوم الذي يسمى المسرح.

وكذلك، وقفت العادات والتقاليد سداً منيعاً أمام تمثيل بعض الممثلين الأدوار الحقيرة والشاذة على الخشبة من وجهة نظر المجتمع المتعصبة، كشخصية السكير أو شخصية الرجل المتشبه بالنساء أو شخصية اليهودي الحقير، كون أن مجتمعاتنا العربية مجتمعات يغلب على أحكامها صوت العاطفة، فتلاحظ أن ندرة من الممثلين يقبلون بتمثيل هذه الأدوار خشية النقد والموقف السلبي الذي يتخذه المجتمع منهم.

وعلى الرغم من التطور الموجود وزمن العولمة الذي نعيشه بالتكنولوجيا التي جعلت العالم قرية صغيرة متقاربة، ما تزال تلك النظرة الدونية لمشتغلي المسرح قائمة وواضحة ومستخدمة، بل هي في بعض المجتمعات المغلقة أكثر



مما كانت عليه في بدايات المسرح، لذلك لم يتم التغلب على ظاهرة عزوف الجمهور عن المسرح إلى الآن، ومرد ذلك - كما أسلفنا - إلى تلك النظرة الدونية ذاتها، بالإضافة إلى أن المسرح لم يتغلغل في الحياة الثقافية للمجتمع ولم يصبح جزءاً لا يتجزأ منه، وكذلك لجهل بعض المشتغلين في المسرح بما يصح تقديمه على الخشبة وما هو خط أحمر لا يمكن تجاوزه، عدا أن النظرة السائدة إلى يومنا هذا إلى المرأة التي تتعاطى مع خشبة المسرح.

المجتمع – المد الديني

إن المتتبع لمسيرة التطور الثقافي في المجتمع الإماراتي يلحظ الأثر الكبير لقادة الرأي غير الرسمي ، وهم العلماء و الدعاة في تشكيل المواقف الشعبية والتأثير في توجهات فئات المجتمع المختلفة. وسبب ذلك ظاهر وجلي، وهو أن المجتمع الإماراتي مجتمع متدين ومحافظ. والتنشئة الاجتماعية والسياسية لأفراده قامت على أسس من العقيدة والشريعة في كل مجالات الحياة. ولذلك كان للدعاة القبول من الرأي العام باعتبار ما يحظون به من مصداقية وثقة. فهم المؤثرون الذين يخرجون من أنساق المجتمع، المرتبطة جميعها بالعامل الديني المهيمن على ثقافة المواطن.

فارتفعت عالياً من كل مكان نداءات تندد بالمسرح وتشجبه، وتدعو لمقاطعته، إن هذا الفكر كان له التأثير الكبير والمؤثر سلباً في واقع الحركة المسرحية في الإمارات، فتحول المسرح لدى دعاة هذا المد ومتبعيه، إلى شيطان يغوي كل من يلتحق به أو يدخله، حتى عند غير المتطرفين دينياً، بات يندرج عندهم ضمن قائمة المشبوهات والمكروهات التي يفضل الابتعاد عنها.

المجتمع – الرقابة

تعتبر الرقابة هاجساً مؤرقاً للمسرحيين العرب منذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم. فالرقابة تشكل طرفي صراع بين المبدع وسيف الرقيب. ولعل المسرح واحد من أخطر مناطق الاحتكاك المتوتر بين هذين النقيضين، لأنه جماهيري يعمل على حشد مئات الناس في مكان واحد ثم يوحدهم في بوتقة المقولة الفكرية والسياسية التي يوجهها العرض المسرحي الذي ينفذ إلى العقول والقلوب ولأنه يعاد يوماً بعد يوم يزداد التوحد مع تلك المقولة مما يمهد للنقمة التي قد تتصاعد إلى الذروة حتى تصل إلى التحرك الجماعي. فالمسرح ماكر لأنه يتحايل على ما يريد قوله، فلا يكاد الرقيب يتمكن من القبض على أقواله وأفعاله إلا بصعوبة.. لهذا كانت مراقبة المسرح من أشد أنواع الرقابة.

وتتعدى مراقبة المسرح إلى أصحاب التزمت الأخلاقي والديني، وبهذا الشكل تتسع جبهة خصومه الذين يتكاتفون عليه ومن وراء الطرفين يقف رجال المال يمولون الحملات على المسرح ورجاله. وفي المسرح العربي وحتى منتصف القرن العشرين اعتبرت الحالة الرقابية محيطة بالمسرح العربي منذ نشأته وليس المحلي فقط ، فمارون نقاش وأبو خليل القباني ويعقوب صنوع لم يسلموا من الرقيب و أوقفت بعض أعمال لهم لكثرة الناقمين عليهم، سواء كان المستعمر تركياً أو فرنسياً أو إنجليزياً. حيث إن المسرحيين أنفسهم كانوا يستفزون المستعمر إذ جعلوا من فتح البلدان الإسلامية ومن الحروب الصليبية مادة أساسية لموضوعاتهم المسرحية وكان خالد بن الوليد وصلاح الدين الأيوبي أبرز الشخصيات التي دارت حولها المسرحيات التاريخية. ولم تسلم الإمارات من أذى المحتل وتعنته وتسلطه، ففي بواكير الانطلاقة الأولى للمسرح المحلي أوقف البريطانيون عرض مسرحية وكلاء صهيون والتي خرج المشاهدون بعد عرضها في مظاهرة احتجاج طافت شوارع المدينة. فالمسرحيون كانوا يقدمون النص إلى قلم الرقيب فيعود النص وقد حفل بالحذوفات والتغييرات. وكثيراً ما قدم الممثلون النص على خشبة المسرح



بشكله الأصلي مما شحن الأمور من جديد بينهم وبين ذلك الرقيب. وهذا الأمر كان يجري في معظم الأقطار العربية الأخرى مثل ليبيا وتونس والجزائر والأردن ولبنان وغيرها والملاحظ أن المسرحيين لم يكونوا يعبؤون كثيراً بحدود الرقابة عليهم، بل كانوا شديدي التحايل على الرقيب والمكر به وتقديم ما يريدون وسبب ذلك أن قضيتهم الوطنية والاجتماعية كانت من همومهم الأساسية التي لا يمكن أن يتخلوا عنها..

ثم بدأت بعد ذلك مرحلة جديدة من التغييرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي انبثق عنها فهم جديد للمسرح فعاد إلى الحياة..لكن هذه العودة كانت شبه مقطوعة الجذور عما سبق. ولكي يبقى المسرح تحت عين الرقابة فقد عملت الأنظمة العربية بعد الاستقلال على جعل المسرح رسمياً في أكثر الأقطار العربية ودعمه مادياً وتقنياً لكن رغم هذا الدعم لم يفلت أي عمل مسرحي من الرقيب. وفي خارج المسرح الرسمي صار النشاط المسرحي مرتبطاً في أكثر الأقطار العربية بالمنظمات الشعبية والتجمعات الفنية كالأندية ومنظمات الطلاب والعمال وغيرها. بهاتين الوسيلتين حققت الدولة سيطرتها على الحركة المسرحية في الأقطار العربية.

إلا أنه في مرحلة الانقلاب على الشعارات التي طرحت سابقاً لجأ المسرحيون إلى التاريخ والرمز وأساليب العبث لطرح الأمور التي تعتبر هاجسهم، وهذا ما أدى إلى اختفاء المسرحية الواقعية إلا ما ندر. حيث مال المسرحيون نحو الشكلانية تحت حجة التجريب فهجروا ما يمس الحياة، ولم تعد الدولة بحاجة إلى مراقبة المسرحيين. ففي الإمارات مثلاً، وعلى الرغم من أن هناك فسحة من الطرح بحرية وبعيداً عن سيف الرقيب، إلا أن الأمر لا يخلو من منغصات ذلك الرقيب نفسه بين حين وآخر، مشهراً سيفه الرسمي والمدعوم بالسلطة التنفيذية، لإيقاف عمل ما هنا وهناك، بدافع الحفاظ على الموروث أو الدين أو أنه خط أحمر لا يمكن تجاوزه أو حتى الوقوف عليه. هذا الأمر، جعل من المسرحيين رقباء على أنفسهم، وعندما يعود المسرحيون إلى خوض معاركهم القديمة على الخشبة ومناقشة الحياة بوضوح وجرأة وواقعية فسوف يجدون وجهاً جديداً من الرقابة يتلوّن ويتبدل وفقاً لمتغيرات وضرورات وجوده. فالحرية شرط لازدهار المسرح، وهذا حق شرعي لكن هذه الحرية لا تعطى هدية وإنما تنتزع انتزاعاً.. وحين يحصل المسرحيون على هامش كاف من الحرية يستطيعون أن يقدموا أعمالاً إبداعية ترضي أنفسهم وترضي الجمهور.

خاتمة: ولأن السؤال عن المسرح والبيئة الاجتماعية التي تحيط به، هو سؤال صدامي واستفزازي، فقد أسس حوله نقاشاً واسعاً وعريضاً، وأنشأ الاختلاف، سواء في الرؤية، أو في الرأي، أو في الموقف، وتعددت بشأنه الأفكار، وتداخلت، وتناقضت، وتضاربت. وبقي هنا أن نشير إلى أن المسرح لا تقوم له قائمة إذا لم يلتصق بالمجتمع وينصهر فيه، محلقاً في سماوات الجمال الذي أوجد المسرح من أجلها فتستطيع وحدها تشجيع الجمهور لوصل القطيعة مع المسرح، باعتبار أن الجمهور هو المجتمع المسرحي الذي يتصدى له جميع المشتغلين في المسرح.

لقد أدرك بريخت الوظيفة الاجتماعية للمسرح كقيمة، ولم يهمل المتعة كقيمة إنسانية أيضاً، فهو يربط جمال المسرحية بفائدتها، وكما ورد في كتاب «مسرح التغيير»: «ليس هناك من قيمة للفن الذي لا يهدف سوى التعليم، ويعتقد أنه سيفعل ذلك باستعمال العصا، متجاهلاً كل الأساليب المختلفة الموضوعة تحت تصرف الفنون، وهذا لن يعلم الجمهور بل سيضجره، إن للجمهور الحق في المتعة».

المراجع: أوراق ملتقى المسرح المحلي ٢٠٠٨

مسرح النجم وتأثيره في البحث
قراءة في معضلة التفاعل

د . صلاح الراوي ـ مصر

لقد اتخذ ملتقى الشارقة السابع للمسرح العربي لفاعليته موضوعاً محدداً وبالغ الأهمـية هو (المسرح والجمهور) حرصاً على بحث السبل والأساليب الفنية والإبداعية لعودة ينابيع الإبداع إلى روافدها(١) .
و تحقيقاً لهذه الغاية فقد انتظمت تحت هذا العنوان ثلاثة محاور هي المسرح والبيئة الاجتماعية ـ المسرح والظروف الاقتصادية والسياسية – المسرح ووسائل الإعلام .
ومن البديهي أننا لا نذهب إلى أن مأزق المسرح العربي ـ والملتقى في حقيقة الأمر يعالج مأزقاً أو يتصدى لمعالجته بدليل محاوره الثلاثة التي اتخذها لنفسه والتي تمثل متناً صلباً للشأن المسرحي الذي يأخذ بتلابيبه هامش معطوب هو ما أضافه مسرح النجم من تأثيرات سلبية ـ نحن لا نقول إن حل مأزق المسرح العربي وفكه من عقاله مرهون تماماً بالعودة إلى الأصول الشعبية على أهميتها المطلقة والتي عبرت عن نفسها في عديد من التجارب المسرحية الجديدة في مشرق العالم العربي ومغربه .
ولست بحاجة إلى تعدادها (حسبنا فقط أن نشير إلى مسرح الحكواتي ـ ومسرح السرادق ـ ومسرح الخيمة ـ ومسرح المقهى ـ ومسرح العربة وغيرها كثير) لا نقول هذا لأن الأمر أشد تعقيداً من ذلك بكثير .









ولأن هذه القضية على خطرها وأهميتها تعرضت لاضطراب شديد بحكم غياب الرؤية الواضحة واختلال المصطلحات، فقد حرصنا دائماً على ضبط المصطلحات وطرحها لنقاش علمي جاد هو مدخلنا الوحيد إلى وضوح في الرؤية وتحقيق خطاب منتج عبر مفاهيم دقيقة إن لم يتطابق اقتناعنا بها فعلى الأقل نلتقي حولها وإلا فكيف نتعاطى لغة مشتركة!

إن ما نراه في شأن الثقافة الشعبية التي نتجه إليها بوصفها منبعاً عمدة نستلهمه - أي نسأله أن يلهمنا - هو أنها (تراثاً ومأثوراً) تقوم على أجناس خمسة هي:

«أولاً: القيم / التصورات والمعتقدات.

ثانياً: الخبرات والمعارف.

ثالثاً: العادات والتقاليد.

رابعاً: الفنون (قولية - موسيقية - حركية - تشكيلية - درامية).

خامساً: تشكيل المادة» (٢).

إن المبدعين من الصفوة ربما يمسهم بعض القلق إزاء ما يبدو تحديدات صارمة بينما الفنان ينشد حرية لا تحدها حدود، ويتوق إلى السباحة في بحار بلا ضفاف. ولا بأس من هذا النشدان، ولا تثريب على توق من هذا القبيل. ولكن قضية التأسيس لنظرية أو اتجاه أو محض رؤية أو تعبيد طريق، وشق مجرى منهجي نحو منبع من منابع الإبداع هو متفجر في تربتنا المحلية - مع أبعاد إنسانية عامة وأصيلة - بالتوهج والعمق والتراكم الاجتماعي والثقافي (المعرفي) إنما يقتضي النظر إلى التحديدات الأكاديمية بقليل من عدم الاسترابة والتوجس أو رؤية الأمر بوصفه مساساً بحرية الفنان أو تضييقاً على سعيه وتجريبه، فالفن في عمق الحقيقة له قوانينه وقواعده، بل إنه حتى وهو يقتحم قانوناً أو يجتاح قاعدة فإنما يقيم قانوناً جديداً، وينشئ قاعدة، طازجة، وما إن يستقرا حتى يجدا من يجادلهما جدل التجديد والتجاوز والمضي إلى أفق أبعد، وهذا هو دأب البشرية وقضية تقدمها أو حلمها السرمدي من أزل إلى أبد.

لقد وضعنا تصوراً أو على الدقة حصرنا اجتهادات الاستلهام في احتمالات عدة نزعم أنها استوفت شأن الاجتهادات أو أقله سعت إلى استيفاء مستغرق دون مصادرة بطبيعة الحال - وبداهة - أي نظرة تتجاوز هذه التجديدات حذفاً أو إضافة أو تعديلاً.

« إن الفنان الفرد من خارج الجماعة الشعبية حين يبني نصه مستلهماً فإنه لا يخرج عن حدود الاحتمالات التالية:

١- البناء (على) الثقافة الشعبية: أي يتخذها أساساً يقيم عليه نصه.

٢- البناء (فوق) الثقافة الشعبية: أي أنه لا يتخذها أساساً وإنما يبني فوق سطحها.

٣- البناء (مع) الثقافة الشعبية:

أ - بالتوازي مع هذه الثقافة بحيث



يمضي كل منهما بموازاة الآخر مستقلاً بذاته.

ب ـ بالتضفير مع هذه الثقافة فيتحقق لنصه قدر من الالتحام بهذه الثقافة وهي درجة أفضل من البناء بالتوازي.

٤ـ البناء (خلف) الثقافة الشعبية: أي أن نصه يتخفى أو يتوارى وراء هذه الثقافة التي تحتل الصدارة ويجيء نص الفنان الفرد محض ظل لها.

٥ـ البناء (أمام) الثقافة الشعبية: أي أن نصه يبرز شاخصاً ولا تمثل الثقافة الشعبية إلا خلفية لهذا النص.

٦ـ البناء (يمين) الثقافة الشعبية: أي أن نصه يجيء على درجة من التقليدية تجعله متخلفاً من قيم ومتواضعات ورؤى هذه الثقافة، وذلك عن توهم لدى الناس أنه أمين مع هذه الثقافة محافظ عليها في سَمْتها الحقيقي الذي يراها عليه.

٧ـ البناء (يسار) الثقافة الشعبية: أي أن نصه يجيء مفارقاً لهذه الثقافة ورؤية أصحابها للعالم وتجليات هذه الرؤية، وذلك عن توهم لدى الناس أنه حريص على تجاوزه ما يراه تخلفاً من هذه الثقافة.

٨ـ البناء (ضد) الثقافة الشعبية: أي أن نصه يجيء مصادماً لهذه الثقافة ورؤية أصحابها للعالم وتجليات هذه الرؤية، وذلك عن رغبة من الناس في اتخاذ موقف نقدي من هذه الثقافة.

وربما يدهش المستلهمون عندما نذهب إلى أن هذا حق مشروع، إلا أنه مشروط ببذل جهد مضن ومضاعف لتحقيق هذه الغاية بحيث لا يجيء البناء المضاد وليد رؤية سطحية أو إيديولوجية متشنجة أو مفرطة لم تعط الثقافة الشعبية حقها من الدرس والتحليل وعمق النظر، وإنما تعتمد على أحكام معيارية مسبقة تدين قبل أن تستبصر وتدقق النظر وقبل أن توغل في صحبة هذه الثقافة إيغال الساعي إلى الفهم والحريص على استبطان المعاني والدلالات والمرامي.

٩ـ البناء (في) الثقافة الشعبية: أي أن نصه يجيء متناغماً مع حقائق هذه الثقافة وطرقها في المعالجات الفكرية والتقنية، بحيث يتحقق في هذا النص من الإبداع الخاص، أو تغلب عليه مجموعة من السمات التي تجعله يبدو آتياً من الثقافة الشعبية وعائداً إليها، لا تكاد تميزه عنها إلا العين المدققة.

وهذا الاحتمال الأخير هو أصعب الاحتمالات إلا أنه أجود الاحتمالات من حيث الصورة التي يجيء عليها النص القائم على استلهام الثقافة الشعبية، ومن ثم فهو أندرها من حيث التحقق الواقعي»(٣).

إن من أهم الظواهر الإبداعية الشعبية ذات الصلة الحميمة بالظاهرة المسرحية التي أتيح لنا أن نقف عندها وقوفاً ميدانياً ونراها نموذجاً فريداً التفت عنه المبدعون والدارسون على السواء هو ظاهرة احتفالية (الصابية) أو (السامر) لدى قبائل أولاد علي التي اتخذت لها موطناً على الساحل الشمالي الغربي لمصر (إقليم مطروح) وتمتد الظاهرة لتشمل عديداً من المناطق في ليبيا. وهذه الظاهرة الاحتفالية كان من شأن الوقوف عندها من قبل المشتغلين بفن المسرح وعلى وجه الخصوص المتجهين ببحثهم عن مخرج بالعودة إلى الجذور الشعبية، أن يضيء ـ لو حدث ـ طريقاً ويرسم علامات.

وفي رأينا أن مجرد مشاهدة المؤلف المسرحي أو المخرج لهذه الاحتفالية أثناء أدائها أو حتى تسجيلها بوصفها محض ظاهرة فنية منفصلة عن سياقها الاجتماعي والثقافي العام بوصفهما انعكاساً للبناء الاقتصادي الذي أنتج بناء اجتماعياً بعينه وصاغ بنية فوقية محددة، جاءت فنون هذه الجماعة ضمنها محكومة بقوانينها، إنما هو ضرب من ضروب التبسيط وتجاهل القوانين والعلاقات وجدلها الحيوي الفاعل.

إن هذه الاحتفالية لا يمكن أن ينتجها إلا مجتمع يقوم اقتصاده على الرعي حتى وإن استقر بدرجة أو بأخرى، ولا يمكن أن نجدها إلا في مجتمع يقوم على وحدة القبيلة وعلاقاتها. هذه حقائق علمية لا يفتعلها مفتعل أو يمكن أن يتغافل عنها متغافل بحسن نية أو



خلاف ذلك من النوايا.

حقاً إن المجتمعات ساعية حتماً إلى تحول ويطال هذا التحول تجليات هذا المجتمع الثقافية والفنية، وتتراجع ظواهر فنية وتحل محلها ظواهر، ويحدث التغيير فعله بالتعديل حذفاً وإضافة وإكساب الظواهر سمات جديدة. ولكن في كل الحالات لا تعرف المجتمعات وخاصة الشعبية انقطاعاً تاماً حاسماً لظاهرة ما، أو سطوع نجم ظاهرة جديدة منبتة عن جذور اجتماعية حقيقية، بل إن ارتحال ظاهرة فنية أو ثقافية عموماً من مجتمع لمجتمع لا يتم عبثاً وترفاً أو عفو الخاطر وإنما لابد أن تتوفر حاجات وضرورات اجتماعية.

قد يحدث هذا الانقطاع التام الحاسم أو الارتحال غير المبرر اجتماعياً ووظيفياً بالنسبة للفنان الفرد، أما الجماعة الشعبية فلا. هنا وهنا تحديداً يكمن المعضل.

إن الفارق بين المبدع الشعبي والمبدع الفرد من الصفوة هو اختلاف طبيعة إدراك كل منهما لدوره ووظيفته وعلاقته بمجتمعه؛ المبدع الشعبي يرى أنه ابن الجماعة الشعبية بنوة مطلقة، إنه «يتوفر على إدراك ـ من الداخل ـ لموقف الجماعة ومحدداتها القيمية في النظر إلى الأشياء، وهو يشاركها في هذا كله ضرورةً كواحد منها غير منقطع عنها اجتماعياً ومعرفياً وثقافياً وفنياً ونفسياً» وهو لهذا السبب يبدع فيما نسميه الوسط المتجانس.

إن المبدع الشعبي ابن رحم الجماعة الشعبية الفيزيقي ورحمها الاجتماعي ورحمها الثقافي والفني لا تنتفخ ذاته بشعور متضخم بالتميز عن جماعته فهو «لا يقيم مساحة فاصلة بينه وبين هذه الجماعة، مع إدراكه وإدراكها ـ في ذات اللحظة ـ لقدرته الإبداعية الخاصة، وهو إدراك يجادله ـ آنياً ـ إدراك الجماعة وإدراك المبدع الشعبي لقدرتها بل قدراتها على التلقي / الإبداع، ولكن مساحة فاصلة تقوم بغير شك، على أنها مساحة فاصلة بين المبدع وجماعة المتلقين آن الإبداع والتلقي، وبين هذا المبدع وجماعته في حالاتهم العادية، إنها مساحة فاصلة بين آنيين؛ آن الممارسة العادية للحياة اليومية بتفاصيلها المعتادة وآن الممارسة الفنية بطقوسها ومفرداتها الخاصة، فالمبدع الشعبي ينتقل بجماعته المتلقية ومعها وتنتقل هي معه وبه إلى مستوى خاص من مستويات النشاط أو الوجود الإنساني، هو حالة الأداء الفني»(٤).

وعلى خلاف ذلك يكون موقف المبدع الفرد ابن الصفوة، فهو مولع بالرغبة الملحة في تجاوز الجماعة ومسكون بتشوفه للأخذ بيدها وتعديل نهجها وتطويره وربما تغييره، حتى ولو تحت بند تحقيق صالحها ورصف طرق مستقبلها. والبعض بطبيعة الحال صادق النية والقصد فيما يذهب إليه، ولكن المسألة لا تتصل بالصدق ونقيضه مما هو أدخل في الأحكام المعيارية أو القيمية الأخلاقية، بل ما تقف عنده هو منهج التفكير ومنظور الرؤية.

إن كثيراً من المبدعين الأفراد أبناء النخبة لا يلتفتون إلى سهم الوصاية على مجتمعهم الذي يمس موقفهم، وهو سهم يكبر أحياناً ويصغر حيناً.

وأيــاً مـا يـكـون مـوقـف المبـدع النخبوي من مجتمعه قائماً على إيمانه الفكري بضرورة التجاوز للراهن المستقر لتحقيق رؤية طليعية جذرية أو إصلاحية، فإنه موقف يمكن تفهمه وتحليله والوقوف على إيجابيات ينطوي عليها الموقف. بل ويمكن مناقشة هذا الموقف ومجادلته والتبصير بما يشوبه من شوائب الانقطاع عن ثقافة الجماعة الشعبية وآلياتها في التعامل مع الواقع مقاومة لحتمياته الفيزيقية (الطبيعية) والميتافيزيقية (وراء الطبيعية) والطبقية. أو تحايلاً عليها عبر أجناس ثقافتها الشعبية وأنواعها وعناصرها المختلفة.

وغالباً ما يغفل المثقف والمبدع النخبوي عن هذه الآليات، بل ربما اتخذ منها موقفاً نقدياً قد يكون في غير قليل من الأحيان غليظاً ومتحاملاً، لم يعط هذه الآلية حقها من التحليل الموضوعي (العلمي) أو أخطأ النظر إليها نظراً



عميقاً يتجاوز سطوح الظواهر ومراوغتها وتخفيها الدقيق.

ويمكن لناقد هذا الموقف أن يراعي خلوص القصد وحسن النية وإيجابية الدوافع وراء موقف مثل هذا المبدع أو ذاك.

أما ما يمثل المعضلة فهو موقف الممثل النجم الذي يقوم موقفه على تحويل مبادرته الإبداعية المسرحية إلى حالة من حالات السقوط في قبضة الذاتية والفردية، مستثمراً نجوميته في جعل قدراته الفنية مدخلاً إلى تكريس ذاته محوراً أوحد للعمل الفني، تدور كل عناصره حول هذه الذات الفردية. يتجلى أثر هذه النزعة أول ما يتجلى في نشوء واستفحال ظاهرة كتابة النص المسرحي على قياس هذا النجم، وهو ما يعني ابتداء محاصرة المؤلف المسرحي في صيغة بعينها يضيق معها أفق حركته، حيث يكتب نصه المسرحي ونصب عينيه هذا النجم بسماته في الأداء بل وربما خصائصه الجسدية.

ولا نظن أنه يغيب عن بال أحد أن نصاً مسرحياً يكتب وفق هذا المنطق يمكن أن يكون النص المسرحي المنتمي إلى طبيعة الإبداع المسرحي كما قدمه لنا التراث الإنساني في مجال هذا الفن. وتبعاً لهذه المنهجية التي نراها - ويراها كثيرون غيرنا – غارقة في السلبية فإن العرض المسرحي بأسره يتحول إلى طاقة موجهة ومكرسة لخدمة الممثل النجم؛ فهو البطل المطلق ومغني العرض وربما راقصه الأول؛ من لدنه تبدأ حركة الكون وتنتهي عنده، فهو المحور الرئيس للصراع ومحرك الأحداث وكل ما عدا ذلك من عناصر العرض المسرحي في خدمته، بل وربما الجمهور نفسه.

وقد قدر للبعض منا أن يشاهد عروضاً مسرحية يكاد المشاهد العادي يدرك أنها لا تقوم على نص، وأنه يستحيل عليه أن يتصور أن في مقدوره أن يجد نصاً مكتوباً له من التماسك واستيفاء شروط أو مقتضيات النص المسرحي شيئاً خلا ما تفرضه قوانين الرقابة من ضرورة تقديم نص مكتوب، هي ليست معنية بالوقوف عند فنيته إذ غايتها التفتيش عن كل شيء عدا فنية النص، فهي منوطة بتطبيق قوانين لا تلقي بالاً إلا لما يتصل بالمحافظة على النظام العام وفق تصور المشرّع الذي يعكس بالضرورة مقتضيات وحاجات النظام السياسي وتوجهاته.

وفي حضور نص رهن نفسه بممثل فرد يستند في فرض سلطته الفنية على نجومية منحها له جمهور صاغ هذا الممثل نفسه ذائقته في التلقي واستحوذ عليه، وهو ما يحدث عادة في ظل غيبة حركة نقدية لا بد أن تكون ابنة تيار عام في مجتمع من المجتمعات، وفي سيادة نمط من أنماط التكريس لتغييب وعي المشاهد بما هو مواطن. وهنا يلعب الإعلام دوره الباهظ سواء في الاستخدام التجاري للضغط الإعلاني الذي يستثمره الممثل النجم ومن خلفه بطبيعه الحال المنتج بمنظوره التجاري للظاهرة المسرحية، ليس بوصفها عملاً إبداعياً تنويرياً ذا موقف إنساني واجتماعي، وإنما بوصفها منتجاً سلعياً يقوم على قاعدة العرض والطلب وفق قوانين السوق وآلياتها.

في هذا النمط من المسرح ينتفي الدور النقدي الذي يستنهض الطاقة الخلاقة في وجدان الجمهور العام، استنهاضاً جذرياً بأدوات الفن الرفيع، ويستعيض في العمل المسرحي - ومن خلال الممثل النجم - عن هذا الدور باختلاق صياغات نقدية سطحية تدغدغ مشاعر الجمهور، وتستجلب ضحكاته وربما تتسولها، وهي صياغات لا تعدو كونها عبارات نقدية فاقعة لا تعمق إحساساً بالصراع الاجتماعي، بل تداعبه، ولا تنوّر بقدر ما تفرغ الغضب أو الاحتقان أو الاحتجاج. ولعل أبرز ما يرتبط بهذه الآلية هو الارتجال والاستغراق في الإفيهات التي تتوقف فيها حركة الأحداث لتترك الخشبة تماماً للممثل النجم ليستقطب كل اهتمام ومشاعر الجمهور ويكاد يجعله يتابعه لاهثاً وراء إحالاته السياسية والجنسية التي تعري عصب المشاهد أكثر مما



تعري تشققات الواقع وعيوبه أو تكشف عنها من خلال صراع درامي حقيقي هو جوهر العمل المسرحي وعماده الذي يقوم عليه بناؤه الفني المحكم.

إن مشاهد مسرح الممثل النجم ـ وقد عبث الممثل النجم بذائقته بالتكرار والتراكم وبتوظيف الآلة الدعائية الجهنمية ـ لا يتجه إلى المسرح ليشاهد عملاً مسرحياً يجادل وعيه ويشركه في مناقشة واقعه مناقشة عميقة عبر آليات الفن وسحره، بحيث يخرج من العرض وقد ازداد وعياً بقضاياه الاجتماعية والإنسانية، وإنما هو يذهب للمسرح مأخوذاً بهذا النجم لتزجية فراغ أو للتسلية الخالصة.

ومن البديهي أن تكرار مثل هذه الآلية في التلقي يؤدي في نهاية المطاف إلى تكريس عادات سلبية في التلقي وبطبيعة الحال في استقرار ذائقة رخوة ومسترخية، وصولاً إلى أكذوبة كبرى بلغت حد الشعار الراسخ (الجمهور عاوز كدا) يردده نجوم المسرح التجاري بوصفها قاعدة ذهبية وعذراً هو في حقيقة أمره أقبح من ذنب تربية ذوق الجمهور على هذا النمط من المسرح الذي لا ينتمي إلى قضايا الناس الحقيقية، والمسرح التجاري ـ والممثل النجم هو أداته الناجعة ـ يعلق التبعة برمتها في رقبة الجمهور، متجاهلاً تماماً أن هذا الجمهور ـ وعلى هذه الكيفية ـ هو صنيعة هذا المسرح، وبذلك تمضي الأمور في حلقة مفرغة.

إن مسرح الممثل النجم لا يقيم للجمهور وزناً إلا في حدود كونه مستهلكاً لسلعة، وبقدر ما يجيد هذا المسرح جعل هذه السلعة مبهرة وجذابة بقدر ما يحقق الغاية من وجود هذا المسرح في بعده التجاري الغالب والمرجح.

وليس خافياً أن مسرح الممثل النجم يمضي بفن المسرح في عكس اتجاهه منذ كان طقساً شعائرياً جماعياً في احتفاليات (ديونيزيوس) ومروراً بتطوره الذي عكف على تحقيقه مبدعو المسرح العظام عبر قرون طويلة من مكابدة مواجهة الواقع المتجدد المشكلات والمتنوع التحديات.

ولا يمكن أن ينصرف الذهن مطلقاً إلى اقتراف خطيئة الموازنة أو المقارنة بين مسرح الممثل النجم بالنحو الذي بلغه طارداً كعملة رديئة كل العملات الجيدة التي يعطي لها الجمهور ظهره، لا يمكن موازنة أو مقارنة هذا المسرح بالمونودراما التي تقوم على ممثل فرد يقف على المسرح منفرداً، فذلك بطبيعة الحال شأن آخر يمثل في جانب كبير منه الموقف النقيض، فهو يقدم نوعاً مميزاً من الإبداع المسرحي الذي يقتضي من الممثل طاقة فريدة، وقبل ذلك من مؤلف النص طاقة لا تقل فرادة عن طاقة الممثل، من خلال درجة عالية من التكثيف الذي يقتضيه عمل مسرحي يواجه فيه الممثل جمهوره وحيداً إلا من نص محكم ومفعم بالدلالات العميقة، وطاقة بالغة التميز من الأداء الذي يمسك من خلاله بانتباه وتركيز جمهوره ووعيه وقيادة هذا الوعي إلى فضاء من الكشف والتنوير، فليس ثمة عناصر مبهرة من رقص وغناء وأزياء إلى غير ذلك من عناصر العرض المسرحي والتي يمكنها في المسرح الحقيقي الجاد أن تؤدي دورها في تعميق رسالة النص المسرحي، أي أن هذه العناصر لا تمثل عيباً في حد ذاتها وإنما العيب في اتخاذها وسائط للإبهار وأدوات مساعدة تدعم الممثل النجم في إحكام سيطرته على جمهوره المستهلك للسلعة التي يقدمها له ويربيه على تعاطيها تربية لا تنطوي في الغالب الأعم على براءة.

الهوامش:

(١) من تصريح عبد الله العويس مدير عام دائرة الثقافة والإعلام، جريدة الدستور الأردنية، ٢٠١٠/١/٢٠. (٢) انظر كتابنا: فلسفة الوعي الشعبي، دار الفكر العربي،٢٠٠١، ص ١٧. (٣) المرجع السابق: ص ص ٤٩ – ٥٠. (٤) انظر بحثنا (السيرة الهلالية بين الشفاهية والتدوين) مؤتمر السيرة الشعبية، جامعة القاهرة، ١٩٨٥، والمنشور بمجلة أدب ونقد، عدد ١١، ١٢، ١٩٨٥، ثم ضمن كتابنا (الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة) مركز الحضارة العربية، القاهرة ٢٠٠٢، ص ٢٠٩، حاشية ٣.



في رحاب المسرح

تجربة المسرح الحر في مصر

خالد الصاوي

لقد اتخذ ملتقى الشارقة السابع للمسرح العربي لفاعليته موضوعاً محدداً وبالغ الأهمـية هو (المسرح والجمهور) حرصاً على بحث السبل والأساليب الفنية والإبداعية لعودة ينابيع الإبداع إلى روافدها(١) .
و تحقيقاً لهذه الغاية فقد انتظمت تحت هذا العنوان ثلاثة محاور هي المسرح والبيئة الاجتماعية ـ المسرح والظروف الاقتصادية والسياسية – المسرح ووسائل الإعلام .
ومن البديهي أننا لا نذهب إلى أن مأزق المسرح العربي ـ والملتقى في حقيقة الأمر يعالج مأزقاً أو يتصدى لمعالجته بدليل محاوره الثلاثة التي اتخذها لنفسه والتي تمثل متناً صلباً للشأن المسرحي الذي يأخذ بتلابيبه هامش معطوب هو ما أضافه مسرح النجم من تأثيرات سلبية ـ نحن لا نقول إن حل مأزق المسرح العربي وفكه من عقاله مرهون تماماً بالعودة إلى الأصول الشعبية على أهميتها المطلقة والتي عبرت عن نفسها في عديد من التجارب المسرحية الجديدة في مشرق العالم العربي ومغربه .
ولست بحاجة إلى تعدادها (حسبنا فقط أن نشير إلى مسرح الحكواتي ـ ومسرح السرادق ـ ومسرح الخيمة ـ ومسرح المقهى ـ ومسرح العربة وغيرها كثير) لا نقول هذا لأن الأمر أشد تعقيداً من ذلك بكثير .







ظهرت السينما للوجود منذ أكثر من قرن لتطرح سؤالاً وجودياً على الفن المسرحي برمته: (هل يموت المسرح الآن؟) ولكنه لم يمت. وقبل انتصاف القرن العشرين تحرش التلفزيون الوليد بالمسرح وأعاد طرح نفس السؤال: (هل يموت المسرح الآن؟) ولكنه صمد. والآن ونحن نخطو بتوتر في مستهل العقد الثاني من القرن الجديد وسط عالم متغير شديد القسوة والتعقيد يتم طرح نفس السؤال من حلف فنون الشاشة والذي ضم إلى جانب السينما والفيديو كلاً من الكمبيوتر والإنترنت. ولكن المسرح –في رأيي المتواضع– لازال قادراً على تجديد نفسه والحياة جنباً إلى جنب مع المنجزات التقنية الجبارة طالما استمر تجمهر الناس في الشوارع لمشاهدة شجار طريفاً كان أو دموياً، أو لمتابعة أحد المختلين يأتي بما لا نتخيل نحن إتيانه، وطالما استمرت المشاركات الجماهيرية في الموالد والكرنفالات والأفراح والمآتم والمباريات ومسيرات الاحتجاج أو التأييد وكل ما يتماس بشكل أو بآخر مع عملية «مسرحة الحياة» إن جاز التعبير، سواء أتخذ هذا التجمهر شكلاً فضولياً أو طقسياً أو تمردياً أو غير ذلك من أشكال، وأياً ما كان وراءه من بواعث.

ومع ذلك نحن لا نستطيع رهن وجود المسرح بضرورة توفر الحشد الجماهيري، فعروض مسرح الغرفة والمائة مقعد والجرن والمقهى والباص تنتمي كلها للمسرح بأصالة مهما قل عدد الجمهور، بل علينا أن نعترف –وربما نفخر– بأن الفعل المسرحي متحقق بالكامل حتى في حالة لاعب أراجوز واحد وطفل هو المشاهد الوحيد، حيث يوجد أمامنا عارض وعرض ومعروض له.

وطالما وسعنا أفقنا المسرحي هكذا فلنا أن نستمتع باستكناه طبيعة اللقاء المسرحي، أي العلاقة الحيوية بين العرض والجمهور سواء ذهب الجمهور إلى المسرح أو ذهب المسرح إلى الجمهور، وسواء كان العرض مجانياً أو بتذكرة، مخططاً أو مرتجلاً، وسواء كان العارض بشرياً أو دمية، وسواء كان المشاهد متلقياً سلبياً أو مشاركاً بشكل ما في مجريات العرض. يبدو لنا إذن أن المسرح سيعيش طالما ظلت حاجة الإنسان إلى معايشة حدث حي من خلال المتابعة المباشرة والتفاعل معه بصرياً وسمعياً، أو بالقول والحركة حسب نوع الإطار المسرحي الحاكم لهذا التفاعل الآني بين ما نسميه مجازاً «بالخشبة»، وما نسميه مجازاً أيضاً «بالصالة».

إن هذه العلاقة الحية والمباشرة ليست فقط سر جاذبية المسرح وتميزه عن فنون الشاشة والميكروفون، بل هي أيضاً بوصلته وقارب نجاته وخلوده، وإذا كان أنصار المسرح وأحباؤه مهمومين بتطوير المسرح فلابد لهم في رأيي من الاقتناع بأن تطويره في هذه اللحظة التاريخية الغريبة ليس متوقفاً أساساً على توفير المزيد من التقنيات المسرحية أو الغوص في متاهات السينوغرافيا والتعبير الجسدي للممثل أو الاعتصام بتقاليد الإبهار في عروض الكوميديا الموسيقية التي لازالت ناجحة عالمياً أو عروض المسرح الشامل المعاصرة والتي تضمّن الشاشة في العرض المسرحي، نعم كل هذا –وغيره– هام وجميل، لكنه ليس ضامناً وحده لتطور المسرح، بل يرتبط هذا التطوير في تصوري ببعث الحيوية في العلاقة بين الخشبة والصالة أياً ما اتخذته هذه العملية من مسميات أو رمت إليه من مدلولات تدور كلها حول تحرير وعي ووجدان المشاهد المسرحي المعاصر، وحفزه على التعاطي مع قضايا عالمه المتغير، وإعادة النظر في كثير من المسلّمات الاجتماعية والجمالية، والمشاركة في إعادة بناء واقع جديد ينطلق من اللحظة المسرحية ليمتد إلى ما بعد العرض وخارج الفضاء المسرحي كله.

تجربة المسرح الحر:

البداية: تعرفت أولاً على المسرح السائد كغيري من أبناء مجتمعي



من خلال التلفزيون الذي كان ولازال لـه الأثـر الأكـبـر فـي اخـتـزال الفن المسرحي في الكوميديا التجارية، حتى حدث أن التقيت بالمسرح الآخر في زياراتي لأوروبا وأنا مراهق في نهاية السبعينيات، فوقعت تحت تأثير السحر المسرحي حيث تشعر أنك تدخل معبداً لا قاعة أفراح، وحيث الحركات طقوس أكثر منها مادة للإضحاك، والكلمات موسيقى لا لغو ومهاترات، والإضاءة معمل إيـحـاءات لا مـجـرد مـبـررات للإنارة.. وهكذا عشقت المسرح.

وباندماجي في المسرح الجامعي كاتباً وممثلاً ومخرجاً مبتدئاً تعلمت كيف تصنع العرض المسرحي وكيف تتفاعل مع جمهورك من الطلاب الذين يشاركونك نفس الهموم والأحـلام، وتعرفت على مشكلة الـرقـابـة على التعبير وعلى العجز عن تمويل العروض أحياناً، واستنفرت للدفاع عن مسرح كلية الحقوق بجامعة القاهرة –والذي شرفت بأن أكون أحد قادته وقتها– ضد الإدارة البيروقراطية حيناً، وتدخلات السلطة السياسية أحياناً، والممارسات الفاشية من الجماعات الدينية المتطرفة ضدنا في مطلع الثمانينيات، ناهيك عن سخف أهالي الطلاب من أعضاء فريق المسرح الذين وقفوا أكثر من مرة عقبة أمام تجاربنا البكر بدعوى الخوف على أولادهـم وبناتهم من المناخ المسرحي وما قد يجره عليهم من مشاكل دراسية أو أخلاقية.

كـان المـسـرح الجـامـعـي وقتها يمـور باتجاهات ثلاثة أسميها على مسؤوليتي: مسرح الضحك للضحك، مسرح الشجن المنفر، ومسرح التمرد.. الأول طموحه تحقيق نجـاح طلابي مضمون، والثاني طموحه التعبير عن آلام جيله الشاب وحيرته، والأخير يسعى إلى الارتباط بجمهوره الطلابي عبر استفزاز طاقته المتمردة وتوجيهها نحو الثوابت والمعوقات.. ومن الفصيل الأخير أنا. وكما هو واضح فقد اختلفت الاتجاهات على طبيعة العلاقة التي تربطنا بالجمهور أصلاً وهل هي علاقة التسلية المهادنة؟ أو الشجن المنفر؟ أو الاستفزاز البناء؟

قدمت أولى مسرحياتي «القضية بهية» مؤلفاً وممثلاً على مسرح كلية الحقوق وأنـا في الثامنة عشرة من عمري، ولأن العرض يدور في محكمة فقد تم استغلال الجمهور كحضور في قاعة المحاكمة، ثم قدمت «الغفير» مؤلفاً ومخرجاً وأحد أبطال العرض في سن العشرين وتجولت به داخـل وخـارج أسوار الجامعة، وقد حاولت في أولى تجاربي الإخراجية إدراج الصالة في العرض، فانتزعت جزءاً منها أقمت عليه منصة إذاعة البيانات الرسمية المضللة، كما جعلت ختام العرض وابـلاً من الطلقات التي تنهمر من جنبات الصالة تأكيداً للروح الانقلابية في آخر العرض.

وقد حمل هـذان العرضان الركيكان جينات المسرح الذي سأسعى لتقديمه فيما بعد حتى آخر عروضي «اللعب في الدماغ» عام ٢٠٠٤ من حيث حضور الهم السياسي وتحدي القمع والثوابت والانحياز للإنسان الصغير ومزج الجد بالهزل والرقة بالعنف، والدفع باللقاء المسرحي بالناس إلـى حـافـة شكل المؤتمر الجماهيري والمحاكمة العلنية.

وخلال تلك الفترة أسست مع أقراني الجمعية المصرية لهواة المسرح واعتبرها البعض أداة لتعريف الوسط المسرحي الاحترافي بهم، واعتبرها البعض الآخر –وأنا منهم– متنفساً لعروضنا الفقيرة المتمردة التي لا يمكننا تقديمها على المسرح الجامعي أو عبر مسارح الثقافة الجماهيرية التابعة للدولة. ثم حدث في عام ١٩٨٧ أن شرفت بافتتاح مهرجان جمعية هـواة المـسـرح للمونودراما بمسرحية من تأليفي وبطولتي هي «مرة واحد»، وقد دفعت في هذا العرض ثمناً باهظاً لمسحة الغرور التي شابتني بعد نجاحاتي السابقة في المسرح الجامعي وجمعية الهواة، وتعلمت من وقتها أن للجمهور هو الآخر طاقة رهيبة يمكنها سحق الممثل المتردد أو المغرور على حد سواء، وتعلمت الإنصات لنفسية الجمهور ولو كان صامتاً، واستبصار مكنوناته



حتى لو لم أكن أبصره جيداً لوقوعه في المنطقة المظلمة، ولازمني منذئذ وسواسي القهري بشأن عملي وهو نقمة حيناً ولكنه نعمة في أغلب الأحيان.

المسرح في الثمانينيات

كانت الخريطة المسرحية في الثمانينيات مقسمة إلى قطاع المسرح التجاري بعروضه الكوميدية التي تغازل المشاهد الباحث في القاهرة عن المتعة السياحية العابرة وتغازل معه جمهوراً من التجار والموسرين ممن يمكنهم الاستمتاع بعروض باهظة التذكرة تبدأ في متأخر الليل وتنتهي في بواكير الفجر، مسرحيات نمطية مهادنة لها ستار وبوفيه متجول أثناء العرض وتوليفة فنية ثابتة. وهناك من جهة أخرى قطاع مسرح الدولة بفرعيه: هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية وقد صارا مستقراً لبيروقراطية خانقة وزال عنهما رحيق النهضة المسرحية التي عرفناها في الستينيات، قطاع جمهوره محدود الدخل مثله، آخذ في التحلل مع تحلل دولة الطبقة الوسطى وبزوغ دولة الانفتاح الاقتصادي، ومسرحياته يغلب عليها الشجن المهزوم الذي قد ينفر الجمهور أحياناً. وبالإضافة لهذين القطاعين الكبيرين هناك قطاع من هواة المسرح في الجامعات وفي الفروع المحلية لجمعية الهواة وخارجها ممن لا يجدون مساحة لهم على الساحة المسرحية الاحترافية، أو ممن تضيق بتجاربهم المشاكسة أروقة المسارح. ومن قلب هذا القطاع الأخير بدأت وزملاء من جيلي البحث عن صيغة جديدة يمكننا من خلالها تقديم أنفسنا ومسرحنا لجمهور نرتبط به عضوياً كما حدث لنا مع المسرح الجامعي قبلها بسنوات قليلة، وبدأت تظهر أنوية مسرحية جديدة ستعرف فيما بعد بحركة المسرح الحر مثل فرقة السرادق للمرحوم صالح سعد والورشة لحسن الجريتلي وشباب المسرح للمرحوم حازم شحاتة وفرقة الحركة التي أسستها عام ١٩٨٩ مع حفنة من زملائي لتكون بيتنا المسرحي ومستقراً لتجاربنا المتمردة، بعد عام واحد من بدء المهرجان السنوي الدولي للمسرح التجريبي الذي أطلقته وزارة الثقافة المصرية فنظرنا من نافذته على التجارب المسرحية الجديدة ليشتعل خيالنا بالرغبة في التجريب على كل مفردات اللعبة المسرحية وفي قلبها طبعاً العلاقة بين الخشبة والصالة.

وفي عام ١٩٨٩ خضت تجربة شديدة الأهمية في مشواري حيث شاركت ببطولة مسرحية «سكة السراية الصفراء» من إبداع المرحوم بهائي الميرغني والذي كان هو الآخر واحداً من ضحايا الكارثة اللعينة التي ضربت جيلنا في مقتل وأعني بذلك حريق مسرح بني سويف عام ٢٠٠٥ والتي راح فيها أكثر من ٤٠ من إخواننا، رحم الله الجميع وأسكنهم فسيح جنانه. كان بهائي مغرماً بمشروع توظيف العناصر التراثية في العرض المعاصر، فكوّن فرقة باسم الطيف والخيال وقام بتدريبي أنا ومجموعة العرض على تحريك خيال الظل ودمية القفاز لنقدم في باحة وكالة الغوري بحي الأزهر الشعبي أحد أهم العروض التي عاصرتها على الإطلاق حيث أعاد بهائي صياغة نصين ليونسكو ليصنع ثلاثة مستويات من التمثيل أولها التمثيل البشري وثانيها دمية القفاز وثالثها دمية خيال الظل، وقد استفدت من كل شيء في هذا العرض، استفدت من خبرة العرائس ومن خبرة الغناء على الخشبة ومن خبرة التعامل مع جمهور شعبي في عقر داره حتى إن أطفال الحي كانوا ينادونني «جاد» - وهو اسم الشخصية التي كنت ألعبها - كلما رأوني داخلاً أو خارجاً من الوكالة.

وقدمت في نفس العام مسرحية «المزاد» من تأليفي وإخراجي كما شاركت ببطولتها، وكان أكبر التحديات وقتها هو موقع العرض حيث كان علينا أن نطوع قاعة مبنى جغرافيا القديم بكلية الآداب لكي تصبح قاعة شبه مسرحية، وكان المفتاح بالنسبة لي هو



احترام المسافة الضيقة بين العرض وجمهوره الذي يجلس على المستوى صفر، فجعلت معارك السلاح الأبيض تدور على مسافة مترين من المشاهد، وانطلقت صرخات الهلع مع انتشار الدماء على قميص أحد الممثلين، وللحظات ظن البعض أنه دم حقيقي! ونجح عرض المزاد وسط جمهوره الشاب فتجولت به وتعلمت أن العرض الذي يتم تصميمه ليكون عرضاً حميمياً في قاعة قد لا يصلح للتقديم في إطار العلبة الإيطالية أو المسرح المكشوف ليس لأسباب سينوغرافية فقط، بل لأسباب تفاعلية أساساً. لقد كان هدفي الأصلي هو وضع الجمهور على مسافة قريبة جداً من الكابوس المسرحي الذي أعرضه عليه وأبث من خلاله رؤيتي لعالم مجنون بالقتل والاستعباد والوحشية، وقد خف هذا الأثر كثيراً مع توسعة المسافة بين الجمهور والعرض.

وفي العام التالي قدمت ديودراما بعنوان «الدبلة» بقاعة جغرافيا وكنت أسعى وقتها لتقديم كابوس آخر لشاب وزوجته من المثقفين المنهزمين في معركة السوق، ثم تجولت به هو الآخر عقب نجاحه ولكني حرصت على التعلم من التجربة السابقة.

تجربة جيل التسعينيات :

في سبتمبر من عام ١٩٩٠ أطلقنا مهرجاننا الأول لفرق المسرح الحر، وقدم شباب جيلنا وقتها مزيجاً من روح الهواية وملامح الاحترافية من خلال عروض لا تخلو من جدة وعمق، وعبر سنوات التسعينيات انفتح الوسط المسرحي ـ بتقدير أو بفضول بحت ـ على جيلنا اللامنتمي لمسرح الدولة ولا للمسرح التجاري البحت ولا لمسرح الهواة، وصار واضحاً أننا جيل جديد لديه رؤاه التي يدافع عنها والتي تشتبك مع الواقع الوجودي والواقع الاجتماعي والواقع الجمالي أيضاً. وخلال سنوات قليلة تم الاعتراف على مضض بحركتنا الوليدة المتمردة وإن اختلفت منطلقات تمردها مما مهد لوجود ثلاثة اتجاهات داخل حركتنا، وكان السجال هذه المرة أيضاً حول العلاقة بالجمهور ولو بشكل غير مباشر، فقد رأت فرقة الورشة الاحتماء بالممول الأوروبي الداعم للثقافة المسرحية مع تقديم عروض مجانية، بينما أصرت فرقتي ـ الحركة ـ على الضغط لانتزاع أي جزء من الرقعة المسرحية التي يسيطر عليها المسرح الحكومي وحشر النشاط الأهلي في فم الدولة ـ إن جاز التعبير ـ مع فتح شباك تذاكر رخيص، وتردد اتجاه ثالث من عدة فرق بين الأطروحتين حتى حسم أمره في السنوات الأخيرة بتقديم مسرح متجول يتم بيع ليالي عرضه سلفاً.

وفي تلك المرحلة مُني مشروعي المسرحي بهزائم منكرة، فلا أنا استطعت تجنيد كل شباب المسرح الحر تحت مظلة الاتحاد المقترح للفرق





المسرحية الحرة بالجمهورية للضغط من أجل انتزاع أي جزء من الرقعة المسرحية الحكومية، أو الضغط من أجل السماح بمسرح الشارع والمقهى (وهما من المحرمات التي تواترت على حصارها السلطات في مصر منذ صدور لائحة التياترات عام ١٩١٣ والتي بسطت يد السلطة على رقبة المسرح)، ولا نجحت في جذب أي تمويل يذكر لمشاريعي المسرحية الطموحة. وفي عام ١٩٩٢ قدمت عرض حفلة للمجانين لليلة واحدة فقط هي كل ما أمكن تمويله بعد شهور من التدريب المضني! وتوارى مشروع عرض حفلة للمجانين والذي كنت أنوي فيه تأسيس العلاقة بين الجمهور والعرض من الفناء المؤدي لدار العرض حيث يدخل المشاهدون فيجدون المرضى النفسيين حولهم وكأنهم في فناء مستشفى الأمراض النفسية، وبمجرد دخول الناس قاعة العرض تتحول الخشبة والصالة لعنبر كبير محكم الغلق - وهو ما ستشتبك معه الدراما عبر العرض - مما قد يساعدني على إشاعة روح التوحد بهؤلاء المرضى الذين كنت أفسرهم باعتبارهم حالمين هزمهم الواقع الاجتماعي والسياسي، وهكذا نعيش معهم محبسهم وثورتهم وثورتهم المضادة واحتجازهم للطبيب ومفاوضتهم للإدارة بالخارج والتي لا تكف عن محاولة اقتحام العنبر، وكنت أتمنى أن أتجاوز ما تصورته في مونودراما قديمة ألفتها عام ١٩٨٦ بعنوان «الراوي في مسرحية الليلة» تدور حول احتجاز الممثل الفاشل للجمهور في قاعة العرض كي ينتزع منه الاعتراف به!

متغير جديد هام.. الهناجر

كان لابد من حدوث شيء ما يبعث الأمل في مشروعي المسرحي وهو ما حدث في عام ١٩٩٣ مع إنشاء مركز الهناجر للفنون والذي كانت له اليد البيضاء عليّ وعلى حركة المسرح الحر عموماً بالرغم من التناقض المستمر بين رغبتنا العارمة في الاستقلال التام عن الدولة وبين وضعية الهناجر كجهة تابعة لوزارة الثقافة المصرية، ولم يحل هذه الإشكالية عبر السنوات التالية إلا وجود شخصية ليبرالية استثنائية على رأس المركز هي الدكتورة هدى وصفي التي استطاعت بصبر مذهل وتفانٍ غير مسبوق جعل الهناجر ساحة نشطة للتعاون بين النشاطين الحكومي والأهلي، فضلاً عما وفرته لحركتنا الشابة وقتها من الورش المسرحية الهامة التي تعلمت منها الكثير وأخص بالذكر الورشتين الفرنسيتين للمخرجين جون ميشيل بريير وميشيل كوكوزوفسكي، وهذا جزء من كل كبير، تعلمت في الأولى أسس عمل الممثل وفنيات المهرج وكيفية السيطرة على الجمهور، وتعلمت في الثانية نبذة عن التعامل مع المادة المسرحية وتحويل النص المصمت إلى عرض حي. واستوطنت مركز الهناجر لأقدم تجاربي الأكثر أهمية في مشواري وهي عبارة عن عدد من المسرحيات التي شرفت بالتمثيل فيها فمنحتني اسماً مسرحياً لافتاً وقتها إضافة إلى الثلاثية التي قدمتها مؤلفاً ومخرجاً لفرقة الحركة ومن إنتاج الهناجر ما بين عامي ١٩٩٧ و٢٠٠٤ والتي سوف آتي على ذكرها بشيء من التفصيل بعد قليل.

لدي أولاً تجربتان عكسيتان في عامي ١٩٩٤ و١٩٩٦ أحب أن نتشارك في رؤيتهما الآن لما قد يلقيان به من ظلال على المسرح المدرسي - ولا نهضة مسرحية بدونه - وعلى تدريب الهواة.

في عام ٩٤ دعيت لإخراج عرض الختام للعام الدراسي بإحدى مدارس الراهبات، وتحمست لأن يخرج العرض محملاً بأنفاس التلميذات حتى تتجاوب معه زميلاتهن ممن سيشاهدن العرض، وربما كان طموحي لحظتها أكبر من قدراتي أو ربما عاكستني ظروف المدرسة نفسها التي أصرت على تهميش وقت التدريب المسرحي، المهم أني قدمت بالفتيات شيئاً بشعاً على المسرح افتقر إلى التنظيم والثقة فحق إسدال الستار عليه أثناء عرضه وهو



ما حدث، وأسدلت الستار بيدي معترفاً بهزيمتي المريرة في وصل الخشبة بالصالة في رباط حيوي، ولازلت أذكر أعين الفتيات الدامعة وقول إحداهن لي: لن أكرر هذه التجربة ما حييت!

مررت باكتئاب حاد ولكني تعلمت شيئاً جديداً بخصوص تدريب الهواة وهو ما مكنني من قبول التحدي الجديد بعدها بعام حينما دعيت لإخراج مسرحية لفريق مسرح كلية الآداب جامعة القاهرة. ومن البداية طلبت من الشباب وقتاً طويلاً للتدريب، كما فتحت مساحة واسعة للارتجال لكي أطل على عالم الجامعة الذي يعيشه ذلك الجيل، وبدأت أكتب اسكتشات متفرقة وأجربها مع الشباب حتى تكامل نص «الميلاد» وقدمته لإدارة الجامعة فاصطدمنا لاعتراضها على كل المشاهد تقريباً، وانسحبت من التجربة كاسباً نصاً جديداً ستكون له أهميته في مشواري بعدها، كما استطعت تطوير أدواتي في تدريب الهواة وتجديد خيالي بما أنصت له من قصص ويوميات جيل أصغر مني.

وفي عام ١٩٩٦ أمكنني أن أثأر لنفسي من فشل عرض مدرسة الراهبات وبتر تجربة الميلاد بالجامعة حين دعيت من أحد نوادي الروتارأكت - أو شباب الجمعية الخدمية المعروفة بالروتاري - لتقديم عرض بشباب النادي لرفاقهم في ختام النشاط الرمضاني. التقيت بالمجموعة وأفهمتهم أننا سنأخذ المسار الصعب حيث الجدية التامة والتدريب الشاق رغم أننا سنقدم عرضاً خفيفاً، وهكذا قدمنا ما سميته بالفزورة المسرحية وكان عنوان العرض «سر المهنة» وهو عبارة عن اسكتشات متتالية لا رابط بينها إلا المهنة التي يفترض أن يخمنها الجمهور جرياً على تقاليد الفوازير الرمضانية، ونجح عرض هؤلاء الشباب الهواة وسط جمهورهم وصرت جاهزاً للمضي خطوة للأمام.

قدمت نص الميلاد لمركز الهناجر للفنون وقد صرت أحد أوجهه التمثيلية الواضحة منذ إنشائه وعلى مدار أربع سنوات قدمت خلالها أدواري التي أعتز بها في مسرحيات عربية وعالمية لشكسبير وأرثر ميلر وهارولد بنتر وسعدالله ونوس وغيرهم من المؤلفين العظام، وقد أخرجها زملائي بتميز واضح وأخص بالذكر منهم محمد أبو السعود وحسن الوزير وعفت يحيى.

ثلاثيتي في الهناجر

قدمت بفرقة الحركة ومن إنتاج الهناجر ثلاث مسرحيات من تأليفي وإخراجي وتمثيلي جربت فيها كل ما استطعت تجربته من العمل على النص منفرداً أو مع ورشة كتابة، المشاركة في تصميم الإضاءة والألحان المسرحية، تجربة وسائل بدائية أو ذكية للدعاية، وإدارة فريق عمل كبير والارتباط بالجمهور بتوزيع استمارات استبيان عليه وجمعها منه وتحليل آراء الناس وتوجهات الرأي العام.. نعم استطعت بالهناجر وعبر هذه العروض الثلاثة أن أجرب كل شيء يمت للمسرح بصلة.

كان الميلاد عام ١٩٩٧ تجربة شاقة وهو أول هذه الثلاثية التي أشرت لها منذ قليل، كان طموحي أن أكثف حوالي خمسين عاماً من تاريخنا السياسي والاجتماعي في عرض منفتح على الجمهور لدرجة دمجه فيه، أردت تقديم اسكتشات بلا صلة ظاهرية ولكنها تترابط في ذهن الناس على مدار العرض وكأننا قمنا بمسح شامل لكافة المؤسسات الاجتماعية والسياسية في مجتمعنا واصطدامها بطموحات الإنسان الصغير. وهكذا استبحت كل زوايا الصالة وجعلت الممثلين الاثنين والعشرين يداعبون الجمهور تارة ويتشاجرون وسط الجمهور تارة، يخرجون بالمظاهرات من قلب الجمهور بل ويعرضون عليه بضاعة الباعة الجائلين في أحد المشاهد، وصولاً للمحطة الأخيرة من العرض حيث يندمج المهرجون بالجمهور وهم يغنون معه ويحفظونه أغنية الختام المتحدية الساخرة على لحن لشابلن في فيلم العصور الحديثة.



ونجح الميلاد نجاحاً كبيراً بتوليفته التي تبلورت في ذهني على مدار أعوام وأقصد بذلك حس الكباريه السياسي والاجتماعي مع مسحة الكوميديا السوداء، مع البطولة الجماعية ومزج فنون الأداء المختلفة، وإدماج الصالة في العرض وخلق فوضى ظاهرية يكمن خلفها تخطيط محكم، وتدريب الممثلين على الارتجال في مساحات محسوبة، ومشاكسة الرقابة، وما إلى ذلك من سمات للمسرح الذي أحببت تقديمه قبل وبعد الميلاد.. هذا العرض الذي أدين له بالكثير.

وفي العام التالي ١٩٩٨ قدمت تجربة شديدة الصعوبة هي «أنطوريو وكيلوبطة!» حيث قررت أن أبدأ من حيث انتهيت بالميلاد، أي بعد تحول الممثلين إلى مهرجين لهم أنوف حمراء ويرتدون ملابس عجيبة ويستدعون الروح الطفولية في المكان وفي أعماق الجمهور. وكنت قد رشحت بفرقة الحركة من قبل الهناجر لتمثيل مصر في مهرجان ديونيزيا بروما والذي تتنافس فيه فرق شابة من حوض البحر المتوسط، ففكرت في عرض للمهرجين يفسر لنا التاريخ بطريقة جديدة تضحكنا ظاهرياً ولكنها أيضاً تبث فينا نوعاً من الوعي النقدي الذي قد نحتاجه لمواجهة تيار العولمة الرأسمالية المتصاعد. وهنا أصبحت الصالة جزءاً لا يتجزأ من العرض، فمن اللحظة الأولى نحن أمام عمال المسرح ـ المهرجين ـ الذين يضطرهم منتج العرض لإنقاذه بأي ثمن حيث غاب أبطاله والحفلة مباعة، ومن قلب هذا التوتر الساذج تحدث عملية مسرحة للجمهور وبث روح الطفولة فيه مع استمرار لعب الممثلين معه، ويجري أيضاً فك وتركيب الحكاية التاريخية الرومانسية لأنطونيوس وكليوباترا لتصبح مجرد قصة صراع سياسي بين مشروعين أحدهما هو حلف العاشقَيْن والثاني هو غريمهما أوكتافيانوس الذي يحكم قبضته في ختام العرض على العالم القديم وهنا يمسح المهرجون مساحيقهم ويغنون بجدية وهم يمسكون بأيادي الجمهور على أنغام كورالية بتهوفن الشهيرة طلباً لعالم أخوي مضاد لعالم السطوة والاستبداد وكأنهم يشكلون مع الجمهور وقفة احتجاجية باسمه. وقد استفدت كثيراً من تقديم نفس العرض على جمهورين مختلفين الأول في روما والثاني في القاهرة بعد ذلك، فقد تعلمت أخيراً فضيلة التكيف المسرحي والتي لم أصل إليها إلا بعد سنوات من التجربة والخطأ. وهاكم مثالاً واحداً:

كان المخطط هو أن يأتي الجمهور للقاعة فيجدوا المهرجين يمارسون مهامهم اليومية كعمال بالمسرح، ولكن حدث شيئان خطيران ليلة العرض بروما، الأول هو هطول المطر وكنا نعرض بمسرح مكشوف، والثاني هو تواجد الجمهور على مسافة بعيدة من المسرح لمتابعة عرض جرى في موقع بعيد نسبياً داخل نفس المنتجع، ووقف الممثلون متسائلين بحزن: ما العمل؟ ولم أكن مستعداً للهزيمة أمام الطقس ولا أمام البعد الجغرافي بين الجمهور وموقع عرضنا فقلت للممثلين: الجمهور بعيد ومسؤوليتنا إحضاره، والمطر منهمر وواجبنا إلهاؤه! وهكذا اندفعنا بكل حماس وعدونا مسافة كبيرة لاستحضار الجمهور قبل انفكاكه واستسلامه لرداءة الطقس، وظللنا نلعب معه ونداعبه ونغريه بالقدوم معنا والاستمتاع بالمطر في جو المهرجين، ونجحنا.. وحين عدنا لمصر أدرجت هذه الافتتاحية في العرض ولكني طوعتها لخدمة مسرح الهناجر فكنا نخرج يومياً لملاقاة الجمهور وحثه على الولوج لقاعة العرض ونحن نغني له ونلعب معه وكانت بداية جذابة تمهد الجمهور للعالم الغريب الذي سيلاقيه بعد برهة.

وخلال الأعوام القليلة التالية تجاذبني أكثر من مشروع مسرحي ينبنون جميعاً على محاولة تطوير العلاقة بالجمهور، أولهم الحروب الصليبية على طريقة المهرجين أملاً في إعادة قراءة التاريخ من أعين البسطاء المقهورين شرقاً وغرباً، وثانيهما هو انتفاضة



الأقصى بأسلوب يخلط الملحمية بالتسجيلية في قالب المؤتمر الجماهيري الذي يبحث عن حل فوري للتضامن معها، وثالثهما موريستانيا وهي دولة صغيرة متخيلة تتورط رغماً عنها في مواجهة مع الامبراطورية الرومانية وهو ما سيجر العرض بالتدريج إلى صيغة المؤتمر بحثاً عن إجابة عن سؤال العرض: هل الحل في المقاومة أم في الاستسلام؟

أثناء ذلك كنت أخطو للأمام ببطء شديد كممثل، ولكن خبراتي كانت تتعمق حيث كان لي مثلاً شرف العمل مع اثنين من المخرجين المهمين: الأستاذ سمير العصفوري والأستاذ مراد منير، فقدمت مع الأول نصاً للمؤلف المبدع ميخائيل رومان، ومع الثاني نصاً للمبدع سعدالله ونوس، وقد استفدت كثيراً من الوقوف على خشبات هيئة المسرح لما قابلته من جمهور أعرض وأكثر تنوعاً من الجمهور الذي تأقلمت معه في بيتي المسرحي الهناجر. ثم قدمت عام ٢٠٠٣ حلم ليلة صيف لشكسبير مع المخرجة السويدية إيفا برجمان، وقدمنا العرض في مصر وفي السويد وكان هذا أيضاً إضافة كبيرة لي، حيث تابعت عمل السيدة برجمان وفريقها الذي يعمل معها منذ سنين، ولأنهم اختصاصيون في تقديم العروض لمرحلة سنية محددة هي المراهقة فقد ركزت على متابعة العلاقة الحيوية التي تربطهم بجمهورهم، وتبنيت من يومها المصطلح الذي أدخلوه إلى قاموسي وهو «بناء الجمهور» أي إقامة صلات دائمة مع قاعدتهم الجماهيرية من منطلق تتجاور فيه الاعتبارات الإنتاجية والفكرية، وهو ما حاولت أن أطوره في تجربتي اللاحقة والأهم في مشواري على الإطلاق.. «اللعب في الدماغ».

مع تجمع نذر الحرب على العراق تحركت مشاعري في اتجاه عرض يفضح الدعاوى الاستعمارية ويكشف التواطؤ العربي ويحمل الإعلام نصيبه من التزييف ويربط ما بين الفساد السياسي والاجتماعي والثقافي فاستقررت على إطار البرنامج التلفزيوني الذي نطل منه على المجتمع المصري وعلى الواقع العربي والعالمي، وقادني هذا التصور إلى افتراض علاقة جديدة مع الجمهور. بدأت من كافتيريا الهناجر مرة أخرى حيث يستقبل بعض المارينز الجمهور الوافد ويقومون بتفتيشه والتسخيف عليه بطريقة تمزج الدعابة بالمرارة بينما أحد الممثلين يمر بلافتات تحذر الجمهور من مواجهة المارينز، ثم أضفت مشهداً مخادعاً يدور في الكافتيريا حيث يشتبك المارينز مع عامل وعاملة نظافة فتنطلق الرصاصات في المكان ويتم اضطهاد الجميع وزجر الجمهور ليدخل القاعة دون مقاومة، وبالداخل يوضع الجمهور في موقف صاخب حيث موسيقى الراب والرصاص المتقطع والأضواء الماسحة وشاشة تنقل لنا ما تلتقطه الكاميرا فورياً من ردود فعل الناس، وبمجرد جلوس الناس في هذه الوضعية الموترة يتقدم المنتج المنفذ للبلاتوه ليمسرح الجمهور بوضوح، حيث يعامله معاملة كومبارس برامج التوك شو الذين يصفقون ويضحكون بالأمر وبالنقود! ويجري العرض من هذا المنظور حيث تستضيف الإعلامية الشهيرة الجنرال توم فوكس الذي يدافع عن استعمار العرب، ويساهم في اختيار القصة الفائزة من قصص الجمهور وهكذا يتم تقديم قصة اجتماعية سافلة تدور بين صديق وصديقه وزوجة الصديق في تواز مع الفساد الشامل الذي نعيشه عبر العرض، وكلما انقطع البث رأينا الوجه الحقيقي للجميع وبمجرد عودة البث يعود التجميل والنفاق، يخرج الممثلون من قلب الصالة حيناً بطريقة تفاجئ الجمهور فعلاً، ويدعى الجمهور للتعاطي بوضوح مع العرض في أكثر من موضع، بل ويصطحب أحد الممثلين كل ليلة مُشاهداً من وسط الناس لتقليب قنوات التلفزيون أمامنا لنعرض عليه كيف تتضارب المحطات في نقل خبر واحد هو احتلال مدينة أم القصر! وهكذا. ونجح العرض نجاحاً استثنائياً على الهناجر ثم قدمناه على مسرح



مكتبة الإسكندرية ثم على مسرح بيكولو تياترو بميلانو فاهتممت بترجمة كل كلمة على شاشة أعلى البروسينيوم مراهناً على أن هذا العرض سيجد جمهوره من الشباب المعارضين للحرب، وقد كان، ونجح العرض في ميلانو.

كان اللعب في الدما غ آخر ما قدمت للمسرح قبل أن أنقل ثقلي بالكامل إلى الميدان السينمائي ممثلاً ـ ومشاركاً في الكتابة مؤخراً ـ ولكني لم أطلق المسرح، إنني فقط أتحين الوقت المناسب لتقديم تجربة مُشْبِعة أعكس فيها ما تعلمته عبر السنوات من كافة الميادين وأنفتح من خلالها على تعلم المزيد.

وفي الختام: هل من مقولات ختامية أخلص إليها الآن؟ بالقطع لديّ خلاصات وصلت لها بعد هذه السنوات في رحاب المسرح، ولكني تعلمت أنه لا توجد أمور نهائية وأن كل شيء مطروح للبحث وإعادة النظر والتجريب دوماً، ومع ذلك هناك في تجربتي ما أحب أن أعرضه للتأمل:

نحن نتحدث عن المسرح والجمهور، ولكي يمكن للمسرح أن يطور نفسه فلابد له من تطوير علاقته بالجمهور، ولكي يحدث هذا لابد من زرع المسرح في النفوس من الصغر، من مسرح المدرسة ومسرح الحي والتلفزيون. النشاط المسرحي ضرورة للطفل كالدراسة وكالرياضة، وكل طفل لابد وأن يمر بتجربة التدرب على مهمتين: الخشبة، والكواليس. سيتعلم من الأولى مواجهة الناس والتعبير عن نفسه، وسيتعلم من الثانية قيمة الوقت والدقة، وسيتعلم من الاثنين معاً قيمة العمل الجماعي وسوف يرقى مزاجه لتذوق الفنون. إذن ليس المطلوب حشد الأطفال لمشاهدة مسرحية بلهاء كل عام، بل زرع عملية حب المسرح واحترامه عبر حصص منتظمة طوال العام يخرج منها الأطفال بعرض ختامي يكون ثمرة العمل الجماعي الطويل.

ومن جهة أخرى لابد أن يكون بكل حي مسرح ولو صغير، وبارتباط المسرح بمحيطه سيتعلم الناسُ المسرحَ وسيتعلم المسرحُ من الناس أيضاً. وهكذا وبدفعة تمويلية من الدولة في البداية سيعيش المسرح وسط ناسه وبتمويل أهلي لاحقاً، وهكذا يضبط المسرح والجمهور إيقاعهما معاً وبشكل منتظم، مع فتح الفرصة للمواهب الشابة لأن تبرز مهما كان حيُّها نائياً.

ومن جهة ثالثة، لابد من أن تذيع القنوات التلفزيونية المملوكة للدولة أنواعاً مسرحية جذابة وبها قيمة فكرية وفنية، لابد من كسر الوهم المنتشر بأن المسرح فن التفاهة وهذه مسؤولية إعلامية بامتياز.

فإذا انتقلنا للمسرح الجامعي فلابد من دعمه باستمرار، على أن الدعم الأكبر الذي نقدمه لشباب المسرح الجامعي هو نزع الرقابة الفكرية التي ربيناهم عليها وهم أطفال، فما كان واجباً في الطفولة صار خطأً فادحاً في الشباب المبكر. هل معنى هذا أن الشباب الجامعي سيدمر نفسه وبلده إذا نزعنا عنه الرقابة؟ إطلاقاً! فالعلاقة الحميمة بين المسرح الجامعي والبنية الطلابية التي تحيطه ستعدل وتهذب الاتجاهات «المارقة» «والماجنة» وحدها وبآلية ديمقراطية جداً، إن الرقابة الاجتماعية أقوى وأعدل بكثير من الرقابة السلطوية، فلا أحد يقبل العيش محتقراً أو منبوذاً من كل محيطه وإن قابل احتقار ـ بل وقمع السلطة له ـ بفخر بالغ!

إذا كنا نريد شباباً إيجابياً ملتزماً فعلينا في رأيي عمل شيئين في الجامعات: إدارة ذاتية من الطلاب لشؤونهم، ونزع الرقابة السياسية والفكرية عنهم، وسيكون المسرح مهماً هنا لأنه سيكون إحدى مجسات الرأي العام في الجامعة وهو ما سيوفر للمسؤولين التعاطي بجدية مع اتجاهات الرأي هذه من خلال إجراءات وفعاليات بناءة على الأرض لا من خلال اختزال الأمر في مسرحية يتم منعها وجريدة تتم مصادرتها بينما «الأفكار الهدامة» «والمشاعر الخطيرة» تجوب أروقة الجامعات بحرية تامة!

المسرح في الكويت
العلاقة مع الجمهور

عبدالستار ناجي

تختلف النسبة الأكبر من الوثائق والمعلومات المتوفرة عن البدايات الحقيقية للحركة المسرحية في دولة الكويت. وهو ليس بالاختلاف الكبير حيث تحصر النسبة الأكبر من المعلومات بين عدد من السنوات تكاد تكون متقاربة وتعود إلى مطلع العشرينيات من القرن التاسع عشر. حيث بدأت المؤشرات الأولى للفن المسرحي إلى عام ١٩٢٢، وهذا ما أشار إليه المؤرخ الكويتي عبدالعزيز الرشيد حيث أكد أن أول عمل مسرحي قدم في الكويت يعود إلى عام ١٩٢٢ في المدرسة الأحمدية وكانت مسرحية بسيطة لطلبة المدرسة واستطاع ذلك العرض أن يلفت نظر الأهالي الذين حضروا بشكل كثيف من أجل رؤية العرض مع أبنائهم الطلبة وقد ازدهرت العروض المسرحية في أواخر الأربعينيات وباتت تشهد الكثير من التطور والأسماء المعروفة التي راحت تتواصل مع جمهور المسرح بشكل شبه دوري ومن أسماء تلك المرحلة نشير إلى أسماء عقاب الخطيب ومحمد النشمي وعبدالرزاق النفيسي وعدد آخر من الأسماء والوجوه التي أكمل بعضها المشوار. كما لقيت تلك الأعمال والأسماء صدى واسعاً بين الأهالي رغم أنها مجرد تمثيل طلبة مدارس ليس أكثر.









وفي عام ١٩٥٠ م.. حصلت وثبة كبيرة بتاريخ المسرح في الكويت.. حينما تم إنشاء أول جمعية للفن المسرحي بالبلاد..كان هذا نتيجة طبيعية لتطور هذا الفن في الكويت وكان ذلك قبيل مرحلة الاستقلال وتأسيس دولة الكويت الحديثة.

وقامت جمعية التمثيل بعرض بعض مسرحيات من الأدب العالمي مثل.. البخيل للكاتب الفرنسي موليير.. وعرض آخر تحت اسم الوفاء.. وقد استمرت هذة العروض وكان لا بد من قفزة أخرى وقد حصل هذا بعد بضع سنوات قليلة بفضل الاهتمام والدعم الذي لقيته الحركة الفنية والمسرحية من دعم ورعاية.

ومع عام ١٩٥٦ كان بداية ظهور الفرق المسرحية الحقيقية.. حيث قام الفنان الراحل محمد النشمي بإعلان قيام فرقة (المسرح الشعبي).. تحت رعاية وتمويل إدارة الشؤون الاجتماعية وكان عدد المسرحيات كبيراً، حيث تم عرض ٢٠ مسرحية بين عامي ٥٦ - ١٩٦٠.

وكانت العروض تتفاوت بين الفصحى والعامية. وبين التاريخي والحديث.. وكانت تناقش

التطور الكبير الحاصل في الكويت اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً.

النقلة الكبرى

وفي مطلع الستينيات حضر زكي طليمات إلى الكويت مع عدد من الكوادر المسرحية العربية لدراسة إمكانية دعم وتطوير الحركة المسرحية في الكويت. فكانت مبادرته لتأسيس فرقة المسرح العربي التي قدمت باكورة إنتاجها يومها تحت عنوان - إسلام عمر - وتواصلت أعمال تلك الفرقة التي ضمت يومها عدداً من الأسماء الجديدة في تلك المرحلة ومنهم عبدالحسين عبدالرضا وسعد الفرج وخالد النفيسي وجوهر سالم وغانم الصالح ومريم الغضبان ومريم الصالح وعدد آخر من الأسماء التي واصلت المسيرة لتحتل لاحقاً موقعها البارز وتثري الحركة المسرحية بنتاجاتها.

وفي خط متوازٍ ومع أعمال ومسيرة فرقة المسرح العربي تم تأسيس عدد من الفرق المسرحية فكان أن أسس الراحل صقر الرشود مع عدد من رفاق دربه فرقة مسرح الخليج العربي. وأسس عبدالرحمن الضويحي وعدد من المسرحيين فرقة المسرح الشعبي، وهكذا الأمر مع محمد النشمي وفرقة المسرح الكويتي، واليوم تتواجد العديد من الفرق الأهلية والرسمية:

قراءة في التركيبة السكانية في الكويت

لمزيد من البحث عن المسرح والجمهور نتعرف وضمن ذات الإطار على التركيبة السكانية وأثرها البالغ في المسرح وغيره من الأنشطة فقد أظهرت الإحصائية السكانية السنوية لعام ٢٠٠٥ أن المواطنين يمثلون ما يزيد قليلاً على ثلث عدد سكان الكويت مع الأخذ بالاعتبار زيادة عدد الكويتيات على مواطنيهم من الذكور. والمثير للدهشة أن نسبة الذكور الكويتيين



بلغت ١٨,٤ فقط من تعداد السكان بشكل عام. كما انعكست نسبة توزيع الكويتيين بطبيعة الحال إلى المقيمين في المحافظات الخمس.

والمشاكل المنتظرة من وضع كهذا متعددة ومتشعبة على الصعد الاجتماعية والصحية والاقتصادية والأمنية فاعتماد المجتمع الكويتي على هذا العدد الكبير من العمالة الهامشية من شأنه أن يؤثر في المجتمع نتيجة لقيام هؤلاء بنقل عادات وسلوكيات غريبة لها تأثيراتها السلبية تربوياً وتعليمياً مما يؤثر بالتالي في النشء مستقبلاً. وهذا الخلل الواضح بدأت نتائجه تعم لتوثر سلباً في كافة المرافق من بينها القطاعات الثقافية والفنية والمسرح وجمهوره على وجه الخصوص.

ولهذا فإن المسرح في الكويت يكاد يتعامل مع ثلث السكان فقط. نظراً لأن النسبة الأكبر من المقيمين العرب والأجانب ـ غير الناطقين بالعربية ـ يعتقدون بأن المسرح بعيد عن قضاياهم وأن حياتهم في الكويت تقتصر على العمل والتوفير. إلا ما ندر. وهم قلة نادرة لا تتجاوز الخمسة في المائة من مجموع المقيمين الذين يترددون على عروض المسرح في الكويت ولعدد محدد من النجوم والأسماء المعروفة التي تمتلك القوة الجاذبة لاستقطاب الجمهور إلى صالات المسرح.

وأمام ذلك الخلل الصريح في التركيبة السكانية فإن جمهور المسرح يكاد ينحصر بالكويتيين. مشيرين إلى أن المواطنين الكويتيين أنفسهم ينقسمون إلى فئات وشرائح عمرية ـ متعلمة وغير متعلمة ـ وكبار وشباب ـ وذكور وإناث ـ كل ذلك ساهم في تقليص حجم جمهور المسرح حتى يكاد لا يتجاوز المائة ألف مشاهد بحد أقصى ـ وذلك نتيجة لاستبيان أجراه الفنان محمد الرشود خلال تقديمه لعروض ثلاثة مواسم متتالية من خلال مسرح ـ الرشود ـ ومع عدد من أعماله المسرحية الجماهيرية ـ وأيضاً استبيان آخر أجراه الفنان الكبير عبدالحسين عبدالرضا من خلال مسرحيتي ـ مراهق في الخمسين ـ و ـ قناص خيطان ـ.

وحتى نعود للبدايات التاريخية سنجد أن صالات العرض المسرحي في الكويت ـ كيفان ـ و ـ الشامية ـ و ـ الدسمة ـ شهدت إقبالاً كبيراً في بواكير الحركة المسرحية. من مبدأ الاكتشاف والتواصل مع كل ما هو جديد في ظل قيام الدولة الحديثة ومع مرور الوقت تطورت العلاقة بين ذلك الجمهور ونجوم تلك المرحلة وعلى كافة الفرق التي ينتمون إليها وهي ـ العربي ـ و ـ الخليج العربي ـ و ـ الشعبي ـ و ـ الكويتي ـ وأيضاً مع اختلاف الاتجاهات المسرحية التي يقدمونها فمن المسرح الجاد لفرقة مسرح الخليج العربي إلى الأعمال الكوميدية المقتبسة من نصوص عربية مصرية كما هو مع عروض فرقة المسرح العربي أو الأعمال المسرحية الشعبية في أعمال فرقة المسرح الشعبي.

وكان لكل فرقة نجومها وكوادرها المتميزة فتحت مظلة المسرح العربي كان الفنانون عبدالحسين عبدالرضا وسعد الفرج وخالد النفيسي وغانم الصالح وعائشة إبراهيم وجوهر سالم ومحمد جابر وعدد من المخرجين من بينهم حسين الصالح الدوسري ولاحقاً فواد الشطي الذي تحمل مسوولية الانطلاق بالفرقة بعد رحيل النجوم وتفرغهم لمسارهم الخاص.

وفي المسرح الشعبي كان هناك عبدالرحمن الضويحي وعبدالعزيز المسعود وعبدالعزيز النمش وأحمد الصالح وجاسم النبهان وفيحان العربيد وحسين غلوم ولاحقاً بقية نجوم الفرقة.

أما فرقة مسرح الخليج العربي فقد جمعت ـ أبناء المنصور ـ منصور المنصور ومحمد المنصور وعبدالعزيز المنصور وصقر الرشود وعبدالعزيز السريع وخالد العبيد ومحمد السريع وحياة الفهد وأسمهان توفيق وعبدالرحمن العقل وعبدالله الحبيل

وكم آخر من الأسماء وظلت الفرقة ولسنوات تعتمد على نتاجات المخرج الراحل صقر الرشود

وفي فرقة المسرح الكويتي كان هناك محمد النشمي وسالم الفقعان ومحمد المنيع وخليل زينل وعبدالله غلوم و آخرون....

وكانت عروض مرحلة الستينيات تحظى بإقبال جماهيري يتواصل لقرابة الشهر الكامل مع ازدحام كبير أيام الأعياد والعطلات والمناسبات... وظلت الأعمال التي تقدمها فرقة المسرح العربي تحظى بأكبر عدد من المشاهدين الذين كانوا يترقبون عدداً من الأسماء وبالذات عبدالحسين عبدالرضا وخالد النفيسي وسعد الفرج وسعاد عبدالله وغانم الصالح ومحمد جابر... وفي ذات الاتجاه مع الأعمال التي تقدمها فرقة المسرح الشعبي بنجومها الضويحي والمسعود والنمش والصالح ومريم الغضبان... وأيضاً فرقة مسرح الخليج بنجومها ومنهم محمد المنصور وخالد العبيد ومحمد السريع....

ومع مرور الأيام بدأ عدد من الفنانين إنشاء فرقهم ومسارحهم الخاصة.

ومن أبرز النجوم الذين تحركوا في هذا الإطار نورد اسم الثنائي عبدالحسين عبدالرضا وسعد الفرج

إن المشكلة الأساسية التي تحدد طبيعة العلاقة بين المسرح في الكويت والجمهور تعود اصلاً إلى التركيبة السكانية ومحدودية السكان الكويتيين الذين يمثلون ثلث السكان وأيضاً الجمهور الوحيد للمسرح وعدم مقدره العرض المسرحي المحلي على اجتذاب شرائح من جمهور المقيمين من العرب أو غيرهم إلا ما ندر

إن المسافة بين المسرح والجمهور في الكويت تتسع يوماً بعد آخر.. سواء بالنسبة لعروض الفرق المسرحية الأهلية التي باتت تكتفي بتقديم عروضها خلال المهرجانات فقط خصوصاً مع توقف الموسم المسرحي بشكله التقليدي أو حتى الفرق التجارية التي راحت تضطر إلى تقليص أيام عروضها في نهايات الأسبوع فقط

من خلال مسرح ـ الوطني ـ الذي قدم أكبر عدد من الأعمال الجماهيرية ومنها ـ على هامان يا فرعون ـ وضحية بيت العز ـ وغيرها... وبعد الانفصال بين هذا الثنائي أسس الفنان عبدالحسين عبدالرضا مسرح ـ الفنون ـ الذي قدم ـ عزوبي السالمية ـ وسيف العرب ـ.... ومن قبلها ـ باي باي لندن ـ و ـ باي باي عرب.

كما أسست الفنانة عائشة إبراهيم مع عبدالله خريبط وعبدالعزيز النمش ومحمد جابر وعبدالعزيز الفهد مسرح – السور – وقدم عدداً من الأعمال الخاصة....

كانت جملة تلك العروض تعتمد على خلطة من النجوم في إطار نص مسرحي يفصّل لتلك المجموعة مع فضاء للارتجال والتصرف ضمن ما يسمى بمسرح الفارس.

وفي ذات الإطار جاء تحرك الفنان محمد الرشود ـ شقيق الراحل صقر الرشود ـ والذي أسس مسرحه الخاص وذهب إلى معادل جديد فهو يعتمد على عدد من الأسماء الشابة الذين يحاول من خلالهم إعطاء ذات الشحنة الكوميدية التي يحققها حضور نجم بمستوى ومكانة عبدالحسين عبدالرضا أو محمد المنصور ولهذا كانت أعماله الأولى تعتمد على الفنانين داوود حسين وعبدالرحمن العقل



وانتصار الشراح ومحمد العجيمي مع توليفات في تغيير النجوم كأن يستبدل العجيمي بابن الديرة أو داوود حسين بعبدالناصر الزاير أو غيرهم ولكن تظل المعادلة دائماً تعتمد على أربعة أو خمسة أسماء وعلى نص ذي صيغة جماهيرية من أعماله - لولاكي - و- أنتجوا أم علي - وغيرها من الأعمال التي حققت أكبر حضور جماهيري يكاد يسير بخط متواز مع الإقبال الذي كانت ولاتزال تحققه عروض الفنان عبدالحسين عبدالرضا، بل إن عدداً من أعمال الرشود تجاوزت عروضها الستة أشهر متواصلة... وفي ذات الاتجاه جاءت عروض الفنان طارق العلي والذي يتملك مسرح - فروغي - والذي يكاد يقدم أعماله المسرحية طيلة العام – في نهاية الأسبوع على وجه الخصوص.

وضمن الأطر الخاصة بالمسرح الجماهيري ينطلق الفنان عبدالعزيز المسلم مع مسرح - الرعب - في أطر اجتماعية وكوميدية ساخرة استقطبت شرائح جديدة من الجمهور المسرحي من جيل الشباب على وجه الخصوص الذي يبحث عن متعة المشاهدة والمغامرة.وعرضة رغم ارتباطها بمواسم الأعياد والعطلات والمناسبات إلا أنها استطاعت أن تحقق فترات عرض أكبر وأشمل وأوسع خلال فترات العروض التي يقدمها.

رسخت المسارح التجارية الخاصة فكرة أن المسرح للترفية فحسب، وامتدت بعض العروض حتى ساعات الصباح الأولى وباتت تتواصل مع جمهورها أيام نهاية الأسبوع الخميس والجمعة والسبت مع ارتفاع في أسعار التذاكر يتجاوز الثلاثة أضعاف بالنسبة للأسعار التي حددتها إدارة المسرح بالنسبة للعروض التي تقدمها الفرق الأهلية على مسارح الدولة، وهذا ما دعا الكثير من الفرق الخاصة لاستثمار صالات عرض خاصة كما في تجربة الفنان طارق العلي مع مسرح نقابة العمال الذي قام باستثماره ليقدم عرضين في ذات اليوم: واحد لمسرح الأطفال في الفترة الصباحية والظهيرة بينما يقدم عروض مسرح الكبار مرتين في الفترة المسائية. وأيضاً مع الفنان عبدالعزيز المسلم في مسرح سينما غرناطة ومن قبله مسرح نادي القادسية الرياضي الذي قام بتجهيزه بكافة الأجهزه والمعدات الخاصة بالإنتاج المسرحي.

وفي ذات المنحى الاستثماري فرضت تلك الفرق التجارية الخاصة سيطرتها على الساحة المسرحية بما تمتلك من قوة تجارية ضاربة. وهذا ما دفع بعض الفرق الأهلية لأن تسير في ذات نهج الأعمال التي تقدمها تلك الفرق الخاصة مما خلق حالة من الخلل ولربما الفوضى في معرفة هوية هذا العرض أو ذاك خصوصاً تلك العروض التي تقدم في مواسم الأعياد والعطلات الرسمية.

كما راحت الفرق الخاصة على تزاحم الفرق الأهلية في العروض التي تقدم في إطار المهرجانات مما جعل تلك الفرق الخاصة تتحرك في جميع الاتجاهات تارة تحصد عوائد الشباك وأخرى تقتنص الجوائز من عروض المهرجانات، بل إن عدداً من تلك الأعمال تلقت دعوات للمشاركة في مهرجانات وملتقيات خارجية.

لو عدنا من جديد إلى تلك الإحصائيات التي أشرنا إليها في هذه المداخلة والتي تخلص إلى أن سكان الكويت يمثلون ما نسبته ثلث السكان حسب الإحصائيات الرسمية، نجد أن نسبة كبيرة من الجمهور اتجهت إلى المسرح ولكنها بعد حين اكتشفت بأن نسبة من تلك العروض لا تأتي على نهج ما يقدمه التلفزيون في تلك المرحلة من أعمال مسرحية عربية تجارية على شاكلة عروض الفنانين المتحدين، وهذا ما دفع بعض الفرق الأهلية والخاصة لاستنساخ عدد من تلك الأعمال ومنها - مدرسة المشاغبين - وغيرها من الأعمال كما هو مع عروض الفنان الكبير عبدالحسين عبدالرضا التي قام من



خلالها باقتباس عدد من أعمال مسرح الريحاني وغيره....

وهذا الامر وحده لم يشفع لعروض المسرح فكان انحسار الجمهور الذي كان يبحث دائماً عن جرعات أكبر من الكوميديا وأيضاً بعض الألفاظ الخارجة والتصرفات والإيحاءات فكان اتجاه عدد من العروض إلى شحن أعمالها بأكبر عدد من الجمل الإيحائية... وهذه الأخرى لم تكف لأننا كنا أمام حالة من التراجع والانزلاق المجلجل للفعل المسرحي كقيمة فكرية وفنية وتراجع كبير في عروض المسرح الأهلي الذي ظل يعاني من طرأت مادية حيث ظلت ميزانيته تعاني من الثبات رغم المتغيرات المالية التي طرات والتي لم تعد معها الفرق الأهلية قادرة حتى على استقطاب كبار نجومها الذين كانوا يتقاضون أجوراً يومية تتجاوز حتى ما يحصلون عليه خلال عرض مسرحي شامل.

علاقة شابها كثير من الخلل والارتباك

إن المشكلة الأساسية التي تحدد طبيعة العلاقة بين المسرح في الكويت والجمهور تعود اصلًا إلى التركيبة السكانية ومحدودية السكان الكويتيين الذين يمثلون ثلث السكان وأيضاً الجمهور الوحيد للمسرح وعدم مقدرة العرض المسرحي المحلي على اجتذاب شرائح من جمهور المقيمين من العرب أو غيرهم إلا ما ندر في عروض الفنان عبدالحسين عبدالرضا أو داوود حسين أو مسرح محمد الرشود في بعض المراحل. ولكن حقيقة الاستبيانات تؤكد أن جمهور المسرح في الكويت هم من الكويتيين وبنسبة تصل إلى ٩٩٪ وهو أمر يشكل مساحة من الخلل في طبيعة العلاقة بين الجمهور والمسرح والمسرح والجمهور.

ومع فقدان المسرح للجمهور العربي والأجنبي لم تسع المؤسسات المسرحية أو حتى المعنية بالشأن المسرحي والثقافي لتصحيح الأوضاع والعمل على اجتذاب المتفرج العربي إلى صالات العرض مما ساهم في توسعة الهوة وتأكيد ذلك الغياب الذي راح يتأكد يوماً بعد آخر وعاماً بعد عام.

وحتى اللحظة لا نعرف الأسباب المنطقية التي جعلت أهل المسرح في الكويت وغيرها من بقية دول مجلس التعاون الخليجية تسقط من حساباتها المتفرج العربي. حتى ضمن العروض التي تقدم خلال المهرجانات والملتقيات المسرحية التي تقام هنا أو هناك.

وفي الكويت، وعلى سبيل المثال، تقام سنوياً ثلاثة مهرجانات مسرحية هي: مهرجان الكويت المسرحي - مهرجان المسرح المحلي - ومهرجان الأيام المسرحية للشباب، وأيضاً مهرجان الخرافي للإبداع المسرحي وهو أول مهرجان مسرحي عربي يقام بدعم ورعاية القطاع الخاص.

وهذه المهرجانات تتواصل على مدار العام وتحقق حالة من الحراك المسرحي والثقافي والإعلامي، ورغم ذلك لم تستطع القطاعات المنظمة أن تستقطب المشاهد العربي الذي قد يعنى بالمسرح النوعي خصوصاً وأن النسبة الأكبر من الأعمال التي تقدم هي أعمال مسرحية ناطقة بالعربية الفصحى وتعمد البحث والتجريب.

وفي إطار المهرجانات نشير إلى أن النسبة الأكبر من الحضور هم من طلبة وطالبات المعاهد الفنية المتخصصة - المعهد العالي للفنون المسرحية - والمعهد العالي للموسيقى - وأيضاً عناصر العروض المسرحية بينما يغيب الجمهور الاعتيادي عن الرصد والمتابعة لأن تلك النوعية من الأعمال تتطلب نوعية خاصة من الجمهور غير تلك التي تقدمها عروض المسرح الخاص والباحثين عن - النكتة - و- بعض الإشارات اللفظية - وغيرها والتي لا يجدونها في عروض المهرجانات مما شكل عزلة لتلك المهرجانات وعروضها من قبل الجمهور العادي وتم الاكتفاء بأهل المسرح والمشاركين في تلك العروض وبأقصى حد ذويهم.





لهذا فإن تلك العروض لا يشاهدها الجمهور ولا يتم استعادة عرضها بعد المهرجان إلا ما ندر حينما يتم اختيار هذا العرض أو ذلك لتمثيل الكويت في هذا المهرجان أو غيره وحتى هذة المشاركات محدودة وضيقة ومنها - مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي - وأيام قرطاج المسرحية - ومهرجان دمشق المسرحي - ومهرجان عمان المسرحي - وربما موسم أصيلة المسرحي - إن مساحة التواصل مع جديد المسرح في الكويت أو مع النجوم الشباب لتلك العروض وهي في الغالب من مخرجات المعهد العالي للفنون المسرحية أو مسرح الشباب تبدو نادرة ولهذا يفاجأ الكثير من المشاهدين بإطلالة تلك العناصر من خلال الأعمال الدرامية التلفزيونية دون أن يعرفوا ماضي ومسيرة وتجربة تلك الكودار الشابة والخبرات التراكمية التي تمتلكها.

إن المسافة بين المسرح والجمهور في الكويت تتسع يوماً بعد آخر... سواء بالنسبة لعروض الفرق المسرحية الأهلية التي باتت تكتفي بتقديم عروضها خلال المهرجانات فقط خصوصاً مع توقف الموسم المسرحي بشكله التقليدي أو حتى الفرق التجارية التي راحت تضطر إلى تقليص أيام عروضها في نهايات الأسبوع فقط والتحرك أيام العطلات والمناسبات مشيرين إلى أن النسبة الكبرى من رواد تلك العروض هم من السياح القادمين من الشقيقة المملكة العربية السعودية والبحرين وقطر والإمارات العربية المتحدة الذين يحرصون على أن يتابعوا جديد المسرح في الكويت.

كما أن الجهات المعنية بالشأن المسرحي وعلى رأسها إدارة المسرح التابعة للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وأيضاً المعهد العالي للفنون المسرحية وجملة المهرجانات والملتقيات لم تطرح أية حلول من أجل تطوير العلاقة بين الجمهور والمسرح أو تجاوز العوائق التي تقف في مسيرة عجلة المسرح التي وإن لم تتوقف حتى الآن إلا أن المؤشرات تظل تتحرك سلباً أكثر منها إيجاباً.. وانكساراً أكثر منها تصاعداً ولعل انكسارات الأسهم والمؤشرات الخاصة بالمسرح تسابق في تراجعها حتى أسهم البورصات الخليجية.

لهذا فإن طرح مضامين جديدة للترويج والعمل على ابتكار منهجية قادرة على التواصل مع أكبر شريحة من الجمهور العربي والعمل على استقطاب شرائح عمرية وثقافية جديدة والتواصل مع طلبة الكليات والجامعات وتفعيل دور المسرح المدرسي والعمل على منهجية جديدة لترويج المهرجانات وعروضها ونجومها ومنح العروض الفائزة فرصاً أكبر للوصول للجمهور في جميع المحافظات، وقبل كل هذا وذاك العمل على إعادة إحياء الموسم المسرحي الذي مع توقفه توقفت الحياة المسرحية أو كادت فمن يبادر إلى ضخ الحياة في الجسد المسرحي في الكويت؟

تأثير وسائل الإعلام على جمهور المسرح
الصحافة المقروءة نموذجاً

جمال آدم

مسرح بلا جمهور مأساة، وجمهور بلا مسرح خيبة أمل، وثمة الكثير من تلك العبارات التي توضح علاقة المسرح بالجمهور تم اطلاقها في مراحل مختلفة من حياة المسرح وفي مختلف المراحل الفنية والإنسانية والسياسية، وفي كل الحالات كانت النتائج تخلص إلى ان دور الإعلام محوري في تنشيط الحركة المسرحية وتقديم المسرح كإحدى وسائل التغيير باتجاه تعميق المفهوم الاجتماعي المسرح وحضوره عربياً وثمة نماذج يمكننا الأخذ بها والتي تعتمد بالدرجة الأولى على مشاهد متابع لحركة المسرح التي يقدمها فنان مسرحي مختص، وأشار الفنان المسرحي الفرنسي بيتر بروك إلى «أن أهم ما يجعله يعتقد أنه نجح هو اهتمام وسائل الإعلام بما يقدم سلباً ام إيجاباً لأنها في كلا الحالين ستجعل المشاهد يقبل على متابعة المسرح وفي رأسه أسئلة كبيرة».







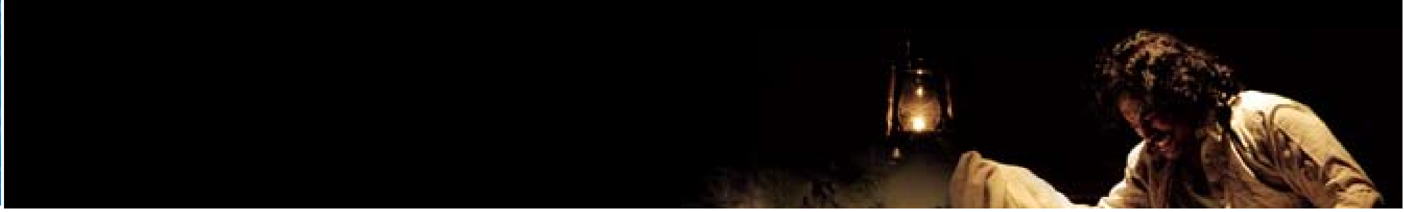
ولعبت وسائل الإعلام دوراً تفاوتت أهميته من مكان إلى آخر في التعاطي مع المؤسسة المسرحية العربية، وقد غلب على هذا الدور الجانب الانطباعي بالدرجة الأولى، وإذا كان يعول على الإعلام أن يكون محفزاً على متابعة الجمهور للعرض المسرحي فإن الجانب الإعلامي في هذا الأمر كان واضحاً وجلياً في التعاطي مع العملية المسرحية. ويمكن أن نوجز العلاقة التي تربط بين المسرح ووسائل الإعلام وتأثيرها على الجمهور وفق المناحي التالية:

١- علاقة تجاذبية بين المبدع والمتلقي تقودها وسائل إعلامية اختصاصية لطرفين اختصاصيين وهي تقود المبدع إلى تقديم تصورات ترقى لمستوى المشاهد الذي يتابعه وتؤدي حتماً إلى متابعة المتلقي له ضمن حيز إبداعي مثالي لعملية مسرحية تكاملية. «هذه العملية نادرة في العالم العربي وربما تكون محصورة بطلاب المعاهد العالية والأكاديميات المحترفة».

٢- علاقة سلبية تؤديها وسائل الإعلام بتهميشها لدور المسرح، وبالتالي قد تلعب دوراً غير نزيه في التعاطي مع العملية المسرحية إعلامياً، ونتيجة عدم اهتمام وسائل الإعلام بتقديم وجبات مسرحية نقدية أو إعلامية فإن المشكلة ستبرز في غياب أثر واضح للمسرح في العملية الاجتماعية والفنية، والمشاهد لن يكون فاعلاً ضمن هذا السياق وهو الأثر السائد في المنطقة العربية والتي ساعد إعلامها على عدم تحديد وسائل فاعلة في العملية الابداعية.

٣- علاقة أحادية وغالباً ما نلمس في هذا الإطار وسائل الإعلام وهي تقدم قراءة انطباعية أو تكتفي بترويج إعلامي للعملية المسرحية وفق آليات صارت معروفة سواء من خلال المجلات والجرائد التي تصدر أو من خلال وسائل الإعلام الأخرى كالمحطات التلفزيونية. ونرى في هذا الجانب أن هذا النمط هو السائد في الإمارات على الرغم من أن آلية التعاطي مع المسرح واسعة وهناك حركة مهرجانات لافتة في مختلف أنحاء الإمارات ويحظى المسرح بالمتابعة من قبل الحكومة ويتلقى المسرح دعماً وإشرافاً مباشراً من قبل صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي.

نلاحظ أن تراجع اهتمام الجمهور بالمسرح يعود بالدرجة الأولى إلى عوامل متأصلة في المشهد المسرحي العربي تقوم على حيثيات لا يمكن تجاهلها، وهنا نستطيع أن نقول إن المسرح الذي كان يتابعه الناس في التلفزيون هو مسرح شعبي أو شعبوي غير جاد أو ملتزم ويقوم على تحقيق عنصر الضحك من خلال السخرية على بعض القضايا الحياتية وازدهر هذا المسرح واكتسب تسميات مختلفة في كل الأماكن التي تم تقديمها والتصقت به مفردة التهريج ليكون كل ما يقدم تهريجاً بتهريج على الرغم من أن فن التهريج هو أحد العناصر المنبثقة عن الكوميديا، ولكن هذا الأمر تم استخدامه من خلال توصيفات غير دقيقة وبات المشهد المسرحي العربي وتحديداً عقب منتصف القرن الماضي هو المسرح الذي يقدمه التلفزيون وغالباً هو مسرح كوميدي يعتبر أحد أبرز حالاته تلك التي قدمها الفنان عادل إمام وسعيد صالح ومحمد صبحي وحسن مصطفى وغيرهم من الأسماء الأخرى التي رحل بعضها أو هناك من بقي على قيد الحياة ، ومن خلال الصيغة التي رسخت مفهوم المسرح عربياً صار المشاهد يطالب بهذه الأشكال وفي ظل عدم وعي للعملية المسرحية وعمليتها كما يحدث في دول الغرب الراقية في هذا المجال ، غابت التقاليد المسرحية والإعلامية منها تحديداً، ولعل بروز الجانب المصري في هذا الاتجاه قد رسخ فرجة مسرحية أحادية وقائمة على الشكل التجاري. ولأن المسرح هو عنصر وافد على الحياة الاجتماعية العربية فإن قدراً من التعب سيواجه به العاملون في الوسط الإعلامي. ويمكن أن نشير هنا إلى أن وسائل الإعلام حتى الآن لم تستطع أن تسيطر على





تفاصيل الطبخة الإعلامية العربية في كل مكان باستثناءات نادرة ربما في تونس بالدرجة الأولى حيث هناك حركة نقاد وإعلاميين لافتة.

إذاً العملية المسرحية أساساً غير واضحة وغير متكاملة ووجود كتّاب مسرح هو ضرب من ضروب الرفاهية ولكن أمام الإصرار ولد المسرح وولدت معه مشاكله وامتيازات العمل به ومع تطور مفهوم التلفزيون صار المسرح بوابة للعمل في التلفزيون بشكل أو بآخر ، وأمام انسحاب النجوم بسبب ضعف العائد المادي للمسرح خسر المسرح ركنا هاماً من أركان انتشاره عند المشاهدين، وبالتالي عند الإعلاميين، وهنا نجد اختلافاً عما يحدث في الدول الغربية فالممثل النجم من خلال المسرح لا يمكن أن يترك المسرح أمام أي إغراء آخر، وبالتالي فإن لهذا الأمر وقعاً حسناً لدى الجمهور ولدى وسائل الإعلام والمشاهد سيقبل على العرض المسرحي كي يدعمه بسعر التذكرة وبحضوره.

ولعل غياب وسائل الإعلام الاختصاصية بالمسرح يجعل من دعم المسرح عبر وسائل الإعلام قضية غير سهلة لا سيما أن الصفحات الثقافية اليومية في العالم العربي بات المسرح فيها أمراً طارئاً وبغياب الناقد والإعلامي المختص يبرز الأمر كأنه أمر طارئ بكل ما تعنيه هذه الكلمة ويبرز التعاطي مع القضية المسرحية إعلامياً في حال كانت متوفرة من حيث الرؤيا الانطباعية أو هي في أفضل حالاتها تغطية إعلامية ، وإنجاز حوار صحفي في هذا السياق هو إنجاز بكل معنى الكلمة. ونشير هنا إلى أن ١٣ موقعاً مسرحياً اختصاصياً موزعاً في كل إنحاء العالم العربي، وهذا على شبكة الإنترنت ومعظمها مجلات مسرحية ومنتديات، ونلاحظ أيضاً غياب المجلات المسرحية الاختصاصية وتكاد تنحصر في عدد أصابع اليد الواحدة أمام تراجع الاهتمام بالعملية المسرحية شعبياً وجماهيرياً وانشغال الآخرين بالتلفزيون أو السينما أو الإنترنت أو وسائل الترفيه والمتعة الأخرى.

ومما سبق نجد أن التعاطي مع الشأن المسرحي إعلامياً يحتاج إلى خطة مستقبلية لن تؤتي ثمارها بسرعة وإلى تنظيم لآلية التعاطي مع المسرح عبر بوابة المهرجانات ناهيك عن دعم الدولة لتقديم منابر مسرحية اختصاصية سيكون من شأنها إعادة المشاهد إلى المسرح وإعادة دورة الحياة لها في العالم العربي الذي لم يشهد هذا الأمر حتى الآن.

المصادر:

ـ تاريخ المسرح في الكويت – خالد سعود الزيد. ـ المسرح في الكويت – د. سليمان الشطي. ـ فرقة المسرح الكويتي – صالح الغريب ـ المسرح في الكويت – د. نادر القنة. ـ المسرح والجمهور ـ عبدالستار ناجي – أيام قرطاج المسرحية. ـ إشكاليات المسرح في الكويت – عبدالستار ناجي – مجلة – البيان. ـ المرأة والمجتمع في المسرح الكويتي – بحث لليونيسكو – عبدالستار ناجي. ـ المسرح في الكويت بعد التحرير – مجلة الهيئة العالمية للمسرح – عبدالستار ناجي. ـ الحركة المسرحية في الكويت – فادي عبدالله – جريدة الجريدة.

بارقة من لطائف الإشارات

يتواصل التقليد السنوي الحميد لأيام الشارقة التراثية بتواتر وتأصيل مستمرين، ليعكس ذلك البُعد الأكثر أهمية في النظرة إلى التراث ومعاينة حكمة الدهر المنساب في تضاعيف ما كان وما هو كائن وما يمكن أن يكون، فاستعادة التراث ليس تقليداً فولكلوريا تتنرْجس بالانتماء والاعتداد بالذات، لكنه إلى هذا وذاك ضرورة لاستشراف المستقبل، ذلك أن الماضي لا يخبوا أو يتلاشى دون أثر حميد على الأجيال، بل أن المفردات المتصلة بثقافة المكان والإنسان تعيد إنتاج نفسها بكيفيات متعددة وبكفاءة دونها الحقيقة الموضوعية، لتؤكد الخصوصية من جهة، ولتضع الأجيال في أساس الشراكة مع الثقافة الإنسانية.

تلك سمة أساسية لأيام الشارقة التراثية حيث نتوقّف سنوياً أمام منظومة واسعة من الفعاليات الدالة، ولنستعيد حكمة الأسلاف الكبار الذي طوعوا البحر والجبل، وتنكّبوا آماد الصحراء، وعرفوا كيف يعيدون إنتاج القيم المادية والروحية مستأنسين بالطبيعة ومتناغمين معها، والشاهد أن الجمل والنخلة والسفينة وبيوت الشعر وفنون السدو، وأدوات الإنتاج العبقرية، تصب جميعها في مجرى تأكيد التناغم، والتماهي الايجابي مع معطيات الحياة، فيما سنرى أن ذلك النوع من الإقلال الزاهد بالزوائد، واحترام الضرورة كان سبباً لشموخ الذات المنتمية الرائية للواقع وما يتجاوزه ويذهب به بعيداً في عوالم الغيب الغائبة، فالروح العبادية الفطرية، ومكارم الأخلاق، والتعاون، والوشائج الاتصالية بين أفراد المجتمع .. كل هذه الخصال كانت وما زالت تُمثّل معيناً لا ينضب للتوازن، ولهذه الأسباب مجتمعة تتفرع عوالم أيام الشارقة التراثية لتقدم لنا كامل المشهد الحياتي النابض بتلك المعاني، ولتشكل مفردة بارزة في خيارات الشارقة الثقافية، ولتضع الرائين في تضاعيف الحكمة ومعطياتها.

وقفة عابرة أمام بانوراما العطاء السخي لأيام الشارقة التراثية تميد بنا إلى تلك المتوالية الصاعدة للفعاليات التي تعيد إنتاج المشهد الأثير للأسواق الشعبية والحرف والمهن، والبيئة الطبيعية، وأنساق العمارة التقليدية، وأنماط الغناء والشعر والنثر، بل معقول اللامعقول في تراث الآباء والأجداد، فإذا نحن أمام مصفوفة تتموْسق بالجمال والجلال، وتباشر تدوير تمائم سحرها الخاص بقوة دفع دونها الزمن المفتوح.

وعلى خط متصل، واستيعاباً للمشهد وأبعاده يباشر الإعلام المرئي والمسموع والمقروء دوره في تعميم الفعاليات لتصل الرسالة إلى ملايين القراء والمستمعين والمشاهدين، ولتستمر الآلية ضمن انسياب يصل العام بالعام، ويبحث عن الجديد والأجد، ويجترح الابتكارات والتنويعات في أساس الرسالة ومقتضياتها.

تلك بارقة من لطائف الإشارات التي ترينا مثابة الأيام التراثية للشارقة، ومكانة الحدث في الذاكرة ومعنى الإشارة الوامضة قبل العبارة الناجزة، مما تتّسع له المقاربات والاجتهادات.

د . عمر عبد العزيز

 e-mail:arrafid@sdci.gov.ae

الرافد

فهرست ١٥٢



سلطان القاسمي
شخصية العام الثقافية



مجلة شهرية ثقافية جامعة
تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة

تُعنى بإثارة السؤال الثقافي العربي الراهن في محاولة لرفده بصوت الجدل الحيوي المفضي إلى السوية الثقافية

المراسلات
الإمارات العربية المتحدة
الشارقة،ص.ب. ٥١١٩
هاتف : ٩٧١٦/٥٦٧١١١٦+
براق : ٩٧١٦/٥٦٦٢١٢٦+

ثمن النسخة : الإمارات 5 دراهم، مصر: 3 جنيهات، السعودية: 5 ريالات، البحرين: 500 فلس، قطر: 5 ريالات، عمان: 500 بيسة، اليمن: 60 ريالاً، المغرب: 10 دراهم، الكويت: 500 فلس، سوريا: 40 ليرة، الأردن: دينار واحد، السودان: 300 دينار







ملف العدد

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: 04/3916501، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: 414482 البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: 534561–05355590، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: 272562–0272563، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت:5782700، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: 249200، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات.



سلطان القاسمي شخصية العام الثقافية

تسلّم صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة جائزة شخصية العام الثقافية «لجائزة الشيخ زايد للكتاب» تقديراً لجهود سموه في الحركة العلمية والثقافية النهضوية التي انتهجها على مدى أكثر من ثلاثة عقود في إقامة المؤسسات العلمية والثقافية بإمارة الشارقة ودعم النشاطات ذاتها بدولة الإمارات العربية المتحدة وسائر دول العالم، بالإضافة لانتهاجه سياسة ثقافية واعية في شتى الحقول العلمية والمعرفية.



ولقد ثمّن صاحب السمو حاكم الشارقة الجائزة في كلمة مهمة تحتاج منا التأمل والتدبر لأنها تحمل كل الوفاء للزعيم والمؤسس والباني الشيخ زايد – رحمه الله.

وجاء في الكلمة:

«منذ أكثر من 40 سنة وصل إلى هذه الأرض وزير الخارجية البريطاني لحكومة حزب العمل آنذاك، وأكد للجميع أن بريطانيا لن تسحب قواعدها فيما وراء السويس، وبعد 6 أشهر وإذ بنفس الوزير لنفس الحكومة يأتي ليعلن الانسحاب المفاجئ».

وتابع سموه «وكانت صدمة للجميع، وأصبح الناس كالأغنام في الليلة الماطرة، وافترقت الفئات، وتنابزت بالألقاب، وتداعت علينا الامم». وأضاف سموه «وإذا بنجم يلوح بالأفق من هذه الأرض، نجم لاح على صفحات الماء، كان ذلك زايد بن سلطان آل نهيان، وإذا بالرجل وبهمة الرجال يسرع الخطى ويجترح المسافات، يؤمن الخائف، ويعلم الجاهل، ويكوّن أمة. أقول إنه صهو الأمة».

وزاد سمو حاكم الشارقة «وإذا به ينقل هذه الدولة الفتية، في



صاحب السمو الشيخ
الدكتور سلطان بن محمد القاسمي
عضو المجلس الأعلى للإتحاد حاكم الشارقة

مقدمة دول العالم، يرتقي بها يوماً بعد يوم، وتكتسب من خلال سياسته الحكيمة كل وفاء وكل محبة من جميع الدول».

وقال سموه «وفي يوم من أيام رمضان، وإذ بكلمات ترفضها الآذان، ويرفض أن ينطقها اللسان، وإذ بها تمزق الوجدان مات زايد بن سلطان، وإذ الدموع تندفع من المحاجر والكلمات تغص بالحناجر، والسكون يعم المكان إلا من كلمات..... اللهم لا اعتراض، اللهم لا اعتراض، اللهم لا اعتراض».

وأضاف سموه «وتمر بنا الأيام، نحفظ كثيراً ونضيع كثيراً، ونحن من تربى على يد زايد، ونحن من شرب من مشارب زايد وكأننا ليس بأوفياء لزايد». واختتم سموه كلمته قائلاً: «ومن على هذا المنبر أدعو جميع الحاضرين في هذه الصالة والذين يشاهدوننا من خلال التلفاز.... أيتها الأم... أيها الأب.. أمسك القلم واجعل أبناءك حولك، وسطّر... هذا ما كان يحبه زايد، وهذا ما كان لا يحبه زايد، ونجمع تلك الأوراق، ونضعها في الصدور، ونضعها في مقدمة الدستور، وبهذا الوفاء نكون قد أوفينا زايد حقه».

هذه الجائزة ذهبت إلى مستحقها..

هذا وقد ثمّن المثقفون والأدباء والكتّاب اختيار صاحب السمو حاكم الشارقة، حيث عكست أصداء اختيار جائزة الشيخ زايد للكتاب لسموه شخصية العام الثقافية تقدير واحترام الساحة الثقافية (الكتّاب والأدباء والمتابعون)، ووجدوا في الجائزة تقديراً لجهوده التي بدأها مبكراً حتى جعل من الثقافة برنامجاً يومياً للناس، وتخطى اهتمامه إلى كل مفرداتها، وإلى شرائح المجتمع كافة، وإلى التحاور مع الآخر عبر خطاب الثقافة لإبراز الوجه الحضاري للأمة وللإسلام.

نصوص مسرحية بحرينية



مجموعة نصوص مسرحية من مملكة البحرين كتبها مؤلفون لصالح مشروع بنك النصوص الذي أمر به صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لإثراء الحراك المسرحي الذي يعاني ندرة النصوص المسرحية والمجموعة تتضمن المسرحيات التالية:

امرأة في الظلام لـ إبراهيم بحر.

حيدر لـ أمين صالح.

البرهامة لـ علي الشرقاوي.

درب المصل لـ فريد رمضان

ومن أجواء المجموعة مسرحية امرأة في الظلام وهي عبارة عن مونودراما تبحث في عذابات امرأة كانت ملء السمع والبصر، وبعد تبدل الأحوال تحولت إلى امرأة وحيدة تخلى عنها الجميع والذين كانوا في قلب مكانها وفي مشهد حراكها، والآن هي تجتر حياتها الماضية وتحاول التماسك في مواجهة الآخرين الذين لن يأتوا، وكذلك في مواجهة وحدتها وعزلتها وانصراف الناس عنها.

نصوص مسرحية سودانية



مجموعة نصوص من السودان تنقل إلينا أجواء الحياة الاجتماعية والمعيشية والأسطورية في المخيال الشعبي، وتتشكل المجموعة من المسرحيات التالية:

– الصدى والآخر لـ دفع الله حامد – البحار والعجوز لـ سيد عبدالله صوصل – الذين عبروا النهر لـ عادل إبراهيم محمد خير – العائد على وقع الجيتار لـ عبدالحكيم عامر – ماستابا – الرقصة الأخيرة لـ عطا شمس الدين – المسرحية الأخيرة «ماستابا» تبحث في أجواء أسطورية وفولكلورية يكثر بها الخيال الجمعي والحياة السودانية في قراه ومدنه وأصقاعه المتناثرة حيث تعكس قصة أسرة سودانية في إحدى هذه القرى والمتمسكة بتقاليد وقيم وأعراف الجماعة والأسلاف، ولكن أحد أفرادها وهو شاب يرمز إلى الفتوة والقوة وتتعاكس أفكارها مع قيم باقي أفراد الأسرة المتمسكة بالثوابت والقيم وفي هذا الصراع تتأطر الأبعاد الفولكلورية والشعبية، وفي النهاية يحدث التطهر من أجل أن تبقى القيم وروح العادات السارية.

نصوص مسرحية مصرية



هي مجموعة نصوص لكتّاب مصريين تنقل إلينا أجواء مغايرة وأفكاراً تبحث قيم ما بعد التبدلات التي أحدثت تغيرات اجتماعية حادة في المجتمع، وما يمكن أن يحدث بناء على ذلك عند الناس أو في بنية المجتمع. وتتشكل هذه المجموعة من مسرحيات:

– المجهول المعلوم لـ أحمد سويلم – آخران في الانتظار لـ سعيد حجاج – الريان لـ محمد طلبة الغريب – نصف امرأة لـ محمد عبدالحافظ ناصف – مدينة غراب الترترية لـ محيي عبدالحي.

وتدور المسرحية الأخيرة حول التبدلات التي أصابت المجتمعات بعد تحديث التكنولوجيا وآثار العولمة، وهي تؤكد على المظهر الخادع والبراق بألوان زاهية كاذبة ينجذب إليها شخوص العمل دون معرفة، أو الوقوف على حقيقة الجوهر أو الداخل مما قد يؤثر في المستقبل لهذا الوطن المتخيل الذي سيفقد حريته وقيمه وأشياء كثيرة كانت جميلة.

نصوص مسرحية مغربية



نصوص من المملكة المغربية تحمل أنفاس الماضي الجميل أحياناً والتراث العربي في زخرفه القيمي والصوفي الضارب في عمق الفكر الجمعي المغربي الذي ما زال يعيش نفحات الوجد لزمن عربي جميل ما زال يتذكره ويعيش أجواءه الناس المتمسكون بعطره، والمجموعة تتكون من المسرحيات التالية:

– ابن رشد لـ عبدالكريم برشيد – جريمة قتل تحت الأضواء الكاشفة لـ محمد أبو سيف – أبو حيان التوحيدي لـ د. محمد أعراب – الغالية لـ د. محمد الوادي – أطفال البؤس لـ د. مصطفى رمضاني.

وفي مسرحية ابن رشد يعود بنا الكاتب إلى مرحلة من أزهى مراحل الأمة الإسلامية ويعيد صياغة العلاّمة الكبير ابن رشد أحد مفكري هذه الأمة، والذي ارتكن إلى نظرياته وأفكاره الغرب في نهضته. وتحاول المسرحية رسم ملامح تلك الفترة من خلال شخصيات المسرحية التي يبرز بها صورة قرطبة المدينة الإسلامية التي تمور بالحراك وبعوامل الصراع، وكذلك المسرحية تعيد إشكالية أو مشكلة ابن رشد نفسه مع نظام الحكم والسلطة.



التـرجمة العشرة

ياسين أبو الهيثم

في البدء كان الفكر، واللغة حامله. ومذ كانت الجماعات اللغوية الأولى والحاجة مسيسة لاستيراد فكر الآخر، وبانفتاحها (الجماعات اللغوية) برزت أيضاً قضية التصدير والترحيل. الاستيراد والتصدير، أو الذهاب والإياب على متن اللغات هو ما اصطلح عليه بالترجمة. هذا الفعل يقتضي التأويل والحرية والإبداع، تلكم غُرة مفاتيح حقل الترجمة الخصيب، وفضلاً عنها سنسعى في مقالنا إلى التفتيش عن المفاتيح الأخرى.

المفتاح الأول / الباب الأول :
الترجمة بين الخيانة والأمانة

بـإعـمـال آلـيـة الـتـوالـد الاصطلاحي نتحصل الثنائيات المروجة في الحقل المفاهيمي الترجمي ذات الدلالة المشابهة: الترجمة الممكنة/المستحيلة؛ الترجمة الشفافة/غير الشفافة؛ الترجمة الحرفية/الحرة لينتهي بنا التفريع أو الاشتقاق إلى الترجمة الدقيقة/غير الدقيقة. معالجة هذه الإشكالية الثنائية تقتضي منّا فحسب في الإطار المنـهـجـي تـفـكـيـك الـثـنـائـيـة (حرفية/حرة).

الترجمة في جوهرها لغة تـأويـلـيـة لـدرجـة «أن ترجمة Quljote إلى اللغة الإنجليزية هـي، في نظر بورخيس، أرقـى مستوى مـن هـذه الـروايـة في أصلها الإسباني، الذي وضعه سرفـانـتـس»(1)، ولـدرجـة أنـه بـالرغم من كون إدغـار آلان بو (أمريكي) رائد القصة القصيرة في العالم فـ «الأمريكيون أنفسهم لا يقبلون على قراءة أعماله لأنهم لا يستسيغون أسلوبه المعقد المرتبك كعقله. ولهذا فإن أعماله تتمتع بشهرة أكبر وإقبال أوسع عليها في فرنسا بفضل ترجمة بودلير الـذي صاغها بـأسلوب شاعري سلس محبب»(2)، بل إن بورخيس «كان أثناء ترجمته لأعماله، يجد الفرصة للإبداع مـن جـديـد في هـذه الأعـمـال، فكان يتجاوز بالإلهام حدود النص الأصلي المكتوب باللغة الإسبانية»(3). الواضح أن رغبة المترجم اللحوحة في توسيع هـامـش الـتـحـرك، وإن شئتم الدقة: سحر البعد الإبداعي هو ما يتجاوز ببعض المترجمين مسألة الحرفية = الالتصاق بـالنص المصدر.

بـالترجمة، قد يتدخل الإنسان بـالـسـلـب، فـلـنـجـرب إقـصـاءه بالاستعاضة عنه بـالآلـة. إن أنظمة الترجمة الآلـيـة للغات الطبيعية لم تستقلّ بعد – بشهادة خبراء اللسانيات الحاسوبية – هـي الأخرى عن تدخل الإنسان كلية، فالذكاء الاصطناعي لا يُمكّن من انتقال سلس للنصوص العلمية والتقنية دون مساندة وتوجيه الذكاء البشري، «أما ترجمة نصوص أدبية أو جمالية أو غيرها، فإنها تراعي جودة عـبـارة النص، ممـا يعني أخذ الخصائص الأسلوبية والنصية الذريعية بعين الاعتبار. وهي خصائص لا تستطيع معالجتها الأنظمة الحالية للترجمة الآلية، ممـا يـعـنـي ضـــرورة الـتـدخل الـبـشري في دَخْـلِ الـترجـمـة وخَـرْجِـهـا»(4). لا غنى لنا عن تدخل الإنسان، وبالتالي بقاء بُعْد الذاتية إلى حين.

أعرب الأديب جوليو سيزار سانتويو، الأستاذ بجامعة ليون بإسبانيا، عن دهشته لعدم زجّ كثير من المترجمين في السجون والمعتقلات لأن ترجماتهم مليئة

قد يخلص قارئ نبيه عاشق للشعر إلى كفاية ترجمة الشعر الحرّ دون تعديه إلى الموزون، غافلاً أن «تطليق القافية التي نقطفها دانية في الشعر الموزون عند رؤوس الأماليد، يفرض في الشعر الحرّ الأصيل وجود قوافٍ تتجاوب داخل البيت الواحد بشكل نلتقطه بحدسنا أكثر مما نلتقطه بحسنا»!

بجرائم الكذب والتزوير وإخفاء الحقيقة وغير ذلك من الجرائم التي يعاقب عليها القانون!

من ذا يجرؤ على الترجمة – إذا أخذت المحاكم دهشة سانتويو بعين الاعتبار – بعد؟ ولو لأعماله!

ومن ذا يقدم على هجرة بين اللغات محفوفة بالمخاطر؟ وقد لا تسلم «البضاعة»!

المفتاح الثاني / الباب الثاني : عتبات النصوص المترجمة

نظراً لأن الهجرة ولو بين اللغات قطعة من العذاب، فالمترجمون يشعرون أنهم يستحقون الأكثر، «لكن الخسارة أن القارئ الذي يقرأ دانتي مثلاً لا يستطيع أن يذكر لك المترجم، في حين أن المترجم هو الذي قام بهذا الدور الفعال في التقريب بين الثقافات، لكن، مع الأسف، لا يأخذ حقه لا مادياً ولا معنوياً»(5). بعض المترجمين كردّ فعل منهم، أو بالأحرى لردّ الاعتبار، يعمدون لتصدير ترجماتهم بعتبات نصية بديعة (تمهيد؛ مقدمة) للاختلاء بالقارئ المفترض دوناً عن الكاتب. وهذه النصوص الموازية لا تعدو أن تكون فُسحَ المترجمين الانفرادية سواء لتسليط الأضواء على العراقيل الممهَّدة في سبيل إنجاز مهمتهم، أو لفتح شهية القراءة بتعداد نقط قوة العمل المترجم، أو للسبق إلى تصويب كل فكرة خاطئة تشيع في الفئة المستهدفة.

وتختلف مواقف النقاد والتراجمة أنفسهم من الهوامش اختلافاً كثيراً. وعلة هذا الاختلاف – في نظري – ترجع لأمرين: أولهما اطمئنان بعض المترجمين لعدم بذل القراء من جهتهم جهداً في تبييض قتامة النصّ المترجَم فينصرفون كلية عن تدوين الهوامش، وأن الهوامش من جهة أخرى يعدونها (هؤلاء المترجمين وحتى بعض النقاد) «الحيلة البئيسة التي يلتجئ إليها المترجم ليعبر عما عجزت ترجمته عن التعبير عنه»(6)؛ وثانيهما رغبة صنف آخر من المترجمين أن يكفي قراءه عناء البحث الموازي المشوش على متعة المطالعة فلا يقنع بالتقديم والشرح، بل قد يسجل أحياناً مواقفه.

كل نص إبداعي يحوي من الكفايات ما هو كفيل بشقّ طريق وعرة أو سهلة إلى نفوس القراء، لذلك وللأسباب التي ذكرنا «فلا نص الكاتب يجب أن يلحق بصاحب التقديم، ولا المقدمة تعود إلى الكاتب: فكل واحد منهما يعمل لحسابه الخاص»(7)!

المفتاح الثالث / الباب الثالث : ترجمة الإبداع العربي إلى لغات العالم

مفارقة جدّ فكهة تلك المتمثلة في موقف قدماء المبدعين ومحدثيهم باللغة العربية، ففي وقت «لم يكتف (فيه) القدماء بالاستهانة بالترجمة ونبذها من تفكيرهم، بل يخيل إلينا أنهم حرصوا عن غير عمد على جعل مؤلفاتهم غير قابلة للتحويل، فطوروا صياغات وطرقاً في التعبير وأساليب تستعصي على النقل»(8)، سعى المحدثون بدافع الربح المادي أو الشهرة أو بدافعٍ آخر إلى طرق باب مستهدَف بديل من شأنه أن يمنح قيمة إضافية لأعمالهم المترجمة، وفي هذا الصدد، تنبه عبوشي إلى أن

«عدداً كبيراً من الروايات تكتب بالعربية، ولكن الجمهور الذي تستهدفه إنما هو جمهور غربي بالأساس»(9)!

حكا الحريري بصيغ المجاز والكناية والتورية وكأن افتتانه بلغته بلغ مبلغ توقيف الانتهاء إلى معاني ومضامين مقاماته على معرفة النظم الاجتماعية والثقافية السائدة بمجتمع المقامات، وأنها من جهة لسان العرب تفهم. وتكلّف المعاصرون أو بعضهم ما يعرف لدى منظّري الترجمة بـ «التكافؤ التداولي» مستحضرين أساساً صورة الآخر، المتلقي الممكّن من الربح المادي والشهرة... إبان تحرير النص الهدف.

المفتاح الرابع / الباب الرابع: المعايير المعتمدة في ترجمة الإبداع العربي

ثمة معايير يحكّمها المترجمون الغربيون لدى ترجمتهم للإبداعات العربية، بيد أن المعيار الأهم والمحفز المشترك للانطلاق في ترجمة النص الأصل ليس سوى الإعجاب به، فـ «الترجمة عملية شاقة، وأخذ كتاب لا أحبه وأجلس شهوراً لترجمته مسألة لا أستحملها؛ وبذلك كنت أترجم الكتب والنصوص التي أحبها وأعشقها»(10). غير أن هذا الشرط ليس كافياً وإن كان لازماً ليخرج العمل المترجم إلى الوجود، فكل مبدع يتوقع بل يأمل لمجهوده تلقياً حسناً ضامناً لمواصلة اجتهاداته مستقبلاً، وقد يكتفي المترجم بهذا المعيار بداية إذا كان يملك دار نشر أو جسارة النشر على حسابه، فيما يرى الدكتور أبو بكر الفيتوري أن شرط التعاطف الوجداني مع العمل قبل ترجمته غير واقعي في بعض الأحيان، إذ «يجوز توفر هذا الشرط إذا كانت الترجمة تتم على سبيل الهواية والمزاج الشخصي للمترجم. ولكن عند التكليف بترجمة أعمال معينة من جهة رسمية أو عند احتراف شخص لعملية الترجمة مقابل أجر يصبح هذا الشرط في الواقع غير ذي معنى»(11)، وبقطع النظر عن مسألة الهواية/الاحتراف، التي سنعود إليها تحت سمة .../



العلمية، مازال هذا العامل يؤثر في العملية الترجمية.

ويبقى مزاج القارئ – هو الآخر – معياراً هاماً يُلقي إليه الناشر الغربي كبير بالٍ للاختيار حتى يضمن نجاحاً تسويقياً للعمل المترجم، مستبقياً الصورة النمطية الثابتة للعالم العربي المتسمة بالعجائبية والتفكير الحالم والعادات الرجعية، غير متجرئ على خلخلة الصرح الفكري للقارئ الغربي المؤسَّس على ما يشهد للغرب بتفوقه ويؤكد نزعة الاستعلاء والتميز لديه. مثل هذه الأفكار والتصورات التي انتهى إليها غربيّ اليوم بالسبق «تقليد ثقافي أسسته ترجمات ألف ليلة وليلة يصبح وفقه المترجم شاهداً يستلذ بتلك المسافة الثقافية التي لا يمكن تخطيها بين الأنا والآخر»(12).

لا التراجمة ولا أصحاب دور النشر ولا القراء جمهور واحد، فمن ألقى السمع في الصخب بروية يصيخ لأصوات تنشد الاطلاع على إبداع بيئات اجتماعية وثقافية وعرقية... مختلفة، متمردة على فكرة العولمة والتنميط ، وأخرى راغبة في ثقافة السلام والفهم والتعايش لردم الهوة التي حفرتها خطابات صراع الحضارات وصدام الأديان.

المفتاح الخامس / الباب الخامس : الترجمة المستعصية

اهتم علماء الترجمة بترجمة الكتب المقدسة والترجمة الشعرية وترجمة المسرح والرواية والخرافة والحكاية والقصة والسيرة والملحمة وبالترجمة العلمية والترجمة الفلسفية والدبلجة السينماتوغرافية، غير أن ترجمة الشعر والترجمة العلمية اعتبرتا الأكثر ممانعة، ولم تطاوعا الاختراق السهمي.

* المِصراع الأيمن: يكاد يقع الاتفاق – بين القائلين بترجمة الشعر على الأقل – على أن الشعر لا يقبل ألبته ترجمة حرفية، فـ «ربما أمكن أن تسعف الحرفية في ترجمة النثر أحياناً، لكن من المرجح فشلانها في ترجمة الشعر»(13). إن ترجمة من هذا القبيل عموماً صعبة قياساً إلى ترجمة النثر، لأنه وببساطة يراعى في ترجمة الأول ما لا يراعى في ترجمة هذا الأخير. كيف ذلك؟ لقد درج النقاد على ترتيب الشعر في مستويي اللغة والإيقاع، وإن «هانت» الترجمة على عارف لمدلولات الألفاظ مفردة ووجوه تراكيبها مجملة ملمّ بمجازات العرب في الكلام(14)، ومادامت اللغة بدورها كياناً توفيقياً غير توقيفي، يُمسّ ولا يقدس، فإن المانع المتبقي هو ترويض المستوى الإيقاعي.

ترجمة الشعر توقع في مشقة أكبر من تلك التي توقع

تكاد تنحصر صعوبات ترجمة النصوص التقنية في المصطلح. قديماً: عرفت الحضارة العربية الإسلامية الفلسفة اليونانية من طريق تراجمة كيوحنا بن البطريق وحنين بن إسحاق والجوهري ومتى بن يونس وابن الناعمة الحمصي وغيرهم كثير، ونُقلت كتب الطب والفلسفة والفلك والمنطق... زمن العباسيين خاصة فما اعترضت عملية الترجمة غير عقبة المصطلح وما يحيل إليه من مفاهيم

المترجمين فيها ترجمة النثر، أو على الأقــل عملية ترجمة الشعر ليست هي بالذات عملية ترجمة النثر ولا يصح قياسٌ مــع الاخـتــلاف بــالــرغــم من العِلم القبلي بتداخل الحقول المعرفية وتكاملها الداخلي والخــارجــي. الميكـانـيـزمـات المـعـرفـيـة والمـنـهـجـيـة الـتـي يُقتضى استنفارها في العمليتين مخـتـلـفـتـان ولا شـك، الأمــر الـذي يحيلنا آلياً على مسألة التخصص أو الممانعة على البعض دون الكلّ. فالدكتور عـفـيـف دمـشـقـيـة وهــو راكـب صهوة لغة عربية بديعة رشيقة مترجماً «سمرقند»(15) اعتمد في تعريب أبيات «الرباعيات» التي تضمنتها الرواية على ترجمة الشاعر أحمد الصافي النجفي.

قد يخلص قارئ نبيه عاشق للشعر إلى كفاية ترجمة الشعر الحرّ دون تعديه إلى الموزون، غافلاً عن أن «تطليق القافية التي نقطفها دانية في الشعر الموزون عند رؤوس الأماليد، يفرض في الشعر الحرّ الأصيل وجود قوافٍ تتجاوب داخل البيت الواحد بشكل نلتقطه بحدسنا أكثر مما نلتقطه بحسنا»!(16). وللإنصاف والموضوعية، وتحريا للعلمية والدقة ينبغي أن نشير إلى أن بعض من يقرأ الشعر المترجم يقرأ سلفاً أو ضمنياً وهو قابل وقــانــع بـتـعـاقـد ديداكـتـيـكـي يتأسس، بل ينصّ على سقوط العروض التقليدية من النص الأصل المحوَّل وضرورة تلمسها بالحسّ والشعور، هذا دون أن نكفي المترجمين عناء إعمال إمكاناتهم الذهنية للارتقاء إلى مستوى الإيقاعات والصمت بين الكلمات والتفضية، خلا المعنى الذي لا يجادل أحدٌ فيه.

* المِصراع الأيسر: وتكاد تـنـحـصـر صـعـوبـات تـرجـمـة النصوص التقنية في المصطلح. قديماً: عرفت الحضارة العربية الإسلامية الفلسفة اليونانية من طريق تراجمة كيوحنا بن البطريق وحـنـين بـن إسحاق والجـوهـري ومـتـى بـن يونس وابن الناعمة الحمصي وغيرهم كـثـير، ونُـقـلـت كـتـب الـطـب والفلسفة والفلك والمـنـطـق... زمـن العباسيين خاصة فما اعترضت عملية الترجمة غير عقبة المصطلح وما يحيل إليه من مفاهيم، بيد أن لغة الضاد الناهضة يومئذ تمكنت بفضل التوليد الاصطلاحي من إنشاء آلاف المصطلحات، فاغتنى المعجم ونمت اللغة و توسعت. واستمر الوضع كذلك طويلاً، فقد اشتهر أن ابن خلدون، على سبيل المثال، لم يفتأ يضع المصطلح تلو الآخر للتعبير عن أغراضه العلمية. وحديثاً: ما لبثت العلوم منذئذ تتقدم بسرعة قياسية، وأضحت تخلق كل حين آلاف المصطلحات الجديدة، فصار على المترجمين لزاماً أن يبتدعوا مقابلات لها للإمساك بناصية العلوم، فتخلّف ركب الترجمة عـن ركـب الإنـتــاج والإنـشــاء. وفشلت مع الأسف السياسات الترجمية الداعية بعض الأحيان إلى اعتماد مصطلحات علمية قبل ثباتها مفاهيمياً ورسوخها، والداعية في أحيان أخرى إلى إحـداث قطائع ميكانيكية مع مصطلحات من تراثنا العربي الأصيل، أو تلك التي أوصدت أبواب الحداثة في وجه الاصطلاح واكتفت في كسل فكري بالقدامة. وصار المتلقي يطالع نصوصاً

تقنية بالعربية دون أن يقدر قطّ على فكّ ألغازها، فاللغة العربية لم تندمج بعد اندماجاً تاماً في سائر ميادين الحياة! إذ لا يكاد يقع الاتفاق على لفظة بعينها تشير إلى مفهوم جديد، وحتى ما اصطلح عليه على قلته لا يتحقق فيه المعيار الاستخداماتي، فلا أحد ينكر سريانية تلفن في مقابل هاتف، والراديكالية حيال الأصولية، والديمقراطية/ الشورى، والرومانسية/ العاطفية، الإمبريالية الكولونيالية/الاستعمارية، البراغماتية/النفعية، اللائكية/ العلمانية، التكنولوجيا/التقانة. هذا، وأبدع د.طه عبد الرحمن لفظ «فكراني» في مقابل لفظ «إيديولوجي»(17)، ومهما كانت مبرراته فقد ظلّ اللفظ الأول وإن كان أصوب من الثاني مهجوراً... وإن وُجدتْ فروق بين البيداغوجية والتربوية فلا الميزان الصوتي ولا البنية الميرفولوجية ولا المكونات النظمية تسمح بهذه البدائل.

تبذل المجامع اللغوية العربية جهوداً لمواكبة التطور العلمي غير أنها دون رهانات المرحلة، فهذا مدير مكتب تنسيق التعريب في الرباط يشهد «أن اللغة العربية حضارة كونية وتاريخية، من مصلحتنا أن تصير تامة الحياة، ومتجددة ومبسطة، وتوظف بيداغوجية عصرية، وتكون في متناول الشعب والخدمة اليومية»(18). وقبل ذلك، ينبغي أن تتبنى الدول العربية تدابير لغوية موحدة تفرض استعمال لغة فصيحة مشتركة في مجالات الاقتصاد والإدارة والإعلام والقانون والدين والتعليم والتكنولوجيا... دون الدخول بالثنائية اللغوية في البلد الواحد إلى حلبة الصراع، فسواء الألسن الأمازيغية أو العاميات يجب أن تجد لها مكاناً في المجالات السالف ذكرها.

وبالرغم مما قد يهجس في الذهن من كون الترجمة العلمية أبعد ما تكون عن اختلافات التأويل إلا أن الواقع غير ذلك، فكثير من النصوص العلمية النظرية تتأسس على المجاز، وإذا لم يكن المترجم «متخصصاً» فسيكون كالمهاجر من لغة إلى



أخرى بلا زادٍ يتوسل به لنقل المضمون العلمي بدقة، وتنشأ من ذلك ترجمة تعسفية وجودها أخطر من عدمها. وقبل الشروع في البحث عن مفتاح الباب السادس أؤكد أن الاختلاف كثير وطال كل شيء، فترجمان في قامة أورسيل يعلن صراحة أنه يعارض صنف التراجمة المختصين: «فالترجمة العلمية ثمينة جداً كعلم إنساني، لكنني لا أعتبرها حقاً مدرسة ترجمة. لا توجد وصفة جاهزة للترجمة، فبالنسبة إلى الترجمة كما هو الأمر بالنسبة إلى النقد، كل نص له زاوية انقضاض»(19)، ولا أقطع في إن كانت سَعَة الاجتهاد أو اقتناص زاوية الانقضاض هي التي مكنت كاميران حوج من نقل كلام الأمّ بالعامية في «في خطو السرطان»(20) كإشارة ربما إلى وروده باللغة الدارجة في النص الأصل أو إلى تواضع ثقافة الأم، مثل هذا الأمر لا يدرس في الجامعات والمعاهد؛ فليعتبر ذلك.

المفتاح السادس / الباب السادس: خطر الغزو الثقافي

للترجمة أدوار كبيرة في التقريب بين شعوب العالم والثقافات بشكل ميسر، إنها تكفي غير المترجمين عذاب الهجرة. أدوار الترجمة غير خافية ولا ينكرها أحد، إلا أن البعض يُنسب إليها دوراً يُتوجس منه حقيقة فزعاً، الترجمة -يخالها هذا البعض - تضطلع بإدخال الخطر علينا، إنها بالنسبة إليه «حصان طروادة الذي يتسلل الغزو الثقافي عبره إلى روح الأمة»(21)، فدعا في أحسن الأحوال إلى تحوير النصوص المترجمة ولا بدّ حتى تصير متساوقة وقيمنا الحصينة المنيعة الكاملة! لأنها «نقلت إلى العرب من الثقافة ما لم يكونوا في حاجة إليه، بل وما لا ينبغي أن يطلعوا عليه، لأنه مخالف لعقيدتهم، ومباين لدينهم»(22).

يعتقد أصحاب هذا المذهب، واعين أو غير واعين، أن قيمنا أضعف من قشة في مهب رياح شعوب وثقافات العالم!

أو: أن قيمنا بذلك التحوير قد تصير في خارج مرمى التأثر والمثاقفة والانفعال!

عبثاً يحاولون!

المفتاح السابع / الباب السابع: الترجمة الفورية

بتعاظم تأثير وسائل الاتصال والتواصل الجماهيري (تلفزة؛ إذاعة؛ مؤتمرات؛ ندوات؛ لقاءات دبلوماسية...) ذاع صيت نوع جديد/قديم من الترجمات في العموم، وانصب عليه اهتمام المتخصصين بالدرس والتطوير. سَعْينا الآن لفكّ تشفير أنظمة الترجمة الفورية التي هي لغوياً «تفسير أو نقل ملفوظ من لسان إلى آخر بطريقة آنية أو

تبذل المجامع اللغوية العربية جهوداً لمواكبة التطور العلمي غير أنها دون رهانات المرحلة، فهذا مدير مكتب تنسيق التعريب في الرباط يشهد «أن اللغة العربية حضارة كونية وتاريخية، من مصلحتنا أن تصير تامة الحياة، ومتجددة ومبسطة، وتوظف بيداغوجية عصرية، وتكون في متناول الشعب والخدمة اليومية».

لاحقة»(23). والترجمة الفورية أو الشفهية حاجة وحلّ مطبّق منذ القدم بدليل أن التراجمة الفوريين تواجدوا في حضارات عدة كالحضارة الفرعونية والحضارة العربية الإسلامية، إلا أن ذاكرة التاريخ النشطة أو حتى تلك البعيدة المدى لا تَقدر على استحضارهم بيسر، فكيف بترجماتهم (أعمالهم)؟! وسبب انقطاع حبل ذكرهم أو استحالته كمبدأ يرجع ولا شك إلى رسوخ المحرَّر مقابل عابرية الشفهي. وحتى نتقدم إلى ما وراء عتبة باب الترجمة الفورية النصف منفتح نتقهقر إلى صرح الترجمة التحريرية للمقارنة: كلاهما – من حيث الشكل – هجرة من لغة إلى لغة أخرى، فيما ترميان في جوهرهما إلى نقل المعاني؛ مجال التقائهما أوسع بكثير من حيزي اختلافهما المنحصرين في التلفظ # التحرير.

تاريخ الترجمة الفورية لم يدون بدقة لحدّ الساعة، وكثير من أرقامه – بالرغم من الجهود المبذولة – مبهمة لا تزال. لا أمل اليوم في استعادة مادة دراسة الترجمة الفورية المتراكمة في الفترة الممتدة إلى غاية اختراع آلة التسجيل، مصدر الضوء والأمل المتبقي هو التنقيب في الآثار المكتوبة التي خلفها المترجمون الفوريون أنفسهم أو من عاصرهم، «ولكي نستعلم عن المترجمين الفوريين علينا الاطلاع على رسائلهم ويومياتهم ومذكراتهم وسيرهم الذاتية، وأيضاً على العديد من الوثائق التي لا يتم فيها الحديث عن الترجمة الفورية إلا عرضاً وبشكل هامشي جداً»(24).

إننا بصدد مجال من البحث جديد نسبياً.

المفتاح الثامن / الباب الثامن :
الترجمة الدينية

إذا كانت الترجمة الحرة تنشد إعادة الخلق فإن ترجمة القرآن الكريم والكتب المقدسة الأخرى ترجمةً حرفيةً تحريفٌ وقبول للتحدي الإلهي: (قُلْ لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الْأِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيراً)(25)، بمعنى أوضح: إذا ترجمت الكلمة من القرآن لا تفضل على حالها كلمة الله. وذهب جمهور علماء المسلمين إلى عدم جواز الترجمة الحرفية للقرآن، ومن جملة ما استدلوا به على ذلك أن الرسول «أرسل كتبه إلى كسرى وقيصر والمقوقس بالعربية متضمنة الآية: (قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ تَعَالَوْا إِلَى كَلِمَةٍ سَوَاءٍ بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَلَّا نَعْبُدَ إِلَّا اللَّهَ وَلا نُشْرِكَ بِهِ شَيْئاً وَلا يَتَّخِذَ بَعْضُنَا بَعْضاً أَرْبَاباً مِنْ دُونِ اللَّهِ فَإِنْ تَوَلَّوْا فَقُولُوا اشْهَدُوا بِأَنَّا مُسْلِمُونَ»(26)، ولو جاز الأمر لكاتبهم بالعربية ولترجم الآية لهم. هذا، ويشتمل القرآن على معانٍ أصلية مقصودة من الكلام ومبينة بأحاديثه» وعلى معانٍ ثانوية بلاغية صيرته معجزاً وارتقت بالخطاب القرآني فوق خطاب البشر (مجازات؛ كنايات؛ صور بيانية؛ إشارات خفية...)، وإن أمكن ترجمت المعاني الأصلية من أمر ونهي وخبر لا يمكن ترجمة المعاني الثانوية، أو هما معاً في ذات الآن. ويشتمل القرآن على ألفاظ لها معنى حقيقي مختلف عن معناها المجازي، كلفظة «السِّجِّين» التي تعني في حقيقتها «الصلب الشديد من كل شيء» مثلما ورد في مادة

«سجن» من لسان العرب، فيما تعني «كتاباً تسجل فيه أعمال الكفار» مجازاً، كما يحوي القرآن لفظات تدل على معنيين فأكثر كلفظة «القرء» التي تستعمل في الحيض والطهر، واختيار المترجم لفظة تدل على معنى يسقط المعنى الآخر أو بقية المعاني. ولهذه الأسباب ولغيرها حمّل بعض علماء المسلمين الترجمة الحرفية ما وقع من تبديل وتزوير في الكتب المقدسة، كالأناجيل التي ضاع أصلها العبري ولم تبق إلا ترجمتها اليونانية، وكأن الحفظ الذي تولى الخالق تعالى القرآن به هو أيضاً من الترجمة الحرة والحرفية كليهما، فـ «لا يقدر أحد من التراجم على أن ينقل القرآن إلى شيء من الألسن، كما نُقل الإنجيل عن السريانية إلى الحبشية والرومية، وترجمت التوراة والزبور وسائر كتب **الله** تعالى بالعربية، لأن العجم لم تتسع في الكلام اتساع العرب»(27).

ابتدع علماء المسلمين ترجمة لم يسبقهم إليها أحد بحكم الإحساس بالمسؤولية، ليست حرفية ولا حرة، وَسَمُوها بـ «الترجمة التفسيرية» حتى يتحقق بها تبليغ الرسالة الواجب لسائر الأمم وتؤدى بها الأمانة وتتأكد بها عالمية القرآن، فـ«قد نفى ابن قتيبة إمكان الترجمة في القرآن، يعني على هذا الجزء الثاني (المعاني الثانوية) فأما على الوجه الأول (المعاني الأصلية) فهو ممكن، ومن جهته صحّ تفسير القرآن وبيان معناه للعامة، وكان ذلك جائزاً باتفاق أهل الإسلام، فصار هذا الاتفاق حجة في صحة الترجمة على المعنى الأصلي»(28). وليفهم الأعجمي القرآن انتهوا إلى إجراءات عملية واتخذوا تدابير وقائية عِدة كأن يترجم القرآن على شريطة التفسير من لدن عالم باللغتين العربية والمترجم إليها وضعاً وأسلوباً ودلالة، فيُطبع النص القرآني في جوف الصفحة بالعربية مرقمة آياته، ثم يكتب في هوامشه تفسير باللغة المترجم لها مرقم بترقيم مطابق للآيات.

شهد النقاد بنجاحات، في إطار الترجمة الحرفية، لقيتها حالات معزولة كمثل ترجمة الشاعرين هولدرلين وبول سيلان وكذا هنري ميشونيك للإنجيل. وحتى لا نتناقض وما سبق وقلناه وكررناه، أو نعتقد أن الكلام الإلهي ضرب آخر من القول «نتابع مع بول ريكور تحرزه من هذه الحالات النادرة إذ يقول إنها تؤسس رؤيتها انطلاقاً من النجاح المقلق لشاعر مثل هولدرلين الذي يتكلم الإغريقية في قلب الألمانية وكاتب فيلسوف مثل هنري ميشونيك الذي يتكلم العبرية في قلب الفرنسية»(29). نجاحات في غياب النص الأصل!

و«ذكر البخاري في صحيحه أن زيداً بن ثابت كان يترجم التوراة بحضرة النبي إلى العربية»(30)، فهل يقبل رسول **الله** من زيد ترجمة حرفية أم ترجمة متصرفة؟!

المفتاح التاسع / الباب التاسع:
الترجمة داخل
أسوار المدرسة المغربية

بعيد الاستقلال(31)، كان طبيعياً أن ينصب الاهتمام على تأسيس المدرسة الوطنية المغربية، وقد رَفع إصلاح سنة

1957 الشعار الرباعي: التعميم والمغربة والتوحيد والتعريب. فتح المغرب هذه الورش الإصلاحية وهي المتخلصة لتوها من ربقة الاستعمار، تعوزه الإمكانات اللازمة بشرياً ومادياً، كممارسة يجوِّد بها حق السيادة الوطنية. السياسة القائمة على التعريب نادت بها قوى وطنية غيورة على الحضارة الإسلامية ولغة القرآن، لتمكين الأجيال الجديدة من كفايات التعبير والإبداع والتواصل باللغة العربية. وبتأسيس الجامعة المغربية التي لم تستطع حتى الساعة تعريب التخصصات العلمية، كما هو حال كافة الجامعات العربية، لسبب معقول، وهو أن: الحضارة العربية الإسلامية لم تعد تساهم في تطوير العلوم، ولا حتى في مواكبتها لغوياً؛ ألفت أفواج من الطلبة متفوقة في المواد العلمية نفسها في مفترق طريقين، متابعة الدراسة باللغة الفرنسية أو السير في مسلك الأدب العربي أو الدراسات الإسلامية... بخطى وئيدة أو متعثرة.

ونزل إصلاح سنة 1985 الذي أملاه التقويم الهيكلي والبنك الدولي والتطور التكنولوجي المتزايد بهدف -من جملة ما هدف إليه- تعزيز مسلسل التعريب مع إعطاء الأهمية الواجبة للترجمة. فاعتمدت منذ منتصف تسعينيات القرن العشرين مادة الترجمة بالمستويات الثانوية التأهيلية، ولتجاوز المأزق وكذا لتصريف فائض الموظفين أسند ارتجالياً تدريس المادة لأساتذة المواد العلمية في الغالب دون تكوين أو إعادة تكوين. في أول الأمر كانت دراسة المادة أمراً اختيارياً لتغدو مادة إجبارية بسبب تفاقم لامبالاة التلاميذ وظاهرة الشغب الفصلي. الواضح أن الهدف من تدريس المادة لم يكن ولا يكون الهدف ذاته من تكوين طلبة معاهد الترجمة الذين يفترض أن يصبحوا مترجمين محلفين لدى مؤسسات الدولة أو مشتغلين بالإعلام، بل انحصر الهدف في تمرير ما اصطلح عليه بـ «المعجم الوظيفي» وتحقيق تراكم مفرداتي يمكن الطالب من اقتحام النصوص العلمية.

الدعوة إلى تعريب التعليم العالي ما انقطع دأبها، وحريّ بأساتذتنا(32) الكرام الدعوة أوَّلاً إلى تخصيص ميزانية أكبر للبحث العلمي والتحسيس بأهميته في النهضة حتى يتماشى في يسر الإنشاء العلمي واللغوي، أو على الأقل يدعون إلى تكثيف جهود المجامع اللغوية العربية وتضافرها.

المفتاح العاشر/الباب العاشر

الترجمة أوسع حقل محاط بأسوار مبوّبة كالمتاهة. إن الدموع ترجمةٌ لمشاعر الإنسان والتضرع ترجمة لما يأمل المبتهل، وليست الدموع هي المشاعر بحال، ولا النحت ولا التصوير بدورهما جمال الخلق، فهذا كمال أبوديب يقرّ بقدرته «على كتابة الإستشراق بطريقة مخالفة لطريقة إدوارد سعيد، لكن الإنشاء الناتج سيكون إنشائي لا إنشاءه، والبنية الممثلة ستكون بنية تجسد حصيلة تفاعل عقلي الخاص مع بنية اللغة العربية. أي أن نصي سيكون نصاً آخر. وذلك ليس نقلاً أو ترجمة»(33).

وقد حدث أن «طرقت مترجمة عاشقة باب كاتبها:

سألها من الطارق، قالت «أنـا»، تتأمل في المكتبات وفي حانات المفضل، سألها: «من الطارق؟»، قـال: «هـذا البيت لا يسعني أنا الليل، بعد مضي بعض الشهور، قالت: «أنـتَ»، إذ ذاك فقط فُتح وأنت». انصرفت المترجمة وراحت رجعت لتدق من جديد باب كاتبها الباب»(34) الأخير.

الهوامش:

(١)- دومينيك م.لويز: بورخيس والترجمة. مقال ترجمه عبد الرحيم حزل. جريدة الصحراء المغربية. عدد ٥ إبريل ٢٠٠٥.
(٢)- علي القاسمي: مقدمة ترجمته لرواية «الوليمة المتنقلة» لإرنست همنغواي. منشورات الزمن. الطبعة الثانية ٢٠٠٢. ص ١١. (٣)- دومينيك م.لويز: بورخيس والترجمة. مقال ترجمه عبد الرحيم حزل. جريدة الصحراء المغربية. عدد ٥ إبريل ٢٠٠٥. (٤)- عبد القادر الفاسي الفهري: اللغة والبيئة. كتاب الجيب. عدد ٣٨. منشورات الزمن ٢٠٠٣. ص ٣٥. (٥)- دنيس جونسون ديفيز: الخسارة هو أن لا أحد يهتم بالمترجم. حاوره إبراهيم أولحيان. العلم الثقافي. عدد ١٥ أكتوبر ٢٠٠٥.
(٦)- Claude Hagège: l'homme de parples. Folio. 1985. p60.
عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت ١٩٨٢. ص٦. (٧)- عبد الفتاح كيليطو: لن تتكلم لغتي. دار الطليعة. بيروت ٢٠٠٣. ص ٢٣،٢٤. (٨)- حنين دلال عبوشي: «الثقافة العالمية/ المعولمة» وسياسات الترجمة. مجلة الآداب. عدد ٧،٨. ١٩٩٩. ص ٥٢. (٩)- دنيس جونسون ديفيز: الخسارة هو أن لا أحد يهتم بالمترجم. حاوره إبراهيم أولحيان. العلم الثقافي. عدد ١٥ أكتوبر ٢٠٠٥. (١٠)- د. أبو بكر الفيتوري: الترجمة، ما لها وما عليها. الناشر العربي. العدد ١٨. سنة ١٩٩١. ص ٨٩.
(١٢)- Acte des troisièmes assises de la traduction littéraire. Atlas actes sud. 1987. p 86.
(١٣)- دومينيك م.لويز: بورخيس والترجمة. مقال ترجمه عبد الرحيم حزل. جريدة الصحراء المغربية. عدد ٥ إبريل ٢٠٠٥. (١٤)- معنى المجازات طرق القول ومأخذه، وفيها: التقديم والتأخير، والاستعارة والتمثيل، والحذف والتكرار، والإخفاء والإظهار، والتعريض والإفصاح، والكناية والإيضاح، والقصد بلفظ الخصوص معنى العموم وبلفظ العموم معنى الخصوص. (١٥)- أمين معلوف: سمرقند. ترجم الرواية الدكتور عفيف دمشقية. نشر المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار. ط ٢. الجزائر ٢٠٠١. (١٦)- رواد طربية: الترجمة الشعرية. مجلة الآداب والترجمة. العدد الأول. لبنان ١٩٩٦. ص٢٩. (١٧)- انظر مبررات هذا الاستعمال في كتابه: تجديد المنهج في تقويم التراث. المركز الثقافي العربي.ط ٢. بيروت. ص ٢٤-٢٥. (١٨)- عبد القادر الفاسي الفهري: اللغة والبيئة. كتاب الجيب. عدد ٣٨. منشورات الزمن ٢٠٠٣. ص ٤٢. (١٩)- ميشيل أورسيل: دموع المترجم. حوار أعده وترجمه محمد آيت العميم وعمر حبودان. العلم الثقافي. عدد ١٠ مايو ٢٠٠٣. (٢٠)- غونتر غراس: في خطو السرطان. ترجم الرواية كاميران حوج إلى العربية. منشورات الجمل ط الأولى ٢٠٠٦. ص ٩-١٧-٥٢-٥٣... (٢١)- أنور الجندي: محاذير وأخطار في مواجهة إحياء التراث والترجمة من الفكر الغربي. دار بوسلامة. تونس ١٩٧٥. ص ٢٠. (٢٢)- يوسف سلامة: ما الترجمة؟ الترجمة بين النقل والتأويل. مجلة الآداب. عدد ٥/٦. ١٩٩٩. ص٧٣.
(٢٣)- P. Robert. Paris 1982. p 1027.
(٢٤)- Les traducteurs dans l'histoire. Sous la direction de Jean Delisle et Judith Woodsworth. Les presses de l'université d'ottawa. Editions unesco 1995. p243.
(٢٥)- سورة الإسراء. الآية ٨٨. (٢٦)- سورة آل عمران. الآية ٦٤. (٢٧)- ابن فارس: فقه اللغة العربية. ص ١٣. نص وارد في كتاب «علوم القرآن» للدكتور عبد المجيد المعلومي. منشورات الملتقى. الطبعة الأولى. الدار البيضاء ٢٠٠٢. ص ١٦٥. (٢٨)- الشاطبي: الموافقات في أصول الأحكام. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. مكتبة ومطبعة محمد صبيح. ١٩٦٩. ٤٨/٢. (٢٩)- رشيد برهون: عودة المترجم. العلم الثقافي. عدد ١٩. نوفمبر ٢٠٠٥. (٣٠)- عبد النبي ذاكر: قضايا ترجمة القرآن. سلسلة شراع. العدد ٤٥. سنة ١٩٩٨. ص ١٥. (٣١)- فرضت فرنسا الحماية على المغرب رسمياً في ١٩١٢، واستقل عنها في سنة ١٩٥٦. (٣٢)- أعني بالإشارة: المفكر التونسي عبد السلام المسدّي وزير التعليم العالي والبحث العلمي سابقاً، والأستاذ الجامعي المغربي محمد العمري الحاصل على جائزة الملك فيصل العالمية في البلاغة القديمة لسنة ٢٠٠٧... (٣٣)- كمال أبوديب: مقدمة ترجمته لـ «الاستشراق» لإدوارد سعيد. مؤسسة الأبحاث العربية. الطبعة العربية الثانية ١٩٨٤. ص ١٤. (٣٤)- كارلوس باتيستا: وصايا الترجمة. ترجمة وتقديم محمد آيت العميم. العلم الثقافي. عدد ٢٨ ديسمبر ٢٠٠٦.

المكان

في علاقته بالوجود

عبد العزيز حاجوي

يلعب المكان دوراً أساسياً في حياة الإنسان، لأنه بالنسبة إليه يعتبر رابطاً موضوعياً من خلال نزوع الذات إلى التماهي معه في مراحل العمر كله، لهذا نجد أن الحنين إليه هو من صميم الوجود الواعي بحدوده وتأثيره، سواء كان هذا المكان بيتاً أو مدينة، أو وطناً، أو عالماً أوسع في جغرافية الكون.



وحينما يستحضر الإنسان المكان، فهو يستحضر المسافة التي يتحرك فيها، والتي تهيئه للإحساس بالانتماء إلى حيز يجد نفسه مضطراً للدفاع عنه كلما شعر بأن هناك ما يمكن أن يعوقه عن التواصل معه «ما دامت الصور الذهنية للمكان لديه هي صور مظاهر محسوسة تشير إلى أماكن أو مواقع لها خصائص عاطفية»(1).

وتظهر مأساوية المكان بالنسبة للإنسان من خلال البعد الديني الذي يتمثل في الإقصاء منه، والذي تعرض إليه أول إنسان خلقه الله، بسبب عدم تقديره لقيمته المادية، خاصة أن علاقته به - أي المكان - كانت علاقة متعة مشروطة! مشروطة بكون هذا المكان له حدود لا يمكن تجاوزها، وإلا فقد قيمته التي صيغ من أجلها، وهي قيمة ستظهر جلياً في ردة فعل الإنسان عندما وجد نفسه خارجه، ومطلوب منه أن يتعامل مع مكان جديد اعتماداً على ما يمكن أن يمثله بالنسبة إليه من حدود تضمن العيش الذي بعد أن كان مكسباً أصبح سعياً للاكتساب.

ردة فعل الإنسان الأولى هاته تجلت في كيفية تعامله مع معطى جديد، معطى طبيعي تلزمه ثقافة خاصة لاكتشاف حدوده التي تمكّن من الحفاظ على الحياة، ما دامت هذه الحياة هي التي كانت وراء الإقصاء من المكان الأول، الذي لم تقدر خطورة مفارقته، إلا بعد أن أصبح الوصول إليه والرجوع إلى كنفه يخضع لشروط أقصى من شروط المكوث به.

ويعتبر الإنسان البدائي أول من آمن بالمكان رغم تفكيره المحدود في المجال، فالمكان بالنسبة إليه مكان لصياغة الحياة والمحافظة عليها، ينتهي عند شجرة مثمرة، أو جدول ماء، أو قطيع حيواني يحمي من الانقراض، فالبقاء هو الذي يعطي للمكان قيمته المادية والمعنوية، لهذا لا يمكن أن نجد لدى الإنسان القديم أي توصيف أو إشارة تحدد موقعه الجغرافي أو العرقي، فهو إنسان موجود ما دامت وسائل العيش الموجودة، ولو كان المكان لا يتعدى عشرات الأمتار، فهو لا يقاس بكونه غرباً أو شرقاً، جنوباً أو شمالاً، فالغاية منه هي الانتباه إلى الذات التي يجب أن تبقى حاضرة وقوية أمام العوامل الخارجية المحيطة بالمكان خاصة إذا علمنا أن هذه العوامل الخارجية، كانت في بعض الأحيان أقوى من الإنسان، مثل الضواري والسباع، وعوامل الطبيعة المتمثلة في الزلازل والفيضانات والتي لا يمكن الانتصار عليها إلا بالبحث عن الحماية الجغرافية، كالاحتماء بالجبال والكهوف ومن هنا نعرف أن ما يميز هذا الوجود هو طبيعة البقاء وليست ثقافة الامتداد، فالوجود ظل طبيعياً إلى درجة أن الإنسان لم يستطع أن يتخلص من موتاه إلا بالاقتداء بالطير كما هو وارد في الثقافة الإسلامية (الغراب في قصة الدفن...).

وربما أن بدائيته رسمت حدود ثقافته المكانية - إن صح التعبير - وجعلت وجوده البدني يلغي وجوده الجغرافي وينتصر عليه، لهذا فالجغرافية هي بعد ضيق بالنسبة للإنسان الأول، لأن مجاله محدود بمحدودية فكره، الذي لم يصبح فكراً بالمعنى الحقيقي إلا حين أحس بأنه بدأ يتعدد ويتنوع بفعل التناسل والإنجاب، بفعل البحث عن وسائل أكثر ملاءمة للعيش، ويتجسد ذلك

من خلال انتقاله من مرحلة الصيد وجمع الطعام إلى مرحلة الزراعة، أي الانتقال من العيش على الطبيعة إلى العيش على ما يمكن أن ينتجه العقل ولو كان هذا العقل فطرياً، ومن هنا بدأ التفكير في توسيع المجال، وبدأ العبور إلى الأماكن الأخرى من خلال الوسائط التجارية البسيطة المعتمد آنذاك، حيث أصبح توسيع المجال فارضاً نفسه بفعل الحاجة إلى سبل عيش أكثر تطوراً وأوسع مجالاً لتلبية حاجيات النسل المتعدد، والذي لم يبق خاضعاً فقط لوحدة الأسرة الصغيرة، بل تعداه إلى العشيرة، ثم القبيلة، فالجوار.

إن ارتباط الإنسان بالمكان هو ارتباط بالحياة في معناها الكبير، لهذا أصبح دفاعه عنه دفاعاً عن البقاء، دفاعاً عن خصوصية عرقية وسلالية، لهذا اندلعت الحروب «المكانية» خاصة في الأمكنة ذات البعد الديني، فالآلهة التي صنعها البشر والتي أنزلها من السماء إلى الأرض من خلال الرسوم والنقوش والمنحوتات المجسدة لها، أعطت للمكان قيمة مادية ومعنوية، لهذا فأغلب الاعتقادات كانت في محيط اقتصادي متصارع عليه، محيط أساسه زراعي أو تجاري.

من هنا بدأ الإنسان يستمد ألقابه وصفاته من المكان الشاسع الذي يحتله (شرقي - غربي - شمالي - جنوبي) لينتقل إلى المكان الأقل شساعة (سومري - بابلي - قرطاجي....) ليتحدد الوجود بعد ذلك من خلال الجنسية، من خلال المكان المحدد بفعل التطور السياسي والاجتماعي في العصر الحديث (مغربي - جزائري - ليبي - عراقي - مصري....إلخ) ليتقلص أكثر ليصبح وجوداً أشد ضيقاً في الحيز - فيصبح الإنسان الكوني (عربي - غربي - مسلم - يهودي - نصراني....) إنساناً محلياً بامتياز (بيضاوي - رباطي - قاهري - بغدادي...).

وتصبح المحلية المكانية هي الوجود الحقيقي للإنسان الذي يحصن هذا الوجود بتقاليد وأعراف الحيز الذي ينتمي إليه، لهذا نجد أنه لا يكتفي بالعلاقة الجغرافية المادية في وجوده بل يسعى إلى إيجاد مقومات أدبية وفكرية وسلوكية تميزه وترسخ هذا الانتماء المحلي. وتعتبر الثقافة الشعبية خير مثال على انتظام هذا النزوع وسيطرته، حيث يتبارى المنشدون والمبدعون كل في مجاله في إبراز خصوصيات المكان المحلي. يجعلونه متميزاً اعتماداً على موقف شجاع ميز أصحابه ذات تاريخ أو انتصار رياضي، ذات مسابقة ، فيتماهى الكل في جذبة شعبية تشيد وتفخر بالمحصول المادي للوقائع المنجزة.

إن تعلق الإنسان بالمكان هو تعلق وجودي تحتمه العلاقة الناظمة لهذا الوجود الذي ينتسب إلى النفس التي ألفت المكان ولم تعد ترى بديلاً عنه، حيث إن أي انتقال إلى مكان آخر غالباً ما يكون صعباً يشعر بالغربة والاجتثاث من الجذور، يشعر بالحنين إلى المكان الأصلي الذي شب وترعرع فيه المعني بالأمر، فلهذا فما إن تتح له الفرصة لمعانقة هذا المكان الأصلي حتى يعود إليه كأنه يعود إلى رحم أمه بل إنه يعود إليه أكثر تعلقاً به، لأنه قارن بين اغتراب في مكان لا يربطه به غالباً إلا ما هو اقتصادي، وبين مكان هو الحياة، هو العادات والتقاليد، هو دفء الأسرة فوجد أن الفرق شاسع وكبير ، وجد أن العاطفة هي التي تسوقه إلى هنا، تراوده على البقاء إن أمكن.

---

(١) حسام الدين الآلوسي: عالم الفكر، يوليوز – غشت– سبتمبر ١٩٧٧ ص ١٣٢ بتصرف

الوقف الإسلامي
وأهميته اجتماعياً وجمالياً وآثارياً

شاهر يحيى وحيد

فتح الإسلام منابع عديدة لنفع الآخرين، فمنها ما هو واجب كالزكاة والكفارات والنذور، وهذه لا حديث عنها باعتبارها واجباً لازماً على المسلم، ومن المنابع ما هو ذو طابع تطوعي بحت مثل الصدقات التطوعية والوقف، فالمسلم حين يتنازل عن حر ماله طواعية فهو يتمثل الرحمة المهداة في الإسلام للبشر أجمع ويتحرر به من ضيق الفردية والأنانية متجاوزاً الأنا إلى الكل شاملاً المجتمع بخيرية الفرد وبانياً الجسد الواحد بكرم العضو، وهذا التفاعل تحقيقاً لحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم (ترى المؤمنين في تراحمهم وتوادهم وتعاطفهم كمثل الجسد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى)(١).

وتشكل ظاهرة الوقف في الإسلام صورة ناصعة للتكافل الاجتماعي بين أبناء المجتمع، وتبين هذه الظاهرة مدى روح المحبة للغير التي سادت بين أبناء المجتمع المسلم، فالإسلام خطط دنيوياً واجتماعياً على أن المجتمع المسلم ككل مجتمع لا يخلو من ظروف طارئة تداهم المسلمين أو فئة منهم مما يستدعي تدخل أقنية المساعدة، وضمن هذه الأقنية الوقف الذي هو في المحصلة من الحلول الحاسمة لرأب الصدع وإعادة التوازن المعيشي والاجتماعي قدر الإمكان للمجتمع.

من هذه الحقيقة عن الوقف في الإسلام يمكن القول إن الوقف الإسلامي إحدى الركائز الأساسية

للنهضة الإسلامية الشاملة بأبعادها الاقتصادية والاجتماعية، فعلى مدى عقود طويلة مرت في تاريخ الأمة الإسلامية مارس الوقف بمؤسسيته ونظامه الشمولي التنموي الرائد أدواراً بالغة الأهمية في تدعيم مختلف نواحي الحياة في الدولة المسلمة، حتى غدت «مؤسسة الوقف الإسلامي التي نشأت وتطورت في ظل الحضارة الإسلامية من أكبر المؤسسات التمويلية التي عرفها التاريخ».

تعريف الوقف: الوقف كما عرفته اللغة هو الحبس والمنع، ويقال: وقفت الدابة إذا حبستها على مكانها(٢). وفي تعريف الفقهاء الوقف هو: تحبيس الأصل وتسبيل الثمرة، ومعنى الوقف: هو التنازل عن ملكية المال مؤبداً لله تعالى، من أجل أن ينتفع به الناس، وذلك كوقف المساجد ليصلي فيها الناس، أو كوقف المدارس، ووقف الأسبلة ليشرب الناس منها، وقد شجع الإسلام المسلمين على الوقف والإكثار منه، بل واعتبره من أفضل الطاعات المستمرة التي يتقرب بها المسلم إلى خالقه عز وجل(٣). روى مسلم أن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) قال: (إذا مات ابن آدم انقطع عمله إلا من ثلاث: صدقة جارية، أو علم ينتفع به، أو ولد صالح يدعو له)(٤). قال أهل العلم: الصدقة الجارية هي الوقف.

وفي السيرة النبوية الشريفة أن النبي (صلى الله عله وسلم) لما هاجر إلى المدينة، لم يكن فيها ماء حلو عذب سوى بئر (رومة) وكانت لرجل شحيح النفس، يغالي في بيع مائها، فرغب النبي (صلى الله عليه وسلم) في شرائها قائلاً: (من يشتر بئر رومة بخير له منها في الجنة) فاشتراها عثمان بن عفان رضي الله عنه بخمسة وثلاثين ألف درهم، فقال النبي (صلى الله عليه وسلم): (اجعلها سقاية (سبيلاً) للمسلمين وأجرها لك) ففعل(٥).

ثم شاع الوقف بين الصحابة وانتشر بعد ترغيب النبي(صلى الله عليه وسلم)، حتى قال جابر بن عبدالله رضي الله عنه: لا أعلم أحداً من الصحابة كان ذا مقدرة ومال، إلا وقف مالاً في سبيل الله.

صور وميادين الوقف في الإسلام: قلما يجد الإنسان ـ مع امتداد رقعة البلاد الإسلامية ـ مدينة أو قرية، ليس فيها وقف، فقد بلغ المسلمون ـ عبر العصور ـ الذروة في التسابق على وقف المرافق الخيرية، لتحقيق النهضة والتنمية الإنسانية في جوانبها المادية والمعنوية، وأقبلوا رجالاً ونساء على الوقف بحماس، فنجد مما نجده:

وقف المساجد: ومرافقها ولوازمها، فبادروا إلى عمارة المساجد بكرم وسخاء.وأناروها بالقناديل والأضواء والشموع، وأمدوها بالمصاحف والطنافس، وحفروا لها الآبار للوضوء والنظافة، ويكفي أن نعرف أن عدد مساجد مدينة قرطبة الأندلسية ـ في إسبانيا اليوم ـ تبلغ في القرن الثالث الهجري (العاشر الميلادي) ستمائة مسجد، وكان معها لوازمها ومرافقها وادواتها وخدماتها، ولايزال إلى اليوم الجامع الأزهر في القاهرة، والمسجد الأموي في دمشق، وجامع القيروان في تونس، وغيرها من الجوامع والمساجد المنتشرة في بلاد المسلمين، لا تزال شاهدة على مدى اهتمام المسلمين بعمارة المساجد ووقفها مع مستلزماتها.

وقف المدارس وتوابعها: لقد اهتم المسلمون بوقف المدارس على اختلاف مراحلها التعليمية باعتبارها مصادر إشعاع لرقي

الفكر والنهوض بالمعرفة الإنسانية، ووقفوا مع هذه المدارس أماكن لنوم الطلاب الغرباء، ومواضع للدراسة والمطالعة، وقاعات للبحث والكتابة، ومرافق صحية.

وتذكر كتب التاريخ أن المدارس الوقفية على اختلاف مراحلها التعليمية بلغ عددها في (صقلية) - في إيطاليا اليوم - في القرن الرابع الهجري (الحادي عشر الميلادي) أكثر من ثلاثمائة مدرسة، فيها عشرات الآلاف من الطلاب في تعليم مجاني للجميع، ولا تزال آثار هذه المدارس باقية في كثير من العواصم والمدن الإسلامية في مكة والمدينة ودمشق وحلب والقدس وبغداد والقاهرة واسطنبول وغيرها من مدن آسيا الوسطى وإيران والهند وحلب ودمشق والقاهرة..

وقف المستشفيات (البيمارستانات) ومستلزماتها: فقد اهتم المسلمون أيضاً بوقف المستشفيات والإنفاق عليها وعلى المرضى والأطباء والموظفين، وتقديم الرعاية للجميع، من أجل النهوض بالمجتمع، وتنمية أفراده، وصيانة الصحة العامة، ومن المستشفيات المشهورة في التاريخ الإسلامي: المستشفى العضدي ببغداد في القرن الرابع الهجري (الحادي عشر الميلادي) والمستشفى النوري بدمشق، والمستشفى المنصوري بالقاهرة وغيره من المستشفيات العامة، بل والمتخصصة في أمراض العيون والعظام والباطنية والجراحة والامراض النفسية والعقلية.

وقف المكتبات العلمية والثقافية: وهي قد حوت عشرات الآلاف من الكتب في أصناف العلوم والثقافات والفنون والمعارف وكان يقوم على رعايتها وصيانتها موظفون وخطاطون ومترجمون وأمناء. وأما الغاية الاجتماعية التنموية فهي غرس السعادة في نفوس الناس، وذلك بتأمين احتياجاتهم، وتوفير مطالبهم المعيشية، وإعانتهم على تجاوز الظروف الصعبة التي نزلت بهم، والارتقاء بحياتهم وتيسير أسباب التنمية والإنتاج أمامهم، وتيسير أسباب الحياة الكريمة لهم، سواء كانت غذاء، أو علاجاً او مسكناً او علماً او حياة مزدهرة.

دور الوقف في الحياة الاجتماعية: إن الدارس للوقف في الحضارة الإسلامية ليعجب من التنوع الكبير في مصارف الأوقاف، فكان هناك تلمس حقيقي لمواطن الحاجة في المجتمع لتسد هذه الحاجة عن طريق الوقف، من خلال الأوقاف، فالوقف من حيث بعده الاجتماعي يبرهن على الحس التراحمي الذي يمتلكه المسلم ويترجمه بشكل عملي في تفاعله مع هموم مجتمعه الكبير، ويبدو هذا جلياً في رصد التطور النوعي للوقف على امتداد القرون الأربعة عشر فلقد كان المسجد أهم الأوقاف التي عني بها المسلمون، بل هو أول وقف في الإسلام، كما هو معلوم في قصة بناء مسجد قباء أول مقدم رسول الله (صلى الله عليه وسلم) إلى المدينة المنورة، ولعل من أبرز شواهد اهتمام المسلمين بذلك الجانب في الوقف: الحرمين الشريفين بمكة المكرمة والمدينة المنورة، والجامع الأزهر بالقاهرة، والمسجد الأموي بدمشق والقرويين بالمغرب، والزيتونة بتونس وغيرها كثير، ثم يأتي في المرتبة الثانية من حيث الكثرة العددية والأهمية النوعية المدارس، فلقد بلغت الآلاف على امتداد العالم الإسلامي وكان لها أثر واضح في نشر العلم بين المسلمين وقد أدى توافد طلاب العلم من جميع أنحاء العالم إلى مراكز الحضارة الإسلامية والعواصم الإسلامية إلى إنشاء

الخانات الوقفية التي تؤويهم، إلى جانب تهيئة الطرق، وإقامة السقايات والأسبلة في هذه الطرق للمسافرين، وكذا دوابهم.

وصاحب ذلك إنشاء الأربطة ودور العلم للطلاب الغرباء لإيوائهم، واستتبع ذلك ظهور الوقف للصرف على هؤلاء الطلاب باعتبارهم من طلاب العلم المستحقين للمساعدة في دار الغربة، ولا تخلو كل هذه المراحل والأنواع من جوانب اجتماعية للوقف لها دلالتها وأهميتها وأثرها في المجتمع بشكل عام.

إلا أن الدور الفاعل للوقف في مجال الرعاية الاجتماعية يتمثل في المدارس والمحاضن التي أنشئت خصيصاً للأيتام يوفر لهم فيها المأكل والأدوات المدرسية كما يتمثل دور الوقف في مجال الرعاية الاجتماعية في الأربطة والزوايا، والتكايا بالإضافة إلى الأسبلة التي يقصد بها توفير ماء الشرب للمسافرين وعابري السبيل وجموع الناس سواء داخل المدن أو خارجها ويمكن أن نعد كل ذلك مؤسسات اجتماعية أدت دورها الاجتماعي باقتدار رغم صعوبة استمرار مثل هذه المؤسسات الاجتماعية وبقائها فترات طويلة وعلى مدى أجيال متوالية، ويعود ذلك إلى حاجتها الكبيرة إلى موارد مالية دائمة لا تتوقف ولا تنضب وقد تحقق لها ذلك بفضل من الله ثم بفضل نظام الوقف الذي ازدهر في تصاعد مع ازدهار الحضارة الإسلامية ذلك أن الملاحظ في كثير من حلقات التاريخ وفي العديد من بلاد الأوقاف وأثرها في العالم توقفت مؤسسات خيرية ضخمة عن أداء رسالتها بعد فترة من الزمن، بسبب نضوب مواردها المالية وإفلاسها مما يضطرها إلى طلب مساعدة الخيرين بين حين وآخر، أما في الحضارة العربية الإسلامية فإنه قل أن تجد مثيلاً لهذه الظاهرة.

المجالات الاجتماعية: يمكن أن نجعل المجالات الرئيسية لعمل الأوقاف في الجوانب الاجتماعية في المجالات الآتية:

مجال رعاية الأيتام: نجد الحرص الكبير من المسلمين على رعاية الأيتام وتربيتهم من خلال الأوقاف بحثاً عن الأجر والمثوبة.

ب) في مجال رعاية الغرباء والعجزة: لقد أدت الأوقاف دورا مهماً في تحقيق الرعاية الاجتماعية الشاملة للغرباء والعجزة بشكل عام، فما من مدرسة ينشئها الواقفون إلا ويوضع بجوارها بيت خاص للطلاب المغتربين ويجري عليهم فيها ما يحتاجونه من غذاء.

ج) في مجال رعاية الفقراء والمعدمين: لاشك أن الأوقاف باعتبارها صدقة جارية قد قامت بدور كبير في مجال الرعاية الاجتماعية والضمان الاجتماعي في المجتمع المسلم، فمن اللافت للنظر أن وثائق الأوقاف في غالبها تنص على مساعدة الفقراء والمحتاجين، بل إن هذا يعد ركناً أساسياً في الوقف، إلا أن المساعدات تكون بأشكال وأنواع مختلفة، فمن ذلك توزيع المساعدات النقدية، وغيرها أحياناً.

كما كانت هناك أوقاف خيرية تنفق على أسر السجناء وأولادهم، حيث يقدم لهم الغذاء والكساء وكل ما يحتاجونه لحين خروج عائلهم من السجن، كما وُجدت مؤسسات وقفيه لتجهيز البنات إلى أزواجهن ممن تضيق أيديهم أو أيدي أوليائهم عن نفقات تجهيزهن.

دور الوقف من الناحية الآثارية:
وثمة نقطة هامة تفرض نفسها في مجال دراسة أهمية الوقف، هي دوره الكبير في وجود وبقاء عدد

من المباني والمنشآت الأثرية ذات القيمة التاريخية والفنية والمعمارية؛ التي نستمتع بمشاهدتها، وتزخر بها معظم المدن والحواضر العربية والإسلامية، ومن أهم هذه الآثار الوقفية: المساجد، والجوامع، والأسبلة، والتكايا، والحمامات الشعبية، والأسواق، والقيساريات، والقصور، والقباب، والأضرحة والمقامات والعتبات المقدسة، والمزارات الشريفة، ومثل تلك الآثار تزينها - في أغلب الحالات - نقوش بديعة، وزخارف ورسومات رائعة الجمال، فضلاً عن محتوياتها من أعمال الفنون الجميلة مثل التحف، والمقتنيات النادرة من السيوف، والمنابر، والمصاحف، والمخطوطات، والقناديل، والثريات، والأواني، والمشغولات الذهبية والفضية، والسجاجيد، وما شابه ذلك.

إن إسهام الوقف في تلك الجوانب الفنية والجمالية والمعمارية التي أشرنا إليها يؤكد - في أحد أبعاده - على المعنى المدني العميق لنظام الوقف، وأنه ليس نظاماً دينياً مغلقاً، كما يظن البعض؛ وإنما هو نظام مرن ومتطور، وقد قام بدور ملموس في دعم القيم الجمالية والفنية، وأسهم في ترجمتها إلى ممارسة اجتماعية واقعية؛ هي في جملتها وجه من وجوه «المجتمع المدني» في ظل الحضارة الإسلامية، وهذا الوجه جدير بالمحافظة عليه والعناية به، وخاصة أن سمة «الخلود» هي أبرز سمات الوقف الخيري، و«الخلود» هو أبرز سمات الآثار والفنون الراقية، وهذه وتلك تعتز بها الأمم، وتعتبرها من رموزها الحضارية الباقية على مر الزمن وشاهدة على أصالتها.

كيف يعاد دور الوقف في مجال الرعاية الاجتماعية؟

إن المتأمل في تاريخ الأمة ليجزم وبقوة أن الرعاية الاجتماعية في المجتمع المسلم طوال القرون الماضية لم توجد إلا عن طريق الوقف، وفي عصرنا الحالي، ورغم وجود مفهوم الدولة القائم بشكله المعاصر، بكثير من الخدمات الاجتماعية التي كانت تقدمها الأوقاف سابقاً، إلا أن الظروف المالية للدول توجب إعطاء الوقف دوره الحقيقي في المساهمة في جوانب الرعاية الاجتماعية وهذه المشاركة من قبل أثرياء الأمة لا تعني تقليل الأعباء عن الحكومات بقدر ما تؤدي إلى ترسيخ قيم الانتماء في النفوس للمجتمع المسلم الكلي وجعل أفراد الأمة أكثر استعداداً للمشاركة الفعالة في تبني هموم المجتمع والتخفيف من الاتكالية الشائعة لدى الناس اعتماداً على جهود الدولة، والدولة فقط.

المصادر:

(١) رواه البخاري. (٢) مختار الصحاح. (٣) محمد عثمان احمد - الفقة الشرعي - دار التوحيد - بيروت - ١٩٧٥م. (٤) رواه مسلم.
(٥) رواه النسائي والترمذي.

مصادر أخرى:

منير عابد الله -الوقف الإسلامي في العهد المملوكي - دار مدبولي - القاهرة - ١٩٦٠. ابن الجوزي - الوقف الإسلامي في ديار الإسلام - مخطوطة - معهد التراث العلمي في جامعة حلب.

المعنى النحوي

قراءة في مرحلة التأسيس وما بعد التأسيس

مصطفى محمد العطار

إن أول سؤال يطالعنا ونحن بصدد الوقوف على تعريف للمعنى النحوي هو: هل كان هناك مكان للمعنى في الدراسات النحوية؟ بمعنى آخر: ما نصيب الدراسة الدلالية من تفكير النحاة الأوائل؟ إن سؤالاً كهذا يتطلب منا بالضرورة حديثاً عن مرحلتين هامتين طبعتا الدراسات اللغوية عامة والدراسة النحوية على وجه الخصوص، مرحلة التأسيس ووضع الأصــول، ومرحلة النحو المؤسس الذي يشمل كلاً من المعنى والإعراب اعتباراً من أن هذا الأخير هو فرع المعنى.



وإذا أردنا أن نقوم بتوطئة تاريخية، وجدنا أنه لما جاء الإسلام، وجد اللغة العربية قد استكملت أدوات التعبير، وأصبحت قادرة على استيعاب جميع المعاني الجديدة، خصوصاً تلك التي كانت تمتاز بالصفاء والنقاء من لغة أهل وسط الجزيرة العربية لا لغة السواحل التي كانت متاخمة لأمم وشعوب أخرى كالفرس والروم، وهذه حقيقة تاريخية عجت بها كتب التاريخ، وكان من مخالطة العرب الفاتحين لهذه لشعوب والأمم أن فسدت الألسن وتفشى اللحن في أعز ما يملكه العرب، اللغة العربية، الإرث الحضاري والزخم التراثي الذي لا ينضب، وفي ذلك يقول أحدهم: «فلما كانت الفتوحات واختلاط العرب الفاتحين بالشعوب التي كانت تحت سيطرة الفرس والبيزنطيين والأحباش ودخول كثير من هؤلاء في الإسلام واضطرارهم إلى تعلم ما استطاعوا من العربية، وكان من بين هؤلاء الفاتحين وهؤلاء الشعوب اختلاط وأخذ وعطاء، تسرب الفساد إلى لغة كثير من العرب وبدأ يسمع كثير من اللحن في التخاطب، قليلاً في الأول ثم أخذ في الانتشار حتى لفت إليه أنظار المسؤولين وغيرهم من أهل الحل والعقد(١)، إن النص هذا باعتباره صيرورة تاريخية لبوادر ظهور اللحن، يبرز الخطر الكبير الذي طال اللغة العربية وأصبح يتهدد كيانها، خصوصاً بعد الفتوحات الإسلامية التي كان لها الفضل كل الفضل في اعتناق كثير من الأمم الإسلام، فكان لزاماً على هؤلاء أن يتعلموا العربية حتى تترسخ قدمهم في مراقي الحياة الاجتماعية والسياسية وحتى يزدادوا فهماً للإسلام والمسلمين.

ولعل التاريخ الإسلامي يحوي من الشواهد والأمثلة الكثير على تفشي اللحن واللكنة ما يجعلنا نبجل الجهد الكبير الذي بذله علماؤنا ولغويونا الأجلاء في تقعيد اللغة وضبطها خوفاً عليها من الفساد، وحسبنا شاهدان فقط على ذلك، فقد ورد في كتاب الخصائص لابن جني قوله: «إن رجلاً لحن بحضرة النبي فقال: (أرشدوا أخاكم فإنه قد ضل)، والشاهد الثاني وهو أخطر من ذلك وأشد، وهو أن أعرابياً قدم في خلافة عمر وقال: (من يقرئني مما أنزل على محمد؟) فأقرأه رجل سورة براءة بهذا اللحن (وأذان من الله ورسوله إلى الناس يوم الحج الأكبر أن الله بريء من المشركين ورسوله) بكسر اللام، فقال الأعرابي: إن يكن الله بريء من رسوله فأنا أبرأ منه)(٢).

إن هذين الشاهدين اللذين أوردناهما ليدلان على أن اللحن كان متفشياً حتى في عهد الرسول صلى الله عليه وسلم، وبين الأعراب أنفسهم حيث لم تسلم ألسنتهم من الخطأ حتى في القرآن، إلا أن ظهور اللحن والفساد بصورة سافرة كان مع المسلمين غير العرب الذين صعب عليهم مجاراة اللسان العربي الفصيح الذي لا يضيق سلمه الصوتي على استيعاب جميع الحروف، بخلاف الموالي الذين نجدهم عاجزين عن نطق بعض الحروف كالحاء والقاف مثلاً، دون أن ينال ذلك من المعنى، لكن عندما يصيب اللحن الثوابت والضوابط العربية التي توارثها العرب آباء وأجداداً فإن ذلك يصبح أخطر لا على لغة العرب وحدها، بل على القرآن بصفته وعاء لها، فلحن بسيط كإبدال الفتحة كسرة ـ مثلاً ـ قد يؤدي إلى فهم أبتر يصل ذروته أحياناً كقول الأعرابي الذي سبق ذكره (أن الله بريء من المشركين ورسوله) فقد عطف (رسوله) على (المشركين) فكانت (رسوله) مجرورة. إذن من الطبيعي أن يكون القرآن السبب المباشر لظهور علم

النحو «لأن النحو دراسة للتركيب اللغوي ورصد للظواهر الإعرابية الناجمة عن القرائن اللفظية التي سميت فيما بعد بالعوامل النحوية، فقراءة القرآن تعتمد اعتماداً بارزاً على تغير أواخر الكلمات أي الإعراب، وقد ظهر اللحن أول ما ظهر في القضايا الإعرابية(٣). فقراءة القرآن لا بالنسبة إلى العربي القح ولا بالنسبة إلى الموالي، لا يمكن أن تتم دون أدنى مراعاة للقواعد النحوية والعلامات الإعرابية، فتغيير هذه الأخيرة هو تغيير لمعنى بأكمله وفي هذا إثم كبير وجناية عظمى على المتن القرآني.

ونحن لسنا هنا بصدد التأريخ لنشأة النحو أو للظروف التي أحاطت به، بقدر ما نريد أن نشير إلى أن تقعيد اللغة العربية كان بدافع الغيرة والخوف عليها من الفساد واللحن الذي من شأنه أن يهز فصاحتها وبلاغتها التي تعتبر الميسم الذي يسمها ويميزها عن غيرها من اللغات.

إن هذه التوطئة تجعلنا نسلم بأن جهود علمائنا ونحويينا الأوائل كانت منصبة أساساً على تعليم القواعد وتلقينها للمتعربين حتى يسهل عليهم التمكن من اللغة العربية، فيقل اللحن ويعود لهذا اللسان رونقه وصفاؤه، أما الحديث عن واضع النحو العربي فتلك مسألة لا تخصنا في شيء مادام الأمر يتعلق بالإجابة عن سؤال المعنى وحضوره في الدراسة النحوية.

ويجب التنبيه إلى كون الدراسة الدلالية في المرحلة الأولى ـ مرحلة التأسيس ـ لم تكن ذات أهمية، وإن وجد هناك حديث عن المعنى فإنما هو المعنى النحوي الوظيفي الصرف «إنه معنى الأبواب النحوية كالفاعل ونائبه والمفعول والحال والتمييز والمستثنى والمضاف إليه والنعت والبدل والمبتدأ والخبر... وهذه المعاني تحرصها قرائن صوتية كالعلامة الإعرابية ونغمة الكلام، أو صرفية كالبنية الصرفية والمطابقة والربط والأداة، أو تركيبية كالتضام والرتبة، ومعنى هذا أن الأبواب النحوية وظائف تكشف عنها القرائن أو بعبارة أخرى معان وظيفية للقرائن المستمدة من الأصوات والصرف والماثلة في التركيب والسياق»(٤).

فالفاعل النحوي ليس هو الفاعل الدلالي، بمعنى أن هذا الفاعل لا يخرج عن ثلاث قرائن: صرفية وصوتية وتركيبية وليست دلالية. فالجملة الآتية مثلاً:

(ضرب زيد عَمْراً) يدرسها النحوي على الشكل الآتي: (ضرب) فعل ماض و(زيد) فاعل و(عمر) مفعول به، بمعنى آخر إن جملة (ضرب زيد عَمْراً) لا تفيد النحوي في شيء إلا في الوظائف التي تؤديها كل كلمة على حدة. وإذا انطلقنا من كون النحاة تعاملوا مع الكلمة التي تتشكل منها الجملة، فإن ذلك لم يكن عبثاً وإنما كان لاعتبار هام جداً هو أن الجملة الواحدة يسهل ضبطها وحصرها، في حين إذا تجاوزنا الجملة إلى بعد فوق جملي، فإن ذلك يصعب معه ضبط اللغة العربية، وما دمنا نتحدث عن الكلمة المفردة في علاقتها بكلمة أخرى داخل النسق الجملي، فإن الحديث عن معنى دلالي يغدو شبه مستحيل، ومن ثم يتحدد التمايز بين علم النحو وعلم المعاني.

إلا أن تمام حسان عندما تحدث عن هذا التمايز بين علم النحو وعلم المعاني منطلقاً من فكرة أساس مفادها: كون الأول يتعلق بالجملة في علاقاتها بجمل أخرى داخل البنية النصية فإنه أغفل الفرق الأساسي بين العلمين وهو الرأي الذي انتقد بشدة انطلاقاً من كون التنافر بين العلمين لا يغدو محدداً أساسياً

ينبغي الاستناد إليه «فاختلاف النحو والمعاني في بعض الموضوعات واتفاقهما في البعض لا ينبغي أن يخدعنا فنغفل عن الفارق الأساسي وهو أن النحو يدرس أعمال الواضع، والمعاني أعمال المتكلم»(٥). بعبارة أخرى إن النحو في تعامله مع جملة ما لا يدرس معناها بقدر ما يدرس الكلمة الموضوعة بما هي اسم وفعل وحرف. أما دراسة المعاني فتلك من اختصاص المتكلمين الذين يدرسون الكلام والمتكلم فينتقلون من الجملة الواحدة إلى ما فوق الجملة أي إلى النص.

لكن ما موقع المعنى من دراسة النحوي للجملة؟ إن سؤالاً كهذا يجعلنا تائهين بين ثلاثة تعريفات للمعنى، فهل نحن بصدد تعريف نحوي للمعنى؟ أم بصدد تعريف معجمي للمعنى؟ أم أننا في الأخير أمام تعريف دلالي؟

إن ما تقدم من معطيات حول مسألة تأسيس النحو ليبرز بوضوح أن دراسة المعاني أو المعنى بمفهومه الواسع كانت دراسة مغيبة تماماً، وإن كانت حاضرة فإن النحاة كانوا يرجئونها ويؤجلون النظر فيها إلى حين اكتمال عملية تأسيس النحو لا لأن المعنى لا طائل من دراسته ولا لأن الدراسات الدلالية لم تكن قد تطورت بعد، ولكن لعامل أساسي هو كون النحو لم يكن يتجاوز القواعد والضوابط التي كان الهدف منها هدفاً تعليمياً صرفاً كما رأينا، ولذلك ما يبرره بالنظر إلى طبيعة المرحلة التي عرفت دخول كثير من الأمم إلى الإسلام، فما كان إلا أن فسدت السليقة اللغوية.

نستنتج أن المرحلة الأولى عرفت ما يسمى بالمعنى الوظيفي أو الإعرابي، ذلك أن «حركات الإعراب ليست شيئاً زائداً أو ثانوياً وهي لم تدخل على الكلام اعتباطاً، وإنما دخلت لأداء وظيفة أساسية في اللغة، إذ بها يتضح المعنى ويظهر، وعن طريقتها نعرف الصلة النحوية بين الكلمة في الجملة الواحدة»(٦)، وفي هذا الصدد يعرف ابن جني الإعراب قائلاً: «هو الإبانة عن المعاني بالألفاظ، ألا ترى أنك إذا سمعت «أكرم سعيد أباه وشكر سعيداً أبوه، علمت بنصب أحدهما ورفع الآخر الفاعل من المفعول، ولو كان الكلام شرجاً واحداً لاستبهم أحدهما عن صاحبه، فإن قلت فقد تقول: ضرب يحيى بشرى، لا تجد هناك إعراباً فاصلاً»(٧) فمهمة الإعراب عند ابن جني هي الإيضاح والإبانة عن المعنى، والمتأمل في كلامه هذا يجد أن المعنى عنده هو معنى الأبواب النحوية، فالرفع يدل لا محالة على الفاعل، والنصب يدل على المفعول، والكسر يدل على الشيء المضاف أو المجرور، وفي نفس الوقت يكون المعنى عنده شاملاً للإعراب والمعجم والدلالة، إذ إن ابن جني لم يكن نحوياً عادياً كمعظم النحاة الذين سبقوه أو عاصروه، أولئك الذين نظروا إلى النحو نظرة تقليدية وفصلوه عن باقي فروع العربية، بل إن النحو عند ابن جني «ليرتبط بباقي الفروع العربية وليس مجرد قواعد مبنية على شواهد وأمثلة بعيدة عن الواقع اللغوي قريبة من الفلسفة وإعمال الذهن»(٨). إن هذا من شأنه نفض الغبار وإزالة اللبس الذي قد يعلق بأذهاننا فيما يخص طبيعة الدلالة في المرحلة الأولى من الدراسة النحوية.

لقد أشرنا ـ سابقاً ـ إلى أن النحوي لم يكن يتجاوز المعنى الوظيفي وحصرنا ذلك في المرحلة الأولى التي عرفت تأسيس النحو، أما وقد نضجت الدراسة النحوية بل واللغوية عامة فإن الأمر قد تغير، وابن جني واحد من الذين عاشوا هذه المرحلة وتجاوزوا

المفهوم التقليدي للنحو بما هو إعراب لا غير، إذ يمكن القول، إنه مع هذا اللغوي لم تعد دراسة النحاة للمعنى دراسة وظيفية فقط، بل أصبح النحو ذا عمق أكبر في المبحث اللغوي وهو ما يطلق عليه المعنى الدلالي الاجتماعي حسب تمام حسان الذي يؤكد أنه للوصول إلى المعنى الدلالي في صورته الشاملة لا بد أن نضع بعين الاعتبار فروع الدراسات اللغوية المختلفة من صوتيات وصرفيات ونحو، أما المعنى المعجمي فإنه يقصد به العلاقات العرفية الاعتباطية التي تنشأ بين المفردات ومعانيها(٩).

وهكذا فبإمكاننا أن نأتي بجملة لا يوجد بين مفرداتها علاقات عرفية أي أنها ليس لها معنى، ولكن من الناحية الوظيفية النحوية تغدو صحيحة ومقبولة، وهذا ما أكدته الدراسات اللغوية الحديثة خصوصاً مع العالم اللساني الأمريكي تشومسكي Chomsky في كتابه المعروف بالبنية التركيبية Syntactic structures (١٩٥٧).

ويضيف تمام حسان قائلاً: «لقد كان اكتمال الوظائف سبباً في قدرتنا على إعراب الجملة ولكن قصورها معجمياً واجتماعياً حال بينها وبين أن تكون نصاً عربياً مفهوماً(١٠)، واضح إذن من قول تمام حسان أنه وإن اتضحت معاني المفردات فإنها لن تكشف لنا حتى عن المعنى الحرفي أو ما يسمى عند الأصوليين ظاهر النص أو المقال عند البلاغيين، وذلك لأن معاني المفردات تحتاج بدورها إلى المعنى الوظيفي والمعنى العرفي حسب تمام حسان يشكل ما يسمى بالمقال.

لكن إلى أي حد تستطيع الجملة ذات المعنيين الوظيفي والعرفي أن تكون جملة واضحة المعنى من الناحية الدلالية ؟هاهنا يصبح من الضروري أن نضيف عنصراً ثالثاً هو عنصر المقام أو العنصر الاجتماعي على حد تعبير تمام حسان لأن الجملة الواحدة تصلح لأن تدخل في سياقات متعددة فوجود الجملة متجردة عن مقامها التخاطبي بقرائنه اللسانية وشبه اللسانية والخارج لسانية قد يؤدي إلى نوع من اللبس ambiguity وهذا لن يصل بنا إلى المعنى الدلالي إذ يستأثر المقام وظروف إنتاج الكلام بدور كبير في القدرة على فهم وتأويل خطاب ما وللبرهنة على ذلك نقدم المثال الآتي :

(مرحباً بالمجتهد) هذه الجملة صحيحة صوتياً وصرفياً ونحوياً (وظيفياً) كما أنها صحيحة معجمياً ولكن قابليتها للدخول في سياقات اجتماعية موسومة بالتعدد تجعل العنصرين السابقين قاصرين عن إيراد المعنى الدلالي المقامي ذلك أنه إذا قلنا لتلميذ حصل على نقطة مشرفة في الامتحان (مرحباً بالمجتهد) فإن المقام الاجتماعي لاشك سيكون محدداً إذ نفهم مباشرة أن مقام الخطاب هو التعظيم والتمجيد أما إذا كان الأمر يتعلق بتلميذ رسب في الامتحان فإن الأمر في هذه الحال يكون متعلقاً بمقام التحقير والاستهزاء ذلك ما نفهمه من المعطى التداولي.

رأينا كيف أن المعنى كما فهمه نحاة الصناعة لا يكشف لنا عن عمق الجملة بقدر ما هو معنى سطحي شكلي. أما المعنى الشمولي الكلي الذي يراعي التمظهرات التي وقفنا عليها آنفاً، فيمكن القول معه إنه كان حاضراً في أذهانهم وفكرهم فقط، لأن الهم الذي كان يحمله النحاة هو تعليم النحو بأبوابه المختلفة: باب الفاعل والمفعول والفعل، حتى تضبط اللغة العربية لكي تصبح لغة معياراً تستفيد من تقنيات التقعيد، الأمر الذي سيختلف تماماً مع نحاة ما بعد التأسيس، ونحن نرى أنه من

الضروري الوقوف على هذا التقسيم حتى يتسنى لنا معرفة حجم الاهتمام الذي أولاه علماؤنا الأوائل لدراسة المعنى.

والدارس المتصفح للكتب النحوية السابر لأغوارها وكنوزها العلمية، لا يمكن أن يغفل بحال من الأحوال عن أب النحاة العرب، إنه سيبويه الذي يعد كتابه مرجعاً هاماً لا مناص منه بالنسبة إلى الباحث في حقل اللغويات العربية العامة والنحو خاصة بما هو إعراب ومعنى «فقد كان رحمه الله يحرص الحرص كله على أن يصحح الإعراب وعنايته به قبل عنايته باللفظ ولو أنه تعارض أكثر الرأيين إعراباً مع المعنى الذي يقتضيه الحال، رجع إلى الأقوى ما دام المعنى يأتلف به ويضطرد معه»(١١). فسيبويه من النحاة الذين تفطنوا إلى العلاقة الجدلية الجوهرية بين المعنى والإعراب، فلم يكن يتقاعس عن استحضار المعنى إن في واقعه وإن في ذهنه اعتباراً لكون الإعراب فرع المعنى فهو تمييز للمعاني «فأما الإعراب فبه تميز المعاني ويوقف على أغراض المتكلمين، وذلك لو أن قائلاً قال (ما أحسن زيد) غير معرب لم يوقف على مراده، فإذا قال (ما أحسن زيداً!) و(ما أحسن زيدِ؟) و(ما أحسن زيدٌ) أبان بالإعراب عن المعنى الذي أراده وللعرب في ذلك ما ليس لغيرهم، فهم يفرقون بالحركات وغيرها بين المعاني، يقولون مفتح للآلة التي يفتحون بها ومفتح لموضع الفتح.... »(١٢).

إن ظاهر النص يثبت ما للإعراب من دور رئيسي داخل الجملة الواحدة، إذ به يظهر المعنى ويخرج عن لبسه كاللبس الذي رأيناه مع الجملة السابقة، فـ (ما أحسن زيداً!) الأولى تدل على التعجب والذي أجاز ذلك هو الفتحة والثانية تدل على الاستفهام لأن الكسرة أجازت ذلك والثالثة تدل على النفي لأنها حملت ضمة في آخرها.

إذن فعناية العرب إنما تكون بالمعنى والإعراب معاً، وإن حصل أن تشبثت العرب بالإعراب دون المعنى فيجب حينئذ ألا تعتبر أن المعنى ملقى به بل إنما حاضر في أذهانهم، ولكن تم إرجاؤه إلى فترة تكتمل فيها صناعة النحو حتى تصبح ناضجة. ومادمنا قد وقفنا على أن سيبويه لم يغفل مسألة المعنى في تفكيره فلأن«المعنى عنده أولاً والإعراب ثانياً فهو يتحسس المعنى الذي يساق له الكلام، فإن أفاد الإعراب الظاهر قبحه وهجنه ومضى يحتال لغيره، وكم رد أمثلة يظهر في أول الأمر مسايرتها للقواعد العربية وانسجامها معها، وذلك لأنها في اعتباره قد جفت المعنى وجانبته ونبت عن الغرض الذي من أجله سيقت»(١٣). ونحن لا نخال لغويينا القدامى قد أغفلوا هذا الشق من الدراسات النحوية، فأي إعراب يجافي المعاني ولا يتماشى وظاهرها هو إعراب مردود، لأنه لا يعقل أن يتم إعراب بيت



وكان فضل الله عليك عظيما

ما - مثلاً - دون النظر في معناه أولاً، وهذا ما جعل ابن هشام الأنصاري رحمه الأولى يقول في الجهة الأولى التي يدخل الاعتراض عن المعرب من جهتها: «أن يراعى ما يقتضيه ظاهر الصناعة ولا يراعى المعنى، فكثيراً ما تزل الأقدام بسبب ذلك، وأول ما يجب على المعرب أن يفهم معنى ما يعربه مفرداً أو مركباً، ولهذا لا يجوز إعراب فواتح السور على القول إنها من المتشابه الذي استأثر الله تعالى بعلمه، ولقد حكى لي أن بعض مشايخ الإقراء قد أعرب لتلميذ له بيت المفضل:

لا يبعد الله التلبب والـــــــ غارات إذ قال الخميس نعم

فقال (نعم) حرف جواب، فطلبا محل الشاهد فلم يجداه، فظهر لي حينئذ حسن لغة كنانة في (نعم) الجوابية وهي (نعم) هنا واحد الأنعام وهو خبر لمحذوف أي (هذه نعم) وهو محل الشاهد(١٤)، فمن شرط الإعراب النظر في المعنى أولاً. الأمر نفسه ينسحب على سيبويه، فإن نحن نظرنا إلى كتابه وجدناه غص بالأمثلة والشواهد، فكم من إعراب كان مردودا حينما لم يجئ طبق المعنى، «فالمعنى في مذهبه هو وحي الشرط والقاعدة وهو الذي يحكم الإعراب ويهيمن عليه، ولهذا فهو يعرض على القارئ الأمثلة في صور مختلفة مما يحسن ويقبح، ما يصح وما لا يصح، ويعلل كلاً بعلّته ويقرن كلاً بمعناه، فيبطل من التراكيب ما لم يجد طبق المعنى المقصود» (١٥).

إن الدلالة النحوية Combinatorial semantics « هي النسب القائمة بين مواقع الكلمات في الجملة »(١٦)، وما دمنا نتحدث من داخل نسق نحوي فإن هذه العلاقات أو النسب تقوم بين الوظائف فيما بينها كالفعل والفاعل والمفعول وتفاعل هذه العلاقات فيما بينها داخل النسق الواحد يشكل ما يسمى بالدلالة النحوية، وقد ذكر أحمد نعيم الكراعين فيما نقله السيوطي عن الفخر الرازي قوله: « ليس الغرض إفادة المركبات والنسب بين المفردات كالفاعلية والمفعولية وغيرهما »(١٧). إذن فصلب الدلالة لا يسير في منحى المعنى بقدر ما يسير في منحى الوضع، وذلك ما أشار إليه كثير من الدارسين: فتمام حسان وأحمد علوي يعتبران الفارق بين علم النحو وعلم المعاني إنما هو في كون الأول يدرس أعمال الواضع، أي يدرس الكلم. بما هو اسم وفعل وحرف، بينما الثاني فهو يدرس أعمال المتكلم، وهذا

التفاعل بين الاسم والفعل والحرف أي إعمال هذا في هذا كما تقول به نظرية العامل هو من اختصاص النحوي الخالص، حتى وإن كانت الصناعة النحوية «يجب أن تخضع للمعاني لا أن تخضع المعاني لها لأن مقصود المتكلم واحد لا يختلف وأما وجوه الإعراب فتحمل معاني متعددة وهو عمل النحوي، ولا ينبغي أن نلزم القارئ بأن يقصد ما يريده المعرب»(١٨)، ذلك أن المعرب المتشبث بالصناعة وبالإعراب لا دخل له في المعاني، وإنما الهدف من دراسته هذه هو الوقوف على الجانب الشكلي الوصفي ـ أو إن صح التعبير ـ على الجانب البنيوي بلغة دي سوسير، ذلك لأنه عندما نقول: (ضرب زيد عَمْراً) فإن النحوي يعتبر هذه الجملة بمثابة نسق أو بنية تضم مجموعة من العناصر التي تقوم بينها علاقات خلافية فرفع (زيد) تأتي عن طريق إعمال الفعل فيه، وهذا الأخير أعمل النصب في المفعول(عَمْراً) وهكذا بما لا يدع مجالاً للنظر في المعنى حتى ولو كان هذا الأخير واحداً والأعاريب مختلفة.

الخلاصة التي يمكن أن نعصرها من بنية هذا المبحث يمكن إجمالها في كون المعنى في الدراسات النحوية ـ وإن درس هذا الأخير في علاقته بالإعراب ـ من منطلق كون هذا الأخير فرع المعنى، فإن الدراسة النحوية لمسألة المعنى كانت دراسة لم تتعد المستوى الجملي بما هو دراسة نسقية مكونة من عناصر مفردة (فعل، فاعل ومفعول) وبذلك تاه المعنى وسط ركام التقديرات الإعرابية.

وعموماً لم يكن النحو في المرحلة الأولى، مرحلة التأسيس غير دراسة قواعدية معيارية هدفها التمييز بين صحيح الكلام وفاسده، كما هو الشأن بالنسبة إلى المرحلة اللاتينية الرومانية والتي كان النحو عندها تمييزاً بين منضبط للقواعد سائر على نهجها، وبين ما هو نشاز خارج عنها، لهذا فاللحن الذي طال اللغة الرومانية جعلهم يضعون قواعد ومقننات للتمييز بين الأسلوب الجيد والأسلوب الرديء، ولم يكن العرب أقل تأثيراً باليونان والرومان، لأن «المطلوب هو أن نستوحي لنخلق الجديد سواء عبرنا المكان لننقل عن الغرب أو عبرنا الزمان لننشر عن العرب الأقدمين»(١٩).

الهوامش:

(١) سعيد الأفغاني: من تاريخ النحو، دار الفكر. الطبعة ٢، ١٣٩٨–١٩٧٨ ص ٨. (٢) أبو الفتح عثمان بن جني،: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار. دار الكتاب العربي، ١٩٥٢ – ص ٨/ج ٢. (٣) د. محمد خير الحلواني. المفصل في تاريخ النحو العربي، الجزء الأول قبل سيبويه. مؤسسة الرسالة، الطبعة I ص ١٨، ج ١. (٤) د. تمام حسان. الأصول. دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٤٠١ – ١٩٨١. ص ٣١٨. (٥) د. أحمد العلوي. الطبيعة والتمثال، الرباط ١٩٨٨. ص ٢٣١. (٦) د. عبد العزيز عبده أبو عبد الله. المعنى والإعراب عن النحويين ونظرية العامل، الجزء الثاني، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، طبعة ١٣٩١–١٩٨٢. ص ٢٧١ / ج٢. (٧) د. أحمد سليمان ياقوت. دراسات نحوية في خصائص ابن جني، دار المعرفة الجامعية، ١٤١٠–١٩٩٠. ص ٣٦. (٨) نفسه، ص ٢٣٧. (٩) د. تمام حسان، الأصول، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٤٠١ ـ ١٩٨١. ص ٣٤٠. (١٠) نفسه. ص ٣٤١. (١١) د. عبد العزيز عبده أبو عبد الله. المعنى والإعراب عند النحويين ونظرية العامل، الجزء I، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، طبعة ١٣٩١ـ١٩٨٢ ص ٣٠٧. (١٢) عبد الرحمن جلال الدين السيوطي. المزهر في علوم اللغة وأنواعها، الجزء I، المجلد I، دار الفكر. ص ٣٢٩. (١٣) د. عبد العزيز عبده أبو عبد الله. المعنى والإعراب عند النحويين ونظرية العامل، الجزء I، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، طبعة ١٣٩١–١٩٨٢ ص ٣٠٧. (١٤) ابن هشام الأنصاري. مغني اللبيب، الجزء ٢، بحاشية خاتمة المحققين الشيخ محمد الأمير. ص١١٩. (١٥) د. عبد العزيز عبده أبو عبد الله. المعنى والإعراب عند النحويين ونظرية العامل، ص ٣٠٨/ج١ . (١٦) أحمد نعيم الكراعين. علم الدلالة بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ص٩٨. (١٧) نفسه، ص ٩٨. (١٨) د. عبد العزيز عبده أبو عبد الله. المعنى والإعراب عند النحويين ونظرية العامل، الجزء I، منشورات الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع، طبعة ١٩٨٢/١٣٩١، ص ٣١٤. (١٩) د. زكي نجيب محمود. تجديد الفكر العربي. دار الشروق، الطبعة (٧) ١٩٨٠ ص ٢٤٥.

الكوني في ذكرى رحيل الصادق النيهوم

الراحلون يأخذون بعضاً من حياتنا

متابعة : هند الهوني

بدار الكتب الوطنية – مكتبة الصادق النيهوم – وتكريماً لروح ابن بنغازي النيهوم، وتزامناً مع اليوم العالمي للكتاب، نظمت المؤسسة العامة للثقافة «فعاليات احتفالية الصادق الثقافية» استمرت ليومين بفترتين صباحية ومسائية في منتصف شهر إبريل لعام ٢٠٠٩ .

المكان الذي أصبح يعج بحضور المُبدعين والفنانين والمُثقفين العرب والليبيين.

شهد الجميع تعليق صورة الراحل الصادق النيهوم داخل جدران القاعة وسط تصفيق الحضور وابتهاج كل المتتبعين، ومن ثم عرض مرئي لمدة 20 دقيقة بصوت الإعلامي حسن بن عامر وإخراج القسم الإعلامي بدار الكتب الوطنية تناول حياة الراحل وبعضاً من سيرته ومناشطه وإبداعاته وبعد فترة الاستراحة كان للرئيس الشرفي للاحتفالية الأديب العالمي الليبي إبراهيم الكوني كلمة نقتطع جزءاً منها:

«إن فقدان الأخلة في دنيانا لن يعود مجرد رحيل إنسان حنون ولكنه يصير اغتراباً من بيت مركب، لأن الخل الفقيد إنما يفتح منا أنبل مبدأ فينا ليأخذه معه إلى تلك الهاوية التي ينعتها حكيم الجامعة بأنه لا خير فيها هو ما يعني أن الذي برحيله إنما يغتصب بكل قوة شطراً من وجودنا يستقطع النصيب الأنقى من روحنا ليجعلها غنيمة أو ربما زادنا يستعين به في رحلته الأبدية هذه التجربة التراجيدية هو ما عبر عنها أفلاطون بعبارة «الصديق هو أنا».

أن يكون الإنسان ذاكرة يعني أن يكون تاريخاً ويعني أن يكف الإنسان عن أن يكون مجرد حيوان ناطق كما أراد له أرسطو لينقلب حيواناً ثقافياً لأن نشاط الذاكرة الذي نسميه تأملاً والذي نسبته الفلسفات علة الديانات كلها هو الذي أنتج تلك الأعجوبة التي أعطت الزمان قيمة والمسمى ثقافة الذاكرة.

ولهذا فإن الأخلاء عندما يهجرون ديار دنيانا يلتحقون ببيتهم الأبدي فإنهم لا يأخذون معهم في رحلتهم إلى هناك حطام الدنيا سواء كان مالاً أم جاهاً أم دربا أم حتى أمجاداً، ولكنهم يأخذون معهم غنية الذاكرة، يأخذون معهم ذكرياتنا معهم، أي أنهم يأخذون معهم نصيباً سخياً من حياتنا.

فهم بغيابهم إنما يُغيبُّون نصيباً منا، يستعيرون جزءاً من روحنا ليستبقوه في اغترابهم رهينة يحتفظون بالرهينة ليختبروا مسلكنا في العلاقة معهم، لأن لا ننساهم، لأن النسيان في عرفهم ليس إهانة للذاكرة فحسب، ولكنه خيانة لهم، للعلاقة بهم ليس خيانة وحسب، ولكنه إماتة ثانية لهم، إماتة لا تقترفها الأقدار هذه المرة ولكنها الإماتة التي نقترفها نحن في حقهم هي الميتة الأسوأ التي لا تغتفر ناموس الأموات، جريمة

الصادق النيهوم:
أديب ليبي عُرِفَ بجرأته وقراءاته الفذَة للمجتمع والدين، متفهماً لنواقص مجتمعه والمجتمعات الأخرى، بنظرة واسعة وبعيدة في أمور هذه الدنيا، مُعبراً عن إنسانه الشمولي في تبنِّيه غير السائد والمخالف للمفاهيم الاجتماعية، حيثُ يكتشف العيوب ويدلُّ عليها.

«السبيل إلى الحب أن تغوص في داخلك .. أن تضع أنانيتك الخرقاء جانباً وتضع معها شهواتك الصغيرة وغرورك ورغبتك في الاستحواذ على كل شيء وجريك وراء إعجاب الناس بك وخداعك لنفسك باسم المثل العليا التي لا تؤمن بها إلا لأنها ترضي غرورك وحده ... السبيل إلى الحب أن تقفز خارج جلدك وتتعلم التواضع كما يتعلم الأطفال المشي».

هذه هي ما لا يسكت عليها الموتى عادة فينتقمون منا بالسلاح ذاته الذي استخدمناه ضدهم ألا وهو «النسيان».

فما معنى أن ينسانا الأخلة في أدبياتهم وانتقامهم من نسياننا لهم؟ إن نسيان الخلان في أدبياتهم يعني أن يجردونا من ذكرياتنا معهم بمعنى أن يستولوا على جوهرنا الأنبل الذي أخذوه منا على سبيل الإعارة، استيلاء نهائياً ليتركوا لنا حطام الدنيا بديلاً، وهو ما يعني أنهم يميتوننا أيضاً جزاء إماتتنا لهم إماتة ثانية جراء نسياننا لهم ولكن أي الميتتين أسوأ ...؟ ميتة يميتها الأحياء لأموات لا يطيلهم الموت، أم ميتة يميتها الأموات لأحياء لايخشون في رحلة دنياهم شيئاً كما يخشون الموت.

ليقيناً بأن ميتة أخلة على قيد الحياة أسوأ ألف مرة من ميتة أقران في عداد الأموات، ذلك أننا إذا كنا نموت بالنسيان مراراً كذلك فإننا لانحيا بالذاكرة مرة واحدة، ولكننا بالذاكرة نحيا مراراً أيضاً، فهل نحيي اليوم ذكرى الفقيد «الصادق النيهوم» لنجيره من ميتة أخرى هي يقيناً ميتة أخلاقية بعد ميتة الطبيعة أم أنّـا بلقائنا اليوم إنما نجير أنفسنا من ميتة الأحياء التي





جمع من الحضور في المناسبة

حق لي أن اسميها «لعنة الأموات» نحن لا نعبر لنستمتع ولكن نعبر لنتحرر ويبدو أن صلة صمتي منذ رحيل الفقيد إنما يرجع إلى هذه الصلة ذلك أن غياب الصادق النيهوم المفاجئ بالنسبة لي لم يكن صدمة فحسب، ولكنه كان تلك الأسجنة التي لم أشأ أن أتحرر منها بالكتابة عنها، إنها تلك الغصة التي كتمتها في صدري طوال «خمسة عشر عاماً»، لا لأن القول سر جهالة كما يرى حكيم الجامعة، ولكن لإحساس غامض بأن الكلم عن حنين اغترب هو ضرب من خطيئة تُحيل كل مقال إلى ابتذال، فكان أن اخترت الاستجارة بالصمت لأن الصمت حضور في حرم الذاكرة والحضور في حرم الذاكرة، ممارسة لتلك الصلاة التي اعتدنا أن نسميها تأملاً».

وبعد تلك المقدمة أخذ الأديب إبراهيم الكوني فى سرد ذكرياته مع الراحل وبعض الأحداث والوقائع من وقت معرفته به في عام 1968 وحتى مرافقة جثمانه بعد صراع باسل مع المرض لتصعد روحه ويستريح جسده فى مسقط رأسه بمدينة بنغازي فى ليبيا.

وفي ذلك يصف الكوني الرحلة «طويلة وموجعة طاف فيه أربـاع قـــارات الـعــالم الـقـديـمـة الـثـلاثـة المجبولة بروح الأساطير «إفريقيا – أوروبا – آسيا» مثله مثل سلفه «أوليس» اليوناني تماماً كأنه كان يقتفي أثر صاحب الكهف والمفارقة أن عودته لم تخل من روح أوليسية أيضاً، لأنها طافت الأركان انطلاقاً من جنيف إلى بيرن براً، إلى زيوريخ براً، أيضاً إلى مالطا جواً، ومن مالطا إلى طرابلس بحراً، ومن طرابلس إلى بنغازي جواً، والسبب تبدى لما تخلو من طبيعة نستطيع أن نسميه قدرية مثلها مثل مسيرة هذا الرجل تماماً، فلم يكن بالإمكان نقل الجثمان من جنيف إلى زيوريخ جواً دون المرور بمقر القنصلية بالعاصمة بيرن، لضرورة إتمام إجراءات الجثمان الرسمية، كما لم يكن بالإمكان نقل الجثمان إلى زيوريخ جواً نظراً لعدم وجود مطار فى بيرن، كما لم يكن بالإمكان نقل الجثمان إلى طرابلس جـواً نظراً لوجود ذلك الكابوس القبيح الذي أطلقت عليه وسائل عالمية بالحصار، لذا رتبنا مع كل الأطراف من أرملته المقيمة بجنيف إلى أصدقائه المقيمين في مختلف العواصم على أن تكون نقطة اللقاء صالة الانتظار فى مطار زيوريخ على أن تكون نقطة الانطلاق أيضاً، وهكذا رحل الجثمان من جنيف وحيداً في حين انتقلت قرينة الفقيد من جنيف إلى زيوريخ جواً يرافقها بعض أصدقاء الفقيد المقيمين هناك على أن يلتئم شمل بقية الأصدقاء في صالة انتظار مطار زيوريخ الدولي، كما انطلق كاتب هذا البيان من مقر إقامته في منطقة الألب فجراً ليمر على العاصمة التي تبعد ما لا يقل عن 60 كم لينطلق من هناك إلى زيوريخ التي تبعد عن العاصمة بمسافة 150 كم في ذلك الوقت من نهار خريفي بارد مُشبع بالرطوبة وملفوف بسطور الضباب من شهر نوفمبر من عام 1994، ليكون أول المستقرين في صالة الانتظار قبل أن يبدأ رفقاء الصادق في الوصول أولاً بـــأول، وصل فوج أول من الطائرة القادمة من باريس ثم الفوج القادم من روما ثم البقية على مدى الطيران الداخلي القادم من جنيف ترافقهم أرملة الفقيد، يومها قدر لي أن أشهد مأتماً لم أستطع أن أنساه، لقد كان أصدقاء الفقيد يتعانقون لينخرطوا في البكاء كأطفال صغار كأنهم أبناء تيتموا، كأنهم لا ينعون صديقاً لبعضنا بعضاً ولكنهم ينعون أنفسهم وهم يحتضنون بعضهم بعضاً.

«الديمقراطية وسيلة إنسانية ناجحة للوصول إلى أسمى هدف إنساني رائع ألا وهو العدل. ومن الممكن أن تستخدم باعتبارها وسيلة كالسلاح في إحقاق الحق».

«باسم الإنسانية يطالبنا العالم بأن «نتفاهم» مع إسرائيل. وباسم الإنسانية ينسى العالم أيضاً أن يتوقف ذات مرة عن مطالبتنا بالمفاوضات ويقول لنا إنه يريدنا أن نعترف بأن اليهود بالذات أعلى درجة من الإنسانية، أو أن شعب فلسطين أقل درجتين. أن كل شيء في هذه الخدعة المزرية يتم باسم الإنسانية للدفاع عن كنيس يهودي متزمت ضد حقوق الإنسان في المساواة».



العقد الثقافي الواعي أفضل إنجاز للبشرية في الألفية الثالثة

رياض نعسان آغا للرافد

أجراه: سمير عطية

معالي الدكتور رياض نعسان آغا وزير الثقافة في الجمهورية العربية السورية، أهلاً وسهلاً بك في لقاء مع مجلة «الرافد».

ـ أهلاً وسهلاً بكم ومرحباً.

*** بدايةً، هل تجد أن أعباء المسؤولية الثقافية أبعدتكَ عن نفس الجو الإبداعي كأديب ومؤلف؟**

ـ أحمد الله أنني ما أزال أجدُ الوقتَ لمتابعة الكتابة، فعندي نحو خمس مقالات أسبوعياً في الصُحف الأدبية والسياسية، وفي الوقت ذاته أتابعُ دراساتي النقدية حيث أقومُ بتأليف بعض الكتب، وأعود أيضاً بين الفينة والأخرى لمتابعة عملي السابق قبل العمل السياسي وهو الكتابة الدرامية، فعندي هذا العام مسلسلان تلفزيونيان ضخمان سيجدان طريقهما إلى التصوير قريباً إن شاء الله.

*** إذاً.. نحبُّ أن نعرف أكثر عن يومك الثقافي، ما هي محاور ومضامين هذا اليوم الثقافي عند السيد الوزير؟**

ـ أولاً: الوزارة تأخذ الوقت الأكبر من عملي فدوامها طويل، والوزارة ممتدة في كل أنحاء القطر، وحتى في الأرياف، نحن نملك أربعمائة وتسعة وأربعين مركزاً ثقافياً في سورية، فضلاً عن الإدارات الكبيرة كإدارة الآثار والمتاحف، فضلاً عما في تنمية النشاط المسرحي والموسيقي، واهتماماتنا إدارياً في شؤون الموظفين العاملين... هذا يتطلّب وقتاً طويلاً، وهو على كلِّ حال من التاسعة صباحاً حتى الثالثة والنصف ظهراً، ومتابعة الأنشطة بدءاً من الساعة السادسة مساءً وحتى الثامنة والنصف وأحياناً حتى التاسعة والنصف ليلاً، وبعد ذلك أتفرّغ لنفسي ولأسرتي ثم أعود لمتابعة العمل في الساعة الثانية عشرة بعد منتصف الليل وحتى الثالثة صباحاً، هذا هو الوقت الذي أكتب فيه أو أقرأ.

*** إذاً أنتَ أمامَ تحدٍّ مع الثقافة؟**

ـ نعم... لستُ أنا وحدي، أنت خُذْ عدداً كبيراً من الكُتّاب في الوطن العربي... بعضهم رؤساء تحرير صُحف كبرى، وبالتأكيد يكتبون في منتصف الليل وآخره؛ لأن النهار كله هم مشغولون فيه لإداراتهم، يعني: عددٌ قليلٌ من الكُتّاب متفرغون، فالأكثرية العظمى هم إما أساتذة جامعيون، وإما مديرون أو رؤساء تحرير صُحف، أو مديرون لمؤسسات ثقافية، وبالتالي لا تجدُ إلا النّدرة النادرة من المتفرغين، حتى طه حسين كان وزيراً للمعارف... ولكنه كان يكتب «حديث الأربعاء».

*** أعرف أنكَ محبٌّ لعبق إيوان سيف الدولة والمتنبي وأبي فراس.. وكتبتَ عن ذلك، وقبل قليل تكلّمتَ عن الكمبيوتر وعلاقة المثقف مع هذه الآلة وهذه التقنية وهذه الوسيلة، أنا ألاحظُ أنّ عدداً من الأدباء الكبار يعلنون صراحةً أن هذا الكمبيوتر والإنترنت هم على تضادٍّ وقطيعةٍ معه..؟!**

ـ نعم... السبب: ربما صعوبة أن يخترقوا هذا المجهول بالنسبة لهم، وهناك مقولة شعبية تقول: (المرءُ عدو ما يجهل، ولكنه صديقُ ما يعلم)، أنا بالنسبة إليّ فإن أعزّ أصدقائي هو جهاز الكمبيوتر... وبالتالي أقضي أكثر نهاري وأنا جالسٌ أمامه ولا أستخدم القلم الحبر إلا للتوقيع، كلُّ كتاباتي هي بالكمبيوتر. والإنترنت: مصدر ضخم للمعلومات.

*** أريدُ أن أسألَ أيضاً عن توظيف هذه التقنيات في الثقافة؟**

ـ التقنية الآن هي جزءٌ أساسيٌّ من عملنا، نحن الآن نطبع الكتاب الإلكتروني، فكل نسخة ورقية من الكتاب الذي يصدر عن الهيئة للكتاب في سورية تصدر معها نسخة إلكترونية، وبالتالي لدينا مواقع ضخمة جداً لوزارة الثقافة على الشبكة المعلوماتية الإنترنت، لا يكاد يوجد مركز ثقافي في سورية إلا وله موقع على الإنترنت، ورغم

وجود مواقع عديدة لوزارة الثقافة على الإنـترنـت، فقد حرصتُ على أن يكون لي مـوقـعٌ شخصي على الإنترنت أنشر فيه مقالاتي وكتبي ودراساتي، وهذا أمرٌ يعبّرُ عن لغة العصر، وليس صحيحاً أن أحداً من الكُتّاب أو المثقفين يدير ظهره للغة العصر، أنـا أدعـو الجميع ممـن لم يقتحم عـالم الإنـترنـت والكمبيوتر للالتحاق بهذا العالم وإلا سيتخلفون عن عصرهم.

*** أعود قبل محوري الثاني في هذا اللقاء وأريدُ أن أختم العجالة في حياة الأديب المثقف معالي السيد الوزير، يعني: «سارح في الزمان والمكان» وهذه الكتابات المتألقة المتوهجة في المعرفة والسيرة الذاتية والإبـداع والنص... ما هو الجديد بعد ذلك الـذي سينتظره الجمهور؟**

ـ أنا كتبتُ «سارح في الزمان..» قبل عشر سنوات، يومها كنتُ أريدُ أن أتأمل مسيرتي في خمسين عامـاً، وأردتُ أن أُجسّد اللحظة الهاربة من حياتي وأعتقلها وأجعلها في كتاب يُحفظ لـلأبـنـاء ولـلأجـيـال، وهـي تجربتي الشخصية مع هذه الحياة، مـاذا مَـرّ عليّ من صُروف الـزمـن، وبـالـتـالي هـي تجربتي، والكاتب عادةً يكتب للناس تجربته، ثم اتجهتُ بعد ذلك لكتابة علاقتي بالأمكنة، وهـذه العلاقة بالمكان علاقة ثقافية محضة... هي علاقة تعرُّف إلى العالم، الله تعالى أمرنا في كتابه الكريم (قـل سـيروا في الأرض) وهذا السير في الأرض هو سير اكتشاف، وسيرُ تَعَرُّف، التعرف أيـضـاً هـو أمـرٌ مـن الله سبحانه وتعالى: (وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا)، فأنا أقدِّم عبر سراحي في المكانِ المعرفةَ والتعارف، فعندما أكتب عن بودابست، عندما أكتب عن باريس، عندما أكتب عن موسكو... عن هـافانـا...، عن أيّ عاصمةٍ من العواصم التي زرتها، أنا أُعَرِّفُ النـاسَ ممن يـقـرؤون ما أكتب إلى شعوبٍ أخرى، إلى عاداتهم وتقاليدهم، وهذا أمرٌ كان شائعاً في كتاباتنا القديمة التقليدية، أنتَ تعرفُ كم كاتباً من كُتّابنا القدامى أَلّفَ في البلدان، وأنا لا أكتب الآن بطريقتهم، أنـا أكتب أنا والمكان، يعني: أنا لا أُقـدّم لكَ المعلومةَ جافةً، ولا أكتبُ عن مدينة لم أزرهـا، لا أكتبُ لكَ من مصادر كُتبٍ؛ بل أكتبِ من مصادر تجربتي وتعرّفي، ولا أُنكر بأن كتاباتي هي ذات طابع صحفي، أي لأنشرهـا في الصحف أمام قارئ يريد أن يعرف دون أن يُثقل ذهنه بالمعرفة، فأنا أُقدِّم لها بأنني زرتُ مدينة كذا فحدثَ معي كذا، هو للتطريف، ولكني عبر هذه الرواية الطريفة أعرِّفه بالمدينة وأين تقع وما عدد سكانها، وما أهم السمات التي تمتاز بها عن سواها، وما هو المهم فالأهم فيها، ماذا زرتُ من مواقع، وماذا رأيتُ من بشر، وما الذي تأثرتُ به، أتحـدّثُ عن أشياءَ شخصية ولكن طريفة.

*** لاحـظـتُ في هـذه المتابعات والوقفات الأدبية الجميلة حضور الذاكرة، وإلى جانب الذاكرة هناك اهتمام بالتفاصيل، هناك أدبـاء ومثقفون يذهبون إلى بلادٍ يقرؤون العناوين العامة، وهناك في سالف الزمان وذات المكان تفصيل أمتعتَ القارئ وجذبته.**

ـ نـعـم... كـل كـتـابـاتـي أعتمد فيها على ذاكرتـي، أنـا أهتم بهذه التفاصيل لأنها مسليّة للقارئ، فأنا عندما أقول له إنني أدخل إلى مطعم كذا والتقيتُ فلاناً هناك وجرى معنا مشكلة كذا وو... هذه تفاصيل ولكنها تسلي القارئ، فالقارئ لا يريد أن يقرأ في كتابه درساً في الجغرافيا، لأنـه لـو أراد درسـاً في الجغرافيا لوجده في كتاب الجغرافيا، أنـا لا أُقدِّم له كتاب جغرافيا، مثلاً كتبتُ عن «بودابست» ولكن عن عروسين

دخلا إلى الفندق واختلفا في ليلة الزفاف، هذه حادثة فيها طرافة... ولكن من خلال حديثي عن عروسين اختلفا في ليلة الزفاف تعرضت إلى القيم الأوروبية الحديثة... إلى الإنسان الأوروبي وأزمته المعاصرة وإفلاسه الروحي وإخفاقه في القيم.

*** مدينة حلب كانت عاصمة للثقافة الإسلامية عام 2006، ودمشق عاصمة للثقافة العربية في عام 2008، أنا بقناعتي أن هناك ديمومة، ماذا تقول بعد انقضاء هاتين التجربتين؟**

- نحن كنا محظوظين في هذه الآونة نحتفي بمدينتين عريقتين هما الأقدم في العالم احتفاءً ثقافياً تشاركنا فيه الدول العربية، وتشاركنا فيه الدول الصديقة، وقد أسهمت هاتان الاحتفاليتان بإعلاء مكانة الثقافة السورية المعاصرة، وبتذكير البشرية بالدور الحضاري الريادي الذي قدمته سورية عبر العصور، كانت فرصة ومناسبة لأن يزورنا مئات الشخصيات المبدعة في العالم، وأن تأتينا عشرات الفرق المسرحية والغنائية والموسيقية، وأن يشارك معنا في النقاشات والحوارات واللقاءات الثقافية مئات المفكرين والمثقفين والأدباء، وأن نطبع العديد من الكتب، وأيضاً أن يمتد نشاطنا الثقافي إلى محافظات سورية كلّها، نحن حرصنا في احتفالية دمشق مثلاً على أن كل نشاط تقيمه وزارة الثقافة دعماً للاحتفالية يطوف المحافظات لكي لا تستأثر العاصمة وحدها بالأنشطة، وكل هذا أثمر ثقافياً بأن حرك الحياة الثقافية في سورية، فقد صدرت دراسات وكتب، وأقيمت أعمال فنية ضخمة جداً ستبقى في الذاكرة السورية، خُذْ على سبيل المثال: التألق الذي حققناه في مهرجان السينما الدولي الذي أقامته وزارة الثقافة، كان مهرجاناً يرتقي إلى مستوى المهرجانات الدولية في العالم، حتى إن بعض نجوم السينما الدوليين الذين حضروا قالوا على المسرح على الخشبة وعلى الملأ: ليأتي منظمو المهرجانات من العالم ليتفرجوا ما تفعل دمشق. هذا مجال اعتزاز لنا، أيضاً مهرجان دمشق المسرحي قدمنا فيه أربعين عرضاً مسرحياً لأمتنا العربية وللدول الصديقة، وكان الحضور لافتاً لضخامة التزاحم على المسارح؛ لأن هذا المسرح يقدم فكراً ويطرح قضايا للنقاش، الأمر ذاته في الملتقيات الإبداعية والفكرية التي أقمناها، في حلب زارنا أكثر من ألف شخصية من خارج حلب، من أوروبا من دولنا العربية ومن دول العالم الإسلامي، وهؤلاء إما حاضروا أو ناقشوا في ندوات حوارية، وبعضهم ألّفَ كُتُباً، وبعضهم كتب مقالاتٍ... هذا هو الحراك الثقافي المطلوب، وقد تحقق أيضاً في دمشق بشكلٍ لائق.

*** تكلمت قبل قليل وقلت**: **أضافت العديد... يعني بشكل دقيق هل أضافت قيماً معرفية جديدة حسب رأيك تُثري الحراك الثقافي؟**

- لا يوجد فعل ثقافي جاد بلا قيم يتركها، هو يتركها للحوار أحياناً، يعني: أنتَ عندما تطرحُ قضية فكرية ما فهي لا تنتهي بانتهاء حديثك.! سيتناقلها هؤلاء، هذا الفعل الثقافي حضره المئات من الشباب، كم عدد الذين تأثروا به.؟ ربما رجل واحد في الصالة تأثر بمسرحية ما سننتظره عشر سنوات حتى يبدع عملاً آخر، هذا ما يمكن تسميته: «جدوى الثقافة»، أو جدوى الفن، أو جدوى الأدب، جدوى الفن والثقافة والأدب لا يأتي على الفور، وإنما يأتي عبر الأجيال، من سيولد بين هؤلاء الجالسين على مقاعد مسرح الحمراء أو مسرح دار الأوبرا..؟ من منهم سيكون في المستقبل نزار قباني، أو سعد الله ونوس، أو حنا مينا..؟ أنا لا أدري، ولكنّ واحداً

منهم وهو الآن في الثامنة عشرة من عمره سيكون ذاك الرجل... لكن لا نستطيع أن نحكم متى سيبدأ العطاء الإبداعي، نحن نوفر له الفرجة، ونوفر له هذه القيمة المعرفية... سيكون ذات يوم، ليس مطلوباً أن يكون كل الذين حضروا المسرحية كُتّاباً مسرحيين في المستقبل، واحدٌ يكفي؛ لأننا في الثقافة والإبداع لا نطلب كمّاً، نحن نطلب نوعاً، دمشق كان فيها شاعر ضخم اسمه: نزار قباني، وكان حسبها... يكفيها نزار قباني، وكذلك العراق كان فيه الجواهري ويكفي، وكذلك مصر كان أحمد شوقي ويكفي، أنتَ هنا لا تقدّم خبزاً، ولا تقدّم وقوداً لكي تستخدمه استخداماً يومياً، أنت تقدم عطاء أمة، العرب يكفيهم المتنبي لا نحتاج إلى عشرين متنبي، كذلك كان البريطانيون يكفيهم شكسبير، وكذلك طبعاً - يكفيهم - لا يعني أننا لا نريد رجلاً آخر، ولكن الأمم تعتز برجلٍ أو بمجموعة قليلة من الرجال، أنتَ الآن تتحدثُ عن الأدب الهندي تقول: طاغور، وعندما تتحدث عن الأدب الفرنسي تقول: لامارتين أو فيكتور هيغو، وعندما تتحدث عن ألمانيا والأدب الألماني تقول: غوتو. هذا لا يعني أنه لم يكن هناك المئات ممن يكتبون إن لم نقل الآلاف؛ ولكن الأعلام الكبار، فأنا لا أدري مِنْ هؤلاء الذين يتابعون أنشطتنا ونغذي فكرهم بهذه الثقافة، لا أدري مِنْ منهم سيكون نزار لمستقبل، أو من الذي سيخلف نجيب محفوظ في الرواية، أو من الذي سيكون مبدعاً في المسرح مثل أبي خليل القباني..؟!

*** أريدُ أن أسأل عن الثقافة الممتدة زمنياً، ماذا تركت هذه الاحتفاليات من إنجازات على الأرض؟ بمعنى المشاريع الثقافية الدائمة... فإذا بكَ تفاجئني بأننا نغرس الغرس الثقافي في الأفراد.**

- جيد.. نحن نقيم المراكز الثقافية لكي يلتقي فيها الناس ويتبادلوا الأفكار، ولكن عندما نستقبل في مركز ثقافي عشرة آلاف زائر في العام، نحن نفعل ذلك لكي نجد واحداً منهم في المستقبل مثقفاً كبيراً في منطقته.

*** إذاً أنتم تراهنون على الإنسان الذي توفرون له المحافل الثقافية..؟**

- نعم... نحن نراهن على الإنسان، نحن في وزارة الثقافة - وشأننا لعالم كله كذلك - أن نفتح جامعات، نستقبل في كلية الطب خمسمائة طبيب، لا تدري من سيكون منهم طبيباً مكتشفاً، لكن لا بد من أن يظهر



أن المكان يتأثر بحالة البطل النفسية فالمكان لديّ هو الذي يصنع البطل، لذلك تجد في رواياتي شخصيات تتحرك بمسلك غريب عجائبي لأنها تعيش في أماكن عجائبية ... وبالتالي فالمكان حاضر بقوة في أعمالي

لم أكتب عن مصر المعاصرة إلا بعد أن أنجزت روايتين عن الإسكندرية في الأربعينيات أثناء الحرب العالمية الثانية ثم في الخمسينيات بعد حرب قناة السويس ثم عدت إلى مصر المعاصرة والاغتراب العنيف في روايتي «برج العذراء»

واحد... هذه سنة الحياة، سيأتيكَ ربما من خمسة آلاف طبيبٍ تخرّجوا يأتيك واحدٌ من مثل ابن نفيس الدمشقي، مثلاً: خُذْ كتاب ابن أبي أُصيبعة «طبقات الأطباء» ستجد في هذا الكتاب أسماء عجيبة من أطباء دمشق وأطباء مصر؛ لأنه كتبه في عصر الظاهر بيبرس، لكن من الذي تحفظ الأمة ذاكرته وذكراه..؟ هو ابن نفيس الدمشقي في رغم أن اسمه غير مكتوب في هذا الكتاب، لأن أبا أُصيبعة كان يغار منه فلم يذكره.

*** يكتب الكثير حقيقة عن تجارب العواصم الثقافية سلباً وإيجاباً، كيف تقيّم هذا المشروع في إطاره العربي خروجاً عن دمشق عاصمة للثقافة أو مسقط أو الكويت أو الخرطوم، هذا المشروع بشكل عام من خلال تجربتكم ورؤيتكم..؟**

ـ أنا أعتقد أن أفضل إنجاز تمّ في القرن العشرين والحادي والعشرين في مطلعه هو إقامة ما سمي بـ «العقد الثقافي»، هذا قرار اتُّخذَ على صعيد الأمم المتحدة، وبالتالي سارعت منظمتان مهمتان للحاق بعصر العالم، هما: المنظمة العربية للثقافة والتربية والعلوم، ومنظمة المؤتمر الإسلامي، العقد كان لعواصم الثقافة في العالم، فهناك احتفاليات عاصمة الثقافة الأوروبية، وهناك احتفاليات عاصمة الثقافة الأمريكية، وعواصم الثقافة الصينية، وهكذا... العالم الإسلامي عبر منظمة المؤتمر الإسلامي أخذ على عاتقه إقامة عواصم الثقافة الإسلامية؛ ونظراً لكونها كثيرة فأنتَ ترى أنه في العام الواحد قد تجد عاصمتين أحياناً، ولكن حسب وقوع العواصم في القارات، يعني مثلاً: قد تجد أصفهان عاصمة، وقد تجد مدينة أخرى عاصمة، مثلاً نحن في هذا العام نحتفل بالقيروان عاصمة للثقافة الإسلامية، وسنحتفل بالقدس عاصمةً للثقافة العربية، أيضاً منظمة «أليكسو» المنظمة العربية للثقافة التابعة للجامعة العربية أقامت العقد الثقافي، تأخر دور دمشق، يعني: كان يُفترض بأن تكون دمشق محتفىً بها كعاصمة للثقافة العربية قبل العديد من العواصم العربية الأخرى؛ نظراً لكونها عاصمة الخلافة، وللأسف لم نستطعْ أن نحتفل ببغداد لكونها وقعت تحت الاحتلال، هذا كله يجعل موقفنا من احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية، ومن الاحتفاليات التي تستمر موقفاً مشجعاً على أن يستمر العمل في هذا المشروع وأن يتكرر الدور، يعني: حينما ننتهي نبدأ من جديد، يجب ألا نتوقف؛ لأن هذا المشروع ـ مشروع العواصم الثقافية ـ قدّم فائدة عظيمة جداً للثقافة العربية، وكذلك للثقافة الإسلامية.

*** الدكتور كان من الداعمين لمشروع القدس عاصمة للثقافة في مسقط، وهذا دور تُشكر عليه... لماذا هذا التمسك والتشبُّث بهذا الموقف؟**

ـ نحن في المجال الثقافي مقصرون في الثقافة العربية كثيراً بحق القدس، حتى يستطيع بعض الأوروبيين والأمريكان أن يقولوا: يا أخي أنتم تقولون إن القدس عربية وستبقى عربية، لكنكم لا تدقون الأبواب، ولا تصرخون بهذه الحقيقة..! كان هدفي من دعم مشروع القدس عاصمة للثقافة العربية أن نعيدها إلى الوجدان العربي، وقد بتُّ أخشى أن ينسى الناس موضوع القدس، وأن يعتبروا الوضع القائم وضعاً راهناً وأن يقبلوا به، عندما حفزنا الأُمّة العربية لاعتبار القدس عاصمة للثقافة أثرنا البحث وأثرنا الأفكار وحشدنا المثقفين للاهتمام... أنتَ سترى في هذا العام أن اسم القدس يُذكر في كل مدينة عربية عشرات المرات كل يوم، فلولا الاحتفالية ربما لذُكر عابراً،

أنا أريد أن نستعيد تمسكنا بالقدس؛ لأن «الإسرائيليين» يريدون أن تكون القدس عاصمة مملكتهم القادمة، ونحن نتشبّثُ بالقدس عاصمةً عربيةً مسيحيةً إسلامية.

*** هل تعتقد أن الاحتفالية العربية بالقدس ستكون على المستوى المطلوب؟**

ـ ربما سيكون هناك تفاوت، هكذا سيكون ميدان التنافس بين الأقطار العربية، وفي ذلك فليتنافس المتنافسون..

*** هل هناك بعض الأفكار والمشاريع التي يمكن أن تُطْلِعنا عليها... ستقدمها مثلاً وزارة الثقافة في هذا الميدان؟**

ـ من أهم ما سنقدّم إن شاء الله: عملٌ مسرحيٌّ ضخمٌ جداً بعنوان: «صلاح الدين»، لا بدّ لنا من أن نستعيد شخصية صلاح الدين الأيوبي؛ لأن هذا الرجل بات رمزاً لتحرير القدس، وقد كلّفتُ فرقة «إنانا» التي هي أهم فرقة عربية مسرحية راقصة لإعداد عملٍ للقدس عاصمة الثقافة وهو قيد الإنجاز، في الوقت ذاته تباحثتُ مع الفنان المنصف السويسي لكي نقوم بعملٍ مشتركٍ بين كل أقطار الوطن العربي لكي نقدّم مسرحيةً عن تاريخ القدس وعن مستقبلها، وسيشارك في هذا العمل فنانون من كل الدول العربية حسب المتوفر ـ يعني حسب الإمكانات ـ لأننا سبق أن قدمنا عملاً مشتركاً عن القدس شاركت فيه عدة دول عربية اسمه : «واقدساه»، وقد أخرجه المنصف السويسي؛ لذلك تذاكرت مع الصديق منصف ونحن قيد دراسة إنجاز هذا المشروع. أيضاً لدي مشروع مهم وضخم جداً هو استعادة الوثائق التاريخية الخاصة بالقدس، وقد اتفقت مع منظمة «آرسيكا» في إستانبول التابعة لمنظمة المؤتمر الإسلامي على إقامة ملتقى فكري ثقافي تاريخي يبحث في هذا الموضوع، وسيُعقد في دمشق، نحن في وزارة الثقافة سنستضيف هذا النشاط المميز، حيث سيطّلع الناس ربما لأول مرة على عشرات الآلاف من الوثائق التي تؤكد عروبة القدس.

*** في الحقيقة هذا موضوعٌ مهمٌ جداً معالي الوزير.**

ـ أيضاً لدينا مشروع ندوة دولية عن القدس، ولدينا مشاريع عديدة أخرى أيضاً.

*** إذاً سيكون التنافس من قِبَلِ دمشق على مدار العام تطبيقاً لتشبثكم في أن تكون القدس عاصمة للثقافة العربية..؟**

ـ نعم... ونحن في وزارة الثقافة سنقوم بجعل القدس محورَ كلّ نشاط تقوم فيه الوزارة، ولعلنا بدأنا أولَ عمل لاحتفالية القدس قبل أن يسبقنا إليه أحد، فقد أصدرنا عدداً ممتازاً من مجلة المعرفة عن القدس، وهو عدد ممتاز بوسعك أن تطّلع عليه، وفيه دراسات ومقالات، وستكون كل إنجازاتنا الثقافية لعام 2009 تحيةً للقدس.

*** اختتمَ عام 2008 وجاء عام 2009 بحربٍ عدوانيةٍ من قِبَلِ الكيان الصهيوني على قطاع غزة، عن أي ثقافة ستكتب القدس؟**

ـ عن ثقافة المقاومة التي تقدّم للعالم أُمثولةً تتعلم منها الشعوب في كل أرجاء الأرض... كيف يتم التمسك بالتراب، وكيف يتم التمسك بالاستقلال، وكيف تكون التضحية من أجل الحرية، غزةُ تعلّم البشرية اليومَ معنى الوطنية ومعنى التمسك بالحق، هذا درسٌ عظيمٌ وموضوعٌ ربما يكون جديراً أن يكتب فيه آلاف المبدعين في العالم.

*** تكلمتَ قبل قليل أن هناك تنافساً**

سيكون، واضحاً أن هناك منابر متعددة للاحتفاء بالقدس عاصمة للثقافة العربية، ما رأيك بهذا التعدد؟

- مفيد جداً.. وجميل، يجب أن يساهم الجميع، كلٌّ حسب طاقته وحسب إمكاناته وحسب ما يتوفر لديه، يعني: أنا لا أريد أن يزاود أحدٌ على أحد في هذا الموضوع، كلٌّ يقدم ما يملك وما لديه.

*** بالتأكيد... ولكن ما هو المطلوب من العواصم العربية في هذه المناسبة، كرؤية أو مقترح..؟**

- هناك دراسة لموضوع الاحتفالية لكل وزارة على حدة، نعم... نحن في مؤتمر وزراء الثقافة العرب الذي انعقد في دمشق مؤخراً تدارسنا مع السادة الوزراء برامجهم، الجميع ملتزمون وسيقدمون هذه البرامج... ولكن كما قلتُ لكم: كلٌّ حسب طبيعة إمكانية بلاده الثقافية.

*** القدس المحاصرة سنحتفي بها ولها.. هل تجد ذلك كافياً في ظل ما يتهددها من أخطار؟**

- نحن نقوم بفعل ثقافي فقط... نحن لن ننوب عن الجيوش وعن الدول وعن الوزراء الآخرين، أنت تتحدثُ في جانب الثقافة، لكن الثقافة هي الحصن الأساس ولها الدور الأكبر والأخطر، هي التي ستزرع في الأجيال الشابة الجديدة عقيدةً لا تتزعزع هي: أن القدس لنا، وأن تحرير القدس واجب ملقى على عاتقنا وعاتق الأجيال من بعدنا.

*** إذن ممكن أن نرد على هذا السؤال أنه من لا يعرف دور الثقافة أو مفهوم الثقافة وأهميتها حين يتم الخلط والتشكيك في مثل أهمية المبادرات الثقافية، وأن دور الثقافة يختلف عن الأدوار الأخرى، أليس كذلك؟**

- الثقافة هي البنية الأساسية، أنت عندما ترسل مقاتلاً ليقاتل في معركةٍ ما، ما الذي يدفعه إلى أن يقاتل، الرشاش الذي في يده أم الفكرة في رأسه؟؟

بالتأكيد الفكرة..

نحن نبعث الفكرة، وهذه الفكرة هي التي تجعلُ الناس يستشهدون من أجل حقوقهم... يضحون بأرواحهم وبأموالهم وبأبنائهم. انظر الآن أنتَ.. هذه الحرب الوحشية التي لا مثيل لها في التاريخ في وحشيتها على غزة، قُتل الآلاف ودُمّرت البيوت... وما يزال الناس يقولون: نحن عرب... نحن مسلمون. ما الذي يدفعهم إلى ذلك؟؟ لِمَ لا يرفعون الرايات البيضاء ويسلِّمون البلاد ويقولون: تعال أيها الإسرائيلي ونحن مستعدون لكل ما تطلب!؟؟

*** الفكرة...**

- الفكرة... لأنهم لا يملكون رشاشاً... لا يملكون أسلحةً، يملكون فكرتهم، يملكون عقيدتهم، ما الذي يبعث هذه العقائد في نفوس الناس، هي الثقافة... لكن... هل تنوب الثقافة عن وزارات الدفاع وعن الأجهزة التي تقوم بها الحركات الفدائية وحركات المقاومة الشعبية..؟ لا تنوب بالتأكيد.. كلٌّ له دورٌ في المعركة.

*** من القدس المحاصرة أنتقل إلى الأدب والإعلام الذي يواكب الأحداث الجسام لما يحدث في غزة، كيف يمكن أن يواكب مثل هذا الشلال من الدماء؟**

- الأدب لا يواكب عادةً... ولكن الصحافة تواكب، أما الأدب فيحتاج إلى سنين لكي يتخمّر فيه الفكر، لا تستطيع أن تطلب من روائي أن يكتب لك روايةً اليومَ عن الفجائع التي تدور في غزة، ولكنك بعد خمسة عشر عاماً ستقرأ روايات مذهلة عن الأحداث الفجائعية التراجيدية

التي حدثت في غـزة، أنـتَ تتذكر أن النكبة حدثت عام 1948، ولكن الأدب الفلسطيني ظهر بعد أكثر من خمسة عشر عاماً، يومها تمخض هذا الأدب... يعني: محمود درويش ولـد في أيـام النكبة تقريباً، في مطلع الأربعينيات، ولكنه هو الذي كتب عن النكبة، غسان كنفاني الأمـر ذاتـه، نـاجـي العلي الأمـر ذاتـه... إذاً أنتَ لا تستطيع أن تطلب من الأدب والإبـداع أن يواكب بل تطلب من الإعلام أن يواكب... تطلب من الصحافة، أما الأدباء والشعراء والمسرحيون فهؤلاء يحتاجون إلى زمنٍ لكي تخرج أعمالهم الإبداعية.

*** إذاً في مثلِ هذه التحديات ما هو موقف المثقف العربي مما يجري؟**

ـ المـثـقـف مـطـلـوبٌ مـنـه كما هو مطلوب من غير المثقف؛ لأن القضية ليست معقدة لكي يحتاج المـرء فيها أن يكون مثقفاً كي يعرف الحق من الباطل، الكلُّ يعرف والآن أصبح الجميع مثقفون، أنتَ أمام قنوات التلفزيون ترى جندياً صهيونياً يقتل طفلاً أو امـرأة... لا تحتاج إلى ثقافة عالية لكي تدرك أن هذا ظالمٌ .. وذاك مظلومٌ .. إذاً أنا لست مع سؤال ما دور المثقف؟! بل ما دور المواطن؟ فلكلِّ مواطن دورٌ، وكلٌّ يقدم ما بوسعه، المثقف ربما يستطيع أن يناقش أكثر، أن يوضح للعالم موقف الأمــة، أن يفضح الصهيونية، أن يكشف الحق... هذا بوسع المثقفين وبخاصة الذين يمتلكون وسائل اتصال مع أقنية العالم، من يستطيع أن يقدم صورة دقيقة عما يحدث، وأنا سعيد بأن المثقفين والمتعلمين بل والطلاب الذين يلعبون دوراً هاماً جـداً... هناك الآن على شبكة الإنترنت دورٌ مهمٌ جداً يقوم به أبناؤنا، هذا الدور هو تعريف أوروبـا وأمريكا وشعوب العالم بما يحصل في غزة عن طريق البريد الإلكتروني، وهذا دور ثقافي كبير جداً، هناك آلاف إن لم أقل لك ملايين الرسائل يتم تبادلها يومياً، يكفي أن تدخل إلى شبكة الإنترنت وتضعَ صورةً من الصور التي يحرمها الإعـلام الصهيوني، وأن ترسلها إلى صديق لكَ في أوروبـا أو في أمريكا، وهو بـدوره سيرسلها إلى أصدقائه، هكذا ظهرت المظاهرات في العالم، كيف قـامـت المـظـاهـرات في كل عواصم العالم... هو فعل المثقفين الذين جلسوا على الإنترنت وبدأوا يرسلون الرسائل إلى كل العالم؛ لأن الإعلام في أوروبـا وفي أمريكا لا يقدم صورة عن المجزرة.

*** إذاً هـذا الـذي يفسر لي فلسفة انطلاق مشروعكم المراكز الثقافية الشعبية، كما تقول إن الثقافة للجميع وصار الإنسان على قدر من الثقافة، وبالتالي أدوات الثقافة صارت متاحةً للعديد من الناس..؟**

ـ الآن.. مفهوم الثقافة مفهوم واسع، مَن المثقف..؟ هل أنتَ تقصد من مستوى أدونيس، أم من مستوى إدوارد سعيد رحـمـه **الله**؟ ليس بالضرورة... ربما يكون حلمنا أن يكون لدينا كثيرون من أمثال إدوار سعيد... أو من أمثال مثقفينا الكبار في سورية أو في الوطن العربي..، أنتَ الآن بحاجة إلى مثقفين بسطاء، هؤلاء جيوش في المعركة الثقافية والإعلامية، الآن.. ربـما الطلاب... طلاب الجامعات يقومون بأفضلَ مما يقوم به كبار المثقفين؛ لأنهم يشتغلون على الإنترنت ويرسلون الرسائل ويتبادلون الصور، أنـا يومياً أجد في بريدي الإلكتروني أكثر من مائتي رسالة، تأتيني من طـلاب.. هـؤلاء يفعلون فعلاً على الأرض، وليس مطلوباً من المثقفين الكبار اليوم شيء مخصص بهم وحدهم، ربما من حقنا عليهم أن يكتبوا في الصحافة الأوروبية، وأن

يكتبوا في الصحافة الغربية، وأن يظهروا على شاشات التلفزة. قلتُ لك: إن هؤلاء مطالبون بالحوار، قد لا أستطيع أن أطلب من طالبٍ في الجامعة أن يذهب لإلقاء محاضرة في البرلمان الأوروبي... ولكن يستطيع كاتب كبير أن يكتب في جريدة أو في مجلة، أو أن يحاضر في مركز ثقافي، هذا المثقف قادر على الإقناع أكثر من غيره.

*** استُهدفت المؤسسات الثقافية والتعليمية في غزة، وقبلها في القدس وفي مدن الضفة الغربية، في أي سياق يُقرأ هذا الفعل؟**

ـ في سياق العدوان الهمجي الإسرائيلي المستمر على شعبنا، هذه ليست أول مرة تقصف فيها المؤسسات الثقافية، قصفت المشافي... والمشافي أهم من المؤسسات الثقافية، اليوم وأنتَ تحدِّثني قُصف ودُمر مستشفى في غزة، وتعرض مشفى الشفاء لضربات وقصف، أنا عندي... هذا المستشفى أهم من كل المراكز الثقافية؛ لأنه عملياتي أكثر، لأنه يقدم الحياة لمن يهدده الموت، أما المراكز الثقافية فبيوتنا مراكز ثقافية، ليست هي الأَوْلى... الأَوْلى هي محطة الوقود، هي عندي أخطر من المركز الثقافي إذا هدمت، لأن الناس يريدون أن يتحركوا، سيارات تحتاج إلى بنزين ، وعندي المستشفى أَوْلى من الجميع؛ لأن المواطن يحتاج لإسعاف... يحتاج لدم... يحتاج لكهرباء، الثقافة تأتي لاحقاً... والمراكز الثقافية التي دمرت يسهل بناؤها إن شاء الله.

*** إذاً كيف نساهم في حمايتها آنياً ومستقبلاً؟**

ـ الآن ليس بيد الأمة العربية وسيلة لحمايتها، فللأسف الدول العربية التي تمتلك القدرة لا تقوم بواجبها كما ينبغي، وكل ما يمكن فعله هو أنه بعد أن تنتهي هذه الهمجية لا بدّ من أن يكون هناك مؤتمر دولي للدول المانحة لإعادة الإعمار.

*** الثقافة بين الألم والأمل، أين تقف اليوم في ظل هذه المعطيات؟**

ـ دائماً الأمل يُوَلِّد المستقبل، الآن... «إسرائيل» قدمت خدمة عظيمة جداً للقضية الفلسطينية أعادتها إلى حرارتها، متى كنا نرى العالم كله يهتف: «بالروح بالدم نفديكِ يا فلسطين»!؟. بعد عدوان «إسرائيل» على غزة، هذا الدمار الذي أحدثته دمَّرَ المدينة، ولكنه أحيا القضية في قلوب العالم. «إسرائيل» جلبت لحماس دعماً دولياً فوق ما كانت تحلم به حماس، لو أن حماس لديها مليار دولار لأن تقوم بحملة إعلامية للتعاطف معها لما حققت ربع ما تحققه هذه الضربة لها، الآن... الشارع مع حماس في العالم، لا أقول في الوطن العربي؛ لأن الناس رأوا أنها منظمة شريفة تدافع عن حقها، عن عروبتها، عن إسلامها، عن مسيحيتها، عن حرية شعبها، فالناس يقفون مع الحق بشكلٍ طبيعي، أما «إسرائيل» فلن تستطيع أن تبرز كدولة محترمة بعد الذي ارتكبته في جنين واليوم في غزة.

*** المحور الأخير، وأشكر لك سعة صدرك وجهدك، كنتَ سفيراً للجمهورية العربية السورية في دولة الإمارات، كيف تقرأ المشهد الثقافي هناك تحديداً في دولة الإمارات؟**

ـ الإمارات دولة نامية بتصاعد لافت للنظر؛ لأن قيادتها تمتلك رؤيا راقية للمستقبل، وما تقوم به الإمارات اليوم من دعم للثقافة يتجاوز حدود الإمارات، أنا أتوجه بالشكر إلى أصحاب السمو جميعاً

قادة الدولة في الإمـارات؛ لأنهم لا يفكرون بمنطق محلي، هم يفكرون بـالثقافة العربية والثقافة الإسلامية عامّة، أنتَ لا تجد لديهم مثلاً: جائزة للكتاب خاصة بالكتاب الإماراتي، وإنمـا هـي جـائـزة لكل مـن يقدّم كتاباً جيداً، أنت لا تجد في جائزة الثقافة الإسلامية تخصيصاً لأبناء الإمـارات، وإنمـا تجد فهماً واسعاً لمعنى الـثـقـافـة، مـشـروع كلمة، مـشـروع جـائـزة الـكـتـاب، مشروع الـقـراءة، مشروع مجتمع المعرفة، هذه كلها مشاريع ضخمة جداً تدعم الثقافة العربية والإسلامية والثقافة الإنسانية، مشروع الترجمة... كل هذه المشاريع الرائدة على صعيد الأمـة العربية، هـي داعمة للثقافة العربية والإسلامية والإنسانية.

*** هل هذا الحِراك الثقافي له مقومات الاستمرار والإنجاز على الأرض؟**

ـ بـالتأكيد وإلا سيكون حركة في فـراغ، نحن عندما نقول إن هناك حِراكاً ثقافياً... فهذا الحِراك لا ينطلق في الفضاء ولا في الفراغ، هو ينطلق بين البشر.. بين النـاس، وآثاره باقية في أذهـانهم، والحِراك ليس هو البنـاء، هناك أبنية نقوم بها.. نعم، نحن الآن سنبني متحفاً للفن.. سنبني متحفاً في طرطوس.. نبني متحفاً في إدلب، هذا على الأرض... ولكن الذي يبقى في عقول الناس هو الأقوى، هو الذي تتوارثه الأجيال جيلاً بعد جيل، ونحن عبر كل هذه الأنشطة الثقافية نهدف إلى هـدفٍ نهائي هو تنمية الإنسان وتزويده بـالفكر، وتزويده بـالثقافة، وبـالتالي خلق مجتمع مـعـرفـة، وهــذا مـا تحقق بجهد الجميع ليس بجهد وزارة الثقافة فقط، هـذا جهد يتكامل مـع العمل الحكومي ومـع العمل الأهــلـي، أنـت الآن أمــام مجتمع ووزارة الثقافة تضخ في جانب، ووزارة الإعـلام تضخ في جانب، ووزارة الصحة تضخ في جانب، ووزارة النقل تضخ في جانب... نحن نتعاون؛ لذلك الحكومة هي أسرة واحدة، والعالم الجديد الذي نصنعه عـالم المعرفة... هو عالم ربما تساهم به وزارة الثقافة بعد وزارة التربية وبعد وزارة التعليم العالي؛ لأننا نقدم أنماطاً مختلفة من الثقافة، نحن نُعنى بالجانب الإبداعي، ونُعنى بالجانب الآثاري، لـكـن الـذيـن يصنعون المعرفة اليومية هم الطلاب في المدارس.. في الجامعات؛ فلذلك العبء ليس هو عبئاً تختص به وزارة الثقافة دون سواها من الوزارات.

*** أقيمت العديد من الفعاليات الثقافية الإمـاراتـيـة في دمشق، كيف هو أعلى مستويات التنسيق الثقافي بينكما؟**

ـ هـو على أعـلـى المستويات... أولاً: أنـا أشعر بـاعتزاز بصداقتي الشخصية مع معالي الوزير الأستاذ عبد الرحمن العويس، وبصداقتي الشخصية مع عددٍ كبيرٍ من العاملين في وزارة الثقافة في الإمارات، فضلاً عما أعتز به من صداقتي مع وجوه المجتمع الإماراتي، هذا كله أسهم في تحقيق علاقة متميزة بيننا، وبـالتالي نحن تحت الإطار الكبير الذي رسمه القائدان صاحب السمو الشيخ خليفة وفخامة الرئيس بشار الأسد.

*** معالي الوزير... كان هناك احتفالية خاصة بدمشق بـاسم الأمير سلطان القاسمي وأعماله المسرحية، حبّذا لو حدثتنا عن هذه التجربة وهذه الاحتفالية.**

ـ نحن في سورية نقدر عالياً مكانة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي وندرك دوره الهام في دعم الحركة المسرحية العربية، ونـعـرف جـيـداً أنـه كاتب مسرحي يمتلك فكراً وثقافة عالية، وبالتالي أردنا في مهرجان المسرح أن نكرمه تكريماً خاصاً، وكان تكريمنا تكريماً


رياض نعسان آغا

الإمارات دولة نامية بتصاعد لافت للنظر؛ لأن قيادتها تمتلك رؤيا راقية للمستقبل، وما تقوم به الإمارات اليوم من دعم للثقافة يتجاوز حدود الإمارات، أنا أتوجه بالشكر إلى أصحاب السمو جميعاً قادة الدولة في الإمارات؛ لأنهم لا يفكرون بمنطق محلي، هم يفكرون بالثقافة العربية والثقافة الإسلامية

بحثياً، أي أننا قدمنا أبحاثاً وندوات عن مسرحه، شارك في تقديمها عدد من الباحثين السوريين والعرب، وبالتالي كنا سعداء بأن يلتم شمل المسرحيين العرب حول جَدَارة صاحب السمو بأن يكون صاحب كلمة المسرح العالمي في العام الماضي، هذا كله موضع اعتزاز المسرحيين، وبالتالي نقدر عالياً مكانة الشيخ سلطان القاسمي في دعم النشاط الثقافي في الشارقة؛ لأنها بفضل دعمه أصبحت عَلَماً أو لأقل: منارةً ثقافية هامة في حواضرنا العربية.

*** الحقيقة.. هذا يدفعنا إلى سؤال دكتور، أختم به هو: مقومات هذه المنارة، كالدعم الرسمي والعديد من الأشياء الأخرى، حبذا لو تحدثت عن هذه التجربة كعاصمة للثقافة باستمرار..؟**

- يُقال دائماً في ثقافتنا العربية: «إذا صَلُح الرأس صلُح الجسد كله»، ورأس الشارقة مثقف، واسع الرؤيا، بعيد النظر، يدرك أهمية الثقافة، ويدرك معناها، وبالتالي نحن ندرك أن هذا الجهد الحثيث والكبير الذي قدمه الشيخ سلطان وَجَدَ على الأرض مَن يستجيب له، فكانت الفرق المسرحية وكانت الأنشطة الثقافية الكبيرة، وأيضاً الصروح التي بناها صاحب السمو، تمت الاستفادة منها بشكل ممتاز جداً، بل إن الشارقة باتت اليوم مطمحاً للباحثين عن جامعات، وكثيرون من الشباب يذهبون لكي يدرسوا في جامعات الشارقة، ولا سيما بعد أن أصبحت الشارقة مدينة كبيرة، يعني: أنا تابعتُ نموّ هذه المدينة منذ الثمانينيات، وأُدركُ اليوم أهمية البنيان الذي فيها، وأقدر عالياً أن يكون كتاب الله أمام قصر صاحب السمو.

*** معالي الوزير... هل من كلمة أخيرة في هذا اللقاء تودُّ أن تضيفها؟**

- والله أنا دائماً أُحيي أهلنا في الإمارات، وأقدر الدور الريادي الكبير الذي يقومون به على صعيد التنمية في داخل دولة الإمارات وفي خارجها عبر مساهماتهم المستمرة في كل مشروع تنموي يفيد الإنسانية، وأشكر لصاحب السمو الشيخ خليفة بن زايد ما يدعم به سورية دائماً وما يعبِّر من خلاله عن محبته لشعب سورية، وأزهو بهذه العلاقة التي تتصاعد قوة ومحبة بين شعبي الإمارات وسورية وبين قائديهما الكبيرين سمو الشيخ خليفة وفخامة الرئيس بشار الأسد...

إعلان الجائزة

مفتتح الإغلاق

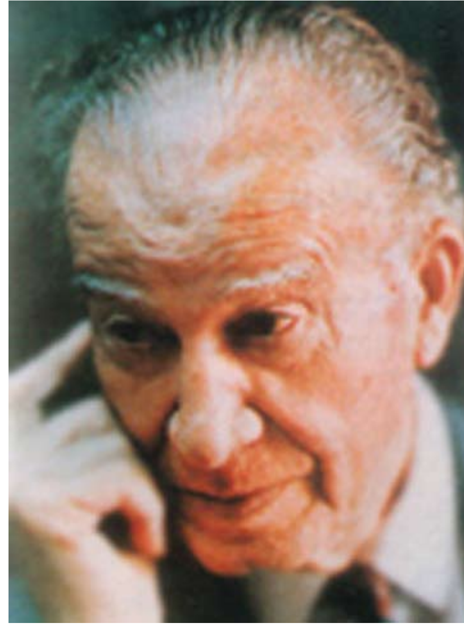
ستون باباً – ربما أكثر –
ستون باباً تفضي إلى نهاية الدرب
أبواب تأتي من الدفء الأخضر
وأخرى تفضي إلى الزمن الأصفر
لا أحد يمكن أن ينكر لحظة الافتراق
منذ بدأت أحلم.. تلازمني الكوابيس
تحثني على الرحيل..
يتكرر الحلم.. أتمنى الجنة والحور العين
تحت الإلحاح المستمر.. أتدثر بالليل
أهرب إليها.. أنبهر بالأضواء
والضجيج والبنايات العالية
تربكني هذه الأضواء
اتقشر من نفسي كي أواصل الانبهار
بدأت ألاحظ منذ الساعات الأولى
أن الأشباح تلاحقني
البرد أيضاً يلاحقني

البرد في هذه المدينة يداهم الجلد ويصله بالعظم
البرد يداهم نفسي الباردة أصلاً
النهار بارد فيها أيضاً
الأشياء حولي تتدلى ببرود
قابعاً أقتات الضجر
يقتحمني اللون الأبيض
أخاف.. يجلدني الهلع
أبكي.. الفرار.. الفرار
أجري في المكان الضيق كالتابوت
أهرب من نفسي
أهرب إلى أعماقي
تتقيؤني أعماقي
أحاول خرق جدار التابوت
بكل قوتي أندفع.. أنطلق
أعدو هارباً ببقاياي إلى البداية
أفرّ إلى الدفء والألوان

عبدالفتاح صبري

عمر أبو ريشة
ومحاكاة الفنون الجميلة

د. أحمد زياد محبك





كان عمر أبو ريشة (١) يبني بعض قصائده بناء عماده التصوير والنحت كأنه يقدم لوحة فنية أو ينحت تمثالاً أو يشكل مجسماً، فتغدو القصيدة، وهي باللغة، عملاً فنياً يحاكي تمثالاً منحوتاً بالحجر أو لوحة مرسومة بالألوان. وهذا الجانب في العلاقة مع الفنون الجميلة واضح في شعره كله، الذاتي منه، والموضوعي، أي ما تعلق منه بأغراض وطنية وقومية أو ما اتصل بموضوعات أخرى من تأمل أو غناء الذات وتصوير مشاعرها.

وقديماً كان أرسطو(2) قد وحَّد الفنون، من رقص وشعر وموسيقى ونحت وتصوير وعمارة، ورآها لا يختلف بعضها عن بعضها الآخر في شيء، سوى وسيلة التعبير، والجديد في الأمر هو نوع العلاقة مع الفنون الجميلة في الشعر العربي الحديث، فالشاعر في استلهامه الفنون الجميلة لا يقف منها وقفة الشاعر الواصف المصور للآثار والفنون، وإنما يستلهمها ليعبر من خلالها عن رؤى ومضامين قد لا تكون ذات صلة بالآثار الفنية نفسها.

ومن المؤسف أن أحداً من النقاد أو الدارسين لم يتنبه إلى هذا المنحى في التصوير الذي عني به عمر أبو ريشة، بل إن أحداً من النقاد العرب لم يتنبه إلى هذا الاتجاه في الدرس سوى الدكتور عبد الغفار مكاوي(3) الذي وضع كتاباً عن قصائد غربية استوحت الفنون الجميلة، وأشار في مقدمة الكتاب إلى ندرة هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث، وذكر بعض الشعراء العرب الذين التفتوا إليها في العصر الحديث ولكنه لم يشر إلى شاعر عني بها أشد العناية وتنوعت عنده بين استلهام ومحاكاة وهو الشاعر عمر أبو ريشة. ولعل في هذا وحده ما يسوغ هذا البحث، الذي ستكشف إجراءاته التطبيقية أبعاد هذه الظاهرة.

التصوير

يرثي الشاعر عمر أبو ريشة الشهيد سعيد العاص، وكان قد استشهد في جبل النار بفلسطين، فيلقي في حفل تأبينه بحماة قصيدة مطولة، نظمها عام (1935) وله من العمر خمسة وعشرون عاماً، عنوانها «شهيد»(4)، وفيها من معاني التجديد والصور المبتكرة وبناء القصيد المتميز ما يدل على شاعرية مختلفة، وتزداد القيمة الفنية للقصيدة عندما يذكر المرء أنها كتبت لتلقى في حفل تأبين، يحضره جمهور متنوع المشارب، مختلف في مستويات الثقافة وإمكانات التلقي، وفي هذا التجديد المبكر في قصيد يلقى أمام الجمهور ما يدل على طموح شاعر يتطلع إلى التجديد في الشعر وتطويره والإخلاص للفن، أكثر مما يتطلع إلى إرضاء الذوق السائد والحس العام، بل لعله يتطلع إلى إدهاشه ومفاجأته.

والقصيدة لا تتضمن شيئاً من معاني التأبين المعروفة، وفي مقطع من مقاطع القصيدة يصور الشاعر الجبل قد صحا من نومه وصاح منادياً الأبطال فتداعت إلى ندائه النسور تاركة أفراخها في أعشاشها ملبية النداء، ويغضب الظلم فيفتح أبواب جهنم ويرسل تنينه لينفث النار ولكن النسور تنشب فيه المخالب وتأبى إلا أن تموت بعزة وإباء، وتروي الأرض بدمائها لتنبت دوحة العزة، وفيما يلي المقطع من القصيدة:

يا ظلام الأجيال قص جناحيك
فهذي طلائع الإصباح
مرود كحل جفون الكسالى
فأفاقت على السنا اللماح
فصحا من عيائه الجبل الهاجع
واهتز مفعم الأتراح
وتعالى صياحه يتوالى
فاشرأبت نسوره للصياح
تركت في الوكون أفراخها الز
م غب وهبت على أزيز الرياح

لقد ابتعد الشاعر عن المعاني المكرورة، وعزف عن التعبير المجرد المباشر، ولجأ إلى رسم لوحة كبيرة مفعمة بالألوان والظلال والحركات، تتصارع فيها قوى الخير مع قوى الشر، وفي داخل هذه اللوحة

الكبيرة ثمة صور أخرى صغيرة، «فالفضاء بساط من مخلب وجناح» ولعاب جهنم يسيل في البطاح، والثرى في مأتم، والنسور تنشب المخلب في البغي، ودماء الشهداء هي دموع السماء إذا ما جفت الأرض.

وهي جميعاً صور جديدة مبتكرة، ساقها الشاعر في إطار لوحة كلية كبيرة، هي أشبه بلوحة جدارية عريضة تمثل صراع الحق مع الباطل، وقد اختار الشاعر للوحته الألوان فثمة ظلام ودخان ووهج نار وبركة دم، ثم جعلها تعج بالأصوات من صياح الجبل وأزيز الرياح ونشيد الأضاحي، وأضاف إلى ذلك كله حركات كثيرة فالجبل يهتز والنسور تهب وتتبارى والبغي يحشد قواه ولعاب جهنم يسيل والدخان يحجب الشمس والنسور تتهاوى، وبذلك تتكامل عناصر اللون والحركة والصوت وتتوزع في انسجام لتشكل لوحة البطولة.

وإذا النص يتحول من لغة إلى صورة، ومن كلمة مطبوعة تراها العين إلى لوحة يشكلها الخيال، وإذا الشعر واحد من الفنون الجميلة يستعين بها بل يتحد بها، ويؤكد ذلك كله أن اللغة لم تعد مجرد وسيلة لأداء المعنى بل أضحت ذات قيمة بحد ذاتها، والشاعر في لحظة التوهج الشعري يختار الكلمة الحاملة لقيم جمالية والأكثر اقتراباً من الفنون الجميلة، وحسب المرء أن يشير إلى بضعة ألفاظ ذات وقع موسيقي خاص من نحو: شقَّ واقشعرت وتدجَّى ويحجب، وهي مع ما يناسبها من ألفاظ أخرى تحدث وقعاً صوتياً يصور حال المعركة، ومما لاشك فيه أن قيمتها الصوتية لا تتضح إلا في سياقها، ولذلك لابد من قراءة الأبيات ثانية أوالاستماع إليها وهي تنشد.

وما يميز هذا التصوير أن الشاعر لا يدقق ولا يحشد كثيراً من التفاصيل أوالجزئيات، ومرجع ذلك إلى أن الشاعر لا يصف، وإنما يصور، والفرق بين التصوير والوصف كبير، فالوصف يقوم على رصد الجزئيات من الخارج والتدقيق فيها، ويغلب عيه التأمل والسكون، أما التصوير فهو حي متحرك، يضع المتلقي داخل المشهد، ويجعله يحس الصوت واللون والحركة، ولا يغرقه في التفاصيل.

النحت

ويبدو التعبير بوسائل تقارب الفنون الجميلة وتحاكيها أكثر وضوحاً عندما يطرق الشاعر موضوعات ذاتية، كأن يعبر عن وحدته وعزلته ونزعته الرومانتيكية من خلال نحته باللغة نموذجاً لغرفته، ويتمثل هذا النموذج في قصيدة عنوانها: «اقرئيها»(5) ، وترجع إلى عام 1965، وأردف الشاعر العنوان بتقديم من كلمتين هما: «أوراق ميت»»، وقد ضمنها مجموعته التي عنوانها: «غنيت في مأتمي»»، الصادرة عن دار العودة ببيروت عام 1970، وأعاد نشرها في ديوانه، وفيها يقول:

إنها حجرتي لقد صدئ النسيان
فيها وشاخ فيها السكوت
ادخلي بالشموع فهي من الظلـ
ـمة وكر في صدرها منحوت
وانقلي الخطو باتئاد فقد يجـ
ـفل منك الغبار والعنكبوت
عند كأسي المكسور حزمة أورا
ق وعمر في دفتيها شتيت
احمليها ماضي شبابك فيها
والفتون الذي عليه شقيت
اقرئيها لاتحجبي الخلد عني
انشريها لاتتركيني أموت

فالشاعر يتحدث عن غرفته فيؤكد أنها غرفته، وهو يذكرها بضمير الغائب، فكأنها بعيدة عنه، أو كأنه بعيد عنها، وتفسير ذلك يكمن في العنوان وفي التعقيب على العنوان، فليس العنوان مثلاً حجرة الشاعر، ولا حجرتي، إنما هو «اقرئيها»، ويجيء التعقيب في كلمتين، وهما: «أوراق ميت»، وهذا يعني أن الشاعر يود أن يوحي إلينا بأن الحديث عن الحجرة جاء بعد موته، ولذلك يذكرها بضمير الغائب «ها»، مؤكداً بعده عنها، وبعدها عنه، ومؤكداً أيضاً أنها حجرته.

وبذلك تتجسد حجرة الشاعر وتمتلك وجودها المستقل خارج ذات الشاعر كأنه نحت لها أنموذجاً، وإن كان هذا الأنموذج يمثل ذاته نفسها، ومن هذا التوتر بين الداخل والخارج، من استقلال الحجرة وامتلاكها ذاتها، ومن كونها في الوقت نفسه تعبيراً عن ذاته، بل هي ذاته نفسها، ينبع جمال القصيدة، وتظهر العلاقة بين فن الشعر وفن النحت، وهي علاقة محاكاة وتشابه، فكأن الشاعر ينحت بالكلمة.

ويلاحظ أيضاً وصفه لها بأنها حجرة، مما يدل على ضيقها وصغر مساحتها، بخلاف الغرفة التي هي أوسع وأرحب، وهو بذلك كالنحات يحدد الحجوم، ثم يصور ما نالها بعد مضي السنين، فقد صدئ النسيان فيها، وشاخ فيها السكوت، وهو بذلك يجسّد النسيان المجرد في شكل حديد، يجعله يصدأ، مما يدل على تقادم الزمن، وطول العهد، ومما يدل أيضاً على الهجر والنسيان، كما يشخص السكوت فيجعله يهرم ويشيخ، ليدل على مرور الزمن، وطول المدّة.

ثم يطلب الشاعر من المرأة أن تدخل إلى تلك الحجرة بالشموع، وهو يشبهها بوكر ضيق منحوت في صدرها، ومن ثم يكون الدخول بالشموع ضرورياً لنفي العتمة، وفي طلب دخول المرأة ما يؤكد الوجود العيني للحجرة، ولكن بصورة فنية، في شكل أنموذج منحوت في صخر، يؤكد ذلك كلمة منحوت نفسها وقد استخدمها الشاعر. ثم يطلب من المرأة أن تنقل الخطو باتئاد حتى لا يجفل الغبار والعنكبوت، مما يؤكد تقادم العهد، وفي خلو الحجرة من ساكنيها، وتحولها إلى مكان موحش، يعشش فيه العنكبوت، ويعلوه الغبار، ما يدل على وجود حيز فارغ يمكن أن تدخل فيه المرأة، أي أن الشعر يعطي بالكلمة عمقاً فراغياً يشكل به أنموذج الغرفة.

وثمة عنصر في الحجرة يمتاز بقوة التأثير وبعد الإيحاء، وهو الكأس المكسورة، ووصفها بالمكسورة يدل على عمق المعاناة، وشدة الألم، ولعله يوحي بالوحدة والعزلة، فهي كأس لشارب واحد، محروم من لقاء الحبيب، ولو كان ثمة كأسان، لاختلف الأمر، وهي بعد ذلك كأس مكسورة، وفي هذا ما يوحي باليأس، لأن الواثق والمطمئن والآمل لا يحطم كأسه، إنما يتركها لغد، وهذا ما يؤكده قول الأخطل الصغير(6):

يشرب الكأس ذو الحجا ويبقّي
لغد في قرارة الكأس شيا
لم يكن لي غد فأفرغت كأسي
ثم حطمتها على شفتيّا

ويتضح من ذلك كله أن الشاعر رضي من تلك المرأة بالحرمان، فقد عاش في شبابه على الشقاء بها وبفتونها، وقنع باستلهامها الشعر، ولا طموح له سوى أن تقرأ أشعاره وتنشرها لتمنحه الخلود، والذي يؤكد ذلك كله قوله: «والفتون الذي عليه شقيت»، ولم يقل مثلاً: «الذي عليه حييت»، وبذلك يكون الشاعر قد عبّر عن حب عذري، عماده التغني بالمرأة، والشقاء بها، وبما يكابد في حبها من معاناة، وما يتطلع إليه من

خلود من خلال الحب والشعر.

وبذلك تكون المرأة هي الملهمة، والمانحة للحياة قيمتها، وكان ذلك كله على أساس من الشقاء، لا المتعة، وهذا الموقف بحدّ ذاته يدل على تقدير للحب، وسمو بالمرأة وتصعيد للمشاعر، وتطلع صوفي إليها، عماده الحب والحرمان، ويزيد الموقف سمواً، استلهام المرأة الشعر، ونشدان الخلود من خلال المرأة والشعر. وتبدو حزمة الأوراق نقطة ارتكاز أساسية في الحجرة، بل هي البؤرة ، ففيها اجتمع عمر الشاعر، وحبه، وماضي شبابه، وفتون المرأة، وفيها يكمن الخلود، وفي الختام يطلب الشاعر من المرأة الحبيبة أن تقرأ ذلك الشعر وأن تنشره في الناس، كي تنقذه من الموت، وتمنحه الخلود، وبذلك يتحد الشعر والحب ليمنحا الشاعر الخلود.

وبذلك تغدو الحجرة الضيقة المعتمة المهجورة أشبه بقبر من جهة، لأنها حجرة مهجورة لشاعر ميت، كما تغدو من جهة أخرى أشبه بالرحم، لأنها احتضنت أوراقه بما فيها من شعر تضمّن قصة حبه وحياته، ومن هنا يكون خلوده، أو بالأحرى ولادته الجديدة على يدي حبيبته، التي تنقذه من الموت، إذ تبعث فيه الحياة، بقراءتها شعره، ونشرها له، فإذا هي تمنحه الخلود، وتنجيه من الموت.

إن المكان المحدود، الذي هو حجرة الشاعر، لم يعد مجرّد مكان، إنما أصبح رحماً يحمل الحياة، مثلما أصبح رمزاً لقيمة، يتمثل فيها الشعر والحب والخلود، وبذلك يتحول المكان من المحسوس إلى المجرد، ومن المحدود إلى المطلق، ومن الضيق إلى الرحب، ومن العابر الزائل إلى الخالد، وصانع هذا التحول قوتان اثنتان هما الحب والشعر، أي الإنسان والكلمة الجميلة.

التكوين الشكلي

ويريد الشاعر أن يعبر عن فكرة الشوق إلى المطلق والرغبة في لقائه وهي رغبة من المستحيل أن تتحقق، فلا يجد سبيلاً إلى التعبير عن هذه الخبرة الصوفية إلا في هيئة عمل فني قوامه كتلة حجرية ضخمة جداً تسمو ما استطاعت إلى الأعلى ولكنها لاتبلغه، وإذا هي قمة إيفرست، كأنها منحوتة فنية في متحف الوجود تعبر عن ذلك الشوق. يقول عمر أبو ريشة(7) في قصيدة عنوانها «إيفرست» (1961):

إلـــيــك غــيـر الـظــن لايـرتـقــي
يــا عــاصــب الـغـيـم عـلـى المـفـرق
لأنــت مجلـى الأرضــ في شوقها
إلى الـبـعـيـد المـــترف الـشـيِّـق
غـــازلــهـــا نجــم غـــويّ الـسـنـــا
وهـــزّهـــا مـــن خـدرهـــا الـضـيـق
فـانـتـفـضـت تـهـتـف يــا خـصـره
قـــرب ويـــا وجـــدي بـــه طـوق
فـكـنـت مـنـهـا الــيــد ممـتـدة
ولم تـــزل ممـــتـــدة يـــا شـقـي

والشاعر يستهل قصيدته بخطاب الجبل متوجهاً إليه بالتمجيد مؤكداً أن لا قوة ترقى إلى هذا الجبل سوى الظن، وهو يستفتح هذا التمجيد بقوله: «إليك»، بما في هذا القول من إيحاءات، وكأنه ابتهال يرتفع من الأدنى إلى الأعلى، ثم يستخدم أسلوب الاستثناء ليقصر الارتقاء على الظن وحده، فيقول: «غير الظن»، و«غير» هنا تنفي كل ماعدا الظن، والظن في هذا السياق ليس بمعنى الشك، إنما هو قوة فاعلة قوامها كل ما هو غير حسي أو مادي أو محدود، والغاية منها مطلق القوة القادرة على التخيل، ويؤكد ذلك الفعل

«يرتقي»، الذي يدل على أن الغاية ليست الشك والاتهام وإنما السمو والارتقاء، ويؤكد ذلك السمو ثانية تقديم الجـار والمـجـرور «إلـيـك»، مما يجعل خطاب الجبل أشبه بالابتهال، يقدم إلى ما هو سامق عالٍ، والعلو صفة مكانية ولكنها تدل على قيمة دينية وأخلاقية واجتماعية عالية، وهكذا تتضافر منذ الافتتاح العوامل كلها من تقديم الجار والمجرور «إليك» ومن حصر القدرة بقوة متسامية هي «الظن» ثم استخدام الفعل «يرتقي» لتؤكد معنى الارتقاء والسمو.

ولا بد من ملاحظة أن البعيد هو في حد ذاته صفة لموصوف محذوف، وليس البعيد تعييناً لشيء محدّد، وفي هذا ما يؤكد أن هذا البعيد هو مقصود لذاته، وأنه بعيد في ذاته أيضاً، وليس محدداً في موضع أو مكان أو شيء مجسد أو غرض محدد، فإذا هو بعيد مطلق مجـرّد، وفي هذا ما يكسبه مرة أخـرى صفة السمو والرقي والنقاء، إنما هو سمو وتطلع نحو بعيد مترف وشيّق.

ويأتي البيت الثالث ليكشف بعضاً من سرّ ذلك الشوق، فثمة نجم غـازل الأرضـ، وفي النجم هنـا، وهو نكرة، إيحاءات البعد، والنور، والسمو، واستحالة الوصول، وفي التنكير، دلالة على مطلق النجم، ولا محدوديته، أي أنه ليس بالنجم المحدد، أو المعروف، أو الشخصي، وبذلك يكتسب ذلك الغزل قيمة مميزة، فإذا هو غزل بريء، نقي سام بعيد، وإذا هو محض غزل، غير شخصي ولا محدد، أيّ أنه مطلق الشوق.

وتتضح المفارقة بين الكون الواسع الرحب البعيد الذي يأتي منه ذلك السنا الغوي، وبين الأرض في محدوديتها ولبثها في مكانها الضيق، لذلك فإن مثل ذلك الغزل قد هزها من خدرها الضيق. إن صفة الضيق للخدر ليست صفة زائدة، وإنما هي صفة إيحاء يشير إلى مثل تلك المفارقة كما يمهد للبيت التالي حيث ستنتفض الأرض. وتلاحظ طبيعة الهتاف من الأرض، فهو هتاف ذو بعدين، الأول موجه إلى النجم كي يقترب، والآخر موجه إلى الوجد كي يطوقه. فالبعدان متجاوبان، أحدهما إلى خصر النجم والآخر إلى وجد الأرض، كي يكون اللقاء بفعل من الطرفين معاً.

إن هتاف الأرض هو صيحة الوجد والشوق التي يحسّ بها الصوفي عندما يستلب في حضرة المحب، فيصيح (يا)، إذ لايملك سوى صوته يهتف به، ويده يرفعها إلى الأعلى هاتفاً يا، لعله يتخلص من الأرض ويرتفع. إن هذه المغازلة وذاك الهتاف يمثلان لحظة تجـاوب، بل لحظة إشـراق، هي كلحظة تماس بين قطبين، تتولد منهما شرارة، ولكن ليس هنا ثمة تماس، إنما هنا إشارة ونداء، تنبثق عنهما لحظة وجد، تكون فيها مثل تلك الصيحة يا. إن اللقاء لا يتحقق، ويظل الشوق باقياً، مثلما تظل اليد ممتدة، وما هذه اليد إلا هذا الجبل العظيم الذي انبثق من الأرض ممتداً نحو ذلك النجم. وهكذا تظل اليد ممتدة إلى الأعلى، ممثلة في الجبل، تشير إلى ما هو سامٍ وبعيدٍ وراقٍ، مستحيل الوصول إليه، كما تشير إلى رغبة مستمرة دائمة في الاقتراب، ومن هنا تتولد المعاناة متمثلة في خطاب الشاعر للجبل: «يا شقي».

إن المكان عند الشاعر لا يبقى مجرد مكان، أو مادة للوصف والتصوير، وإنما يتحول إلى قيمة، وبما أنه مكان مرتفع، هو القمة، بل هو أعلى قمة في العالم، يغدو قيمة مطلقة تدل على الجمال الكلي والحب الكلي والشوق الكلي إلى لقاء ما هو كلي أي يصبح المكان العالي تعبيراً عن شوق إلى لقاء الكلي وهو لقاء مستحيل. ومن هذا الطموح إلى لقاء المستحيل يكون ذلك العلو الشاهق أو السمو العالي المتصاعد، أو

بالأحرى يكون الانعتاق من الجسد الأرض نحو البعيد المترف الشيق.

العمارة

ويرغب الشاعر في التعبير عن مشاعر الهجر والنسيان، فلا يلجأ إلى التجريد والتعبير الصريح كتسمية المشاعر أو وصفها أو تحليلها، إنما يعمد إلى بناء قصر مهجور، يبنيه حجراً حجراً وقطعةً قطعة، ويحدد ممراته وزواياه وأركانه، ثم يعنونه بأنه النسيان، شأنه شأن الرسام أو النحات الذي يصنع عملاً فنياً بالحجر أو اللون ثم يضع عليه عنوانه. يقول الشاعر في قصيدة عنوانها «النسيان »(8):

معابد لا يطوف بها
سوى الأشجان والأحزان
تخلى عن معالمها
قدامى صحبها الرهبان
فلا يلمح في شتى
جوانبها سوى الغربان
فلا حبل لناقوس
ولا أطر إلى صلبان
تناثر جمعها مزقاً
ولم يثبت لها أركان
معابد لم يعد يأوي
إلى أفيائها إنسان
عجبت لأمرها ما في
سجل حياتها حدثان
فلم يجأر بها بركان
ولم يعبث بها طوفان
فراغ قاتم الأجواء
لا موتى ولا أكفان
أراني ضارباً فيه
وحيداً متعباً أسوان
أسائل كيف ذل الصخر
كيف تناثر البنيان
عليه غربة السلوان
عرفت السر ..دانني
هو النسيان ما أقساه
يا ربي هو النسيان

والشاعر يبتني باللغة معابد خلت من سكانها، ويحدد أبعادها وملامحها كأنها قد اكتسبت حضوراً مكانياً، ولذلك يطوف في أرجائها مصوراً ما اعتراها من إهمال ويشاركها ما تعانيه، ويأسى لحالها، وقد أسقط عليها مشاعره، كما أسقطت هي عليه ظلالها، ثم يقدم تفسيراً لما انتابها وهو النسيان، وفي هذا التفسير يوحد الشاعر بين ذاته والمكان، ويدل على أن ذلك البناء المعماري ما هو إلا الشاعر نفسه.

والشاعر يفتقد في البناء الصوت والحركة والحدث والإنسان، ويصور البناء من خلال هذا الافتقاد، ولذلك غلب على النص أسلوب السلب من خلال أدوات النفي مثل: لا و لم، وقد تكررت الأولى ست مرات وتكررت الثانية أربع مرات، وهو أسلوب يناسب انعدام مظاهر الحياة في البناء. والشاعر لا يستغرق في التفاصيل ولا يكثر من الجزئيات، وأكثر ما يختاره ما له علاقة بغياب الإنسان عن المكان، مما يدل على أن المكان لا يمتلك قيمة بحد ذاته، إنما يمتلك قيمته بالإنسان، من خلال وجوده في المكان وفعله فيه.

ويغلب على القصيدة الجرس الهادئ، والإيقاع البطيء، وقد حقق لها ذلك وفرة حرف الجزم والنفي «لم» الذي يقتضي سكون الفعل بعده، وهو نفسه حرف ساكن الآخر، كما أكد الهدوء كثرة المدود التي تنتهي

بسكون، وزاد من الإيقاع البطيء حرف الروي الساكن المسبوق بألف هي في طبيعتها ساكنة، وهذا كله يتفق والبناء الساكن الهادئ الذي لا حياة فيه، والقصيدة لا تصور معبداً قائماً في الخارج، أو تصفه أو تستلهمه، إنما تبتني معبداً، لتعبر من خلاله عن الفكرة التي يريد، ولعل في ذلك ما يؤكد أن القصيدة محاكاة لبناء معماري . وهكذا يظهر البناء المعماري ممثلاً لذات الشاعر، ومعبراً عن مشاعره وعواطفه وعن الحال التي آل إليها، وبذلك تغدو القصيدة محاكاة لبناء معماري حجارته اللغة، وقد عبر الشاعر من خلاله عن ذاته، بعيداً عن التقرير والمباشرة، مما يعني أن الشاعر يتخذ من محاكاة الفنون الجميلة وسيلة للتعبير.

والنص يتحول إلى لوحة حية متحركة، ينهض فيها الفجر وتمتد الأنوار والظلال ويجوب الطير الآفاق ويموج الكون بالسحر والجمال، وما تمتاز به اللوحة هو الإيجاز والتكثيف بعيداً عن حشد التفاصيل والجزئيات، كما تمتاز باللمسات الرشيقة التي تبدع هنا وهناك.

ولعل صورة المساء أكثر إدهاشاً لما فيها من إثارة ولما تعج به من ألوان صاخبة وما تموج به من حركة فاجعة، وهي صورة كونتها الألفاظ والكلمات في محاكاة بديعة لفن التصوير، ومنها الأبيات التالية:

مأتم الشمس ضج في كبد الأفق
وأهوى بطعنة نجلاء
عصبت أرؤس الروابي الحزانى
بعصاب من جامدات الدماء
فأطلت من خدرها غادة الليل
وتاهت في ميسة الخيلاء
وأكبت تحل ذاك العصاب
الأرجواني باليد السمراء
وذؤابات شعرها تترامى
في فسيح الآفاق والأجواء
وعيون السماء ترنو إليها
من شقوق الملاءة السوداء
فإذا الكون لجة من جلال
فجرتها أنامل الظلماء
صور أفرغت على أذن الشاعر
نجوى علوية الإيحاء

وتمتاز اللوحة بالروعة والمهابة والجلال، فهي تثير الحس بروعة الكون وعظمته، كما تمتاز بالإبداع والابتكار، ولاسيما في تخيل الليل فتاة تنثر غدائر شعرها على الآفاق وعيون النجوم ترقبها من ثقوب في ملاءة المساء السوداء، ويبدو النص مثل لوحة أسطورية.

ولقد اشتهر عمر أبو ريشة في سائر قصائده بختمها ببيت يلخص التجربة ويفجأ المتلقي، وما هذا الاختتام إلا ضرب من البناء المعماري، فكأن القصيدة عنده بناء مبني، ولابد في الختام أن يحكم عليه الرتاج. وإذا دل هذا كله على شيء فإنه يدل على شاعر كان يعي فنه الشعري ويمتلك أدواته ويسعى من خلاله إلى التجديد بمحاكاة الفنون الجميلة وتحويل الشعر إلى ما يشبه اللوحة أو التمثال أو البناء المعماري.

خاتمة: لقد اتخذ الشاعر عمر أبو ريشة لنفسه من محاكاة الفنون الجميلة وسيلة لبناء كثير من قصائده، فهو لا يعبر التعبير الصريح المباشر، ولا يسمي المشاعر أو العواطف، إنما يلجأ إلى ابتناء نص شعري يحاكي به الفنون كالتصوير والنحت والعمارة، وليس المقصود بالمحاكاة هنا وصف الفنون الجميلة أو استلهامها، إنما

المقصود تقليدها في أسلوب بنائها باتخاذها الأبعاد والمسافات والألوان وسيلة غير مباشرة للتعبير، فإذا هي توحي ولا تحدد، تشير ولا تسمي. وواضح أنه ليس المقصود بالمحاكاة معناها عند أفلاطون أو أرسطو إنما المقصود بها تقديم نص يشبه اللوحة أو التمثال أو يشبه بناء معمارياً. ولقد كان هذا هو دأب الشاعر، فهو يبني القصيدة على هيئة تمثال أو أنموذج لغرفة أو على صورة تشكيل مكاني أو في شكل بناء ليعبر من خلال ذلك عن الموقف أو الفكرة أو الرؤية التي يريد.

وهو في أثناء ذلك معني بدقة اللفظ، وقوة التعبير، وجمال الإيقاع، ومناسبته للحالة والموقف، وهو معني أيضاً ببراعة الاستهلال وحسن الاختتام، بل يكاد البيت الأخير يكون بيت القصيد، وكأن القصيدة لم تكتب إلا لأجله، وغالباً ما يكون تعبيراً عن بارقة طريفة. ولقد كانت الفنون المكانية أكثر استئثاراً باهتمامه، كالنحت والتصوير والعمارة، وهي فنون بصرية حسية بالإضافة إلى كونها فنوناً مكانية، ولكن الشاعر كان ينطلق على الأغلب من إسار المكان إلى رحاب الزمان، بحثاً عن الخلود، وشوقاً إلى معانقة الكلي والمطلق.

الحواشي والتعليقات

(١)– عمر أبو ريشة، ولد عام ١٩١٠ في عكا بفلسطين، حيث نشأ في بيت جدّه لأمه، إبراهيم بن علي نور الدين اليشرطي، وكان شيخ الطريقة الشاذلية بعكا، وعنه تلقى الطريقة، ولكن والده شافع سجله من مواليد عام ١٩٠٨ في مدينة منبج وكان موظفاً فيها برتبة قائم مقام، وهو من عشيرة الموالي البدوية، وكان أبوه قد ولد في القرعون بالبقاع في لبنان، وكان السلطان العثماني قد منح أحد أجداده عمامة تعلوها ريشة فلقب: «أبوريشة»، وثبت اللقب على الأسرة، نشأ عمر في أسرة تصوف وشعر، درس عمر سنتين من المرحلة الابتدائية بعكا، ودرس الإنجليزية في أثنائها على يد المربية هيلانة حوا، ثم أتم دراسة المرحلة الابتدائية في حلب، التحق بالجامعة الأمريكية ببيروت عام ١٩٢٤، ثم غادرها إلى مانشستر عام ١٩٢٩ ليتابع دراسته في الكيمياء العضوية، ولكنه انصرف إلى الشعر، رجع إلى حلب صيف عام ١٩٣٢ ليشارك في الكفاح الوطني ضد المستعمر الفرنسي، وقد سجنه المحتل الفرنسي غير مرة، وانتقد الأوضاع في سورية بعد الاستقلال، عمل منذ عام ١٩٤٠مديراً لدار الكتب الوطنية بحلب، ثم عمل من عام ١٩٤٩ إلى عام ١٩٧٠ سفيراً لبلاده في عدة دول منها البرازيل(١٩٤٩ـ ١٩٥٣) والأرجنتين والتشيلي(١٩٥٣ـ ١٩٥٤) والهند (١٩٥٤ـ ١٩٥٩) والنمسا (١٩٥٩ـ ١٩٦١)والولايات المتحدة (١٩٦١ـ ١٩٦٣)ثم الهند ثانية(١٩٦٤ ـ ١٩٧٠)، أمضى بقية حياته متنقلاً بين لبنان وسورية والسعودية إلى أن وافاه الأجل في ١٤/٧/١٩٩٠.

أصدر عمر أبو ريشة الأعمال الشعرية التالية: – ذي قار، مسرحية شعرية، كتبها عام ١٩٢٩، وطبعت حوالي عام ١٩٣٢، في مطبعة المعارف بحلب، من غير الإشارة إلى تاريخ النشر، وتقع في ١٢٦ صفحة من القطع الصغير. – شعر، مجموعة شعرية صدرت في حلب عام ١٩٣٦، ٢٢١ صفحة. من عمر أبو ريشة شعر، مجموعة شعرية صدرت عن دار مجلة الأديب في بيروت عام ١٩٤٧، وتقع في ٢٩٤ صفحة من القطع المتوسط. مختارات، مجموعة شعرية صدرت في بيروت عام ١٩٥٩، ٢٩٢ صفحة. غنيت في مأتمي، مجموعة شعرية، صدرت عن دار العودة ببيروت من غير الإشارة إلى تاريخ النشر، حوالي ١٩٧٠ ، ١٤٣ صفحة، قطع صغير. ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، ١٩٧١ ،ويقع في ٦٣٩ صفحة من القطع الصغير، وأشير إلى أنه الجزء الأول، ثم طبع ثانية عام ١٩٨٨. – أمرك يا رب، مجموعة شعرية تضم قصيدته المطولة في رثاء الملك فيصل، وقصائد أخرى، نشرت في دار الأصفهاني للطباعة، بجدة، في المملكة العربية السعودية، عام ١٣٩٨هـ. (٢)– أرسطو، فن الشعر، تر: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية. ١٩٧٣، ص ٣. (٣)– مكاوي، د. عبد الغفار، قصيدة وصورة، سلسلة كتاب عالم المعرفة، الكويت ، العدد، ١١٩، تشرين الثاني ١٩٨٧، ص٤٠. (٤)– أبو ريشة، عمر، ديوان عمر أبو ريشة، ص ٥٦٢ وما بعدها. (٥)– المصدر السابق، ص ٢٠٥. (٦)– الأخطل الصغير، شعر الأخطل الصغير، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.ثالثة، لاتا، ص ١٦٠. (٧)– أبو ريشة، عمر، ديوان عمر أبو ريشة، ص ١٣١. (٨)– أبو ريشة، عمر، أمرك يا رب، دار الأصفهاني للطباعة، جدة، لاتا، ص٧٠ وما بعدها. (٩)– أبو ريشة، عمر، ديوان عمر أبو ريشة، ص ١٥٨. (١٠)– المصدر السابق، ص ٥٧٦.

ثالوث التنمية الثقافية

مهرجان الشارقة القرائي في دورته الثالثة التي انتهت فعالياتها قبل أيام شكلت بتنوعها مناخاً صحياً ثقافياً للأسر عامة وللأطفال خاصة لينهلوا منها زاداً معرفياً وثقافياً، مستمراً منذ بداية التأسيس له والذي انطلق في بواكير الثمانينيات من القرن الماضي من خلال افتتاح مكتبات للأطفال في مراكز التسوق بأحياء الطلاع والرفاع والخزامية حينها. ونمت البذور لتعطي ثمارها في معارض كتب للأطفال وأجنحة ضمن معرض الشارقة الدولي للكتاب، وتواصل العطاء من خلال المكتبات في مراكز الأطفال والفتيات والمكتبات الملحقة بمدارس الشارقة. ونظراً للنجاحات التي تحققت في الدورتين السابقتين وما رافقها من إقبال الأسر وأطفالهم على الفعاليات التي صاحبت معرض كتاب الشارقة للطفل أتت هذه الدورة التي شملت «منتدى الشارقة لكتاب الطفل» الذي استضاف خبراء ومفكرين مهتمين بقطاع نشر كتب الأطفال وركن «العيادة القرائية» للتغلب على الصعوبات القرائية لدى الأطفال، «الحكواتي» بما يشكله من إحياء للتراث العربي القديم، «مسرح الدمى» الذي يجمع بين الترفية والتعليم، «ماراثون القراءة»، الذي يشكل تنافساً شريفاً لقراءة القصص «من ذاكرة الوطن» «امرح واربح» «رحلة في كتاب» «كاتب وفنان» «المقهى الثقافي للأطفال» وعشرات الورش في الكتابة والتوعية والتحفيز والإبداع القرائي للأطفال، إضافة للمسابقات «الأسرة القارئة» و«تعالوا نقرأ» واللقاء الدوري للملتقى العربي لناشري كتب الأطفال الذي يهدف إلى ترجمة توجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة والهادفة إلى توفير كتاب نوعي مشوق للطفل لتحفيزه على القراءة لتتأصل كعادة يومية له، خاصة وأن الأطفال هم أمانة في أعناقنا إضافة لكونهم عدة المستقبل وقادته.

إن المتابعة الدائمة من قبل صاحب السمو حاكم الشارقة وسمو الشيخة جواهر بنت محمد القاسمي رئيسة المجلس الأعلى للأسرة وسمو الشيخة بدور القاسمي رئيسة جمعية الناشرين وصاحبة دار «كلمات» للأطفال والمشرفة على مشروع «ثقافة بلا حدود» الهادف إلى توفير مكتبة في كل منزل بالشارقة، هذه المتابعة والحضور الشخصي لفعاليات المهرجان القرائي الثالث شكلت العامل الأساسي في النجاح المتميز للمهرجان الذي يعتبر مع معرض الشارقة الدولي للكتاب و«ثقافة بلا حدود» ثالوث التنمية الثقافية الأساسية ممثلة بالقراءة التي يشكل الكتاب عمودها الفقري. لقد استدعى المهرجان تضافر جهود المؤسسات الرسمية المحلية والاتحادية ومؤسسات المجتمع المدني ونجح المجميع في ترجمة قناعاتهم بأن الشارقة عاصمة الثقافة العربية والإسلامية كانت وستبقى رائدة التنمية الثقافية والأمينة على ترجمة شعار «اقرأ أنت في الشارقة».

أسامة طالب مرة

الجوع بطلاً في رواية

لمحمد البساطي

صالح القاسم



رواية جوع للقاص والروائي المصري محمد البساطي كانت قد وصلت لمرحلة القائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية(البوكر)، من بين أكثر من مائة رواية. إلا أن الجائزة ذهبت لرواية عزازيل للكاتب والروائي يوسف زيدان.

تحكي الرواية قصة أسرة تتكون من الأب (زغلول)، والأم (سكينة)، وطفلين هما رجب الصغير، وزاهر الكبير، تكون هذه الأسرة تقطن في بيت فقير، وتعتاش على ما يجنيه الأب من مال، من بعض الأعمال القليلة التي يصدف وأن يعمل بها.

الرواية بشكل عام عبارة عن مشاهد باطنية لهذه الأسرة، والتي تكون جالسة على المصطبة تنتظر طلوع النهار. تبدأ المشاهد على لسان ربة الأسرة (سكينة) التي يكون فكرها مشغولاً متى سوف يطلع النهار: «لتمر على بيوت من تعرفهن تستلف رغيفين، ص8».

وتنتهي الرواية والأسرة لا تزال على حالها في نفس المكان، بعد مشاهد متعددة المعاني والصور تركز على تعميق الإحساس بجوع هذه العائلة، بطريقة دائرية عجيبة محكمة، ولا يستجد على المشهد سوى كلب يبدو أن الكاتب قد تعمد إضافته ليزيد عدد قافلة الجوعى.

تكون سكينة جالسة هي وأفراد عائلتها الأربعة الذين: «ناموا ببطون فارغة (ص 7)، رجب الصغير في حضنها، وزاهر الكبير يقرفص جنب حلق الباب. أما زوجها فيكون بالطرف الآخر من مصطبة بيت قديم ومتهالك «واجهته من الطوب الأحمر، انتفخ أسفلها بسبب الرطوبة، وتساقطت بعض حجارتها، فجوات كبيرة جرى ترقيعها بالأسمنت، ص 5».

ولقد برع الروائي محمد البساطي في تصوير فقر هذه الأسرة على نحو قد يصعب تخيل وجود مثله في أيامنا هذه: فهذه الأسرة تعيش أولاً بأول، ويوماً بيوم، فإن عمل الزوج أكلت، وإن لم يعمل نامت بالجوع، فتضطر الزوجة لاستلاف بعض أرغفة الخبز من الجارات، أو الاكتفاء بكسر الخبز، مغموسة بملح الطعام فقط، وأحياناً دون غموس. و«أحياناً يسألها زوجها إن كان هناك غموس؟ وتقول: منين؟ طيب بصلة؟ منين؟ ولا حبتين ملح؟ تعطيه الملح، ويتجرع الماء وينام ص 21».

إن صورة الجوع في هذه الرواية غريبة حد الاندهاش، وهذا في ظني سبب تميزها، فقد بدا الجوع وكأنه وحش استوطن في الأسرة لا هو يفارقها، ولا هي تعمل على طرده، واستمرأت وجوده في أكلها ولبسها، وبدا الجوع هنا ليس قلة أكل وعدم توفره، بل هو متكرر، سلوك حياة.

وأحداث الرواية تجعل الشعور بالجوع يغزو الأوصال، والمعدة تحس بفداحة الحرمان، فهذه الأسرة نادراً ما كانت تحظى ببعض الأكل اللذيذ، وما هي سوى أيام معدودة عملها زغلول عند أحد الميسورين في القرية. وما عدا ذلك فهي جوع في جوع، لا يضاهيه حتى ذلك الشعور الذي يصيب الصائم في الأيام الأولى من رمضان.

(رب الأسرة) زغلول

شخصية زغلول الشخصية الرئيسية بدت بسيطة جداً، وسلبية جداً، فهو لا يبحث عن عمل، وإن عمل «لا تطول أيام عمله، تراه قادماً والجلباب ملقى على كتفه. فينتفض قلب زوجته لمجيئه، وهي تفكر في الخبز بعد أن كاد العيش في القفص أن ينفد» ص 20. وهو إلى جانب ذلك كثير النوم: «وينام كثيراً»: «يومان بليلتين يظل نائماً... يصحو ليأكل ثم يعاود النوم.... وهكذا يكون شخصية خاملة، والأعمال التي يتولاها تكون أيضاً مصادفة، سواء عمله عند الحاج عبدالرحيم أو عند هشام، وحتى عمله نادلاً في المقهى لا نعرف إذا كان هو قد سعى إليه، أم أنه هو الآخر قد عرض عليه مصادفة. وحتى هذا يهجره لأن الزبائن شتموا أمه:

– «ما بحبش حد يشتم أمي».

– «ومين شتمها ؟»

– الزبائن مرة، والمعلم صاحب القهوة مرة، أهو.

– «ويشتموها ليه ؟»

– اسأليهم. شتيمة الأم مزاج عندهم». ص 20.

في هذا الموقف تبدو شخصية زغلول شخصية متمردة، يقبل الموت لأولاده من الجوع، مقابل أن لا تشتم أمه، ويهرع للمساعدة في رفع أحمال ثقيلة دون مقابل مع أنه بحاجة إلى أي مليم، لكنه لا يقبل المساعدة من أحد دون عمل، شخصية متناقضة، رغم أن أسرته هي التي تدفع الثمن: تنام جائعة، والأطفال محرومون من التعليم، وماء زوجته يراق على عتبات البيوت وهي تستلف أرغفة الخبز، وهو بلا إحساس، ينظر إلى زوجته نظرات يطلب منها تدبير عشاء لجوعه، فأي عالم هذا؟ «وزوجها بالطرف الآخر من المصطبة يسلك أسنانه بعود قش، ص 7».

من جانب نراها أحياناً شخصية متصالحة مع نفسها، ومع مجتمعها، فهو لا يمارس كراهية ما لأي نوع من البشر، ولا يغضب تجاه أي شيء، يرضى بالقليل جداً، ولا يقاوم، لا يمارس أي نوع من العنف سواء في بيته رغم فقره، أو في الشارع، وحتى أولئك الذين شتموا أمه لا يقابلهم بالعنف، وأقصى ردة فعل عنده تكون تركه العمل احتجاجاً على شتم أمه، أو الجلوس أمام البيت ونكش أسنانه.

وهو على استعداد للجلوس فترة طويلة أمام مصطبة بيته وهو ينكش أسنانه دون أن يخطر على باله أن زوجته وأطفاله الذين يجلسون قبالته هم بأمس الحاجة ليقوم ويعمل من أجلهم، لا بل ينظر إلى زوجته لتسرع في جلب ما يسكت جوعه: «وزوجها بالطرف الآخر من المصطبة يسلك أسنانه بعود قش. هي تدرك ما يرمي إليه بتسليك أسنانه، هو جائع ويذكرها بأن تسرع للبحث عما يسكت جوعه ص 7».

والحقيقة التي توصلها الرواية أن لا يوجد فائدة لوجود زغلول في حياة هذه الأسرة، فأيام عمله من أجلها قليلة جداً: «لا تطول أيام عمله، تراه قادماً والجلباب ملقى على كتفه. ينتفض قلبها (زوجته) لمجيئه ص 20». وهو لا يسعى لزيادة عدد هذه الأيام ليوفر على زوجه انتظار طلوع النهار، وعناء اللف على الجيران لاستلاف أرغفة خبز، والرواية لا تقدم لنا مبررات عدم مثابرته على العمل، ونزوعه إلى الكسل.

الزوجة

أما الزوجة فتكون شخصية نشطة تحاول سد النقص في البيت نقص الرجل، ونقص الخبز، شغلها الشاغل تدبير بعض الأرغفة، وكيف ستعيدها لأصحابها: «كعادتها حين ينفد العيش من البيت، تصحو في البكور، وتقعد على المصطبة (ص 7)» تنتظر النهار لتسرع في البحث، وبخاصة أن «الأربعة ناموا ببطون فارغة (ص 7)». وهي تنتظر طلعة النهار لتمر على بيوت من تعرفهن تستلف رغيفين، أحياناً تجد، وأحياناً لا تجد. ترد دائماً ما تستلفه، ص 8. وهي قلقة وخائفة من أن ترجع خالية الوفاض: «تخشى لو ذهبت إليهن مرة رابعة يجدن الدين يصبح كبيراً لا تستطيع سداده فيختلقن أعذاراً يوجعها سماعها »، 114. «قد تتأخر، غير أنها ترده، لا تنتظر أن يطلبن منها» ص 8.

الرواية بهذه النماذج الغنية، وكأنها تعقد مقارنة بين الجوع والتخمة: جوع عائلة زغلول، وتخمة بيت الحاج عبدالرحيم، وبيت هشام، وقد حرصت الرواية على تقديم هذا النوع من البيوت ليس لغنى أصحابها وحسب، ولكن لحاجتهم لمن يرعاهم أيضاً، فقد هجر الأبناء هذه العائلات إلى مدن بعيدة، وتركوا عنايتهم لرجل خامل

وتتمنى لو أن زوجها يطيل عمله لبضعة أيام أخرى على أمل أن تؤمن بعض الأرغفة: «أسبوع كل ما اشتغله. يكفي الخبيز مرة... لو أسعفها بأسبوع آخر، أو حتى أربعة أيام، كانت خبزت مرة أخرى» ص 21.

الأولاد:

أما أولادهما رجب الصغير تسع سنوات، وزاهر الكبير اثنتي عشرة سنة، لا يكترث أبوهما بتعليمهما، مع أنه بدا مهتماً بالتعليم عندما كان يلاحق طلبة الجامعة، ويتنصت عليهم.

ينخرط زاهر الكبير في عمل جلب كسر أرغفة الخبز من فرن عباس لقاء تنظيف الفرن، ويصور الكاتب كسر الخبز بمأساوية عالية كي لا يسمعنا إلا صوت الجوع، ليزداد شعورنا بمأساة الجوع التي تعيشها عائلة زغول: «رغفة معوجة، وأخرى احترق جانب منها، الكسر كثيرة، أرغفة تسقط أثناء إخراجها من الفرن أو نقلها إلى الطاولات» ص 116، وفوق ذلك كله لم تكن هذه الكسر من نصيب أسرة زغلول كل يوم، لأن الفران سمح لزاهر أن يأخذ كسر يومين فقط، فهناك أسر لها نصيب هي الأخرى، وعندما يغادر عباس الفران القرية تحرم الأسرة من هذين اليومين، وتغرق الأسرة من جديد في معاناة تدبير لقمة الأكل حتى ولو بمستوى كسرة خبز.

العائلات الغنية:

وتقدم لنا الرواية بيوت الغنى الكبيرة التي تقع في الطرف المقابل من القرية، وتغص بالخيرات التي يعرفها سكان القرية عندما يأتي موعد سفر الخزين في عربات مليئة بشتى أصناف الطعام من كل نوع «صفيحة الجبن والعسل الأبيض والعسل الأسود... وقفص مانجة وجوافة..» ص 78. وأقفاص الحمام والبط والفراخ والسمان، وزلع السمن والزبد، وأشولة الرز والفول والعدس.

والرواية بهذه النماذج الغنية، وكأنها تعقد مقارنة بين الجوع والتخمة: جوع عائلة زغلول، وتخمة بيت الحاج عبدالرحيم، وبيت هشام، وقد حرصت الرواية على تقديم هذا النوع من البيوت ليس لغنى أصحابها وحسب، ولكن لحاجتهم لمن يرعاهم أيضاً، فقد هجر الأبناء هذه العائلات إلى مدن بعيدة، وتركوا عنايتهم لرجل خامل مثل زغلول إذا صدف وأن قابلوا واحداً مثله، فالحاج عبدالرحيم «له ولدان يعيشان في الإسكندرية، ويعملان هناك، لا يحبان البلدة، ولا من فيها، ومنذ عودته، لم يرهما ص 53»، وكذلك الحاج هشام الذي يظل وحيداً بعد موت زوجته، يموت وحيداً في البيت الكبير لا أحد بجواره سوى الخادمتين وأسرة زغلول، في حين نجد أسرة زغلول رغم فقرها تجد ملاذاً في صغيرها زهران يحضر لها كسر الخبز من عند عباس الفران.

إن التفاصيل المتوالية وقصص هذه العائلة عن الجوع تجعل الرواية لا تحتمل غير هذا العنوان: (الجوع). وهي لا تتحدث عن أسرة فقيرة وحسب، ولكنها تتحدث عن بطون خاوية تماماً من الطعام، وأحياناً تلتاذ بالملح فقط، أو بكسر خبز محروقة ودون غموس، مع أن بعض البيوت تطفح بكل ما يشتهي الإنسان، لدرجة الحيرة حتى لدى الخدم ماذا يختارون للأكل والطبخ.

واللغة في هذه الرواية جاءت بسيطة، وسلسة، لا لتكون سهلة القراءة، ولكن لتحدث شعوراً في الجوع داخلنا تماماً مثل ذلك الجوع الذي تعيشه أسرة زغلول. إنها بحق رواية الجوع عنواناً ومضموناً.



نبيل سليمان في رواية « دلعون »

توسيع مدارات السرد من خلال كسر أنساق الزمان والمكان

نذير جعفر

تأتي رواية نبيل سليمان الأخيرة: « دلعون » في سياق تجربة روائية ونقدية طويلة وغنيّة. وهي على الرغم من تناصّها مع أعماله السابقة إلا أنّها تكشف عن مستوى جديد من اللعب الفنّي الذي يتجلّى في تعدّد أشكال حضور الراوي، وكسر النسق الزماني / المكاني، وتنوّع صيغ نمذجة الشخصيّات، وجماليات اللغة، وتوظيف تقنيات السرد.

أشكال حضور الراوي :

توزّعت البنية السردية في «دلعون» على ثلاثة فصول متساوية تقريباً من حيث عدد الصفحات التي وصلت في مجموعها إلى «247» صفحة. واشتمل كلٌّ من الفصلين: الأوّل، والثالث، على إحدى عشرة مسافة سرديّة مرقّمة من «1 إلى 11»، تخلّلها عنوان فرعي يتيم: «هذيان البرج» في المسافة السابعة، فيما اشتمل الفصل الثاني على اثنتي عشرة مسافة، تخلّلها خمسة عناوين فرعية بدءاً من المسافة الثامنة حتى الثانية عشرة: الليلة الأولى، الليلة الأولى (كذا)، الليلة الثالثة، الليلة الثانية، الليلة الأخيرة. وهذا التقسيم لم يأت اعتباطاً، إنما نبع من ضرورات فنيّة اقتضاها السياق العام، حيث ارتبط الفصل الأول مكانياً ببلدة الراوي «الطويبة» في الساحل السوري، وزمنياً بمرحلة ما قبل سفره إلى ندوة الشارقة الممتدة عبر تقنيات الاسترجاع من مطلع الثمانينيات حتى سفره، فيما ارتبط الفصل الثاني مكانياً بالشارقة وزمنياً بوصوله إليها واستعادته لماضيه فيها. أما الفصل الثالث فيعود إلى نقطة البدء من «الطويبة» مكانياً، وإلى الحاضر المستمر زمنياً.

إن البرنامج السردي في الفصول الثلاثة ينهض على تعدّد أشكال حضور الراوي ما بين الراوي الشاهد/كليّ المعرفة (ضمير الغائب) الذي يكتفي بتصوير الأحداث والشخصيّات بحياد، دون أن يكون عنصراً فيها: «أشرع ذراعيه ملاقياً نسائم الربيع الصباحية الباردة، ورمحت عيناه فوق العمارات إلى أن بلغتا الذؤابات في خاصرة الجبل ص7». والراوي المشارك، الذي لا يكتفي بنقل الأحداث بل يشارك في صنعها ويكون شخصية محورية فيها، ويتمظهر في صيغتين، الأولى: ضمير المتكلّم: «من جهتي أستطيع أن أقول: ليانة صديقتي. شعرت بها تودّني وتحترمني وأنا أودّها وأحترمها من يوم عرّفني دريد عليها ص 71». والثانية: ضمير المخاطب، وبخاصّة في التداعيات، والمذكّرات، والمنولوج الداخلي: «والآن لك أن ترتمي على الكنبة. لك أن تذرع الصالون ريثما تتوحّد دلعون بدلعون. لك أن تعود إلى الكنبة أو تقف على باب غرفة النوم الكبرى لتتأكّد من أن رحمة ليست هنا.. ص 132».

إن تعدّد صيغ الراوي الذي ترافق مع تعدّد صيغ السرد ما بين النقل والإخبار البانورامي في المشاهد الوصفية، والعرض الممسرح في المشاهد الحوارية، أتاح للشخصيّات حرية القول والتعبير عن نفسها أولاً، ونأى بالبنية السردية الكليّة عن الرتابة المملّة، وأضفى عليها بعداً درامياً شائقاً ثانياً، وكشف عن تنوّع الأصوات والنبرات واللهجات والأرغات المهنية والمرجعيات الاجتماعية والفكرية والإيديولوجية ثالثاً. وكل ذلك يصبّ في بلورة وتأصيل وعي جديد بالجنس الروائي، وبإمكاناته، وبآليات تحقّقه الفنّي.

النسق الزماني / المكاني :

يمتدّ المتن الحكائي الفعلي في «دلعون» من أواخر السبعينيات حتى الوقت الراهن، ويمكن الاستدلال عليه من خلال الإشارات الزمنية المرتبطة بأحداث العنف المسلّح، وأسماء القوى التي كانت طرفاً فيه، والصحف التي كانتُ توزّع سرّاً، وموديل سيارة الجولف 1977، واتفاقية أوسلو، والعناوين الحقيقية لبعض الروايات الصادرة، وأسماء بعض الكتّاب والشعراء المعاصرين: أدونيس، سليمان العيسى، الياس خوري، بو علي ياسين، حيدر حيدر، هاني الراهب، الطيّب صالح. لكن هذا الزمن المُخترَق بإرجاعات بعيدة

تمتدّ أحياناً إلى طفولة الشخصيّة المحورية «دريد»، لا ُيقدّم بتواتره التتابعي الكرونولوجي، إنما يتم تخطيبه في المبنى الحكائي عبر نسق متقطّع قوامه التداخل والاسترجاع والاستباق والمفارقات التي تتناوب ما بين الحاضر والماضي في حركة بندولية دائبة.

ففي المشهد السردي الواحد يتجاور زمنان أحياناً: الماضي البعيد، والراهن المستمر: «ربما رآها مرّة أو مرّتين بعدما توفي والده. ربما صادفها في واحدة من زياراته الخاطفة لأمه. والآن يبلع الحسرة..ص 10».

إن كسر النسق الزماني، يتناغم مع كسر النسق المكاني أيضاً. ففيما تحضر «الطويبة» بوصفها فضاءً مكانياً مركزياً يتم الانتقال منها عبر المنولوج أو التذكّر المشحون بنوستولوجيا الراوي إلى مسقط رأسه في «برج صافيتا»، ومنه إلى غابة «المقدّس الكتّاني»، ثم إلى حلب، ودمشق، ومساكن برزة، والمالكي، فالشارقة، ودبي والعين، والنادي الثقافي، وبرج سند، والهوليدي إن. ثم بيروت والفاكهاني، والقاهرة، وصنعاء. ومثلما تحضر الأماكن الأليفة: مطعم زهوة، ومقهى الهافانا، ومقهى الروضة، واللاتيرنا، تحضر الأماكن المعادية أيضاً مثل: الفرع، وغرفة التوقيف، والسجن، وفيللا شلّيطا. كما تحضر الأماكن المشحونة بكثافة سيكولوجية مثل: القبر، وغرفة سطح عمارة الرقون في الزاهرة، والبيت السرّي.

ولأن الزمان يجري في المكان، فإن «الطويبة» تبدو فضاء عضوياً متحوّلاً غنيّاً بعناصره الطبيعية والبشرية، فينتقل من البساطة إلى التعقيد، ومن الشظف إلى الرفاه، ومن الوضوح إلى الالتباس. وهو ما ينطبق بدرجة أخرى على فضاء الإمارات: «كنت تصل إلى دبي بربع ساعة. صرت تحتاج إلى ساعة وربع ص92». أما بقية الأماكن فتبدو ساكنة، أو عابرة، ولا تتعدى وظيفتها حدود دلالتها المباشرة على حركة تنقّل الشخصيّة.

إن اللعب على الأبعاد الزمانية/المكانية، يسرّع وتيرة السرد، ويوسّع الدوائر التي تتحرّك من خلالها الشخصيّات، ويوهم بمرجعيتها الواقعية، مما يتيح رصد تحولاتها ومساراتها وصراعاتها مع نفسها وشروط حياتها، وهو ما يشكّل طموحاً فنيّاً تتغيّاه تجربة نبيل سليمان الروائية وتعمل على تحقيقه.

نمذجة الشخصيّات :

إن الشخصيّة الروائية بوصفها علامة على شخصيّة واقعية، أو متخيّلة، أو محتملة، فهي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النّص، على حدّ تعبير فيليب هامون. ومن هنا فإن الشخصيات الرئيسية والخيطية تتكوّن صورها المسندة إلى أسماء أعلام محدّدة عبر ما يخبر به الراوي عنها، وما تخبر به عن نفسها، وما تخبر به الشخصيات المحيطة بها عن سلوكها وصفاتها، وما يستنتجه المتلقي من أقوالها وأفعالها في تحديد أفكارها، ومعرفة طباعها ودوافعها، وتفسير سلوكها.

لكن إعادة إنتاج صورة الشخصية عبر هويتها الموزّعة في النّص لا يتم بمعزل عن سياقها العلامي/المشخّص الذي وضعت فيه، وهذا السياق يكشف عن آليات نمذجة خاصة بكلّ منها.

ويمكن للقارئ أن يعاين إخلاص المؤلف الضمني للمنهج الواقعي في النمذجة الفنيّة. حيث الشخصيّة ابنة شرطها السوسيولوجي والبسيكولوجي في المقام الأوّل. ومن هنا جاءت شخصيّة الأستاذ الجامعي المثقّف والكاتب: «دريد اللورقي» نقيضاً لشخصيّة ابن

خالته المتنفّذ: شلّيطا، أي المتسلّط في اللغة السريانية. وعبر هذين النقيضين تتنامى شبكة واسعة من العلاقات التي تربط كلاً منهما بمحيطه من جهة، وتعمّق أبعاد الصراع الدرامي من جهة ثانية.

ففي الوقت الذي تبدو فيه شخصيّة دريد مألوفة ومنفتحة عما حولها، وواضحة في علاقاتها ومشاعرها وبوحها، فإن شخصيّة شلّيطا تبدو مرهوبة ومنغلقة على ذاتها وملتبسة في سلوكها وأفعالها. وهذا التباين في الشخصيتين قاد كلاً منهما إلى مصير مختلف، فانتهى شلّيطا إلى السفر أو الهروب خارجاً للعلاج أو الموت، فيما عاد دريد إلى«الطويبة» ليعيش فرحه حدّ الانتشاء مع بسيمة «دلعون الثانية» ويرقصا معاً رقصة الحب على قبر شلّيطا مجسّدين بذلك إرادة انتصار الحياة على الموت، والحريّة على الاستبداد.

إن كلاً من دريد وشلّيطا يتجاوز حدود دلالته المباشرة ليصبح نموذجاً يمثّل اتجاهاً خاصاً، وتناقض هذين النموذجين المشخّصين ليس إلا شكلاً من أشكال التناقض الاجتماعي. وقد رصد المؤلف الضمني مسار كلّ منهما وشبكة علاقاته بعيداً عن نوازعه مما أضفى عليهما المصداقية الفنية والواقعية.

ففي الدائرة الأولى من علاقات دريد اللورقي الملقّب بـ: «الست فضيحة» تبرز شخصيّات عدّة منها: أمه المُسالمة، وزوجته «ليانة» أمينة المخبر، وشقيقه الموظف «حمزة» الملقّب بـ «الأبكم»، وزوجة أخيه «رابية»، وخالته محدثة النعمة واسمها «دلعون الأولى»، وابنا خالته: جابر العتعوت الملقّب بـ «شلّيطا»، والدكتورة المتمرّدة بسيمة العتعوت التي سمت نفسها بـ «دلعون الثانية». وضمن هذه الدائرة المتماسكة ظاهرياً على المستوى العائلي تبدو التناقضات على أشدها، حيث يحاول شلّيطا أن يفرض سلطته على الجميع، فتخرج أخته بسيمة عن طوعه وتنتمي إلى المعارضة، ثم تتزوج الفلسطيني معاوية قدور، ويلتحقان معاً بالمقاومة في بيروت، ومن بيروت إلى النرويج، فالشارقة حيث تعيش قصة حب بعد طلاقها من معاوية مع الشاعر المصري رشيد، ثم العودة إلى الطويبة. كما يخرج عن طوعه ابن خالته دريد رغم مساعدته له ليقبل مدرّساً مكلّفاً في الجامعة، وهذا الخروج الذي يسمه شلّيطا بالتمرّد على السلطة،

إن كسر النسق الزماني، يتناغم مع كسر النسق المكاني أيضاً. ففيما تحضر «الطويبة» بوصفها فضاءً مكانياً مركزياً يتم الانتقال منها عبر المنولوج أو التذكّر المشحون بنوستولوجيا الراوي إلى مسقط رأسه

إن اللعب على الأبعاد الزمانية/المكانية، يسرّع وتيرة السرد، ويوسّع الدوائر التي تتحرّك من خلالها الشخصيّات، ويوهم بمرجعيتها الواقعية، مما يتيح رصد تحولاتها ومساراتها وصراعاتها مع نفسها وشروط حياتها

يـواجـهـه بمـلاحـقـتـهـمـا، وتـتـبّـع نشاطهما وتوقيفهما بين حين وآخـر. وتتعزّز هـذه التناقضات الفكرية بتناقضات طبقية ونفسية تتمظهر بميل دريـد إلى «رابية» زوجـة أخيه، وميلها إليه أيضاً، وبامتلاك شلّيطا للمال والسلطة والقصر، فيما يعيش من حوله كفاف يومهم.

أمّــا في الـدائـرة الثانية من علاقات دريد فتبرز مجموعة «سهرة الخميس» في «مطعم زهوة»، وهم مجموعة من المثقفين الساخطين والساخرين والمعارضين، الذين يمرون مروراً عابراً مثل: المناضل الـراديـكـالي سامح الـردان الـذي يموت غرقاً بالسيل، ومالك، وزبير، ورضـوان، وسعيد، وعبد الواحد، والـدكـتـور الـيـاس. وينضم إلى هذه الدائرة من خارج المجموعة تحسين الخـفـيّ الـذي حـلّ مكان شلّيطا بعد اختفائه، وأم سركيس من «برج صافيتا»، والشاعر أحمد لاما المتخفّي في بيروت، ودعاء معكعك وشقيقتها عائشة، ورحمة مـن البحرين، وعبد السلام من السودان، وحصّة وجـبران ورعد وطالب من الإمارات.

إن الـتـنـوّع الـكـبـير في الشخصيّات والميول والانتماءات من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، يكشف بـدوره عن تـنـوّع كلامي اجتماعي منظّم فنيّاً، وعن تباين الخـطـابـات والـلـغـات واللهجات والأصوات والنبرات والاتجاهات الفكرية والإيديولوجية، وهو ما يحقّق أدبية الرواية بوصفها لغات أجيال وأعمار، وأفراد ذوي نفوذ، وحلقات، وتقليعات عابرة، على حدّ تعبير باختين.

جماليات اللغة السردية :

تـتـجـلّـى جـمـالـيـات الـلـغـة السردية في رواية «دلعون» على مستوى تنوّع خطاب الشخصيّات، والـوصـف، والتهجين العامي، وتوظيف الألقاب، والعنونة.

ففي خطاب الشخصيات هـنـاك تـبـايـن بـين خـطـاب أم سركيس الأقــرب إلى العامية الدارجة المشبعة بالروح الشعبية وكناياتها وتشبيهاتها: «شفت عرنوس الذرة يا دريد، شعرها مثل الشبشول أصفر وناعم ووضيء صـ51». «لاحظت أنـه ليس على الحشيشة صـ 75». وخـطـاب شلّيطا السلطوي المتعالي: «بماذا تظن أنني أمسح حذائي؟ بشهادة دكتوراه مثل شهادتك، برواية مثل روايتك. لو سمعت بعد اليوم أنك لفظت كلمة شلّيطا لن يقص لسانك أحد غيري 13». أو خطاب الشرطي العامي: «قومْ ولاه. قومْ وقفْ على حيلكْ. فاتح لك أوتيل آ؟ ص 158».

ونلمس هذه التباينات في مختلف الخطابات مما يمنح اللغة السردية وهجها وتألقها وقدرتـهـا على التناغم مع منطوق كل شخصيّة على حدة.

وتبرز جمالية اللغة السردية في مشاهد وصف الطبيعة، وأزهـارهـا، وغاباتها وجبالها، وفي بعض المواقف الرومانسية التي تستدعي شاعرية اللغة: «ماست الحورة بضحكة رابية، فارتدّ دريد وراح يدفع الغواية راجفاً حتى التحم بساق الحورة أو بصدر رابية. ولما أوشكت الغواية أن تهزمه نـادى متوجعاً ومستغيثاً: يا أمـي ص 55/ 56».

وتهجّن المـفـردات المعجمية المـهـجـورة أو الـعـامـيـة مجمل البرنامج السردي كلما اقتضت الـضـرورة الفنيّة ذلـك: تكوكأ، شوارية، شبّوقة، تتشرشح، اندفس، شو، بست، الطرطفيشة، فجعنتك..». ويكشف هذا التهجين عن خصوصية البيئة التي تجري فيها الأحداث، كما يؤكّد على النبرات الاجتماعية المختلفة التي تتعايش في لحظة

وجودها جنباً إلى جنب مع السياق المعياري للغة الفصحى.

ثم يأتي توظيف الألقاب مستوى آخر من مستويات جماليات اللغة السردية، فالأبكم دلالة على الصمت وعدم الاحتجاج والاعتراض، وهو ما ينسجم مع شخصية حمزة. والست فضيحة دلالة على الجرأة والضيق بالسر، وهو ما ينسجم مع شخصية دريد. وشلّيطا دلالة على التسلّط وهو ما يعزّز الانطباع عن جابر العتعوت. والخفي دلالة على تسقط الأخبار عن بعد وهو ما يشير إلى شخصية رجل الأمن تحسين.

أما على مستوى العنونة فتبرز جمالية العنوان«دلعون» من غموضه، وإيحائه، وإغرائه. فهل المقصود به الاسم أم الصفة أم التصغير أم التحبب أم كل ذلك؟ كما يأتي العنوان الفرعي: «هذيان البرج» في صيغة الاستعارة المكنية مسنداً المجرّد إلى المحسوس، مما يطابق بين البرج وأم سركيس التي تتحدّث باسمه. وتستعيد عناوين: «الليلة الأولى» و«الليلة الثانية» و«الليلة الثالثة» و«الليلة الأخيرة» أسلوبية ألف ليلة وليلة، في نسق يقرّبها من القصص الشعبي.

تقنيات السرد :

يستثمر المؤلف الحقيقي نبيل سليمان خبرته النقدية الطويلة بالجنس الروائي، وكذلك خبرته الإبداعية في بناء رواية «دلعون»، فيوظف تقنيات فنيّة عدة منها ما يتعلّق بتقديم الزمن عبر الاستباق والاسترجاع، ومنها ما يتعلّق بأشكال حضور الراوي، وتعدّد الأصوات، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في متن هذه القراءة . كما يوظف تقنية الحذف التي تسقط فترة زمنية محدودة من زمن الحكاية وهي هنا فترة غياب دريد عن الشارقة، وإقامة بسيمة في النرويج، والفجوات الزمنية التي تفصل بين مسافة سردية وأخرى دون تعليل. كما يوظف تقنية التلخيص التي تختزل حلقات زمنية دون إشارات معينة ولا سيما في استرجاع طفولته وماضيه. ويلجأ أيضاً إلى الاقتباس والتضمين من الموروث الشعري كما في أبيات أبي العلاء المعرّي، ونزار قبّاني، وأساليب الموروث الحكائي الشعبي كما في حكاية أم سركيس: «كان ما كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان ص 51».

وإلى جانب تقنيات المنولوج عبر تداعيات حمزة، والديالوج في المشاهد الحوارية بين جماعة «سهرة الخميس»، يبرز الوصف المشهدي الذي يؤدي وظيفة التزيين والترميز: «قال وضعفه يرين على صوته، وأطرق حتى حنت كفها على شعره، فأرخى رأسه على مسند الكنبة، ولاح له طيف طاووس ينتصب أمامه، ثم يحوم حوله تياهاً ومفتوناً بفستان..ص154». كما يبرز الاهتمام بجاذبية الاستهلال في كل مسافة سردية وانفتاح النهاية أيضاً.

فنهاية «دلعون» نهاية مفتوحة على كل الاحتمالات، وكأن المؤلف قال ما عنده على الورق ليحفّز القارئ على إكمال نهايتها في مخيّلته: «قد يسقطان معاً في القبر، وثمة ربما ينقطع اللعب وينتصر الموت، وربما يتواصل اللعب، وربما يورث دلعون حملاً، ثم ينفك أحدهما عن الآخر ويشرعان في الخروج ص247».

لقد قدّم نبيل سليمان رواية مكتنزة شكلاً ومحتوى، مكتنزة بشخصياتها، وحواراتها، وأفكارها، وتقنياتها الفنيّة، وما هذه القراءة سوى مدخل متواضع لإثارة الحوار معها وعنها.

الدلالة الإِيديولوجية في الرواية دلعون نموذجاً

عبد اللطيف محفوض

1 ـ مدخل عن الإيديولوجيا وبنائها في الرواية

تتعدد التعريفات التي أعطيت للإِيديولوجيا من قبل المفكرين الذين اهتموا بها بوصفها موضوعاً فلسفياً . ومن بينهم ماركس ومانهايم وفيبر وغيرتز وألتوسر وهابرماس. . وإذا كان تتبعها في كتاباتهم يستدعي بحثاً متخصصاً، ليس مناسباً لمقام دراستنا، فإننا سنكتفي بالاستفادة منها من خلال القراءات الفلسفية التي تناولتها وحاولت تأطيرها ضمن نسق تأويلي واضح، يحاول إعادة تحديدها بوصفها شبكة من الصيغ الرمزية التي، في نفس الوقت، تؤثر في الممارسة العملية للفرد والمجتمع وأشكال تصورهما للذات والعالم. وبمقابل ذلك سنعمل على الاستفادة من آراء بول ريكور وإيغلتون نظراً لملاءمة بعض مفاهيمهما مع الموضوع الأدبي .



غلاف رواية دلعون


نبيل سليمان

يستفاد مما قدمه بول ريكور في كتابه الإيديولوجيا واليوتوبيا، أن للإيديولوجيا ثلاثة معانٍ أساسية استنبطها من كتابات الفلاسفة الذين خصص لهم محاضراته المجموعة في كتابه السابق، وهي:

الإيديولوجيا بوصفها تشويهاً:

إن التشويه يعني، وفق تحليل ريكور لتصورات ماركس، لغة مفارقة للغة الحياة العادية التي من سماتها كون الأفكار والمفاهيم، وكل ما يتصل بمنتجات الوعي محايثاً ومتعالياً في آن، ومندمجاً بشكل مباشر في فسيفساء الفعاليات المنتجة للتعاملات المادية للبشر. وهذا المستوى من تمظهر الوعي في اللغة الممارسية العادية للبشر، هي التي يمكن مماثلتها بما فوق التسنينات الاجتماعية المؤولة للإدراك في مستوى العادات العامة لتلقي وتأويل الأدلة على اختلاف أنواعها.

في هذا المستوى من النظر إلى الظاهرة كما بلورها التفكير الماركسي، تبدو الإيديولوجيا كما لو كانت خطاب تشويه يتغيا قصدياً نقض لغة الحياة الواقعية، علماً أن ما هو واقعي في نهاية الأمر، هو ما تحدده المجموعة الاجتماعية وترسخه رغم عدم إيمانها المطلق والعلمي به. ولعل هذا الإدراك هو الذي دفع بول ريكور إلى اعتبار هذا المستوى «متخيلاً» يتأسس على «انعكاسات» و«أصداء» وقع وتمثلات الحياة الواقعية.

إن التشويه إذن، يكمن تحديداً في زعم التمثلات الإيديولوجية

الاستقلال الذاتي عن البنية الرمزية المتحكمة، بشكل محايث ومتعالٍ، في لغة الحياة الواقعية والممارسة الفعلية للأفراد والمؤسسات.

الإيديولوجيا بوصفها إضفاء للشرعية :

أمـا المستوى الـثـاني، فيرتبط بالإيديولوجيا بوصفها إضفاء للشرعية. وتتمظهر تأثيراتها في محاولات سحب الرمزية عن الحياة الممارسية، وبناء وتعميم رمزية بديلة.

من الواضح أن المرجع الأساسي لهذا المعنى، يعود إلى عدم دقة الـروابـط الآلية بين شكل الوجود الواقعي، وعالم الأفكار التي ليست بالضرورة انعكاساً لـه، بقدر ما هـي انـعـكـاس لتمثلات مختلفة عما يورثه التنظيم الاجتماعي، ومـن جهة ثانية - أكثر واقعية - ما تثبته التجارب من استحالة فرض نظام ما سيطرته الدائمة بالاعتماد فقط على القوة، بل إن أهـم الأشكال ترسخاً واستقراراً هـي التي تعرف جيداً كيف توازن بين آليات عملها بوصفها نظاماً، وبـين التنظيم الاجتماعي الـذي هو متشارك ومـوروث وغير قابل للتحويل ببساطة، ذلك أن النظام نفسه في أغـلـب الأحـيـان يكون من بين معطيات التنظيم. ومن ثمة، فإن أصعب تحويل هو الذي يمس بالتنظيم الاجتماعي، وهو الذي يضم منظومة القيم وسلمية الـتـدرج، وبلغة السيميائيات: كل المـؤولات ما فوق التسنينية ذات البعد العلائقي. ويبدو أنه، استجابةً لهذه الحقيقة، ركز ريكور في هـذا المستوى على ثنائية الادعـاء والاعتقاد باعتبارهما ملتقى الفعل الـرمـزي للخطاب الإيديولوجي، حيث يربط سيرورة الادعـــاء بالسلطة بينما يربط الاعـتـقـاد بـالمـحـكـومـين، ومـن بـين أهـم آلـيـات المساعدة على الاعتقاد، تأتي الشرعية التاريخية والاستفادة الشخصية والتطابق مع منظومة القيم التي يفرضها التنظيم..

ومـن الملاحظ وجـود تقارب وظيفي بـين مفهومي الادعـــاء والاعتقاد كما وضحهما ريكور، وسـيـرورتـي التوصيف والجـزاء كما صاغهما إيـغـلـتـون. وذلـك لكون التوصيف هو نفسه نوع من الادعـاء الهادف إلى خلق اعتقاد طوعي ينجم عنه انخراط طوعي في الخـضـــوع للبنية الـرمـزيـة الـنـاظمة لأشكال الوجود والحياة، كما تفترضها البنية الفوقية التي توجهها الطبقة الحاكمة، بغض النظر عن كونها تؤمن بها بوصفها البنية الأكثر نموذجية للتوافق مع شكل التنظيم المتوارث والضامن للاستمرارية السلمية، أو بوصفها البنية الأكـثـر ضمانة لاستمرار النظام.. ثم لكون الجزاء يعبر عن التلويح بـالـقـوة والإرغــام كلما تمادى الفرد أو الجماعة في تشويه ادعـــاءات السلطة والتشكيك في مصداقيتها، أو محاولة بناء بنيات رمزية مناوئة وبديلة تهدف بشكل أو بآخر إلى تهديمها.

الإيديولوجيا بوصفها إدماجاً :

ويعني هـذا المستوى الأخـير، أن الإيديولوجيا بوصفها خطاباً متميزاً، هي نوع من ربط التواصل المـحـايـث بـين مـنـظـومـة الـقـيـم، بمـا فيها المـدونـات الأخـلاقـيـة والقانونية والثقافية.. وبين أشكال تمثلاتها التي تترجمها في مستوى الفكر العملي إلى قناعات فكرية وممارسات عملية، مسؤولة عن تمظهراتها في لغة وفعل الحياة الـواقـعـيـة. وحـيـث تـكـون في هذا المستوى عنصراً فعالاً لسيرورة دائمة وضرورية لـلإدمـاج. وهـنـا

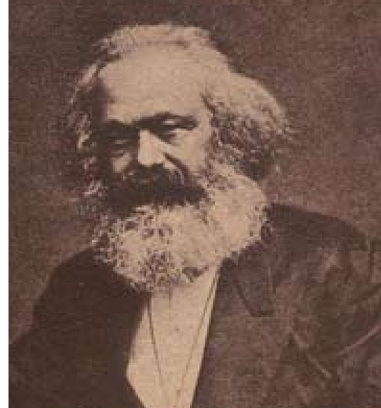
أيضاً يمكن الشعور بتقاربٍ ما بين الإدماج والتوصيف.

يبدو أنه من المفيد منهجياً محاولة تركيب موقف متجانس لمفهوم الإيديولوجيا، وملائم لموضوع النص الأدبي. وبخاصة أن هذا الأخير لا يمتلك سمات الخطاب الإيديولوجي المجرد الذي تتعدد قنواته ووسائطه ولغاته.

إن مستويات التعريف السابق تتيح لنا افتراض نمذجة أخرى للإيديولوجيا، وتتمثل في تعريف متجانس، لكنه مبني انطلاقاً من كل تلك المستويات، وهو أن الإيديولوجيا هي خطاب له علاقة بمرجع محدد هو خطاب سلطوي سائد، لنظام قائم أو لجماعة سياسية أو ثقافية، يدعمه أو يناقضه أو ينتقده سلمياً وحسب. وتأخذ حسب الأوضاع المختلفة المناسبة لمكانة حامليها أولاً سمة التشويه، لكن ليس باعتباره تشويهاً للغة الحياة الواقعية كما يفسر ذلك ريكور في نقده لكتاب «الإيديولوجية الألمانية»، وإنما بوصفه مرحلة أساسية لبناء خطاب إيديولوجي مفارق للخطاب السائد أو المناوئ الصاعد الذي يتغيا تهديمه، وهي الدرجة الأولى في طريق بناء الخطاب المضاد، سواء كان يتوخى تكريس وضع قائم، أو تهديم أسسه. وتعتبر هذه المرحلة البنائية هامة، لأن هدفها الأساسي هو تفكيك الرمزية وتشييد رمزية بديلة. وتأخذ ثانياً سمة إضفاء الشرعية، إما على الرمزية المراد بناؤها إذا كانت الجهة حاملة الخطاب تضطلع بتمرير خطاب بديل للسائد، أو على الشرعية السائدة إذا كانت الجهة تدافع عن موقعها المفروض بوصفه واقعاً. وتستند هذه المرحلة إلى ثنائية الادعاء والاعتقاد متوسلة لذلك كل الأشكال الممكنة. وأخيراً تهدف إلى إدماج الأفراد والجماعات في بنيات الفعل والتصور الذي تتغياه. لكن هذا الترتيب المقترح، لا بد لكي يستجيب نسبياً، لكل أنماط الفعل الإيديولوجي، من الإشارة إلى أن الجزاء الذي يماثل القوة حين لا تجدي ثنائية الادعاء والاعتقاد، لا يكون بالضرورة ملكاً إلا للسلطة التي تستعمله وفق ما تقتضيه شرعية القانون.

أما فيما يخص النص الأدبي، فإن هذه المحافل المكونة للخطاب الإيديولوجي، ليس من الضروري أن تتمظهر كلها. كما أنها إذا تمظهرت فليس من الضروري أن تأخذ نفس التراتبية: من جهة أولى، لأن العمل

أما فيما يخص النص الأدبي، فإن هذه المحافل المكونة للخطاب الإيديولوجي، ليس من الضروري أن تتمظهر كلها. كما أنها إذا تمظهرت فليس من الضروري أن تأخذ نفس التراتبية: من جهة أولى، لأن العمل الأدبي ليس خطاباً إيديولوجياً محضاً ومباشراً، ومن جهة ثانية، لأن ظهور محفل واحد كفيل وفق خصوصيات الأدب أن يؤشر بالضرورة إلى المحافل الأخرى


ماركس


هابرماس

الأدبـي ليس خطاباً إيديولوجياً محضاً ومباشراً، ومن جهة ثانية، لأن ظهور محفل واحد كفيل وفق خصوصيات الأدب أن يـؤشر بالضرورة إلى المحافل الأخرى.

إن العمـل الأدبـــي يـقبل في الغالب أن يكون رافداً مخصوصاً من روافد نهر الإيديولوجيا الذي لا ينضب. ويمكنه أن يؤثر، إذا استطا ع ذلك، على مدى بعيد؛ لأنه لا يمرر أفكاره التي يمكن ربطها بالخطاب الإيديولوجي، إلا من خلال بنية خطابه الرمزي، محاولاً لتحقيق ذلك خلق نسيج قصدي لمكونات النص بغية التأشير إلى فكرته تلك، مع ضرورة المراهنة على قارئ مجرد، من سماته القدرة على فك سُنَنِ الكاتب الخفية. ولذلك فإن الصدى الإيديولوجي في الكتابة الأدبية يتخلق بأشكال مختلفة باختلاف الأجناس الأدبية التي تعتبر هي نفسها من وجهة نظر ما أشكالاً إيديولوجية. ولما كان اهتمامنا في هذه الدراسة مقصوراً على النص الروائي، فسنكتفي بالإشارة إلى خصوصياتها الأساسية:

تـقـوم الـروايـة عـلـى كتابة يقع عالمها الممكن بين حـالات العالم وحالات الفكر، ويتحول هذا التقاطع في مؤشرات لغوية تضطلع في آن بتمثيل الحـالات بنوعيها. ولكنها مع ذلك لا تفلح إلا في خلق عالم ثالث هو عالم حالات الأشياء المـعروف بـأنـه الـعـالم المسكون بتمثلات الـذوات للعالم والفكر وشكل انصهارهما بتوسط اللغة.

وإذا كانت الأسئلة التي تطرح بصدد تشكل هذا الصنيع، تتمثل في كيفية تفسير تشكل حالات الأشياء هذه فما هي المعايير التي بموجبها تصبح دالة؟ وكيف تدل على ما تدل عليه؟

لقد حـاول كتابنا «آلـيـات إنتاج النص الروائي» الإجابة عن هذه الأسئلة، ولذلك سنكتفي هنا بالعمل على توضيح أهم مظاهرها. إنها تشكل تمثلاً مضاعفاً لعالم فعلي يحضر إلى الذهن ويصفى من قبل وعي محدد هو وعي الكاتب، الذي يعمل، وفق ما تقتضيه قواعد الجنس، على تمثل حوامل دلالية ذات وضع إنسانوي، (الشخصيات) يبني من خلالها وعيه في لحظة الـكـتـابـة بـالـعـالم. ولأن عملية البناء هذه تخضع للشكل الممكن المـتـاح في الـكـتـابـة الـروائـيـة، وأهـم خصوصياتها رسم الإطـار الزمني والمكاني، والعلاقات بين الشخصيات، وبينها وبين المحيط بكل مظاهره، الشيء الذي يمكنها

من خلق وهم بوجود عالم رديف لعالمنا، وفق صفات ما.

إن هذا البناء إذن محكوم بقوانين داخلية لا محيد عن الالتزام بها، تتمثل في فهم ما للعالم وللواقع الشارط للإنتاج، وضبط مسبق للفكرة الإيديولوجية التي تمرر من خلال مراحل البناء.

ويعتبر هذا المظهر الأولي بعداً ملازماً للكتابة الروائية الواعية فعلاً بخصوصياتها وغاياتها، ويحضر في شكل سيرورة محايثة لتفكير الكاتب. ويشكل هذا البعد منطلقاً لتحرير وتنشيط طاقات أخرى تسكنها الفكرة الإيديولوجية الموجهة، وتجعلها تسم المستويات الملموسة، أي تلك التي تحايث فعل التحبيك المجسد للأفكار الجامدة والنشيطة المظهرة أخيراً في الأدلة اللغوية المشكلة للإظهار المادي الذي ألفنا دعوته نصاً روائياً. والذي هو تجسيد مادي لمراحل محايثة غير مظهرة تتمثل في الدليل – الفكرة وفي الحكاية وتشعباتها السردية.

من خلال هذه الحالات يمكن استنتاج المراحل، ومن خلالها أيضاً يمكن تلمس بناء الإيديولوجيا عبرها. إن الإظهار يؤشر بالضرورة إلى وعي يصفي العملية السردية ويقودها من الحكاية، التي غالباً ما تكون عامة، وصالحة لأن تكون أساساً لتظهير كل الأشكال الأدبية الممكنة، إلى المسارات السردية الموسعة وصولاً إلى التظهير. وتبدأ عملية البناء الإيديولوجي تحديداً من تحول الدليل – فكرة إلى حكاية حيث تحدد تلك الحكاية موقفاً ما من شكل حياة ما، وتقوم المراحل اللاحقة بمهمة توجيه الإدراك إلى ذلك الموقف بفضل حصره وتحديده، وذلك بفضل سيرورة السلب الملازمة لفعل تحبيك الحكاية. ومن ثمة تقوم بالضرورة إلى جانب مهمة منح الفرادة للحكاية، بتشعيب السرد وتمييز غايات الحكاية. وفي هذه المراحل المحايثة أيضاً، والتي تفرض خلق كائنات إنسانوية، تسند لها أفعالاً وطوية، وتدمج في وهم زمن حي يجري داخل زمن تاريخي ما معين أو مكنى عنه، حتى تأخذ الحيوات وإطاراتها الزمنية والمكانية – السابقة مباشرة على التظهير اللغوي – شكل عالم ممكن يتعالق وفق صفات ما مع عالمنا الفعلي. ومن ثمة يبدو لنا وقد أخذ كامل معالم المؤول الدينامي لعالمنا. وتصبح حالات الأشياء الصادرة عنه والمستقرة في وعينا – بوصفنا قراء – مؤشرات على مزيد من التخصيص للفكرة الإيديولوجية التي يوجهها النص الروائي.

لكن هذه السيرورة الخفية بفعل كونها دائماً مبنية وفق قصدية دقيقة ومفكر فيها وليست معطاة، فإنها في أغلب النصوص غالباً ما تدعم بمزيد من المؤشرات المحددة للفكرة، ويتمظهر ذلك في المرحلة الأخيرة من الإنتاج الروائي الذي سميته في كتابي «آليات إنتاج النص الروائي» (لحظة التظهير الميتافيزيقية)، والتي تعبر عن ازدواج مرجعي واضح من خلال تباين ظهوراته، حيث نستطيع وفق تأمل سيميائي معمق اكتشاف الفرق بين أجزاء التظهير المجسد للحكاية ومساراتها التحبيكية، والتي بفعل ذلك تكون موضوعاتها حاضرة بالضرورة في لحظات سابقة على الإنجاز، أي في الخطاطات المهيأة قبلاً، وبين أجزاء التظهير التي تعتبر مؤولات للتظهير نفسه، يتراكب فيها زمن الكتابة وزمن الإيجاد والتفكير، ومن بين أشكالها التداعيات والميتاسرد والحكايات المتخللة ومظاهر التناجي والأوصاف التأملية.. دون نسيان الدور الأساسي للتظهير في

ذاته بوصفه مؤولات لغوية، تجسد الموضوع فيما هي تجسد القيم أيضاً.

وهكذا يتضح أن بناء الفكرة الإيديولوجية ينطلق مع مراحل التفكير المجرد، ويستمر إلى التثبيت النهائي للموضوعات في المنتوج الذي نسميه نصاً، مع كون المراحل كلها لها نفس القيمة.

بناء على هذا التصور سنحاول قـراءة روايـة «دلـعـون» لنبيل سليمان:

بناء الإيديولوجيا في رواية دلعون:

يـبـدو أن بـنـاء الـمـوقـف الإيديولوجي في رواية «دلعون» يتأسس انطلاقاً من الفكرة التي ترتبط بانسحاق القيم الجميلة والخلاقة ممثلة بالوفاء لأهم مكونات الروح بمعناها الهيجلي، مجسدة في الرواية بمؤسستي المجتمع والأسرة. إن ذلك على الأقل ما تفيده مقاطع سردية متعددة تصر على تصوير ممثل السلطة «شلّيطا» من دون قيم متعارف عليها في صون الأقارب وحماية حقوق الجماعة في حرية التعبير والتجمع، والاهتمام بالفضاءات المشتركة، حيث يبدو منكلاً بالأخت ثم بزوجها ومن خلالها بقلب الأم وبقية الأقارب؛ وخارقاً لكل الأوفاق الأخلاقية في تعامله مع معتقلي الرأي، وبخاصة النساء، كما تؤشر إلى ذلك حكاية رحمة. كما يبدو شلّيطا غير عابئ بأحد، سوى بنفسه وأبنائه وبتهريب أمواله المتحصلة بطرق غير مقبولة أو شرعية، وممعناً في الاجتهاد في التضييق على الحريات العامة ومن بينها حرية التعبير والرأي. كما أن نقاشات سهرات مقهى زهوة تلمح إلى تسخير التقرير للاستقطاب، وإلى العمل غير المجدي. وتلمح تلك الجلسات التي تم تشبيهها بمحاضرة دريد بالشارقة، إلى أن الصراع الحقيقي بين القوى المعارضة موجه ليس ضد السلطة، بل ضد إيديولوجيات بعضها بعضاً. وإلى أن إيديولوجياتها تستلهم أفكاراً نابعة من مراجع لا تجد لها امتداداً في التنظيم الاجتماعي الذي من سماته أنه لا يتبدل بشكل آلي رغم تبدل الإيديولوجيات، الشيء الذي تؤكده سخرية دريد منها «أنتو فين والشعب فين». ويضاف إلى ذلك ميل الرواية منذ البداية إلى التنكر للقيم المعقولة التي تندثر في المسافات المطمورة من قبل السرد لتحل محلها قيم الخيانة، التي يصر السارد على تجسيدها بإلحاح واضح، ممظهراً إياها في سلوكات الشخصية المحورية دريد اللورقي الذي يصور منذ البداية متمرداً على الأعراف وهاتكاً للأعراض بما فيها الممنوعة ثقافياً، حيث تجمع شهوته بين الخالة وابنتها، ويتطاول على حرمة الأخ الوحيد. إضافة إلى مداومة خيانته للزوجة التي على خلافه بدت في لحظات ضعفه وفية له وحنوناً عليه. ويتوج كل ذلك بانغلاق الرواية على شروعه فعلياً أو استيهامياً في تحقيق فعل ممنوع مع دلعون الصغرى التي ما زالت على ذمة الفلسطيني معاوية قدور، وبمباركة ضمنية من الوالدتين.

إن العالم الممكن للرواية إذن معمور بسير مبتورة ومنتقاة لذوات فقدت كرامتها، جراء إرغامات وظيفتها السلطوية «شلّيطا» أو إحباطاتها وفشل مشاريعها السياسية (أغلب الشخصيات التي جربت النضال السياسي) أو مستكينة وصامتة (حمزة ودلعون الكبرى) بوصف هذه الأخيرة تركيبة من القيم المقبولة اجتماعياً. الشيء الذي يؤكد أن الموضوع الأساسي للرواية من وجهة نظر التأويل الإيديولوجي، هو فك الرمزية عن أهم الفاعلين في العالم الممكن، بمن

فيهم ممثل السلطة والمثقف المنتج للنصوص الرمزية والفاعلون السياسيون المعارضون. والعمل على تشويه فعلها وغاياته ومآلاته. وسنحاول توضيح ذلك انطلاقاً من تحليل بعض تمظهرات التشويه وتفكيك الرمزية التي أفلحت الرواية في تشخيصها بوصفها نتاج وضع فقدت معه القوى الحية للمجتمع ثقتها في أي فعل مُجدٍ وذي مضمون سام، ومن ثمة فقدت الثقة في ذاتها وجدوى أفعالها، فانتابها الشك في أن لها دوراً ما، لذلك امتهنت البحث عن أشكال لتصالح مستحيل مع الذات، تخايل للبعض في الخمرة والملذات المحظورة من قبل العرف الأخلاقي، وفي العودة إلى الفضاءات الحميمية الممثلة بمواطن الميلاد أو معادلاتها الممكنة، أو إليهما معاً، كما هو الحال مع بسيمة العتعوت ودريد، وحتى شلّيطا الذي اختار مثواه الأخير ببلدته كما لو كان يريد التخلص من فضاءات وسمت حياته بما لم يكن له في العمق.

ومن الواضح أن هذه الظهورات التي تشكل النسيج السردي للرواية، تخفي في الوقت نفسه وتؤشر إلى المضمر في الرواية، والذي يتمثل في قدرة السلطة على كتم أنفاس كل فعل أو قول مبدع مناوئ، واحتواء أصحابه، وتسطيح العلاقات الاجتماعية، وتحويل الأفكار إلى هباء، عدا ما يتصل بسلبياتها المتصلة بأخلاقياتها الجديدة المفارقة للغة الواقع وسنن السلوك والقيم المتشاركة، وهو ما تؤشر إليه الرواية صراحة من خلال تثمين مجموعة من الشخصيات لسلوك وأفكار ممثل المبدعين دريد اللورقي (ملحد .. وصيصاني لا مسلم ولا نصراني..). وكل ذلك جعل الرواية تبدو كما لو كانت تظهيراً لانعكاس أشكال الاستبداد في العالم الثالث، والذي يتجاوز مراتب الإقناع والتوصيف باعتبارهما وسيلتين لتحقيق إذعان العامة، مثلما يتجاوز التفاعل مع المعارضة بوصفها آلية لصون الأنظمة من المغالاة في الأخطاء التي قد تكون قاتلة، ويمضي مباشرة إلى الجزاء.

إن الرواية إذن تفلح فنياً في توفير كل المؤشرات لتحقيق غايتها في فك الرمزية وتشويه، ليس فقط أشكال فعل وعمل السلطة، بل أفعال كل المكونات الفاعلة التي من المعروف أنها تساهم في تشكيل البنية الفوقية. وقد توسلت آليات بالغة الدقة لتحقيق هذه المعادلة العصية. وهي المعادلة التي سنعمل على تفكيك بعض مظاهرها:

نحو تظهير الإيديولوجية الخفية:

إن الرواية رغم كونها تسعى إلى تمرير إيديولوجية خفية تحضر في شكل دليل أيقوني عميق، يتمثل في تجسيد صورة خلل عام لا نتلمس سوى ظهوراته، والذي يتمثل في الاستبداد ونتائجه، فإنها تجتهد في جعل الظهورات مبنية منطقياً، بحيث تؤشر إلى جوهر الخلل دينامياً، وفي نفس الوقت تؤشر مباشرياً إلى مبررات وجوده ومآزق مآلاته. ونتأكد من ذلك من خلال تتبع مسارات الشخصيات الأساسية أو العرضية، حيث نكتشف بيسر أننا أمام نهايات لسيرورات فقدت ذواتُ فعلها الأمل في إتمامها، ولم يعد أمامها سوى فرص التعويض بامتهان الذات والقيم. ونكتشف ذلك، ليس من خلال المضمون الحدثي، بل من الشكل نفسه. فإذا كانت النصوص السردية عادة ما تقدم ثلاثة اختبارات متضافرة، هي: الاختبار التأهيلي الذي يصور المشاريع المستقبلية للذات الرئيسية وكفاءتها المعرفية والجسدية، وعلاقتها بمرسلها.. والاختبار الرئيسي الذي يضم كل الوحدات السردية المتصلة بالصراع على اختلاف أنواعه من

أجل تحيين المشروع، ثم الاختبار النهائي والذي يكون تمجيدياً إذا تمكنت الذات من تملك موضوعها، أو مجرد تثمين إذا فشلت، وحيث يتضمن التثمين محاسبة الذات وشكل وعيها بموضوعها وعلاقتها بمرسلها سواء كان فرداً أو هيئة أو فكرة إيديولوجية؛ فإن الرواية تكتفي بالاختبار الأخير المتصل بالتثمين، حيث تحضر أغلب الذوات وقد جربت ذاتها وفشلت، فاستسلمت لعمائها الخاص ولعماء الأشياء، وتبدو في سكينتها وخوفها من كلامها وسلوكاتها والعمل على التخفي، كأنما استقالت من حمل مشاريع ما، معرفية أو تداولية، لأنها آمنت أن إرادتها في الفعل كانت مؤسسة على معرفة تجريدية، ومستندة إلى كفاءة واهنة لا ترقى لا إلى معرفة ضد الذات ولا إلى قدراته، لذلك فشلت في صراعها، وكانت الهيمنة دائماً لضد الذات الممثل بشلّيطا تارة والواقع الفعلي تارة أخرى.

إن الرواية إذن، لكي تصور بقساوة الإفلاس العام للمشروع الاجتماعي، في ظل واقع عصيّ على الإدراك، وانطلاقاً من أفكار مجردة عنه، وفي ظل الاستبداد الثالثي، تعمد إلى تشخيص أفعال شخصيات من دون أفق ولا مشروع، متوسلة، لتدعيم ذلك، الاكتفاء بسرد اختبار التثمين باعتباره المقطع النصي الذي يتيح للذات محاسبة مرسله ومشروعه الحياتي، ومتجاوزة عن قصد مسارات المشاريع والمواجهات مع ضد الذات الذي يختزل في ممثل واحد هو شلّيطا أو جابر العتعوت.

وهكذا نستنتج أن الدليل الخفي الأول كامن في استطاعة السلطة الالتفاف على مشاريع الذوات المناهضة لها وتحويلها إلى ركام من الذكريات المنحلة والباهتة، وإلى مشاريع عفوية تنسل من حطام الخيبة في الفعل المجدي، وتنكفئ على نزوات الذات، التي لا تعدو كونها معادلات تعويضية لخسارات ماضوية مبئرة على غياب المعرفة والاستطاعة. وأن الدليل الخفي الثاني المنافس للأول – الذي يحمله الطابع الاحترابي للنص وطبيعته الازدواجية العصية الخالقة لتعددية المعاني انطلاقاً من نفس المسارات السردية – يتمثل في تعرية إيديولوجية المثقف اليساري الذي يبدو من خلال الرواية مدثراً بالخيانة لروح الجماهير ومعتقداتهم وقيمهم. ذلك أن المثقف الذي تشخصه الذات

يبدو أن بناء الموقف الإيديولوجي في رواية «دلعون» يتأسس انطلاقاً من الفكرة التي ترتبط بانسحاق القيم الجميلة والخلاقة ممثلة بالوفاء لأهم مكونات الروح بمعناها الهيجلي، مجسدة في الرواية بمؤسستي المجتمع والأسرة. إن ذلك على الأقل ما تفيده مقاطع سردية متعددة تصر على تصوير ممثل السلطة «شلّيطا» من دون قيم متعارف عليها في صون الأقارب وحماية حقوق الجماعة في حرية التعبير والتجمع

(دريد اللورقي) يبدو منفصلاً بشكل لا مراء فيه ولا تبرير له عن القيم والطموحات وتصورات العامة عنه. إنه بوهيمي لا يحسن سوى تحقيق النزوات الذاتية، إنه يسجل انفصالاً جوهرياً عن الكلية الاجتماعية وما تؤمن به.

عماء البصيرة
مفارقات الفعل :

تعمل الرواية أيضاً على تعميق الدلالة السابقة عن طريق التشكيك حتى في تملك الذات الأساسية (دريد) للإرادة القصدية أو الذاتية للأفعال البسيطة التي تكون سبباً في تلقيه للجزاء الذي يفاخر به، لاحقاً الجزاء الذي تلقاه الآخرون وعلى رأسهم سامح الردان. ذلك أن مبررات التضييق عليه ناتجة عن التباس الأشياء وقدرتها على وسم إدراكها بعماء الظن والتوجس من قبل السلطة التي تترقب سيلاً ما، لا تعلم متى يتحرك بمثل قوة السيل الموصوف في الرواية، والذي لا ينفع معه رجال شلّيطا، وعماء مرسلي الهدية (الناشر والشاعر) ومتلقيهما دريد.. الذين يسهون عن الرقابة التي يعلمون حرصها. ويخلق ذلك نوعاً من المفارقة المأساوية التي تتحول بموجبها الهدية إلى دليل اتهام. ومثلما تتحول معها السلطة إلى حاطب ليل، يتحول المثقف إلى ضحية سخرية الأشياء وتعدد معانيها، وقد بدا فاقداً حتى لإرادته في تقبل الأشياء أو رفضها. إن الاعتقال في المرتين معاً قد ترتبا، ليس عن فعل غائي، كانت الإرادة الذاتية الإيجابية مسؤولة عنها، بل عن فعل خارجي يحولها إلى ضحية، كما تجسد ذلك حكاية الكتاب الذي لا علم لدريد بمضمونه وديوان صديقه المغترب أحمد لاما. إن العبث وسخرية حالات الأشياء الناتجة عن الأدلة التداولية وتحول مضامين الأشياء المجسدة من قبلها، بتحول النظر إليها من قبل الذوات ومن قبل اختلاف النظر، إلى نوعيات الدليل الذي تمثله كتجسيدات لسمة العماء التي توجه بالضرورة ثنائية الظاهر والكائن المولدين للسر المستحيل الذي تبحث كل الذوات عبثاً عن فك رموزه، سواء تعلق الأمر بشلّيطا (السلطة) أو بدريد والآخرين (المثقفين والساسة).. وبذلك يغدو العماء الكامن في خفاء المقاصد، مولداً للتناظر الأساسي الخالق لانسجام مفاصل السرد، ولتجسيد نزع القداسة وتشويه الإيديولوجية المهيمنة، والتي تشك في كل شيء وفعل، وتعمل من ثمة على ضبطه. ويمكن تأكيد مفارقات تجسيد التشويه، انطلاقاً من الكتاب ومن جلسات مقهى الزهوة ومن الشعار الذي رفع عقب ندوة دريد بالشارقة:

فك الرمزية وسيرورة
التشويه المزدوجة :

إن الكتاب هدية خلقت حالة روح متصلة بالتعاطف الإنساني المجسد بشكل ملموس في شيء مادي ورمزي، يغدو حالة عالم سياسية لدى الآخر. إن نمو السرد وفق سمة الخفاء الفاشية لعماء في النظر والتأويل. وقد تدثر الفعل الرقابي الذي تمارسه أغلب السلطات في عالمنا الثالث، بالضلال والخواء والجري وراء السراب المتولد من الوهم المستتب في كون المثقف يشكل تهديداً ما.

تتدعم الدلالة السابقة بما تصخب به جلسات السمر العلنية في مقهى علني، أصرت الرواية على التمثيل الرمزي لسهولته باختراق السيل له بيسر فاضح. إن متابعة عيون شلّيطا لجلسات المثقفين بمقهى (زهوة)، على الرغم من كونهم يسهرون للترويح عن أنفسهم ويكتفون بالحديث العابر

عن أوضاع لا دخل لهم فعلاً في صنعها، ولا قدرة لهم على تغييرها، ورغم أن جلساتهم غير مِؤطرة وليست موجهة لأن تتحول إلى قوة مادية ضد السلطة، يؤشر في نفس الوقت إلى أن الرصد عبثي، وإلى أن الفعل الثقافي والنقاش السياسي النظري هراء، ومن ثمة يؤشر إلى عبثية مزدوجة، ولكن أيضاً إلى تصالح ضمني من دون مدلول حقيقي.

ويتمظهر ذلك بقوة من خلال الشعار الذي رفعته القاعة عقب محاضرة دريد، والذي يتضاءل إلى مهاوي المضمون البذيء لشتيمة بين الأطفال، أو لتراشق بين بادئي الرأي. إنه يترجم من جهة موقف النخبة من أساليب المعارضة بالكلام، معلنة بذلك فقدانها الثقة في كل الشعارات التي طالما رددت دون إيمان راسخ بها ودون أن يتمظهر مفعولها في الواقع. إن الشعار المردد يتجاوز عتبات السخرية، إلى الدلالة على اليأس من فعل المعارضة ولا جدواها، لأنها لا تواجه بجدية من قبل المتحكمين في السلطة، لذلك تتضاءل إلى المس الشخصي بهم، من أجل تمييع الفعل الذي فقد مضمونه السياسي، ومن جهة ثانية تترجم إفلاس الكلام والشعارات من وجهة نظر النخبة، وانتهاء إيمانها بالخطب والكلمات، مترجمة موقفاً واضحاً يجسد كيفية تمثل الغرابة داخل كثافة الكلية الاجتماعية، وكيف أن الشعار وهو يأخذ هذا الشكل ويتكرر في الرواية أكثر من مرة، شكل همساً غير متعين، آتٍ من مصدر غير متعين، ومجلل باليأس والأسى، مؤشراً في نفس الوقت إلى استخفاف وتساؤل النخبة عما يمكن أن يقدمه قول نظري، صادر عن ذات، تشاركها الوضع الاعتباري، سحق أحلامها الواقع وحطمتها تجارب المواجهة. وإلى همهمة عميقة تترجم البلبلة الحاضرة في شكل غرابة مطمورة وراء هراء الكلمات المدثرة لبركان غضب ينتظر من يحركه لينطلق في أي لحظة كالسيل الذي صوره السارد حاسماً، لم تنفع معه عوائق غير استثنائية، فأودى بكل ما كان بطريقه، فحتى رجال شلّيطا فروا من أمامه لائذين.

وبالنظر إلى الأمثلة الثلاثة السابقة يمكن استنتاج الملاحظات التالية:

مسار فك الرمزية عن السلطة :

إن الخواء والعبث والخفاء هي الدلالات التي تكتنف المسارات السردية المجسدة لهذه المقاطع السردية. إنها تقدم ثلاث صور أيقونية هي معاً صورة السلطة الخائفة من الهمس في المضاجع ومن السمر في المقاهي المفضوحة، وهي صورة لا تعكس سوى أنظمة لا شعبية تتوجس من كل حامل لفكرة ما وتنتهك كرامته، وتجد هذه السمة تشعباتها السردية في حكاية شلّيطا مع أخته بسيمة وزوجها، ومع دريد وروايته وديوان صديقه، وبشكل أكثر رعونة وعنفاً مع رحمة.. وفي حكاية ضابط مطار القاهرة مع هدية الناشر لدريد. وفي تحويل ممتلكات السلطة إلى قصور وترك الفضاءات المشتركة عرضة لعفو الزمن.

مسار فك الرمزية عن المثقف :

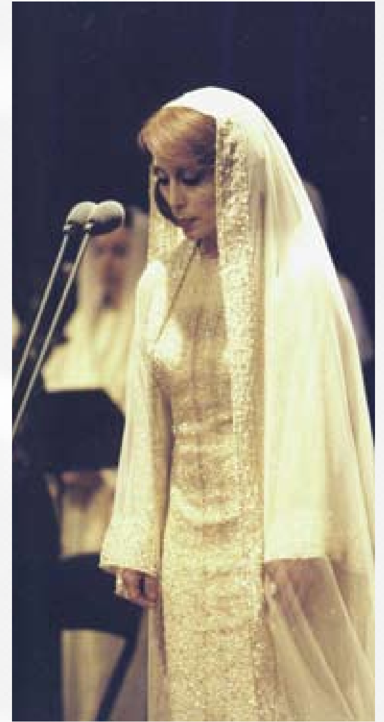
تلح الرواية على تجسيد صورة المثقف المنهك الذي فقد الثقة في وظيفته وفيما يكتبه وما يقوله أيضاً «وسكت ريثما سأل عما إن كان مؤمناً حقاً بأنه هو أو أي من الحاضرين قد خلق لأداء مهمة ما»(ص: 102). إنه والنخبة التي تستمع له، ينتابها الشك في جدوى الكلام والكتابة، لكن لا ينتابها

الشك في أن كل انتقاد للسلطة محسوب، ويستتبعه الجزاء، لذلك يتبرم الكل حتى من سماع اسمه دون شك حتى لا يتورط فيما سيدلي به المحاضر، كما تجعل المثقف، وهو يعبر عن مواقفه، يبدو مندفعاً بفعل اللحظة وحماسة الخطابة ليس إلا. أما في الواقع فهو خائف ثم نادم ومتوجس، ويدل هذا على صراع مع الذات التي روّضها تاريخ صراعها مع الواقع المتحدي، فأضحت كفيلة بإنجاز فعل الرقابة الصارم ومتقبلة حتى للجزاء.. ومن أهم أنماط الفعل الثقافي الكتابة الروائية التي يمارسها المحاضر دريد اللورقي، والتي لا يبدو أثرها إلا منعكساً على كاتبها باعتبارها ممارسة لخرق تمثل في نشرها رغم رفض الرقابة لها، وفي نفس الوقت تجاوز السلطة لنشرها، الشيء الذي يسحب المضمون الحقيقي للمنع ويحيله إلى عبث آخر ينضاف لأنواع العبث الأخرى المجسدة في مقاطع سردية متعددة.. ومن أكثرها تشويهاً الصورة التي تشكلت أمامنا بوصفها نتاج صدام الغايات المتقاطعة بين إيديولوجية الكتابة الحرة المسؤولة وإيديولوجية السلطة التي، حين لا ترى آثار سيرورة توصيفها المرغوب في الكتابة، تلتجئ إلى الجزاء الذي يتجسد في المنع من النشر، وحين يتم التحايل عليه بالالتجاء إلى الغير تلجأ إلى التضييق والتعسف، (حكاية رواية دريد وديوان أحمد لاما) بوصفهما آليتين استدراكيتين للجزاء الممهد لتوصيف مستقبلي ما. وقد انعكست آثارهما الجلية في ندم دريد على انقياداته لشلّيطا، وهو الندم الذي يؤول باعتباره عزوفاً عن نية كتابة رواية شلّيطا على غرار روايات أخرى تشخص المتسلطين، عملت الرواية على أن تجعلها ذات بعد مرجعي واقعي (ص:100/101). إضافة إلى صورة أخرى تمظهرت انطلاقاً من نفس الملفوظات السردية، دون أن تكون لها علاقة بالتشكل البراني للمواقف والسلوكات، بل بدت كما لو كانت سمات غريزية للمثقف، وتمثلت في خرقه للقيم وانتهاكه للمحظورات وتجاوز حدود الأخلاق وتعديه الأرعن على المحارم (المحاولات الناقصة مع الخالة وزوجة الأخ). وهي الصورة التي تتدعم بممارسات النساء المناضلات اللواتي يقعن في الخطيئة رغم قداسة الروابط الأسرية، ورغم كون هذه المسارات المجازية قد تقبل النظر إليها بوصفها تجسيدات لمعادلات ممكنة للخيبة في النضال، ولخيبة في تحقيق الذات من خلاله، ولانعدام الإيمان بأي فعل جاد آخر، وبجدوى الاعتقاد بأن لها دوراً ما في الواقع الذي يصهرها، فإنه مع ذلك يفصح عن سلوك منحرف متأصل، يبدو كما لو كان علة ما لممارسة الكتابة، ومن ثمة تبدو الرواية كما لو كانت تتخايل الفعل الإبداعي انعكاساً لذلك السلوك. إن صورة المثقف كما تحضر في هذه الرواية تنتمي إلى مقولة نزع قوة الرمزية عن المثقف، ومن ثمة تندرج ضمن مرحلة التشويه الذي يطال الأقطاب الثلاثة: الساسة والمثقفين والسلطة.

لقد استطاعت الرواية إذن، من خلال موضوعها وشكل بنائه، رسم عالم ممكن دبق ومأساوي، وتصوير إيديولوجيتين تتصادمان ولكنهما تغرقان في عالم من العماء. وحرصت رواية (دلعون) من أجل تشويههما بإنبات الغرابة في مفاصل الأفعال والوهن في المآلات. وبذلك استطاعت الرواية فنياً فك رمزية الإيديولوجيات المتصارعة في إطار بلدان العالم الثالث القائمة على الاستبداد والمصادرة.

أغنية لفيروز ..

درويش الأسيوطي



لفيروز .. سيدةِ العطرِ..
قامت تغني المواقيتُ..
فاتحةَ الشدْوِ،
خاتمةَ الياسمين،
وتتلو من السحرِ ما قد تيسَّرْ ..

لفيروز .. تحتشدُ القُبَّراتُ..
والأنجمُ العاشقاتُ ..
ويرقص خصرُ السهولِ المزنَّرْ..!!

تغني المواقيتُ
شاردةً في سماءِ المواويلِ..
فصلاً من الضوءِ ..
نافذةً من قُرنْفُلٍ ..
غيطانَ زعترْ..!!
فأي العطور تسربه القدس
في دمنا
حين تناديه.. (يا قدسُ)
من أين يأتي الغناء المطهر؟!!

تجـيُ على صهوةِ الأمسياتِ

فيملأ أعيننا ألقُ الارتواءِ..
فلا خمرها الأزلـيُّ يصدَّعُ عنه..
ولا القلب ـ رغم المواجدِ ـ يسكرْ..!!

وفيروز إذ تُدخلُ الصدرَ
عطرَ الفراديس..
تفْتَح باباً إلى طهرها المريميِّ..
وشاطئ كوثر..!!

تعانقنا حين تدخلنا كالرؤى
من شقوق المواجع
مثل اشتياقِ المحبين تخطرْ..
تصبُّ لنا قهوةَ الصبحِ
شايَ المساءِ
فتغدو الفناجينُ
مسكاً وعنبر
وتعطي لمن أدمنوا (سكنَ الليلُ..)
خارطةً للشروقِ البهيِّ
وأقمارَ فُلٍّ مُنوَّر..!!

ترى كيف بات المحبون..
في سالف الأمسيات
بلاها..؟!!
بلا قمر.. أو غناء.. وسكر؟!!
وكيف تحمَّلَ عشاقُ ذاك الزمانِ المعذَّبِ
لفحَ الغرامِ
إذَا ما الغرامُ بغصنِ
القلوبِ النديةِ أزهر؟!!

غربـاء

فاطمة الكواري

أفتح نوافذ العمر
أتكئ على حدود الذكرى
من وحشة الوحدة
تأتي الآهات
متحدة
برجفة
بحشرجة
ثم تطير
بأسراب الألم
من فضاء
إلى فضاء.

للفرح
للحب
في ذواتنا
معنى
والحزن
يتباهى
في قاع الروح
بألف
معنى.

معك تسافر
الأمنيات
يسافر الفرح
تتلاشى
بهجة الساعات
تتباطأ في حسي
فجيعة
الجرح
في فراغ الروح
لا أكون
أنا.

أصمت
تسري
أحاديث مبهمة
تقتلع
سكينة الوقت
أصمت
الأشياء
من حولنا
لها صوت مسموع
بنغمة
ظالمة.

للقلب الأبيض
سلام

يأتي من بين
خفقة وأخرى
من ندى الحياة
في
بريق الأحلام
السارية ليلاً
نهارا
في يقظة الوجد
المتأهب
للقاء قريب
في صفحة خيال
من يوم آخر.

حملت أوراقي البيضاء
وقلمي
ذا الحبر الأخضر
أعشق
أن تكون كلماتي
كثمرة
متميزة بفوائدها
متعددة الألوان
كفاكهة
الحياة
حـيـن تـسـقـط مـن
أشجارها
حكمة ناضجة.

نتعثر
بطرف أوجاعنا
نصفع وجهاً
يخرج من داخلنا
نتنصل من معرفته
ننكر ملامحه
التي تشبهنا
وندثر هفواته
بتصرف أرعن
نحاول
لكن هيهات
نتقن الهروب
هيهات نخفي
أدران العيوب
إلى أين؟
وهو بعض منا.
نضحك
قهقهة الشتات
يغرقنا الفرح
في شبر مائه
نعود منه
وملء شفاهنا
جفافه
مشتتة حروفنا
على مد التوقع
لحزن آت
من فزع الترقب
لذاك المطاف
الذي حتما سنمر به.

نلملم غربتنا
في أرض الله
لا نشعر بألفة المكان
نركض نحو الهباء
نحن هنا غرباء
بالرغم من أن الدم
الذي يجري هنا
وهناك
دم إنسان.

قلق الحنين

منير محمد خلف

وصلتُ إلى الصبابة باليقين
وظنّي بالوصول سينتقيني

على قلق أدلّل طفلَ قلبي
وأرقب يَنْعَه في كلّ حين

أنا الطفل العجوز وليس ظلّي
سوى دمع الطّلول على الظّعين

أنا شفةٌ تحاول أن تغنّي
لتوقظ صوتَ حارسِها السّجين

كلام الرّوح ليس سليل وجد
إذا ما الشعر هاج ليزدريني

كنمل الحزن ينهضُ من سباتٍ
وينكتُ سرَّ إحراقٍ دفين

فها هو ثورة في قبو صوتي
وطوفٌ حول هاجسيَ السّخين

كأن بلاغة الأنهار تغفو
على مهجٍ مذهّبة الجبين

هي الذّكرى سماءٌ من يمامٍ
تهدهدُ أصغريّ لكي تريني

قرنفلةً تصلّي في زجاجٍ
وتنثر عطرَ عاشقها الحزين

هي الذّكرى جيوشٌ من كلامٍ
تحرّرُ مقلتيّ وتستبيني

أنينُ السّرو خلّفني وحيداً
وجرحاً في صنوبرة الأنين

شهدتُ من الحياة نبوغ حزني
وحزني عاقرٌ من ألْف حين

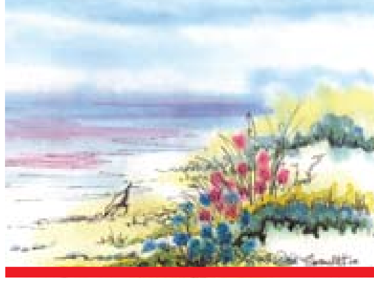
لقيسَ بنِ الملوّح سوف أسعى   إلى ليلايَ مخضرّ الحنين
وأسمو في خضمّ الشّكّ سرّاً   بطهر الحبّ مثل مَمٍ وزِين*
فكم أبصرتُ يوم نزفتُ حرفاً   صباحاً في تجلّيه يقيني..
من الليل الطويل وبرد روحي   وأوهامٍ تعاركني كطيني
محارُ البحر تحلم في يساري   وحلمُ الأرض يكبرُ في يميني
ألا يا أفق مأساتي سأجني   برغم القهر زيتوني وتيني
ويا أرضاً لعبقرَ إنّ حزناً   سينبتُ دون مسٍّ في جبيني
ويربك نوم سكّانٍ بقلبي   أضاعوا الدرب فالتحفوا أفيني**
أفينَ سحائب في أفق روحي   همت ضوءاً بأرض الياسمين
وداعاً للقصائد إن تمادتْ   ولم تحفل بآلاء المُعين
ألا يا قبلة الأحلام إني   سأنحتُ فيك زنبقة اليقين
وأبحرُ في فضائك علّ صوتي   يحاول أن يكون ألا فكوني

* مم وزين: قصة حبّ كردية لأمير شعراء الأكراد أحمد خاني، ترجمها إلى العربية وصاغ بنيانها القصصي الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي – ومم وزين هما بطلا القصة. ** أفين: كلمة كردية بمعنى الحبّ.

وسهمٍ رامَ
مِن جسدي الفؤاد

نجمان لقاح

وسهم رامَ مِن جسدي الفؤادا   يُعذبُني وفي قتلي تمادى
يُسبّح باسْمٍ سَالبتي الرّشادا   وَمَن في حُبِّها جُبتُ الوِهادا
فرُحْتُ أُسائل الأجْواءَ عنها   ألاحِقُ طيْفها أنّى تهادَى
على شفتي تراقصَتِ الأغاني   وهامَ الطيرُ يمْنحُها امْتدادا
لعلّهُ زارَ شُرْفةَ مَنْ سَبتني   ليَأتِيَني إذا ما طافَ عَادَا
فيَحْمِلَ لي معَ الأنسامِ طِيباً   حنَايَا الرّوحِ تلثمهُ ودادَا
أيَا أمَلاً تربّع فوقَ عَرْشٍ   مِنَ الآمالِ يرصُدُ لي المُرادَا
وَوَحْدهُ ظلّ يَعصِفُ في عُروقِي   فغيْرُهُ نَبْضُهُ ولّى وَبَادَا
رَأيْتُكِ في ليَالٍ حَالكاتٍ   ويُمْطِرُني تطاوِلُها سُهادَا
فرَفّ العُشبُ في قفراتِ رُوحِي   وَعمّ النورُ أرْجائِي وَسَادَا
وَعانقتُ الحياة فتهْتُ أشدُو   وَ أبْسُط أجْنحاً تطْوِي البلادَا
ضِرامُ الشّوْق يغمُرني، أصيخي؛   فدَاعِي الوَصْل في العَرَصاتِ نادَى
عَلى وَقعِ القلُوب يَصوغ لحْناً   وَكَمْ في صَوْغِهِ عذبا أجَادَا
تعاليْ فالرّبَى فرَشتْ لِمثلِي   ومثلكِ جنة ترْعَى الودَادَا
تغُازلُنا طيُورُ الحُبّ فِيها   عَلى غُصْنٍ مِن الأشْوَاق مَادَا
دَلالاً ما رَأيْتُ وَليْسَ صَدّا   فلَحْظكِ بالهَوَى منّى وَجَادَا
كَذا لغة العُيونِ تثورُ فِينا   لِتعْبرَ قلبَ مَنْ ملكَ الفؤادَا



قصص قصيرة جداً

يكتبها : حسن علي البطران

براءة أدب

يستمع لقصصها الجميلة..
يدٌ سوداء من خلفه
ما إن انتهت حتى جلس على قارعة الطريق يمد يده للمارة .!

معرفة سابقة

يتلو خطبته الدورية.. رآه يستمع إليه.. تلعثم
وتظاهر أنه في حالة مرض.. لم يكمل خطبته ونزل من منبره.

ريـش

صحا من نومه.. أطرافه تتراقص
أشعل «الفيرن»
أذاب السكر وتلاعب به..
ابتسمت أخته.. وسلخت العاملة الفلبينية جلد الدجاجة..!

كتب للاستعارة

بعد استيقاظها من النوم، فتحت أحد الكتب الموجودة في رف مكتبتها فوجدت جميع الكلمات التي فيه هي تكرار لكلمة واحدة هي (حسن)، أعادت النظر وتمعنت فيه أكثر
فوجدت نفس الكلمة تتكرر (حسن) ..
وأخذت كتاباً آخر فوجدت حروفه (ح س ن)
وتناولت كتاباً ثانياً وثالثاً ورابعاً وخامساً وما زالت
الكلمة هي (حسن) ..!
أغلقت مكتبتها..
وعلقت على بابها يافطة كتب المكتبة للاستعارة..!

تقرير

طلب من موظفيه تقارير عن إنجازات الشركة خلال الفترة الماضية. قدم جميع الموظفين تقاريرهم إلا موظفاً واحداً أفاد أن عملية زوجته لم تتم، وأن العملية بحاجة إلى جراح أجنبي.. بعدها يقدم تقرير العملية لكن باللغة الأجنبية!

فن الاختباء

فاطمة المزروعي

اعتادا في بداية حياتهما معاً أن يلعبا لعبة الاختباء... لعبة يضيِّعان فيها بعضهما ثم يبدآن في العثور على بعضهما في أرجاء الحارة.. لعبة ممتعة.

ضفائرها الطويلة، أصابع قدمها السمراء، وهي تعدو في طرقات الحارة، ثوبها الفضفاض ذو الألوان الزاهية، هو أمامها، وهي في الخلف تصدر أصواتاً عالية، وتنطلق ضحكاتها، تنطلق في سعادة، وتكاد من فرطها أن تتقافز من بين شفتيها.

السير باتجاه الطرق الملتوية، المملوءة بالحجارة، والأطفال الذين يلعبون، والشوارع حيث الجرائد الممزقة، والقمامات المملوءة بالنفايات. السير بأقدام حافية، دامية، مغبرة من أثر الغبار، والبحث عنها وسط هذه الوجوه، عمليه مرهقة، لابد أنها لا تزال تظن بأن اللعبة لم تنته.

البيت يقترب، والباب الخشبي الضخم، يلوح من بعيد، وعالمها يبتعد عنه تدريجياً، تدريجياً، وضفائرها تبتعد، ويتلون جسدها باللون الأسود، ذلك السواد الذي يتلفع بتقاسيمه..

حفيف الستارة الداخلية تثيره، يرفع رأسه، يرمقها ببرود، الهواء الحار يعبث في البيت بجنون، وينفذ خلال النوافذ المشرعة، تذكر بأنه أخبر والدته مراراً ألا تفتح النوافذ في فصل الصيف، هو يكره الحر، ويكره الشمس، ويكره أموراً كثيرة في حياته..

وقع أقدامها يثير فوضى حميمة في داخله..

رفع رأسه إلى وجه والدته، الجالسة على المقعد الطويل في الصالة، اقترب منها، قبل يديها، ثم غادر مسرعاً، ولم تسأله هي عن سبب ضيقه، اكتفت بابتسامة شاحبة، ثم عادت لتكمل حديثها مع صديقتها في الهاتف، لامبالاتها الواضحة، تجاهلها لأحاسيسه، انشغالها بدورها الروتيني في الحمل والإنجاب، جعلها لا تفهم سر تلك الحالة التي يعيشها..

الغرفة الباردة، بابها العتيق، الأرضية الرخامية، الكرسي اليتيم الذي يقبع بجوار النافذة الزجاجية، رأسها يخرج من خلف الستارة تبحث عنه، يصرخ لوهلة، وهي تتعلق بثوبه..

– كفى، لقد فزت عليّ..

تطلق ضحكة صافية، وتعود للاختباء، يبحث عنها تحت السرير، في الخزانة الطويلة، بين

ملابسه، وفي أدراج مكتبه بين صوره الماضية. بحث طويلاً حتى تعب، وعُفِّرت قدماه بالتراب، أدماهما البحث، لحظتها أدرك بأنه قد أضاعها في لعبتهما..

– هيا اخرجي، لقد تعبت من البحث عنك..

....

– لاتنفعك، والدها سكير، وأمها تدور في البيوت وسمعتها على كل لسان..

– لكنني أريدها يا أمي..

والدته ترشف القهوة من فنجانها الكبير وتتمتم في عصبية ممزوجة باستنكار، وهي تدق على صدرها: سوف أبحث لك عن بنت جميلة، تستحقك يا بني..

ووالده زعق في وجهه: إن تزوجتها، أقسم بأنك لست ابني ولا أعرفك..

لا تزال هي مختبئة، منتظرة أن يبحث عنها، نظرة عينيها البريئة لا يمكن له أن ينساها..

– أريد منكِ أن تقتربي مني

ضحكت واختبأت خلف واحدة من الشجيرات، كانت تريد أن تمارس معه لعبتهما المفضلة، ولكنه اقترب منها، وقبلها.

لم يعد فن الاختباء يثيرها، ولم يعد فن البحث عنها يروق له، أراد أن يدخلها عالماً لا يمكن لها أن تجد مكاناً للاختباء سوى في صدره، قبل أن يعلم بأنه لن يراها بعد ذلك أبداً، تحدثا طويلاً عن أشياء كثيرة، .. كان يتأمل صوتها أكثر مما ينصت إلى المعلومة فيما تقول..، وتغور عيناه بكل ما يراه من جسدها سابحاً في عتمة مشاعره.

– بنت ..... لديها أصابع جميلة لا تمتلكها أجمل بنات الحارة.

كان الزهو في أعماقه يكبر كلما لمح أصابع قدميها، وهي تعدو خلفه في الحارة، ويتضايق كلما وجد الغبار طريقه إليهما، ويمسحهما بثوبه من فرط تعلقه بهما..

لم يصدق أن التي ظنها تتقن فن الاختباء فقط تمتلك لساناً جميلاً، ومنطقاً تتفوق به عليه، كان كلامها أشبه بسهام صوبته إلى أماكن مجهولة، لكنه لم يستطع رغم ذلك أن يعدها بشيء، فاتهمته بالضعف والجبن والانضواء تحت براثن عائلته، وانسحبت بصمت ودون كثير بال من فقدانه.

تمنى أن تلتفت للخلف وتخبره برغبتها في العودة إلى اللعبة، يضيِّعان بعضهما ثم يبدآن في العثور على نفسيهما. لكنها لم تمنحه هذا الشيء، ..كان الضباب قد انتشر بسرعة في الحديقة التي كانا فيها معاً، وكانت مشاعرهما قد تاهت وسط مقاعدها، وأشجارها الكثيفة، ..هذه المرة أدرك بأنه قد ضيعها للأبد، وأنه لن يعود لتلك اللعبة أي زهو مماثل لما كانت عليه معها، بل بالأحرى أن اللعبة نفسها اختفت من الوجود بمجرد اختفائها هي.

مصرع موموريا

أحمد المؤذن*

أخرتني، عن صباح شبه غائم وتربة القرية أتمت اغتسالها بندى السماوات ورائحة الحشائش الجافة تحرق في تنور امرأة عجوز تبيع جرار الفخار على ناصية الطريق. تمر عليها وهي منهمكة في عملها، تبتسم العجوز وترفع من تقوس ظهرها يكتسيها الدخان..

– موموريا – هل استعرت قارورة من أحد؟ تخصرت بيسارها بعد أن أنزلت قارورتها الفارغة حتى تريح يدها المجهدة وردت:

– لا تنتظري من أبي مقايضتك بالسمك – إنها جرتي. «تغادر في حنق» .

– ستتحطم من يدك على الغدير وتأتين إليَّ من جديد. «ضحك» .

تواصل خطواتها على مهمل واصفرار الشروق يسبغ مسحة جمال إضافية. وجهها الجميل يتقلص تعباً من ثقل الجرة. بالقرب ثلاثة أطفال يطاردون كلباً بالحجارة ويتلاشى صخبهم وتعود إلى جو الهدوء وحيدة تمشي على درب الغدير مثل كل يوم.

بعد اجتياز البستان ستصل إلى نهاية المشوار، بستان أحد الأثرياء المعروفين في دلمون، اكتفت بإطلالة عن قرب خلف السور المنخفض. التقت عيناها بشاب مليح تعودت رؤيته في مرورها بالمكان، إنه ابن التاجر الغني فوق صهوة جواده. تتحسر لأنها ابنة صياد مهلهل ولن تتغير، تواصل طريقها وعنقها للخلف.

لحظة رؤيتها مشهد الصخرة القابعة على جانب من الغدير، تنهدت وأنزلت ثقلها واستظلت بظل نخلة، تنشر سعفاً كثيفاً غير بعيدة عن المعبد ومورد الماء. راحة قصيرة ثم تعرف ما ستفعله كالأمس تماماً، تعرف أن نصف الجرة حتى فيها تتركها تمتلئ وقبل أن تغادر تتلو صلاة شكر مغمضة الجفنين تشكر نعم انكي وتسجد. فتحت عينيها فكانت المفأجاة.

على صهوة جواده كان يراقبها وهي لاتشعر فقال..

– ألا تسقين عطشاناً شربة من الماء.

ابن التاجر كيف عرف أنها في هذه البقعة بالذات، تذكرت أن أمها نهتها عن مخاطبة أبناء الأثرياء. أجابت طلبه وسقته. أخذت جرتها، القلق يساورها ولا أحد بالمعبد اليوم، صخب الأطفال والكلب المسكين، سكون مرعب غير مسبوق. طفر الخوف إلى وجهها

وبدت أصابع اليد تتراخى عن حمل الجرة، ترتعد وتقدم خطوة نحو الوراء. يتحرك مع جواده وتشتعل عيناه رغبه فتلحظ ذلك بقوة وتفلت الجرة لتسقط وتهرول مبتعدة، تهرول في حمى الخوف.

طوى المسافات بأسرع وقت مستفزاً عزم جواده ليسد عليها الطريق ويحاصرها قبل أن تخرج من نطاق المعبد.. ركعت تحت أقدام الجواد وتوسلت..

– أرجوك لا تؤذيني أرجوك.

– ما رأيت دلمونية في مثل جمالك قط.

– أرجوك وحق انزاك اتركني.

رفع رأسه عالياً يقهقه في ضحكة ظفر وشر، لمت من تراب الأرض حفنة ورمتها في وجهه فسقط واشتد حنقه. كالشيطان هب خلفها مسرعاً وأدركها وأنشب يديه في العنق الجميل غير عابئ بتوسلاتها الباكية. مزق ملابسها، تصرخ وتستغيث لكنها مشلولة الحركة ويجنون زرع قبلاته المحمومة فوق كل جزء من جسدها الطري.. سرق كنزها. حمل فأساً مخيفة، ترجته ألا يقتلها، تزحف على جراحاتها والسماء رماد وهجير وصرخة تتفطر لها حجارة المعبد الخالي ثم تنتقل «موموريا» إلى عالم آخر بروح معذبة.

×××

رفع نظارته وترك الملف وقال بهدوء..

– جريمة طواها الصمت، واحدة من قصص «دلمون» المذهلة سنرويها للصحافة. ثم أردف مدير المتحف متعجباً.. جريمة يطويها الصمت وبروح معذبة، أنت تستعمل الكلمات في صيغ فلسفية لا أستسيغها. إن موموريا شيء آخر. ما زلت خريجاً جديداً ومتحمساً أكثر من اللازم وتؤلف قصصاً مضحكة، أنت لا تعرف ما تقول.

– عفواً، أذكرك أن التاريخ مليء بالعنف منذ الأزل.

– تريد أن تشهِّر بتاريخ حضارة (دلمون)، هذا ما تريد من وراء قصتك.

– وهل تريد من (التاريخ) أن يأخذ استراحة ويراوغ الحقيقة.

– اسمع.. حضارة دلمون حملت دوماً رسالة السلام، أنت تتفوه بتفاهات مجنونة.

– الجريمة قديمة قدم التاريخ، من قال إننا سنشوه حضارة دلمون؟ أنا فقط أقترح إيقاف التنقيب وترك القبر، روح (موموريا) تتعذب.

– هاهاها.. وستقترح عليَّ أيضاً أن نقيم لهذه الوثنية مجلس عزاء؟!

– صدقني.. اغتصبت موموريا وقتلت، الفأس خلف الجريمة – الموضوع – مغروسة، أتلفت جزءاً كبيراً من القشرة الدماغية، وهذا بعيد عن أي طقس تعبدي تفترضه.

– سأتحفظ على التقرير، تفضل تابع عملك وانسَ الموضوع.

مغتاظاً ومحبطاً ترك خلفه حجرة المدير. بهو المتحف يضم بعض السياح الأجانب يتنقلون بين المعروضات. مشى غير مصدق، لم يكن سمع أي شيء ، سوى حشرجات موت موموريا الأخيرة التقفتها سماء دلمون وابتلعتها غياهب التراب، وهذا نهار المدينة مشحون بأنين البرودة كما أعمدة المتحف الخراسانية الصماء ما كانت لتكترث بموت موموريا التي طواها العدم..

* مملكة البحرين.



تأثير وسائل الإعلام في جمهور المسرح

الإذاعة والتلفزيون

محمد غباشي

أعطوني خبزاً ومسرحاً أصنع لكم شعباً
مقوله نعرفها تماماً كمسرحيين وعشنا وآمنّا بها ردحاً من الزمن لكنها ببساطه شديدة وحسب متطلبات العصر السائد نقولها كالآتي :
اعطونا إعلاماً ومسرحاً نصنع لكم جيلاً مروضاً وموجهاً وجاهزاً لمواكبة أي عصرنة عولمية.
وتعالوا نبدأ الحكاية ونجسدها بطريقة أرسطوية حسب القواعد المسرحية الأولى والحكاية تبدأ منذ البدايات الأولى للمسرح، حيث كان المنبر الأول بعد خطابات ومواعظ وتعاليم الكهنة للبشرية، لذا فهو المعلم الأول عملياً للشعوب التي عرفته مبكراً كاليونانيين والرومان ومن بعدهما بلاد الحضارات الأولى في الشرق بينما تؤكد بعض الدراسات والدلالات على وجود ظواهر مسرحية عند الفراعنة وإن كانت ليست بنفس القدر المسرحي عند الإغريق والرومان.
وما يعنينا هنا حقيقة هو دور المسرح وتأثيره الفاعل والمؤثر في حياة الشعوب وقتها حتى نصل إلى مبتغانا في النهاية.

ولعلنا لم نأت بجديد إن تحدثنا عما فعله المسرح في تلك الفترات وكيف نشأ وتكون وأثر وتأثر، لكن اهم ما في الأمر هو كيف يكون الأمر هاماً بل ضرورياً في حياة الناس، وذلك بالضرورة نابع من تشجيع نافذ ومؤثر ومدرك تماماً لأهمية المسرح وقد يخالفني في الرأي الكثير من المهتمين والمتخصصين في هذا المجال لكنّا في النهاية نسعى لتركيز حقيقة واحدة هي أن المسرح وعلى امتداد الدهر هو المنبر الحقيقي للناس سواء أكان موجهاً أو معبراً بصدق عما يجيش في صدور من آمنوا به وتعاملوا معه بصدق ووعي، لذا فعند معرفة الناس بالمسرح منذ ذلك التاريخ الضارب في القدم تطورت وتلاحقت المدارس والنظريات الفنية والفكرية وكذا التراكيب الدرامية المختلفة، وبالتالي تطور الجمهور المسرحي تبعاً للحالة التي يتابعها على مدار الأزمان المختلفة وترسخت عنده قواعد وأسس ثابتة تجاه هذا الصرح الرائع والذي يعبر وبكل قوة عن مكنوناته الحياتية والفكرية كنافذة وحيدة للتعبير عن كل ما يريد وما يرغب. مع بدايات القرن الماضي بدا في الأفق عملاق آخر أثار التخوف والاهتمام من أن يسحب البساط من المسرح هذا القابع في حضارات وفكر العالم... ألا وهو جهاز التلفاز الذي ظهر مع سيطرة وتأجج الثورة الصناعية بكل ما تحمل الكلمة من معانٍ ولم تكن المسألة تتعلق بشد الانتباه وشد البساط بل الأسوأ أن يسحب التلفاز الساحر الجديد الجمهور إلى عوالم وأماكن وأجواء لا يستطيع المسرح توفيرها وحسب، بل الأدهى أنه يأتي إليهم في دورهم وأماكن عملهم وأماكن تسليتهم ولهوهم ولِمَ لا وهو صغير الحجم سهل التنقل والانتقال ويحمل من الحرفية والتقنيات والفنون الكثير إذا قارناه وقتها بالمسرح وخشبته وتقنيته بذاك الزمان.

وهذا يذكرنا أيضاً بما حدث عندما ظهرت السينما وبدأ العالم يعرف تحريك الصورة والفيلم السينمائي الصامت وبعدها الناطق ومن ثم الانطلاقة القوية والسريعة حتى وصلت إلى ما وصلت إليه الآن من تطور رهيب والتي خشي المسرحيون والقائمون على شؤونه وقتها من اندثار دور المسرح بالواقع المعاش لكن الذي حدث وقتها أن تحول نجوم المسرح إلى السينما، وبالتالي أحب الناس هذه اللعبة الجديدة بأن يروا أبطالهم ونجومهم يتحركون بشكل آخر وبتقنية أخرى وفي أكثر من مكان. في نفس الوقت أحب الناس بداية هذا التغيير المفاجئ لكن مع مرور الوقت زهدوه لأنه لم يحقق لهم التوازن الكامل نفسياً وعاطفياً فالمسرح هو المسرح بشخوصه الحية وحسه المتبادل الآني اللحظة مع المشاهد الذي يتأثر ويؤثر أحياناً بما يجري أمامه من أحداث ووقائع، وبالتالي هو يفضل - أي المشاهد - أن يرى رؤي العين أبطاله دماً ولحماً بدلاً من أن يراهم صوتاً وصوره فقط .

.. لذا فقد استمر المسرح بقوة برغم وجود السينما إلى جواره.

أما بالنسبة للكائن التقني الآخر ألا وهو المذياع والذي يمتد تأثيره في العالم سماعياً فقط.. فقد جال وصال ولازال يحقق نسبة اجتذاب كبيرة لفئات قد لا تتمكن من المشاهدة البصرية أو قد تنشغل بأمور أخرى بينما يبقى السمع هو جل الاهتمام......... هذا الكائن الصغير الذي يخلق عوالم غير مرئية بل حقيقية والذي أراه بوجهة نظري المتواضعة من أصعب أنواع الفنون التي تقدم للجمهور حيث لا يمتلك المؤدي بالمذياع إلا

حساً وصوتاً مؤهلاً لتصوير الحالة والتعبير عنها وتوصيلها بالصوت فقط وهي فن وموهبة واحدة من فنون عديدة احتواها واختصها المسرح أبو الفنون جميعها، لذا فقد اقتصرت الإذاعة أيضاً برغم جلالها وبهائها على جمهور اكتفى بخاصية واحدة أغنته عن المشاهدة والتأمل. وبرغم حداثة التلفاز بين كل هذه الكائنات التكنولوجية إلا أنه أصبح بلا شك الرائد من حيث المشاهدة والإقبال كونه يقدم مادة بصرية غاية في الإدهاش والإبهار لامتلاكه إمكانيات تقنية عالية المستوى ولمداهمته حياتنا حيث أصبح من النادر أن يخلو مكان على سطح الأرض من وجود جهاز تلفاز أو أكثر والذي يقدم للجمهور القابع في مكانه كل ما يخطر وما لا يخطر على باله من فنون وثقافات وعلوم، بل ويربطه بالآخر في التو واللحظة دون الحاجة إلى الانتقال حتى بات البعض يسميه كتاب العصر لهذا، وبعد هذا الاستعراض الطويل لبعض وسائل الإعلام المسموعة والمرئية نأتي إلى لب موضوعنا المنشود وهو مدى تأثير وسيلتي الإعلام الإذاعي والتلفزيوني على جمهور المسرح.

نضيف هنا بأن التطور المذهل الذي طرأ على العالم خلال العقود الأخيرة في عالم الميديا السمعية والبصرية قد يؤدي حتماً إلى انحسار الجمهور عن المسرح لا سيما أن بعض المسارح في بعض الأماكن المعنية لازالت تحبو نحو تحقيق معادلة صعبة لاسترجاع جمهورها الذي كان يعتمد في الأساس على بعض النجوم الأثيرين لديها مما كان لهم السبق في مداعبة أحاسيس جمهور معين وإثارته بما يحب وما يريد، وهذا طبعاً لا ينطبق على السمة الأغلب ممن تعتبر المسرح كما كان غرضه الأسمى هو التطهير حسبما شرع أرسطو ....

وإن كنا قد اعتبرنا أن وسائل الإعلام المسموعة والمرئية هي أدوات محكومة من قبل مؤسسة ما فإننا بذلك نرتهن إلى مدى إيمان هذه المؤسسة بدور الفن وإيقاظ الوعي وغرس الثقافات المختلفة، وكذا المسرح إن لم يكن على نفس الشاكلة محكوماً أيضاً وخاضعاً لمزاجات خاصة. وعلى كل حال فالجمهور هو المستهدف في النهاية سواء ما قدم وما يقدم له غثاً أو سميناً ودعونا الآن ندرس علاقة الجمهور بوسائل الإعلام وبالتالي بالمسرح ولنجعل من أوراقنا هذه وقفة لدراسة أسباب عزوف الجمهور عن ارتياد المسرح بينما نراه مقبلاً على وسائل الإعلام المرئية والمسموعة الأخرى ولنبدأ بالمقارنة بالمكان فنجد الآتي: بكل بساطة المسرح موجود في مكان محدد وقد يكون بعيداً عن مكان المتلقي غير النشط وغير الفاعل بينما يجد البديل وبسهولة شديدة في جهاز التلفاز الذي يأتي إليه بكل الفنون والنجوم والثقافات وأكثر من ذلك وهو في مكانه لا يحتاج إلى عناء ومشقة التنقل والتكلفة الفعلية والوقت للوصول للمسرح ولن نغالي إذا قلنا أيضاً إن العامل الاقتصادي يلعب دوراً كبيراً في ارتياد الجمهور للمسرح، فذهاب عائلة تتكون من أربعة أشخاص فقط على سبيل المثال لأكثر من مرة شهرياً يحتاج إلى حسابات معينة وميزانية ما لتحقيق هذا الارتياد، ونتحدث هنا عن بعض المسارح الخاصة وفي بعض الأمكنة بالعالم الثالث والتي يتفنن أصحاب دور العرض المسرحي فيها في اجتذاب الجمهور باستخدام إمكانيات كثيرة منها العمل مع نجوم كبار وأسماء لامعة مع الكثير من البذخ البصري مع الدعايات المكثفة وبشتى الطرق.......... إلخ... حتى يستطيع اجتذاب جمهوره الذي يتكلف كثيراً للوصول إليه.

وعلى الصعيد الآخر للمسرح وهو ما نعنيه ونهتم بأمره هنا وهو المسرح الحقيقي الذي يشكل حجر الزاوية الأهم في حياة الشعوب والأمم قاطبة من حيث التنوير والمعرفة والطريقة الأمثل للتعبير عن قضاياهم وهمومهم الحياتية والمادية والاجتماعية والنفسية وتحضرنا هنا بعض المقولات بهذا الصدد والتي كتبها مسرحيون آخرون منها:

المسرح الجاد قادر على أن يغير في حركه المجتمعات ويوجه إحساس الشعوب ومشاعرها وأفكارها.

المسرح هو المنبر الحر الذي يمكننا من الدفاع ومن فوقه عن الأخلاقيات واستخلاص القوانين الخالدة في قلب الإنسان ومشاعره. ومن هنا نأتي إلى بلورة ما تقدم ونحاول إلقاء الضوء على كيفية تماشي وتماهي وسائل الإعلام والمسرح سوياً، وذلك لخدمة الجمهور محور حديثنا في هذه العجالة.

نبدأ أولاً بالدعوة لإعادة صياغة رؤيتنا لدور المسرح وأهميته في حياة الشعوب والأمم وبالتالي ستساعدنا في هذا المجال وسائل الإعلام المختلفة، حيث ستقوم بدور التثقيف الجاد والواعي للجمهور وتوضح الرؤى الفنية المختلفة بمساعدة مختصين مسرحيين مشهود لهم بالكفاءة والالتزام وبعدها يتم تسليط الضوء وتكثيف عرض الأعمال المسرحية المختلفة سواء أكانت من الداخل أو من خارج المنطقة، حيث يشكل الانفتاح على الآخر بعداً فنياً ومعرفياً ينمي الأذواق والأحاسيس ويساعد على تخطي مراحل فنية عديدة بالإضافة لعرض واستحداث البرامج والمسابقات الفنية الخاصة بالمسرح وما يتعلق بكل شؤونه عدا تكوين فرق مسرحية تلفزيونية من شأنها تقديم الأعمال المسرحية الهامة وعلى مدار العام حتى يتشكل للجمهور حاجة ملحة للمتابعة، وبالتالي الاهتمام والتلقي المنشود «وأسوق هنا تجربة عربية مصرية حدثت في الستينيات عندما قام التلفزيون المصري بتكوين فرق مسرحية تعرض للتلفزيون ومن شاهد أو سمع عن هذه التجربة قد لمس ما تركه هذا الأثر في خلق وتكوين جمهور وذائقة مسرحية عالية».

الاهتمام المكثف بالأنشطة المسرحية المختلفة وفي جميع الأماكن البعيدة والقريبة بدلاً من التركيز على العواصم والأماكن التي تحيط بالمسؤولين فقط وهذه مهمة وسائل الإعلام المختلفة والتي نقولها هنا بكل وضوح لا يختلف دورها التنويري والتثقيفي عن المسرح ورسالته الخالدة، لذا فلزاماً عليها أن تترافق ومسيرة المسرح خطوات وخطوات حتى تتحقق للمسرح وجمهوره الفائدة الحقيقية المطلوبة.

وفي الخاتمة نذكر بأن هذا الزمن العولمي الذي هيمن على كل شيء حولنا بهذه الشبكة الهائلة من الاتصالات الإلكترونية والمعلوماتية يدعونا إلى إعادة النظر حولنا كي نستخلص بأن وسائل الإعلام المختلفة وأثرها في الثقافات المختلفة تتطلب منا عقد مصالحة وعلاقة ذات نفع متبادل حتى وإن كانت موجهة ومؤثرة تاثيراً فاعلاً في جمهور متلقٍّ يحاول أن يعرف ويعي في زمان اختلطت فيه الإيديولوجيات والنظريات المختلفة في كل أوجه الحياة.

ونقولها.. برغم كل هذه التيارات والتحديات العولمية الحديثة فإننا لانزال نؤمن بأن المسرح وجمهوره النوعي باقيان بقاء الحياة لأنه التعبير الحقيقي والشرعي لأي أمة وأي حضارة وأي شعب أراد أن يخلد تاريخه ويسجله بين الأزمان.

فرناندو بوتيرو
رسام الأجسام المنفوخة

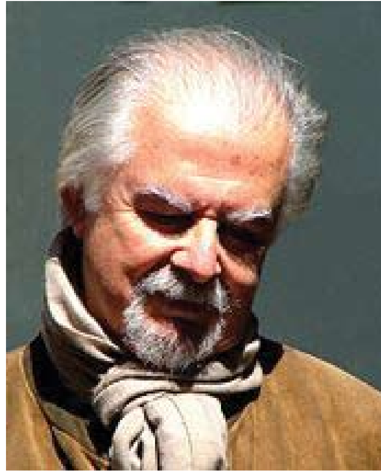
محمد الدنيا

فرناندو بوتيرو، رسام ونحات من كولومبيا، ولد عام ١٩٣٢، في مدينة ميدلن، التي ألهمته العديد من أعماله. عرض رسميْن مائيين منذ عام ١٩٤٨. شارك في المعارض منذ عام ١٩٥١، وحصل عام ١٩٥٢ على الجائزة الثانية لـ «معرض الفنانين الكولومبيين» الدوري التاسع. ثم، بدأ رحلة طويلة إلى إسبانيا، وفرنسا، وإيطاليا، والمكسيك، والولايات المتحدة وألمانيا. انتسب عام ١٩٥٤ إلى أكاديمية سان ماركو دي فلورنسا، يوم كانت «البُقَعية» tachisme تشهد أولى نجاحاتها. رسم آنذاك على طريقة فناني عصر النهضة. تعلم تقنية الرسم الجداري، وتلقى دروساً في الرسم بالزيت. وسرعان ما تأثر بالفنانين «بييرو ديلا فرانشيسكا» و «جيوتو» بشكل خاص.

بــدأت انـطـلاقـتـه الجـديـدة في المكسيك عام 1956، حين كان يرسم المندولين (آلة طرب وترية). رسم، دون أن يعرف لماذا، ثقباً صغيراً في وسط صندوق رنين الآلة، فإذا بها تأخذ شكلاً يفتقر إلى التناسب بشكل غريب ويتضخم حجمها كثيراً جداً. وجد نفسه يبدع أسلوباً، أسلوبَه: «أدركتُ حينئذ كل أهمية اللعب على الحجوم». راح منذئذ يضخم أشكاله، ويقابلها بتفاصيل صغيرة، ويحدث كتلاً حجمية «من أجل ترك المكان كله للألوان»، حسب عبارته، متذكراً كبار رسامي القرن الخامس عشر، لاسيما «بييرو ديلا فرانشيسكا»، الذي أعجب به جداً واقتبس منه فن تحرير اللون عبر تمديد الأشكال.

مع ذلك، لم يتماسك أسلوبه إلا بعد عشر سنوات، عام 1966. رأى في التكوّر والبحبوحة سمةً يمكن أن يمارسها في طريقته الحجمية التي سيتبعها طوال حياته، فالحجم فكرة لازمته دائماً.

وعندما زار الولايات المتحدة عام 1957، كانت التعبيرية التجريدية الرسم الوحيد المعترف به. لم تلق رسومه قبولاً، ولكن إذْ كان يسير في عكس الاتجاه السائد، انضوت أعماله تحت راية الحداثة، مما أكسبه شهرة منذ نهاية القرن العشرين.



بوتيرو

في العام 1974، وقد بدأ العالم يعتبره أحد كبار رسامي النصف الثاني من القرن العشرين، تعرض لحادث سير في إسبانيا، جُرح، وتوفي ابنه بعمر أربع سنوات. منذئذ، لاحظ النقاد وجود عمق أكبر في أعماله، دون أن يكون قد غير أسلوبه.

في عام 1977، قدم 16 لوحة من أعماله إلى متحف «موزيو دي أنتيوكيا» الكولومبي، الذي خصه بالمقابل بقاعة عرض دائمة. ومنذ عام 1978 وحتى اليوم، نظمت لأعماله عروض في المعارض الدائمة وكبريات متاحف الفن في العالم. وفي عام 1984، منح المتحفَ نفسَه مجموعةً من منحوتاته.

نهل خيال بوتيرو اللعِبي من جذوره الكولومبية، ومن فن أمريكا اللاتينية الشعبي. فنان عصامي بحق. أراد عمه أن يجعل منه مصارعاً للثيران، غير أن الرسام فضل أن يواجه حياة الفن لا الثيران الهائجة. تمكن من نشر رسوم في إحدى صحف «بوغوتا»، وبدأ يعرض، وشجعته النتائج على إكمال



فنه في «أوروبـــا». وإذ نجح أخـيراً وفرض فنه، تعرض لنقد لاذع. قـالوا «إن فنه زائد الطرافة.. متورم كثيراً.. زائف جداً..». ورد «بوتيرو» قـائلاً: «إني أدفع ثمن استقلاليتي».

تبدو شخصيات بوتيرو السمينة هزلية الملامح في كثير من الأحيان، لاتينية القسمات وغير معبرة، إلا أنه يصفها ضاحكاً بأنها «تفيض صحةً»، ويضيف: «لا أحب التعبير عن المآسي. أفضل أن أرسم السعادة والفرح».

ألوانه زاهية، وأحياناً صارخة، رسم بعض لوحاته بالبَسْتِل (معجون قوامه صباغ ملونة مسحوقة ضمن أصابع) «لأن البستل يضفي على اللوحة نضارة خاصة وإشراقاً شبيهاً بمثيله في اللوحات الزيتية»، يقول: أعماله مزيج من فيض حيويةٍ وشعر فكاهي.

السمة الأبــرز في أسلوب رسم فرناندو بوتيرو ونحته هو تكوُّرُ شخصياته: يـحـوِّر الشخصيات والأشياء، فيضخمها ويصغر أخرى. وتشكل البدانة لديه، أو بالأحرى التكوير المنهجي للأشكال، نظامَ رسم حقيقياً يتألف من مختلف الأشياء، مما يتيح تناغم اللوحة. تأثر بوتيرو، على غرار فنانين أمريكيين لاتينيين آخرين مشهورين (ريفيرا، سكويروس، وأوروزكو) بالفن الأوروبي. وفي حين كان هؤلاء الرسامون يستلهمون موضوعاتهم من ثورات رسم العصر، كالتكعيبية، أفاد الرسام والنحات الكولومبي من إقامته في باريس لزيارة المتاحف والاستلهام من كلاسيكيات النهضة حتى «أنغر». الجمال والمحبة مطلبان أوليان لبوتيرو، الذي يعرّف نفسه بأنه على عكس «سكويروس»، الذي تظهر الكراهية في لوحاته.

السمة الأبرز في أسلوب رسم فرناندو بوتيرو ونحته هو تكوُّرُ شخصياته: يحوِّر الشخصيات والأشياء، فيضخمها ويصغر أخرى. وتشكل البدانة لديه، أو بالأحرى التكوير المنهجي للأشكال، نظامَ رسم حقيقياً يتألف من مختلف الأشياء، مما يتيح تناغم اللوحة

ما بعد حداثي، لا يلتزم بقياس شخوصه، ويرتب الأبعاد وفقاً للوحة وليس على مقاس الواقع. يرفض الواقعية إن كانت تعني نسْخَها، لاسيما الواقعية المفرطة. ويرى أن الفنان الحقيقي يستطيع تحويل الشكل المأساوي، كالموت، إلى عنصر زخرفي

في عام 1961، اشترى متحف الفن المعاصر في نيويورك لوحة «الموناليزا» التي كان بوتيرو قد رسمها بعمر 12 سنة. لكنه لم يصبح معروفاً في العالم كله إلا ابتداءً بعام 1974. وأخذت منحوتاته العملاقة تزحف منذئذ إلى كبريات شوارع باريس.

في أعمال بوتيرو أربعة موضوعات مختلفة: الطبيعة الصامتة، ومصارعة الثيران، ومشاهد ماخورية ومشاهد عنيفة، دائماً مع ذاك الانطباع بأن الزمن قد توقف في ثلاثينيات القرن العشرين. في الطبيعة الصامتة، وكلما رسم برتقالة نُصُبيّة، رأيناه يضع فيها شخصيتَه كلها. يفعل كل فنان الشيء نفسه حين يرسم برتقالة ضخمة، فيبدو أكثر تفرداً بكثير في رؤيته مما إذا صور موضوعاً. وفي مصارعة الثيران، تآلف الفنان مذ كان فتى صغيراً مع مشاهدها حتى أصبح مولعاً بها. تحدث هنا أشياء مأساوية كثيرة، غير أنها تبقى احتفالاً أيضاً، موضوعاً تنبغي رؤيته وملاحظته.

لقد أراد، في المشاهد الماخورية، أن يوجد تكويناتٍ معقدة، ولا شيء أصعب من فن تصوير المشاهد متعددة الشخصيات. يجب أيضاً إعطاءُ صورة، بعْثُ الحياة في سُكْر الرجال ووضعيات النساء،



وتلك فكرة ممتازة لإبراز مثل هذا الموضوع. وإذْ كان متأثراً بمآسي بلده كولومبيا، فقد اختار بوتيرو أن يجعل مشاهد العنف والقسوة حُجةً في رسومه. ولم يتردد في تصوير الرعب، وأعمال القتل، والنهر الذي يحمل الجثث، وصور الاختطاف التي باتت شواهد في أعماله التي بدت أنها تفضل المضحكَ على المأساوي، وعذوبةَ ألوان صباح النهضة على صور الأجساد المعذبة المدماة.

يقول بوتيرو: «لطالما ظننت أن الفن يمكّن الإنسان من التخلص مما في الحياة من قسوة ووحشية، ويؤمّن له ملاذاً للجمال والصفاء. إلا أن المأساة التي تعذب بلدي من الفداحة بدرجة جعلتها تغزو حتى أعمالي...لا أعتقد أن رسومي ستغير واقع كولومبيا المأساوي، غير أني أحسست بحاجة أخلاقية إلى حفظ شواهد عن هذا الجنون الرهيب وعن هذا العنف البربري».

أهدى الفنان متحفي بوغوتا وميدلن الكولومبييْن مجموعة كبيرة من الأعمال الفنية (لوحات لرينوار، وبيكاسو، ودالي، فضلاً عن عدد من أعماله...) عام 2000.

يعيش اليوم بين باريس، وإيطاليا، ونيويورك والمكسيك، ويزور وطنه مرتين في العام. عرض لوحاته في السنوات الأخيرة في اليابان وسنغافورة والصين. وقد أصبح منذ وقت مضى بمصاف بيكاسو، وفرنسيس بيكون، وموراندي، وبالتوس في تيارات القرن العشرين التصويرية.

يرى بوتيرو أن كل جزء من اللوحة يجب أن يكون ملوناً، مثلما كان يفعل رسامو القرن الخامس عشر. مع ذلك، لم يُبق في لوحاته سوى ثلاثة من سبعة ألوان كان يستعملها في نيويورك. إنه فنان ما بعد حداثي، لا يلتزم بقياس شخوصه، ويرتب الأبعاد وفقاً للوحة وليس على مقاس الواقع. يرفض الواقعية إن كانت تعني نسْخَها، لاسيما الواقعية المفرطة. ويرى أن الفنان الحقيقي يستطيع تحويل الشكل المأساوي، كالموت، إلى عنصر زخرفي.

تضفي أشكاله الشبيهة بالأفيال عذوبة على الموديلات وتأثيراً يعزز ملامح طباع الشخصيات. وتخفي مشاهدُ تناول الطعام في الهواء الطلق لديه هدوءاً مطلقاً كما لو أن الثقالة لا تخلو من الرقة. اختار البَسْتل ليبرز فن المسرح في بعض المشاهد. ومع البستل، أدرك أيضاً بُعدَ الرعب وشكلاً من الحقيقة. يبقى الرسم (التصوير الغرافي) بالنسبة لبوتيرو ليس فقط تلك الخطوط والرسيمات التحضيرية التي تتيح تثبيت فكرة، بل طريقة التصوير الأدق، التي لا هيكل للرسم من دونها.









صورة الطفل في السينما المغربية

الدكتور جميل حمداوي

من المعروف أن السينما المغربية منذ انطلاقتها في ١٩٥٨م تناولت عدة تيمات أساسية تؤرق الإنسان المغربي بصفة خاصة ومجتمعه بصفة عامة. ومن بين هذه التيمات والمواضيع نذكر: الهوية، والهجرة، والمرأة، والطفولة، والجنس، والأرض، والقرية والمدينة، والاستعمار والوطن، والاعتقال، والتهميش، والاغتراب، والصراع الطبقي، والجريمة، والبيروقراطية، والفقر، وحقوق الإنسان، والتمييز العنصري، ووضعية المثقف والفنان، وموضوع الدين والتصوف الروحاني....







ناقد مغربي متعدد الاختصاصات، عضو الجمعية العربية لنقاد المسرح

ونفهم من هذا أن السينما المغربية جزء لايتجزأ من واقعها الذاتي والموضوعي، وقد كانت أيضاً في مسارها الفني والجمالي بمثابة كاميرا مكبرة تلتقط تفاصيل كينونة الإنسان المغربي ووجوده الشعوري واللاشعوري، وترصد صراعه التراجيدي والسيزيفي والنضالي في مواجهة واقعه الموبوء الذي كان يتأرجح بين السقوط والانهيار، ولاسيما مع اندثار القيم الأصيلة في عالمنا المحبط الذي أصبح بدوره تغزوه القيم الكمية المادية التي دفعت الإنسان المغربي إلى الانبطاح والتقوقع على ذاته والاستسلام لنزواته وغرائزه وأهوائه، والوقوع بعد ذلك في مهاوي الرذيلة والجريمة أو الثورة على سلطة المجتمع مع التمرد عن نواميسه وتجاوز قوانينه.

وسنركز في موضوعنا هذا على موضوع الطفولة في السينما المغربية ما بين 1958م حتى سنة 2007م؛ لأنه بالكاد يكون موضوعاً مهمشاً ومغيباً إلى حد ما باستثناء بعض الأفلام القليلة جداً التي تعد على الأصابع.

هذا، ونستنتج من خلال الفيلموغرافيا المغربية المتعلقة بالأفلام الروائية الطويلة (35ملم) بأن هناك أفلاماً تعرضت لموضوع الطفولة بشكل جزئي وعابر، كما أن هناك أفلاماً أخرى خصصت كل بكراتها المصورة لموضوع الطفولة بشكل كلي ومركزي.

- ١ -
نظرة بانوارمية
عن السينما المغربية :

لم تنطلق السينما المغربية فعلياً إلا بعد منتصف القرن العشرين مع فيلم «الابن العاق» لمحمد عصفور سنة 1958م، مع العلم أن السينما الكولونيالية أو الاستعمارية قد أنتجت كثيراً من الأفلام السينمائية المتعلقة بالمغرب موضوعاً وفضاء وشخوصاً ورؤية.

هذا، وقد كان فيلم «الابن العاق» لمحمد عصفور من مقاس خمسة وثلاثين مليمتراً، ومدة عرضه هي خمسون دقيقة، وكان الفيلم بالأبيض والأسود. وقد تولى محمد عصفور إنتاج فيلمه وتأليفه وإخراجه وتصويره وتركيبه، بينما التشخيص كان من نصيب محمد الكنسوس وزاكي بوخريص. وبعد ذلك، توالت الأفلام المغربية الطويلة والقصيرة إلى أن تجاوزت اليوم الخمسمائة فيلم حسب الأستاذ أحمد سيجلماسي في كتابه «المغرب السينمائي»(1):

العشرية	عدد الأفلام الروائية الطويلة	العدد الإجمالي للأفلام	عدد المخرجين المغاربة لأول مرة
١٩٤١-١٩٤٩	١١	١٥	٢
١٩٥٠-١٩٥٩	٣	٣٢	٣
١٩٦٠-١٩٦٩	٤	١٣٢	٢٤
١٩٧٠-١٩٧٩	١٧	٧٨	١٢
١٩٨٠-١٩٨٩	٣٧	١١٤	٢٥
١٩٩٠-١٩٩٨	٤١	١٢١	٢٧
المجموع	١١٣	٤٩٢	٩٣





ويقول أحمد سيجلماسي عن البدايات الأولى للسينما المغربية في فترة الحماية الأجنبية: «تميز عقد الأربعينيات بدخول أول مغربي إلى ميادين التصوير والإنتاج والإخراج السينمائي، ويتعلق الأمر برائد السينما المغربية محمد عصفور، الذي أنتج ابتداء من سنة 1941م، عدداً من الأفلام القصيرة الصامتة، قبل أن يدشن الفيلموغرافيا الوطنية في شقها الروائي الطويل، بفيلمه «الابن العاق» الذي صور سنة 1956م، ونظم أول عرض له بقاعة «سينما الملكي» بالدار البيضاء سنة 1958م.

وفي منتصف هذا العقد، أي سنة 1944م، تم إنشاء «المركز السينمائي المغربي»، وهو مؤسسة عمومية مكلفة الإشراف على قطاع السينما بالمغرب، كما تم بناء استوديوهات السويسي بالرباط، وإقامة عدة شركات للإنتاج والتوزيع برؤوس أموال فرنسية وأمريكية وإيطالية وغيرها، بالإضافة إلى بناء الجزء الأكبر من القاعات السينمائية المتواجدة حالياً في أكبر المدن المغربية (نصف القاعات السينمائية العاملة حالياً بفاس، تم بناؤها بين 1942و1948)»(2).

ويعتبر أحمد سيجلماسي سنوات 1946و1947 و1948: «أخصب فترة في تاريخ السينما الاستعمارية بالمغرب، وذلك لأنها شهدت إنتاج أكثر من 10 أفلام روائية طويلة، كمحاولات أولى لخلق «سينما مغربية» في إطار ما اصطلح عليه آنذاك بـ«هوليود الإفريقية»، وكانت الغاية من وراء ذلك، هي منافسة السينما المصرية ذات التوجه القومي، التي كان لها حضور قوي داخل أوساط الشعب المغربي المتنورة»(3).

وبعد أن كان إيقاع الإنتاج السينمائي بطيئاً في سنوات الخمسين والستين والسبعين، فقد ارتفع هذا الإنتاج مع سنوات الثمانين والتسعين(4)، ليصل الإنتاج سنوياً مع الألفية الثالثة



ملصق الفيلم علي زاوا لنبيل عيوش

بين 10و15 فيلماً طويلاً، وإن كانت هذه الأفلام في الحقيقة على مستوى المردودية المالية لاتسترجع من ثمن إنتاجها إلا 10أو 15 ٪، كما أن تمويل إنتاج الفيلم المغربي لا يشكل سوى واحد من عشرة بالمقارنة مع أوروبا وواحد من مائة بالمقارنة مع الولايات المتحدة الأمريكية(5).

ومن أهم المخرجين المغاربة الذكور الذين أنتجوا أفلاماً روائية طويلة نستحضر: محمد عصفور، وأحمد المسناوي، ومحمد التازي، والطيب الصديقي، وعبد العزيز الرمضاني، والعربي بناني، ولطيف لحلو، وحميد بناني، وسهيل بنبركة، وعبد الله المصباحي، ومصطفى الدرقاوي، ومومن السميحي، والعربي بالعكاف، وسعد الشرايبي، والجيلالي فرحاتي، ونبيل لحلو، وأحمد المعنوني، وأحمد البوعناني، وحكيم نوري، وعبدو عشوبة، وحميد بنسعيد، ومحمد عبد الرحمن التازي، وحميد بن شريف، وحسن المفتي، ومحمد عبازي، وأحمد قاسم أقدي، ومحمد الركاب، وإدريس المريني، ومصطفى الخياط، وعبد الله الزروالي، وإدريس الكتاني، وعبد الكريم الدرقاوي، ومحمد أبو الوقار، وأحمد ياشفين، ونجيب الصفريوي، وسعيد سودة، وحسن بنجلون، والتيجاني الشريكي، ونور الدين كونجار، وعبد القادر لقطع، ومحمد لطفي، ونبيل عيوش، ومحمد إسماعيل، وداود أولاد السيد، وإدريس أشويكة، وجمال بلمجدوب، وعبد المجيد أرشيش، وأحمد بولان، وعمر الشرايبي، وكمال كمال، وعبد الحي العراقي، ومراد بوسيف، وفوزي بنسعيدي، وحكيم بلعباس، ومحمد الزين الدين، وسعيد الناصري، ومحمد العسلي، وحسن لكزولي، وإسماعيل الفروخي، ونور الدين لخماري، ورشيد الوالي، وسعيد السميحي، وسهيل نوري، وعماد نوري، وحسن غنجة، والبشير سكيرج، ولحسن زينون، وحميد فريدي، ومحمود فريطس، وأحمد زياد، ومحمد مرنيش، وعبد الإله بدر...

ونذكر من المخرجات المغربيات: ليلى المراكشي، وإيمان المصباحي، ومريم باكير، وفريدة بورقية، وفريدة بليزيد، وفاطمة جبلي الوزاني، ونرجس النجار، وياسمين كساري أو قصاري، ويزة جنيني...

— ٢ —

فيلموغرافيا الطفل :

قدمت السينما المغربية مجموعة من الأفلام الروائية الطويلة التي تناولت الطفولة إما بطريقة جزئية عابرة وإما بطريقة كلية مركزية، وإليكم الأفلام الروائية الطويلة التي رصدت الطفولة من جميع جوانبها وزواياها(6):



• الابن العاق: بالأبيض والأسود/ 35ملم/ 50 دقيقة/ 1958م.
إنتاج: عصفور فيلم.
إخراج: محمد عصفور.
سيناريو: محمد عصفور.
تصوير: محمد عصفور.
تركيب: محمد عصفور.
تشخيص: محمد الكنوس وزاكي بوخريص.

• ألف يد ويد: بالألوان/ 35ملم/ 71دقيقة / 1972م.
إنتاج: أورو مغرب فيلم.
إخراج: سهيل بنبركة.
سيناريو: أحمد بدري، وسيرامي فانسونزا.
تصوير: جيرولامو لاروزا.
تركيب: عبد السلام أكناو.
موسيقى: عبده الطاهر.


لقطة من فيلم علي زاوا

تشخيص: عبده شيبان، وعيسى الغازي، وميمسي فارمر.

• ساعي البريد: بالأبيض والأسود/ 35ملم/ 85دقيقة/ 1980م.
إنتاج: أنتير فيلم.
إخراج: حكيم نوري.
سيناريو: حكيم نوري.
تصوير: إبراهيم شامات.
موسيقى: لوي إنريكو باكالوف.
تركيب: علال السهبي.
تشخيص: عزيز سعد الله، ومحمد التسولي، وميا الرمال، ورامي لطيف.

• طوير الجنة: بالأبيض والأسود/ 35ملم/ 76 دقيقة/ 1981م.
إنتاج: محمد حليمي والمركز السينمائي المغربي.
إخراج: حميد بنسعيد.
سيناريو: زروق بوادر وحميد بن سعيد.
تصوير: نادية بنسعيد.
تركيب: محمد مزيان.
تشخيص: عبد الكبير بنبيش وفاطمة الساهلي.

• عرائس من قصب: بالألوان/35 ملم/ 76 دقيقة/ 1981م.
إنتاج: هركليس إنتاج.
إخراج: الجيلالي فرحاتي.
سيناريو: فريدة بليزيد.
تصوير: عبد الكريم الدرقاوي.
صوت: عبد الرحمن الخباز.
تركيب: الجيلالي فرحاتي.
تشخيص: الشعيبية العذراوي، وسعاد التهامي، وابتسام المطلب، والجيلالي فرحاتي، وأحمد فرحاتي.

• ملواد لهيه: بالألوان/ 25ملم/ 85دقيقة/ 1982م.
إنتاج: أفلام تغمات.
إخراج: محمد عبازي.
سيناريو: محمد عبازي.
تصوير: مصطفى استيتو.
صوت: أحمد أوباها.
تركيب: أحمد البوعناني.
موسيقى: بنجامان يارمولينسكي.
تشخيص: هشام دهان، وحدهوم بنت بوعزة، والباتول البوعناني.

• الجمرة: بالألوان/35 ملم/ 102 دقيقة/ 1982م.
إنتاج: محمد إسماعيل وفريدة بورقية.
إخراج: فريدة بورقية.
سيناريو: محمود مكري.
تصوير: حسين الخطابي.
صوت: حسن العامري.

تركيب: العربي بنزوينة.
موسيقى: عبد الغني اليوسفي.
تشخيص: حميد الزوغي، ورشيد مشنوع، ومصطفى الزعري، ومصطفى الدسوكين، والمحجوبي عبد الرحمن، وسعاد صابر.

• ما نثرته الرياح: بالألوان/35 ملم/ 90دقيقة/ 1984م.
إنتاج: صقر فيلم.
إخراج: أحمد قاسم أقدي.
سيناريو: أحمد قاسم أقدي.
تصوير: مصطفى السوسي، وفاطمة الرواس.
صوت: نجيب الشليح.
تركيب: العلوي الحروني.
تشخيص: رشيدة العلوي، ونعيمة بنسعيد، وعبد السلام لمرابط، ومحمد دودوح، وطارق الصقر.

• أيام من حياة عادية: بالألوان/ 35 ملم/ 100دقيقة/ 1991م.
إنتاج: سينوتر.
إخراج: سعد الشرايبي.
سيناريو: سعد الشرايبي.
تصوير: عبد الكريم الدرقاوي.
تركيب: سعد الشرايبي ومحمد مزيان.
تشخيص: رشيد فكاك، وهشام الركراكي، ونزهة زكريا، وسلوى الجوهري، وصلاح الدين بنموسى، ومحمد الركاب.

• شاطئ الأطفال الضائعين: بالألوان/ 35 ملم/ 90دقيقة/ 1991م.
إنتاج: هركليس فيلم.
إخراج: الجيلالي فرحاتي.
سيناريو: الجيلالي فرحاتي.
تصوير: جيلبيرتو أزيفيدو وجاك بيس.
تركيب: الجيلالي فرحاتي.
تشخيص: سعاد فرحاتي، ومحمد تيمود، وفاطمة الوكيلي، وصفية الزياني، والعربي اليعقوبي.

• الطفولة المغتصبة: بالألوان/35ملم/ 90 دقيقة/ 1993م.
إنتاج: م.ب.س.
إخراج: حكيم نوري.
سيناريو: حكيم نوري.
تصوير: جيرومولا لاروزا.
تركيب: علال السهبي.
صوت: فوزي ثابت.
موسيقى: منصف عديل.
تشخيص: فضيلة مسرور، وثورية العلوي، ومصطفى الزعري، وفيروز الكرواني.

• حكايات مغربية: بالألوان/ 35 ملم/ 80 دقيقة/ 1993م.
إنتاج: إيماكو فيلم الدولية وآرت كام الدولية.
إخراج: مومن السميحي.
سيناريو: مومن السميحي.
تصوير: هلين دولال.
موسيقى: منير بشير.
صوت: كريستوف فلوشير.
تشخيص: عائشة ماه ماه، طارق جميل، وميلود الحبشي، وسومية أكعبون، ومحمد تيمود، وعائشة ماه ماه.

• بيضاوة: بالألوان/ 35 ملم/ 88 دقيقة / 1988م.
إنتاج: شاشات المغرب.
إخراج: عبد القادر لقطع.
سيناريو: عبد القادر لقطع.
تصوير: ميشيل لافو.
تركيب: مارين دولو.
موسيقى: مارسيل روبير لوباج.
تشخيص: خديجة أسد، وكريمة أقطوف، وعزيز سعد الله، وصلاح الدين بنموسى، ومحمد بنبراهيم.

• علي زاوا: بالألوان/ 35 ملم/ 105 دقائق/ 1999م.
إنتاج: عليان إنتاج.
إخراج: نبيل عيوش.



سيناريو: نبيل عيوش ونتالي سوجان.
تصوير: فانسان ماتياس..
تركيب: جان روبير توماس.
صوت: فرانسكو كيوم.
تشخيص: منعم كباب، وهشام موسون، وآمال عيوش، وسعيد التغماري، ومحمد مجد.

• ألف شهر: بالألوان/ 124 دقيقة/ 35 ملم/ 2003م.
إنتاج: كلوريا فيلم وأكورا فيلم.
إخراج: فوزي بنسعيدي.
سيناريو: فوزي بنسعيدي.
تصوير: أنطوان هبرلي.
تركيب: سندرين ديجن.
صوت: باتريس مانديز.
تشخيص: فؤاد لبيض، ونزهة رحيل، ومحمد مجد، وعبد اللطيف لمباركي، ومحمد بصطاوي.

• الدار البيضاء باي نايت: بالألوان/35 ملم/ 100 دقيقة/ 2003م
إنتاج: أفلام مصطفى الدرقاوي.
إخراج: مصطفى الدرقاوي.
سيناريو: عبد الكريم الدرقاوي.
تصوير: عبد الكريم الدرقاوي.
تركيب: عبد الرحيم ليكوتي ومحمد كرات.
صوت: أحمد أوباها وأمين تازغاري.
موسيقى: مصطفى سمرقندي.
تشخيص: سميرة نور، وعزيز الحطاب، وزكريا عاطفي، ومليكة حمومي.

• جوهرة: بالألوان/ 35 ملم/ 90 دقيقة/ 2003م.
إنتاج: سينوتر.
إخراج: سعد الشرايبي.
سيناريو: سعد الشرايبي ويوسف فاضل.
تصوير: كمال الدرقاوي وفوزي ثابت.
تشخيص: منى فتو، وياسين أحجام، ولطيفة أحرار، ومحمد بسطاوي، ومحمد خيي.

• الملائكة لاتحلق فوق الدار البيضاء: بالألوان/ 25 ملم/ 97 دقيقة/ 2004م.
إنتاج: دغام فيلم، غام فيلم.
إخراج: محمد العسلي.
سيناريو: محمد العسلي.
تصوير: روبرتو ميدي.
تركيب: رايموندو ايلو.
صوت: مورو لازارو.
تشخيص: عبد الصمد مفتاح الخير، وعبد الرزاق البدوي، وليلى الأحباني، ورشيد الحزمير.

• الراقد: بالألوان/ 35 ملم/ 90 دقيقة/ 2004م.
إنتاج: كوكوليكو الشرق.
إخراج: ياسمين كساري.
سيناريو: ياسمين كساري.
تصوير: يورغوس أرفانينيس.
تركيب: سوزانا روسبيرغ.
تشخيص: مونيا عصفور، ورشيدة براكني، وفاطمة العيساوي.

• الأجنحة المتكسرة: بالألوان/35 ملم/ 90 دقيقة/ 2004م.
إنتاج: سينيتيليما /2M.
إخراج: أمجيد ارشيش.
سيناريو: عبد الله الحمدوشي.
تصوير: نيكولا ماسار.
مونتاج: غزلان أسيف.
صوت: عائشة حسني، ونجاة عمري.
موسيقى: يونس مكري.
تشخيص: فاطمة خير، ورشيد الوالي، وعائشة ماه ماه، ورياض شيفا،

وعبد الفتاح سايل، وهشام هشام.

• العايل: بالألوان/ 35 ملم/ 90 دقيقة/ 2005م.

إنتاج: إيماكو فيلم الدولية.

إخراج: مومن السميحي.

سيناريو: مومن السميحي.

تصوير: روبير الأزرقي، وثييري لوبيكر، وعبد الكريم الدرقاوي.

تركيب: أودي روس، ومومن السميحي.

صوت: فريدي لوت.

تشخيص: عبد السلام بكدوري، وسعيد آمال، وخلود بهيجة هشامي، وريم طاود، ونادية العلمي.

• القلوب المحترقة: بالألوان/ 35 ملم/ 84 دقيقة/ 2007م.

إنتاج: ربيع فيلم للإنتاج.

إخراج: أحمد المعنوني.

سيناريو: أحمد المعنوني.

تصوير: بيير بوفيتي.

مونتاج: أسامة أوسيدهوم.

صوت: فوزي ثابت.

موسيقى: محمد الدرهم، وعبد العزيز الطاهري.

تشخيص: هشام بهلول، وأمل الستة، ونادية علمي، ومحمد مرواني، وعز العرب الكغاط، ورفيق بويكر، ومحمد الدرهم، وخلود، وأمينة رشيد.

– ٣ –

صورة الطفل

في السينما المغربية:

قدمت السينما المغربية في مسارها الفني والموضوعي ما بين القرن العشرين وسنوات الألفية الثالثة مجموعة من الأفلام الروائية الطويلة التي أشارت إلى الطفل سواء من قريب أم بعيد عبر رؤى جمالية وفلسفية مختلفة تعبر عن اختلاف زوايا النظر لدى المخرجين المغاربة في التعامل مع موضوعة الطفولة حسب السياقات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية السائدة بالمغرب أثناء تصوير الفيلم وإنتاجه وكتابة السيناريو.

وعلى العموم، فقد قدمت السينما الوطنية بعد الاستقلال مجموعة من الصور الرؤيوية للطفل المغربي يمكن حصرها في الصور النمطية التالية:

• صورة الطفل المنحرف: ظهر أول فيلم مغربي بعد الاستقلال ليركز عدسته التصويرية حول موضوع الطفولة والشباب مع المخرج محمد عصفور سنة 1958م تحت عنوان «الابن العاق». ويبدو لنا من خلال عنوان الجنريك أن الفيلم يتناول عقوق الابن وتمرده



عن والديه، وميله إلى الانحراف والإجرام، وتشرب القيم السلبية منذ نعومة أظفاره من خلال استرجاع ذكريات الطفولة، وإهمال الوالدين لتربية أولادهم وأطفالهم وعدم تنشئتهم تنشئة تربوية صحيحة ؛ مما يعرضهم ذلك التسيب والإهمال إلى الانحراف غير الأخلاقي. بل إن الابن الخطير في الفيلم سيقوده البحث الجاد عن النقود إلى ارتكاب جريمة بشعة في حق المجتمع. ومن هنا، يدعو محمد عصفور إلى الاهتمام بالأطفال والأبناء وتربيتهم التربية السليمة لكي يكونوا مواطنين صالحين ينفعون أنفسهم ووطنهم. وبالتالي، تصبح التربية الأسرية مفتاحاً جوهرياً لنجاح الأبناء واستواء سلوكهم النفسي والأخلاقي.

وعليه، فالفيلم يقدم صورة واقعية اجتماعية ونفسية للطفل المنحرف الذي لم يتلق تربية صحيحة داخل أسرته التي أهملته إهمالاً كبيراً لتلقي به إلى مهاوي الانحراف والرذيلة وارتكاب الجريمة. ومن ثم، يلاحظ أن أول فيلم مغربي كان فيلماً اجتماعياً وواقعياً يتأرجح درامياً بين معالجة الطفولة والشباب.

2 – صورة الطفل الكادح: جسدت السينما المغربية الطفل المناضل والمكافح الذي يساعد أباه من أجل تأمين لقمة الخبز والحصول على العيش الكريم. لذا، نجد فيلم «ألف يد ويد – 1972م» لمخرجه سهيل بنبركة يصور معاناة الرجل العجوز موحى الذي يقطن بمدينة مراكش، ويمتهن صباغة الصوف صحبة ابنه. فيقومان معاً بنقل أكوام من خيوط الصوف المعدة لنسيج الزرابي التي تصدر إلى الخارج. ومن ثم، يظهر الفيلم المعاناة المأساوية التي يعيشها مهنيو القطاع وخاصة الصغار منهم. ويتخذ الفيلم طابعاً واقعياً اجتماعياً تراجيدياً يصدر عن رؤية إنسانية تجاه ما يعانيه الابن في عمله اليومي من أجل الحفاظ على كرامة الذات وشرف الأسرة.

3 – صورة الطفل المختطف: استعرضت بعض الأفلام المغربية الطويلة صورة الطفل المختطف ولاسيما في الأفلام الواقعية الاجتماعية ذات الطابع الحركي Action أو في أفلام اللصوص والعصابات والجرائم. ومن النماذج السينمائية التي صورت الطفل المختطف فيلم «ساعي البريد– 1980م» لمخرجه حكيم نوري.

هذا، ويلتقط الفيلم شخصية علي الذي كان يشتغل سابقاً ساعي البريد، فيترك عمله المزري ليشتغل سائقاً عند إحدى العائلات الثرية بالدار البيضاء. لكن علي ستعترضه عصابة فتخطف ابنة مستخدمه، ثم تطالب هذه العصابة الشريرة العائلة بمبلغ كبير كفدية مقابل الإفراج عن الطفلة المختطفة. وهنا، تبدأ مشاكل علي الذاتية والموضوعية ومعاناته الدرامية مع أفراد العصابة.

وعليه، فإذا كان الطفل الفقير في الأفلام المغربية يعاني من التهميش والعزلة والإقصاء والتغريب والاحتقار والزراية والإهانة والتطرف والانحراف، فإن الطفل الغني في المجتمع المغربي بدوره يتعرض للاغتصاب والاختطاف والعنف.

4 – صورة الطفولة المسترجعة: ما أكثر الأفلام المغربية التي يستحضر فيها المخرج طفولته الماضية عبر تقنية الاسترجاع أو الفلاش باك كفيلم «طوير الجنة – 1981م» للمخرج حميد بنسعيد الذي يحكي لنا ترسبات الطفولة في لاشعور الحاضر.

وهكذا، يعتمد الفيلم على استقطار الذكريات الماضية، واستحضار التجارب الطفولية الراسخة في




الذاكرة المنسية، والانطلاق من الحاضر الشقي للتعبير عن تداخل نظرتين طفوليتين تتسمان بالبراءة تارة والشقاء تارة أخرى. ويعني هذا أن الفيلم استرجاعي من حيث الترتيب الزمني والبناء المنطقي، إذ ينحرف إلى الماضي عبر الفلاش باك لاستقدام الذكريات الطفولية التي مازالت تتحكم في شخصية الفيلم بطريقة شعورية ولاشعورية. وهنا، يحضر الجانبان النفسي والإنساني في تقاطعهما مع الجانب الواقعي والاجتماعي، كما يتداخل في الفيلم زمنان جدليان: الحاضر والماضي، وهذا النوع من التزمين المتشظي والمنكسر يذكرنا بأفلام الموجة الجديدة التي تأثرت كثيراً بتقنيات وفنيات الرواية الفرنسية الجديدة.

وتحضر هذه الصورة أيضاً في فيلم «أيام من حياة عادية- 1991م» للمخرج سعد الشرايبي حيث نجد لقاء بين صديقين كان بينهما فراق طويل، فالتقيا بعد الاستقلال مباشرة ليقوما باستعادة طفولتيهما اللتين تمتدان إلى فترة الحماية الأجنبية على المغرب؛ لكنهما سرعان ما يفترقان من جديد بسبب اختلافهما على مستوى القناعات الإيديولوجية والاعتقادية وتباين رؤاهما الفلسفية وتباعد منظورهما إلى العالم.

كما تحضر هذه الطفولة المسترجعة في فيلم «القلوب المحترقة- 2007م» للمخرج أحمد المعنوني الذي يصور عودة مهندس معماري شاب من باريس إلى مدينة فاس قبل فترة قليلة من وفاة عمه، فتبدأ معاناته الدرامية والسيكولوجية والموضوعية باسترجاع ذكريات الطفولة التي ستدفعه إلى مواجهة الماضي.

• صورة الطفل اليتيم: لم ينس الفيلم المغربي أن يصور بعدسات الكاميرا موضوعة اليتم الطفولي مادام المجتمع الذي تصوره السينما المغربية هو في العموم مجتمع مهزوز اجتماعياً ومنخور طبقياً ومختل أخلاقياً، ينقر على إيقاع الفقر والفاقة، ويعزف سيمفونية الاحتياج والتضعضع والبؤس وتراجيديا السقوط والانبطاح.

وغالباً ما ينتج هذا اليتم الطفولي في معناه العام والخاص عن طريق وفاة معيل الأسرة أو انفصال الطرفين طلاقاً وتطليقاً وتطالقاً أو عن طريق هروب الزوج أو الزوجة، فيكون الخاسر الأكبر في هذه الصفقة سواء أكانت إجباراً أم اختياراً هو الطفل البريء الذي يتعرض للمعاناة القاسية التي تعجز السينما عن تصويرها تصويراً حقيقياً وشاملاً.

ومن الأفلام التي صورت الطفل اليتيم الذي ينتظر مستقبلاً مجهولاً فيلم «عرائس من قصب- 1981م» للمخرج المغربي جيلالي فرحاتي.

ومن المعروف أن هذا الفيلم يصور امرأة شابة مسلة توفي عنها زوجها فوجدت نفسها أمام ثلاثة أطفال يتامى غير قادرة على تجديد

حياتها أو تأمين مستقبل فلذات كبدها. ومن هنا، تبدأ معاناتها السيزيفية على جميع المستويات مع انبثاق معاناة الأولاد وتمظهرها على سطح الواقع. لذا، تختار الأم حياة الصراع مع الذات المتعطشة إلى الارتـــواء ومـواجـهـة الـواقـع الموضوعي المتعفن.

• صورة الطفل الخائف: من أهم الظواهر النفسية التي يعاني منها الطفل نجد ظاهرة الخوف والقلق والتوتر؛ مما يولد فيه الإحساس بالعزلة والانـطـواء والانكماش والفشل والهروب بعيداً عن الأسرة والمدرسة والمجتمع. وهذا الخوف نلاحظه بكل وضـوح وجـلاء في فيلم «ملواد لهيه– 1982م» للمخرج المغربي محمد عبازي، وهـو فيلم طفولي بامتياز من أوله إلى آخره؛ لأنـه يتناول ظاهرة الطفولة من خلال رؤية مشهدية ماكروسكوبية كلية ومركزية على عكس كثير من الأفلام المغربية التي تناولت ظاهرة الطفولة بطريقة جزئية وعابرة.

وعلى أي حال، فالفيلم يرصد قصة طفل يسمى سعيد في الثامنة من عمره، بعيش بمدينة سلا مع أسرته في انسجام ومودة ومحبة. بـيـد أن هــذه الـعـلاقـة الحميمية ستتحول إلى علاقة عدائية مشوبة بالمأساة والاغـتـراب التراجيدي. وهـكـذا، سيرسل الأخ الأكـبـر أخـاه الصغير إلى خياط الحي لاسترجاع قفطان والدته، ولكن هذا القفطان سيسرق منه بعنف وقسوة. ومن هنا، تبدأ معاناة الطفل الخائف من عقوبة والديه وأخيه الأكبر، فيقرر الهروب والارتحـال إلى عمته التي تسكن بالرباط. وهـنـاك، يكتشف الطفل التناقضات الجدلية في الواقع الاجتماعي المنبطح بشكل ملموس وعـيـانـي، فـيـذوق مـرارة الاغـتـراب والوحدة بذات ترتجف رعباً وخوفاً مـن مجتمع مـادي معلب لايرحم الصغار ولا الكبار على حد سواء.

• صورة الطفل المغترب: يحضر الطفل في السينما المغربية بصور نمطية عدة، ومن أهـم هذه الصور صورة الطفل المغترب الـذي يهرب مـن مجتمعه إلى أمـكـنـة نـائـيـة للاختباء والاحتماء والتستر خوفاً من قسوة المجتمع وانتقامه الزجري العنيف ومحاسباته المقرعة العنيفة. ومن هذه الأفلام نذكر فيلم «الجمرة – 1982م» لمخرجته فريدة بورقية التي صورت فيه مأساة إنسانية، ذهب ضحيتها أسرة بكاملها بسبب اتهام الأب باغتصاب ابنة الجيران وقتلها؛ مما أدى بالقرية إلى الفتك بالوالدين معاً، وتغريب أولادهما خارج القرية.

ومـن هـنـا، فقد عـانـى الأطـفـال الثلاثة: علي ومـريـم وإبراهيم في مغارتهم التي كانت تؤويهم معاناة قاسية بسبب الظلم المجحف ومرارة الاغتراب وقسوة الفضاء الموحش. لكن الفتى علياً كان متأكداً من براءة أبيه. وبـالتـالي، فقد كان على يقين قاطع بأن الحقيقة ستظهر يوماً ما إلى حيز الوجود، وكل واحد سيأخذ حقه بعدل وإنصاف.

وهـكـذا، تتناول فريدة بورقية اغـتـراب الأطـفـال في مجتمع الثأر والـعـادات والـتـقـالـيـد والأعــراف الشخصية دون الاحتكام إلى الشرع والقانون. وينتج عن هذا أن تسفك أرواح بريئة، ويضيع الأولاد في مغارة الاغتراب والخوف لاستعادة ذكريات البطش والتنكيل وما يولد ذلك من صور الانتقام والتشفي من الجناة.

وتحضر أيضاً صورة الاغتراب الذاتي والمكاني في فيلم «العايل– 2005م» للمخرج مومن السميحي الـذي ينقلنا زمنياً إلى طنجة في الخمسينيات من القرن العشرين لنجد أنفسنا أمام طفل في العاشرة يسمى محمد العربي السالمي يعاني

الكثير الكثير من العزلة والوحدة والانكماش والانطواء النفسي بسبب التربية الدينية المتشددة التي تلقاها في منزله إلى جانب اختناقه من التزمت في الرأي لدى الأوروبيين.

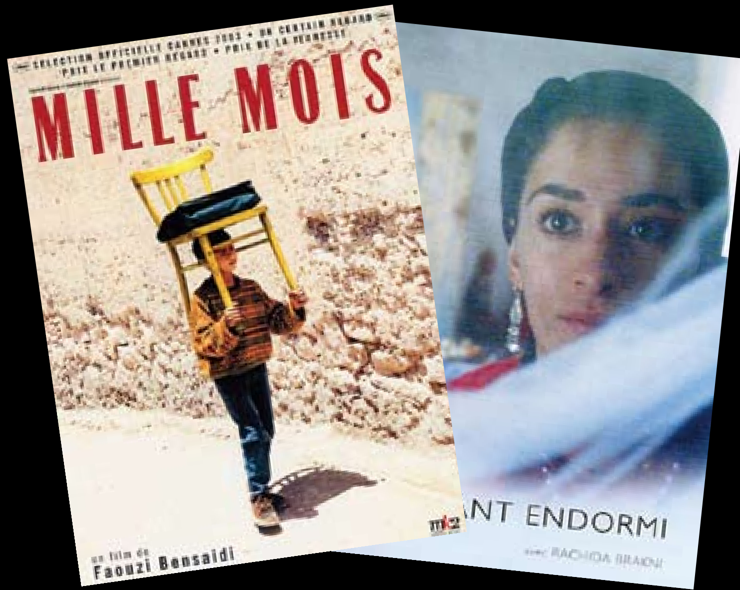
• صورة الطفل الثائر: يصور فيلم «ما نثرته الرياح – 1984م» للمخرج المغربي أحمد قاسم أقدي طفلاً ثائراً في الثانية عشر من عمره، ينخره الحزن الشديد بسبب الاختلال العقلي الذي أصاب أخاه المدمن الذي كان يتعاطى المخدرات بكل أصنافها. ومن هنا، يتقد الطفل ثورة وجموحاً لمحاربة هذا الداء المستشري في المجتمع المغربي والتصدي له بالمقاومة للحد من هذا الوباء الجهنمي الخطير.

ويبدو الطفل في هذا الفيلم الواقعي الاجتماعي التحسيسي نموذجاً للطفل الواعي المقاوم الذي يرفض ظاهرة المخدرات، ويشمر عن ساعده بكل جرأة وثورية للوقوف في وجه هذا الوباء الطاعوني الفتاك.

• صورة الطفل الضائع: من أهم الصور السينمائية التي تعلقت بالطفل المغربي صورة الطفل الضائع التي تعبر عن فضاضة الواقع الاجتماعي، واندحار الإنسان، وقسوة الكائن البشري، وانعدام الرحمة من قلوب الذوات الآدمية، وتجبر الإنسان مع انحطاط القيم الأخلاقية. وهذا يبدو واضحاً في فيلم «شاطئ الأطفال الضائعين– 1991م» للمخرج الجيلالي فرحاتي الذي يتخذ طابعاً رمزياً ومنحى انزياحياً شاعرياً في التعبير عن قضية الطفولة الضائعة.

هذا، ويسلط الفيلم عدسته المرئية الكبيرة على الشابة أمينة في الخامسة والعشرين من عمرها، تنقطع عن الشاطئ لتلعب مع أطفال القرية الضائعين والتائهين والمغلوبين على أمرهم لتفرغ مشاعرها المترسبة شعورياً ولاشعورياً في ذاكرتها الطفولية واللعبية. لكنها مع تعاقب مؤشر الوقت، ستتأكد بأنها حامل مع عشيقها الهارب الخادع، فتخفي سر ذلك الحمل مخافة من لسعات ألسنة أهل القرية المحافظين، وستضطر أمينة في الأخير إلى الانتقام من عشيقها الماكر، فتحتفظ به سراً مع سر الجنين الضائع في متاهات المجهول.

وتحضر صورة الطفل الضائع كذلك في فيلم «ألف شهر– 2003م» لمخرجه فوزي بنسعيدي الذي ركز إطار الكاميرا على امرأة تسمى أمينة ستلتجئ مع ابنها الوحيد المهدي في رمضان 1981م إلى جد الولد بعد

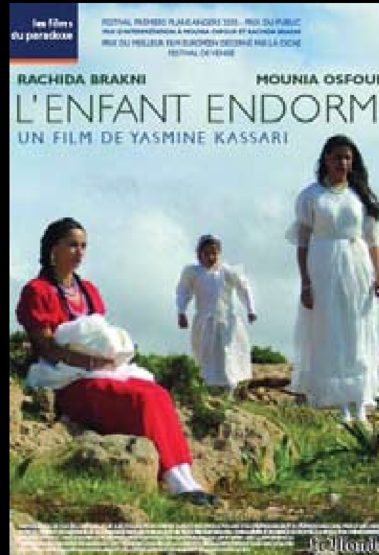


اعتقال زوجها سياسياً. لكن المهدي يعتقد أن أباه قد سافر إلى فرنسا من أجل العمل، بينما سر الاعتقال لايعرفه سوى الجد والأم، وذلك من أجل الحفاظ على الابن العزيز عليهما ألا وهو الطفل «المهدي».

وترد هذه الصورة أيضاً في فيلم «جوهرة- 2003م» للمخرج المغربي سعد الشرايبي الذي ركز عدسته السينمائية على فتاة صغيرة تسمى «جوهرة»، ولدت بالسجن من أم معتقلة تم اغتصابها جنسياً. ومن هنا، أصبحت جوهرة قريبة من أمها السجينة، تراقب بنظراتها البريئة أوضاع السجن المزرية وعالمه الداخلي المغلق الخالي من الرحمة والإنسانية.

ونجد هذه الصورة القاتمة كذلك في فيلم «الأجنحة المتكسرة- 2004م» للمخرج أمجيد أرشيش الذي صور لنا طفلاً صغيراً يسمى بالمهدي، ستوقع به متسولة تسمى «رحمة»، فتستغله في الاستجداء والتسول بطريقة غير شرعية. فتنشأ بين المهدي ورحمة علاقة حميمية تنتهي بظهور والدي المهدي على ساحة الأحداث بعد انقضاء ثلاث عشرة سنة. ومن هنا، يبدأ الصراع بين رحمة والوالدين الحقيقيين حول من له أحقية التبني وامتلاك الطفل





بعد هذا الغياب الطويل، ويذكرنا هذا الفيلم الواقعي الاجتماعي بمسرحية المخرج الألماني برتولد بريخت «الطباشير القوقازية».

• صورة الطفل المغتصب: كثيرة هي الأفلام السينمائية المغربية التي تعرضت للطفولة المغتصبة بالتصوير والرصد ولاسيما أثناء تصوير البكرات الفيلمية المرتبطة بمجتمع الخادمات، فيتعرض هذا الطفل أو الطفلة الخادم أو الخادمة للتغريب والتهميش والاعتداء والعنف الرمزي. وبالتالي، يحرم هذا الطفل الطاهر البريء من التعلم والاكتساب، فيغتصب من الكبار كما هو مشخص سينمائياً في فيلم «الطفولة المغتصبة – 1993م» للمخرج المغربي حكيم نوري.

يصور فيلم «الطفولة المغتصبة» طفلة صغيرة اسمها رقية في العاشرة من عمرها، تنزل من البادية إلى المدينة لتشتغل خادمة في إحدى البيوت البورجوازية بالدار البيضاء محرومة من التعليم ومن أدنى حقوق الإنسان. وتمر عشر سنوات، لتجد هذه الطفلة نفسها شابة جميلة. بيد

أنها ستتعرض للاغتصاب من أحد أفراد العائلة، فتضطر للهرب بعيداً، وعندما تجد شغلاً بأحد معامل المدينة، آنئذ ستكشف أنها حامل. وهنا، تبدأ معاناة الفقر والقهر والانسحاق أمام متاريس الواقع بحثاً عن المذنب قصد الحصول على الاعتراف الشرعي والقانوني.

وهذا الاغتصاب يلاحظ كذلك في فيلم «ضفائر- 2000م» لمخرجه المغربي الجيلالي فرحاتي الذي عاد مرة أخرى بعد فيلمه «شاطئ الأطفال الضائعين» ليصور سينمائياً معاناة خادمة فقيرة في صراعها التراجيدي مع مغتصبها البورجوازي المتوحش.

• صورة الطفل العدواني: لم تكتف السينما المغربية بتصوير الطفل البريء الطاهر فحسب، بل صورت أيضاً الطفل المعتدي الذي يضطهد الآخرين، ويعتدي عليهم سباً وجرماً سواء أكان ذلك قولاً أم فعلاً. ومن الأفلام التي سلطت عدستها ولقطاتها المركزة على الطفولة العدائية نستحضر فيلم «حكايات مغربية- 1993م» للمخرج المغربي مومن السميحي الذي يلتقط في فيلمه الطويل ثلاث قصص نووية، القصة الأولى تجسد مروض القرود وهو يعاني من اضطهاد ثلاثة من أطفال أشقياء يمارسون العنف ضده بكل شراسة وعدوانية. في حين نجد القصة الثانية رومانسية الطابع تصور علاقة غرامية بين شاب وشابة. أما القصة الثالثة فتركز على صياد عجوز يسخر منه رفاقه لكونه يعتقد أن بإمكانه العثور على كنز ثمين داخل أحشاء حيوان مائي.

وهكذا، يقدم لنا المخرج مومن السميحي صورة فيلمية جزئية عن صورة الطفل المعتدي الذي يباغت الآخرين بقسوته وفضاضته، فيضطهدهم ظلماً وشراً وعدواناً.

• صورة الطفل المستلب: يتناول فيلم «بيضاوة- 1988م» للمخرج المغربي عبد القادر لقطع ثلاث حكايات فيلمية متناوبة تشكل رؤية فلسفية واحدة متناغمة في أبعادها الدلالية والسيميائية والمرجعية والإيديولوجية. فإذا كانت القصة الأولى تتحدث عن صاحب مكتبة يتسلم رسالة تفرض عليه أن يغير طريقة تفكيره وأسلوب حياته ونمط عيشه، وإذا كانت القصة الثانية تتعلق بتصوير معلمة تثير الشبهات حول نفسها، فإن القصة الثالثة تركز على تلميذ يتعرض للاستلاب الإيديولوجي والديماغوجي من قبل مدرسه المتطرف. فيتحول الفيلم هنا إلى عدسة إيديولوجية تصور صورة الطفل المستلب في فضاء المؤسسة التربوية والتعليمية حيث يشحن الطفل التلميذ بمجموعة من القناعات والأفكار المتطرفة والأهواء الإيديولوجية ليتمثلها المتعلم عن نية وسذاجة اعتقادية.

• صورة الطفل المهمش: تعد الطفولة المهمشة من أهم المواضيع التي تناولتها السينما المغربية كما هو مشخص في فيلم «علي زاوا- 1999م» للمخرج نبيل عيوش، ويعتبر هذا الفيلم إنجازاً طفولياً بامتياز، إذ خصص كل الحيز الفيلمي لتصوير مجموعة من الأطفال المشردين المهمشين في مجتمعهم وهم: علي، وكويتا، وعمر، وبوبكر(7).

هذا، ولقد شكل هؤلاء الأطفال الأربعة أسرة حميمية واحدة تجمعهم الصداقة والمعاناة والمأساة والإحساس بالاغتراب والظلم والفقر وتفكك الأسرة والشعور بعدم الانتماء، ناهيك عن الإحساس الفظيع بالتهميش والإقصاء والوحدة والحرمان على الرغم من كونهم مجرد أطفال الشوارع في مدينة الدار البيضاء الكبرى التي

تطفح بالتناقضات الجدلية الكبرى في ظل رأسمالية معولمة.

لكن جماعة علي ستتعرض لاعتداء بشع من قبل عصابة أطفال آخرين، فيقع علي ضحية هذا الاضطهاد، فيسقط الطفل جثة هامدة، فيلتجئ أصدقاؤه الأوفياء إلى البحث عن كفن يليق بجنازة أميرهم البطل.

يعكس لنا الفيلم بدرامية تراجيدية صورة الواقع المغربي الذي تهمش فيه الطفولة، وتضيع فيه البراءة، ويكثر فيه الانحراف والجرائم وتعاطي المخدرات مع تفاقم ظاهرة الاغتصاب والخوف من سلطة الأسرة والمجتمع والقانون.

وهذا الانحراف والتهميش الطفولي في الحقيقة نتاج لعوامل ذاتية وموضوعية، يتداخل فيها الاقتصادي والسياسي والاجتماعي والثقافي والنفسي والتربوي.

• صورة الطفل المريض: عكست لنا السينما المغربية مجموعة من الصور الإيجابية والسلبية للطفل، ومن بين هذه الصور الدامية الحزينة نجد صورة الطفل المريض كما في فيلم «الدار البيضاء باي نايت – 2003م» للمخرج المغربي مصطفى الدرقاوي الذي صور فيه طفلاً في التاسعة من عمره يسمى هشام عياش مصاب بمرض في القلب؛ وكان الأمر يستدعي عملية جراحية استعجالية. بيد أن الأم زهرة ليس لديها ما يكفي من مال لتغطية مصاريف هذه العملية الباهظة الثمن. هذا ما سيدفع كلثوم أخت هشام للنزول إلى المدينة ليلاً لتدبير مصاريف العملية عن طريق بيع الجسد والارتماء في أحضان الدعارة.

وهكذا، نجد فيلم «الدار البيضاء باي نايت» طافحاً بالتناقضات الجدلية، ويصدر عن رؤية واقعية اجتماعية تراجيدية تجعل من الفقر آفة خطيرة تدفع الإنسان لبيع جسده من أجل تأمين مصاريف العلاج والاستشفاء.

• صورة الطفل الجنين:

تحضر صورة أخرى للطفل في السينما المغربية وهي صورة الطفل الجنين أو الرضيع أو على وشك الإنجاب كما في فيلم «لاتحلق الملائكة فوق الدار البيضاء– 2004م» للمخرج محمد العسلي الذي يصور مأساة سعيد الذي يترك زوجته الحامل بالأطلس للذهاب إلى الدار البيضاء للاشتغال في مطعم صحبة عثمان وإسماعيل.

وسيعرف سعيد المغترب، في هذه المدينة الشيطانية، قسوة البشر ودناءة الإنسان واضمحلال القيم. وبالتالي، سيجد نفسه ضحية الاستغلال والاستلاب. بيد أن سعيد، في الأخير، ستدعوه زوجته على وجه السرعة والاستعجال لحضور ولادة طفله. لكن الفيلم ينتهي بموت عائشة زوجة سعيد التي كانت تتأهب للذهاب بدورها إلى الدار البيضاء للمعالجة والاستشفاء، إلا أنها ستموت في الطريق، فيعود بها الأهل إلى القرية من أجل دفنها.

وعليه، يقابل المخرج بين عالمين متناقضين: عالم القرية بصفائها وطهارتها ونبل قيمها، وعالم المدينة المدنسة بالقيم الزائفة والأهواء الفاسدة.

وترد صورة الحامل الحاضر/ المغيب في كثير من الأفلام المغربية الأخرى مثل «شاطئ الأطفال الضائعين» لجيلالي فرحاتي، وفيلم «الراقد – 2004م» للمخرجة ياسمين قصاري أو كساري التي تصور فيه امرأة ستكتشف أنها حامل بعد زواجها مباشرة. لكن الزوج سيسافر بعيداً عنها، تنتظر الزوجة مدة طويلة، فيتبين لنا من خلال أحداث الفيلم أن الزوج لن يعود أبداً. ومن هنا، تبدأ معاناة الأم الذاتية





والموضوعية وصراعها مع الحياة من أجل تأمين حياة الطفل الجنين.

— ٤ —

تقويم السينما المغربية
في منظورها إلى الطفل:

نستنتج من هذا العرض أن هناك 22 فيلماً تتناول موضوع الطفولة من زوايا ومنظورات مختلفة من 177 فيلماً روائياً مغربياً طويلاً ضمن الفيلموغرافيا العامة التي أعدها المركز السينمائي المغربي سنة 2007م، والتي تبدأ من سنة 1958م إلى غاية 2007م. وهكذا، نجد أفلاماً مغربية تجعل من الطفولة موضوعاً كلياً وإطاراً شاملاً مثل: فيلم «علي زاوا» لنبيل عيوش، وفيلم «العايل» لمومن السميحي، وفيلم «الأجنحة المتكسرة» لأمجيد أرشيش، وفيلم «جوهرة» لسعد الشرايبي، وفيلم «الدار البيضاء باي نايت» للمخرج مصطفى الدرقاوي، وفيلم «ألف شهر» لفوزي بنسعيدي، وفيلم «الطفولة المغتصبة» لحكيم نوري، وفيلم «شاطئ الأطفال الضائعين» لجيلالي فرحاتي، وفيلم «ما نثرته الرياح» لأحمد قاسم أقدي، وفيلم «ملواد لهيه» لمحمد عبازي، وفيلم «طوير الجنة» للمخرج حميد بنسعيد، وفيلم «ساعي البريد» للمخرج حكيم نوري...

وهناك أفلام سينمائية مغربية أخرى تعاملت مع الطفولة باعتبارها موضوعاً جزئياً أو عابراً أو باعتبارها تيمة هامشية ثانوية وجانبية كما في فيلم «بيضاوة» لعبد القادر لقطع، وفيلم «حكايات مغربية» للمخرج مومن السميحي، وفيلم «ظفائر» للجيلالي فرحاتي، وفيلم «أيام من حياة عادية» للمخرج سعد الشرايبي...

ويعني هذا أن السينما المغربية قد ناقشت موضوع الطفولة من خلال رؤى مختلفة، فلا تخرج أغلب هذه الرؤى عن الرؤية الواقعية الاجتماعية ذات الطابع المأساوي التراجيدي، بيد أن ثمة أفلاماً اتخذت طابعاً رمزياً تجريدياً وشاعرياً كفيلم «شاطئ الأطفال الضائعين» لجيلالي فرحاتي.

وإذا كانت مجموعة من الأفلام الطفلية قد اتبعت إيقاعاً كرونولوجياً من الحاضر نحو المستقبل، فهناك بعض الأفلام التي اختارت أسلوب الاسترجاع وفلاش باك من أجل استدعاء ذكريات الطفولة المنسية كأفلام الطفولة المسترجعة.

زد على ذلك أن السينما المغربية قد قدمت مجموعة من الصور الطفولية كصورة الجنين، وصورة المغترب، وصورة الضائع، وصورة المهمش، وصورة المستلب، وصورة المعتدي، وصورة المريض، وصورة

المغتصب، وصورة الكادح، وصورة المنحرف، وصورة الخائف، وصورة المختطف، وصورة الطفل المسترجع، وصورة الطفل اليتيم، وصورة الثائر....

بيد أن هذه الصور المتنوعة التي استحضرتها السينما المغربية لم تكن دائماً صوراً إيجابية، بل كانت أيضاً صوراً سلبية. أي لم يكن الطفل دائماً كائناً طاهراً بريئاً يعتدى عليه، بل كان أيضاً يمارس العدوان والاضطهاد على الآخرين كما في فيلم «حكايات مغربية» لمومن السميحي..

أضف إلى ذلك أن السينما المغربية قد عالجت الطفولة من زوايا متعددة وإن كانت في كثير من الأحيان لم تنجح في ذلك نظراً لصعوبة موضوع الطفولة وشساعة مجالاته وصعوبة التحكم فيه لكونه ظاهرة ذاتية وواعية لايمكن تحويلها إلى ظاهرة مخبرية موضوعية وعلمية.

ومن بين هذه الزوايا التي تم من خلالها رصد تيمة الطفولة نذكر: المنظور الواقعي الاجتماعي، والمنظور الاقتصادي، والمنظور السياسي، والمنظور الثقافي، والمنظور البيداغوجي والديداكتيكي، والمنظور الديني والأخلاقي، والمنظور النفسي(8).

خاتمة: تلكم نظرة عامة وموجزة حول صورة الطفل في السينما المغربية من سنة 1958 إلى2007م، فقد وردت هذه الصورة الطفولية بأنماط متنوعة ورؤى متشعبة ضمن أفلام روائية طويلة متباينة ومختلفة من حيث الرؤية والأسلوب والقالب والاتجاه الفني.

ويعني هذا أن صورة الطفل قد وردت في السينما المغربية ضمن أفلام كلاسيكية محكمة من حيث الحبكة السردية الدرامية في انتظامها وتناسقها وتسلسلها الكرونولوجي والمنطقي، كما تم تصويرها في أفلام ذات قالب تجديدي قائم على الانزياح والتجريب والتشظي، حيث تمتح تقنياتها السردية والتصويرية والإخراجية من أفلام الموجة الجديدة أو من السينما الأمريكية اللاتينية المناضلة أو من أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية.

المراجع والمصادر:

(١)– أحمد سيجلماسي: المغرب السينمائي، سلسلة شراع، طنجة، العدد:٦٥، السنة١٩٩٩م، ص:٧٦؛ (٢)– المركز السينمائي المغربي: السينما المغربية، فيلموغرافيا عامة، الأفلام الطويلة، ١٩٥٨–٢٠٠٧م، منشورات المركز السينمائي المغربي، الرباط، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٧م؛ (٣)– انظر: مجموعة من الباحثين: صورة المهمش في السينما: الوظائف والخصوصيات، الإصدار الثاني، منشورات نادي إيموزار للسينما، مطبعة إنفوبرانت بفاس، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م؛ (٤)– محمد اشويكة: أطروحات وتجارب حول السينما المغربية، منشورات دار التوحيدي، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٨م، (٥)– .,Saad Chraïbi: (Cinéma Marocain:quel avenir?) Cinéma, Maroc, N0: 8, Printemps 2006

الهوامش:

(١)– أحمد سيجلماسي: المغرب السينمائي، سلسلة شراع، طنجة، العدد:٦٥، السنة ١٩٩٩م، ص:٧٦؛ (٢)– أحمد سيجلماسي: المغرب السينمائي، ص:٦٥–٦٦؛ (٣)– أحمد سيجلماسي: المغرب السينمائي، ص:٦٦؛ (٤)– أحمد سيجلماسي: المغرب السينمائي، ص:٧٦؛ (٥)–Saad Chraïbi: (Cinéma Marocain:quel avenir?), Cinéma, Maroc, N0: 8, Printemps 2006;
(٦)– المركز السينمائي المغربي: السينما المغربية، فيلموغرافيا عامة، الأفلام الطويلة، ١٩٥٨–٢٠٠٧م، منشورات المركز السينمائي المغربي، الرباط، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٧م؛ (٧)– انظر: مجموعة من الباحثين: صورة المهمش في السينما: الوظائف والخصوصيات، الإصدار الثاني، منشورات نادي إيموزار للسينما، مطبعة إنفوبرانت بفاس، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٨م؛ (٨)– محمد اشويكة: أطروحات وتجارب حول السينما المغربية، منشورات دار التوحيدي، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، سنة ٢٠٠٨م، ص:١٥–٢٠؛

معرض الشارقة الدولي للكتاب..
خيار ريادي للنهوض بالجماهير

كالذي نذر أن يكون حصاد أرضه ثقافةً، فبذر الأرض منذ بواكير الثمانينات بالفكر وحرص على أن تكون الشارقة، شارقةً للعلم والأدب والثقافة وكانت.

معرض الشارقة الدولي للكتاب منذ بدأ وهو يستقطب النخب من المثقفين العرب والمحليين مشكلاً انقلاباً في الفكر التوعوي والتنويري، حيث لم يكن في الشارقة غير ثلاث مكتبات لتوزيع وبيع الكتب (دار الآداب - دار الحضارة - دار البلاغة)، وكانت المكتبة العامة تابعة لوزارة الإعلام وتتخذ من مبنى البلدية مقراً لها في قاعة إفريقيا الطابق الثاني، وقد حدثني بذلك زميلي أسامة مرّة.

ومع النضوج وتجلي الخيار الثقافي آثر صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان القاسمي حاكم الشارقة أن يقيم مكتبة عامة واتخذت من قصر الثقافة مقراً لها منتصف الثمانينات، وأمام مواجهة التحديات والتنامي الإعلامي والتركيز على التعلم والقراءة، وتنفيذاً للمنهجية الثقافية ارتأى صاحب السمو أن يرافق هذه البنى فعاليات ثقافية وفكرية واستقطاب كوادر مثقفة ومطلعة تدعم الفعل الثقافي وتؤسس للفعل في الإمارة بشكل يحافظ على الأصالة ويستشرف القادم بروح قابضة على القيمة الإنسانية والفكرية.

كانت هذه البذور الأولى للحصاد الثقافي الذي كرس الشارقة عاصمة للثقافة العربية في العام 1998 وعاصمة للثقافة الإسلامية للعام 2014، وعزز مكانة معرض الشارقة الدولي للكتاب، حيث أرسلت أول دفعة من الوفود من دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة في العام 1984 للدول العربية لتحفيز دور نشر متنوعة والتعرف إلى إمكانية تطوير آليات معرض الكتاب ، وقد تميز المعرض منذ دوراته الأولى بروحية التشارك وإنسانية التعامل، إضافة إلى الكتلة الفكرية التي تركزت على الفعاليات المصاحبة والأنشطة الثقافية الرديفة بالمعرض. وقد شرف المشاركة في لقاء اجتمع فيه حضرة صاحب السمو حاكم الشارقة مع أعضاء اتحاد النشر الإلكتروني واتحاد النشر العربي إبان الدورة السابعة والعشرين للمعرض أكد فيه حضرة الحاكم على الخطاب الثقافي وأهمية الكتاب وحرصه على ألا تطغى أي دفة على الأخرى، وأن يكون الخيار للفرد إيماناً منه بنتاج الزرع الذي بذر في هذه الأرض بقناعة.

وقد صبت هذه التجارب الثقافية والمنجزات في نتاج الشارقة المحلي، وفي منهجية الحياة لدى الأفراد فصارت الثقافة منهج حياة وسلوكاً يومياً، خاصة وأن المعرض روج لمكتبة في كل بيت؛ المشروع الذي تفاعلت معه الأسر، ذلك أن المعرض كان يقدم تسهيلات جمة للناشر والجمهور على حد السواء بغية التأسيس لهذا الفعل التنويري، وتغذيته.

عائشة مصبح العاجل

ملف العدد

عقدت دائـرة الثقافة والإعـلام ـ حكومة الشارقة بدولة الإمـارات العربية المتحدة ندوتين بالقاهرة حـول قضية الجوائز الأدبية.. جائزة الشارقة نموذجاً، وأثرها في تحفيز الشباب للكتابة الإبداعية، الأولى ضمن فعاليات معرض القاهرة الدولي للكتاب، والثانية بنادي القصة المصري. وشهدت القاهرة إطلاق الـدورة الجديدة لجائزة الشارقة للإبداع العربي.

وفـي هـذا الملف نـورد شهادات بعض المبدعين المصريين الفائزين بجائزة الشارقة خلال السنوات الفائتة، حيث تحدث الشاعر أحمد بخيت عن تجربته مع الجائزة، ثم تحدث القاص أحمد قرني عن رحلته للشارقة ونص شهادته كاملة هنا، واختتم الروائي د. محمد إبراهيم طه بشهادته مع جائزة الشارقة يضمها هذا الملف.

وفي اليوم الثاني بنادي القصة بالقاهرة، تكلم الروائي محمد جبريل أحد المشاركين بالورشة النقدية بالشارقة، ثم تحدث د. مدحت الجيار عن مشاركته بالورشة النقدية مع الفائزين بجوائز الشارقة، واختتم الروائي فؤاد قنديل برؤيته حول قضية الجوائز الأدبية.



الجوائز الأدبية
التاريخ والنشأة

خليل الجيزاوي

الجوائز الأدبية رمز جميل ورائع تسبغ من كرمها العظيم على هؤلاء الذين يكدون ويجهدون في البحث عن ألق الإبداع والخلق والتفرد، وللجوائز الأدبية بعدها الإنساني الذي يخلد صاحبها ويرفع من رصيده بين أهله ومجتمعه. ربما بعد جائزة (نوبل) تتقطع السبل بنا حينما نهم في البحث عن إحصاء معين أو تعريف خاص بها.. لتتواصل حالة هذه الجوائز على نحو متقطع متباعد، تتعثر المسيرة دائماً لتؤجل. وإن أقيمت شممت بها أحادية التصرف أو تبييت النية (حسنة أو سيئة) لمنحها هذا أو ذاك، وإن التفت إلى واقع الجوائز بشكل عام ستجد أن حيازة الأديب نجيب محفوظ لنوبل هي تحول رائع على مستوى عالمنا العربي الذي تهاوت فنونه وآدابه في نظر الغرب، بل همشت العديد من عطاءاته من قبل الأمم المنتصرة.

تلك التي عبثت بكل شيء حتى بمقدرات الأدب والإبداع، والحديث موصول إلى عالمنا العربي وجوائزه الثقافية والأدبية التي تعاني الندرة وعدم التخصص، وأخطر من هذا وذاك هو عشوائية منحها رغم أنها تتوجه إلى أسماء لهم وجودهم ونشاطهم الأدبي والمعرفي، تأتي في هذا السياق جائزة سلطان العويس في مقدمة جوائزنا العربية لأنها هي الأكبر مادياً، لكن هناك مقولة تشير إلى أن الجوائز الأدبية قد تذهب إلى أمر ويراد لها أمر آخر؛ لتكون المنح والهبات فيها ضرباً من الحظ.

نشأة الجوائزالأدبية

تعتبر الجوائز الأدبية والثقافية في الأصل غربية المنشأ، فلم يهتم الوطن العربي ككل بأمر الجوائز إلا عن قريب، وفجأة تكاثرت الجوائز الأدبية والثقافية وازدحمت ساحة الإبداع بالعديد منها في صحوة مفاجئة بعد جدب طويل غاب فيه الاحتفاء بالإبداع والمبدعين طويلاً، بحيث كنا نتساءل ما الذي يجعلنا مقصرين في هذا المجال عن دول العالم الأخرى؟ وقد يتعلل البعض بما لدى الغرب من إسهامات أهلية في نشر الثقافة والمعرفة، وعلى سبيل المثال السيد جيتس أغنى رجل في العالم الذي خصص منذ سنتين أكثر من ثلاثين مليون دولار للشعراء، فالدول الأوروبية حققت نهضتها الحديثة عندما منحت الجوائز لأولئك الذين يهتمون بـ «ثقافة الهوية» في أعمالهم الأدبية، ولعل الإيطاليين

هم الأبـرز بين الأوروبـيـين عندما عمدوا إلي «إحياء الحركة الإنسانية» مـن خـلال الاهـتـمـام بـالـدراسـات الإغريقية واللاتينية معتقدين بأن تلك الأعمال من أرقى ما توصل إليه العقل البشري بالإجماع. ومن الجدير بالذكر أن نعرف أن في العالم يمنح كل ساعة شخص جديد جائزة أدبية مختلفة، ورغم ذلك فلكل هذه الجوائز جاذبيتها وإبهارها، فإن دولة مثل فرنسا بها عدد من الجوائز يزيد على الـ 1500 جائزة سنوياً أي أنه في اليوم الواحد تمنح تقريباً خمس جوائز أدبـيـة، والأمـر ليس مثيراً للدهشة في عالم أصبحت فيه الكتب وسيلة تجارية رائجة، وصناعة مربحة في أنحاء عديدة من العالم، فدولة مثل إيطاليا يظهر فيها سنوياً ما لا يقل عن خمسمائة أديب جديد وأغلبهم يختفي في نفس السنة.

أهمية الجوائز الأدبية

إن الـقـارئ غـالـبـاً مـا يصاب بحيرة إزاء هذا الكم الهائل الصادر مـن الـكـتـب، وخـاصـة في مجـال الإبداع الروائي، وفي النهاية فإنه يختار الكتاب الفائز بجائزة أدبية، لأن هذا يضمن له، على الأقل أنه سوف يقرأ رواية جديدة جيدة، وأن اللجنة التي اختارت هذا الكتاب قد قامت بتصفيته وسط عشرات الكتب الأخرى، ومن هنا تبدو أهمية هذه الجوائز الأدبية خاصة المحلية منها، فهي جميعاً تمنح للكتب المنشورة حديثاً، والقليل مـن هـذه الجوائز يمنح تقديراً للكاتب عن رحلة عطائه الطويلة، ولـذا فـإن المستفيد من إعلان إحدى الجوائز هو الناشر، ثم المؤلف، وأيضاً القارئ، حيث سوف يتأكد الناشر أن الكتاب الفائز سوف

تعتبر الجوائز الأدبية والثقافية في الأصل غربية المنشأ، فلم يهتم الوطن العربي ككل بأمر الجوائز إلا عن قريب، وفجأة تكاثرت الجوائز الأدبية والثقافية وازدحمت ساحة الإبداع بالعديد منها في صحوة مفاجئة بعد جدب طويل غاب فيه الاحتفاء بالإبداع والمبدعين طويلاً

ترتفع نسبة تـوزيـعـه، ممـا يحقق له الربح الكثير، ولهذا السبب فإن دور النشر تتسابق بشكل ملحوظ من أجل أن يحصل أحد كتبها على جائزة أدبية مرموقة؛ لذا فالجوائز الأدبية تمثل أهمية كبيرة للكاتب والـقـارئ مـعـاً فهي لـلأول تمثل جـواز مـرور نحو مبيعات ضخمة ومستقبل، ويعتبر فوزه بـالـجـائـزة هو بداية دخوله دائرة الضوء، خاصة أن أغلب الفائزين بـالجوائز المحلية هم بـالضرورة من الشباب، وأحياناً من المخضرمين، بـاعتبار أن أي جـائـزة لا تمنح لكاتب في حياته سوى مرة واحدة، وهناك عدد قليل من الجـوائـز يمنح أحيـانـاً للكاتب مرتين مثل جائزة بوليتزر الأدبية، وبذلك نرى أن الجوائز الأدبية في المجتمعات الغربية هـي عملية اقتصادية في المقام الأول للأطراف الثلاثة المرتبطة بصناعة النشر وهـم: الناشر، والمـؤلـف، والقارئ، كما أن للجوائز الأدبية موسماً، يبدأ عادة في شهر سبتمبر، وينتهي في ديسمبر من كل عام، وهو مرتبط في المقام الأول بموسم القراءة الذي يبدأ عادة عقب الإجازات الصيفية، وفي شهر نوفمبر تزداد حمية البحث عن الفائزين، وتلتهب قوائم المبيعات.

قيمة الجوائز الأدبية

وتتبـاين الجوائز الأدبية المحلية في العالم من حيث قيمتها الأدبية بين رقم الصفر، وبين أكثر من 500 ألـف فرنك في دولـة مثل فرنسا، ومـن الغريب أن الجـوائـز الأدبـيـة الأكثر شهرة وأهمية مثل غونكور لا تمنح للفائز بها أي قيمة مالية،

بينما جائزة الأكاديمية الفرنسية الرسمية، قد تصل إلى نصف مليون فرنك، وهي القيمة التي حصل عليها الأديب الجزائري محمد ديب أخيراً. وتبلغ قيمة جائزة غونكور عشرة يورو فقط، وكأساً من النبيذ الأبيض يومياً لمدة عام، بينما تبلغ قيمة جائزة فلور 6000 يورو. حتى لو كان الحائز جائزة الأكاديمية الفرنسية الكبرى للرواية يحصل على 7500 يورو، والحائز جائزة كانون الأول يحصل على ما مجموعه 3000 يورو، فإن بقية الجوائز الهامة قليلة العائد المادي أو معدومته. لكنها ذات أهمية إعلامية كبرى، الأمر الذي لا يمكن إغفاله. لأن الأشرطة الملوّنة التي تحيط بالكتب منوّهةً بتميّزها تمنحها قيمةً أكيدة عند الجمهور. فالحائز جائزة غونكور يمكنه أن يأمل ببيع من 200000 إلى 300000 نسخة وسطياً. ونحو 140000 نسخة للحائز جائزة فيمينا، و90000 نسخة لجائزة رونودو، و150000 نسخة لجائزة المتحدين، و85000 نسخة لجائزة ميديتشي.

الجوائز الأدبية الشهيرة

وإذا نظرنا إلى الجوائز الأدبية في الوطن العربي ليس لدينا جائزة تمنح عن الكتب التي حصلت في نفس السنة، وأغلب الجوائز تقديرية، ومن الملاحظ أيضاً غياب الوعي المعرفي بأشهر الجوائز الأدبية في العالم العربي، وانعدام المعلومات الكافية حول هذه الجوائز مما يحول دون التقدم بها، وعندما نلتفت إلى واقع الجوائز بشكل عام سنجد أن حيازة الأديب نجيب محفوظ لنوبل هي تحول رائع على مستوى عالمنا العربي الذي تهاوت فنونه وآدابه في نظر الغرب، بل همشت العديد من عطاءاته من قبل الأمم المنتصرة، تلك التي عبثت بكل شيء حتى بمقدرات الأدب والإبداع، والحديث موصول إلى عالمنا العربي وجوائزه الثقافية والأدبية التي تعاني الندرة وعدم التخصص، وأخطر من هذا وذاك هو عشوائية منحها رغم أنها تتوجه إلى أسماء لهم وجودهم ونشاطهم الأدبي والمعرفي، مع أنه خلال السنوات الأخيرة ظهرت إلى الوجود جوائز أدبية ذات سمعة عالية في عديد البلدان العربية، وهي جوائز ذات قيمة مادية كبيرة، وفتحت آفاقاً واسعة أمام الكثير من الكتاب والمبدعين وخصوصاً الشباب منهم بعد أن كان عدد الجوائز الأدبية لا يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، وكان الحصول عليها حلماً صعب المنال، تعددت اليوم هذه الجوائز وتنوعت، وأصبحت هناك جوائز مختصة بالشعر وجوائز مختصة بالقصة وأخرى مختصة بالرواية، وبعضها مختص بالنقد، وتوسعت تبعاً لذلك خارطة هذه الجوائز، فلا يكاد اليوم يخلو بلد عربي من جوائز أدبية ذات قيمة عالية، وأخرى تشجيعية وهي جوائز عادة تسندها الدولة أو جهات رسمية تابعة لها. من المؤكد أن الجائزة تكبر بمصداقيتها وبحيادها. وهو ما جلب لبعض الجوائز السمعة العالية الرفيعة، وجعل الكتّاب يقبلون على التقدم لها، ومع الجوائز التي تسندها الدولة، أصبحت هناك جوائز أدبية أخرى تسندها مراكز ومؤسسات خاصة تهتم بالعمل الثقافي، بقي أن نقول إن الساحة المحلية تكاد تفتقد لجوائز ترفع من مستوى الأدب والثقافة وتدفع الكاتب لمواصلة الكتابة التي تثري الساحة المحلية وتغطي جانباً مهماً يحتاجه المجتمع ويعالج مشاكله الطارئة،الجوائز المحلية منها ما هو عام، أي أنه يمنح للكتاب المتميز مهما كان اتجاهه الأدبي مثل جائزة غونكور، ومنها ما هو متخصص، فجائزة ميدسيس الفرنسية تمنح للإبداع التجريبي، وجائزة فيميدنا تمنح للأدب المناصر لقضية المرأة،

وهـنـاك جـوائـز للخيال العلمي، وجوائز للشعر، وأغلب هذه الجوائز لـلإبـداع، لكن هناك عدد قليل من الجوائز للنقد. ولعل أشهرها جائزة غونكور التي تمنح في فرنسا، كانت قيمتها في البداية تصل إلى 5 آلاف فرنك ذهبي، ما لبثت أن وصلت إلى 50 فرنكاً لا أكثر وتمنحها الآن أكـاديمـيـة غـونـكـور، وتعتبر أرفـع الجـوائـز الأدبـيـة الفرنسية، وهـي واحدة من أغنى الجوائز الأدبية في العالم. وهذه الجائزة السنوية هي الأكبر لعمل روائـي واحـد، وجائزة بوليتزر هي الجائزة الأدبية الأشهر في الولايات المتحدة وهي جائزة متشعبة تمنح في مجـال الإبـداع لكل من الرواية والسيرة، والشعر، وللموسيقى وقد أنشئت هذه الجائزة عام 1918، وقيمتها المادية تصل إلى ألف دولار للإبداع. أما بـالنسبة للخدمة العامة فإنها عبارة عن ميدالية ذهبية. أما بريطانيا فـأشهر جوائزها الأدبية هي البوكر ولقد تفرع منها البوكر العربية، وأغلب الجوائز الأدبية البريطانية حديثة السن، مثل جائزة تحمل اسم الأديب هيوارد سميث التي تـأسست عام 1959، وقيمتها ألف جنيه إسترليني وهي بمثابة جائزة تقديرية تمنح للكاتب عن مجموع عطائه، وفي ألمانيا مجموعة كبيرة من الجوائز؛ لعل أكـبـرهـا مـن نـاحـيـة الشهرة والقيمة جائزة تحمل اسم الأديـب والمسرحي جورج بوجنر وقيمتها المالية 20 ألـف مـارك، أمـا أعلى الجوائز قيمة أدبية فهي تحمل اسم الـروائـي هـاينريش هـايتي وتمنح مرتين كل عـام، وقيمتها في كل مرة 25 ألف مارك، وتتبـاين الجوائز الأدبـيـة مـن الـنـاحـيـة الجغرافية، فهناك جوائز تمنح في المقاطعات، وأخـرى لتشجيع الأدبـاء الشبان، وهـنـاك جـائـزة تـحـمـل اسـم الـشـاعـر راينر مـاريا ريلكه، تمنح في مدينة فرانكفورت لشاعر متميز عن ديوان جديد نشره في نفس السنة.

أما في إسبانيا فـإن جائزتي سـيـرفـانـتـس Cervantès وجـورج بوخنر برايس Georg-Buchner-Preis، لا تُمنَحان للكتاب الذي يصدر خلال السنة، بل لمجموع أعمال الكاتب وفي إيطاليا تعادل جائزة مونديللو في قيمتها جائزة غونكور الأدبية الفرنسية، رغم أنها أحـدث منها عـمـراً، أما أقدم هذه الجوائز فهي بـاجوتا التي تأسست عام 1927م وقيمتها 15 ألف لـيرة، وهو مبلغ زهيد لكنه رمزي كما هو واضح، وقد حصلت عليها الأديـبـة الساموراتنية عـن روايـة تـاريخ في عـام 1984م، أما جائزة فياريجو فقد أنشئت عـام 1929م وهـي عـبـارة عـن ثـلاث جـوائـز كل منها قيمتها 5 ملايين ليرة، بيد أن أهمّ جائزة على الإطلاق هـي بلا شك جائزة نوبل لـلآداب التي لا تُمنَح لكتـاب، بل لمجموع أعمال كاتبٍ ما مهما كانت جنسيته ولغته. وقيمة الجـائـزة عـشرة مـلايـين كـورون. هناك جوائز كثيرة رأت النور، وكان الهدف منها القضاء على موضة الجوائز القديمة وخلعها عن عرشها، وتتجلى هذه الظاهرة في جوائز عدة كجـائزة فيمينا التي أوجدها في عام 1904، وهـي ظهرت كرد فعل لجائزة الغونكور الفرنسية، كذلك وُجدت جـائـزة رونــودو Renaudot، وتكرّر السيناريو نفسه في عام 1930،

عندما نلتفت إلى واقع الجوائز بشكل عام سنجد أن حيازة الأديب نجيب محفوظ لنوبل هي تحول رائع على مستوى عالمنا العربي الذي تهاوت فنونه وآدابه في نظر الغرب، بل همشت العديد من عطاءاته من قبل الأمم المنتصرة، تلك التي عبثت بكل شيء حتى بمقدرات الأدب والإبداع

عندما ملّ بعض الصحفيين من انتظار نتائج الفيمينا، فقرّروا إيجاد جائزة جديدة لتتوّج أحد زملائهم، إذ وجدوا أنفسهم في «دائرة المتآلفين» التي منحت اسمها للجائزة الجديدة طبعاً. وهذه الجائزة تُمنَح اليوم في مطعم لاسير Lasserre بعد أن تُعلَن نتائج الغونكور.

الجوائز الأدبية العربية

تأتي جائزة سلطان العويس في مقدمة الجوائز الأدبية العربية ثم تليها جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، وجائزة الشارقة للإبداع العربي، وجائزة نجيب محفوظ للرواية، وجائزة كومار للإبداع الروائي في تونس، وجائزة الملك فيصل العالمية للأدب. وجائزة مفدى زكريا للشعر، وجائزة أبو القاسم الشابي التونسية، وجوائز أخرى، مثل جائزة زبيدة بشير، وجائزة الكريديف في تونس، وجائزة الطيب صالح للرواية في السودان، وجائزة ناجي النعمان في لبنان، وجائزة ابن بطوطة للأدب الجغرافي، وغيرها الكثير.. وأشهر الجوائز في مصر هي جائزة الدولة التقديرية، وجائزة الدولة التشجيعية ولكنها لا تمنح إلا لمن تقدم للجائزة بطلب مع روايته.

الجوائز العربية
وميزة
جائزة الشارقة

د. مدحت الجيار

الجوائز العربية من الأعمال المجيدة في تاريخ الثقافة العربية الراهنة، وكثرة هذه الجوائز زادها احتراماً وتقديراً من الأدباء؛ لأنهم يحتاجون إليها روحياً ونفسياً ومادياً؛ ولذلك تتسابق المؤسسات الرسمية والأهلية، الشخصية والجماعية في رصد الأموال من أجل تشجيع الأدباء والمثقفين، وزاد الأمر إلى تشجيع المؤسسات وإعطائها جوائز باسم هيئتها الرمزية والمعنوية تدعيماً للعمل العام والنشاط الثقافي والأدبي جزء منه.

وتزيد جائزة الشارقة للإبداع العربي بعمل الورش النقدية والكتابية مع الفائزين بجوائز الشارقة حتى يلتقوا بكبار الكتاب والمثقفين والنقاد من العالم العربي، وكانت مصر محظوظة في هذا السياق، إذ قام بعض كتابها ومثقفيها بإدارة هذه الورش مع غيرهم من البلدان العربية ومنهم د. جابر عصفور ود. صلاح فضل ود. مدحت الجيار وغيرهم من المصريين والوطن العربي.

وكان نادي القصة بالقاهرة محظوظاً حين عقد ندوة بقاعة يوسف السباعي لمناقشة قضية الجوائز العربية ودورها في تحفيز الكتاب.. جائزة الشارقة نموذجاً، وذلك بحضور عدد كبير من الإعلاميين والكتاب والمثقفين المهتمين بقضية الجوائز ذات التأثير الإيجابي الكبير في نفوس الكتاب. وكان امتلاء قاعة الندوات الكبرى (قاعة يوسف السباعى) بالحضور دليلاً على حيوية هذه الندوة وأهمية ما يطرح فيها من نقاشات وحوارات ومداخلات نقدية، وكانت السعادة الحقيقية حين انطلقت جائزة الشارقة للإبداع العربي عام 2009 من نادي القصة بالقاهرة؛ لأنه دليل على احترام دور الكاتب العربي في مصر، ودليل على حيوية نادي القصة في هذا السياق، فقد فاز عدد كبير من الكتاب المصريين والكاتبات المصريات بهذه الجائزة خلال الأعوام السابقة، وكان الحصول على هذه الجائزة في سن الشباب حافزاً كبيراً للكتابة وإثبات الذات، ومن النقاط المهمة التي طرحتها الندوة على لسان الروائي محمد جبريل وبعض الحاضرين، هو التركيز على عوائق الحصول على الجوائز المصرية والعربية بسبب تكرار أسماء لجان التحكيم في كثير من الجوائز، الأمر الذي حكم ذائقة بعض كتابنا ومثقفينا في فوز من يفوز وحرمان من حرموا منها لسنوات طويلة حتى تجاوزوا سن الشباب من ناحية، أو حتى

كانت السعادة الحقيقية حين انطلقت جائزة الشارقة للإبداع العربي عام ٢٠٠٩ من نادى القصة بالقاهرة؛ لأنه دليل على احترام دور الكاتب العربي في مصر، ودليل على حيوية نادي القصة في هذا السياق، فقد فاز عدد كبير من الكتاب المصريين والكاتبات المصريات بهذه الجائزة خلال الأعوام السابقة

إن جائزة الشارقة لها سمات بعيدة عن السياسة، وهذا وجه من وجوه التقدير الكبير، لأن الحكم على النصوص الإبداعية تحكمه التقاليد الفنية بصورة مطلقة خالية من المجاملات

حصل عليها من هم ينتمون للذائقة نفسها.

ومن هنا فنحن نحتاج لمثل هذه الندوات لتقليب الأفكار وعرض أفكار جديدة لخدمة الجوائز والقائمين عليها، ولقد خدمت الظروف هذه الندوة كذلك؛ لأنها عقدت أثناء فعاليات معرض القاهرة الدولي للكتاب في دورته الحادية والأربعين ووجود الكثير من الكتاب العرب بالقاهرة، الأمر الذي كشف عن آراء جديدة في تطوير الجوائز الأدبية ولجانها.

إن كتاب مصر يفرحون بجائزة الشارقة ويقدرون هذه الخطوة الإيجابية التي تم اختيار القاهرة نقطة انطلاقة الدورة الجديدة من جائزة الشارقة للإبداع العربي 2009.

إن تاريخ الجوائز في مصر طويل، والجديد أن المؤسسات الأهلية تنافس المؤسسات الحكومية في إنشاء جوائز أهم ما يميزها أنها لا ترتبط بلجان التحكيم وجماعات المصالح ولا بالمقاييس السياسية ولا بالشلل وجماعات المصالح التي تتم في المؤسسات الرسمية بشكل عام.

إن جائزة الشارقة لها سمات بعيدة عن السياسة، وهذا وجه من وجوه التقدير الكبير، لأن الحكم على النصوص الإبداعية تحكمه التقاليد الفنية بصورة مطلقة خالية من المجاملات.

وأطالب القائمين على الجائزة بتخصيص جائزة للكبار، تكون موازية لجوائز الشباب.

الجوائز العربية
ين الحضور والغياب

فؤاد قنديل

الجائزة قد تكون جواز المرور إلى التألق والتجويد . والجوائز بصفة عامة تمثل واحداً من أهم الحوافز المحرضة على العمل والمثابرة، وقد ارتبطت بالإنسان منذ بدء الخليقة إذ اكتشفها البشر مبكراً بوصفها وسيلة مشجعة لتحقيق الأهداف وبذل الجهد، وربما لتقديم الصور المتعددة للولاء والطاعة .

والجوائز تتبدى في أشكال عديدة، ربما لا يحصرها حصر خاصة في مجال العلاقات الإنسانية، فضلاً عن تسيير الأعمال في المؤسسات الرسمية والشعبية ومختلف مناحي الحياة من الألعاب الرياضية إلى الفنون والآداب والعلوم إلى الحروب، ومن الحياة العائلية إلى عالم الطفولة، بل إنها ليست مقصورة على الإنسان فقط، وإنما هي أصيلة لدى الحيوان وقد رأينا كيف تؤثر بقوة في تعليم القرود والأسود في السيرك والارتقاء بردود أفعالهم، كما حدث مثل ذلك مع الأفيال والخيول والكلاب وغيرها، ومن ثم نستطيع القول إن الجوائز سمة متغلغلة في كل ما يدب على الأرض إلى درجة ارتباطها العضوي بالحياة، وليست كما يتصور بعض الناس عنصراً هامشياً أو رغبة عارضة أو إضافة يمكن العمل بدونها أو الاستغناء عنها.

ويقتضي الحديث عن الجوائز الأدبية الإشارة إلى تاريخها العريق، وقد ظهرت من سالف العهود ومنذ سار الإنسان على الأرض، ومع نشأة الحضارات التي سادت ثم بادت.. من مصر القديمة والصين والهند إلى حضارة بابل وآشور والفينيقيين واليونان والرومان إلى العرب، وصولاً إلى أوروبا وعصر النهضة حتى العصور الحديثة، وليس من المبالغة في شيء أن نقول إن العرب بزوا الكثير من الشعوب بفضل ما أولوه من اهتمام للجوائز الأدبية، وتكفي الإشارة إلى التراث الهائل من الشعر العربي الرائع الذي شجعت عليه الجوائز المادية والمعنوية التي فاض بها الملوك والرؤساء والأمراء والكبراء، ولا نحسب أحداً يماري في أن هذا التراث ما كان ليرى النور أبداً لولا فرحة القبيلة بالشاعر وتقدير الأهل واهتمام رجال الحكم، واحترام الجميع لمكانة الشاعر والناثر حتى سيّدوهما وحملوهما على الرؤوس وكانا مصدراً للتفاخر والزهو. لقد تزايد عدد الأدباء في ربع القرن الأخير بصورة لافتة تستأهل الدراسة، ففي كل عام نسمع

ونقرأ عن كتاب جدد، وتعمر الساحة العربية بالمواهب التي تبدع القصة والرواية والشعر والمسرحية.

ويرجع ذلك في زعمنا إلى أمور عدة، منها:

أولاً: انتشار التعليم في كافة الأقطار العربية.

ثانياً: الرغبة الملحة في التعبير عن واقع إنساني يرزح تحب ضغوط سياسية واجتماعية ملتبسة.

ثالثاً: محاولة إثبات الذات في ظل التحديات المعاصرة.

من هنا تبدو الحاجة ماسة إلى الجوائز؛ لأن الإبداع الأدبي والفني يقتضي توفر استجابة جماهيرية مثل المغني والممثل المسرحي الذي ينتظر التصفيق بلهفة ويهون في سبيل ذلك كل جهد.

ولا أحسبه قد ضاع من الذاكرة ما قرأناه عن أسواق العرب مثل عكاظ والمربد، حيث شهدت مع التجارة ندوات ومطارحات وسجالات شعرية، وتلقى الشعراء خلالها العطايا المادية والمعنوية دلالة على أهمية الجوائز وعمق تأثيرها في خلق التنافسية من أجل الإبداع والتجويد.

وفي العصر الحاضر تتعدد صور الجوائز المعنوية، فمنها : النشر وهو أولى الجوائز وكذلك اهتمام وسائل الإعلام وتحتسب الدراسات النقدية من الجوائز، وكذلك متابعات القراء وإقبال الجماهير على حضور الندوات. كل ذلك يسهم في رفع معنويات الكاتب ودفعه إلى تحمل الجهد والسهر والسفر والقراءة الطويلة والاعتكاف والتفرغ إلى درجة الابتعاد عن المتع وألوان الترفيه و والقيام بالأعباء

الحاجة ماسة إلى الجوائز؛ لأن الإبداع الأدبي والفني يقتضي توفر استجابة جماهيرية مثل المغني والممثل المسرحي الذي ينتظر التصفيق بلهفة ويهون في سبيل ذلك كل جهد

الاجتماعية، والتخلي عن الانشغال بكسب العيش في سبيل الهواية التي لا تعادلها هواية، والولع الذي ليس بعده ولع.

والأديب في بلادنا العربية يعاني كثيراً من أجل إبداعه، فالكاتب الروائي مثلاً يقضي السنوات في البحث والإعداد لعالمه الروائي من رسم الشخصيات وترتيب الأحداث على نحو فني، فضلاً عن التقصي التاريخي إذا اقتضت الرواية ذلك، بالإضافة إلى الجهد المبذول في تشكيل النسيج السردي والوصفي وضبط إيقاع العمل وحبكاته بما يتمكن معه من تبليغ رسالته الفكرية والجمالية، ثم يمر العمل بالعديد من المراجعات العلمية واللغوية والطباعية وغيرها ثم ينتظر سنة أو سنتين حتى يرى النور دون أن يتقاضى مقابل ذلك غير القليل الذي لا يفتح بيتاً ولا يرعى أسرة، ولا يكفي لشراء الكتب ومختلف لوازم الكتابة والقراءة التي لا يستغني عنها أي أديب. ومن المعاناة أيضاً التناقص الشديد في منابر النقد، فليس من شك أن الوقت المبذول في الإبداع لا يدعو لأسف صاحبه ولا ندمه إذا لقي بعض الاهتمام بعمله من ناقد قدير، فهو بمثابة الأجر الحقيقي للكاتب والتحية الواجبة من رعاة الحركة الثقافية وحراسها والقادرين على قول الكلمة الفاصلة فيما أبدع الكاتب بما يعينه على تطويره للأداء والاستمرار فيه أو تخليصه مما يشوبه.

ومن المعاناة أيضاً تراجع عدد القراء، وتلك مسألة مثيرة للقلق، يمكن أن تسلم الكاتب لليأس، لأنه ينتج سلعة لا مستقبل لها إلا مخازن الكتب، ولو رآها بين أيدي القراء وعلى رفوف المكتبات وتناقلت

ذكرها الألسنة لحفزه هذا على الاستمرار والتجديد والإبداع. وليس بخافٍ على المهتمين بأمر الكتاب والقراءة والثقافة عامة أن الكاتب في معظم الدول الغربية حيث يوزع كتابه في عدة ملايين من النسخ، ويحصل مقابل نسبته في البيع على عدة ملايين من الدولارات أو الجنيهات الإسترلينية يستطيع أن يسافر ويغامر ويمر بالتجارب وينفق على زيارة المتاحف ودور الأوبرا والاستماع إلى الموسيقى وشراء الكتب، وأن يصبر لسنوات حتى يبدع العمل الأدبي اللافت والمثير، فليس وراءه تل الهموم ولا نباح المطالب ولا يشكو من الحرمان والفاقة، كما لا يبخل عليه النقد ولا وسائل الإعلام. ومن المعاناة أيضاً تقصير وسائل الإعلام في إلقاء الضوء على جديد الكتاب والكتب، فليس هذا في الأغلب من مهامها في رأي البعض، حتى الصفحات الثقافية فإنها تعمل لحساب فئة دون أخرى، وبعض المشرفين عليها لا يعنيهم إلا الأصدقاء مهما كانت كتبهم متواضعة وإبداعهم هزيلاً، ولسنا بحاجة إلى الحديث عن القنوات التلفزيونية التي تعنى بالممثلين ولاعبي الكرة، غير محتفلين بصناع المعرفة. هكذا يبدو جلياً دور الجوائز الأدبية خاصة إذا صح تصويبها إلى المستحقين، ونالها الجديرون وليس أصحاب الحظوة من الأحباب أو القادرين على توفير المنافع والمصالح. وفي الوقت ذاته نذكر أن عشرات الأدباء والموهوبين الذين أثروا المكتبة العربية بروائع الإبداع الأدبي، لما افتقدوا التقدير المعنوي وتغافلت عنهم الجوائز ووسائل الإعلام، بل والندوات والمؤتمرات أصابهم الكمد، وحطت في نفوسهم الحسرة، وأحاط بهم اليأس فذبلت منهم المواهب وضمرت الأجساد وأظلمت الآفاق، ومع تمام الإهمال ماتوا وهم أحياء، ثم أنقذتهم منية حقيقية، حيث أشفقت عليهم من نزيف المعاناة خاصة مع النفوس الأبية الكريمة،كان طبيعياً إذن أن تهب المؤسسات الثقافية، الحكومية والأهلية للإجابة عن أسئلة الحركة الثقافية بالإعلان عن الجوائز والمسابقات الأدبية بوصفها القادرة على بعث الروح التنافسية من ناحية وتقدير النابهين من ناحية أخرى مع بث الحيوية والفاعلية في الحضور الثقافي، فضلاً عن تجديد الدماء الجارية في عروق الحركة الأدبية بالكشف عن المواهب الواعدة وفتح الطريق أمامها، الأمر الذي يدل بجلاء على توفر حالة من الازدهار اللافت في الساحة الثقافية، سوف تؤثر بالتأكيد في مجالات أخرى كالفنون والإعلام وإنعاش فضاءات الوعي بشكل عام.

في الإطار السابق نلحظ أن كل الأقطار العربية ولا نستثني فلسطين والعراق والسودان وموريتانيا قد أولت عناية واضحة بالجوائز الأدبية وخصصت لها الاعتمادات المالية سواء من المؤسسات الرسمية أو المدنية أو من الأفراد. ولعل في مقدمة الجوائز الأدبية في وطننا العربي تلك التي تمنحها دول مثل السعودية والإمارات والكويت ومصر، كما أن ثمة جوائز لا بأس بها في سوريا وتونس والأردن وغيرها من البلدان وإن لم تكن محط اهتمام وسائل الإعلام على مستوى الوطن العربي.

وأكبر الجوائز السعودية هي جائزة الملك فيصل، لكنها ذات طبيعة دينية في الأغلب وتمنح على استحياء جائزة لفرع الأدب، تركز فيه على الدراسات النقدية، ولا تعنى بالإبداع إلا في النادر، وما أجدرها أن تفعل لأنها جائزة مرموقة وتتمتع بالنزاهة وحسن السمعة. على أن ثمة جوائز يصدرها الأفراد مثل جائزة فقي وجائزة يماني والقرشي، وهي جوائز مخصصة للشعر ونقده،

ويـؤخـذ عليها النظرات التقليدية ومن ثم فدورها في تجديد الدماء أو إحداث حراك أدبي محدود للغاية. وتمنح الكويت جوائز علمية وأدبية مرموقة ومحل احترام المؤسسات الثقافية العربية، لكن نصيب الإبداع فيها غائب تماماً، ومن الكويت تطالعنا جائزة البابطين وتصدر عن شاعر قدير له توجهات قومية أصيلة ورؤية أدبية نابهة، لكنها لا تزال تدور في فلك التقليدية إلى حد كبير. أما في مصر فالدولة تخصص جوائز كبرى للمبدعين والنقاد المصريين وتمنحهم على شرفها مبالغ كبيرة، ولها مستويات عدة (تشجيعية، تفوّق، تقديرية، جائزة مبارك) بالإضافة إلى الجوائز التي تمنحها الدولة لأفضل روائي عربي في مؤتمر الرواية وأفضل شاعر عربي في مؤتمر الشعر، وجوائز للقصاصين الشباب باسم يوسف إدريس ويحيى حقي ومحمود تيمور، كما أن هناك جوائز يقدمها اتحاد الكتاب ومؤسسة ساويرس والجامعة الأمريكية، وهي بلا أدنى شك جوائز ذات تأثير إيجابي، إلا أنها - في رأيي الشخصي - تفتقر أحياناً إلى الموضوعية، وتغيب عنها الشفافية خاصة جوائز الدولة الثلاث الكبرى لأن العلاقات الشخصية والتربيطات تغلب الجودة والتميز، ومن ثم يفضي هذا إلى تأثير سلبي عكس المستهدف من منح الجوائز.

وتقوم دولة الإمـارات العربية المتحدة بتقديم ثلاث جوائز مهمة هي الشيخ زايد والعويس والشارقة وتتمتع جميعها بسمات تجعلها في زعمي أفضل الجوائز العربية على الإطلاق، ومن هذه السمات التي تميزها وتحرص عليها رغم انقضاء السنوات على تأسيسها:

أولاً: الشفافية والموضوعية.

ثانياً: الفرص المتاحة لكافة الأجناس الأدبية.

ثالثاً: التقدير البالغ والاعتبار للابتكار والتجديد.

وليس لي من مأخذ على جائزة الشيخ زايد إلا قصر منحها لكاتب واحد في كل الأجناس الأدبية، وهذه مسألة مثيرة للدهشة والعجب وتستحق النظر احتراماً أولاً لاسم صاحبها وثانياً لهذه الجائزة الرفيعة التي دفعتها فكرة اختيار الأديب الواحد إلى درب ضيق جداً لن يحقق لها ما يليق بها من انتشار وتأثير.

أما العويس فقد حفرت طريقها من قديم بثقة وأصالة عبر رؤية مفتوحة ودقيقة للساحة الثقافية وبنت مجدها بتؤدة على أسس موضوعية بحيث تحسن التصويب والاختيار بين المقتدرين حقاً من أبناء الأمة العربية دون أدنى حساسية، أو توجهات إيديولوجية أو أية حسابات، مع الأخذ دائماً في الاعتبار العطاء المتراكم والتميز والموهبة والتأثير، وحين نأتي إلى جائزة الشارقة للإبداع العربي فإننا نأتي إلى وردة نضرة ومتألقة في حديقة الجوائز الأدبية العربية دون منازع، وذلك الرأي ليس من قبيل المديح أو المجاملة فلا أعرف من أهلها أو القائمين عليها أحداً، ولكن رأيي ينبني على الأسباب التالية:

أولاً: لأنها مخصصة للشباب العربي دون استثناء

ثانياً: مبالغها النقدية مشجعة لمن يبدأ طريقه الإبداعية

ثالثاً: إنها تتوزع على ستة أجناس أدبية، وليس جنساً واحداً

رابعاً: إنها تمنح لثلاثة فائزين في كل فرع وليس واحداً

خامساً: إنها تطبع الأعمال الفائزة، وقد طبعت بالفعل نحو مائتي كتاب

سادساً: إنها تتمتع بموضوعية تكاد تكون مثالية

سابعاً: إنها تنظم ورشة أدبية، يشرف عليها أحد كبار النقاد والمبدعين

ثـامنـاً: إنـهـا لا تضع شروطـاً كابحة للإبداع على أي نحو

لهذا لا أبالغ إذا ذهبت إلى أن هذه الجائزة تختلف عن كثير من الجوائز، وتتميز عنها وتتخذ نهجاً يرفعها فـوق المنافسة، وأقـترح أن تزيد المكافأة المادية لتصبح ثمانية آلاف دولار بـدلاً من ستة، وسبعة بدلاً من أربعة ثم خمسة بدلاً من ثلاثة، ويكون المجموع للفرع الـواحـد عشرين ألـفـاً، كما أقترح زيـادة عـدد النسخ المطبوعة من الكتب الفائزة وتيسير توزيعها في شتى الأقطار العربية، وكذلك أوصي بزيادة مساحات الإعلام والدعاية للجائزة على مدى الشهور الثمانية ولا تقتصر الإشارة إليها على دفقة واحدة عند إطلاقها، ويبقى أن نتوجه بـالتحية والتقدير لكل من يساهم في دعم الإبداع الأدبي العربي بتأسيس المؤسسات الثقافية التي تشجع الحراك الأدبي وترعاه بما يدفعه إلى المقدمة، انطلاقاً من فكرة مؤداها أن المجد الحقيقي للعرب مجد ثقافي، ولن يكون لنا في المستقبل القريب غيره، وعلينا ألا نبخل بمال أو جهد أو وقت، ونبذل ما وسعنا لإثراء هذا الحقل الـذي يستطيع - بعون الله - أن يبلغ بنا ما نأمل فيه من شأن عالمي مجيد.

الجوائز العربية
وجسر الوصول إليها

محمد جبريل

إذا كان المبدع والناشر والمتلقي، قارئاً وناقداً، هم قوام العملية الإبداعية منذ أن يدفع المبدع بأصول نصه إلى الناشر، وحتى الصدى الذي يحدثه على مستوى النقد، والقارئ العادي، فلعل أهم ما نتمناه لإبداعنا العربي، أن يصدر عن ذات الفنان وثقافته وخبراته، وما تمليه عليه موهبته ورؤاه، فلا يخضع فنه لإغراءات الترجمة أو نيل الجوائز. من حق المبدع أن يجد الفضاء الواسع لكتاباته، لكن العيب في أن يتحول إلى «مقصدار» يكتب إبداعه «بالمازوة» وفق ما يريده الآخرون؛ ولأن الأمثلة لا تخطئها الأعين، ولأننا لسنا في مجال توجيه الاتهام، فلعله يكفي أن نشير إلى المعنى.

الإبـــداع عـمـلـيـة شـديـدة الخصوصية، والقيمة الحقيقية لإبداع نجيب محفوظ - على سبيل المثال - لأنه منذ محاولاته الأولى في مجلة سلامة موسى الجديدة، إلى أحلام فترة النقاهة تعبير عن خصوصية إبداع محفوظ وتميزه وامتيازه، ثمة الـدور الصحفية

وهيئة الكتاب وهيئة قصور الثقافة ومكتبة مصر ونهضة مصر والشروق والآداب والأنجلو والخانجي والبستاني وغيرها مما يسهل عده، كانت لنا ملاحظات على أدائها، وأنها عاجزة عن سد احتياجات المبدعين للنشر بما يدفعهم إلى تمويل طباعة مؤلفاتهم، أو اللجوء إلى ناشرين لا يدفعون كطبيعة الأمور. وإنما يحصلون من المبدع على ما يفوق قيمة التكاليف الفعلية ببضعة أضعاف، مقابلاً لنسخ قليلة يكتفي بتوزيعها على الأصدقاء، فالمسألة إذن أقرب إلى التوثيق. الأخطر هو ما نشهده هذه الأيام من نشوء دور لا ندري من أين تحصل على تمويلها، تقبل ما تنشره، وتدفع لكاتبه وفق شروط تفرضها، بل وتقدم على ترجمة النص، بصرف النظر عن المستوى!

أما التلقي، فمن الظلم أن ندين القارئ العادي على اقتنائه كتباً رديئة المستوى، الإدانة يجب أن توجه إلى النقد الذي يعانى أحد أمرين: إما الكتابات السريعة التي يغيب عنها النقد بمعناه الحقيقي، أو أنها تتجه إلى مناقشة قضايا أخرى، قد لا تكون في صميم اهتمامه. الأخطر هو نقد الإيديولوجية والشلة والصداقة إلى آخر المعاني التي تهبنا ـ حين نقرأه شعوراً سلبياً.

إذن، فإن العلاقة بين المبدع والناشر والمتلقي هي المدخل الحقيقي لمناقشة القضية التي نحاول مناقشتها.

وبداية فإن المسابقات لا تدخل دائرة اهتماماتي. لا أحب أن أضع نفسي موضع امتحان بما قد لا أطمئن إلى حيدته وموضوعية حكمه. الجائزة الوحيدة التي حصلت عليها وهي جائزة الدولة التشجيعية، ملأ استماراتها الصديقان يوسف الشاروني وسيد النساج ـ رحمه الله ـ وكنت قد نسيت الأمر تماماً حين زارني يحيى حقي في جريدة «المساء» ومعه علبة «بونبوني»، وقال: مبروك يا جبريل... فزت بجائزة الدولة!

مسابقاتنا الأدبية ـ وقد شاركت بالتحكيم في العديد منها، فأنا شاهد عيان كما يقال ـ تعاني الكثير من الإشكاليات.

المصيبة أنه حين ظهرت كوة في الجدار الصلد، بقصر التقدم لمسابقة «بوكر» على الناشرين، هم الذين يشاركون بالأعمال التي يثقون بقيمتها بين ما نشروه، واطمأن المبدعون الذين يأبون الاشتراك في تلك المسابقات أن الأمر ربما جاوز دوائر الأصدقاء، فوجئ الجميع، أن الناشرين خضعوا لنفس الإشكاليات.

وحتى يأذن الله بالفرج فإن كل من يحترم نفسه من المبدعين الحقيقيين يفضل أن يحتفظ بإبداعه، صوناً لقيمة الإبداع، ولكرامة المبدع! فإذا ناقشنا القضية من حيث هي قضية تهم الساحة الثقافية بعامة، فلعل الترجمة هي المشكلة الأولى في الجوائز العالمية، بمعنى أنه لابد من ترجمة العمل الذي نرشحه للفوز بجائزة عالمية إلى لغة أجنبية مهمة كالفرنسية والإنجليزية، لأن أهل نوبل على سبيل المثال لا يعرفون العربية.

أذكر قول نجيب محفوظ لي في بداية الستينيات: الدراسات والمقالات النقدية التي تناولت أعمالي شيء مهم، لكن الأهم هو الترجمة، بدون الترجمة سيظل أدبي مقتصراً على الوطن العربي، وهذا ما أطمح إلى تجاوزه. الجائزة العالمية تجاوز المحيطين المصري والعربي إلى المحيط العالمي.

تحصل عليها إنجازات إبداعية على مستوى الآداب والفنون والعلوم الإنسانية والتطبيقية،

فلا تقتصر على مبدعي البلد الذي تصدر عنه، وإنما تحتفي بكل المبدعين بصرف النظر عن الوطن الذي ينتمون إليه.

القيمة وحدها هي جسر الحصول على الجائزة.

أما القول بأن تلك الجوائز - جائزة نوبل مثلاً - لا تخلو من أبعاد سياسية فهو قول صحيح تماماً، والأمثلة متعددة، يكفي أن أشير إلى عدم فوز أدباء عالميين بكل المقاييس بينما ذهبت الجائزة إلى أدباء مجهولين عدد من يتكلمون لا أقول يقرأون باللغة التي يكتبون بها لا يجاوز الألفين، والمعلومة ليست من عندي، لكنها صادرة عن لجان الجائزة الدولية. مع ذلك، فإن جائزة نوبل تظل هي الجائزة الأهم - لإجماع الرأي المثقف في العالم عليها، ولأنها ذهبت في أحيان كثيرة - إلى من يستحقونها بالفعل.. نجيب محفوظ مثلاً.

الجوائز العالمية يجب أن تصبح مثلاً للتجرد والموضوعية، بحيث ينالها من يستحقونها بالفعل، وليس لبواعث سياسية مشبوهة، كما أكدت نوبل ذلك للأسف - في أعوام كثيرة. ولنتذكر أنها ذهبت إلى بعض الأسماء التي كان يجب أن تواجه محاكم مجرمي الحرب، مثل بيجين وبيرين، بدلاً من الحصول على جائزة نوبل للسلام. كما ذهبت إلى بعض الأسماء التي لا يعرفها أحد!

وعلى المستوى العربي فثمة جوائز عربية لا يقتصر الفوز بها على البلد الذي تنتسب إليه، وإنما هي تأخذ صفة القومية كما في الشارقة والشيخ زايد والعويس والبابطين وحسن فقي وغيرها، أو تأخذ صفة العالمية كما في الملك فيصل. ولاشك أن زيادة الجوائز، سواء من دول أو من أفراد، مسألة مطلوبة، باعتبار أن الجوائز تمثل حافزاً للمبدعين على المستويين الأدبي والمادي، وكما نعلم فإن هذه الجوائز ذات قيمة مادية مرتفعة، بحيث تمثل انفراجة الباب للكاتب الذي أدركته حرفة الأدب.

فوز بهاء طاهر بجائزة غونكور أزال الشبهات التي أثيرت حول الجائزة، وأحدث الفوز صدى واسعاً في الأوساط الثقافية والإعلامية. هذه النقطة - بالتحديد - تثير التأمل، لقد تركز الاهتمام الإعلامي حول جائزة غونكور، بينما توارت جائزة الرواية العربية، رغم أن الفائزين يتساويان في المكانة؛ ولأن جائزة الرواية عربية، وتمنح في مؤتمر للرواية تنظمه القاهرة، فقد كان المتصور أن يساوي الاهتمام الإعلامي بين الجائزتين. هل هي نظرة الإعجاب إلى كل ما هو أجنبي، أم أن هناك أسباباً أخرى غير معلومة ولا مفهومة؟

من حق بهاء طاهر أن نحتفي بإبداعه، وأن نسعد لفوزه بجائزة مهمة، لكن من حق ثقافتنا - وكان إدوار الخراط ممثلاً لها - أن نعتز بإبداعها، وبجوائزها الكبرى التي تصدر عن مؤسسات هي الواجهة لثقافتنا المعاصرة. أما جوائز الدولة في مصر، فإنها تتمثل في جوائز مبارك والتقديرية والتفوق والتشجيعية. وهي أوسمة ينالها الفائزون من المبدعين والدارسين والمفكرين، بالإضافة إلى الأوسمة الحقيقية التي ترافق الحصول على الجوائز،

نحن نقدر الفائزين بجوائز الدولة في مستوياتها المختلفة: جائزة مبارك والتقديرية والتفوق والتشجيعية، بصرف النظر عن أن بعض الجوائز ربما جاوزت من يستحقونها لدواعٍ أخرى، لكن المشكلة التي ستظل تفرض نفسها في كل عام، هي القواعد التي يتم في إطارها اختيار الفائزين بالجوائز المختلفة.

أتحدث عن المبدأ. القيمة الأهم

للجائزة، معنى الجائزة، أنها تساوي بين الجميع، فلا يحصل على جائزتها إلا من يستحقها بالفعل، وأيا كان حظه من القرب أو البعد، وما إذا كان يستحق موضع الصدارة الذي أهلته له - فحسب - قدراته الإبداعية.

أخطر الشوائب التي تعانيها جوائز الدولة أنها لا تصل إلا لمن يلح في اقتناصها - أليست صيداً ثميناً؟- واسألوا العالم الجليل شوقي ضيف - رحمه الله الذي استعصت عليه جائزة مبارك بضعة أعوام متتاليه، والحل الذي أتصوره - لتعدد الجوائز الآن وارتفاع قيمتها بما يغري! - إنشاء مؤسسة لجوائز الدولة، تمارس أعمالها بأعلى قدر من الشفافية، وتجدد عضوية لجان تحكيمها بصورة دائمة، فلا ترين عليها الاستاتيكية وما تفرضه من ظواهر سلبية. جوائز الدولة يجب أن تتولاها مؤسسة مستقلة، كما في كل الجوائز المماثلة في كل الدنيا، هي التي ترشح بواسطة عناصر مثقفة تختارها، وتتقلص الترشيحات في قوائم صغرى، فأصغر، من خلال تقييمات جادة، ومناقشات ملتزمة.

يوسف الشاروني - سيد النساج - شوقي ضيف

جائزة الشارقة
الحضور عبر الإبداع

أحمد قرني

كانت التجربة الأولى مع الألم حين قرر أبي أن نترك بيتنا في بولاق بالجيزة، حيث كنا نعيش لنرحل إلى الفيوم حيث الأهل والعائلة ومسقط الرأس لم أفهم بعد وأنا صغير في الصف الثالث الابتدائي كيف أترك مدرستي وأصحابي وأرحل إلى مجهول لا أعلم عنه شيئاً سوى ما كان يحكيه لنا أبي عن حياته هناك وعن عائلة مغني التي ننتمي إليها وأننا حتماً يجب أن نعود إلى بلدتنا الصغيرة سنورس.

أتت السيارة النقل وحملنا أمتعتنا حتى الكلب الذي كنا نربيه حملناه معنا في السيارة وانطلقت بنا سريعة تحملني إلى المجهول. حين ابتعدنا قليلاً عن شارعنا انطلق الكلب يعوي وانتابته حالة عصبية جعلته يقطع الحبل ويقفز من السيارة رغم محاولتي لطمأنته وجرى عائداً إلى بيتنا كنت أتابعه بعيني وأحسده على شجاعته حين رفض ذلك الرحيل. كان يتملكني ذات الإحساس الذي تملكه

والبيوت التي عرفتها والشوارع التي مررت بها تختفي أمام عيني وهناك في سنورس مضت الأيـام بطيئة مملة بلا أصحاب ولا أناس تعرفهم رغم توافد الكثيرين على بيتنا الجديد من الأقرباء وأفراد العائلة يهنئوننا بالعودة إلى بلدتنا. كنت أنتظر بفارغ الصبر انتهاء الإجازة الصيفية وعودتي إلى المدرسة وكانت المفاجأة تنتظرني حين دخلت المدرسة فلم أجد أصحابي الذين عرفتهم ولا المدرسين ولا الناظر حينها أدركت أن كل شيء قد تغير وأخذت أبكي.

البداية مع الشعر

الحياة هنا في سنورس تختلف عن بولاق، هناك الضجيج والحياة والناس، وهنا الهدوء الممل والحياة الباردة وبساطة العيش فقد كان معظم الناس فلاحين يذهبون إلى الأرض في الصباح الباكر ولا يعودون إلا مع أذان المغرب ويخلدون إلى النوم في انتظار صباح جديد، وهذا ما حاولت رصده في رواية آخر سلالة عائلة البحار. هذا البون الشاسع بين الحياة في المدينة والحياة في الريف أتعبني كثيراً حتى تأقلمت مع حياتي الجديدة ومضت السنوات وكان مشهد مقتل السادات في العرض العسكري الذي رأيته وأنا جالس أمام التلفزيون في يوم العطلة المدرسية بمناسبة انتصار أكتوبر كان المشهد مؤلماً وشعرت بالحزن والخوف وبدأت ولأول مرة أمسك القلم ومثل كل الكائنات التي تشعر كانت البداية مع الشعر حيث كانت الخواطر التي كتبتها في الكراسات وفي ظهر الكتب المدرسية أتلوها بيني وبين نفسي حتى كانت السنة الثالثة في المرحلة الإعدادية وحينها تعرفت على الأستاذ فتحي سنوسي مدرس اللغة العربية كان مدرساً مختلفاً في التعامل مع الطلاب حيث كان يبحث عن صداقتنا وكان متمكناً من اللغة مما شجعني على أن أقرأ له بعض تلك الخواطر سعد جداً واندهش وأخذني وكان معنا أحمد عبد الباقي أحد زملائي في الفصل إلى مكتبة بيت الثقافة في سنورس التي كانت تجاور محطة القطار وصعدنا سلمها القديم المتهالك تنقل بين أرفف الكتب حتى عثر على كتاب المعلقات ثم تصفحه حتى توقف عند معلقة امرئ القيس وقرأها ولكنه قرأها بطريقة غريبة فقد قطعها على الأوزان وأخذ يشرح لنا كيف هي أوزان الشعر وحينها اشتد فضولي وتكررت زيارتي للمكتبة حتى صرت عاشقاً لها أستعير وأقرأ وبدأت أكتب الشعر على أوزان الخليل وأعرضه على الأستاذ فتحي وهو يصحح لي مع ذهابي الدائم لمكتبة بيت ثقافة سنورس وتعرفت على حسن أمين المكتبة.... حتى لم أجد فيها جديداً حدثني أحدهم عن مكتبة دار الكتب في المحافظة وعلى الفور ذهبت إليها عن طريق القطار وتعلقت بها وأخذت أستعير منها وقرأت في هذه السن المبكرة الخصائص والمثل السائر وأسرار البلاغة والحيوان والبيان والتبيين والكثير والكثير من كتب التراث وتوطدت علاقتي بنادي الأدب في بيت الثقافة وكان المرحوم الشاعر زكي عبد الحليم يلقي قصائد ديوانه من وحي القلم قصائد تنتمي إلى المدرسة التقليدية في الشعر شعر موزون ومقفى كنا مبهورين ساعتها بقدرته على تلك الكتابة وإتقان الوزن كنت أقرأ ما أكتبه على استحياء وتردد حتى انضم إلى النادي الشاعر عنتر حسين كان يكبرني حيث كان في الجامعة وقتئذ وكنت مازلت في أولى ثانوي توطدت علاقتنا حتى صرنا صديقين كان عنتر حسين متفجراً بالشعر يرفض واقعه الاجتماعي وفقره وكتب عن كل ذلك شعراً حتى مات في حادث مفجع في السعودية حيث سافر

للعمل هناك وتألمت كثيراً لفراقه وانصرفت بعض الوقت عن الكتابة ثم عدت إليها لأنني وجدتها ملاذي الأخير ومهربي وفي نادي الأدب انضم إلينا احمد طوسون وكان زميلي في المدرسة وكنا نجلس في مقعد واحد في نفس الفصل وكان خجولاً وبعد تردد طويل اقتنع أن يأتي إلى بيت الثقافة وأن يقرأ ما يكتبه في نادي الأدب وكان يكتب القصة القصيرة بلغة إنسانية عالية تختلف كثيراً عن السائد وبدأنا رحلة التمرد في الكتابة عما هو سائد هنا في الفيوم من كتابة بليدة مسالمة وبدأ جيل جديد يتشكل هنا في الفيوم محمد عبد المعطي أحمد عبد الباقي أحمد طوسون أحمد قرني وبدأت روح جديدة تنبعث داخلي قرأت عبد الصبور وأمل دنقل والبياتي وعفيفي مطر وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمود درويش حتى دخلت الجامعة وكانت المفاجأة لمدرسي اللغة العربية الذين ارتبطت بهم كثيراً حين علموا أنني التحقت بكلية الحقوق رغم أن مجموع درجاتي كان يرشحني لدخول كلية الآداب قسم اللغة العربية... سنورس في الثمانينات كانت تعج بالإسلاميين عموماً كانوا جميعاً ينقسمون إلى جماعتين كبيرتين الإخوان المسلمين وعلى رأسهم أحمدي قاسم ومجدي طلب والجماعة الإسلامية وعلى رأسها محمد عبد العزيز وكل جماعة تحاول أن تجتذب أكبر عدد إليها وقد نجح كل فصيل في جذب عدد من الأنصار إليه وكنت بينهما حائراً حتى أدركوا هم وأدركت أنني لا أصلح لا لهؤلاء ولا لهؤلاء فقد كان عقلي لا يكف عن الأسئلة مانعاً أن أصبح تابعاً لأي من الفريقين وأدركت في وقت مبكر أنها جماعات تريد السياسة بعباءة الدين واصطدمت بهم عدة مرات ثم رحلت إلى عالمي إلى الأدب والشعر والكتابة ذلك العالم الأرحب وأسئلة الإبداع تشغلني وأنا أغوص في القراءة النهمة حتى رأسي حتى وقعت على أفكار المعتزلة وهم من جماعة المتكلمين ورأيت كم هي مستنيرة وقرأت عنهم الكثير وعن أفكارهم وشيوخهم وسعدت جداً في هذه السن المبكرة عندما عرفت أن الجاحظ هو أحد أبناء تلك الجماعة ولا شك أن أفكار تلك الجماعة ساهمت في فترة من حياتي في ترتيب الأفكار والإجابة عن الأسئلة الكبرى التي تحيط بالإنسان عن الوجود وأسئلة الفلسفة الغامضة والمحيرة ووجدت منهجهم في تحرير العقل وحرية التفكير ضالتي التي أنشدها.

السنوات العجاف

بعد تخرجي في الجامعة التحقت بالقوات المسلحة ضابط احتياط وكانت السنوات العجاف فلم أكتب كلمة واحدة طوال السنوات الثلاث حتى ظننت أن عفريت الشعر قد غادرني إلى الأبد وأنني لم أعد قادراً على الكتابة لم أعد أتواصل مع الحركة الأدبية ولم أجلس على مائدة الأدب. مرت الأيام ثقيلة قلقة لا يمكنني أن أصف ما انتابني طيلة هذه السنوات حتى أنهيت سنوات خدمتي في الجيش كضابط احتياط وبدأ المارد داخلي يتحرك بقوة وبدأت أشعر بروح جديدة تدخلني وكانت المفاجأة، بدأت أعود إلى الحياة الأدبية بنشاط وبدأت أكتب كانت فرحتي لا توصف وأنا أعود إلى الشعر هو الحياة والحلم والرغبة سؤال الوجود والكتابة والتهور والمغامرة الذوبان في الحروف والكلمات والبحث عن المعنى الجديد والصورة واكتمال النص حينها عثرت بالصدفة على إعلان في إحدى الجرائد عن جائزة عربية وهي جائزة الدكتورة سعاد الصباح وتطلب ديواناً مخطوطاً لم يسبق نشره وشجعني صديقي أحمد طوسون على التقدم للجائزة فقد كنت متردداً وأهداني قلم حبر كي

أكتب به الديوان فلم يكن الكمبيوتر قد انتشر بعد وبالفعل بدأت أعد ديواني الأول وجعلت عنوانه ـ لك العشق والنيل لي ـ وكانت المفاجأة أن فاز الديوان بالجائزة وكانت سعادة أدباء الفيوم بهذه الجائزة لا توصف فقد كانت بمثابة اعتراف بهذا الجيل ولا أنسى تلك الفرحة التي لمعت ببريق الحب في عيني أسامة الزيني وأحمد طوسون وأصر الأدباء على الاحتفال بهذه المناسبة وكانت كلماتهم لا تنسى في ذلك اليوم وخاصة أنها كانت ليلة شتاء ممطر وأصر الأدباء على الحضور من كل مكان ولا أنسى حين انقطعت الكهرباء وأكملنا الحفل على أضواء الشموع أما الذي لم أكن أتصوره أن يصدر الديوان وأن أرى بعيني أول كتاب لي مطبوعاً حين أرسلت لي الدار نسخاً من الديوان كان النشر وقتها عسيراً، حيث صدر الديوان عام 1996 ولم يكن أحد من أبناء جيلي قد طبع كتاباً.

القطار

كانت جدران بيت الثقافة المتهالكة تهتز مع قدوم القطار حين يدوس بعجلاته القضبان الممتدة في صمت واستكانة فرحة بقدومه إليها ربما لأنه يبعث فيها الحياة بتلك الاهتزازات القوية. نتجمع في الغرفة القديمة القريبة جداً من شريط القطار انضم إلينا أسامة الزيني حاملاً قلبه الرقيق بين دفتي أشعاره الرومانسية رأيته مقبلاً بقسمات وجهه كان مفتوناً بالشعر يدهشك بقدرته على بناء القصيدة بعد أن نفرغ من الندوة الأسبوعية نكمل ما كنا نتحدث فيه هناك نتسكع في شوارع سنورس وبين حواريها وعلى التلتوارات يملؤنا إحساس بالتحرر والتمرد على هذا العالم الذي يمتلئ بالظلم. الكتابة هي التحرر من تلك القيود والرغبة في التحليق في اللامعقول. وبقروش قليلة جمعها الأصدقاء في نادي الأدب، صدر ديواني الثاني ـ حائط الوقت ـ حيث اقترحنا مشروعاً بسيطاً للنشر وبعده صدرت مجموعة أحمد طوسون ـ مجرد بيت قديم ـ وصدر لأحمد عبد الباقي ديوانه الأول ـ كتابة لا تلين ـ وآخرين كانت الكتابة هي لحظة الاكتشاف والخلق وكان النص بالنسبة لي هو خلق جديد هو سؤال البداية، لذا كان إيماني العميق بعدم الاستكانة في التجربة وضرورة التهور والمغامرة دائماً وما أن تطأ قدمك أرضاً حتى تهم بالارتحال عنها لا يمكن أن يتجاوز الإبداع والاستسلام.. أين اليقين في الكتابة؟

هذا البون الشاسع بين الحياة في المدينة والحياة في الريف أتعبني كثيراً حتى تأقلمت مع حياتي الجديدة ومضت السنوات وكان مشهد مقتل السادات في العرض العسكري الذي رأيته وأنا جالس أمام التلفزيون في يوم العطلة المدرسية بمناسبة انتصار أكتوبر كان المشهد مؤلماً وشعرت بالحزن والخوف وبدأت ولأول مرة أمسك القلم

تلك الحيرة وهذا القلق جعلني أكف عن كتابة الشعر بعض الوقت وأنا أرفض أن تكرر التجربة نفسها ولا أدع نفسي تركن إلى الاستكانة وهي ضد الكتابة والإبداع

إنها لا توجد إلا هناك في الكتابة المسالمة المستكينة أين تقع تلك الحروف التي لن نبلغها بمغامرتنا أين تسكن هذه الأرض البكر التي لم تصلها قدم وبدأت أنحاز بجرأة إلى كتابة جديدة أكثر جرأة قد تصل بك إلى التهور حيث يرفضك الأقربون... القطار يعني الارتحـال من مكان لآخر إنه لا يكف عن السير ولا يهدأ طالما قطع المسافات لكنه لا يمل هكذا بدا القطار لي هناك كنا ننتظره على المحطة القديمة هكذا يكون المبدع والكاتب وكتبت قصيدة النثر بروح جديدة وحين قابلت الكاتب والروائي فؤاد قنديل في أحد المؤتمرات وكان يرأس وقتها تحرير سلسلة إبداعات وطلب مني ديوان شعر لي لينشره بالسلسلة وترددت بسبب المشكلة التي حدثت بيني وبينه حول ديواني الأول ـ لك العشق والنيل لي ـ فقد كان معترضاً على بعض الأشياء التي كانت مرفوضة رقابياً وقتها، وتعقد الموقف بيني وبينه، ثم انفرجت الأزمـة وصدر الكتاب في دار سعاد الصباح ونسيت الأمر؛ لكن عندما قابلته هذه المرة وطلب مني ديواناً أرسلته إليه بعد طول تردد، لكن الرجل نشره على الفور وخرج إلى النور ديوان: جسد بارد بلا تفاصيل.

الارتحال إلى الكتابة للطفل

تلك الحيرة وهذا القلق جعلني أكف عن كتابة الشعر بعض الوقت وأنا أرفض أن تكرر التجربة نفسها ولا أدع نفسي تركن إلى الاستكانة وهي ضد الكتابة والإبداع وتذكرت ذلك الحماس والتشجيع الذي لقيته من المخرج والمسرحي صلاح حامد الذي ربطتني به علاقة قوية في البدايات وقد رحل هذا العبقري في محرقة بني سويف الشهيرة وكان دائماً يلح عليَّ أن أكتب للمسرح وكنا نحضر معه بروفات مسرحياته التي كان يخرجها إلا أنني كنت أراني شاعراً ولا شيء آخر حتى كانت الحيرة والقلق والرغبة التي تملكتني أن أغامر وفيما الخوف من عواقب المغامرة وبدأت أكتب للمسرح وكتبت عدة مسرحيات حتى قابلت المخرج محمود حويحي الذي طلب مني مسرحية للأطفال وكانت مفاجأة بالنسبة لي أن أكتب للأطفال كيف هي الكتابة للطفل؟ سعدت بالمغامرة وشرعت في الكتابة وكتبت مسرحية بعنوان ـ مملكة الأطفال ـ وبالفعل أخرجها محمود حويحي ولاقت نجاحاً مما شجعني على أن أكتب مسرحية الثعلب ملكاً ـ التي فازت بجائزة المركز القومي لثقافة الطفل وصارت كتابة الطفل متعتي وكتبت مسرحية ـ شادي في دنيا الحواديت ـ التي حصلت على المركز الأول في مسابقة سوزان مبارك في أدب الطفل عام 1998 وطبعت ونشرت بالهيئة العامة للكتاب وبعدها أعلنت وزارة الثقافة عن منحة في كتابة الطفل في أكاديمية مصر في روما وتقدمت لها وفزت بالمنحة وطرت من السعادة وعندما حان وقت السفر إلى روما تذكرت ذلك الشعور بالألم الذي انتابني حين كنت صغيراً أطل من فوق عربة النقل وأنا أبتعد عن مدينتي وشارعي وأرحل إلى البعيد حينها رفضت السفر لمدة عام ونصف إلى إيطاليا واتهمني البعض بالجنون؛ لأنني رفضت السفر، فقد كان ذلك الشعور القديم يطاردني وما زال.. وحين التقيت الروائي محمد جبريل هنا في إحدى الندوات في سنورس وكنا قد دعوناه إلى ندوتنا وكانت بصحبته الأديبة الناقدة زينب العسال رئيس تحرير مجلة وكتاب قطر الندى، ولما رأت اهتمامي البالغ بالكتابة للطفل طلبت مني أن أرسل لها قصة للطفل لتنشرها في كتاب قطر الندى وفعلاً أرسلت لها قصة ـ حكاية الغراب والحمامة ـ وصدر الكتاب فعلاً ضمن السلسلة.. وأخيراً صدر لي قصة ـ حلم النملة دودي ـ في سلسلة

الأطفال بالهيئة المصرية العامة للكتاب عام 2008.

فتنة الرواية

حين حدثني أحدهم عن لغتي في الكتابة للمسرح وما أعجبه من قدرة على كتابة الجمل الحوارية وقال في ولع أنت تصلح لكتابة السيناريو... السيناريو؟ لماذا لا تكتب سيناريو؟ تملكتني الدهشة ولم أجب حتى كانت محاولتي أن أكتب سيناريو لقصة قلت في نفسي نبدأ أولاً في سرد تفاصيل الحكاية ثم نعالجها في مرحلة تالية إلى سيناريو وكتبت فعلاً القصة الطويلة بكل تفاصيلها وحين قرأها الأصدقاء قالوا إنها رواية كانت تلك البداية مع رواية خيوط الدمى التي تسببت لي في مشكلة في نشرها بسبب صراحتها وتأكدت بعد ذلك أن تلك الصراحة غير مطلوبة فنياً، وأخيراً أخذت قراراً بعدم نشرها ثم كانت روايتي حارس السور التي فازت بجائزة دار الصدى بدبي ونشرت وكانت تحكي عن واقعنا هنا في سنورس وهو كواقع معظم القرى العربية وكيف نرفض التغيير ونتمسك بقشرة من الظاهر بينما يقبع داخلنا ظلام مخيف ظلام يمنع تلك القرى أن تتجدد ورصدت ذلك التغيير الذي وقع في مظاهر الحياة لكن جوهر التفكير مازال هو رغم تبدل بعض العادات والتقاليد بسبب اقتحام مظاهر الحضارة لمدينتنا سنورس إلا أن التشبث بتقاليد بالية وأفكار متوارثة قضى على حلم التغيير.

أيام الشارقة

كنت في شتاء عام 2003 حين انتهيت من رواية - آخر سلالة عائلة البحار - وكانت تبحث عن إجابة لذلك القلق وتلك الأسئلة الكبرى التي تحيرنا وتجعلنا معذبين حيارى في هذا الوجود نبحث عن إجابة لكننا أبداً لن نجدها من خلال بطل الرواية شحاتة البحار الذي يحمل ميراث عائلته على ظهره ويرحل تاركاً سنورس الهادئة إلى القاهرة بضجيجها كنت متردداً أن أشارك بها في جائزة الشارقة إلا أنني حسمت ذلك التردد وأرسلتها وكانت هذه أول مشاركة لي جادة بعد مسابقة دار الصدى وأعلنت نتائج الجائزة ووجدت نفسي من بين الفائزين وفوجئت بدائرة الثقافة الإعلام تطلب مني أن أسافر إلى الشارقة لاستلام الجائزة وحضور ورشة الإبداع مرة أخرى يتملكني ذلك الإحساس البغيض لرفض الرحيل ذلك الإحساس الغامض الذي جعلني أرفض السفر إلى أكاديمية مصر في روما لمدة عام ونصف للحصول على جائزة الدولة في الإبداع كمنحة تفرغ فهل سأظل رهيناً لهذا الإحساس عاجزاً ضعيفاً مستسلماً وبعد تردد قررت أن أسافر إلى الشارقة وسافرت وكانت هذه التجربة الأولى لي التي أبتعد فيها عن مصر لكن حين هبطت الطائرة في مطار الشارقة... الشارقة تلك المدينة الجالسة على البحر تفتح ذراعيها بشوق للوافدين من كل الثقافات ومن كل الأمكنة مدينة سهلة ترقبك بحرص وتمنحك طمأنينة وتجلسك بحفاوة بالغة كأنك ابنها أو واحد من سكانها يتأكد لك في تلك اللحظة أنك أمام مدينة عربية لها تاريخ عريق. ووجدت الوجوه هناك هادئة عرفت أنني داخل هذا الوطن الكبير الواحد كان ترحيب الأصدقاء هناك لا يوصف... وجدت الحفاوة بالإبداع والكتابة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة ذلك المبدع الذي يعرف قدر وقيمة الكتابة فترى الشارقة على يديه صارت منارة للثقافة وقبلة للمبدعين العرب وإسهاماته الواسعة في الحراك الثقافي الذي تشهده الشارقة ويؤثر في الثقافة

العربية سواء بكتاباته ومؤلفاته أو بمشاريعه الثقافية الناضجة التي تسهم بشكل فعال في مزيد من الارتقاء بالثقافة العربية وبروحه المثابرة المبدعة تلك جعل الشارقة في المقدمة وعرفت كيف يقدرون الكتاب هناك وجدت ذلك الاهتمام البالغ من الأستاذ عبد الله العويس مدير عام الدائرة وشعرت كم هم حريصون هناك في الدائرة على الارتقاء بالثقافة وإنجاز المهمة الصعبة وهي الارتقاء بالإبداع والكتابة ثم بكل الود والحب تلتقي بأدباء من معظم الأقطار العربية تخرج من الشارقة وبقلبك أصدقاء حقيقيون من مختلف الأقطار العربية عرفت عن قرب عبد الله غزال الروائي الليبي الرائع وصارت صداقتي به حتى الآن أيضاً عرفت يوسف اللمكي من عمان واقتربت من فارس حرام الشاعر العراقي ومن سوريا الأديبة الرائعة بهيجة إدلبي والصديقة والشاعرة سمر العلوش ومن اليمن مروان الغفوري ومن المغرب إبراهيم المنصوري والجزائري مجدي بن عيسى والدكتور مصلح النجار من الأردن كان اقترابي من هؤلاء هو اقتراب من عالم من الإبداع والكتابة المختلفة وشعرت أننا كعرب مستعدون بل متعطشون إلى بعضنا لولا تلك الحواجز البغيضة التي توضع أمام الشعوب كي تلتقي علمتني الشارقة أن ما قاله شوقي إننا في الهم شرق وإننا جسد واحد كل من التقيته هناك كان الود يطل من عينيه كان عبد الفتاح صبري من هؤلاء الذين يدخلون القلب بلا استئذان ثم ترى الدكتور عمر عبد العزيز مثالاً للمثقف الواعي بقضايا أمته هناك في محاور النقاش وفي التجاذب الرقيق داخل ورشة الإبداع النقاش كان حراً وممتعاً تدرك ساعتها أن الشارقة ليست هادئة كما تظن بل هي المدينة التي تشتعل بالإبداع وتعترف وأنت هناك أمام الجميع أن حرية الأفكار التي كانت مطروحة في ورشة الإبداع هي حرية لا تجدها في معظم المدن العربية وبرفق تدخل الشارقة قلبك بشوارعها وبناياتها وشعبها وتعرف أنك لا محالة قد وقعت في الفتنة وتتأمل كيف استوعبت الشارقة كل أطياف الإبداع من كل الأقطار العربية وجعلته على مائدة واحدة المدينة التي خرجت إليك بكامل فتنتها روحاً صافية ومداد الأحرف زينتها تنخلع الآن منك عندما كان الرحيل والقلب معلقاً بالشارقة هنا في القاهرة وبعد أيام قليلة كنت أحلم بالعودة إليها والحنين إلى تلك المدينة العربية الأصيلة كان لذلك الدفء الذي أحسست به هناك أثر كبير... وتهيأت لي الظروف حين انتهيت من ديوان شعر للطفل أسميته - عصفور وحرف ووطن - والحقيقة أن هذا الاسم لم أكن صاحبه لأنني كنت متردداً في اختيار عنوان للديوان حتى اقترحه عليّ الصديق احمد طوسون بعد أن قرأ الديوان ووجدته مناسباً كأنه كان بداخلي وبالمصادفة وجدت جائزة الشارقة تحدد موضوع جائزة الطفل في ديوان شعر للأطفال فاشتعل في داخلي ذلك الحنين إلى الشارقة وأهلها وقررت أن أرسل الديوان وبالفعل فاز الديوان العام الماضي 2007 بالجائزة لكنني لم أحقق حلمي ولم أسافر إلى الشارقة لظروف قهرية فقد كان هناك في نفس التوقيت استدعاء لي من القوات المسلحة؛ لأنني كنت ضابط احتياط وكانت صدمة بالنسبة لي ألا أرى الشارقة هذه المدينة روت لي أسرارها في يوم من الأيام وكشفت عن فتنتها لي، وها أنا أنتظر أن أرى ديواني - عصفور وحرف ووطن - قادماً من الشارقة يحمل معه رائحة شوارعها وأهلها وذكرياتي هناك مع الأصدقاء علّه يشفي ما بي من سأم.

الجوائز العربية

جواز مرور إلى الحياة الأدبية

د . محمد إبراهيم طه

ينبغي أن نتفق على أن حصول الكاتب على جائزة لا يعني بالضرورة أنه يستحقها، وأن من لم يحصل على جائزة لا يعني بالضرورة أنه لا يستحقها، وينطبق هذا على كل الجوائز، من أصغر جائزة في هيئة قصور الثقافة إلى جائزة نوبل، فنحن نختلف كل يوم حول الذين حصلوا على جائزة نوبل وأحقية آخرين في الحصول عليها، ذلك أن الأدب يستعصي على التقييم الدقيق، إذ يعتمد على أذواق المحكمين وانتماءاتهم الأدبية، لكنها في ظل كسل نقدي واضح لا يواكب الإبداع الأدبي بشكل جيد، وفي ظل إعلام أدبي يفتقر إلى النزاهة والموضوعية والعمق، تبقى الجوائز الأدبية كجواز مرور ووسيلة هامة للاعتراف بالأديب.

وقد شهدت السنوات الأخيرة انطلاق أكثر من جائزة عربية، أولها جائزة الشارقة في 1997 في دورتها الأولى، ونجيب محفوظ في الرواية، وأبو القاسم الشابي في تونس، ودبي الثقافية، ويوسف إدريس في القصة القصيرة، والبوكر العربية في الإمارات، وجائزة الشيخ زايد للكتاب، فضلاً عن ارتفاع قيمة جوائز الدولة في مصر، وظهور جوائز خاصة مثل جائزة ساويرس، مما حرك حالة الركود الأدبي وشجع الأدباء على المزيد من الإنتاج.

وفي ظني أن جائزة الشارقة للإبداع العربي أول وأهم الجوائز الأدبية التي اكتسبت مصداقية عالية في هذا الصدد لكونها:

أولاً: جائزة عربية وليست محلية، تتوجه إلى كافة المبدعين في العالم العربي.

ثانياً: جائزة غير نوعية، تشمل فروع الإبداع الرئيسية من شعر وقصة قصيرة ورواية ونقد ومسرح وأدب الأطفال، وهي بذلك تغطي جوانب الإبداع المختلفة دون تفضيل نوع على نوع.

ثالثاً: أنها تلعب دور المكتشف، حيث تشترط أن يكون العمل المقدم هو العمل الأول للمتقدم في نوع الكتابة، وتشترط أن يكون مخطوطاً، وألا يكون قد نشر منه جزء كبير أو صدر في كتاب، وبذلك هي تقدم إلى الحياة الأدبية كل عام وجوهاً جديدة، تحلق في سماء الإبداع العربي.

رابعاً: تتولى طباعة الأعمال الفائزة، وتستضيف الفائزين ليلتقوا ببعضهم بعضاً، في ورشة أدبية

خلال أيام حفل تسلُّم الجائزة، حيث يشارك كل فائز ببحث أدبي ينبثق من موضوع واحد تدور حوله أبحاث الورشة الأدبية، ويتم التناقش والتحاور حول هذه الأبحاث في جلسات يومية.

خامساً: تصدر بانتظام عن دائرة الثقافة والإعلام مجلة ثقافية محكمة وهامة هي مجلة الرافد، وتلعب دوراً هاماً في الحياة الثقافية العربية، وترسل إلى كل الفائزين بجائزة الشارقة، كل في بلده، وعلى عنوانه الخاص، ليكتمل التواصل بينها وبين المبدعين العرب، وتنشر فيها أخبار الجائزة، وتعلن فيها نتائجها.

أول تعارف بجائزة الشارقة في دورتها الرابعة ٢٠٠٠

تقدمت في عام 2000 بمخطوطة رواية سقوط النوار إلى نادي القصة المصري، لكن موظف النادي رفض استلام الرواية بحجة أنني قبلت عضويتي، ومسابقة الرواية المخطوطة لغير الأعضاء، حاولت إقناعه بتسلم الرواية لأنني لم آخذ بطاقة العضوية ولم أسدد الرسوم، لكنه رفض، وفي ذات اليوم قرأت إعلان جائزة الشارقة في لوحة الإعلانات باتحاد الكتاب، فتقدمت برواية سقوط النوار، وفي فبراير من عام 2001 وفي اتصال هاتفي أخبرتني موظفة من دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة بفوزي بالجائزة الأولى، كان فرحي بالجائزة المادية والمعنوية لا يوصف، وأذكر أنني اتصلت بالروائي محمد جبريل وصديقي محمد طلبة الغريب وسمير درويش وفؤاد مرسي وأخبرتهم، وتم طبع الرواية واستضافتي في الشارقة ودبي في حفل على مدار أسبوع حيث شاركت في ورشة أدبية بعنوان «الأدب والتاريخ» وطبعت أبحاثه في كتاب بنفس الاسم. وحين علم موظف نادي القصة بقيمة الجائزة قال لي:

- نصيبي كام في الجائزة دي ؟ .. يعني لو كنت قبلتها ما كنتش حتاخذ حاجة.

اقتراحات بشأن تفعيل جائزة الشارقة للإبداع العربي

أولاً: أقترح على القائمين على دائرة الثقافة والإعلام، طرح جائزة أخرى بنفس الاسم، لمن تجاوزوا سن الأربعين، ولمن امتلكوا أدواتهم الفنية، على أن تكون في ذات الفروع ، لكنها جائزة واحدة، بلا مراكز ثانية ولا ثالثة، وتكون للكتب المطبوعة، بذلك تعم الفائدة، ولا يقتصر دور الجائزة على اكتشاف الموهوبين فقط وإلقاء الضوء عليهم، بل يمتد إلى التقييم الحقيقي للأعمال الأدبية الناضجة والمفاضلة بينها، لإحداث حراك حقيقي في الأوساط الثقافية وتشجيع المواطن العربي على القراءة بعد أن تراجعت القراءة وخاصة الكتب الأدبية إلى درجة مخيفة.

ثانياً: أقترح على الدائرة أيضاً أن تتواصل مع المبدعين الفائزين في مختلف السنوات وتحاول أن تجمعهم في مؤتمر أدبي كبير، أو على هامش معرض الكتاب بالشارقة أو القاهرة.

يلتقي على هامش فعالياته هؤلاء الفائزون، فيعرف كل منهم أين سار زميله، ومن الذي واصل الكتابة ومن الذي توقف، ومن الذي برز نجمه ومن الذي خفت، وإلى أي حد كانت الجائزة والتحكيم متوافقاً مع قدرات الأديب الحقيقية، وهل دفعته إلى الأمام أم لا؟!

جائزة الشارقة كانت فاتحة خير

أعمل طبيباً وتتعارض مواعيد عملي مع مواعيد حضور الندوات والأمسيات الثقافية، وكان الاتهام الذي يوجه لي دائماً أنني منغلق على ذاتي، لا أسعى إلى التعرف بالآخرين،

لا أروج لكتابتي، لذلك لا يعرفني الكثيرون من المبدعين والنقاد، ولم يكن أمامي سوى الجوائز، فتقدمت بكتابي الأول "توتة مائلة على نهر" إلى جائزة الدولة التشجيعية، وكانت الشروط منطبقة عليّ ككاتب وعلى الكتاب، فالسن تحت الأربعين، ولم يمر أكثر من ثلاث سنوات على صدور الكتاب، وفيما كان الهدف من تقدمي لجائزة الدولة التشجيعية ليس الحصول على الجائزة، إنما طرح الاسم للمنافسة حيث يمكن للجنة المكونة من سبعة أو ثمانية نقاد أن تقرأ المجموعة بالضرورة، لكن المفاجأة حدثت، وحصلت «توتة مائلة على نهر» على جائزة الدولة التشجيعية في عام 2001، أي في العام التالي لحصولي على جائزة الشارقة، وهو ما ردم الفجوة التي أحدثها انفصالي الفيزيقي عن الحياة الأدبية، وأعادتني الجائزتان إلى صفوف المبدعين الجيدين، فكلتا الجائزتين قيمتان: الأولى عربية، والمنافسة فيها عربية، والثانية مصرية بحتة، والاثنتان تتأكد فيهما أنك تنافس مبدعين هواة في مرحلة عمرية محددة، لا تتجاوز الأربعين، الشارقة تمنحك الاعتراف العربي، لأنها تشترط في العمل المقدم أن يكون مخطوطاً، وهي بذلك تشير بقوة إلى أن هناك أديباً حقيقياً لم يعرفه أحد على المستوى العربي بعد، لكنك من دون الثانية تظل محتاجاً للتأكيد على وجودك المحلي، بين المبدعين المصريين أنفسهم، لكل حلاوتها، ولكل جمالها الخاص، غير أنه تبقى هناك بعض الاختلافات الشكلية، والتي أتمنى أن تعالج في جوائز الدولة. فجائزة الشارقة تستضيف الفائزين أسبوعاً، تقيم فيه ورشة أدبية لمناقشة هذه الأعمال، أو للحوار حول موضوع ملح وهام على الساحة الأدبية، وحفلاً للتعارف بين المبدعين من البلاد العربية المختلفة، لتوزع في نهاية الأسبوع الجوائز، ويلقى الضوء من جميع وسائل الإعلام على الفائزين. لكنني وعلى قدر فرحي بجائزة الدولة التشجيعية، فأنا لم أتسلم بعد الدرع أو الشهادة الخاصة بها، كما أن هناك حاصلين على هذه الجوائز، تشجيعية وتقديرية منذ أكثر من عشر سنوات لم يتسلموا الشهادة، ربما كان الأمر سيكون مختلفاً فيما لو وجهت دعوة صغيرة من المجلس الأعلى للثقافة ليتعارف الفائزون في نفس العام، أو أقيمت صلة من نوع ما بين الفائزين بالجائزة والمجلس، كأن يتم تزويدهم بمطبوعات المجلس، أو دعوتهم إلى الندوات أو المؤتمرات التي يقيمها المجلس، هذا جانب هام تفتقده جوائز الدولة في مصر مقارنة بجوائز أخرى مثل الشارقة.

جائزة يوسف إدريس

لكن الفرحة ما لبثت أن عادت لي مرة أخرى، حين حصلت على جائزة يوسف إدريس العام الماضي بمجموعتي القصصية «الركض في مساحة خضراء»، من بين 68 مجموعة قصصية مصرية وعربية، وتم تسليم هذه الجائزة في حفل أشبه بحفل جائزة الشارقة، وفي ختام مؤتمر كبير عن يوسف إدريس،لقد صرفت فلوس الجوائز ولم يبق سوى مراسم تسلم الجائزة، والاحتفالات المصاحبة، ومازالت حتى الآن وبعد ثماني سنوات تعيش بداخلي الذكريات عن جائزة الشارقة، وعن الاحتفالات المصاحبة، وعن الاستضافة الكريمة، ولا أزال أذكر الاستقبال الكريم، والبرنامج الدقيق الذي نفذ لزيارة متحف الشارقة وجامعة الشارقة بالتبادل مع ندوات صباحية ومسائية حول ورشة الأدب والتاريخ، ولا أنسى لحظة الوداع حين أخذني في سيارته إلى مطار دبي، وكيل دائرة الثقافة والإعلام.

(افاتار) لكاميرون، صرخة في واد

قبل الخوض في التفاصيل، يقتضي القول إنه غالباً ما يقرأ المرء في النقد السينمائي، لدى العرب والأجانب معاً، أن هوليوود (سينما تجارية، سينما البوب كورن ورقائق الشيبس، سينما شباك التذاكر والنهايات السعيدة، سينما المؤثرات الضخمة والبهرجة البصرية، سينما الترفيه والتسلية، أسيرة النجم وربيبة رأس المال)، وغير ذلك من الألقاب التي يقصد منها الإقلال من دور هذه السينما، والحط من قيمتها، لكن التدقيق في بعض الأفلام التي (تمرق) سليمة، وتخرج على هذه الصورة الإعلامية المضادة لها، يرى أنه بالرغم من وجود بعض ما يقال عن هوليوود، إلا أنها تبقى إحدى أهم وأضخم المؤسسات العالمية التي كان لها تأثيرها في كافة المجتمعات البشرية في الكوكب، وذلك على مدى قرن ونيف من الزمان. من جانب آخر، سيكون هنالك دائماً من يخرج على هذه الصورة النمطية لهوليوود، ليثبت العكس، ويبرز وجهها الريادي، أمثال المخرج جيمس كاميرون، الذي أخرج وأنتج فيلم (تايتنك)، وأخيراً (افاتار)، الفيلم الأضخم والأغلى في تاريخ السينما العالمية.

إن المخرج جيمس كاميرون هو بالفعل كما وصف نفسه عندما تسلم جائزة (أوسكار) عن فيلمه (تايتنك)، قال: (أنا ملك العالم). فبعد 12 عاماً من الانتظار والعمل الدؤوب، عاد إلينا بفيلم (افاتار) الذي يمتد لأكثر من ساعتين من (الإبهار المتواصل والسحر الأخاذ)، كما ورد في أكثر التقييمات السينمائية موضوعية، وإذا كان فيلم (تايتنك) الأغلى في العالم من حيث المصاريف والإيرادات في فترته الزمنية (منذ عشرين عاماً)، ففيلم (افاتار) اقتربت إيراداته من ملياري دولار في الشهر الأول، بل وصل إلى مليار دولار في الأسبوعين الأولين على عرضه. فما هو هذا العمل الجبار، وما هي الرؤية الإخراجية التي تقف خلفه، وما الرسالة التي أراد كاميرون إيصالها إلى العالم من خلال (افاتار)؟..

لمن يعرف السينما، ويمتلك قدراً محدوداً من ثقافتها، المهمة بالطبع، يعرف أن هنالك ثلاثة أسماء في عالم الإخراج السينمائي، دائماً مدار بحث وجدل وإبهار، وهم سبيلبيرغ صاحب فيلم (جورسك بارك)، ولوكاس صاحب فيلم (حرب النجوم)، وجيمس كاميرون. جميعهم عاشقون للخيال العلمي، لكن كاميرون لا يميل إلى (جعل التقنية الحديثة تنزع سحر الخيال) من أعماله السينمائية، كما يفعل سبيلبيرغ ولوكاس على سبيل المثال. طبعاً هنالك اسم لا يجب القفز عليه وهو المخرج رالي سكوتد. إن هنالك تقاطعات وتباينات في أعمال الثلاثة المذكورين، تؤشر إليهم ببساطة ووضوح، فيما يشبه البصمة المميزة لكل منهم، لدى عشاق السينما حول العالم.

محمد حسن الحربي

معايير الرافد

التحديات التي تواجهها المطبوعة الورقية المعاصرة لا تتوقف عند تخوم الوسائط المتعددة وخياراتها المفتوحة على الإثارة والتجدد بل أيضاً على أنماط القراء وطرق تفكيرهم ومطالبهم والشاهد أن الإيقاع المعاصر في التلقّي يميل كثيراً إلى المادة المختزلة المسبوكة بعناية والعامرة بالمعلومات والمخدومة بالمؤثرات الصورية المناسبة والمترافقة مع شروح وافية لتلك الصور، وقد لاحظنا أن الكثيرين يرسلون مواد صالحة للنشر من حيث الأساس، ولا تخلو من أفكار ومعلومات مفيدة، لكن هذه المواد لا تضع في الاعتبار متطلبات القارئ المعاصر، وارتباطه الشرطي بترافق النص مع الصورة، وميله الواسع للاختيار، عطفاً على الانطباع المباشر. يسري الأمر على كامل المطبوعات الورقية ومن ضمنها المجلة الثقافية .

لهذا السبب حرصنا غير مرة على إشعار المساهمين معنا من مختلف المناطق الجغرافية الثقافية العربية، بأن يرسلوا لنا مواد متكاملة قدر الإمكان، وأن يعتبروا هذا التكامل مؤشراً أساسياً لإجازة النشر، والحقيقة أن البعض من مساهمينا يحرصون على ذلك، ويوفرون علينا مشقّة التنقيب عن الصور المناسبة، أو معرفة شروح تلك الصور، خاصة أن المادة المرسلة مُجيّرة أساساً على اسم كاتبها.

لم يعد التحرير المعاصر مقصوراً على النص المكتوب بل على التحرير الفني التكاملي الذي يمازج النص بالصورة والعناوين والكوادر المنفصلة والمحسنات الشكلية التي تخدم العملية الإخراجية من جهة كما تخدم المعلومة المطلوبة وتوصيلها برشاقة ومتعة للقارئ.
لقد قطعت (الرافد) شوطاً في تأمين المُدخلات البصرية والمعالجات الإخراجية المتجددة، كما حرصت على موازاة الخدمة الشهرية الثقافية الناجزة بكتاب وملف، ولدينا في المدى المنظور مرئيات تتوخّى المزيد من تطوير خطاب (الرافد)، وتعزيز تنوّعها على أساس الروحية الواحدة والرسالة الثقافية الناجزة التي تستطر على مرئيات وتوجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي.. الحريص دوماً على تقديم أفضل خطاب ثقافي يضع في الاعتبار الثابت والمتغير في الزمنين الثقافيين العربي والإنساني .

نشعر حقاً أن تكاملية المواد المُرسلة، وحرصها على تعمير عتباتها بالنصوص والعناوين الفرعية والصور وشروحها، والعناية بمراجعتها وتدقيقها، واعتماد المعلومة المؤكدة الصحيحة، هي الرافعة الأولى في إجازة واحتضان ونشر المواد التي نأمل أن تأخذ في الاعتبار مثل هذه المعايير.
وسيجد المساهمون الكرام أننا في هيئة التحرير حرصنا على تعميم هذه المرئيات سواء من خلال الافتتاحيات، أو حتى التراسل المباشر معهم.

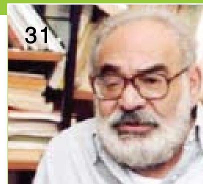
يحدونا أمل كبير بأن تكون واحة (الرافد) بيئة إبداع تفاعلي يصنعها كتابها المجددون المبدعون.

د. عمر عبد العزيز

الرافد

فهرس العدد






مجلة شهرية ثقافية جامعة
تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة

تُعنى بإثارة السؤال الثقافي العربي الراهن في محاولة لرفده بصوت الجدل الحيوي المفضي إلى السوية الثقافية

ثمن النسخة : الإمارات ٥ دراهم، مصر : ٣ جنيهات، السعودية : ٥ ريالات، البحرين : ٥٠٠ فلس، قطر : ٥ ريالات، عمان : ٥٠٠ بيسة، اليمن : ٦٠ ريالاً، المغرب : ١٠ دراهم، الكويت : ٥٠٠ فلس، سوريا : ٤٠ ليرة، الأردن : دينار واحد، السودان : ٣٠٠ دينار



082

الرافد

www.arrafid.ae
المراسلات: الإمارات العربية المتحدة ـ الشارقة ـ ص.ب ٥١١٩
هاتف : ٩٧١٦/٥٦٧١١١٦+ - براق : ٩٧١٦/٥٦٦٢١٢٦+

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: ٠٤/٣٩١٦٥٠١، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: ٤١٤٤٨٢، البحرين: دار الهلال للتوزيع: ت: ٥٣٤٥٦١ - ٥٣٥٥٥٩٠، ٠، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٢ - ٢٧٢٥٦٣، ٠، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٢٠٠، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: ٥٧٨٢٧٠٠، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات . طبع: شركة رويال للطباعة، الشارقة: ت: ٠٦/٥٣٣٢٤٣٤
e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

حصاد ثقافي مثمر







دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة تمثل الأداة الأهم في المشروع الثقافي الشارقي بوصفها تمثل بؤرة الإشعاع التي ترسل بثها المتنوع المحاور الذي يستهدف الإنسان، لإعادة صياغة وجدانه، وتنويره وإفادته ثقافياً ومعرفياً.

في الفترة من يناير إلى نهاية يونيو ٢٠١٠ لاحظنا مدى التراكم الكمي لعشرات الأنشطة خلال الفترة المذكورة لتشكل علامة فارقة في مدى هذا الأفق من العمل الثقافي، حيث تُشكل الأرقام حافزاً مهماً للباحثين والدارسين للتأمل في الفعل مقارنة بالنتائج.

معارض فنية فردية عددها ١٧ معرضاً، معارض فنية جماعية ٢٦ معرضاً استمرت على مدى ٢٤٠ يوماً، مشاركة دولية عددها ٢٤ مشاركة على مدى ٣٥٤ يوماً، ٧ معارض تراثية، واستمرت ٣٣ يوماً، ٨ معارض كتب داخلية استمرت ١٢٥ يوماً فيما بلغت المشاركة بمعارض الكتب الخارجية ١٦ مشاركة استمرت ٤٨ يوماً ونظمت الدائرة ١٠ محاضرات و ٢٨ ندوة إضافة إلى ٢٥ ملتقى علمياً تواصلت على مدى ٤٣ يوماً، فيما نظمت ٣٠ أمسية شعرية و ١٨ أمسية موسيقية فولكلورية تواصلت على مدى ٣٢ يوماً في الوقت الذي نظمت فيه ١٠٨ ورش عمل على مدى ١٥٨ يوماً، بينما بلغ عدد الدورات التدريبية ٣٣ دورة مجموع أيامها ١٣٨ يوماً، أما عدد العروض المسرحية فبلغ ٣٨ عرضاً وعدد عروض الأفلام ٣٤ فيلماً، وتم تقديم ٨٥ برنامجاً للأطفال على مدار ١٥٥ يوماً فيما قدمت الدائرة ١٤٢ برنامجاً ثقافياً منوعاً استمرت ٣٧٢ يوماً، بينما بلغ عدد التنقيبات الأثرية ٢٢ تنقيباً. أما الاحتفالات فبلغت ١٥٥ احتفالاً تواصلت على مدى ٧٢ يوماً وكان شهر يونيو شهد أنشطة ثقافية بمقدار ١٦٥ نشاطاً، بينما بلغت البرامج الثقافية المنوعة ٤٢ برنامجاً بالنسبة لمدينة الشارقة بلغ عدد أنشطتها ٣٢١ نشاطاً استمرت على مدار ٢٩١ يوماً وذلك وفق جدول الأنشطة، معارض فنية فردية ١٧، معارض فنية جماعية ٢٤، مشاركات دولية ٢٧ معرض تراثا ١، معارض كتب داخلية ٣، معارض كتب خارجية ١٦، محاضرات ٧، ندوات





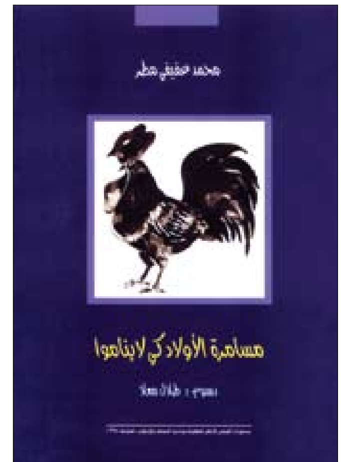
١٩ ملتقيات علمية ١٠ أمسيات شعرية ٢٠، أمسيات موسيقية فولكلورية ٤ ورش عمل ٤٥، دورات تدريبية ٧، عروض مسرحية ٢٦، عروض أفلام ٦، برامج الأطفال ٢، برامج ثقافية منوعه ٣٩. تنقيبات أثرية ١٨ احتفالات ٢٠. أما أنشطة المنطقة الشرقية بلغت ٤٠٨ أنشطة تواصلت بمجموع أيام بلغ ١٥٦٩ يوماً والأنشطة هي:

معارض فنية جماعية ٢. معارض تراث ٦، معارض كتب ٥، محاضرات ٣، ندوات ٩، ملتقى علمي ١٥. أمسيات شعرية ١٠. أمسيات تراثية ٤. ورش عمل ٦٣، دورات تدريب ٢٦، عروض مسرحية ١٢. عروض أفلام ٢٨. برامج أطفال ٨٣، برامج ثقافية منوعه ١٠٣، تنقيبات أثرية ٤، احتفالات ٣٥، وتبين من خلال الإحصائية أيضاً أن شهر يونيو شهد ١٣٠ نشاطاً فقد بلغت البرامج الثقافية المنوعة ١٠٣ وهي البرامج التي تحظى بالإقبال الكبير.

صرح سعادة الأستاذ عبدالله بن محمد العويس رئيس دائرة الثقافة والإعلام (أن العمل الثقافي اتسع ليشمل كافة مدن وقرى ومواقع وأحياء إمارة الشارقة، وذلك بناءً على توجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وتنوعت الأنشطة لتشمل كافة مجالات الثقافة مستهدفة كافة الشرائح الاجتماعية، وذلك بهدف تحقيق التنمية الثقافية التي هي فعل تراكمي نحرص منذ سنوات على تناميه كماً ونوعاً.

محمد عفيفي مطر

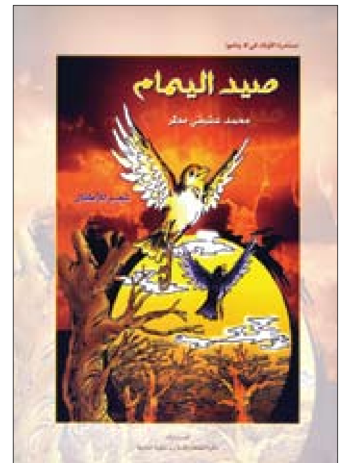
رحمه الله عرفناه شاعراً كبيراً امتلك مدرسته الخاصة ومفردته أيضاً وحفر لنفسه أقانيم شعرية من الصعب أن يرتادها غيره حتى فترة طويلة قادمة ففقصيدته مفعمة بمحمولاتها المركبة مضفورة بآفاق فلسفية وصوفية فتراها مصبوغة بشعريتها الغامضة في النص المطريله أدواته الثرية ،ويتكئ على الثقافة الإنسانية والمجازات المولدة للدلالات العصيَّة وينفتح على الخطاب المراوغ وتعدد التأويلات ،من خلال إصدارات دائرة الثقافة والإعلام/الشارقة ،عرفناه كاتباً لأدب الطفل ..ولقد كان لافتاً أن تكون الدائرة بابه لولوج النشر في هذا الجنس الأدبي ،وضمن سلسلة خاصة به فقط تقديراً من الدائرة لمكانة هذا الشاعر ولقيمة كتابته ولنا أن نتأمل بهذه المناسبة العنوان الذي اختاره وهو «مسامرة الأولاد كي لا يناموا».



العنوان يحمل دلالاته المقصودة والمرتبطة بالمعرفة والتعلم و التنوير .

عفيفي مطر من خلال إصداراته للصغار يؤكد أنه كذلك كاتب قصص وأشعار للناشئة والأطفال ،يؤكد بها عمق رؤاه وعذوبة حرفه ورقي لغته ،وسمو توجهاته ،كما يؤكد أن دائرة الثقافة مصيبة في سياسة النشر بوصفها مؤسسة معنية بالمحافظة ورعاية الكتاب والاهتمام بأدب الكبار والصغار ،وكذا الاهتمام بالأدباء الشباب وعلاقتها المهمة بكبار كتّاب الوطن العربي .

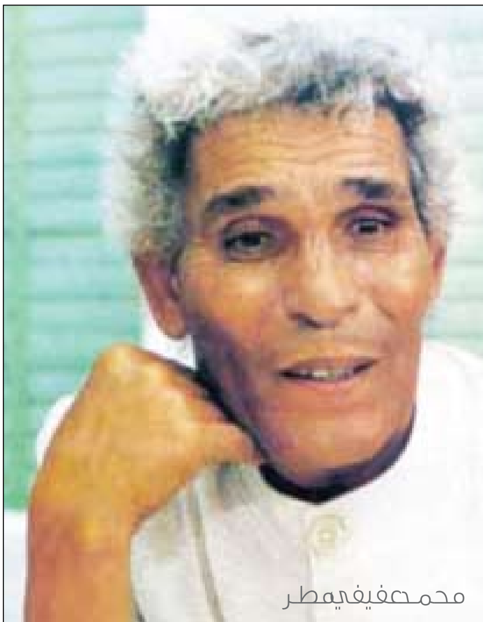
في هذه السلسلة للأطفال والخاصة بعفيفي مطر أصدرت الدائرة مسامرة الأولاد كي لا يناموا عام ١٩٩٧ وهي مجموعة قصصية تنطوي على أنسنة للحشرات والحيوانات مع ربط الماضي بتراث المعاصرة.



صيد اليمام

مجموعه شعرية للأطفال منذ عام ٢٠٠١ يحاول فيها المؤلف تعريف الأولاد بقيم الماضي الجميل كانت من خلال الذكريات القديمة واستعادة المعاني النابعة من تلك الذكريات ومعرفة أنساق الثقافة اليومية المرتبطة بالعمل السلوكي.




محمد عفيفي مطر

من حكايات الشعر و الشاعر

متتالية قصصية مرتبطة بذكريات الشاعر في طفولته وشبابه ومنها ينطلق لتعميم القيم الجميلة بلغة عالية تشد المتلقي.



دوائر الاكتمال

مجموعة قصص تقوم على تدوير الحدث يخرج منها القارئ بالمرئيات والحوادث الحياتية بالعلم والذكريات منطلقاً منها إلى الانفتاح على العالم الأوسع وبأسلوب أدبي شفيف.

الأدب وهموم المجتمع

قراءة لمفهوم الواقعية في الأدب

عبد الجواد خفاجي

إن اهتمام علم اجتماع الأدب، أو علم اجتماع النص الأدبي بالعلاقة بين الأدب والمجتمع يؤكد أهميتها، ومن ثم تتأكد بالضرورة العلاقة بين الأديب ومجتمعه، وهي علاقة توسم بأنها تبادلية بين الأدب والمجتمع؛ فكلاهما يؤثر في الآخر.

على أنني لست بحاجة للتأكيد على أن الأدب ظاهرة اجتماعية، حتى وإن اتسمت العملية الإبداعية الأدبية بالذاتية.. صحيح هي ذاتية من جهة الابتكار والكشف والجمع بين العناصر وفق رؤية ذاتية، لكنما هي اجتماعية لأن مادتها وعناصرها من الحياة والمجتمع.

ويقال إن «للأدب انعكاسات اجتماعية عديدة، وهو في حد ذاته يعد انعكاساً اجتماعياً حتى في أكثر موضوعاته خصوصية. فهو نشاط اجتماعي قبل أن يكون نشاطاً لغوياً. حتى اللغة تفسر من منظور اجتماعي قبل أن تفسر من منظور آخر»(١) ومن ثم فالأدب قابل للتعريف من منظور اجتماعي على أنه مجموعة من القيم، أو التعبير عنها.

وعلى مدى التاريخ الأدبي كله لم ينكر أحد العلاقة بين الأدب والمجتمع وإنما قد ينشأ الخلاف حول فهم طبيعة هذه العلاقة. ومن ثم «كانت قضية العلاقة بين الأدب والمجتمع ولا تزال موضوعاً شديد الأهمية لفهم الأدب ودراسته، وبدونها لا يمكن فهم الأدب ولا المجتمع ورغم أن مصطلحي الأدب والمجتمع لم يحملا نفس الدلالات الحديثة عند القدماء، إلا أننا نستطيع أن نلمح إسهامات حول هذه العلاقة منذ القديم» (٢).

ولنا أن نتأمل صلة الأدب بالمجتمع في أقدم صور الأدب «ولنرجع إلى الوراء إلى أعمق صور للشعر، وهي الشعر القصصي عند اليونان، صورة الإلياذة، فسنجدها لا تتغنى بعواطف فردية، وإنما تتغنى بعواطف الجماعة اليونانية لعصرها، مصورة حروبها بطروادة ومن استبسلوا فيها من الأبطال ومن هنا نشأ القول بأن ناظمها ليس هوميروس وحده»(٣) وفي العصر الجاهلي كان الشعر العربي مرآة عصره، وصورة من حياة العربي وباديته، أو كما يقال: كان ديوان العرب، أو سجل العرب الذي يصور حياتهم ويحكي عاداتهم وتقاليدهم ويعكس أحوال معيشتهم في صدق تام. ولنا أن نتوقف عند شاعر مثل «عمرو بن كلثوم» الذي دخل التاريخ بقصيدة واحدة (٤) تناقلتها الألسنة، وغنتها القوافل جيئة وذهاباً، وأكثر بنو قبيلته «تغلب» من إنشادها جيلاً بعد جيل حتى قال فيهم الشاعر:

ألهَى بَنِي تغلبَ عنْ كلِّ مكرُمة ... قصيدٌ قالها عمرو بن كُلثُومِ

يفاخرون بها مذ كان أولهم ... يا للرجالِ لشعرٍ غيرِ مسؤومِ

والتساؤل الآن: لماذا دخل عمرو بن كلثوم التاريخ الأدبي بمثل هذه القصيدة الوحيدة، ولماذا حفظها بنو تغلب وتناقلوها وظلوا يفاخرون بها جيلاً بعد جيل؟. ألتدفق المعنى وقوة السبك وتلاحم النسج وجودة الصياغة وحسن العبارة، وسلامة الأسلوب، أم لأنها بجانب هذا ارتبطت بحياة القبيلة ارتباطاً مباشراً، وبما دار من حروب بينها وبين قبيلة «بكر» فيما عرف بحرب البسوس؟ ولا شك أن القصيدة تتغنى بأمجاد القبيلة وبطولاتها وتصور ما كان عليه رجالها من شجاعة وإقدام وعزو جاه هذا من جهة ومن جهة أخرى ارتبطت بموقف يدل به الشاعر شخصياً على الإباء والشجاعة والجرأة، وهو ما تضمنته قصته مع «عمرو بن هند» التي انتهت بمقتل الأخير.

بالطبع نحن لا ننكر على هذه القصيدة جمالياتها الفائقة، لكن لم تكن مثل هاتيك الجماليات هي كل ما ينقص قبيلة الشاعر في ذلك الوقت. لا شك أن معلقة عمرو بن كلثوم تتشابه فنياً مع فنيات معظم قصائد العصر

الجاهلي وتسير على نفس منهج القصيدة الجاهلية عموماً، ولكن صاحبها دخل بها التاريخ الأدبي لأنها عبَّرت بصدق عن احتياجات روحية وسياسية في مجتمع الشاعر، وقدمت صورة الصراع الدائر بين هذا المجتمع القبلي وغيره وانتصرت لهذا المجتمع وهي تعبر عن فرحته، وأبرزت صفاته الأصلية وهي تعبر عن انتصاراته.

ومن دون أن نسترسل كثيراً، كان الشاعر الجاهلي عموماً صوت القبيلة ولسان حالها المعبر عن أفراحها وأتراحها في كل مراحل حياتها وفي كل مواقف الصراع، وربما لهذا كانت القبيلة تحتفل بميلاد شاعر بينها يوم أن كانت القبيلة بأفرادها ونظمها وعاداتها وديانتها وجهازها القيادي (المؤسسة) تمثل المجتمع بالنسبة للشاعر.

وكما سبق القول: لم تكن العلاقة المتبادلة بين الأدب والمجتمع محل شك على مدى التاريخ الأدبي، وإنما الإشكاليات كانت تتراكم حول وجهة النظر التي تنظر بها إلى هذه العلاقة، وفي طرق تناولها نقدياً، وفي الصراع الفكري والفلسفي الذي دار حولها. وعلى مدى التاريخ الحديث، ومنذ انهيار النظام الإقطاعي في أوروبا وإنهاء سيطرة الكنيسة على المجتمع والفكر وظهور ما يسمى بالعلمية قد شهدت الفترة التالية نهضة للعلوم الطبيعية حتى أنها سيطرت بمنهجها وقوانينها منذ القرن التاسع عشر على البحوث الأدبية «سيطرة أدت إلى ظهور ما يمكن أن نسميه بالتاريخ الطبيعي للأدب عند طائفة من النقاد ومؤرخي الآداب، يأتي في مقدمتهم «سانت بيف» و«تين» و«برونتيير» متأثرين بفلسفة «أوغست كونت» الوضعية، فيما عرفوا تاريخياً بالنقاد الوضعيين نسبة إلى هذه الفلسفة وكانت لهم رؤيتهم لهذه العلاقة التي نحن بصددها الآن، ولدور الأدب والأديب والمجتمع أيضاً. وفي رأي أصحاب هذا الاتجاه أن من أشد الأمور خطأ أن يقال: إن كل أديب كيان مستقل بذاته فضلاً عن أن يقال ذلك في آثاره وإنما الأديب وكل آثاره وأعماله ثمرة قوانين حتمية عملت في القديم وتعمل في الحاضر وتظل تعمل في المستقبل وهو يصدر عنها صدوراً حتمياً لا مفر منه ولا خلاص إذ تشكله وتكيفه حسب مشيئتها وحسب ما تحمل في تضاعيفها من جبر وإلزام (٥).

ولقد تعمق في هذا الاتجاه «هيبوليت» (١٨٢٨ ــ ١٨٩٣) الذي تبلور كتاباته المذهب الوضعي بشكل واضح، فقد كانت محاولته أكثر جدية واتساعاً في الأفق، لأنه لم يحكم عنصراً واحداً في تفسير الأدب بل ثلاثة عناصر أساسية هي العصر (الزمن) والجنس (العرق) والبيئة (المكان) (٦).

وانطلق تين من خلال هذا التحكم ثلاثي العناصر يمارس عمله النقدي معتبراً إياها بمثابة عناصر جماعية تجمع بين الأديب وأدباء أمته، ناظراً إليها كما لو كانت قوانين حتمية كقوانين الطبيعة وراح يطبقها على الأدباء الإنجليز في كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزي».. بالنسبة للجنس كان يمثل عنده الفطرة الموروثة في كل أمة إضافة إلى المزاج والبنية الجسمية، أما البيئة فيقصد بها الوسط الجغرافي والمكان الذي ينشأ فيه أفراد الأمة بما يفرضه عليهم من حياة مشتركة في العادات والتقاليد والأخلاق والروحية والاجتماعية، أما العصر أو الزمان فكان يقصد به الظروف السياسية والثقافية والفنية والدينية.

جدير بالذكر أن منهج «تين» كان له أنصاره في الوطن العربي من أمثال «طه حسين» وتلاميذه من أمثال «شوقي ضيف» وإن كان قد انحصر عندهم في المنهج البيئي ثم من تبعهم من أمثال لويس عوض ومحمد مندور ومحمود أمين العالم وعبد المحسن طه بدر وغيرهم.



سارتر

على أن نموذج «تين» لم يسلم من الانتقادات التي وجهت إليه، فقد لوحظ أنه ينتهي إلى التناقض، «ففي الوقت الذي يبحث فيه عن العلل المادية للأشياء والظواهر نجده يرد هذه العلل إلى جذور لا مادية بل مجردة وثابتة وذات أصول نفسية، هذا بالإضافة إلى الانتقادات التي وجهت إلى الوضعية بصفة عامة، ومنها التفسير الميكانيكي للأدب (........) كذلك ينتقد «تين» لأنه لم يبحث في الأدب إلا عن الوثيقة التي تعكس صورة

المجتمع» (٧) وربما لذلك نعت النقاد الوضعيون أحياناً بالميكانيكيين، ولعل السهام التي وجهت إليهم كثيرة ومتعددة الاتجاهات، فقد هاجمهم أول من هاجم أصحاب الفلسفة الجمالية التي انبرى متبنوها من نقاد الأدب يرفعون شعار «الفن للفن» مستندين إلى مقولات فلاسفة الجمال وعلى رأسهم «كانط». فقد ألمح «كانط» مثلاً إلى القول بأنه «ليس للفن من غاية سوى المتعة الجمالية الخالصة التي تحقق الانسجام بين ملكاتنا الإنسانية انسجاماً تتآلف فيه المعرفة والشعور والمخيلة» (٨).

أما أعنف ما واجهه الاتجاه الوضعي فكان من أصحاب الدراسات الذاتية أو التأثرية الذين رأوا في أوائل القرن العشرين ضرورة عزل الأدب عن مقاييس العلوم الطبيعية والدراسات الاجتماعية والنفسية والجمالية ذاهبين إلى أن «للأدب تأثيرات وجدانية في الباحث الأدبي. وحسبه أن يعرض مدى استجابته لهذه التأثيرات مع بيانه لمواطن الروعة في الآثار الأدبية» (٩). ولعل أهم من دعوا إلى هذا الاتجاه «جول ليمر» (المتوفى ١٩١٤) الذي بدأ بمهاجمة «تين» ومن يتبع منهجه من النقاد.

وفي العقد الثالث من القرن التاسع عشر قد ظهر نموذج آخر مختلف كان من أهم شخصية أثرت في الأدب والنقد هو الشاعر ت. س. إليوت. هذا النموذج هو نموذج الوضعيين الذين رأوا أن الشعر ليس تعبيراً عن انفعال وجداني، بل على العكس من ذلك هو هروب من هذا الانتقال، كما أنه ليس تعبيراً عن الشخصية، بل هو كذلك هروب منها.

ولعل هذا الاتجاه الهروبي تبنته فيما بعض تيارات حداثية في الأدب والفن رأت أن مهمة الأديب ليست تعبيراً عن شيء، لا عن الشخصية، ولا عن اللاشعور، ولا عن ضروب الصراع بين طبقات المجتمع، ولا عن أي شيء يتصل بالجماعة من سياسة وأخلاق أو دين أو إلحاد. أو بالمعنى فصل هذا النموذج بين الأدب والسياسة، والإيديولوجيا وبالتالي بينه وبين المجتمع وأضحى الشعر بالنسبة لهذا النموذج معبراً عن هروب الذات المستمر من الواقع، بل هو إذابة وإفناء مستمر للذات باستمرار هروبها إلى عالم علوي تتسامى فيه عن الواقع تماماً كما يتبخر الماء من الأرض إلى أفق علوي فوقها، وأصبح عالم الذات بذلك خاصاً بها يمكن للشاعر أن يمارس منه السخرية والتهكم على الواقع متجاوزاً بذلك عن أي دور نبوئي أو رسولي، وقد تسامى إلى حد كبير عن هذا الواقع الشاخص فوق الأرض الخراب أو الأرض اليباب كما هو الحال في قصيدة ت. س. إليوت التي تحمل العنوان ذاته.

ومن ثم كان على الشاعر أن يرسل من منطقته العلوية تلك شيفراته الشعرية إلى الأرض الخراب مشمولة بالتعالي والسخرية وممزوجة بالرمز والغموض والإبهام. ربما أن الاتجاه الموضوعي هذا عُني ببحث البناء الفني للقصيدة وفحص لبناتها فحصاً دقيقاً دون الدخول في أي شيء خارجي يتصل بالمجتمع وعلاقاته. على أن جوهر الخلاف في هذا النموذج عن غيره لم يكن حول علاقة الأدب بالمجتمع، وإنما كان الخلاف حول وظيفة الأدب، وكما يتضح من هذا النموذج أن الواقع أضحى صادماً بالنسبة للذات الشاعرة وكان سبباً مباشراً في اعتناقها مبدأ الهروب.

يمكننا ونحن ما زلنا بصدد العلاقة بين الأدب والمجتمع أن نتوقف عند الماركسية «كفلسفة كان لها إنجازها في الدراسات الأدبية طوال النصف الأول من القرن العشرين وخاضت صراعاً عنيفاً مع كافة الفلسفات الماثلة في تلك الحقبة وخاصة الفلسفة الوضعية، صراعاً وصل حد العداء، ليس من منطق العداء السياسي ولكن لأن الماركسيين لم يجدوا مبرراً لاستمرار الفلسفة الوضعية رغم ماديتها فحسب وجهة نظرهم أن الماركسية بشقيها: المادية الجدلية والمادية التاريخية يمكنها أن تقدم تصوراً أفضل للقوانين التي تحكم حركة المجتمع وتطوره ليس هذا فحسب، بل يمكنها أن تقدم المنهج القادر على تغيير هذا المجتمع ومن هنا جاء رفضهم للوضعية المادية الميكانيكية الجامدة.

على أية حال كان «اهتمام النظرية الماركسية باجتماعية الأدب ليس مجرد مسألة اهتمام كمي يظهر في كل كتابات النقاد الماركسيين بدءاً من منظري الماركسية الكبار ماركس (١٨١٨ ـ ١٨٨٣) وإنجلز (١٨٢٠ ـ ١٨٩٥) وإنما هو أساساً اهتمام نوعي يتجلى في الفهم المغاير للمجتمع، وأيضاً في الزوايا التي ينظر إليها في الأدب (١٠) ومن ثم في طبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمع.. هذا الفهم المغاير كان من نتيجته أن ظهرت مناهج نوعية مختلفة للتعامل مع الأدب، جاءت نتيجة طبيعية للخواص الأساسية للمادية الجدلية كمنهج حاكم لمجمل مفاهيم الماركسية في الميادين المختلفة.

ولعل أول إشكالية نقدية ظهرت في أحضان النقد الماركسي أو كما يسمى «الواقعة الاشتراكية» هي قضية «الانعكاس» إذ رأوا أن العمل الأدبي مجرد مرآة عليها أن تعكس

الواقع الأدبي وقضاياه. وكان أول من ألح على هذا المفهوم من نقاد الأدب الماركسيين هو «جدانوف» و«بليخانوف» ففي أعمالهما سنجد «إلحاحاً على ضرورة أن يعكس الأدب الواقع الاجتماعي» وأن يلتزم بقضايا الطبقات، وخاصة الطبقة العاملة، وأن يكون قادراً على أن يدرك صيرورة الصراع الاجتماعي، ويجسده في عمله بوسائله الفنية، ومن هنا جاءت أولية المضمون (الاجتماعي) على الشكل بحيث يصبح الشكل وسيلة لتجسيد المضمون ومدى قدرة الكاتب على «عكس قضايا الواقع الاجتماعي» (١١) والملاحظ في إطار هذا المقياس أن العلاقة بين الأدب والمجتمع كانت تدرس في اتجاهين أولهما انعكاسات المجتمع في الأدب والثاني تأثير المجتمع في الأدب وما يستتبع ذلك من محاولة النفوذ إلى معرفة طبقة الأديب الاجتماعية التي ينتمي إليها، وما عاش فيه من أوضاع اقتصادية، ومدى استجابته لموقف طبقته وصدوره عنها في آثاره.

على أن مسألة (الانعكاس) بدت أمراً بديهيّاً أن يعكس الأدب قضايا وهموم المجتمع، ولعل هذه البديهة أسلمت إلى بديهة أخرى تتعدى الأدب إلى الأديب نفسه، هذه البديهة الأخرى عرفت بـ «الالتزام»، وقد ظهرت أول ما ظهرت كقضية دار حولها النقاش في ضوء مبدأ الانعكاس... وبديهة «الالتزام» تقول: «الأديب لا يُطلب منه في أدبه أن يعكس علاقات مجتمعه وأوضاعه فحسب بل يطلب منه أن يشارك في تكييف مجتمعه، بحيث يصبح جزءاً لا يتجزأ من كل ما يجري فيه من مشاكل وقضايا ومعارك، بحيث يذود عنه حين يطلب منه الذياد، فينبري للدفاع عنه بقلمه» (١٢). ولعل هذا ما دفع النقاد الواقعيين الاشتراكيين إلى النظر إلى أديب غير ملتزم على أنه صاحب برج عاجي، وكل ما يصدر عنه إنما هو «أدب البرج العاجي» ولعل النقاد الواقعيين الاشتراكيين العرب في حقبتي الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي كانوا أكثر جدلاً وعنفاً فيما وصل الأمر عندهم حد السباب والاتهام لكل من لم يلتزم في أدبه من أصحاب المذاهب الأخيرة. ولعل أعنف من تصدى للذود عن قضيتي الانعكاس والالتزام منهم كان «حسين مُروَّة» في لبنان، و«محمود أمين العالم» في مصر.

وقد لاحظنا سجالاً لا تزال المكتبات تحفظه بين رفوفها - بين أصحاب هذا الاتجاه الاشتراكي وخصومهم ومدى الاتهامات المتبادلة بينهما.. في كتابه «قضايا أدبية» يبدأ حسين مُروَّة في مقدمته بالقول: «وليس قصدنا الآن أن ندفع المفتريات والأضاليل والأراجيف كلها، فإن الكثير منها لا يحتاج إلى شيء من العناد في دفعه، لأنه يحمل في ذاته سبب انفجاره وانتحاره، وإنما القصد هنا أن ندفع تهمة يكثر ترددها اليوم على الألسنة والأقلام التي عبأتها قوى الرجعية في بلادنا العربية، لتضع الأشواك في طريق الفكر التقدمي الجديد الذي يتضمنه أدبنا الجديد (.....) أما التهمة نفسها فهي هذه: يزعم أولئك الزاعمون أن الأدب التقدمي الجديد من حيث كونه يقف مواقف معينة تجاه القضايا الوطنية، الاجتماعية والسياسية، قد جرد نفسه من جماليات الفن ونزل عن خصائص الشخصية التي هي مصدر القيم الجمالية في العمل الأدبي» (١٣). وفي موضع آخر من المقدمة يقول: «ولا شك أن أدباً أو فناً له مثل هذه القوة «الديناميكية» في مساندة الحركة الوطنية المناضلة في بلداننا المناضلة، لابد أن تعبئ له قوى الاستعمار والرجعية كل ما تستطيع تعبئته من وسائل المقاومة، والإرجاف والتضليل، وأخطر هذه الوسائل أن يقوم في روع الأدباء العرب أن دخولهم معترك النضال يفسد عليهم خصائص الجمال الفني في أدبهم، فيؤدي بهم ذلك إلى اعتزال الحياة العامة، وإلى الوقوف من القضايا الوطنية والاجتماعية والسياسية معاً موقفاً سلبياً في الظاهر، وهو في حقيقته العلمية - ينتهي إلى موقف إيجابي رجعي، لأن معناه، بالواقع، خسران القضايا الوطنية هذه القوة «الديناميكية» التي يستطيع الأدب أن يدفع بها حركة الجماهير المناضلة لتحقيق السلم والاستقلال الوطني وهناءة الشعب» (١٤).

ولعلنا قد لاحظنا أن «حسين مُروَّة» يُلمِّح إلى أن كل من ليس معهم فهو من الأعداء (الاستعمار والرجعية) وأنهم وحدهم الوطنيون التقدميون.

والحقيقة - كما نَلمَح - أن هذا النموذج الواقعي الاشتراكي لا يفرق بين السياسي والأدبي، وأنه كان يَعْبُر بأريحية واسعة إلى حد كبير فوق الأدب، ليحدد ما يجب أن يكون عليه الأدب في علاقته بالمجتمع وقضاياه وهمومه وفي هذا لا يمكن أن نعتبره تكريساً للإيديولوجيا لخدمة المؤسسة التي تحكم الأدب نفسه.

الملاحظة الثانية أن ممارسة كهذه يمكن أن تتم في إطار مرجعي تتبناه الدولة والمجتمع سياسياً وإيديولوجياً، كما كان يحدث في الاتحاد السوفييتي حيث كانت حركة الأدب تسير في إطار توجيه الحزب والدولة، يكفينا تدليلاً على هذا أن مؤتمرات الكتّاب السوفييت كانت تعقد في الكرملين، شأنها كشأن المؤتمرات السياسية وتبدأ وقائعها بكلمة اللجنة المركزية للحزب الشيوعي (١٥).

وفي إطار كهذا يجد الأديب نفسه صاحب دور مؤسسي أيضاً وهذا هو الهدف منذ البداية: أن يوضع الأديب نفسه وسط الجماهير كأي مناضل سياسي، أو كما قال الناقد السوفييتي ف.م.زيمنكو: «الأديب عضو قائد في المجتمع، إنه وجه جماهيري، إنه هو نفسه رجل سياسة» (١٦) ولكي يصل الأديب إلى هذه الوضعية كان لابد أن ترعاه المؤسسة وتوجهه منذ البداية، أو كما ذهب «جان بول سارتر» يصبح الأديب الملتزم هو ضمير المجتمع وناصحه الأمين وطفله المدلل في الآن نفسه (١٧).

وفيما يبدو أن أنصار فكرة «الالتزام» في كل مكان وزمان كانوا صورة واحدة عنيفة في الهجوم على خصومهم، ففي مطلع كتاب «جان بول سارتر» المعنون «ما الأدب؟» يجد جملة من الأساليب الساخرة والتهكمية على خصوم «الالتزام» تصل إلى حد الكوميديا التي تستغرق الكاتب، وإن استثنى الشاعر من الالتزام؛ معللاً ذلك بأن خطاب الشعر غير نفعي في الأساس بخلاف النثر، فعمل النثر -حسب رأيه- «إنما هو إعراب عن المعاني» وهذا في رأيه مجال النثر، أما الشعر فإنه كالموسيقى والرسم والنحت ومن الخطأ أن نزج بهم في ميدان الأغراض النفعية (١٨). في هذا الكتاب نجد هجوماً لاذعاً على أصحاب الاتجاهات النفسية في دراسة الأدب، كما نجد هجوماً أعنف على أنصار الفلسفة الجمالية ممن يرفعون شعار «الفن للفن» أما هجومه الأشد عنفاً فكان على أصحاب الاتجاه الموضوعي ممن يمجدون هروب الأديب وتعاليه على مجتمعه وسخريته منه، حتى لأنه شبه مثل هؤلاء الأدباء الهروبيين المنفصلين عن قضايا مجتمعهم بالموتى، وشبه نقادهم بحراس المقابر (١٩) وربما لذلك وجد خصوم الالتزام الفرصة سانحة للهجوم المضاد فنعتوا أصحاب الالتزام «بالمؤدلجين» كما نعتوا نتاجهم الأدبي بأنه «أدب مُوجَّه» وكتاب «حسين مُروَّة» (قضايا أدبية) يحوي فصلاً عن قضية «الأدب الموجه» يفند فيه مزاعم الخصوم من خلال رده على «طه حسين» عقب مناظرة عقدت بقصر الأونيسكو ببيروت في إبريل سنة ١٩٥٥ وبدأت المناظرة بالسؤال: لمن يكتب الأديب، للخاصة أم للعامة؟ وهو السؤال الذي رأى «حسين مُروَّة» بعد ذلك تعديله إلى: عن أي فئة من المجتمع يكتب الأديب، وكيف يكتب؟

والإشكالية أن الواقعيين الاشتراكيين لم ينكروا أنهم أدباء موجَّهون، وأن الذي يوجههم إنما هي النظرة العلمية الشاملة أو على غرار ما ذكر «حسين مُروَّة» نفسه قائلاً: «وإنما توجهنا نظرة علمية تشمل الحياة والكون والمجتمع، وإننا -في ضوء هذه النظرة التي نحاول بها فهم التطور التاريخي- ننظر إلى مجتمعنا وإلى خصائصنا القومية والتاريخية» (٢٠).

وهكذا كان على هذا النموذج أن يواجه خصومه الذين يرون أن كلمة «التزام» في هذا النموذج إنما تعني «إلزاماً» يقيم في وجه الأدب اشتراطات سلطوية يأباها الأدب نفسه كعملية إنتاجية لها اشتراطاتها الذاتية التي ترفض -من حيث المبدأ- التسلط، وهي تسعى إلى التحرر والتفلت من ربقة الأطر المسبقة، سواء كانت نظرية رؤيوية أو سياسية أو إيديولوجية، أو حتى فنيَّة على مستوى الآليات والتقنيات، وإذا كانت ثمة حرية مزعومة للفنان في هذا الإطار فإنها حرية مؤطَّرة، تقوم أساساً على الاختيار والانتقاء داخل الإطار المحدد سلفاً، أو كما قال «حسين مُروَّة»: «اختيار الجوانب الحيَّة النامية في الواقع، وانتقاء الظواهر البنائية في حياة المجتمع» وبهذا -حسب زعمه- تقوم حرية الأديب وتظهر شخصيته الاجتماعية الواعية البصيرة المسلَّحة بالتجربة المتكاملة المتطورة» (٢١) وفيما بدا أن «حسين مُروَّة» كغيره من النقاد الواقعيين الاشتراكيين متأثرٌ بما طرحه «جورج لوكاتش» (١٨٨٥-١٩٧١) أهم دارسي الأدب الماركسيين، وما طرحه لوكاتش أكد فيه على أن «الكاتب الواقعي هو الكاتب القادر على أن يصل من خلال تجسيد الملامح الفردية لشخصية ما إلى الخصائص التي تربطها ببقية أفراد مجتمعها وهي خصائص ناتجة عن طبيعة الصراع الاجتماعي في كل لحظة تاريخية محددة» (٢٢) وفي الإطار نفسه طرح لوكاتش مفهوم «رؤية العَالم» ويقصد بها رؤية الكاتب للعالَم التي هي بدورها رؤية الجماعة للعالم، وفي رأيه أن المشاعر والأحاسيس ومهما تكن أساساً خاصة بالكاتب نفسه إلا أنها -عند لوكاتش- نتاج للطبقة أو الجماعة التي ينتمي إليها الكاتب.

أما أكبر الإشكاليات النقدية التي أثارها نموذج الواقعية الاشتراكية أو أثارها خصومه في وجهه فكانت إشكالية «الشكل والمضمون» أو «الشكل والمحتوى»: فقد أعطى هذا النموذج كل عنايته للمحتوى، أو المضمون الاجتماعي وجعله مقياساً عاماً للحكم على أدبية العمل الأدبي وجودته، بحيث يتحدد مستوى جودة العمل الأدبي بجودة مضمونه الاجتماعي، وخلاصة القول عندهم: إن «مضمون الأدب في جوهره يعكس مواقف ووقائع اجتماعية» (٢٣)، وبصرف النظر عن الشكل الفني الذي تجسَّد فيه هذا المضمون الاجتماعي، ولذلك كان الاتهام الموجَّه إلى

نتاج أتباع هذا النموذج أنه يفقد قيمته الفنية أو الجمالية في الطريق، أو أنه كثيراً ما يضحي بالفن عبر مسيرة تَشَكُّلِه.

ولعل النقاد الواقعيين الاشتراكيين أدركوا هذا التطرف في الفصل بين الشكل والمضمون وإعطاء الأولوية للمضمون الاجتماعي على الشكل واعتباره مجرد وسيلة لتجسيد أو تحقيق المضمون، ومن ثم ظهر نموذج «جورج لوكاتش» ـ سالف الذكر ـ وإن كان قد سار على نفس مبدأ الانعكاس إلا أنه حاول من خلال تطبيقاته على الرواية التركيز على المضمون الاجتماعي في ذات الوقت الذي يركز فيه على الشكل إلى حد قوله: «إن الشكل هو العنصر الاجتماعي الحق في الأدب» لكنه لم يعمد إلى تنمية هذا القول، بحيث يصبح أساساً من عمد النظرية (٢٤).

ولعل ما ساد بعد ذلك من نماذج نقدية في الإطار الاشتراكي هو نموذج «لوسيان جولدمان» (١٩١٣ ـ ١٩٧٠) صاحب منهج «البنيوية التولدية» الذي ركز فيه على عنصر الرواية فقط بل على عنصر واحد من عناصر الرواية هو «البطل» مركزاً على خصائص فكرية وقيمية أما الخصائص الشكلية الفنية فقد كانت غائبة عن نظره دون أدنى اهتمام بالبنى السردية اللغوية، رغم بنيويته، وزعمه التعامل مع البنية النَّصِّية إلا أنه ظل يبحث عن التماثلات المضمونية فقط ولعل هذا التطرف عند الواقعيين الاشتراكيين في العناية بالمضمون على حساب الشكل هو ما أدى إلى ظهور تطرف آخر عند الشكليين الروس عمد إلى قلب المائدة، كما يقول «تيري إيجلتون»: «كانت الشكلية الروسية في جوهرها تطبيق اللغويات على دراسة الأدب، ونظراً لأن اللغويات المعنية من نوع شكلي، تهتم ببنيات اللغة أكثر من اهتمامها بما يقول المرء فعلاً فقد تغاضى الشكليون عن تحليل «المضمون» الأدبي (حيث المرء على الدوام عرضة لغواية الدخول إلى علم النفس أو علم الاجتماع) إلى دراسة الشكل الأدبي، وبدلاً من أن ينظروا إلى الشكل على أنه تعبير عن المضمون جعلوا العلاقة تقف على رأسها: فالمضمون هو مجرد «الحافز» للشكل مجرد وسيلة أو فرصة لنوع خاص من التدريب الشكلي» (٢٥).

إلى هذا الحد نكون قد وصلنا إلى أن العلاقة بين الأدب والمجتمع لم تكن هامشية في التاريخ الأدبي، بل كانت على درجة من الأهمية، ومحل اهتمام الفلسفات التي تبنتها، وقد لاحظنا أن ثمة قضايا فرعية كثيرة فلسفية ونقدية انطرحت على ضفاف هذه العلاقة في مسيرتها عبر التاريخ الأدبي كله، وقد قامت حولها أيضاً مدارس أدبية تتبناها وتعلي من شأنها وتراها جوهر الأدب، فيما قامت مدارس أخرى تحاول أن توازن في نظرتها إلى جوهر الأدب بين الشكل والمضمون، كما قامت مدارس أخرى تتنكر لهذه العلاقة، وإن كانت لا تتنكرها، طارحة مفاهيم أخرى بديلة حول الأدب، وحددت له وظائف أخرى، واعتبرته محض هروب من الواقع والمجتمع وقضاياه.

الهوامش:

١ ـ أحمد فراج ـ (الثقافة والعولمة / صراع الهويات والتحديات) الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتاب أبحاث المؤتمر الرابع لإقليم غرب ووسط الدلتا ـ سنة ٢٠٠٣ ـ ص ٩٦.

٢ ـ د. سيد البحراوي ـ المدخل الاجتماعي للأدب ـ القاهرة، دار الثقافة العربية سنة ٢٠٠١ ـ ص ٣.

٣ ـ د. شوقي ضيف ـ المدخل الاجتماعي للأدب ـ القاهرة، دار المعارف ـ ط ٨ ـ ص ٩٦.

٤ ـ هذا ما ذهب إليه الكثيرون من دارسي الأدب ومؤرخيه، لكن ما يذهب البعض إليه أن له شعراً ضاع مع ما ضاع من تراث شعراء كثيرين غيره، وقد روى له أبو تمام في «ديوان الحماسة» بعض القصائد القليلة التي منها:

معاذ الإله أن تنوح نساؤنا
على هالك أو أن تضجَّ من القتلِ
قِراع السيوف بالسيوف أحلَّنا
بأرضٍ براح ذي أراك وذي أثلِ

٥ ـ د. شوقي ضيف ـ مرجع سابق ـ ص ٨٦.
٦ ـ د. سيد البحراوي ـ مرجع سابق ـ ص ٢١.
٧ ـ د. سيد البحراوي ـ مرجع سابق ـ ص ٢٢.
٨ ـ د. شوقي ضيف ـ مرجع سابق ـ ص ١٢٠.
٩ ـ د. شوقي ضيف ـ مرجع سابق ـ ص ١٣١.
١٠ ـ د. سيد البحراوي ـ مرجع سابق ـ ص ٢٧.
١١ ـ د. سيد البحراوي ـ مرجع سابق ـ ص ٢٩.
١٢ ـ د. شوقي ضيف ـ مرجع سابق ـ ص ١٠٣.
١٣ ـ حسين مُرُوَّة ـ قضايا أدبية ـ القاهرة، دار الفكر سنة ١٩٥٦ ـ ط ١ ـ ص ٦.
١٤ ـ حسين مُرُوَّة ـ مرجع سابق ـ ص ٨.
١٥ ـ يرجع في هذا إلى المرجع السابق لحسين مُرُوَّة ص ٧٦ وما بعدها حيث نجد تغطية كاملة لوقائع مؤتمر الكُتَّاب السوفييت الثاني الذي عُقد في موسكو من ١٥ إلى ٢٥ ديسمبر سنة ١٩٥٤ م.
١٦ ـ عن حسين مُرُوَّة ـ مرجع سابق ـ ص ٢٧.
١٧ ـ يرجع في هذا إلى جان بول سارتر في كتابه «ما الأدب؟» ـ الفصل الثالث (لمن نكتب؟) / ترجمة د. محمد غنيمي هلال ـ مكتبة الأسرة (القاهرة) سنة ٢٠٠٠ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٨ ـ يرجع في هذا إلى جان بول سارتر ـ المرجع السابق ـ ص ٢٢ وما بعدها.
١٩ ـ يرجع في هذا إلى جان بول سارتر ـ المرجع السابق ـ ص ٤٥ وما بعدها.
٢٠ ـ حسين مُرُوَّة ـ مرجع سابق ـ ص ٢٦.
٢١ ـ حسين مُرُوَّة ـ مرجع سابق ـ ص ٢٦.
٢٢ ـ د. سيد البحراوي ـ مرجع سابق ـ ص ٢٩.
٢٣ ـ عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم في الثقافة والأدب ـ ص ٧١.
٢٤ ـ يرجع في هذا إلى رأي د. سيد البحراوي ـ مرجع سابق ـ ص ٣١.
٢٥ ـ تيري إيجلتون ـ مقدمة في نظرية الأدب ـ ترجمة أحمد حسان ـ كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ـ سنة ١٩٩١ ـ ص ١٤.

الغيب والعقل

دراسة في حدود المعرفة البشرية

عرض وتقديم: محمد سيد بركة

الغيب والعقل طرفان قديمان لعهد في العلاقة، لطالما تجادلا وتحاورا، اتفقا واختلفا. عقل يستمد سيادته من الأرض، وغيب يستمد سلطته من السماء. علاقة تكتنفها اتجاهان: أحدهما من الأرض إلى السماء، والآخر من السماء إلى الأرض. ومؤخراً صدر عن المعهد العالمي للفكر الإسلامي كتاب بعنوان الغيب والعقل: دراسة في حدود المعرفة البشرية للباحث المغربي إلياس بلكا. موضوع الكتاب هو العقل في علاقته بالمجهول والمستور من الوجود عموماً وبعالم الغيب خصوصاً ويحاول أن يجيب عن هذا السؤال: هل للعقل حدود، أم أنه قوة إدراك مطلقة؟ وإن كانت له حدود، فما هي وما حقيقتها؟

يقع الكتاب في ٢٢٤ صفحة، شاملاً المراجع والفهارس، وقد قسّمه المؤلف إلى بابين، الباب الأول يقع في فصلين تعرض فيه لقضية الحدود المعرفية للعقل الإنساني كما رآها بعض أعلام الفلسفة الأوروبية منذ عهد اليونان إلى عصر كانط خاصة. ثم تناول القضية ذاتها عند بعض مفكري الإسلام الكبار.

والباب الثاني يقع في خمسة فصول وخاتمة، وفيه درس الباحث مفهوم الغيب وسعته، وقيمة الإيمان به، وأثر هذا الإيمان في الحياة. وبحث بعض مظاهر قصور العقل في تهجمه على الغيبيات وأسباب ذلك. ثم ختم ببعض النماذج من عالم الغيب الواسع والتي تعتبر – إلى اليوم – من ألغاز الكون التي لا حلّ لها، والتي تبين بوضوح حدود العقل وضعفه.



في الفصل الأول من الباب الأول تحدث عن موقف بعض المفكرين والمدارس الفلسفية الغربية إزاء العقل وحدوده مبتدئاً بالمدرسة الشكّية القديمة التي كان رائدها (بيرون) أما الفصل الثاني الذي سماه حدود العقل في الفكر الإسلامي فقد أطال النفس في نقل تجربة الغزالي الشكّية تجاه اليقين، ثم أشار إشارات سريعة لآراء ابن خلدون حول المعرفة ومصادرها، وموقفه من الفكر الفلسفي.

أمّا الباب الثاني، فبدأه بالفصل الأول الذي سماه قيمة الغيب، وتحدث فيه عن الغيب بوصفه حاجة إنسانية وضرورية لا تقوم الحياة من غيرها، وتطرق إلى العلاقة المطلوبة بين عالمي الغيب والشهادة وحدود التعاطي مع كل منهما، ثم تحدث عن تأطير العلم في قوالب ثابتة وجامدة، زعماً أنها أساسية لضبط العلم وحمايته من الخلل والزلل، وكيف أن هذا التأطير لم يسهم إلا بأسر العقل وصنع أصنام له تحد من طاقته ومجاله الحيوي.

وفي الفصل الثاني تحدث عن سعة عالم الغيب، وكيف أنه يحتوي من التعقيد والاتساع، واختلاط الأشياء والأمور الشيء الكثير؛ إذ إنّ عمر هذه الأرض التي نعيش عليها مئات الملايين من السنين فكيف بالكون بأكمله؟ ثم تحدث عن نماذج معاصرة لإنكار الغيب أمثال (بيندا) و(مارسيل بول) من مفكري الوضعية وبيّن أن المنطقية الوضعية ليست علماً ولا منهجاً في العلم بل هي في الواقع إيديولوجية. ثم تحدث عن أصل إنكار الغيب، وردّه إلى أسباب متعددة هي: الجهل والعادة،

والاعتماد المفرط على الحواس، ودعوى الكمال الإنساني. ثم تحدث عن الحكمة من إخفاء الغيب عن الإنسان، وأن مردّه الحاجة إلى تحقيق مفهوم (الحرية) لدى الإنسان، فلو أن الغيب كان مكشوفاً للإنسان لانتفت الحكمة من وراء الابتلاء والامتحان، ولأصبح هناك طريقٌ واحدٌ لانعدام الاختيارات، ولأن الامتحان بعبادة الله تعالى أدعى حين يكون الإيمان مبنياً على التسليم بأمور استأثر بها الله عزّ وجلّ، فحين نصدق برسالة نبينا ونؤمن إيماناً يقينياً فإن هذا اليقين يدفعنا إلى تقبُّل تفصيلات الرسالة السماوية؛ لأننا صدّقنا بأصل الرسالة.

وبرأي (كانط) أن الغيب شرط لتحقق الحرية الإنسانية، وإنْ لم يكن هناك برهان علمي على القضايا الأخلاقية. ثم تحدث عن العوالم المتسعة والمتنوعة وعظمة هذه العوالم، وعلاقتها مع خالقها سبحانه «أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يَسْجُدُ لَهُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ وَالنُّجُومُ وَالْجِبَالُ وَالشَّجَرُ وَالدَّوَابُّ وَكَثِيرٌ مِنَ النَّاسِ» (سورة الحج ١٨). وجاء الفصل الثالث تحت عنوان الغيب بين الوحي والعقل، وتحدث فيه عن مصادر المعرفة الممكنة مثل الحواس والعقل والخبر الصادق، وبيّن أن الأصل في شؤون الغيب أن تؤخذ من الوحي والدين، لا بمقتضيات العقل فحسب، ثم في إشارة إلى أن العقل لا يغني عن الرسالة يقول: «إذا أمكن للبشر أن يستغنوا بعقولهم عن النبوات، فأين كانت هذه العقول حين عبدت البشرية الأصنام، واعتنقت الأساطير والخرافات ردحاً طويلاً من الزمن...».

ثم تحدث عن طاقة العقل المهدورة قبل نزول الرسالات السماوية وكيف أن هذه الرسالات وجهت العقول لما فيه الخير وما فيه الفائدة من الجهد المبذول وأنها وفّرت على العقول أشواطاً من البحوث عديمة الجدوى، التي لو قامت بها العقول المجردة وقد حاولت العقول فعلاً ولكن دون جدوى في موضوع الله وما وراء المحسوس وما وراء المدرك، لم تكن لتصل لموقف صحيح أو واضح بشأنها. ثم تكلم عن الإمكان العقلي للغيب، وأنه لا يتصادم مع العقل ناقلاً كلاماً للشيخ رشيد رضا قال فيه: «وليس في الإسلام شيء يحكم العقل باستحالته، وإنما فيه إخبار عن عالم الغيب لا يستقل العقل بمعرفته لعدم الاطلاع على ذلك العالم». ثم تحدث عن المتشابه في القرآن، وكيف أن هذه الآيات عند بعض العلماء هي من الغيب الذي امتحن الله تسليم المؤمنين به لاستئثار الله تعالى بعلمه، وفرّق بين النص إذا عارض ظاهر العقل، والنص إذا تجاوز العقل، ففي الحالة الأولى يصدم العقل بما يخالف طريقته المعتادة في العمل، وفي الثانية لا يجد مخالفة ما، ولكنه لا يفهم كل شيء ولا يدرك الموضوع كلّه بجميع أطرافه. وفي الفصل الرابع تحدث عن أسباب قصور العقل ومظاهر هذا القصور، وردّها إلى عجز العقل عن إدراك الغيب واستدل بأن الكافرين يوم القيامة سوف يعترضون على ربهم سبحانه بعدم إرسال الرُّسل، فلما لزم أن الرُّسل حاجة إنسانية لا مناص منها، علم أن العقل محتاج إلى الرُّسل في جانب من أهم جوانب حياته، وما بعد مماته. ثم تحدث عن موقف علم الكلام من الغيبيات، وأنه موقف سلبي حيال البحث فيه من منظور العقل المجرد، لذلك ألّف من العلماء المسلمين مصنفات في كراهة الخوض في الغيبيات بلا خبر صادق. ثم بيّن أن بعض مواقف المفكرين الإسلاميين التي اتسمت بالتسامح النسبي إزاء البحث في الغيب، إنما كان منشؤها الحِجاج عن العقائد الإسلامية، والدفاع عنها، وبيان صحتها، وموافقتها للعقل. ثم تحدث عن محدودية العقل الإنساني في استخدامه التجريد آليّةً للمعرفة والتصوير وبيّن أن العقل لا يستطيع أن يتخيل أو يتصور شيئاً من فراغ. ثم نقل كلام (هيوم) حول أن الأفكار نُسَخٌ لاحقة للانطباعات لهذا يستحيل أن نفكر في شيء لم يسبق لنا أن أحسسنا به. ثم تطرق لمشكلة التعبير عند الصوفية، ومدى محدودية الرمز في التعبير عن الأمور والأشياء والموجودات. وتحدّث عن اللغة والوجود، متبنياً الرأي القائل: إن الأشياء أسبق، وإن اللغة تعبير تالٍ عن إدراك واقع قائم. ثم تكلم عن قصور اللغة عند (لوك)، وأن الكلمة في رأيه تعبير عن الكُنْه الاسمي فقط؛ أي هي رمز لشيء، ولذلك فنحن يمكن أن نعرف أفكاراً مركبة، ولكننا لا نستطيع أن نعرف الأفكار البسيطة، فقط يمكن أن نسميها. ثم تطرق لقضية الحد عند ابن تيمية، وجهد شيخ الإسلام في نفي ضرورة الحد المزعومة له من أرسطو وأتباعه؛ لأنهم يعدون الحد هو المعرِّف للماهية، وأن هذا الحد يستوفي ضبط المحدود ضبطاً تاماً، ذاكراً اعتراضات ابن تيمية بأن الحد بمفهوم أرسطو يوقع في الدور وهو توقف الشيء على ما يتوقف عليه، وأن الذهن الإنساني لا يمكن أصلاً أن يتوجه إلى شيء لا يعرفه. ثم ذكر مثالاً على مبدأ من المبادئ التقليدية، الذي

كان يعده كثير من المفكرين الغربيين والمسلمين مبدأً أساسياً في مَنْطَقة الأمور أي جعل الأمور منطقية؛ وهو مبدأ الثالث المرفوع، وبيّن كيف أن هذا المبدأ لا يحمل في طياته الأهمية التي وضعها أرسطو له مع قانوني الماهية وعدم الجمع بين النقيضين، مستدلاً بأقوال كبار علماء الرياضيات والمنطق الحديث، أمثال الهولندي (بروير) الذي توصل إلى احتمال القيمة الثالثة.

وفي الفصل الخامس ذكر نماذج من عوالم الغيب كالروح، وميثاق الذر، والقدر، ولغز الزمان، والرؤيا والأحلام، والموت. ثم ذكر المغزى من هذه النماذج الستة فعهد الذر هو الغيب الأول وبداية قصة الوجود، والروح هي من شهد ميثاق الذر وفي كل إنسان نفحة من الغيب، والقدر هو الغيب المهيمن على حياتنا، والزمان لغز يعلم العقل التواضع، ويصحب الروح في رحلتها العجيبة، والرؤيا آخر شيء يربط عالم الشهادة بعالم الغيب والموت باب الغيب الأكبر، والمدخل إلى عالمه وتذكير بالنهاية والموعد.

فهذا الكتاب يعد ضمن فلسفة العقل التي تسعى إلى تفهم طبيعة هذه الآلة البشرية الكبيرة ومعرفة آليات اشتغالها وحدودها هذا الاشتغال كل هذا ضمن الحديث عن مفهوم قرآني كبير، هو الغيب.. هذا العالم الحاضر الغائب في آن، والذي يضيف للعقل والإنسان آفاقاً غنية وواسعة، يحاول الكتاب أن يحيط ببعضها.

لهذا كله جاءت هذه الدراسة مقارنة بين التراثين الإسلامي والغربي في الموضوع، ومستفيدة من علوم إسلامية وإنسانية متنوعة كالتفسير والعقيدة والفقه والفلسفة ونظريات المعرفة ...

ويمكن القول بأن هذا الكتاب اجتهد في الكشف عن بعض أسرار علاقة العقل بالغيب، ولعله أيضاً يكون مفيداً في الجدل الحالي الذي يعرفه العالم العربي والإسلامي حول المكانة المطلوبة لكل من الدين والعقل في حياتنا العامة والخاصة.

ومما يذكر أن الباحث إلياس بلكا من مواليد الريف بشمال المغرب وحاصل على دكتوراه الدولة في العلوم الإسلامية وبكالوريوس بالعربية في الدراسات الإسلامية، وآخر بالفرنسية في تخصص العلاقات الدولية، ويعمل أستاذاً في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبدالله، بمدينة فاس، المغرب.

- له حوالي أربعين عملاً منشوراً بين مقال وترجمة وعرض كتاب.

- من مؤلفاته: «الاحتياط: من أصول الشريعة» و«الغيب والمستقبل» و«النظرية الإسلامية في الكهانة» و«بحث في الأساس الشرعي والنظري لاستشراف المستقبل».

رسائل جامعية

سلسلة تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة لأطروحات الدكتوراه والماجستير المتصلة بقضايا تمس مجتمع الإمارات ومجتمعات الخليج الأخرى في المجالات المختلفة، فضلاً عن تلك التي تتناول موضوعات تاريخية وإسلامية عامة.

e-mail : sdci@sdci.gov.ae









الاستدلال البلاغي

محاولة لتجديد النظر في التراث

صابر الحباشة

لقد أصبح الانكباب على قراءة التراث البلاغيّ أمراً من قبيل التأريخ لهذا الفنّ يضطلع به الباحثون ولا يطّلع على منجزه سوى نفر قليل من طلبة اللغة العربية. وكأنّ الاهتمام بفن البلاغة قد أدرج إدراجاً نهائياً في سلّة التراث ولم يعُد بالإمكان استخلاص طريف في هذا الباب. غير أنّ من الباحثين من نأى عن هذا العُرف السائد، وحاول أن يقتحم مباحث البلاغة برؤية تحاول تجديد القول فيها وضمن هذا القبيل من الدراسات يندرج هذا الكتاب الجديد وعنوانه «الاستدلال البلاغي» الصادر في طبعة مشتركة ضمن سلسلة «مقام مقال» التي يشرف عليها الأستاذ العادل خضر عن دار المعرفة وكلية الآداب بمنوبة، سنة ٢٠٠٦، والذي ألّفه شكري المبخوت، عميد كلية الآداب والفنون والإنسانيات منوبة / تونس. ويعدّ «الاستدلال البلاغيّ» كتاباً مهمّاً من جهة كونه يقلّب صفحات الكتب والشروح البلاغية العربية مرّة أخرى لا لتأريخها أو استعادتها مدرسياً بل لنقدها وقراءتها قراءة المراجعة والتأصيل القائم على التزوّد بالمتاح من الكتب البلاغية المؤسسة للنظرية العربية القديمة في النحو والبلاغة.

يعتبر هذا الكتاب عيّنة لتجديد النظر في التراث النحوي والبلاغي، الذي ما انفكت تمارسه مخابر البحث ووحداته في كليات الآداب في تونس وقد ظهرت أطروحات مفيدة تعتمر اتّ لهذا النسق الحثيث في قراءة النحو والبلاغة التراثيين. ويأتي هذا الكتاب الأخير لمواصلة البحث في بعض قضايا البلاغة العربية في علاقتها بالمنطق. ومن عناصر الطرافة التي يقف عندها قارئ الكتاب، أن الباحث لا يعتمد قراءات سابقة للمتن البلاغي أو للشروح البلاغية، بل هو ينظر فيها نظرة مباشرة دون أن يتكئ على قراءات جاهزة، بل هو ينحت طريقه الخاصّ نائياً عن الإجابات المرتّبة والمتواترة، متوخياً قدراً كبيراً من الموضوعية في التناول.



يتكون كتاب «الاستدلال البلاغي» من أربعة فصول اعتنى الباحث في الأول منها بقراءة مشروع عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) وقد عنونه بـ «الاستدلال بالمعنى على المعنى» وقرأ فيه نظرية «النظم» للجرجاني قراءة جديدة اعتبرها صاحبها «إعادة تأويل» استهدفت إقامة الدليل على وحدة جهاز التحليل الاستدلالي عند الجرجانيّ. وخصص المبخوت الفصل الثاني لدراسة مشروع أبي يعقوب السكاكي حول «الملازمات بين المعاني»، إذ رأى أنها صورة متطورة من «معنى المعنى» تشتمل على تصوّر أكمل من تصوّر الجرجانيّ وتحتوي على مقترح طريف عميق -كما يقول الباحث- «لتوحيد دراسة الدلالة بلاغةً ومنطقاً على نحو يرسّخ تصوّراً لوحدة المقاربة الاستدلالية للمسائل البلاغية» (ص ٣٤).

وقد اشتمل الفصل الثالث على بعض ملاحظات شرّاح تلخيص القزويني في شأن خصائص اللزوم البلاغيّ وشروطه ومراتبه، وقصد الباحث عبر هذا الفصل إلى كشف النقاب عن بعض المشاكل والتصوّرات التي أثارها مشروع السكاكي.

أمّا الفصل الرابع، فقد عمد فيه المبخوت إلى إقامة تحليل استدلالي لمفهوم «المذهب الكلاميّ».

يتعلق الأمر إذن في هذا الفصل بتناول وجه بديعيّ ينتمي إلى قائمة الأساليب الميتة أو

المتجمدة في أحسن الأحوال في قوالب جاهزة تتصل باستعمالات محدودة تدرس في حصص البلاغة ثم تخزن في الذاكرة دون أن يكون لها صدى في واقع الاستعمال المتواتر للغة...

درس الباحث إذن «المذهب الكلامي»، هذا المحسن البديعيّ المنتمي إلى المحسنات المعنوية، والذي عرّفته المدونات البلاغية القديمة بقولها: «وهو أن يورد المتكلم حجة لما يدعيه على طريق أهل الكلام» (القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص٣٤١). وقد نقل تعريفاً قريباً من هذا أورده أحد الشراح إذ عرّف المذهب الكلامي بأنه «إيراد حجة للمطلوب على طريقة أهل الكلام» (التفتازاني، المختصر، ج٤، ص٣٦٩)، وقد درس المبخوت دراسة مستفيضة انطلاقاً من مثال مشهور هو الآية ٢٢ من سورة الأنبياء: (لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا)، وانطلق الباحث من التعريف القديم للمذهب الكلامي، مبيّناً أقوال المفسرين والبلاغيين فيه فهو «طريق برهاني» عند محمد الطاهر بن عاشور صاحب تفسير «التحرير والتنوير»، في موضع، (وهو يوافق في ذلك صاحب «روح المعاني» أبا الفضل محمود الألوسي، ج٢٥، ص١٠٤) ويحدّده ابن عاشور في موضع آخر من تفسيره بأنه «استدلال على انتفاء الماهية بانتفاء لوازمها» وشرحه في موضع ثالث بقوله «هو سَوْق الخبر في صيغة الدليل على وقوعه تحقيقاً له».

وقد أورد ابن وكيع في «المنصف للسارق والمسروق منه» أنّ الجاحظ هو أوّل من تحدّث عن المذهب الكلاميّ ويشير إحسان عباس في «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» إلى أنّ ابن المعتزّ قد استعاره من الجاحظ (تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص٦٩، وص١٢٠). والواقع أنّ ابن المعتز ينفي وجود المذهب الكلامي في القرآن، والحال أنّ كتب البلاغة اللاحقة تضع آيات شواهد على المذهب الكلاميّ، فكيف نفهم الأمر؟

لقد عدّ ابن المعتز المذهب الكلامي «ينسب إلى التكلّف» فالحرج من نسبة التكلف إلى الذات الإلهية هو الذي دفع صاحب كتاب «البديع» إلى أن ينزّه القرآن عن الاحتواء على هذه الظاهرة وبالمثل فعل مع ظواهر أسلوبية أخرى كالتكرار...

وقد نظر المبخوت في علاقة المذهب الكلاميّ بعلم البديع واصلاً بينه وبين الحجاج. كما توقف عند تحليل البلاغيين للآية ٢٢ من سورة الأنبياء (وقد ذكر خطأً أنها في سورة النساء، ص١٧٩ الفقرة ٣ ـ ١).

وقد أعاد المبخوت دراسة الآية منطلقاً من حيث تناولها المفسرون القدامى لم يخرج عمّا سطّروه وقيد أنملة لأنه رغب في مسايرة منطق التحليل القديم في مرحلة أولى أعقبها بمرحلة ثانية أجرى فيها بعض الاصطلاحات الحديثة المنتسبة إلى النظريات الحجاجية والمنطقية والسلبية المعاصرة مستفيداً من بعض الإشارات في دراسات بعض الدارسين المعاصرين. والحقّ أنّ التحليل الذي خرج به المبخوت من هذه العيّنة غلب عليه التوفيق والتأليف، وإن وعد باستنتاجات تخصّ عموم البلاغة العربية، والحاجة الماسّة إلى مراجعة أبوابها: تصنيفاً وتمحيصاً، بالتخلّص من التجفيف الذي مُنيت به مذ حُنِّطت في ثلاثة علوم لا يأتيها التبديل ولا الاجتهاد.. وقد حاول الباحث أن يجد في نظريات الحجاج ضالّة تعينه على ترسّم طريق العدول عن اجترار الأقوال السابقة. غير أنّ محاولة واحدة معزولة لدراسة مثال واحد يهتمّ بمفهوم بلاغي واحد لا يمكن أن تحرّك سواكن مياه البلاغة الآسنة، بل هي مبادرة تستحق المتابعة والسير على دربها عسى أن تتوافر أعمال استقرائية كثيرة تنبش في كثير من الظواهر البلاغية نبشاً تداولياً ولسانياً ومنطقياً حديثاً، لمعرفة ما يمكن أن تصير إليه في خضمّ تحوّلات في البلاغة من بلاغة التعبير إلى بلاغة التصوير...

وقد لاحظنا أنّ المباحث التداولية التي رافقت المبخوت في أعماله البحثية قد أسعفته بأن يذكِّر القارئ بتشبيهات وجدناها عند بعض الدارسين الغربيين، فإذا كان فرانسيس جاك يعتبر أنّ المباحث التي لا مكان لها في النحو أو في الدلالة تُطرح في سلّة المهملات التداولية، فإنّ المبخوت قد نسج على منواله فوصف باب البديع بأنه «سلة مهملات البلاغة العربية» (الاستدلال البلاغي، ص١٥٩).

ولعلّ من أهمّ الاستنتاجات التي لمّح إليها المبخوت في خاتمة الفصل الرابع قوله: «... فإننا نكون أمام «ورشة» حفر في المفاهيم وإعادة بناء المقولات قد تفضي إلى:
ـ تفهّم أفضل لمشروع الجرجانيّ والسكاكي
ـ توفير حجج أقوى في النقاش حول بعض خصائص الاستدلال البلاغيّ» (ص٢٠٨).

فالباحث لم يغلق الباب أمام دراسات تسير في نفس المجرى وتنطلق من المنطلقات ذاتها، بل هو يريد أن يعمد إلى إثراء القراءات الموجودة في ساحة البحث عبر عدم التسليم بالتعريفات الجاهزة أو بالتحليلات الجامدة. وتبقى المحاولة في هذا الكتاب مجرد مقاربة محدودة بهدف إجرائيّ، وإن كانت تعبّر عن مشروع طموح وتصدر عن رؤية واضحة ليس للبلاغة فقط بل لسائر علوم العربية والمنطق واللسانيات والتداولية، في ضرب من الرؤية الشمولية التي تقر العلاقات بين الأفكار ولا تغترّ بسلسلة القطاعات في الفهم التي عُني بها تاريخ البلاغة الطويل، سواء في السياق العربيّ أو في التقاليد الغربية.

العرب والأفارقة

غياب متبادل في زمن لا يحتمل التغييب

بنعيسى بوحمالة


إيمي سيزير Aimé Césaire

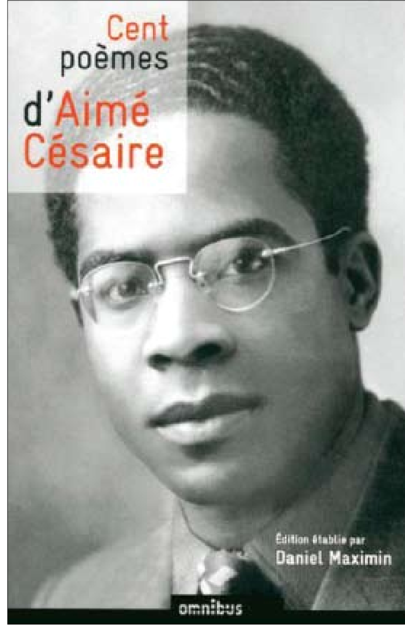
-1-

إنه لمن دواعي التأمل أن يلمس الملاحظ مفارقة لافتة في مجرى العلاقات الثقافية بين العالم العربي وإفريقيا، ذلك أنه رغماً من التّماس المباشر جغرافياً بين العالمين وتوافر أكثر من عامل تقريب وإدناء بينهما، إن اجتماعياً أو اقتصادياً أو روحياً أو ثقافياً، تكاد تنبسط أمام أعيننا صورة سلبية، إن شئنا، عن التفاعل الإيجابي المتوقّع بين الثقافتين بل تكاد تعفي على هذا التفاعل اهتمامات وأولويّات أخرى للنّخب الثقافية في العالم العربي وإفريقيا بحيث يعرف العرب عن الأدب الإفريقي وأدب الشّتات الزنجي أقلّ بكثير ممّا يعرفونه، مثلاً، عن الآداب الغربية واليابانية والصينية والهندية..؛ ويفقه الأفارقة في هذه الآداب نفسها أضعاف ما يفقهونه في الأدب العربي أو أدب المهجر العربي سواء بسواء.

طبعاً ليس المقام مقام الخوض المستفيض في هذه المعضلة المؤرّقة والمؤسية ونقصد معضلة التّثاقف الإيجابي والتبادل المتكافئ بين الطرفين لكن بودّنا القول مع ذلك بأنه فيما خلا إلمام الوسط الثقافي العربي، مثلاً، بأسماء من قبيل الشاعر السنغالي ليوبولد سيدار سنغور لاعتبارات يتداخل فيها الثقافي والسياسي والكاتب المسرحي النيجيري وول سوينكا، بأثر من حيازته على جائزة نوبل للآداب، ونفس الشيء بالنسبة للشاعر الأنتيلي ديريك والكوت والروائية الأفرو أمريكية توني موريسون..؛ وفي حدود ضيقة الروائيين النيجيريين شينوا أتشيبي وآموس توتولا والروائي الصومالي نور الدين فرح بناء على ما حقّقوه من ذيوع في المحافل الأدبية الغربية.. وإذن فيما خلا هذا الإلمام المحدود والخجول الذي يقابله نفس الإلمام المحدود والخجول للأفارقة بالأدب العربي الحديث، ولربّما قد لا نكون مجازفين إن نحن قلنا بأن الأفارقة يكادون يعرفون اسماً أدبياً عربياً واحداً هو الروائي المصري نجيب محفوظ وذلك نتيجة حصوله هو الآخر على جائزة نوبل للآداب.. هناك بياضات واسعة في إحاطة الطرفين ببعضهما بعضاً ونوع من القصور في استفادة كليهما من طرائق الكتابة والتّخييل النّاجزة في أدبين ثريّين وواعدين ما في ذلك شك.

إننا لعلى وعي بجملة الإكراهات والمعيقات التي تمنع الدوائر الأكاديمية والنقدية والإعلامية في الجهتين من التّعاطي مع هذا النقص في المعرفة والالتفاف، بالتالي، عليه، بتوسيع الاطّلاع وتفعيل قناة الترجمة، ولا أدلّ على هذا النقص، فيما يخص الجانب العربي على سبيل التمثيل من ندرة الأسماء العربية التي اهتمت بالأدب الإفريقي والأدب الزنجي عموماً وسعت في نطاق إمكانياتها، إلى تنبيه المتتبّعين والقرّاء العرب إلى فاعليه الأساسيين، وكذا إلى بعض من متونه ونصوصه تنبيهها إلى جزء من موضوعاته وقضاياه وأسئلته، إذ خارج أسماء كلّ من المصري علي شلش والمغربيين قاسم الزهيري وحسن المنيعي فإننا لا نعثر على شيء يذكر في هذا الباب.

وعليه أفكان ضرورياً أن يموت الشاعر والمسرحي والمفكر المارتينيكي الكبير إيمي سيزير – يوم ١٧ إبريل ٢٠٠٨ (وكانت ولادته يوم ٢٦ يونيو ١٩١٣) – حتى ينتبه، وبقوة الوعي الثقافي العربي ومنه المغربي، إلى قيمة ونوعية ما ينتجه العالم الأسود من آداب وتعبيرات ممّا يشهد عليه وهو معطى إيجابي في هذا النطاق، ذلك الكمّ الملموس من المتابعات الإعلامية لرحيله والتّغطيات النقدية لمنجزه الكتابي وأدواره الوازنة في استرداد العالم الأسود لهويته الثقافية. نقول ضرورياً لأنه، أي موته، جعل العالم العربي يستدرك ولو نسبياً إلمامه المحدود والخجول، كما قلنا، بواحد من أعمدة الأدب الزنجي والذي تشكّل، ليس فقط أعماله الشعرية والمسرحية وإنّما كذلك أفكاره الطليعية المبكّرة بصدد قضايا التاريخ، الهوية، الثقافة، الآخر، والاستعمار...: مادّة أساسية للدراسة في جامعات ومعاهد علمية



مرموقة، هذه الأفكار التي تبقى من أسانيد ومرجعيات المفكرين والدّارسين المشتغلين في حقل الدراسات ما بعد الكولونيالية من أمثال مواطنه وتلميذه الكاتب والطبيب النفساني اللاّمع فرانز فانون والفلسطيني إدوارد سعيد والهنديين هومي بهابها وغاياتري سبّيفاك... بهذا المعنى نقول بأن هذه الاستعادة لذاكرة إيمي سيزير لهي بمثابة التفاتة رمزية دالّة من لدن وزارة الثقافة المغربية نحو أحد بناة الوعي الزنجي وأحد من أفرد واجتهد لمد الذهني والتخييلي للسّود كلّ تهامهم مستحقّة، الجدير بتاريخهم ومستقبلهم في آن معاً، في عالم ميزته التّنوع والتّعدد والاختلاف.

-٢-

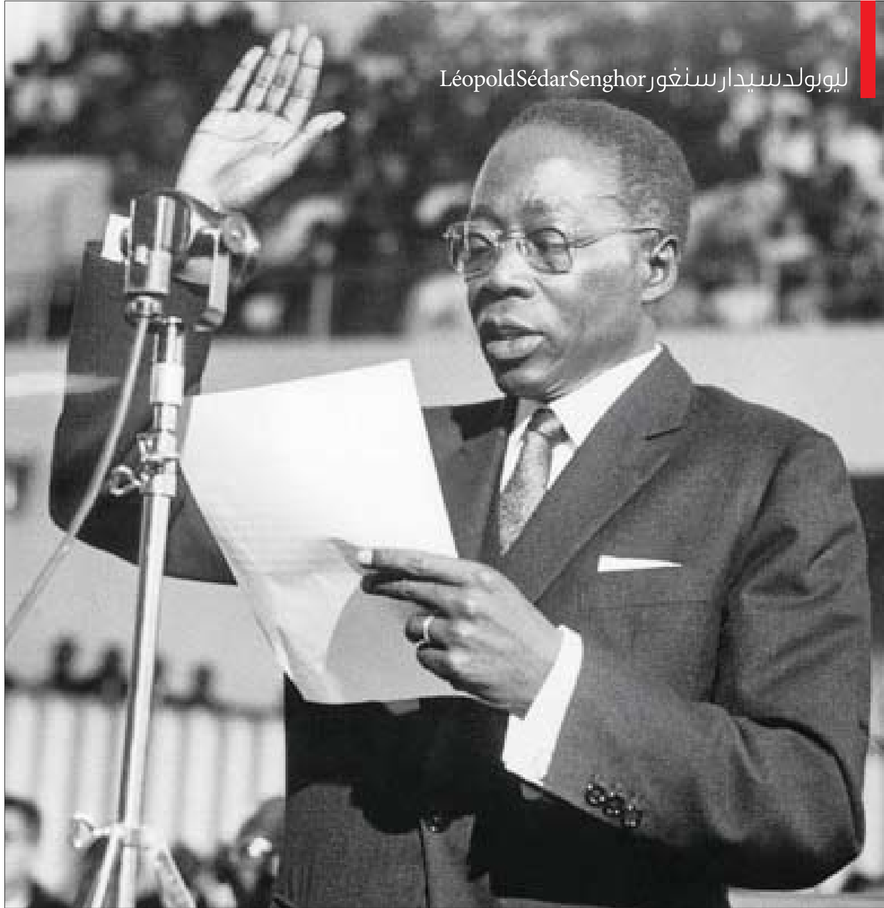
في استجواب سيقول ليوبولد سيدار سنغور ردّاً على سؤال عن مفهوم الزنجية: «...إن للكلمة معنى مركّباً، موضوعياً وذاتياً، موضوعياً تعني الزنجية، مثلما حدّدت ذلك، (مجموع القيم الحضارية للعالم الأسود)، أمّا ذاتياً فهي تفيد الطريقة التي يتّخذها أيّ زنجي أو أيّة مجموعة سوداء في ممارسة القيم الآيلة إلى حضارتها» (١). هذا هو التعريف الذي يقدّمه سنغور للزنجية، وسواء أخذناه، أي التعريف، بمعناه الموضوعي، أو نحن تبنّينا معناه الذاتي، ففي المحصّلة نكون حيال رؤية وجودية خاصة تشرط تدبير الفرد الأسود لكينونته وتصريفه إيّاها كما تشمل سائر العالم الذي يحيا فيه السّود.

لكن هناك أمر لابد من الإلماع إليه، في هذا الصدد، وهو أن كلمة «الزنجية»، كصيغة لغوية، لم تكن من وضع سنغور، «...ذلك أن أول من صاغ مصطلح الزّنوجة هو شاعر الهند الغربية إيمي سيزير عام ١٩٣٩، وتبنّاه على الفور ليوبولد سيدار سنغور» (٢).

فالفضل كلّ الفضل في ابتكار هذه الكلمة – المفتاح، يعود، إذن، وفي المقام الأول، إلى سيزير الذي أوردها في ديوانه الشعري الأساسي «مذكّرة العودة إلى مسقط الرأس» ١٩٣٩، ومن ثمّ شاع تداولها بين المثقفين السّود، وكذا في حلقات وكتابات المثقفين البيض و«...وجدت جمهورها شيئاً فشيئاً، خلال السنوات التي تلت ذلك التاريخ، وخلقت حركة أدبية جديدة بين الزّنوج الناطقين بالفرنسية» (٣). إن سيزير «...(سيكتشف مهانته) حين كان يهيّئ شهادة الإجازة في الآداب» (٤)، وإثر ذلك خاطب سنغور قائلاً: «...يجب أن نثبت زنجيّتنا» (٥). مع ذلك فقد فضّل تفعيل الزنجية إبداعياً من خلال أشعاره ومسرحياته في انسجام مع ماهيّتها الهوياتية والثقافية الضمنية مرجئاً التفكير نظرياً فيها وتدقيق محمولها إلى مرحلة لاحقة من مساره الفكري، من ذلك ما فعله، مثلاً، في محاضرته الموسومة بـ«خطاب

حول الزنجية» والتي ألقاها يوم ٢٦ فبراير ١٩٨٧ في جامعة فلوريدا الدولية بمدينة ميامي، إذ يقول: «..ليست الزنجية، فيما أرى فلسفة، ليست ميتافيزيقا، مثلما ليست ضرباً من إدراك متعجرف للعالم.. إنها طريقة لعيش التاريخ داخل التاريخ: تاريخ مجموعة تتلامح تجربتها، في الحقيقة، مخصوصة بالنظر إلى ما كان من اقتلاعات قسرية لشعوب، ترحيلات لبشر من قارة إلى أخرى، ذكريات لاعتناقات غائرة في الزمن، وتقويض ثقافات واغتيالها»(٦).

إن اسمه سيتبلور كأحد الشعراء الزنوج الموهوبين والمؤثّرين في مجلة «الدفاع المشروع» التي صدرت في باريس عام ١٩٣٢، كأول منبر للأدب الزنجي المكتوب باللغة الفرنسية، برعاية ثلّة من الطلبة المارتينيكيين في مقدّمتهم وطبعاً الذين كانوا يدرسون في باريس، ثم انضمّ إليهم كلّ من ليوبولد سيدار سنغور والشاعر الغوياني ليون غونتران داماس، ولو أنها استصدرت عدداً واحداً فقط وتتوقّف جرّاء ضغوطات سياسية وثقافية متراكبة. وأيضاً من خلال مجلة «الطالب الأسود» التي ظهرت عام ١٩٣٤ واستمرت في الصدور على العكس من «الدفاع المشروع»، مدّة أطول نسبياً إلى حدود عام ١٩٤٠، وكان قد تولّى شأنها كلّ من سنغور، سيزير، وداماس قبل أن يلتحق بهم بيراجو ديوب وليونارد سانت فيل وآخرون. بعدها سيطلق سيزير عام ١٩٤١ مجلة «مدارات» في المارتينيك إثر عودته من باريس عام ١٩٣٧، وعبرها ستبرز بالخصوص الأسماء الوازنة في النخبة الأنتيلية، مثل فرانز فانون والشاعر والروائي إدوار غليسان، كما أن تعرّف أندريه بروتون، عمدة التيار السريالي الفرنسي على سيزير سيتهيّأ بفضلها لتعقبها مجلة «الحضور الإفريقي» التي سيصدر عددها التّدشيني عام ١٩٤٧ بكلّ من باريس وداكار وستحتضن أقلاماً عديدة مكرّسة من آفاق متعدّدة منها ليوبولد سيدار سنغور وإيمي سيزير، جورج بلانديي، جان بول سارتر، أندريه جيد، والأمريكي ريتشارد وايت..


ليوبولد سيدار سنغور LéopoldSédarSenghor

- ٣ -

ويقدّم سيزير، شأنه شأن سنغور، صورة لتقاطع الإبداعي والسياسي في شخصيته، فهو معروف كشاعر ولكن أيضاً كمناضل في سبيل قضية الزنوج بجزيرة المارتينيك والناطق بآمالهم وتطلّعاتهم، سيصبح عمدة للعاصمة فور دو فرانس ونائباً عن الجزيرة، باسم الحزب الشيوعي في البرلمان الفرنسي قبل استقالته من الحزب عام ١٩٥٦ وإنشائه للحزب التّقدمي المارتينيكي الذي ظلّ رئيساً له إلى حدود عام ٢٠٠٥. من دواوينه «مذكرة العودة إلى مسقط الرأس» (١٩٣٩)، «الأسلحة الخارقة» (١٩٤٦)، «شمس مبتورة الجيد» (١٩٤٨)، «الجسد المفقود» (١٩٥٠)، «أغلال» (١٩٦٠)، «مسح طبوغرافي» (١٩٦١)، «أنا الرّقائقي» (١٩٨٢).

وتدور أشعار سيزير حول موضوعات معاداة الاستعمار والاستغلال وتحقير السّود كما

تصور ماضي إفريقيا الذهبي وتتغنى بالأماني التاريخية للسّود في الحرية والجدارة الإنسانية.ف».. بالنسبة إلى سيزير يجب على الشاعر أن يجد موهبة النبيّ الذي لا يقول ما هو قائم فقط، بل وما يتحتّم أن يكون» (٧)، بحيث نلفيه يتساءل، بنوع من الوثوق، بله الاستنكار، قائلاً: «... أنا لا أفهم كيف يمكن للفنان أن يبقى متفرّجاً غير مبال، رافضاً أن يتخذ خياراً (...) المشاركة / الالتزام يعني، بالنسبة للفنان، أن يندرج ضمن سياقه الاجتماعي، أن يكون لحم الشعب، أن يعيش بكل امتلائه مشاكل بلده، أن يؤدي شهادته» (٨)، وهو ما يعلن عنه، بتعبير آخر موازٍ، على شكل انحياز لا مشروط، من لدنه ولدن سنغور، إلى بني جلدته قائلاً: «... إننا فرانكوفونيون تقبّلنا الثقافة الفرنسية لكن الأسلحة الخارقة نريد أن نضعها في خدمة شعوبنا» (٩).

فإن كان شعر سنغور يتراوح، في مرجعيته، بين رمزية بول كلوديل ورمزية – سريالية سان جون بيّرس ولو أنه سيكون أكثر انشداداً إلى نموذج بول كلوديل، مع نصيب من الكثافة الشفوية التي أمدّه بها الشعر الشعبي الزنجي، ممّا تجسده دواوينه الشعرية، مثل «أغاني الظل» (١٩٤٥)، «القرابين السوداء» (١٩٤٨)، «إثيوبيات» (١٩٥٦)، «ليليات» (١٩٦١) إذا كانت حالة سنغور على هذا النحو فإن سيزير سيقرأ، من جهته، نوفاليس، لوتريامون، رامبو، وبروتون، ويقيم لغته الشعرية على تعقيد جمالي متطرف الشيء الذي سيجعل من شعره الأكثر استعصاء وشائكية مقارنة مع باقي الشعر الزنجي الفرانكوفوني ففي قصيدته تزاوج بذكاء بين التقنية الشعرية والحكائية في تراثه الزنجي وبين التقنية السريالية الأنزع إلى التّجنيح والغرابة والفانتازيا. ومع «... أن سيزير يرفض دائماً الانتساب رسمياً إلى جماعة بروتون» (١٠)، فإن هذا الأخير سوف يعدّه، في تقديمه التّقريظي لديوان «مذكرة العودة إلى مسقط الرأس» – طبعة بورداس ١٩٤٣ (لنذكر، بالمناسبة، تقديم جان بول سارتر لكتاب سنغور «أنطولوجيا الشعر الإفريقي والملغاشي الجديد (١٩٤٧) بافتتاحية عميقة ومتعاطفة تحمل عنوان «أورفيوس الأسود») أكبر شاعر سريالي أسود، على الأقل قبل أن يجعل، أي بروتون الذي سيقدّم له حتى ديوانه السريالي الثاني «الأسلحة الخارقة»، هذه الإشادة الدّالة مقتسمة بين سيزير والشاعر الأفروأمريكي المعاصر تيد جونز... فلا بروتون، ولا سارتر أيضاً سيعتبران هذه القصيدة بمثابة نص استثنائي في الشعرية العالمية المعاصرة.

ومهما يكن من أمر فإن ديوانه – قصيدته المطوّلة «مذكرة العودة إلى مسقط الرأس» تعتبر، وعن كفاءة، النموذج الذي يستوفي جماع منازعه الإيديولوجية وتصوراته الجمالية، إذ يوائم بين الحافزية النضالية التي لها صلة بموقفه المناهض للاستعمار والرغبة في المصالحة مع الجذور وتمجيد الذاكرة السوداء الجمعية والاحتفاء بها وقد «... أجمع النقاد على أن هذه القصيدة رئيسية بالنسبة إلى كل الأفارقة ورأوا فيها الظاهرة الثورية لقسم من العالم الثالث وهم الزنوج» (١١)، من خلالها «... بدأ تجربته الطويلة التي قامت على التكنيك السريالي من أجل تشكيل اللغة الفرنسية تشكيلاً جديداً» (١٢).

ولفائض ما كانت تختلج به مخيّلته من موضوعات ورؤى فقد لا يسعها النص الشعري ويجيد تبليغها سيزاوج بين الكتابة الشعرية والكتابة المسرحية فكان أن شمل ريبّرتواره الكتابي الغنيّ أعمالاً مسرحية تصبّ في أخلاقيته الالتزامية تجاه العالم الأسود ومحنه وآماله وترشح بذات المقدرات التعبيرية والجمالية التي ميّزت منجزه الشعري وهي «وتسكت الكلاب» (١٩٥٨)، و«مأساة الملك كريستوف» (١٩٦٣) «عاصفة» (١٩٦٩)، التي استلهمها من التراجيدي الشكسبيرية بذات العنوان، و«موسم في الكونغو» (١٩٦٦)، التي يتّكئ فيها على عناصر من السيرة الإنسانية والكفاحية للزعيم الكونغولي الذّائع الصيت باتريس لومومبا لتصوير انجهاض تطلّع السّود إلى قرارهم الحرّ بفعل تكالب المصالح الاستعمارية والإمبريالية.

- ٤ -

ونحن ننعت، قبل قليل، إيمي سيزير بصفات الشاعر والمسرحي والمفكر فلكي نؤكد على تعدّدية شخصيته التي ارتكزت على هذه الأضلاع الثلاثة المتكاملة والمتجاوبة في تراثه الكتابي الشامل. فإلى جانب دواوينه ومسرحياته سيخلّف رصيداً لا يستهان به من المحاضرات الشفوية والمقالات والكتب التي تندرج في الإطار الفكري، لكنها تبقى متواشجة في مضمونها واستهدافاتها مع ما تواجهنا به، بطريقتها الخاصة، نصوصه الشعرية والمسرحية من انشغالات ورؤى.

لقد ظلت قضية الاستعمار هاجسه الإبداعي والفكري الضاغط لأنه اعتبر أن جزءاً وافياً من مكابدات وأعطاب إفريقيا ومناطق الشّتات، والعالم الثالث برمّته، يعود إلى ما قام به الاستعمار الغربي من تدمير ممنهج للأرض والاقتصاد، وأخطر من ذلك للهوية والثقافة والتقاليد المتأصّلة في عالم السّود. من هذا الضوء لا نستغرب أن نلقاه يعالج، في

مقالته «العبودية والاستعمار» (١٩٤٨)، وفي كتابه الشهير «خطاب حول الاستعمار» (١٩٥٠)، وكذا في كتابه التاريخي «توسان لوفيرتور» (١٩٦٢) ـ الذي يدور حول سيرة الضابط الأسود الذي تزعّم ثورة فارقة في تاريخ هايتي ستجعل منها أول كيان وطني زنجي مستقلّ ومتحرّر من العبودية عام ١٨٠٤ وأيضاً في النص المسرحي السالف الذكر «مأساة الملك كريستوف» قضية مركزية مهيمنة على تفكيره ألا وهي الاستعمار وما كان له من آثار وتداعيات على الأوضاع المادية والروحية ليس فقط في إبّان الاحتلال بل، ولربّما على نحو قاسٍ ومستعصٍ حتى والمستعمرات تنال بعد عقود من الكفاح استقلالها وسيادتها، ولأن الاستعمار والرأسمالية توأمان فسيوجّه سهام النقد والمحاسبة للرأسمالية البيضاء، وينظر إلى النضالية السّود كأحد أوجه الكفاح الأممي ضد الأجهزة الرأسمالية متقاطعاً في هذا المنحى، مع أطروحة جان بول سارتر المعروفة في هذا الصدد.

لذا، فبقدر ما يمكننا إدراج كتابات سيزير الفكرية ضمن خانة الكتابات التي أنجزها سياسيون مفكرون أفارقة وهم في معمعان مواجهة الآلة الاستعمارية من أمثال باتريس لومومبا، وأميلكار كابرال، وقوامي نكروما (كتابه: «الوعيويّة»)، وجوموكينياتا (كتابه: «عند سفح جبل كينيا»)، وجوليوس نيريري، وأحمد سيكوتوري.. يليق بنا كذلك أن نلحقها بخانة الكتابات ما بعد الكولونيالية، الرّائجة أكاديمياً وثقافياً الآن، في أكثر من بلد في العالم، وفيما يتعلق بالعالم الأسود، تخصيصاً. يكفينا أن نشير إلى ما كان له من دور، تربوي أولاً وفكري ثانياً لأن الأمر يتصل بتلميذين له، في برح الثقافة الزنجية لاسمين فاعلين في هذا المضمار، وهما الكاتب والطبيب النفساني اللاّمع فرانز فانون، صاحب أعمال ذات شأن في هذا المجال، كـ «معذّبو الأرض» و«جلد أسود، أقنعة بيضاء»، والشاعر والروائي إدوار غليسان، صاحب المصنّف المائز «الخطاب الأنتيلي».

في الخلاصة نقول إن سيزير الذي اقتنع بفعل الواقع الاستعماري اللاّإنساني والمرير، بأن «أوروبا لا تغري بالدفاع عنها لا اخلاقياً ولا روحياً» (١٣) سوف لن يتورّع عن تصفية الحساب، رمزياً، مع مآتمها وجرائرها على مدى قرون، وإذ وفّق، لموهبته وصدقه، في ذلك رافعاً، هكذا، من شأن ثقافته الأصلية وموقعاً إيّاها في دائرة الثقافة الإنسانية الكونية حسبه، جزاء، أن تبرمج الكثير من نصوصه وأعماله في مدارس البيض وجامعاتهم، بل وأن تعلو جنازته المهيبة إلى مرتبة الجنازة الوطنية في بلده الطارئ فرنسا رأس الحربة في مشروع استعماري خسيس يستجلب العار أكثر من استجلابه للفخار.

الهوامــش

(١) ـ Pour la négritude, propos recueillis par Michel Pierre, in Magazine Littéraire, N 195, Mai 1983, p. 31

(٢) ـ ب.س. لويد: إفريقيا في عصر التّحول الاجتماعي، ترجمة: شوقي جلال، سلسلة (عالم المعرفة) ع ٢٨، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٠، ص ٢٩٦.

(٣) ـ جيرالد مور: سبعة أدباء من إفريقيا، ترجمة: علي شلش، سلسلة (كتاب الهلال) ع ٣٢٨، القاهرة ١٩٧٧، ص ١٩.

(٤) ـ Frantz Fanon: Peau noire, masques blancs, coll. Points, Ed. Seuil, Paris, 1952, p. 156

(٥) ـ Stanislas Adotevi: Négritude et négrologues, coll. 10 / 18, Ed. Minuit, Paris, 1972, p. 16

(٦) ـ Aimé Césaire: Discours sur le colonialisme, suivi de: Discours sur la négritude, Ed. Présence africaine, Paris, 2004

(٧) ـ Almut Nordmann Seiler: La littérature néo ? africaine, coll. Que sais ? je, Ed. P.U.F, Paris, 1976, p. 18

(٨) ـ آسية السخيري: إيمي سيزير.. الزنجي الذي تابوته بياض وخضرة وزهور وشدو طيور الغابات العذراء، موقع جهة الشعر على شبكة الإنترنت www.jehat.com، بتاريخ ٢٦ يونيو ٢٠٠٨، ص ١.

(٩) ـ Aimé Césaire, négre rebelle, in Le Monde de Dimanche, N 11463, dimanche 6 Décembre 1981, p. 1

(١٠) ـ Jerôme Garcin: Aimé Césaire, le soleil du pays natal, in Les Nouvelles Littéraires, N 2863, semaine du 25 Novembre au 1 Décembre 1981, p. 42

(١١) أحمد الطويلي: إيمي سيزير شاعر الأصالة الزنجية والتّحرر الإفريقي، مجلة (الأقلام)، س ١٣، ع ٧، إبريل ١٩٧٨، ص ٢٣.

(١٢) جيرالد مور، مرجع مذكور، ص ٣١.

(١٣) Aimé Césaire, op. cit, p. 8

البحث عن الأنا في الآخر

سيرة الذات..سيرة الذاكرة في (البحث عن الزمن الضائع)

سعيد بوكرامي

«أكره بشدة الأعمال الإيديولوجية حيث يكون السرد إفلاساً لنوايا المؤلف منذ البداية» مارسيل بروست

في عمر الخمسين لم يكن مارسيل بروست في نظر معاصريه تلك الأسطورة الأدبية التي احتفى بها العالم بالأمس القريب، واليوم بالتأكيد يظهر ذلك من خلال طباعة كل سنة وبشتى اللغات ملايين النسخ من أعماله والدراسات والسير الصادرة عن حياته وأعماله، بل حتى ذلك الوقت كان بروست مغموراً ينشر باحتشام كتاباته ويتلقى من أندريه جيد (جنرال الأدب في تلك المرحلة) سنة ١٩١٢ الطمة نقدية واصفاً بروست بالكاتب الهاوي، واقفاً سداً منيعاً أمام نشر أعماله.
صحيح أن بروست لم ينشر حينذاك أهم كتبه، فقط بعض المقالات والترسّلات والترجمات عن اللغة الإنجليزية والجزء الأول من البحث عن الزمن الضائع.

أما جان كوكتو فقد افتتن بكتابته وعلق عليها قائلاً (منمنمة هائلة زخمة بالسراب، والحدائق المتشعبة. تتلاعب بالفضاء والزمن).

وفي سنة ١٩١٩ تغير كل شيء رأساً على عقب مع منحه جائزة الغونكور، فكثر أعداؤه ومنتقدوه وازداد اهتمام الإعلام والقراء بما يكتبه هذا المعتزل في غرفة صماء وضيقة يشسع بها بحثه الدقيق عن تفاصيل المجتمع الفرنسي ويخنقه مرض الربو والزمن الذي دفعه إلى مضاعفة مجهوده الإبداعي.
رفقة خادمته سلست ألبريه واظب على تحقيق حلمه في أن يقرأ في المستقبل كما صرح بذلك لخادمته: «سيقرؤنني، نعم، العالم بأسره سيقرؤني، سترين يا سلست. تذكري جيداً ما سأقوله لك. يستدل استغرق مائة سنة لكي يقرأ، لكن مارسيل بروست بالكاد سيستغرق خمسين سنة ...» وفعلاً لم يصبح بروست أسطورة أدبية إلا في نهاية الخمسينيات من القرن العشرين.

عندما انتهت طباعة الأجزاء السبعة من البحث عن الزمن الضائع، وذلك بعد موت بروست أي سنة ١٩٢٧ وصل عدد صفحاتها إلى ثلاثة آلاف صفحة وكان الخيط الرابط بين هذه الأجزاء الروائية أسلوباً وسرداً، تتوالد وتجدد طاقة موهبة أدبية فذة وبطريقة فريدة في الحكي نسج بروست زمناً غائباً ومعماراً فاتناً بل شيد مدينة أدبية سيظل القراء العشاق للأدب الحقيقي أوفياء لمعمارها وتحفها.

السارد في البحث عن الزمن الضائع ليس بالتأكيد بروست لكنه وضع الكثير من ذاته. البحث إذن يتم بالاستناد إلى القارئ كشاهد على تحولات وعي يفتش ويفكك الرموز الاجتماعية وأهمها العلاقات الإنسانية التي حاول بكل دقة التعمق في أسرارها.

البحوث لم تأت من فراغ بل هي في الحقيقة إعادة صياغة النصوص التي دوَّنها بروست في شبابه كاعترافات وملاحظات عن نفسه والآخرين يقول بروست: «كل كتاب هو نتاج أنا أخرى تلك التي نظهرها من خلال عاداتنا في المجتمع، في عيوبنا. هذه الأنا إذا أردنا فهمها فعلينا البحث عنها في أعماقنا محاولين إعادة خلقها فينا». معاينة إعادة خلق الأنا البروستي، هذا لن تكون له أية أهمية إذا لم يكن البحث قد شهد حولها دهشة لشخصيات، مواقف، أفكار، أحداث حيث الذكريات وألعاب ذاكرة السارد تحتل أهمية كبيرة في العمل.

وهكذا يمكننا أن نتتبع من رواية إلى أخرى، ومن خلال مشكال ذاكرة السارد، تحولات أربعة أجيال، بالإضافة إلى مائتي شخصية، بدءاً من ١٨٤٠ إلى سنة ١٩١٨ وهذا ما يجعلنا نقارنها بالكوميديا الإنسانية.

بروست في تجربته الروائية لا يشبه بلزاك وزولا لقد كتب روايته الأولى من دون حبكة. الرواية الوحيدة حينذاك التي كتبت بدون بناء مأساوي عرض، عقدة، حل تفرد أسلوبي عن كل روايات القرن التاسع عشر. يعتمد بناء الرواية على حلقة تعارض بين الزمن الضائع والزمن المسترجع الذي يستحضره السارد بعزيمة: (على الأقل، لو ترك لي الوقت الكافي لإنجاز عملي، لن أخفق في وصم هذا الزمن بالعار الذي يفرض عليّ هذه الفكرة اليوم بقوة شديدة، سأصف الأشخاص وهذا سيجعلهم شبيهين بكائنات وحشية تحتل في الزمن مكانة أكثر أهمية من تلك الضيقة التي أعدت لهم عادة داخل الفضاء، مكانة على العكس ممتدة بلا قياس بحيث تتماس في آن واحد كعمالقة تسبح في السنوات والعصور التي عاشوها بأنفسهم وهي جد بعيدة الآن عنهم، بينها أيام عديدة تأتي مكثفة لتأخذ مكانها ـ في الزمن).

مثل هؤلاء من يحاول بروست القبض عليهم داخل فضاءات تبدو عادية للآخرين لكن عند بروست فالفضاء يتمدد داخله الزمن ويضيق حتى تصبح للحظة الوحيدة من التذكر مسافة ضوئية من السرد مسافة مخيفة يمنحها الزمن لكل كائن محدداً له موضعه المتحرك والشبحي داخل وعيه الحميمي بكل شيء. وبواسطة أدغال من العلامات المحسوسة يرسل بروست من أمكنة داخلية وخارجية شيفرات فنية لتفكيك عوالم شخصيات تتهز المشاعر.

سارد البحث عن الزمن الضائع كان مهدداً بخطر جسيم. نراه يلتزم بمقاومة الزمن والمرض هذا الأخير يترصده ويهدده بالموت بينما هو يصارعهما معاً لإتمام تحفته الأدبية يشبه إلى حد بعيد بروست نفسه في اللحظة التي تحطمت مشاعره إثر موت أمه ومعاناته العنيفة إثر أزمات الربو الذي يستبد به منذ طفولته لحسن حظه أنه سيعي مبكراً ما يجب عليه فعله يمكن تسجيل هذه اللحظة التي يستظهر فيها رغبة بروست الدافعة لأن يصبح كاتباً. كانت حاضرة لديه منذ زمن بعيد فدرج مكتبه يحتفظ بمخطوطة كتبت بين ١٨٥٩ و١٨٩٩ وتخلى عنها بدعوى أن شخصياتها لم يستطع انتزاعها من واقعها. يتضمن العمل عناصر عديدة تجسد مسبقاً فكرة البحث تلك الفكرة المتولدة من لحظة
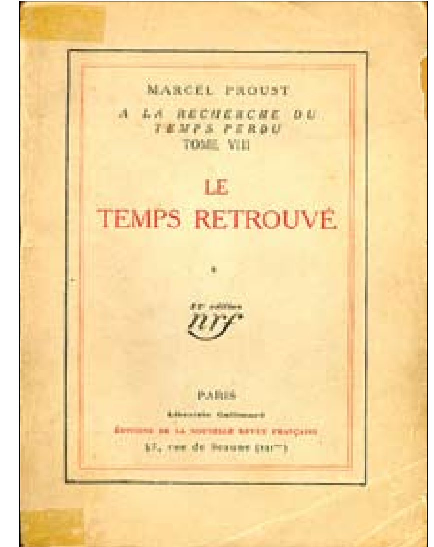


بروست

تذكر جان سوتوي نسيان أمه قبلة ما قبل النوم تلك الذريعة التي سيتحايل بها السارد كي يصعد من طفولة إلى كهولة إلى شيخوخة لكن بشكل متردد فالعمل بقي حبيس شك بروست في مسألة تجنيسه في شكل رواية أو ترسّل، وقد عبر عن هذه الأفكار الجمالية والنقدية في مقالة جدالية لم تنشر شذراتها إلا في سنة ١٩٥٤ تحت عنوان: (ضد سانت ـ بوف) هذه المقالة تجسد أفكار بروست حول المنجز الروائي الذي همه التشيّد على الجانب السير ذاتي للكاتب فيبقى العمل مستقلاً ببنائه ولغته ومتخيله.

شاطئ سوان أحد الفضاءات الأثيرة عند بروست

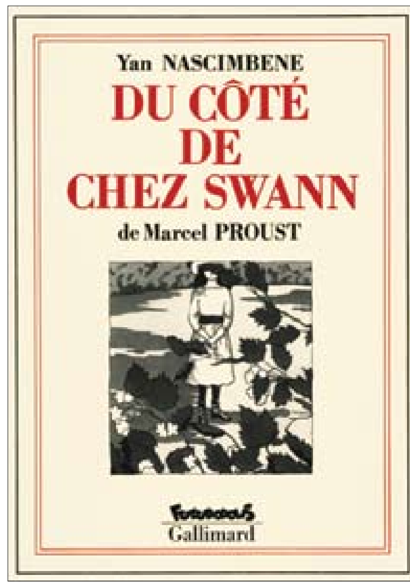
انطلاقاً من سنة ١٩٠٩ سيعرف بروست كيف يوظف طاقته الإبداعية لتتحول تجربته في الحياة إلى تمارين أسلوبية، إسقاطات سير ذاتية، ومعارضات لكتابات سابقة، وخليطاً من مراسلات اجتماعية أو حميمية، بدون روابط بينها، تأخذ فجأة مكاناً أو معنى داخل تركيبة سيمفونية أكثر منها هندسية. كل هذا يصبح منجزاً عضوياً من عناصر صغيرة من الفطريات التي تتوقف عن النمو والاندماج. أما الباقي من الحياة أي خارج عملية الكتابة ليس سوى عقبة لا تتجمّل مع علمه في العمل الأدبي تزوده وتغذيه.



عندما وصل بروست إلى مرحلة النضج أصبح سارده في (الزمن المستعاد) لا يهمه شيء سوى البحث عن قوانين الواقع وتحرير النماذج الإنسانية من هذه الأغلفة التي تثقل النوايا الوصفية والبحث الدؤوب: (هنا، حيث أبحث عن قواعد عامة يطلقون علي النباش عن التفاصيل (...) لا أحد يفهم شيئاً).

في سنة ١٩١٢ اسيشتد الخناق على بروست بعدم فهم النقاد والناشرين لأعماله التي سيرفض جاك كوبو نشر أجزاء منها في المجلة الفرنسية الجديدة، كما أن غاستون غاليمار نفسه سيرفض بتوصية من أندريه جيد بعدم نشر مخطوطة (البحث) وكان بروست قد أعد ثلاثة أجزاء فقط، وكان ينوي تسميتها (تقلبات القلب) صحيح أن موضوعة الحب والغيرة طاغية في الروايات والقارئ سيكتشف ذلك بسهولة لكنه في الحقيقة يجهل ما يقرؤه، فسر حسوان مثلاً المعنون بـ(حب في سوان) هو عبارة عن رواية داخل الرواية. أحد القراء الأوائل الثاقب البصيرة، لهذا العمل، جاك ريفيير قد تنبه إلى أنه (عمل معقد وتركيبي) وهذا رغم العناية الفائقة لبروست بأن يجعل قارئه في التباس دائم. يقول بروست عن استراتيجيته في التأليف: (لقد وجدت أنه من الصدق والدقة أن لا أبيّن ولا أعلن أنني بالفعل انطلقت من البحث عن الحقيقة ولا على ماذا تشتمل هذه الحقيقة. أكره بشدة الأعمال الإيديولوجية حيث يكون السرد إفلاساً لنوايا المؤلف منذ البداية (...) بالنسبة لي، بمجرد أن تفهم دروس الحياة، تنكشف للقارئ أفكاري في نهاية الكتاب). وبروست بذلك يقتحم فرضية سيرورة الرواية / سيرورة الحياة وكأن القارئ يولد في الرواية طفلاً ليصير كهلاً في النهاية أو ليست المعرفة شيخوخة للأطفال؟ ما حدث لبروست ما بين ١٩٠٥ و١٩٠٩ من تحولات أهمها وفاة والده سنة ١٩٠٣ ثم بعد ذلك الحدث الأكثر ألماً في حياته وفاة أمه سنة ١٩٥٠ الذي أثر في شخصيته الهشة والعليلة بشكل كبير، سيغادر مسكنه العائلي ليقطن في شقة صغيرة ببولفار هوسمان كانت هذه الشقة مطلبا طبيا فقد كانت مغلفة بالفلين ومحكمة الانسداد في هذا المكان المنسحب من هواء وضوضاء العالم سيعكف على تأليف البحث عن الزمن الضائع.

وحين فهم بروست تجربته في هذه الحياة التي تشده إلى آلام الخارج: نوائب تفرض من الخارج آلام مرض تأتي اختناقاته الحادة أيضاً من فضاءات خارجية. ماذا تبقى إذن؟ غير زمن قصير وحواخل من المدونات الهائلة من الحساسية والذكريات والأفكار والإبداع والمتخيل.



لقد تم الإفراط في عرض العمل من زاوية القصدية والتأكيدات النظرية لبروست أو لقرينه (السارد في أعماله). وبهذا قد نخاطر بتحريف المنظور رغم ذلك لا يمكن نطق اسم بروست دون استحضار المادلين المشهورة. وحسب أحد أهم البيوغرافيين لبروست جورج د. بانتير فإن هذه التجربة حقيقية عند بروست.

لقد جعل بروست من حدث حقيقي مركباً من اللغة والفلسفة وعلم اللغة وعلم الاجتماع

وعلم النفس يمخر بحار الذاكرة على إيقاع رياح زمن يتحكم فيه كما لم يتحكم في سيرورة حياته المشدودة بعنف إلى المآسي والخيبات يقول السارد (لكن منذ الماضي القديم لا شيء يدوم بعد موت الكائنات بعد دمار الأشياء الوحيدة الأكثر هشاشة لكن الأكثر مقاومة، والأكثر تجرداً والأكثر ثباتاً الأكثر إخلاصاً الرائحة والمذاق يستمران مدة أطول كما الأرواح تستذكر منتظرة مؤملة، انهيار الأشياء المتبقية لتحمل دون تراجع، فوق قطرات هلقريبة غير المحسوسة الصرح الهائل للذكريات). وهكذا يمكن للسارد أن يستنتج: (كمبراي بأكملها (...) داخل فنجان من الشاي).

ربما إذا كانت للعبقرية امتدادات، أحياناً مأساوية كما في حالة بروست فهي أيضاً لها مختصرات حية وممتعة فبروست رغم مساره الإبداعي المرهق فقد وجد في الكتابة الروائية راحة نفسية وكوة ضوء يطل بها على حيوات أخرى مختلفة وفضاءات ليست بالضرورة واقعية فقد تكون افتراضية تستجيب لميكانيزمات الذاكرة المستعادة ولطموحه في الحركة الاعتيادية وهو المتمدد على السرير طوال النهار المتيقظ للكتابة طوال الليل فبدل أن يعيش حياة كاتب عاش حياة الكتابة لأن حياة الكاتب محكومة سلفاً بالاختناق والموت بينما حياة الكتابة موعودة بالحرية والحياة المتجددة على الدوام.

المراجع المعتمدة

Jean montenot: Marcel Proust. Le Magazine Lire. Fevrier.2005.

Marcel Proust. Portrait. Par Corinne Amar. Observtoire Edition. Du 25 fevrier 2005.

المناظرة في التراث العربي الإسلامي

المفهوم والدلالات

أحمد اتزكنرمت

استُعملت كلمة المناظرة بشكل واسع في أقدم مصادر التراث العربي الإسلامي للدلالة على نصوص تَعرِضُ حواراً بين اثنين، يخالف أحدهما الآخر في الموضوع المطروح للمناقشة، ويتبنى فرضية تُخالف فرضية الخصم، ويحاول دعمها بالحجج والبراهين لدحض فرضية الآخر وأدلته، ويدور هذا الحوار في حضور أشخاص آخرين.

وإذا عدنا إلى المعاجم اللغوية ألْفينا كلمة (مناظرة) مشتقة من فعل (ناظر) المؤلَّف من أربعة أحرف بزيادة حرف على الأصل الثلاثي (نَظَرَ) والنظر حسي ومعنوي والنظر الحسي هو: (تأمل الشيء بالعين)(١) وتقول العرب: (دُورُ آلِ فلان تنظر إلى دور آلِ فلان؛ أي هي إزاءها ومقابلة لها. وتقول كذلك: داري تنظر إلى دار فلان، ودُورُنا تُناظِر: أي تقابل. والنَّظر لا يكون إلا بالمقابلة)(٢).

أما النظر المعنوي فهو النظر بالقلب أو بالبصيرة، لذلك قال الخليل بن أحمد: (نظرت إلى كذا وكذا: من نظر العين، ونظر القلب)(٣). فإذا قُلتَ: نظرتُ إليه، لم يكن إلا بالعين، وإذا قلتَ: نظرتُ في الأمر، احتمل أن يكون تفكُّراً وتدبُّراً بالقلب(٤) والنظر: (الفكر في الشيء تُقَدِّرُه وتَقيسُه والنظر التَّكهُّنُ وهو ما يتصل بهذا ويسير إلى زمن قديم أن عبدالله أبا النَّبي عليه الصلاة والسلام، مرَّ بامرأة كانت تنظر وتَعتافُ، فدعته إلى أن يستبضِعَ منها وله مائة من الإبل، تنظُر: أي تتكَهَّنُ، وهو نَظَرٌ بفِراسَةٍ وعلم)(٥).

ومن التفكير والتدبير، قوله تعالى: {قل انْظُرُوا ماذا في السماوات والأرض}(٦)؛ أي تأملوا وتبصروا. وفي تاج العروس كذلك: (النظر تقليب البصيرة لإدراك الشيء ورؤيته، ويراد به التأمل والفحص، وقد يراد به المعرفة الحاصلة بعد الفحص)(٧).

أما الفعل (ناظَر = فَاعَل) المزيد بالألف، فصيغته تعني اشتراك شخصين في أداء عمل واحد في الوقت نفسه كما تعني المنافسةَ بين هذين الخصمين، لذلك قيل: ناظر فلانٌ فلاناً: إذا جعله نظيراً له، ويقال: ناظَرتُ فلاناً: أي صرتُ نظيراً له في المخاطبة(٨)، وهو ما يدل على المساواة والتعادل والخاصة في إطار الحوار. ومنه قول الزهري: (ولا تُناظِر بكتاب الله ولا بكلام رسول الله (...)(٩)؛ أي لا تجعل شيئاً نظيراً لهما فتدعهما وتأخذ به.

وإذا انتقلنا من صيغة (ناظر) إلى صيغة (تَنَاظَر = تفاعَل) فأضفنا حرفاً على الفعل، فإن الفعل بالإضافة إلى المعاني السابقة يدل على وقوف شخصين: واحد أمام الآخر. فالتناظر (التراوض في الأمر. ونظيرك: الذي يراوضك وتناظره، فيقال: راوضه على أمر كذا: أي دَاره ليدخِلَه فيه)(١٠).

وتعقبنا للمادة المعجمية (نظر) ومشتقاتها في المعاجم اللغوية نجدها تنتقل بين دلالتها الحسية وما كان منها حقيقياً، وما آل إلى المجاز، وبين دلالتها المعنوية المتولِّدة عن الدلالة الحسية، لنقف على دلالات: النظر بالعين الجارحة، ثم التقابل والمقابلة، وصولاً إلى التراوض والتناظر المرتبطة بالتفكير والتأمل والنظر العقلي، فهذا أبو حيان التوحيدي، وينسب القول إلى أستاذه أبي سليمان المنطقي السجستاني يقول: (اعلم أن الناظر في هذا الكتاب رجلان: رجلٌ ينظر إلى الأشياء، ورجلٌ ينظر في الأشياء؛ فالأول يحارُ فيها لأن صورها وأشكالها ومخاطيطها تستفرغُ ذهنه وتستملك حِسَّهُ، وتُبَدِّدُ فكره، فلا يكون له منها ثمرة الاعتبار، ولا زُبَدُ الاختيار (...) أما الناظر في الأشياء فإنه يتأنَّى في نَظَره، وتأنِّيه يبعثُه على التصفُّحِ البالغ، والتصفُّحُ البالغُ يؤدي به إلى تمييز الصحيح من السَّقيم، والباقي من الفاني والدائم من العارض، وما هو قِشرٌ مما هو لُبٌّ، وما هو شِعار مما هو دِثَار)(١١).

وحينما ننتقل من الدلالة اللغوية لكلمة (مناظرة) للبحث في دلالتها الاصطلاحية يطالعنا كل من الزمخشري في أساس البلاغة وابن منظور في اللسان والزبيدي في التاج، بالتحديد نفسه، لكن دون أن ينسبوه إلى صاحبه الخليل بن أحمد الفراهيدي، الذي قال: (المناظرة: أن تناظر أخاك في أمر إذا نظرتما فيه معاً كيف تَأتيانه)(١٢). ولما كانت المناظرة مفاعلة فهذه أمارة اشتراك

أكثر من طرف فيها، ولو تأملنا قول الخليل لوجدنا كلمة (تناظر)، و(أخاك)، و(نظر تما فيه معاً)، كلها توحي بتفاعل الآراء وصولاً إلى المشترك وهو حصيلة ذلك التفاعل وهذا ما تشير إليه عبارة (كيف تأتيانه)، وفي حرص الخليل على قول: (أخاك) التي توحي بعدم التنافر أو التباغض أثناء التناظر، إشارة إلى غاية بلوغ الحقيقة وهي مطلب المتناظرين.

ومما تسعفنا به المعاجم المصطلحية قول الزبيدي بعد أن كرر قول الخليل: (والمناظرة هي المباحثة والمباراة في النظر واستحضاره كل ما يراه ببصيرته، والنَّظر البحث) (١٣). هذا التعريف على الرَّغم من أنه يعطي لأول مرة لكلمة (مناظرة) بُعداً نفسياً لاستخدامه كلمة (بصيرة) بما تحمله من دلالات الكشف الداخلي للحقيقة، إلّا أنّه لا يرتفع إلى مستوى التحديد الاصطلاحي للكلمة كما عند الخليل، الذي انطوى على جُلِّ أركان المناظرة وإن لم يذكر المجلس والجمهور ونظراً لبداهتهما لدى أعلام هذا الفن وجمهوره.

وفي الواقع، علينا أن نلتمس التحديد الاصطلاحي لكلمة (مناظرة) في كتب المصطلحات أو في الكتب المخصَّصة للمناظرة وآدابها، وتعود بنا النصوص التي وصلت إلينا المناظرات جَرَت فعلاً على أرض الواقع ونقل المؤرخون تفاصيلها على ألسنة المتناظرين، إلى عصر الخلافة، خاصة مع الإمام علي وقد استعمل مصطلح (مناظرة) وهو يوصي ابن عباس، وهذا الأخير يستعد لمناظرة الخوارج: (لا تُناظرهم بالقرآن فإنَّه حَمَّال وجوه)، وبعد ذلك عادَ ألفان من الخوارج إلى معسكر عليٍّ بعد أن ظهر لهم الحق إثر مناظرة ابن العباس لهم (١٤).

ويفهم مما تقدم أن مصطلح (المناظرة) آنذاك يروم إظهار الحق، وهذا ما يبدو جلياً في قول الإمام علي للخريت بن راشد، قبل خروجه عنه: «هَلُمَّ أُدارِسْكَ الكتابَ وأُناظِرْكَ في السُّنن، أُفاتحْكَ أموراً من الحق أنا أَعْلَمُ بها منكَ، فَلَعَلَّكَ تعرفُ ما أنتَ له الآنَ مُنكِر، وتَستبصِرُ ما أنتَ عنه الآن جاهل» (١٥).

وإذا كانت (المناظرة) تَرِدُ لفظة عامة، وتَرِدُ مخصَّصة في ميادين معرفية مختلفة في التراث العربي الإسلامي، بين علماء الأدب ورجال اللغة والكلام، وبلغت من التحديد مبلغه عند الخليل فإن المفهوم المكتمل لمصطلح (المناظرة)، فيما يذهب إليه ابن خلدون ظهر واستقر على أيدي أصحاب النَّظر العقلي في شؤون التشريع والعقيدة من أهل الفقه والكلام فقد «جَرَت بينهم المناظرات في تصحيح كل منهم مذهب إمامه تجري على أصول صحيحة، وطرائق قويمة يَحْتَجُّ بها كلٌّ على مذهبه الذي قلّده وتمسَّك به» (١٦). وقد سُقنا هذا الكلام لنبيِّن أن مفهوم المناظرة نضج في رحاب علم الكلام وعلى أيدي رجاله فقد «اجتمع متكلمان فقال أحدهما: هل لكَ في المناظرة؟ فقال: على شرائط أنْ لا تغضب، ولا تعجب، ولا تحكم، ولا تُقبِل على غيري وأنا أُكلِّمك، ولا تجعل الدعوى دليلاً، ولا تجوِّز لنفسك تأويل آية على مَذْهَبِكَ إلاَّ جَوَّزْتَ إليَّ تأويل مثلها على مذهبي، وعلى أن تُؤثر التَّصادفَ، وتَنْقَادَ للتعارف، وعلى أنَّ كلاًّ منَّا يبني مناظرته على أن الحقَّ ضَالَّتُه، والرُّشْدَ غايتُه» (١٧).

وهذا ما يوضح أن مفهوم المناظرة اكتملت صورته مع أصحاب النظر العقلي، من خلال حرصهم الشديد على جملة ضوابط وآداب، لا بدّ من التقيد بها والعمل على تصريفها أثناء المناظرة.

ومما تقدم يتضح أن رقي المناظرة وتوحُّدَ معناها اللغوي بمفهومها الاصطلاحي تجسد عند أهل علم الكلام وعلماء أصول الفقه فتعريف الخليل يطابق بين المتكلمين والأصوليين في سعيهم إلى الحق والرشد، ولم تَرِد التعريفات التالية عليه أموراً هامة إلا الإفادة مما صَحب المناظرات بعد عصر الخليل من إيجاب وسَلب، حتى جاء الشريف الجرجاني (ت. ٨١٦هـ) فصاغ تعريفاً كاملاً للمناظرة بالمعنى الاصطلاحي في كتابه (التعريفات) حيث يقول: «المناظرة لغة: من النَّظير، أو من النَّظر بالبصيرة، واصطلاحاً: هي النَّظر بالبصيرة من الجانبين في النِّسبة بين الشيئين إظهاراً للصواب» (١٨)، وقد أخذ بهذا التعريف فيما بعد عدد من المؤلفين بدءاً بصاحب (رسالة آداب البحث وشرحها) أبو الخير أحمد المشهور بطاش كبرى زاده (ت. ٩٦٨هـ) وبعده صاحب (كشاف اصطلاحات الفنون) محمد أعلا بن علي التَّهانوي (ت. ١١٥٨هـ)، الذي اكتفى بذكر ما ورد عند سابقيه ومعاصريه من تعريفات المناظرة وبخاصة ما يقول به طاش كبرى زاده في هذا المجال فالمناظرة عنده هي «علم تُعرف به كيفية آداب إثبات المطلوب ونفيه، أو نفي دليله مع الخصْم (...) وتطلق المناظرة، أيضاً في اصطلاح أهل هذا العلم على النَّظر من الجانبين في النِّسبة بين الشيئين إظهاراً للصواب» (١٩).

وعلى الرغم من أن طاش كبرى زاده قد وضع رسالته قبل قرنين من التهانوي، إلا أن ما وَرَدَ فيها حول تعريف المناظرة وآدابها

يتجاوز ما وجدناه عند التهانوي، بل وأكثر المصادر القديمة ومَرَدُّ ذلك من وجهة نظرنا خِبْرة الرجل بالمناظرة وتمرّسه فيها قبل التنظير لها يقول: (اعلم أن المناظرة في اللغة مأخوذة إما من النَّظير أو من النَّظر بمعنى الإبصار أو الانتظار، وفي الاصطلاح هي النَّظَرُ بالبصيرة من الجانبين بالنسبة بين الشيئين إظهاراً للصواب)(٢٠) بعدها ينتقل المؤلف إلى شرح هذا التعريف اعتماداً على آلة المنطق بقوله (والمراد (بالنظر) تَوَجُّهُ النفس نحو المعقولات، و(البصيرة) للقلب بمنزلة البصر للعين، وإنما قيد النظر بها لإخراج النظر قبل تحرير المبحث، لأن النظر هناك لا يكون بالبصيرة، والمراد (من الجانبين) المعلِّل والسائل لاختصاصهما بأهلهما في عُرفِ هذه الصناعة (...) والمراد (بالنِّسبة) النِّسبة الحكمية (...) والمراد (بالشيئين) الموضوع والمحمول والمقدم والتالي، وأراد «بإظهار الصواب» الإشارة إلى غرض المناظرة)(٢١).

وتعمق التحديد الاصطلاحي (للمناظرة) في العصر الحديث مع جملة من المشتغلين بالتراث الإسلامي اعتماداً على مقاربات لغوية تواصلية ومنطقية جديدة، فهذا عبد الرحمن حسن حبنّكة الميداني يعرّف المناظرة فيقول: «المناظرة هي المحاورة بين فريقين حول موضوع لكل منهما وجهة نظر فيه، تخالف وجهة نظر الفريق الآخر، فهو يحاول إثبات وجهة نظره وإبطال وجهة نظر خصمه مع رغبته الصادقة بظهور الحق والاعتراف به لدى ظهوره»(٢٢).

أما الدكتور طه عبد الرحمن في تعريفه للمناظرة، فقد انطلق من خلفية اعتبار المناظرة خطاباً تناظرياً تقابلياً يتواجه فيه عارض ومعترض بآليات إقناعية وحقوق وواجبات، مما من شأنه أن يغير اعتقادات المتناظرين، فـ «كل خطاب استدلالي يقوم على المقابلة والمفاعلة الموجهة يسمى مناظرة»(٢٣).

غير أن الدكتور علي جريشه سيختار زاوية الجدل والمنازعة، في النظر إلى المناظرة، فاعتبرها لوناً «من الجدال بالَّتي هي أحسن بين فريقين وصولاً إلى الحق أو إلى الصواب، يحاول فيها كل فريق إثبات وجهة نظره مع تَخَلٍّ مسبقٍ عن التَّحيز ورغبة صادقة في الوصول إلى الصواب»(٢٤).

وهكذا فإن المناظرة في التراث العربي الإسلامي، وإن تعددت زوايا النظر اللغوي والاصطلاحي إليها، ظلت محافظة على جوهرها التقابلي الحواري الجدلي ومرماها الحجاجي الاستدلالي المستند إلى مواضعة البحث عن الحقيقة. فتقاطعت بذلك مع مفاهيم (الحوار) و(الجدل) و(الاستدلال) التي لن تزيد المناظرةَ إلا غِنًى ووضوحاً إن رُفع عن هذه المفاهيم اللَّبس والإبهام.

ومن ثم نرى أن حاجتنا اليوم إلى المناظرة لا تزال كبيرة، باعتبارها سبيلاً جاداً ونافعاً لتقويم المنازعات الفكرية والاختيارات المنهجية المستجدة، وأداة للبحث في التحولات العميقة التي أحدثها التقدم العلمي والتقني في المجتمعات الإسلامية.

الهــوامش

(١) تهذيب اللغة، الأزهري، تحقيق: عبد السلام سرحان، مراجعة: محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، (د.ط.)، (د.ت.)، مادة: (نظر).

(٢) الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٧٨، مادة: (نظر).

(٣) العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، مادة: (نظر).

(٤) تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، مادة: (نظر).

(٥) تاج العروس، مادة: (نظر).

(٦) سورة يونس، الآية: ١٠١.

(٧) تاج العروس، مادة: (نظر).

(٨) أصول الجدل والمناظرة في الكتاب والسنة، العثمان حمد بن إبراهيم، مكتبة ابن القيم، الكويت، الطبعة الأولى ٢٠٠٤، ص١٥١.

(٩) تاج العروس، مادة: (روض).

(١٠) نفسه، مادة: (روض).

(١١) الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ط.)، (د.ت.): ٢٩/١.

(١٢) العين، مادة: (نظر).

(١٣) تاج العروس، مادة: (نظر).

(١٤) الكامل، المبرد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط.)، (د.ت.): ١٨٢/٣.

(١٥) مقدمة ابن خلدون، ضبط ومراجعة: خليل شحادة وسهيل زكار، دار الفكر، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٨، ص ٥٥٦.

(١٦) نفسه، ص٥٥٦.

(١٧) محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، الراغب الأصبهاني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ط.)، (د.ت.): ٧٧/١.

(١٨) التعريفات، الشريف الجرجاني، ص ٢٢٨.

(١٩) كشاف اصطلاحات الفنون، التهانوي، مادة: (مناظرة).

(٢٠) (شرح آداب البحث، طاش كبرى زاده)، ضمن مجلة المناظرة، الرباط، السنة: ٢، العدد: ٣، يونيو ١٩٩٠، ص ١٧.

(٢١) نفسه، ص١٧ ــ ١٨.

(٢٢) ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة: صياغة المنطق وأصول البحث متمشية مع الفكر الإسلامي، الميداني عبد الرحمن حسن حبنّكة، دار القلم، دمشق، الطبعة الثالثة ١٩٨٨، ص ٣٧١.

(٢٣) في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، طه عبد الرحمن، ص٦١.

(٢٤) أدب الحوار والمناظرة، علي جريشه، نقلاً عن: كتاب اللغة العربية، السنة الأولى بكالوريا، وزارة التربية الوطنية المغربية، ص١٩٩.

علاء الديب في حوار مع الرافد

اللعب بالشكل ومغامرات العبث لا تسترعي انتباهي

حاوره: محمد رفاعي

علاء الديب أحد القلة الباقية الملتزمة من جيل الستينات في الأدب المصري هو حالة ثقافية مصرية يختلط فيها البساطة والصدق والزهد والتصوف والشجن، في الواقع والإبداع أعماله الأدبية قليلة، مارس عدة أشكال فنية: كتب القصة القصيرة والرواية والمقال ومارس النقد والترجمة والسيناريو .

ولد علاء الديب في القاهرة عام ١٩٣٩، درس القانون وتخرج في جامعة القاهرة عام ١٩٦١، لم تؤهله درجة الليسانس لدخول السلك القضائي فاحترف الصحافة وعمل صحفياً في مؤسسة «روز اليوسف»، قدم صفحته النقدية التي يتابع فيها كل جديد في الكتابة والثقافة، تحت عنوان «عصير الكتب» بمجلة «صباح الخير» منذ عام ١٩٦٨.

حاز جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام ٢٠٠٢.

يعمل حالياً المستشار الأدبي لجريدة القاهرة، ويكتب فيها زاويته «كتاب في كلمة»، ويواصل تقديم الأجيال الجديدة من الأدباء على صفحاتها.

من رواياته: زهر الليمون وثلاثية من أجزاء منفصلة هي: أطفال بلا دموع، قمر على المستنقع، عيون البنفسج، ورواية «أيام وردية».

ومن مجموعاته القصصية: القاهرة، صباح الجمعة .. من أهم ترجماته: «الطريق إلى الفضيلة» نصوص صينية لـ «لوتسو»، ومسرحية «لعبة النهاية» لـ «صموئيل بيكيت».

يعيش «علاء الديب» في البيت الذي وُلد فيه، وبُني في ثلاثينات القرن الماضي..

• منذ ستينات القرن الماضي، أنت تكتب صفحتك الأسبوعية «عصير كتب» في مجلة «صباح الخير»، وتواصل نفس الدور الآن في جريدة «القاهرة» عبر زاوية «كتاب في كلمة»، أنت متابع نشيط لما يصدر في مصر والعواصم العربية من إنتاج ثقافي وفكري.. ترى هل الخطاب الثقافي العربي يمثل نبض ما يحدث على أرض الواقع من انكسارات وهزائم ومعبر عن رغبة ملحة في الاستقلال الفكري والسياسي؟

ـ أنا متابع خاص، متابع لما أحب، تعلمت منذ زمن طويل لا أتناول بالكتابة إلا الأشياء التي أحبها، الأشياء التي تثيرني وتغضبني أفضل السكوت عنها..

حالة العالم العربي اليوم أتصورها في نقطتين مهمتين: المرحلة الأولى أتصور أنها لم تتم من أوائل الخمسينات، بل من أواخر الأربعينات حتى عام ١٩٦٧، وهي مرحلة كانت مصر تقوم بدور فكري وفني واضح، كانت تقدم للعالم العربي شيئاً على المستوى الاجتماعي والسياسي والثقافي كانت تواكبها عاصمة عربية أخرى هي بيروت..

بعد عام ١٩٦٧ حدث انحسار رهيب، سبّب انهياراً أساسياً في القيم والأخلاق والثقافة، وازدادت الأمور تعقيداً ما صاحب ذلك من هجرة مصرية إلى الخارج، وعودة هؤلاء المغتربين بأموالهم الضئيلة متصورين أنها كبيرة، ولوثوا الوطن، فكرياً وأخلاقياً، لا أعرف هل هذه المرحلة بدأت من عام ١٩٦٧ أو بدأت منذ لحظة عودة المهاجرين، إنما المؤكد أن المناخ تغير وغيّر معه وجه مصر، من كان يشعر أنه ينتمي إلى هذا الوطن، أصبح عليه أن يراجع معنى الوطن ومفهوم الانتماء.

أنا أنتمي إلى الطبقة الوسطى، تعلمت منها معنى الانتماء ومفهوم الوطن والمؤسف أن كل هذه الأشياء ذابت من يدي وأمام بصري، وتحولت هذه الطبقة إلى لصوص كبار أو إلى غلابة لا يجدون لقمة العيش وجرعة الدواء، وانتشرت العشوائيات والتناقضات والفجوات في المجتمع.

ما حدث في جنوب لبنان صيف ٢٠٠٦ يبعث على الأمل، لكنه أمل مشوب بالحذر والقلق، يصاحبه ـ أيضاً ـ انحسار أو ارتباك في دور لبنان الثقافي كمجتمع حر وديمقراطي ..وعلينا ألا ننسى للحظة واحدة ما حدث في العراق، ونرى فيه مصيراً سخيفاً للأمم التي تفرط في كرامتها وهويتها.

علينا الآن التوقف أمام قضيتين أساسيتين تدويان كما تدوي عربات الإسعاف والإطفاء ولا أحد يسمع هما قضيتا التعليم والصحة، لا حديث عن الفن لا حديث عن الأدب أو الثقافة مُجدود وتدوّي هذه العربات الدائرة في كل الشوارع، وفي الأقاليم وفي الصحراء..

• أنت تكتب مقالاً أسبوعياً منذ الستينات في مجلة «صباح الخير» ثم في جريدة «القاهرة» وفي بعض الصحف الأخرى، حدثنا عن هذه التجربة ؟

ـ منذ سنوات بعيدة أمارس اختيار الكتب للقارئ وكلما مرت السنون زاد الأمر صعوبة، وأدركت مدى أهمية هذا الاختيار والمسؤولية الواقعة خلفه يجعلني أحدق عن قرب في حال الكتابة والكتاب، وظروف القارئ وحاجته إلى الكلمات القليلة التي أكتبها..لا أمارس النقد بمعناه التقليدي أو الأكاديمي، إنه اختيار، ومحاولة تذوق مشترك بيني وبين القارئ، إنه في الأصل محاولة للبحث عن سياق وكلمة وسياق أدبي كلمة أظنها تحتاج إلى توضيح، السياق الأدبي الذي أقصده هو بناء وهمي شامخ يشترك في إقامته صانع الأدب ومتلقيه يخرج منه المدعي والمقلد وصانع التجارب، ومحاول الإبهار كما تخرج منها الشلل المنتفعة والنقد المتعالي الذي لا يقدم بل يُقلد ويُحيّر.

قال لي ناقد كبير راحل: إن العمل الفني لا يفتح لك مغاليقه إلا إذا بحثت أولاً عن محاسنه، وعن الجهد الإنساني الصادق المبذول فيه، أما إذا بدأت بالبحث عن المعايب والنواقص، فلن تجد في النهاية شيئاً، أفتقد هذا السياق في حياتنا الفكرية والأدبية على الرغم من الحاجة الماسة، والعطش البالغ تشعر به روح الأمة لكتابة وفكر صحي.

هناك احتياج لإصلاح الكثير من القضايا العالقة بالشكل ووظيفة الفنون في الحياة، الكتب الفكرية والأدبية التي تسهم في هذا السياق، ألتفت لها وأحبها وأهتم بالكتابة عنها، المغامرات اللعب بالشكل ومغامرات العبث والغموض لا تسترعي انتباهي، في بداية حياتي الأدبية اكتشفت خواء هذه الكتابات، وتاقت نفسي لتعديل المسار المرتبط بالفن والأدب خاصة بالوظائف التقليدية وفي الظرف الاجتماعي والسياسي الذي نعيشه، والمسألة الهامة التي تجعل المشهد الثقافي فريداً أنني في حاجة حقيقية وماسة إلى أدب فاعل.



أعتقد أن هذا هو ملاذنا والملجأ الأخير لنا، لأنه الاحتياج الثقافي للأمة العربية هو استبقاء هذا الدور. أعتقد أن الأزمة ليست أزمة واقع اجتماعي واقتصادي وسياسي فقط بل أزمة فقر ثقافي وقلة الوعي بالفكر، لابد من تغيير كامل لكي يستعيد الفكر مكانته، ذلك عن طريق ثلاثة طرق هي: الدين والعلم والفن، والفن هو الذي يملك ـ في وسط الظروف والتحولات الكونية التي نمر بها ـ البُوصلة التي يصنعها الفنان أو الأديب وهي الرؤية التي من الممكن أن يستشرف شيئاً جديداً وهاماً، وألفت النظر إلى الواقع الإقليمي الذي يعاني من قضية عزلة الثقافة عن المتلقي، وهذا بسبب شيئين أولهما: القضية الأزلية عندنا وهي قضية الأمية، والقضية الثانية: دور الطبقة الوسطى التي ينتمي إليها أغلب المبدعين وهي الطبقة التي تفرز كل أنواع الثقافة. وأظن في إطار الأزمة العامة فإن إنجاز عمل فني أو أدبي شيء مفرح وعظيم الدلالة. لا يمكن لأي وجود أن يكتمه أو يعتم عليه ويمنع وصوله إلى الناس، وأحتفظ بقدر من الأمل في هذا الجيل الذي يعاني معاناة غير مسبوقة في حياته في غياب القدوة والمثل والحلم والمشروع، القابض اليوم على الفن، كالقابض على الجمر.

• أعتقد أن كلامك يجرنا إلى السؤال عن اللغط الكثير حول المفاهيم الجديدة التي يطلقها من حين إلى آخر بعض النقاد، ومصطلحات مثل «عبر النوعية» أو ما وراء الحداثة وما بعدها أو ما يسمى الآن بالحساسية الجديدة، محاولين إرساء منهج لإبداعات أساسها مفردات لغة ولعب بالشكل فقط، أحاول جاهداً بحث أو إمساك موضوع ما أو موقف أو مغزى أو حادثة حقيقية تنمو وتتطور، فلا أجهل نسأل من رؤية عن مستقبل الواقعية الآن؟

ـ لم تغرني في التيارات الحديثة إلا أنها وسائل للوصول إلى درجة أكبر من الواقعية بدرجة أعمق وأبسط أيضاً بمعنى أنها وسائل الوصول إلى وقائع متغيرة، لا أعتقد أن الواقعية اتجاه قد انتهى إنما الواقعية مرتبطة ارتباط الروح بالجسد والشيء بوظيفته، كثير من الأشياء الجديدة التي تعرض لها الأدب والفن، كان يندرج تحت ما يسمى «التيارات الجديدة» وغيرها من مسميات، لا أرى فيها أي قدر من الحقيقة والواقع، لا أعرف ما هي وظيفتها، أنظر إليها في حالتها الجيدة على أنها تدريبات يقوم بها الفنان لتطوير أدواته، وأنها ستدخل أدراج الإهمال وليس لها مستقبل ولا دور لها في تاريخ الفن، لأنها تخلت عن الدور الجوهري لها كإحدى وسائل المعرفة.

المدارس الأدبية التي جاءتنا عن طريق علاقتنا بالغرب لا تساعدنا ولا تكشف لنا عن حقيقة جديدة ولا تزيد من البصيرة ولا هي في النهاية مُمتعة أو تحقق نوعاً من الجمال الفني، وهذه التيارات ارتبطت بواقع معين في الغرب، وكانت نتيجة ظروف ومشاكل اجتماعية وإنسانية، ونقلها والتأثر بها يزيد ارتباكنا ولا تُنير واقعنا، ولا موقفنا من الحياة ولا من المجتمع الذي نعيش فيه.. الواقعية كلمة واسعة تستطيع هذه الكلمة أن تحوي في داخلها كل الأشكال والأساليب التي يقال عنها إنها حداثية وتقول وتكشف شيئاً جديداً.

• كنت من أوائل الكتّاب الذين اهتموا بمسرح العبث حيث قمت بترجمة مسرحية «لعبة النهاية» لـ «صموئيل بيكيت» رائد هذا الاتجاه، ثم جاء الاهتمام الرسمي لهذا الاتجاه بعد ذلك، إلى درجة أثارت ناقداً في حجم «لويس عوض» وكتب حينها في جريدة الأهرام يستنكر هذا الاهتمام، في حين أعمالهم لا تظهر في بلادهم إلا في المسارح الصغيرة.

ما سر الاهتمام الرسمي في تلك الفترة بهذا الاتجاه الفني؟

ـ عرفت «صموئيل بيكيت» وعرفت مسرحه، وأحببت جداً مسرحيته «لعبة النهاية» وقمت بترجمتها عام ١٩٦٣، لأنها كانت عندي لعباً بارعاً باللغة، بصرف النظر عن المضمون أو العبث، كانت بالنسبة لي ـ أيضاً ـ شكلاً من إشكال التحدي اللغوي، ترجمتها لغوياً إلى العربية، استغرقت ـ رغم أنها محدودة الصفحات ـ أكثر من سنة، أثناء محاولات ترجمتها كنت أستعيد اللغة المركبة تركيباً قاسياً، ولم أكن أدافع عن المضمون أو عن فكرة العبث أو مسرحه، تهمني اللغة التي كتبت بها، وأظن أنني قدمت مسرحية هي أفضل ما في مسرح العبث، أخرجها الفنان «سعد أردش» وأظن أنه المسؤول عن تشويه اللغة حيث قدم المسرحية كأنها حدث وهي كانت تجربة أردت بها ممارسة لغة جديدة في الكتابة العربية ولست مسؤولاً عن «الهوجة» التي حدثت بعد ذلك.

• اشتركت مع الفنان «شادي عبد السلام» في كتابة حوار فيلمه الروائي الوحيد «المومياء» عام ١٩٦٨، لماذا لم تكرر التعامل مع السينما بعد ذلك بكل ما فيها من مغريات مادية وانتشار جماهيري سواء بالكتابة المباشرة للسينما أو عن طريق تحويل قصة من قصصك؟

ـ شادي عبد السلام كان حالة فريدة ومتفردة وهو فنان من رأسه إلى أخمص قدميه، وقد أحببته شخصيا واقتربت منه جداً في الفترة التي كان يعد فيلم «المومياء»، كنت أصوغ الحوار العربي للفيلم، لأنه كان يكتب بالإنجليزية ولغته بها ناصحة، كان «شادي» مجنوناً عظيماً يرى المشاهد قبل أن تنفذ، ويسمع الأصوات، ونظل نبحث عن الكلمة التي تتطابق مع خياله ومع الصوت الذي يملأ كيانه وعندما يجد اللفظ المناسب يكون فرحه كبيراً.. كانت تجربة العمل معه مُفيدة لي لأنني أعمل مع فنان يقدر فنه ويحترمه، وكان يزورني في البيت بعد الفجر ونجلس ساعات لنصوغ الكلمات التي تلائم مشهداً مدته دقيقة أو أقل..

على الجانب الآخر، إنني أحببت فكرة الفيلم وطموحه، أما بعد ذلك لم أرتبط بالسينما، وكنت ألتقي من حين لآخر عدداً من المخرجين الشبان في ذلك الوقت مثل: خيري بشارة وداود عبد السيد ومحمد كامل القليوبي وقد اطلعوا على بعض أعمالي الأدبية، وكانوا يقولون لي نفكر في استغلال رواياتك بعد ربع قرن، ومضى أكثر من تلك المدة، ولم تنفذ لي أي قصة، رغم بعض المحاولات التي قام بها بعض المخرجين.

• بعد ظهور «أصداء السيرة الذاتية» لنجيب محفوظ و«أوراق شخصية» للطيفة الزيات، و«وقفة قبل المنحدر» لعلاء الديب.. أخذت السيرة الذاتية منحى جديداً تأخذ من السرد الذاتي والتاريخي والرؤية الفكرية والفنية.. ودخلت السيرة الذاتية ليس بوصفها نوعاً أدبياً أهمله الكتّاب العرب طويلا، بل عملاً فنياً وإبداعياً قائماً بذاته، وتأخذ السيرة من الصدق الفني نقاطاً كاشفة لروح الشخصية. استخدمت أنت عنواناً دالاً لا يوحي بالذاتية بقدر ما يوحي برؤية عامة كاشفة للواقع الثقافي والسياسي، ماذا عن هذه التجربة؟

ـ أولاً السيرة الذاتية كنموذج أدبي موجود في الآداب الأجنبية كفرع أدبي ممتلئ بالإبداع والرؤية الفنية.. السيرة الذاتية تأخرت كثيراً في الأدب العربي كفن، وصدرت كتباً هامة مثل: «حياتي» لأحمد أمين، الأيام لـ «طه حسين»، لا يمكن اعتبار «أصداء السيرة الذاتية» لنجيب محفوظ سيرة ذاتية، أعتقد أنها عمل متفرد في الأدب العربي هو خلاصة نادرة لتجربة روحية وصوفية وسيرة حياتية لشخصية لا يمكن أن تتكرر في حياتنا.

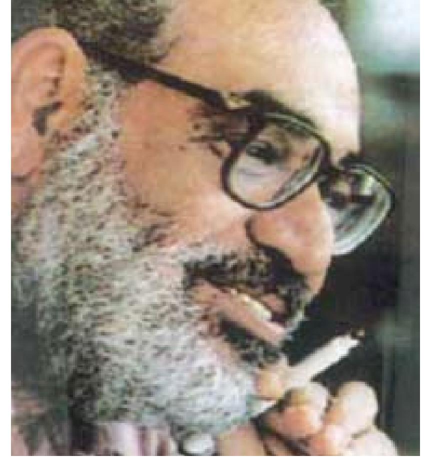
و«وقفة قبل المنحدر» تركيبة فنية وأدبية وترتيب أوراق حقيقية لمثقف كما أسميتها ـ «دم طازج ينزف من جرح جديد، كتابتها كانت البديل عن الانتحار» ولا أعتبرها سيرة ذاتية، هي محاولة للفهم والتعبير عن الألم المحيط بنكسة ١٩٦٧ وما سبقها وما تلاها وما تكوّن حولها.

• منذ مطلع ستينات القرن الماضي، تقدم كتاباً كل عشر سنوات، منذ مجموعتك القصصية الأولى «القاهرة» عام ١٩٦٤، ثم مجموعة «صباح الجمعة» عام ١٩٧٤، وبعدهما جاءت روايتك الأولى «زهر الليمون» عام ١٩٨٧، ثم قدمت أربع روايات: ثلاثية «أطفال بلا دموع»، «قمر على المستنقع»، «عيون البنفسج»، ورواية «أيام وردية»، في الفترة ما بين عامي ١٩٨٩ـ ٢٠٠٢، أي عمل كل خمس سنوات.

يلاحظ أنك كاتب مقل جداً، رغم أنك كاتب محترف لا بوضعك الاجتماعي فقط بل بسيطرتك.

على قلمك وأدواتك، بمَ تفسر لنا هذه الظاهرة؟

ـ احتفظت بصيغة الهاوي، لم أتعامل مع نفسي ككاتب محترف، ربما لأنني اشتغلت بالصحافة، لم تجعلني أتعامل مع نفسي



كأديب تجربة العمل الصحفي أضافت سهولة النشر والذيوع النسبي للاسم ولكنها أضرت كثيراً من تفرغ الأديب للكتابة، إلى جانب أنني كسول في الكتابة ومقل، ربما لانحسار تجربتي داخل نفسي هذا عامل أساسي في قلة الحصيلة.

أنا لا أميل إلى تركيب الروايات، الرواية عندي تصدر كأنها قصيدة شعر القصائد لها وقتها، وبناء الرواية لم أعرفه حتى الآن ولا أمارسه.

أحاول منذ أكثر من ٤٠ سنة الكتابة عن نفسي، هي موضوعي الوحيد في محاولة للفهم أو التفسير أو القبول مع ذاتي، ومع دائرة أكبر أتحرك فيها وهي الطبقة المتوسطة الطبقة اللغز في حياتنا أعيش اللغز أدّعي معرفته، فهذه الطبقة صاحبة الحل والربط وقليلة الحيلة وصاحبة المثل العليا والقيم المزيفة والنبيلة، وصانعة العدسات التي أرى بها الواقع والمصير.

أعتقد أن هذا هو جوهر الكتابة وجوهر الرحلة، أو محيط الدائرة هي محاولة بحث مستمرة عما يستحق ومحاولة لفض الاشتباك الذي طال أمده بين صورة الذات وبين وعي طبقتي الزائف.

• في رواية «زهر الليمون» صدق يصل إلى حدّ الإيلام، هذا جدّد تجربتك الإبداعية، نجد «عبد الخالق المسيري» ممزقاً بين حلمه في التغيير وبين قسوة وقهر الواقع، هو يجتر الماضي، لا يخطو خطوة إلى الأمام، ولا هو قادر على التكيف مع واقعه، كأن رحلته الأسبوعية من السويس إلى القاهرة رحلة جلد الذات على نقدها فقط لا يستطيع تدارك الماضي، وعاجز عن بلورة رؤية مستقبلية. تواصل «عبد الخالق المسيري» مع معظم القراء والنقاد الذين قرؤوا الرواية، كأنها شخصية حقيقية من روح ودم يمشي بيننا ويعيش معنا ونصادقه، كحالة فريدة كأنه أيقونة لجيل الستينات في الحلم والانكسار، أليس كذلك؟

- شخصية «عبد الخالق المسيري» ست شخصيات حقيقية، أصدقاء عاشوا في حياتي، بعضهم ما زال حياً يرزق، والبعض توفاه الله، وأعتقد أنهم يمثلون خلاصة التجربة المرّة لليسار المصري ومحنته.

زهر الليمون رواية تحاول رسم حالة اسمها «عبد الخالق المسيري»، حالة يصب فيها أكثر من شخصية تمثل مرحلة والعلاقة بين رجل الدين والقومي واليساري في الرواية، هم - في اعتقادي - متصلون وملتحمون على أرض الواقع التحاماً حقيقياً وهذه هي القضية الأساسية الموجودة في الواقع منذ أكثر من نصف قرن، وهي حصيلة الصراع المستمر بكل التفاصيل في المجتمع العربي هو الذي سيشكل مستقبلنا وإننا لا ننظر إلى هذه القضية بدرجة أكبر وأعمق، وهي خط الدفاع عن الواقع القومي أو هي - أيضاً - قضية كل المثقفين، وتكاد أن تكون قضية العالم الآن.

نحن محاطون بتجارب مختلفة وعظيمة الدلالة، من إيران ولبنان وفلسطين، إلى الجزائر والصومال ومصر، أعتقد أننا نخطو - بالضرورة - لبلورة معنى الفهم المعاصر للدين، وأرى أن مسألة الإصلاح هي مسألة حياة أو موت بالنسبة لمستقبلنا السياسي والاقتصادي والثقافي، الإصلاح الديني بالمعنى الحقيقي الذي لا يتناقض مع العقيدة، ولا يتناقض مع الإدراك لدور الدين واحتياج الأمة إليه.

• بدت شخصية «منير فكار» في رواية «أطفال بلا دموع»، وشخصية زوجته أو مطلقته «سناء فرج» في رواية «قمر على المستنقع» يعانيان قلقاً نفسياً كأنهما فقدوا القدرة على التكيف أو مواجهة الواقع، فبدتا شخصيتين معلقتين بين السماء والأرض، كأنهما تتفننان في تعذيب الذات؟

- يجب ألا ننسى ملاحظة أن هاتين الشخصيتين، كان لديهما حلم ومشروع، كلاهما ولدا في عهد الاحتلال وتطلعا للاستقلال الوطني ثم جاءت هزيمة ٦٧ مطرقة على الرؤوس، ثم جاءت الهجرة الجماعية إلى الخارج، وهاتان الشخصيتان نتاج تلك الظروف، ومعظم شخوص رواياتي هم مثل أغلب أبناء جيلي تأثروا بنكسة ٦٧.

شخصية «منير فكار» جديرة بإثارة الجدل، فيه من الأخطاء، بقدر ما فيه من الشجن النبيل والألم الإنساني، فيه الكثير من تمزقات الواقع وانكساراته، وفيه - أيضاً - الكثير من الأحلام التي انهارت، فسقط - مثل كثيرين - في قاع الغربة واليأس والإحباط، فتقوقع في دائرة الأنانية المجردة، يشعر دائماً أنه عاجز وفقير ومحاصر، يعيش تحت وطأة

مؤامرة محبوكة ضده وأنه مطارد فداهمه المرض النفسي والاجتماعي، وبات يعاني الغربة والوحدة وأصبح غير قادر على التكيف مع واقعه، ولا هو قادر على مواجهة كوابيس الانفصال عن زوجته وعياله.

بطلة رواية «قمر على المستنقع» هي مؤشر لحال الوطن في يقظته وخنوعه، «سناء فرج» امرأة شبه وحيدة دخلت سن اليأس وجربت الخيبة في الحب والزواج، وعانت مرارة الغربة والهزيمة، وفجعت بموت «عبد الناصر»، وعرفت معنى الصدع الرهيب والعمى المؤقت فدخلت في أحزانها الذاتية والعامة.

• في رواية «أيام وردية» يواجه بطلها «أمين الألفي» وأمثاله من الحالمين حصاراً وهزيمة شاملة على كافة الصعد من المحيط الشخصي والأسري إلى الواقع الذي أفضى به إلى المصحة، ثم خروجه وانفصاله عن أسرته، وينتهي من حيث بدأ.
إلى أي حد تأخذنا هذه الشخصية لتحلل الواقع حولنا؟

- يمثل «أمين الألفي» حالة واقعية ورمزية من حالات العجز العربي الشامل والمرّ، ما صاحبه من أوجاع.. دفع «الألفي» الثمن فادحاً قبل أن يدرك معنى هزيمة الرجال والأحلام ويكتشف فساد البنيان الذي انتهى، ويرى يومياً أمام عينيه، وعبر الفضائيات، أغلب تجارب حياته تنتهي إلى لا شيء، لم يحمه التقوقع داخل ذاته ولم تقه سلبيته من المصير الذي آل إليه جيله، وهو نتاج شخصية هاربة من جراح يونيو ومصنوعة من تشتت الوطن ومن تقطيع أوصال فلسطين ومن غرائب العرب. لم يكن «أمين الألفي» شيخاً فانياً لكنه كان مريضاً ومحبطاً ويائساً، يعيش حالة حصار متواصلة، حصار نفسي وبدني داخل شرنقة صنعها لنفسه، ولم يستطع مقاومته وحماية ذاته وعياله، ففقد أحلامه كما فقد معشوقته فلسطين الحاضرة طوال الرواية، مع ذلك كان يملك مشروعاً ورؤية ويملك طرقاً للتفكير لكنه لم يمنح مرة حرية الفعل.

• علاء الديب ينهل من الواقع، يستطيع القارئ أن يمسك بتلك القضايا النابضة بالواقع، لكن البعض وجد ملامح ما يمكن أن يسمى «الأسطورة» في بعض الأعمال، مثل قصة «الشيخة» وفي رواية «أطفال بلا دموع»، وإن تم ذلك على استحياء شديد.

هل تم ذلك لمطلب فني أو نوع من طريق مختلف للرؤية الفنية؟

- حالات قليلة ونادرة تلك التي يلجأ إليها الكاتب القادر على قراءة وتحليل الواقع، للاستعانة بالأسطورة أو الرمز، لم أستخدم تلك التيمات أو الأدوات ولم تكن يوماً متن العمل أو أساسه، إنما جاءت مكملة لفكرة ما في جزء صغير من العمل، كما أنني لم أسع لاستخدام الرمز لذاته إلا ليدلل على فكرة ما في الواقع، الواقع هو مادتي الروائية، وهو الذي نتنفسه بكل تناقضاته وتفاصيله وتشابكه، وهو وحده يغنينا عن النظر إلى أي تيمات أخرى.

• في رواياتك وشخوصها خط مشترك هي في أحيان تبدو امتداداً أو تكملة لبعضها بعضاً، ليس فقط في الثلاثية، وهناك نوع من وحدة الهم الإنساني بين ثلاثة أبطال رئيسيين في أهم أعمالك ضمن «عبد الخالق المسيري» إلى «أمين الألفي» مروراً بـ «منير فكار».
بمَ تفسر لنا هذه الظاهرة؟

- موضوعي الذي أتناوله وأعمقه وأحفر مجراه، هو موضوع واحد، منبعه الواقع الذي أنهل منه، وأشكل رؤيتي، فلم تأت هذه الشخصيات من فراغ أو محض الخيال، هي شخصيات عاشت معي وخبرتها وعرفت الأماكن التي نشأت وتحركت فيها، وثمة تقارب بين الشخوص، فثمة همّ واحد تقريباً في كل الأعمال، ومعظم الشخصيات وجوه لعملة واحدة.

• هناك حالة قد يجدها القارئ وبعض النقاد في معظم رواياتك، ثمة هزيمة وانكسار طاغيان على الشخصيات، هم يعيشون على اجترار الماضي، لا يخطون خطوة إلى الأمام، وصلوا إلى نهاية الرحلة، وعاشوا على ما تبقى لهم، ما حصدوه من مواقف وأفكار، فأغلبهم مثل «سيزيف» حامل الصخرة، لماذا؟

- كل هذه الشخصيات موجودة في أعمالي، وأعتقد أنها موجودة ليس لذاتها، وإنما لما تمثله من دلالات عامة، ففكرة الانكسار والهزيمة هي الخط الأهم والمحوري وهي ينقل الحراك الاجتماعي الموجود في الواقع، وفكرة الهزيمة فكرة ظالمة لهذه الشخصيات وإنما تحقق هدف وجودها الفني كنوع من تطعيم القارئ، ودعم مقاومته للهزيمة والانكسار وبتعرضها الهزيمة وانكسار الأشخاص بأمانة وصدق فتعمل العكس ويحس القارئ بأصالة وجوده وجدوى فعله.

في أدبِ التأويلِ الأدبيِّ

عبد الدائم السلامي

ـ ا ـ

من قبلُ كان التأويلُ ومن بعدُ ظهرتِ الكتابةُ مُحْتشمةً مُنْشَدَّةً إليه باعتبارِها ترسيمَهُ خطيّاً ملتْه كثرةُ انبجاسِ حرارةِ هَيْئاتِ الموجوداتِ في الذِّهنِ الخامِّ. ذلك أنّه لمّا انْوَجَدَ الكائنُ البشري أمام ظواهر طبيعيّة (نصيّة قبل أبجديّة) مستغلَقة على معانيها راح يُدقِّقُ فيها النظرَ بتغيّا تأويلَها وبلوغَ فهمِها ومن ثمّة التسيطر عليها بهَضْمِها معرفياً والانتفاع بنتَاجِها المعنويِّ الدَّلاليِّ في صِداماته اللاحقة الممكنة مع عناصرِ محيطِه المجهولة. ويبدو أنّ هذا السبقَ لفعل التأويلِ تشرّبه الفكرُ البشريّ تحت ضاغطة الحاجة، حتى صار سلاسلَ جينيّة تحكم سلوكَه عند كلِّ جديدٍ جَدَّ من الظواهر وتُمكّنه من حَدثِ تأويلِها بشكلٍ متدرِّجٍ من اللاوعي بها إلى الوعيِ بحدودِها إلى ما بعدَ الوعي بأنساقِ تكوُّنِها، نعني بلوغَ التفكُّرِ فيها المنطقةَ التي تنفلِتُ فيها الرؤيا من أشراطِ الواقع لتنفتِحَ على المتوقَّعِ حيث لا تحكُمُها أسيجةٌ ولا يشكمُها حَبلُ المألوفِ المقيتِ.

ـ ٢ ـ

هل يجوزُ القولُ بأنّ طبيعةَ المكتوبِ تقتضي ضرورةَ قناةِ «التأويلِ الأدبيِّ» للتواصل الصّافي معه؟ أو إنَّ تأويلَ النصوصِ فِعلٌ باذِخٌ يمكن تعويضُه بالتفسيرِ الهادئِ؟ وما حدودُ حدثِ التأويلِ في النصِّ وعلاقتُها بوفاءِ الذّاتِ المؤوِّلةِ لحدودِها الماديّة لحظةَ التفكُّرِ؟ ألا يوجد هكذا تعارُضٌ بين حرية تلقّي النصِّ وموضوعيّةِ ذاك التلقّي؟ ونُضيفُ هل نستطيعُ ردَّ «العدوان التأويليّ» الذي يمكنُ أن تتعرَّضَ إليه النصوصُ في سَفَرِها من الباثِّ إلى المتلقّي؟

ـ ٣ ـ

بالعودة إلى ما جاء في «لسان العرب» عن ابن الأثير: «والمرادُ بالتأويلِ نقلُ ظاهرِ اللّفْظِ عن وَضْعِه الأصْليِّ إلى ما يَحتاجُ إلى دليلٍ لولاه ما تُرِكَ ظاهرُ اللَّفْظِ»، نتبيّنُ حُدودَ فعلِ المُؤَوِّلِ فهو يقوم بكشفِ الغامضِ من القولِ بُغيةَ استحلابِ معناه بواسطة لفظٍ آخر غيرِ مستغْلَقٍ على الفهمِ، بل إنّ عملَه هو إباحةُ كُنْهِ المعنى الغامضِ لنصٍّ مَّا أمامَ ذائقةِ مُتلقٍّ مَّا بنصٍّ مَّا شبيهٍ له. إذن، ثمة حدثُ ولادةِ نصٍّ من نَصٍّ، وبالتالي ثمّة معنًى يكشِفُ عن معنًى ثمة إضافةٌ إلى كَوْنِ الدَّلالة، إضافةٌ تختلِفُ من قارئٍ مُؤوِّلٍ إلى آخر، ومن طبيعةِ نصٍّ إلى آخر عند نفسِ المؤوِّلِ، ومن زمنِ تأويلٍ إلى غيرِه من أوقاتِ النّاسِ. ولكن هل نحنُ بقولِنا هذا نُبَرِّرُ عدمَ موضوعيّة فعلِ التأويلِ؟ سنحاول تقديمَ مشروعِ إجابة، ونبدؤه بتساؤلٍ هامٍّ: هل يمكنُ تأويلُ نصٍّ

مكتوبٍ ونحنُ لا نتوفَّرُ على آلياتِ فهمِ اللغةِ؟ هل النصُّ غيرُ اللغةِ؟ نقولُ بلى، فالنصُّ أيُّ نصٍّ هو لغةٌ واللغةُ منطقٌ والمنطقُ مُتعلقةٌ مُعادَلاتيّةٌ يؤدّي حلُّ إحدى سلاسِلِها إلى فتحِ عُقدةِ الأخرى، فلا يُوجدُ تأويلٌ صائبٌ والمؤوِّلُ خارجَ دارةِ لُعبةِ الكتابةِ، بعيداً عن إصابةِ وحدةِ معنى المكتوبِ. ولْنَفْتَرِضْ أنّا مَلَكنا ناصيةَ اللغةِ، هل يعني هذا أنّا بمَنْأى عن الخطلِ في فهمِ مكتوبٍ ما؟ سنُجيبُ بقولِنا إنّ فعلَ التأويلِ هو أساساً فعلٌ باحثٌ دوماً عن الموضوعيّةِ ينشُدُها من مَهْدِ بدايةِ قراءةِ النصِّ إلى لَحْدِ نهايتِه، ما إنْ يقتربُ منها حتى تبدو له بعيدةَ المنالِ، فإذا عكفَ عليها يطلبُها آناءَ الليلِ فرّتْ منه أطيافُها أطرافَ النهارِ من بابِ الانزياحِ السّهْلِ الذي تُبيحُه اللغةُ. ثمة مشكلةٌ إذن، وإذن ثمّةَ تأويلٌ!

— ٤ —

«هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي العِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُوْلُو الأَلْبَابِ» (سورة آل عمران، الآية ٧).

— ٥ —

ظاهرٌ أنّ الفتنةَ غيرُ التأويلِ، وأنّ التأويلَ غيرُ القتْلِ، فلا خوفٌ من قارئٍ يَهْتِكُ حُجُبَ النصِّ ويجتهدُ فيه طاقاتِه ابتغاءَ تأويلِه، ولن يذهبَ فعلُه سُدًى ولن يحزَنَ حُزْنَه على مضيعةٍ لوقتٍ ما دامتْ ثمةَ لذةُ طَلَبٍ متوهِّجَةٌ ولذَّةُ مطلوبٍ تَظَلُّ مؤجَّلةً أبداً إذ في تأجيلِها تمديدٌ في حياةِ النصِّ وتجديدٌ في حياةِ قارئِه وهو ما يضمنُ أشراطَ أدبيّةِ الأثرِ وقدرتَه على اختراقِ خطيّةِ الزّمنِ التخييليِّ.

— ٦ —

نقولُ: ما منْ فعلٍ بشريٍّ فارغٍ من بعضِ ذاتِ فاعِلِه، هذا مؤكَّدٌ، وما من ذاتٍ مُفَكِّرَةٍ تقدرُ على التخلُّصِ من صِفاتِها لحظةَ بناءِ معنًى من المعاني الموضوعيّةِ بسببٍ مُبتَغًى يقيناً من الانزلاقِ المحتَمَلِ ونحنُ نسيرُ على صفيحِ مكتوبٍ ساخنٍ الموضوعيةُ مَطْلَبٌ تخييليٌّ يكادُ يتماهى والأسطورةَ من حيثُ الوُجودُ وعدمُ إثباتِ ذاكَ الوجودِ. وهنا، تُطرَحُ علينا مسألةُ حضورِ نَظريّةٍ مّا تُراقِبُ خَطْوَنا من وتَمْنَعُنا الانزلاقَ صوبَ شفيرِ إسقاطاتِ الذّاتِ على موضوعِ تفكُّرِها. النّظريّةُ الفكريّةُ حقٌّ وفعلُها النقديُّ باطلٌ، وبين الحقِّ والباطلِ باعتبارِهما مِحْوَرَيْنِ معياريَّيْن، يتنزَّلُ الفعلُ التأويليُّ الأدبيُّ، لا بدّ من نُشْدانِ الحقِّ المعنويِّ في النصِّ حتى نحميه من النسيانِ والسَّفَهِ، ولكن لا بُدَّ لهذا الحقِّ من باطِلٍ إنشائيٍّ (لغويٍّ) يمنحُه قدرةَ تجاوُزِ ضاغطاتِ المألوفِ ليبلُغَ مراقِيَ الذَّوْقِ الفنيِّ في شيءٍ من الجُرْأةِ، وفي شيءٍ من الحَذَرِ.

أثر البلاغة في تداول الأمثال

ليلى جغام

نحاول في هذه الدراسة ربط النص (المثل) مع مجموع مميزاته البلاغية بتداوله وشيوعه بين الناس وهو نفس ما أوضحه العمري في ترسيمة وضعها كخلاصة عامة لتصور العسكري للبلاغة في كتابه الصناعتين، والشكل التالي يظهر هذا التصور الذي وضعه العمري(١).

مكونات البلاغة العامة

١ ـ التداول

المرسل

المتلقي

٢ ـ النص

الصور البلاغية

المعاني

الانزياح

تركيب المعاني

(مؤلفة ومخالفة)

الأصوات

تجنيس

ترصيع

الأخذ

(التناص)

ونلاحظ أن العمري هنا قد قسم النص في نظر البلاغيين إلى نصين نص فعلي ونص متداول، فالنص الفعلي هو مجموع الصور البلاغية بنوعيها المعاني والأصوات وتناقص هذا النص مع نصوص أخرى، أو ربما مرجعية صاحبه في كتابة نصه، أما النص المتداول فهو صدى هذا النص عند غيره وغرض صاحبه من إرساله، أو يمكننا القول إن البلاغة تتعامل مع النص بِعَدِّه خطاباً، والأخذ في الاعتبار أن الخطاب هو مجموع النص مع ظروف إنجازه والمقصود بها المرسل والمتلقي والظروف المحيطة بإنتاج النص، وذلك ما نحاول استثماره في تداول المثل العربي وشيوعه بين الناس.

وسنعتمد في دراستنا هذه مدونة قديمة من مدونات الأمثال هي كتاب (فصل المقال في شرح كتاب الأمثال) لصاحبه أبي عبيد البكري، التي هي شرح لكتاب الأمثال لأبي عبيد القاسم بن سلام (*)، الذي ذكر له من الفضل الكثير خاصة عند أهل الأندلس الذين أولوا كتاب الأمثال اهتماماً كبيراً في حياتهم الثقافية، وقد أحرز مقاماً عالياً في نفوس الدارسين الأندلسيين(٢).

أما عن الشرح أي المدونة المعتمدة في الدراسة فنجد أن البكري قد بيّن في فاتحة هذا الشرح منهجه في كتابه حين قال: «أما بعد فإنني تصفحت كتاب الأمثال لأبي عبيد القاسم بن سلام، فرأيته قد أغفل تفسير كثير من الأمثال فجاء بها مهملة، وأعرض عن ذكر كثير من أخبارها فأوردها مرسلة، فذكرت من تلك المعاني ما أشكل، ووصلت من تلك الأخبار بأمثالها ما فصِل، وبيّنت ما أهمل، ونبّهت على ما ربما أجمل، إلى أبيات كثيرة غير منسوبة نسبتها، وأمثال جمة غير مذكورة ذكرتها وألفاظ عدة من الغريب فسَّرتها»(٣).

ـ تعريف المثل:

يطلق المثل في اللغة على الشيء الذي يضرب لشيء مثلاً فيجعل مثله، يقال تمثّل فلان:

ضَرَبَ مثلاً، وتمثّل بالشيء ضربه مثلاً، والمِثْلُ والمَثَلُ كالمَثَلِ والجمع أمثال (٤) قال تعالى: (ولله المَثَلُ الأَعْلَى) (النحل/٦٠)، يريد أنه سبحانه أمر عباده بتوحيده ونفي كل إله سواه، فالمثل الأعلى (هنا) التوحيد الخالص، والصفات الإلهية العليا التي لا ينازعه فيها أحد (٥).

ومن معاني المثل في اللغة أيضاً المدح والثناء، ومنه قالوا: مَثُلَ الرجل يَمْثُلُ مَثَالَةً إذا فَضُلَ وَحَسُنَ حاله، فالمثالة حسن الحال، والمَثِيلُ: الرجل الفاضل، والأَمْثَلُ: الأفضل، وهو أَمْثَلُ قومه أي أفضلهم، وفلان أمثل بني فلان، أدناهم إلى الخير، وهؤلاء أماثل القوم أي خيارهم (٦).

أما في الاصطلاح فقد قال المرزوقي في معنى المثل: «المثل جملة من القول مقتضبة من أصلها، أو مرسلة بذاتها، تتسم بالقبول وتشتهر بالتداول، فتنقل عما وردت فيه إلى كل ما يصلح قصده بها من غير تغيير يلحقها في لفظها، وعما يوجبه الظاهر إلى أشباهه من المعاني، فلذلك تضرب وإن جهلت أسبابها التي خرجت عليها، واستجيز من الحذف ومضارع ضرورات الشعر فيها ما لا يستجاز في سائر الكلام» (٧).

ونخلص إلى أن المثل قول موجز العبارة، بليغ القصد، صدر عن العامة وارتضته في حياتها، وقد جاء معبراً عن تصرفاتهم تجاه مواقف اعترضتهم، فينشأ في البداية عن قصة أصلية أو حادثة تدعى (مورد المثل)، ويضرب بعد ذلك في موقف معين أو حادثة مشابهة أو مقاربة بوجه ما للحادثة الأصلية والتي تسمى بدورها (مضرب المثل).

والمثل كلمة لها أصل لغوي، ويراد بها في الاستعمال القول المقتضب المشهور الذي تتداوله ألسنة الناس وينزل بموقع في أذهانهم لفشوه وانتشاره فيصير في أفضليته وبيانه كالعلامة أو الشاهد الذي يقاس عليه، فكأنه يجعل مقياساً لغيره (٨).

والأمثال بعدّها رموزاً وإشارات يلوح بها على المعاني تلويحاً، صارت من أوجز الكلام وأكثره اختصاراً، ومن أجل ذلك قيل في حد المثل – أيضاً – إنه القول الوجيز المرسل ليعمل عليه، وحيث هو بهذه المثابة فلا ينبغي الإخلال بمعرفته (٩).

وقد مرّ المثل في سبيل وصوله إلينا بمرحلتين أسهمت كل منهما في تداوله بين الناس وذيوعه، فالمرحلة الأولى هي مرحلة المشافهة وتستمر من بداية نشوء الأمثال – ولم يجر تحديد تاريخها – إلى بداية تدوين هذه الأمثال وجمعها، ثم تأتي مرحلة أخرى هي مرحلة الكتابة أو التدوين، وهي مرحلة انتقال الأمثال وتناقلها بين الأجيال عن طريق المؤلفات الكثيرة التي جمعتها وشرحتها من مثل المجمع والمستقصي وكتاب الأمثال وأمثال العرب وغيرها.

الصوت سمة التداول في المثل الشفاهي:

مما لا شك فيه أن سائر فنون الكلام نشأت أول ما نشأت مشافهة فالشعر بدأ مشافهة وتناقله الناس وأعجبوا بموسيقاه وحكموا عليه من خلالها، وتأثرهم كان يبدأ بطربهم لإنشاد الشعر وسماعه، كذلك كان حال الخطابة ومختلف الفنون الأدبية، والمثل واحد من هذه الفنون.

وذكر أن البلاغة العربية – وهي ما ارتبط بنقد الأدب – تؤسس أول ما تؤسس لبلاغة الاتصال الأدبي الشفهي ويأتي في مقدمة هذا التأسيس معالجة الصوت [...] ومردود ذلك إرسالاً واستقبالاً (١٠).

ونحن في موضوع البلاغة ومع فن المثل، ولأن الصوت كما ورد في القول السابق هو الذي يجب التركيز عليه في الجانب الشفاهي، فإننا سوف نتناول الجانب الصوتي وتأثيره في تداول الأمثال لأن المشافهة بالدرجة الأولى تعني إرسال الصوت واستقباله، أي هي عملية تجري بين اثنين أحدهما مرسل والآخر مستقبل من أجل تحقيق غرض هو إيصال الرسالة والتي هي المثل.

إن حاسة السمع وأداتها الأذن هي أول ما تدرك الصوت عند إطلاقه، ولأن الأمثال العربية كانت تطلق مشافهة فهي عبارة عن تتال لمجموعة من الأصوات يسمعها العربي، ويعرف بعد سماعه إياها معناها الذي يريد صاحبها إيصاله من خلال إطلاقه لها.

ولأن العربي في ذلك الوقت يعايش الظروف التي نشأ فيها المثل فهو بالضرورة يسهل عليه فهم معناه ومعرفة قصته الأصلية، بالتالي استعماله في كل موقف شابه ذلك الموقف أو قاربه، وبفعل أن عدداً من الناس قد يسمعون هذا المثل في كل مرة يطلق فيها فهو سوف يشيع ويعرف ويتداول لكن هذا التداول – بالطبع – لن يتحقق هكذا إنما هو نتاج عوامل متعددة تساهم فيه.

إن المثل بطبيعة الحال يحمل مضموناً قيّماً ـ في الغالب ـ يدل على قصته الأصلية، ويقصد به إعطاء العبرة والاعتبار للموقف، لكن هذا الإدراك للمعنى الذي يحتويه المثل لا يتحقق إلا بعد سماع المثل ولن يكون هذا المضمون الوحيد الذي يرجع إليه ذيوع المثل وتداوله بين الناس، لأن المثل من جهة أخرى ـ في مقابل هذا المعنى ـ يتم بالسلاسة والوضوح.

فضلاً عن ذلك فالمثل يتسم بجانب صوتي عند إطلاقه بتوافق نهاية كلماته خاصة إذا تكوّن المثل من شطرين فيما سمي بلاغياً بالسجع في النثر والتصريع في الشعر كذلك في توافق لفظتين نطقاً واختلافهما معنىً فيما سمي بالجناس، وقد أدرك العرب هذه الصور البلاغية قبل تدوين البلاغة بفضل ما كانوا يتميزون به من سمع ذواق يطرب للجميل من الألفاظ ويحس نغمه.

والعربي سواء كان مطلقاً للمثل أو متلقياً له كفيل بهذا الجانب البلاغي الجميل، فقول العرب مثلاً: (عش رجباً، تر عجباً)(١١)، يحمل موسيقى صادرة عن تناغم صاحب لنطقه بفضل توافق نهايتي شطري المثل المفصولين بالفاصلة (عش رجباً تر عجباً)، ثم بعد تحويل هذا التتالي الصوتي إلى كتابة نجد أن (رجباً وعجباً) يشكلان جناساً ناقصاً لتوافقهما في أكثر عدد الحروف المكونة لكلتا الكلمتين، وهذا التحويل من الصوتي إلى الحرفي، ومن السماع إلى البصر، ومن المشافهة إلى الكتابة، ذكره صاحب البلاغة والاتصال في ترسيمة نوردها فيما يأتي:

[مرسل المثل]	صوت	خط
		تلقٍّ بصر
		[عش رجباً، تر عجباً]
[متلقي المثل] تلقٍّ	سمعي	
		قلم [كتابة المثل]
	(١٢)	(١٣)

فالكلمة المنطوقة لها حتماً أداء صوتي، من علو وانخفاض ونبر وتنغيم وغير ذلك، وحين تكتب هذه الكلمة فإنها تفقد هذا الأداء، الذي قد يحاول الكاتب تعويضه أو الدلالة عليه..(١٤)، وهذا ما يدل عليه صوت النهايتين (...رجباً... عجباً)، وما يظهر في كتابة (رجباً ـ عجباً) من حيث نوع الحروف وترتيبها، واختلاف معنى الكلمتين أي الجناس الناقص، وهذا ما يبدو واضحاً في تركيب المثل، لأن الأمثال من الكلام الذي تكثر فيه الأسجاع، وربما كان ذلك راجعاً لما عرف عن العرب من قول الأسجاع قديماً أو ما عرف بسجع الكهان، فطبعوا به أمثالهم وتذوقوا من خلاله أمثال غيرهم.

وفضلاً عن الجانب الصوتي ودوره في شيوع الأمثال وتداولها نضيف عنصراً آخر أو صفة أخرى للأمثال وتظهر في المشافهة كما تظهر في الكتابة وبإمكاننا تصنيفها أو ضمها للجانب الصوتي أيضاً حين تقسيم المثل ـ في غالب الأحيان ـ إلى شطرين يساوي الواحد منهما الآخر من حيث عدد الألفاظ وترتيبها ومقابلتها لبعضها بعضاً من حيث توافق الحروف وتآلفها، فقول العرب مثلاً (أول العي الاختلاط وأسوأ القول الإفراط) يتساوى شطراه في عدد الألفاظ ونوعها وحركتها (أول / أسوأ)، (العيّ / القول)، (الإفراط / الاختلاط)، وهو في ذلك يشبه الشعر في وزنه وتفعيلاته مما سهّل تداوله وحفظه وشيوعه بين العرب الذين ألفوا قافية الشعر ووزنه، والنظم في مختلف بحوره.

فضلاً عن ذلك فقد ساهم في شيوع المثل في هذه الفترة عامل آخر يخص الظروف التي نشأت فيها الأمثال وانتشرت ضمنها، ولأن العرب هم من أنتجوا الأمثال وتداولوها، فهي خير معبر عن شتى أمور حياتهم.

ثم هي أحد فنونهم ـ إلى جانب الشعر ـ التي صورت واقعهم، فهي ترتبط أشد الارتباط بحياتهم، فكل لفظ من ألفاظها يعني جزءاً أو عنصراً من عناصر حياتهم الاجتماعية، تتصل اتصالاً مباشراً بواقع معيشتهم، فكل مثل هو موقف لفرد من أفراد هذا المجتمع العربي إزاء حادث حياتي تعرض له في يوم من الأيام، فتداوله غيره وشاع بين الناس، وضربوه في مختلف المواقف.

إن التداول في مفهومه الواسع يعني الشيوع والذيوع ويرتبط أكثر ما يرتبط بالاستعمال

الفعلي للشيء، فتداول المثل يعني دورانه والنطق به والتمثل بعباراته واستحضاره، وإذا عدنا إلى فترة المشافهة أمكننا ـ فيما أحسب ـ إحصاء ثلاثة أصناف لهذا التداول (١٥) بحسب مجالات هذا التداول (الحياة اليومية، الشعر، الخطابة).

مظاهر تداول الأمثال مشافهة:

* الحياة اليومية:

إن تداول الأمثال في الحياة اليومية أمر ليس بالغريب ولا الغامض، لأن الأمثال تنبثق من صميم الحياة الاجتماعية وتستثمر ـ إن صح التعبير ـ فيها، فالأمثال في جملتها ـ كما ذكرنا ـ ترتبط بمواقف تتصل بالواقع الاجتماعي وتعبر عن كلام مأثور تتناقله الألسنة (١٦)، ثم تستحضر في مواقف مشابهة لحوادثها الأصلية، وليس من الضروري أن يذكر قائلها، بل إن مضمونها أو معناها يعطي جوازاً لإعادة إيرادها في تلك المواقف الجديدة بفعل أن هذه المواقف تستعيدها لمشابهتها لحوادثها الأصلية، أو لأن معنى من معانيها ورد في عبارة المثل ذاك، فقول الرسول صلى الله عليه وسلم: «مَنْ صَدَقَ اللهَ نَجَا» (١٧)، يعني النصيحة بالصدق مع الله سبحانه، كما تعني التأكيد على أن الله سبحانه منجي من يحسن الظن به ويصدقه في كل شيء وفيه معنى قوله تعالى: (وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الهَوَى فَإِنَّ الجنةَ هِيَ المَأْوَى) (النازعات/٤١، ٤٢) واستعمل هذا الحديث فيما بعد في الدلالة على معانٍ مشابهة لمضمونه أو تقترب منه.

هذا إلى جانب أن الأمثال التي ترتبط بجانب التعاملات بين الناس من مثل (مَنْ غَابَ خَابَ وَأَكَل نَصِيبَهُ الأَصْحَابُ) (١٨)، كذلك (مَنْ غَابَ غَابَ حَظُّهُ) (١٩)، الموجود والظاهر في تعامل الناس وحياتهم كما يرد ما يشبه ذلك من ناحية المعنى في أمثالهم العامية من مثل قولهم (الحَاضِرْ أَعْطُوهْ وَالرَاقِدْ غَطُّوهْ وَالغَايِبْ انْسُوهْ) ذلك أن الغائب وقت القسمة ينسى ويغيب حظه منها أي أنه لا يؤخذ بعين الاعتبار عند القسمة أو أن حظه ونصيبه يقسم بين الحاضرين.

* الشعر:

والمقصود بهذا العنصر هنا تضمين الأمثال في الشعر، وهو صورة من صور التداول للأمثال، لكن لدى فئة أخرى من المجتمع العربي ألا وهم الشعراء ـ في حين كانت الفئة الأولى هي فئة المجتمع البسيط ـ وورد بشأن ذلك نص مفاده أن تضمين الشعر للأمثال مشهور، حتى إنهم جعلوه من الأساليب البلاغية (التذييل)، وهو أن يلحق الشاعر بكلامه مثلاً ـ أو كالمثل ـ يؤكده ويوضحه (٢٠)، بل إن الشعراء عقدوا شعرهم أحياناً على أمثال يذكرون قصصها في شعرهم ثم يختمونها بالمثل نفسه (٢١).

ومن أمثلة ما تضمن الشعر من أمثال قولهم: (أَيُّ الرِجَالِ المُهَذَّب) (٢٢)، ويضرب للرجل يعرف بالإصابة والصدق تكون منه الزلة، ويذكر أبو عبيد البكري في كتابه (فصل المقال في شرح كتاب الأمثال) أن هذا المثل ورد في شعر للنابغة الذبياني وذلك في قوله:

وَلَسْـتُ بِمُسْتَبْقٍ أَخَـاً لا تَلُمْـهُ
عَلَى شَعَثٍ، أَيُّ الرِجَالِ المُهَذَّبِ؟ (٢٣)

كذلك ورد قول العرب (لَعَلَّ لَهُ عُذْرٌ وَأَنْتَ تَلُومُ) (٢٤)
في صدر بيت شعر لمنصور النمري:
لَعَـلَّ لَـهُ عُذْرٌ وَأَنْتَ تَلُومُ
وَكَمْ مِنْ مَلُومٍ وَهُوَ غَيْرُ مُلِيـمٍ (٢٥)

وقد ورد في موضع آخر على أنه عجز بيت شعري آخر:

تَأَنَّ وَلاَ تَعْجَلْ بِلَوْمِـكَ صَاحِباً
لَعَـلَّ لَهُ عُـذْرٌ وَأَنْتَ تَـلُومُ

كما جاء قول النبي صلى الله عليه وسلم: «انْصُرْ أَخَاكَ ظَالِماً أَوْ مَظْلُوماً»، في بيت شعري لأحد العرب ويدعى جندب:

يَا أَيُّهَا المَرْءُ الكَرِيمُ المَعْلُومُ
انْصُرْ أَخَاكَ ظَالِماً أَوْ مَظْلُومُ (٢٦)

ويظهر أن هذا المثل إنما يضرب للمرء يسترحم لذي رحمه أي يطلب منه رحمة من له قرابة معه.

أيضاً قول العرب في مثلها السائر (أعطي القوس باريها)، وقيل (بارئها) بالهمز، في بيت شعر:
يَا بَارِي القَوْسَ بَرْياً لَيْسَ يُحْسِنُهُ
لاَ تَظْلِمْ القَوْسَ أَعْطِ القَوْسَ بَارِيهَا (٢٧).

وتضمن شعر مجنون ليلى مثلاً شعرياً هو قول العرب في النهي من الطمع (تقطع أعناق

الرجال المطامع) في قوله:

طَمِعْتُ بِلَيْلَى أَنْ تَرِيعَ وَإِنَّمَا
تُقَطِّعُ أَعْنَاقَ الرِّجَالِ المَطَامِعُ (٢٨)

ولعل تعليلنا لاستعمال المثل في الشعر يتحدد بغرضين اثنين، أولاً: الجانب الشكلي لأن تضمين المثل في الشعر يعطيه جمالاً ونغماً موسيقياً من حيث هو يشبه الحلي التي تتحلى بها المرأة لتظهر جمالها فليست الحلي هي كل جمال المرأة إنما هي جزء منه ويزيد بوجودها كذلك المثل ليس هو كل ما في الشعر ولكنه يجمله.

ثانياً: لأن المثل يتقارب مع الشعر في عدد من الخصائص منها (النغم الموسيقي الوزن، تحمّل الضرورة، وأنه يستجاز فيه ما لا يستجاز في غيره كما هو حال الشعر) فضلاً عن ذلك يأتي في المرحلة الثانية جانب المعنى إذ يضفي المثل على معنى الشعر طابعاً مميزاً لا يأتي إلا وجوده فيه.

كما أن الشعراء ـ إضافة لذلك ـ ضمنوا أشعارهم عدداً من الأمثال لما تحتويه الأمثال من معانٍ عليا، ولأن العرب أحبوا الشعر وولعوا به كان توظيفهم لهذه الأمثال في شعرهم هو ما يشير إلى حفظهم لهذه الأمثال واهتمامهم بتداولها، وليس أحب إليهم من الشعر لذلك ضمنوه إياها، لأنهم بذلك يعلون مكانتها لديهم، ويلمحون إلى قيمتها بينهم لما تكتسبه من علو مرتبة في نفوسهم لارتباطها الشديد بحياتهم.

فالأمثال كالشعر صور صادقة عن واقعهم وطرائق معيشتهم كما أن كثيراً من ألفاظها لا تعني شيئاً إلا ضمن ما عرفوه وتداولوه بينهم، ودليل ذلك أن بعض المفردات التي تحتويها هذه الأمثال لها دلالة واضحة في حياتهم، كقوله مثلاً (جدح جوين من سويق غيره)(٢٩)، فجدح الرجل السويق، إذا دافه بماء أو لبن أو غيرهما ثم حركه بالمجدح وهي الخشبة التي يعرض رأسها والشراب المخوض مجدوح والمجدوح أيضاً شيء كان يتخذ في الجاهلية في الحروب وهو أن يعتمد إلى الناقة فتفصد ويخلط دمها بما قدر وعليه من دقيق أو سويق أو غير ذلك فيأكلوه(٣٠)، ولو لم يشرح هذا المثل لفظة لفظة لما فهم معناه في غير عصره.

* الخطابة:

إن الخطابة فن نثري احتلّ مكانة عند العرب، لا تختلف عن مكانة الشعر رغم أنها كانت دونه في بداية عهدها، إلا أنها شيئاً فشيئاً أخذت مكانتها لديهم وتعززت هذه المكانة بمجيء الإسلام، وقد كان الخطباء قبل الإسلام وبعده يحلّونها بعدد من الحلي من مثل الأشعار المختلفة والحكم والأمثال، وزاد عليها الإسلام توظيفاً آخر هو استعمال الأحاديث النبوية والآيات القرآنية، وكان الغرض من كل ذلك تجميل شكل الخطب بما تحلى به من الأمثال والحكم، وكذلك الشعر والأحاديث النبوية والآيات القرآنية من جهة، ومن جهة لأن الخطبة تلقى بهدف الإفهام والإقناع، وهذا التوظيف مما يحقق ذلك ويؤكده ثم جلب نظر السامعين من الجمهور لما في الشعر والأمثال والحكم من موسيقى وإيجاز معنى، فضلاً عن أن العرب كانوا يفهمون التلميح ويقدّمونه على التصريح، وجاء في معنى المثل كذلك أنه كناية دون تصريح، إلى جانب اهتمام العرب بالأمثال وتداولها وجمعها لعدد من موضوعات العصر الذي نشأت فيه فمنها ما كان متعلقاً بعادات العرب من كرم وجود ومروءة كذلك مما كرهوه من الصفات كالبخل والجبن والخيانة.

كما أنها أي الأمثال بعد مجيء الإسلام تضمنت الكثير من أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم ومعاني بعض آيات القرآن الكريم، وكل هذا كانت الخطابة تحتاج إليه، وتوظف معانيه لما مسته من ميادين الحياة العربية القديمة في حالات الحرب والسلم في أوقات الجاهلية والإسلام.

واعتبر كل ذلك تداولاً للأمثال لأن الخطابة بدورها كانت تلقى شفاهة أمام جمهور المستمعين في شتى الأغراض والموضوعات، فكانت خطابة حرب وسلم، خطابة صلح، خطابة حماس، خطابة دينية، وفي كل ذلك احتاجت إلى تداول الأمثال التي طالما عبرت عن معرفة الحياة وإدراكها بكل جوانبها.

ومثلما نقول عن الخطابة نقول عن الحياة اليومية وعن الشعر، لأن كلاً من هذه الثلاثة كلت مشافهة واستعمال المثل فيها هو من قبيل تداوله مشافهة كلما عرض الموقف له واستحضرته الحوادث بكل ما تحتويه من معنى وشكل، لأن المثل كما قال تكامل بين الشكل والمعنى، وهو أي المثل بنية لغوية متميزة من كل النواحي، ثم هو معنى لكل ما يختصر قصته في عبارة موجزة، كما أنه سهل الإدراك غير غامض.

والمثل يختلف عن الأسلوب الشعري والقصصي، ومن ثم فهو يدور في نطاق محدود يسهل من خلاله ابتكار وتداوله من غير استغراق في كنهه أو إعمال الذهن لأجل الوقف على مغزاه(٣١)، فهو في الغالب سهل المفردات، واضح العبارة، لا يشكل فهمه لتحديد مجاله بأمور الحياة اليومية التي يعيشها العربي، ويدركها بكل شؤونها خاصة إذا ما تعلق أمر تداوله بالعرب القدامى في فترة المشافهة.

فهم يدركون معانيه تمام الإدراك، لكن التداول لا يتعلق بهذا الإدراك فحسب، بل يتعلق بكل ما أشرنا إليه من أسباب، وفوق كل ذلك اتصال المثل بحياة العربي، فضلاً عن فطرة العربي اللغوية وذوقه الخاص الذي يضمن له إدراك هذه الأمثال معنًى ومبنًى.

تدوين الأمثال:

لما كان للأمثال ذلك الارتباط بحياة العربي، ارتأت العرب أن تحفظها من الضياع، وبذلك تحفظ جزءاً كبيراً من تراثها، فهي أي الأمثال بكل ما تحتويه وما أشارت إليه كانت من جهة ما تمثّل تلك «الآداب البارعة التي كشفت عن روعة البيان العربي وأعطت العرب الأهلية في السبق والتفوق عن سائر الأمم، ومن ثمة أبدى العرب اهتماماً واعياً بحفظ الأمثال القديمة، وتداولتها ألسنتهم على صورتها المألوفة، وتحروا الدقة في نقلها عن الأصل، لأن هذه الأمثال انبثقت من صميم وجدانهم وكشفت عن اتجاهات شتى تتعلق بالبيئة الاجتماعية التي ترعرعوا فيها وفطروا عليها»(٣٢).

وخير شاهد وأصدقه على عناية أسلافنا العرب بجمع الأمثال وتدوينها ما بين أيدينا من آثارهم الكبيرة التي تناقلتها العصور وما سمعنا به مما عدت عليه عوادي الزمن، فأصبح أثراً بعد عين حتى فاقوا بعملهم هذا جميع الأمم التي سبقتهم أو عاصرتهم(٠٠) وجدير بنا أن ننوه بروائع التراث العربي ومن كان سبباً في ترسيخ أصوله فيما يتعلق بالأمثال (٣٣).

فتدوين الأمثال وجمعها كان أمراً لابد منه لحفظها من الضياع، وضمان تناقلها بين الناس في مختلف العصور والأماكن، فجاء جمعها بداية في عدد من الصفحات القليلة، ثم جمعت هذه الصفحات وصارت أكثر، وشيئاً فشيئاً أصبحت مدونات الأمثال من أكبر الكتب التي تؤلف، واحتوت الآلاف من الأمثال.

ووصلت الأمثال إلى مختلف أصقاع المعمورة بتضمينها دفّات الكتب التي أعطتها تنقلاً أسرع وبقاء أطول، وكان كل من أراد بإمكانه الاطلاع على هذه الأمثال، وبشروحها المختلفة، وتداولها الناس بذلك، وجرت في حديثهم، كما تداولوا الشعر.

عوامل تداول الأمثال بعد التدوين:

غير أن هذا التداول لم يوجد هكذا، إنَّما كان راجعاً لعدد من الأسباب سهَّلته فالناس مثلاً لم يتداولوا القصص والروايات بحرفيتها، وهذا ما يؤدي بنا لإدراك أول أسباب هذا التداول، وهو الإيجاز، ذلك أن إيجاز العبارة في المثل هو ما ضمن له الرواج والذيوع، إذ يقول العسكري «ولمّا عرفت العرب أن الأمثال تتصرف في أكثر وجوه الكلام وتدخل في جل أساليب القول أخرجوها في أقوالها من الألفاظ ليخف استعمالها ويسهل تداولها، فهي من أَجَلِّ الكلام وأنبله وأشرفه وأفضله لقلّة ألفاظها وكثرة معانيها ويسير مؤونتها على المتكلم مع كبير عنايتها وجسيم عائدتها» (٣٤).

وبذلك كان معنى المثل أكثر من عدد المفردات التي تكوّن عبارته، لذلك أحبَّته العرب، وتداولته لما يمكنه أن يتضمن من معانٍ كثيرة في مقابل عبارة قصيرة، فقول العرب مثلاً «إيّاكم وخضراء الدمن»، وهو حديث نبوي سار وجرى مجرى المثل عند العرب، واعتبر من جوامع الكلم التي قال عنها «أوتيت جوامع الكلم»، وهي الكلمات القليلة بالمعاني الكثيرة، وهو نفسه ما تضمنه هذا المثل، فهو على قصره –إذ يتكون من ثلاثة مفردات وحرف ربط (و)– ويمكن أن يشرح معناه في كتب وربّما مجلدات، فهو نصيحة منه صلى الله عليه وسلم، يتحدد معها مستقبل كل مسلم ومسلمة يرغبان في بناء بيت سعيد تَشْرُفُ به الأمة وتزكيه دعوات المسلمين وتباركه صلوات الله، إذ يلفت انتباه كل المسلمين أن الجمال ليس هو الأساس في اختيار المسلم لزوجته وأم أولاده، ويحذر في قوله (إياكم) وهو اسم فعل أمر بمعنى احذروا، وخضراء الدمن كما قال عنها النبي –في تكملة الحديث: قيل: وما خضراء الدمن يا رسول الله، قال: المرأة الجميلة في المنبت السوء»، أي المرأة الجميلة الخلقة في البيئة السيئة، والمنبت هو المكان الذي تنبت فيه

المرأة مثل الشجرة أي مكان تربيتها ومنزل أبويها، فجمالها لا يشفع لها إذا ما كان منبتها الذي تلقت منه رعايتها الأولى سيئاً.

ويدعّمه قول آخر للنبي «اختاروا لأبنائكم الأخوال فإن العرق دساس»، وقال صلى الله عليه وسلم الأخوال ولم يقل الأعمام، لأن الخال أخ المرأة، والإسلام يعطي للمرأة كبير القيمة وأعلى المكانة فهي صلاح المجتمع وفلاحه فإذا صلحت صلح وإذا فسدت فسد، ولذلك يقول شوقي:

الأُمُّ مَدْرَسَــةٌ إِذَا أَعْدَدْتَهَــا
أَعْـدَدْتَ شَعْباً طَيِّبَ الأَعْرَاقِ

ومثلما قلنا عن هذا المثل «إياكم وخضراء الدمن» يمكننا أن نقول عن غيره من الأمثال مما قصرت عبارتها وزاد معناها واتسع لذلك تداولها العرب وجرت في كلامهم وكثرت في محاوراتهم ومحادثاتهم.

ثاني سبب كان من أجله التداول هو احتواء المثل على الصور البيانية من مثل (الاستعارة، والتشبيه والكناية والمجاز) والصور البديعية المعنوية الدلالية من مثل (الاقتباس، الطباق والمقابلة وغيرها)، لما تضفيه هذه الصور على معنى المثل من طبع وطبيعة خاصين لا يكونان في غيره، فالتشبيه والاستعارة مثلاً لهما كبير الدور في إيضاح المعنى وإجلائه، فقول العرب (إنما هو كبرق الخلب) (٣٥)، الذي يضرب للمخلف الموعد والكاذب في حديثه يشبهه ببرق الخلب وهو البرق الكاذب الذي لا مطر له فهذا المثل يعطي في عبارته وجهاً بلاغياً جميلاً هو أفضل من قولنا «إنما هو كاذب».

كذلك الاستعارة في قولهم: «إياك أن يضرب لسانك عنقك» (٣٦)، حيث يستعير لفظة الضرب لتشبيه اللسان بالسكين لكن دون ذكر المشبه به والاكتفاء بالمشبه على سبيل الاستعارة المكنية، ويتضح من خلال هذه الاستعارة لفظة الضرب قيمة حفظ اللسان ومدى ضرره إذا أطلق له العنان، إذ يتحول إلى سكين يقطع عنق صاحبه بما يمكن أن يصدر عنه، وهكذا تكون البلاغة في صورة الاستعارة إيضاحاً للمثل وإجلاء لمعناه بالتالي تسهيل لتداوله وشيوعه بين الناس.

أيضاً يساهم كل من الطباق والمقابلة في هذا التداول بفضل ما لهما من ترسيخ لفكرة المثل ومعناه كما أن تقابل المفردات فيهما يعطي انتقالاً من الضد إلى الضد مما يصنع جمالاً خاصاً في عبارة المثل، فقول العرب (الصِدْقُ عِزٌّ وَالكَذِبُ خُضُوعٌ) (٣٧)، وأيضاً (الحَمْدُ مَغْنَمٌ وَالمَذَمَّةُ مَغْرَمٌ) (٣٨)، يجعل التقابل واضحاً بين مفردات المثلين (الصدق والكذب)، (العز والخضوع)، (الحمد والمذمة)، (المغنم والمغرم).

كما أن المقابلة تصنع ما يشبه التقييم في عبارة المثل إذ يشكل التقابل بين مفرداتها من المثل شطرين يتساويان فيهما مع تطابق المفردات وتتعاكس أو تتقابل في المعاني، ولأن العرب أصحاب فطرة في تحسس جمال اللغة وإدراك معانيها، كان منهم أن أحبوا هذه الأمثال لما فيها من أشكال وصور متعددة تترجم غنى هذه اللغة واستغناءها عن غيرها.

وأصحاب الأمثال هم أناس تحكموا في زمام اللغة وأحسنوا العبث بها فأبدعوا في تشكيلها صوراً مثلية من المعاني وتعرض لما استعصى من الصور والمفردات وبذلك كان للعرب أن أحبوها وتداولوها بينهم حتى شاعت واتسع مجالها.

هذا فضلاً عن أن دلالة المثل على معناه ومضمون قصته وأيضاً موافقته للموقف الذي يضرب فيه في الكثير من الحالات والظروف جعل هذا التلازم بينه وبين قصته، فإذا ذكر هو استحضرت قصته، وإذا روت قصته كان هو ماثلاً في المقابل، مما جعل الأمثال تتداول بين الناس لملاءمتها لموقفها.

والأمثال بذلك تحقق القاعدة التي قامت على أساسها البلاغة العربية ألا وهي (مناسبة المقال للمقام) أو كما يقال (لكل مقام مقال)، كذلك كان حال المثل في إطلاقه في مختلف المواقف إذ المثل دليل الفكرة التي يتضمنها، فكان بذلك يتداول ليعبر عنها.

وقد ورد أن الجاحظ مثّل للبلاغة من الخطابة والأمثال والحكم أكثر من غيرها لأن من بين الأغراض التي نشأت البلاغة لأجلها كان الإقناع، والخطابة كانت وسيلة للإقناع قديماً في مواقف الحرب والسلم والإصلاح وشؤون الدين، كذلك كان المثل والحكمة وسيلة للإقناع لدى العرب إذ تناقلها العرب ودلت على حياتهم وارتبطت بما عرفوه من عادات وتصرفات، وصارت تستحضر كلما تناسب الموقف مع مضربها الذي قيلت فيه أول مرة.

والمثل أخيراً مهما كان مشافهة أو كتابة وكيفما اختلفت أسباب ودواعي التداول فيه، سواء كانت صوتية أو غيرها، فهو أي المثل قد شاع وراج بين العرب وتداولوه لاتصاله بحياتهم وارتباطه بمعيشتهم، ولأن له مميزات تركيبية خاصة توفرت فيه واتسم بها، أدركها العرب ـ قبل نشوء البلاغة كعلم ـ بفضل ذوقهم الفطري المتميز الذي أمكنهم أن يتذوقوها ويضمن لها مثل هذا الرواج والتداول في مختلف نواحي الحياة اليومية والإبداعية، لأنه تم توظيفه في ميدان الكتابة الفنية التي أخذت مكان الخطابة في العصر العباسي.

هـوامش الدراسة:

القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع).

(١) محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٩ م، ص ٢٩٢.

(*) أبو عبيد القاسم بن سلام، وقيل ابن سلّام بن مسكين بن زيد، وكان زيد حمالاً، وكان أبو عبيد يخضب بالحناء، أحمر الرأس واللحية ذا وقار وهيئة.. خبر كل ذلك في فهرست ابن النديم.

(٢) أبو عبيد البكري فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، حققه وقدم له إحسان عباس وعبد المجيد عابدين، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ص ١٢.

(٣) نفسه، ص ١٣.

(٤) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٠هـ ـ ١٩٩٠م، مج ١١، مادة مثل، ص ٦١.

(٥) نفسه، ص ٦١.

(٦) نفسه، ص ٦٣.

(٧) جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة، شرحه وصححه وضبطه وعنون موضوعاته وعلّق حواشيه محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج ١، ص ٤٨٦، ٤٨٧.

(٨) محمود السيد حسن، التعبير اللغوي في أمثال القرآن الكريم، المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة، الإسكندرية، مصر، ٢٠١١م، ص ١٨.

(٩) ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ١٩٩٥م، ج ١، ص ٤١، ٤٢.

(١٠) جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠م، ص ٧٥.

(١١) ـ أبو عبيد البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، ص ٤٦٤.

(١٢) ـ جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، ص ٦١.

(١٣) ـ [....] ما بين المعقوفين من إضافة الباحث.

(١٤) ـ جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، ص ٦٧.

(١٥) لفظة التداول في هذا الاستعمال تعني الشيوع.

(١٦) محمود السيد حسن، التعبير اللغوي في أمثال القرآن الكريم، ص ٥٨.

(١٧) أبو عبيد البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، ص ٢٨ ـ خير الدين شمسي باشا، معجم الأمثال العربية، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م، ج ٣، ص ٢٤٤٠، ٢٤٤١.

(١٨) نفسه، ص ٤٥٢.

(١٩) أبو عبيد البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، ص ٢٨ ـ خير الدين شمسي باشا، معجم الأمثال العربية، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م، ج ٣، ص ٢٤٤٠، ٢٤٤١.

(٢٠) نفسه، ص ٤٥٢.

(٢١) محمد جمال صقر، الأمثال العربية ـ دراسة نحوية، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى، ١٤٢١ هـ ـ ٢٠٠٠ م، ص ١٩٦.

(٢٢) أبو عبيد البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، ص ٤٤.

(٢٣) نفسه، ص ٤٤، وهذا البيت للنابغة الذبياني (طويل)، كما ورد بيت آخر للبحتري (خلائق لو يلقى زياد مثالها ** إذن لم يقل أي الرجال المهذّب) (طويل).

(٢٤) نفسه، ص ٧٣.

(٢٥) نفسه، ص ٧٣.

(٢٦) نفسه، ص ٢١٦.

(٢٧) نفسه، ص ٢٩٨.

(٢٨) نفسه، ص ٤٠٨، وأورد البكري البيت للبعيث، ولكنه ورد أيضاً في شعر مجنون ليلى وشعر قيس بن ذريح (طويل).

(٢٩) نفسه، ص ٤٠٦.

(٣٠) نفسه، ص ٤٠٧.

(٣١) محمود السيد حسن، التعبير اللغوي في أمثال القرآن الكريم، ص ٥٥٦.

(٣٢) نفسه، ص ٣٧.

(٣٣) نفسه، ص ٣٧، ٣٨.

(٣٤) أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، تدقيق محمد أبو محمد الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، دار الفكر، ١٩٨٨، الطبعة الثانية، ص ٤١.

(٣٥) أبو عبيد البكري، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال، ص ١١٢.

(٣٦) نفسه، ص ٢٣.

(٣٧) نفسه، ص ٣٦.

(٣٨) نفسه، ص ٢٤.

قضية الموت في محلة الأطهار

توازن البناء وعمق التجربة

نبيل عبد الحميد

يلاحظ المتابع الواعي لإبداع الكاتب عصام الصاوي في مجال القصة القصيرة نوعاً من الارتقاء الفني.. وهذا الارتقاء يواكب العملية الإبداعية ويتصاعد معها في حماس ومثابرة، معتلياً بدرجات الخط البياني إلى مرحلة الإجادة.

فمنذ محاولات الكاتب الإبداعية المتنامية.. بدءاً بالمجموعة القصصية الأولى «سور القاهرة الوردي» ثم مروراً بالمجموعات المتلاحقة وانتهاء بالمجموعة «الرقص على الألغام».. نجد الخط البياني للإجادة عنده يبدو متذبذباً في بعض الأحيان، يبدو مكافحاً ودؤوباً لاكتساب قدرات وخبرات جديدة ومتفوقة.. ولكن عنصر الوقت لا يسعف!

وأخيراً جاءت هذه المجموعة القصصية الجديدة «في محلة الأطهار».. لتكون بمثابة نقطة الارتكاز الهامة على قمة خط الإجادة البياني.. وفي تصوري أن هذا الارتقاء الفني قد حققه الكاتب من خلال محورين هامين هما:

- المحور الأول: عمق التجربة في التعامل مع قضية الموت، من حيث تأثير الدوافع النفسية على خوض رحلة الانتقال.

- المحور الثاني: توازن البناء الفني من حيث إمكانات الفكرة، ومستويات اللغة الفنية.

قضية الموت والدوافع النفسية

- يبدو واضحاً من البداية هذا الاقتحام الساخر لقضية الموت، وكأن الكاتب يجر رجلنا في هوادة، ويغرر بنا وهو يستدرجنا إلى جب الموت.

- ففي قصة «طقوس الأحزان» نجد الحوار المكثف منطلقاً بين رجلين، مصوباً رؤوس مفرداته اللغوية إلى صدر الحدث مباشرة: «الأستاذ سيد تعيش إنت».

- ثم يدور الحوار بين الرجلين في سخونة، موحياً بالقلق والتخوف من خطفة الموت المفاجئة، تلك التي لا تعبأ بفتوة الشباب ولا حماية الصحة. ثم يتهادى الحوار في توجس ملتقطاً دائرة أوسع من خصوصيات هذا السيد الذي مات فجأة بعد صلاة الظهر وهو في تمام صحته.

- «لابد أن معاشه سيكون قليلاً».

- وحين تبرق أمام العيون مغريات الحقيقة.. معاش البنك ومعاش النقابة وبوليصة التأمين وإيراد الأرض الزراعية.. نفاجأ بقضية الموت تتهادى إلى قاع الصدر.. بينما تطفو مسعورة قضية الحياة، قضية أطماع الدنيا. يقول لصاحبه ملقياً بشباكه على الفريسة الأرملة: «إذن سوف أنتظر مرور السنة».

- ملوحاً بذلك لحل شيفرة القضية الأزلية، قضية مواجهة الموت، عن طريق رد الفعل الساخر الضاوي.

- كذلك يبدو اقتحام الكاتب ساخراً لقضية الموت.. عندما يعلق حياة الأستاذ عبد العزيز رهينة بالوصول إلى ثمرة ليمون متدلية من شجرته. وحين يتنازع الرجل شعور بالإحباط والهزيمة النفسية والجسدية، وهو يحاول المرة تلو المرة للوصول إلى الثمرة المنشودة. وبرغم النهاية المعلقة للقصة وبرغم عبارة سعيد كمرفوض الموحية بما يدور في رأس الرجل من معاندة لزائر الموت.. إلا أننا نستشعر النهاية الحتمية لهذا الشيخ العجوز!

- «الموت ذلك الصديق العزيز الذي يأبى أن يحضر، خاصة وأن هذا وقته تماماً، فقد حصد كل دفعتي في الميلاد والمدرسة والتخرج والمعاش، ثم تجاوزني إلى دفعات تالية.. إن عزرائيل قد نساه».

-أيضاً يدخل تحت عباءة الاقتحام الساخر لقضية الموت هذه اللحظة المفاجئة للحظة سقوط الجسد الثقيل في قصة «حبيبي سمين جداً».. سقوط جسم الزوج الذي تفرغ للأكل والنوم ملقياً أعباء المسؤولية عن كتفيه. وهو سقوط جاء على مستوى الواقع ويقابله في نفس الوقت سقوط آخر جاء على المستوى النفسي، نتيجة إحساس الزوجة بانهيار مفاجئ لدعامة البيت الأساسية، وتعرض الأسرة للعراء!

وبرغم ما كانت تحمله هذه الزوجة من تراكمات قهرية، مرجعها ذلك الجو الثقيل المقبض الجاثم على سقف البيت وأهله.. إلا أن عاصفة الوحدة المباغتة كانت أشد سطوة واهتزازاً بنفسيتها عن كل ما عداها..!

«وزارنا في البيت الصمت ثم السكون، وتطور الموقف لتكون تقطيبة الوجه الدائمة هي شعارنا جميعاً بعد أن احتلت المشاكل مكانها بيننا».

-وكأن الكاتب يلوح بفكرة المثل الشعبي.. ظل رجل ولا ظل «حيطة».

-تبدأ بعد ذلك إغراءات الكاتب للهبوط معه إلى جب الموت، وبعد أن شجعنا بالاستخفاف بضحالته، مداعباً بتساؤل بدا بريئاً محايداً. فإذا كان الموت يأتينا مباغتاً.. فلماذا لا نبادر نحن بأوعية أوزارنا فنلقيها طواعية بين أحضانه!

كما ساعد المنولوج الخارجي على بناء الشخصية في قصة «سمير راسبوتين» نجد في المقابل المنولوج الداخلي يتحمل عبء تركيب الشخصية، ورسم أبعاد الزمان والمكان في قصة «البكاء بعيون مفتوحة» ولأنها قصة تنتحي شكلاً تعبيرياً في التناول واللغة.. نجد بناءها أشبه بندف الحزن الهشة تتساقط متراكمة في داخل الكيان المنكسر

-ففي قصة «بيوع البيوت» نجدها مقسمة إلى ستة مقاطع. المقطع الأول لافتة بانورامية تتصدر مسرح الحدث، ثم تتواتر العروض متخاطفة مكثفة. ففي المشهد الأول يظهر الشاب هاني العاشق لامرأة في سن أمه. وعندما يجرفه تيار الحلم الوردي، مقتلعاً جذوره من مرفأ الأهل والعلم والمكانة. إلى حيث يلفظه على منعطف الضياع مستنزفاً ممصوصاً.. فأي مصير يمكن أن ينتظره بعد ذلك!؟

-وفي المشهد الثاني نجد نفس تيار الحلم الوردي يطيح بحمدية ملفوظة من زوجها وأبنائها.. وفي المشهد بعد التالي تطالعنا شخصيات مرزوق ومتولي ومهدي وهم يتساقطون كالفراش حول الضوء إما صرعى بين قضبان السجون أو حطاماً بين تروس القهر.

-يزداد التعامل النفسي تعقيداً في مواجهة قضية الموت عندما يطالعنا بطل قصة «الحركة الأولى لحمار ساكن».. ذلك الشاب الذي يتوهم شراء دماغ هو أصلاً فاقده. فهو يهرب من حميمية المعاشرة الزوجية ومن عيون الناس والبوليس، ومن أرجاء العالم النظيف.. فاراً بنفسه إلى مستنقع الرذيلة، ومدعياً اكتشاف دنيا جديدة دستورها الطفو فوق سطح العالم!

-ولأن الواقع اختلط بالحلم في هذا الدماغ، فقد تداخلت وتميعت عناصر الزمان والمكان والأشياء بداخله أيضاً!

-«ليلة سوداء كانت بالفعل. كل الألوان كانت سوداء، الليل أسود، والفعل أسود، وضمائر الكل كانت قد أصبحت كذلك منذ زمن». فهو يلتقط أمكنة ومرائي وأفعالاً هائمة في عالم الضباب والسحب ودخان المخدر، المغيب للعقل، فيراها أمامه.. المرأة العارية الطويلة البيضاء.. فيتلقفها بين الأحضان.. وعندما يعوهن الحمام تصدمه بالسكين فيأخذها ويذبح الجمال الراقد إلى جواره.. فينفجر الدم غزيراً من المرأة، بينما يتوهم الشاب المغيب أنه يغسل به عاراً!

-وبرغم إغفال الكاتب للدوافع النفسيه وراء هذا السلوك.. تلك التي أدت بهذا الوائل للسقوط في أعماق المستنقع، إلا أنه وهو يلمح لنا بعبارة (يغسل به عاراً) قد أعطانا فرصة التأويل لأبعاد هذه الدوافع.

- في قصة «سمير راسبوتين» يتأتى الموت بشكل طبيعي ومتوقع نتيجة الخلل العقلي، والذي توازى معه خلل جسدي. فنجد هذا النموذج من الهوام البشرية هذا سمير نجده على صورة منفرة كما اعتدنا أن نصطدم في شوارعنا بأمثاله.

- «كان الرجل عملاقاً ضخماً يطلق شعره كله أسود اللون وقد تلبد وتداخل شعر لحيته مع شعر رأسه وشاربه وحاجبيه».

- فالخلل العقلي هنا مرجعه انقطاع الأمل وفقدان التوؤم والمصالحة مع العقول السوية المحيطة به. فهو لا يقبل الصدقة ولا يتحرك من مكانه، ولا يكلم أحداً، وقد زهد الناس والمال والبيوت. وقد تراكم هذا الخلل فطغى على اتزان العقل!

- «قال في هدوء رصين، إن اتصالاته تتم عبر أجهزة غير منظورة مع ناسه ومريديه والعباد في أنحاء العالم طول النهار، ثم يلقي للبشر أوامره عصر كل يوم بانتظام».

- ومن خلال المنولوج الخارجي، الهلوسة، نتعرف إلى منطقة هامة من مأساة الرجل، وهو شكوله لقاضي موضوع الوثيقة المسلوبة منه، ثم وهو يتمادى مع تعاظم الذات وتقمص مكانة الألوهية. أما الخلل الجسدي فقد جاء نتيجة للخلل العقلي بطبيعة الحال، مما ساعد على تراكم القاذورات والأوبئة على حواسه، ثم نفاذها إلى داخله واقتحام أجهزته وإفسادها. ثم يتأتى الموت والفناء من بين تروس الزمن ليذهب سمير راسبوتين تاركاً بذرته في نفس المكان لتستنبت كائناً بنفس المواصفات والتركيبة الملتاثة. تواصل ذلك الخلل البشري.

- وكما ساعد المنولوج الخارجي على بناء الشخصية في قصة «سمير راسبوتين» نجد في المقابل المنولوج الداخلي يتحمل عبء تركيب الشخصية، ورسم أبعاد الزمان والمكان في قصة «البكاء بعيون مفتوحة» ولأنها قصة تنتحي شكلاً تعبيرياً في التناول واللغة. نجد بناءها أشبه بندف الحزن الهشة تتساقط متراكمة بداخل الكيان المنكسر. تتسرب إلى مواطن الأمومة وتستنزفها فقد كانت (هي) رفيقة حياته. قوية فتنة حنوناً رقيقة وجميلة وقد أعطته العز والشموخ والكرامة والمهارة وأشياء أخرى. قبل أن ترحل.. ثم استمرت في العطاء بشكل آخر بعد رحيلها.

- وهكذا نجد تركيبة شخصية البطل في حالة سكون ظاهري. في حالة انتباه تام لاجترار تلال الأحزان.. بل والاستمتاع النفسي بهذا الجو من الترقب والانصهار!

- في قصة «زيارة عم عسل» يقيم الكاتب نوعاً من التوازي النفسي، بين روح الأب الأكبر المدفون في المقابر وأفراد أسرته بالكامل. فعن طريق الحلم يتم الاتصال والملاحقة وبث الحماس.

وبرغم موته من سنين وانقطاعه عن الزمان والمكان إلا أن حديثه معهم يوحي بالمعايشة الشعورية. ثم يكون هناك الحث على دفن الرفات.. وقد أضفى الكاتب جواً من الصوفية العالية على هذا التوازي النفسي في القصة، مما أتاح الفرصة (على المستوى الفني) للروح الهائمة لفعل الاتصالات الآنية المكانية لعدة أشخاص وبنفس درجة الإيحاء.

> في قصة «بيوع البيوت» نجد البناء الفني وقد بدا ممتداً في مستوى أفقي منتقياً لبعض النماذج من ذوات الأبعاد المتقاربة. من حيث موقعها الطبيعي على حافة المجتمع، ومن حيث استجابتها للاهتزاز العنيف لحظة سقوطها في هاوية اللارجعة!

- ويتمدد جو التصوف العالي إلى حيث يغمر شرفة الحاج منصور في قصة الحاج «منصور مقبول».. فيأخذه ويرتفع به في رحلة أشبه برحلة المعراج.. يبدؤها بغرغرة الموت ثم تسمو به الروح إلى عالم الرؤى. فيرى ذنوب دنياه المتراكمة على ميزان محاسبته!

- «رأيت لساني وقد سقط طويلاً أزرق اللون مسوداً وقد علته بثور صفراء سمعت صوتاً خرق أذني من داخلي أن هذه كذباتك ونميمتك طول عمرك....».

-ويرى مواطئ النساء وفواحش الأموال وهي تجتاح تماسكه وتطيح بمقاومته. ثم يكون طريق الصراط، حيث التسبيحات والابتهالات، ولملمة الذات والرعب من هول النار.. ياحنان يامنان.. ثم موسيقى وترانيم أهل اليمين.. ثم رحلة البرزخ بما فيها من كشوفات ونفحات ونورانيات إلهية تغمر الأبدان والأرواح.

- وهكذا يصاحب قضية الموت تيار من الصفاء النفسي في هذه القصة وكأنها رحلة اغتسال روحي من آثار الدنيا وأدرانها.

-كما يصاحب قضية الموت تيار من التنازع النفسي في قصة «حلاوة الروح».. فبرغم التأكد من السقوط في جب الموت، وبرغم انسلاخ الروح عن الجسد، إلا أن مقومات ومغريات الحياة الدنيا مازالت تلاحق الأرماح في برزخها.

-«نظرت فرأيت عالم الأموات الذين لم يصلوا إلى البلى، وتدافعت لهم ذكرى الحياة والمال والشهوة نادمين أنهم تركوها للكل غيرهم».

-ثم أخيراً يظهر نور الشفيع يشق الظلمة على جانبيه، فإذا هو لامع نظيف براق، يتقدم زمرة الأرواح العطشى إلى نهر الجنة.

- في قصة «رائحة الشيكولاته» يناوش قضية الموت إحساس بالكينونة المادية الدنيوية إحساس بفعل الحواس الجسدية والمشاعر النفسية. فالميت الراقد في قبره ينتبه فجأة، ويتسمع للأصوات من فوقه، ويتعرف إلى بعض منها، كما يمكن أن يرى ملامح الحيرة على وجه الابن الأكبر، ويتشمم رائحة الشيكولاته، فيبدأ الدماغ يجتر طعم الحياة الدنيا، كما يتشوق لأحضان الابن، وهنا تختلط المشاعر النفسية بالواقع الحسي، مكونة من تراجيديا الموت كوميديا ساخرة.. وعندما يقرر الميت أن يترك عالم القبور فاراً منه إلى دنيا الأحياء، حيث يزور الأهل والأصدقاء، ويروّح عن النفس عناء الرقاد الطويل.. عندما يقرر ذلك يقام مؤتمر لمناقشة الفكرة بين أهل المقبرة.. فالكل يتشوق للانطلاق من فتحة السقف ليتصل بأهل الدنيا.

في قصة «في محلة الأطهار» تمكن الكاتب من الإفادة بالمفردات الصوفية الموحية فراحت تسمو باللغة الفنية إلى عالم الأرواح، إلى عالم ما فوق المادة، حيث تجليات الرؤى والكشف والانسلاخ عن سجن الأبدان

-ويخرج الميت إلى عالم الأحياء في صورة أثيرية، فيزعجه ملامح التوتر وقبح الأصوات والأفعال والفوضى.. ثم تكون الكارثة وهو يفاجأ بذلك الكم الهائل من النكران والجحود، متفشياً بين أفراد أسرته فيأكله الندم!

-«خاب أملي بعد أن درت على بيوت الأحباب والأصدقاء فأنهيت جولتي بسرعة، نادماً أني فكرت في ذلك.. توقفت أرقب الناس والحال فازدادت قناعتي بتفاهة ما يفعلونه.. بعدما توارى الخجل والحياء بعيداً عن الوجوه».

-وعندما يفر الميت ساخطاً على أهل الدنيا.. إلى حيث يدخل مقبرته، نجد أن هذا الفعل أصبح مستحيلاً فقد أغلقت فتحة السقف بالطوب والأسمنت وكيف يعود إلى مكانه؟!

-كان من الممكن أن يشكل هذا الموقف الساخر ورطة فعلية للميت، فتكون النهاية الساخنة للقصة.. لولا أن الكاتب قد تناسى بأنه يتعامل مع كيان أثيري.. كما دلل على ذلك في وصفه له.. يمكنه أن يخترق المواد وينفذ منها في سهولة.

-وفي قصة «ترانيم الطاهر الراضي».. وحيث تعربد نزغات الشيطان بين مسارب الدماغ البشري نجد إغراءات الفرار من حتمية الموت عندما تهز يقينية الأجل المكتوب.. فتقوم بفعل السوس ينخر بؤرة الإيمان في جسارة.. فلماذا يتوقف خط العمر عند الأربعين!؟ وعندما تتاح الفرصة للسطو على مستودع السنين، نجد اليد الطامعة لا تكتفي ولا تتراجع.. وحين يصبح الواقع ملوثاً بخباثات الزوجة ونزق الابنة ينفجر الحنظل في الفم، وينغرس السكين في الفؤاد، وتملأ الأشواك الظهر وتتحول السنوات المسلوبة من أعمار

الجمل والكلب وغيرهم إلى تروس مسنونة، تأكل البدن والمشاعر وتهرئ جذور الإيمان.. ثم في النهاية لا يتأتى الخلاص إلا من طهارة الماء.

-شعرت بيد تمسح جبيني فرفعت عيني فوجدت الطبيب يبتسم هو الآخر.. تلفت حولي فشاهدتهم جميعاً يبتسمون.. صحت فيهم «احضروا لي ماء أريد أن أتطهر».

توازن البناء الفني

-حمل الحوار المتبادل بين الرجلين في قصة «طقوس الأحزان» عبء التوصيل الجيد لأبعاد الفكرة، وذلك عن طريق الإفادة بمستوى لغوي يتسم بالبساطة والذكاء، وأيضاً عن طريق تهيئة الجو المشحون بمناورات الزيف والمكر والطمع.. فقد تواتر تبادل الحوار اللغوي سريعاً كثيفاً مشعلاً درجة من النقاء الأخلاقي والإنساني مبدئياً، ونوعاً من التعاطف الحسي مع الموقف المأساوي «موقف موت الصديق». ثم ما تلبث درجة النقاء هذه أن تتعكر بالتدريج، لتباغتنا بالنهاية الساخنة للقصة حيث تبدو المساحة الناعمة المنزلقة بمثابة الرمال المتحركة للوقوع في أعماق المستنقع.

-في قصة «بيوع البيوت» نجد البناء الفني وقد جاء متدفقاً في مستوى أفقي منتقياً بعض النماذج من ذوات الأبعاد المتقاربة، من حيث موقعها الطبيعي على حافة المجتمع، ومن حيث استجابتها للاهتزاز العنيف لحظة سقوطها في هاوية اللارجعة!

-فهاني وحمدية ومرزوق ومتولي ومهدي نماذج بشرية مصابة في نوازعها الفطرية بشك ما، ومن حيث تفتقد إلى مقومات المناعة المكتسبة بدرجة مخلة.. ومن هنا فقد جاء الانحراف مصيرياً، وبرغم التناول التاريخي لهذه النماذج، إلا أن تكثيف اللغة ساعد كثيراً على تماسك البناء الفني مقدماً مساحة الإضاءة في أقل زمن وأوضح صورة.
-في قصة «الحركة الأولى لحمار ساكن» تمكنت اللغة الفنية من إشاعة الجو الضبابي، وبث فقاعات الطفو المخدرة، حاملة بها بقايا الدماغ المتداعي إلى ما فوق سطح العالم، واهمة به أطياف الحكم بالواقع في مزيج يثير الرثاء!

-كما تمكنت اللغة الفنية أيضاً من تمييع عنصر الزمن، فلم يعد الدماغ التائه على اتصال واعٍ بحركة الوقت، بتواتر الليل والنهار وحتى السنين. وفي النهاية تصبح الحقيقة الوحيدة الباقية أن يغلق عينيه إلى الأبد.

-وعلى عكس هذا الإحكام اللغوي جاءت قصة «سمير راسبوتين» كاشفة لأجزاء من الترهل اللغوي، أصاب البناء الفني بمناطق تصدع. فقد كان تدخل الكاتب «بصوت الراوي» مباشراً ومقتحماً وهو يفسر للقارئ ردود أفعال الشخصية المحورية.. منتهكاً بذلك أستار التلميح وحرمة ذكاء القارئ.. خاصة وأن هذه الشخصية لا تخرج عن إطار الشخصيات التقليدية! يمكن الرجوع إلى صفحة (٣٢) للاستدلال.. «قدرت أن الرجل مجنون يتوهم الاتصالات... لآخر الفقرة».

-وأيضاً صفحة (٣٧) مثال آخر.. «انصرفت حيراناً أفكر في سمير راسبوتين... لآخر الصفحة».

-في قصة «في محلة الأطهار» تمكن الكاتب من الإفادة بالمفردات الصوفية الموحية، فراحت تسمو باللغة الفنية إلى عالم الأرواح، إلى عالم ما فوق المادة، حيث تجليات الرؤى والكشف والانسلاخ عن سجن الأبدان وهناك لم تعد الكاميرا المصنوعة بيد الإنسان لترصد الحركات الدنيوية المادية.. بل راحت تستطلع وترصد زمناً ماضياً وزمناً مستقبلاً، تحاصر أشخاصاً ومواقف وعلاقات، تستعرض الذنوب والآثام والشرور وتفندها إلى ما بين درجات القبول ودرجات الرفض.

-وأخيراً.. وبعد أن تتثاقل الموازين وترتجف الذاكرة حتى الموت، ويصبح لا مهرب من طريق الله إلا إليه، تأتي الجملة القاطعة.. ليس أمامك إلا التوبة..!

الفضاء النصي

بين تقليدية الرواية وتقنياتها الحديثة

عبدالحميد جودة السحار نموذجاً

د. عبدالمنعم إدريس مناع


عبدالحميد جودة السحار

لا يخلو الفضاء النصي من أهمية رغم عدم ارتباطه بمضمون القص أو الحكي، فهو فضاء مكاني يتشكل عبر مساحة الكتاب وأبعاده، وهو مكان تتحرك فيه عين القارئ ثم خياله، ومن ثم يحكم تعامل القارئ مع النص الروائي، ورغم اعتباره مجرد فضاء للكتابة الروائية فإنه يقود القارئ إلى فهم خاص للعمل الروائي.

وتأتي الأهمية الأولية للفضاء النصي من سبقه للفضاء الروائي المتخيَّل، فهو خلفيته التي يتشكل عليها، ومنه يبدأ المتلقي في تشكيل ذلك الفضاء الروائي المتخيل عبر إشارات النص التي تكتسب فيه اللغة دلالاتها المكانية. وإذا كان للفضاء النصي في الرواية التقليدية تلك الأهمية فإن الروائي في وصفه لمكان ما إنما يستخدم اللغة أيضاً بتقنيات فنية خاصة كأن يعتمد على الاستباق أو الاستشراف لرسم ملامح شخوصه، أو ذكر صفات مكان معيّن، ويعتمد الكاتب في ذلك على تقديم عنصر على آخر، أو تسليط الضوء على زاوية معينة لمكان ما، وإهمال غيرها من الزوايا حسب ما يرتئيه كل روائي، فقد يعمد كاتب أوصاف مكان معيّن ويعطيه من الأهمية ما يجعله في مقدمة عمله استقطاباً لاهتمام القارئ واسترعاء لانتباهه، وقد يمر كاتب آخر على ذلك المكان مرور الكرام لأن ضرورة القص –عنده- لا تقتضي الوقوف عنده.

إن تقديم وصف مكاني ما على غيره في العمل الروائي لا يأتي به الكاتب إلا لغاية يتوخاها، ولأهمية لا يصلح غير هذا المكان لتأديتها وفق مقتضيات فنية خاصة يرى فيها الروائي حتمية ذلك التقديم، فتقديم «السحار» لصفات مكانية على غيرها، وتبديل مواقع الجمل تقديماً وتأخيراً إنما اقتضته ضرورة القص لديه عند وصفه للغرفة في رواية «وكان مساء» إذ يقول الراوي: «وقادتني ياسمين إلى غرفة استقبال فخمة، انتثرت فيها أرائك مذهبة وفرشت أرضها بسجادة عجمية كبيرة رائعة، وتدلت من السقف ثريا كلها من بلور، وانبعث النور من مصابيح ثبتت في أركان الغرفة، وغطيت بأغطية زجاجية ملونة، فانتشر الضوء خافتاً شاعرياً يعاون على الشرود الحالم اللذيذ» (١).

كان بإمكان الكاتب تقديم صفات على غيرها، وجُمل على أختها كأن يقدّم مثلاً جملة «فرشت أرضها بسجادة عجمية كبيرة رائعة» على جملة «انتثرت فيها أرائك مذهبة» كما كان بإمكانه تقديم جملة «وتدلت من السقف ثريا كلها من بلور» على سابقتها، ولك أن تقيس على ذلك عشرات الإمكانات والاحتمالات التي تعد بدائل لوضعية الجمل داخل نسق النص، ولكنّ الكاتب يرتب أوصاف أمكنته وغيرها في ترتيب جمله ليصل بالمتلقي إلى رسالة يريده أن يدركها، ولمعنى يريد له أن يتوصل إليه.

وإذا كان من الواجب على القارئ أن يقرأ الرواية من بدايتها فإن ذلك لا يعني بالضرورة أن يبدأ الروائي أحداثه من بداية الرواية، إذ إن لديه من ضرورات الحكي ما يستتبع البداية من ذروة الأحداث أو من نهايتها وفق تقنياته التي يروق له استخدامها

كتقنية «الاسترجاع FlashBack» أو غيرها من التقنيات الروائية، أضف إلى ذلك حريته في مساحة الوصف التي يستغرقها المكان، وأي الأماكن عنده ظهر؟ وأيها توارى واستتر؟، وأي الأماكن أعطاه دور البطولة؟ وأيها انكمش دوره وانحسر؟!!

إن بإمكان القارئ أن يرصد ذلك من خلال الفضاء النصي في الرواية التقليدية بيد أن تقنيات الطباعة الحديثة أتاحت إمكانات هائلة كان لها دورها الفاعل في زيادة المتعة بالفن الروائي فقد أتاح التطور الهائل في فنون الطباعة بأشكالها وألوانها المختلفة للكاتب فرصاً كثيرة استطاع من خلالها أن يتحرك بحرية أوسع خلال تشكيله لنصه، واتسعت بذلك أدوار الفضاء النصي لخدمة المكان الروائي المتخيّل حيث يقدم - الفضاء النصي - مجموعة من الدلالات المؤثرة والإشارات المساعدة على تخيل المكان بأبعاده المختلفة، ومن هنا تبرز مظاهر تشكل الفضاء النصي.

مظاهر تشكل الفضاء النصي:

تتصل هذه المظاهر بجنس الرواية كما تتصل بغيره من أجناس الكتابات الأخرى، وإن كان دورها ودلالاتها في الرواية أظهر وأعمق، وذلك لتحمُّل الجنس الروائي واستيعابه الوقفات المتأنية من النقاد والدارسين، ناهيك عن كثرة المناهج التي تمارس عملها على ذلك الجنس الروائي، ومن ثمّ اتضح دور المظاهر المشكّلة لفضاء النص الروائي ولعل أهم تلك المظاهر ما يأتي:

أولاً - تشكيل العنوان والغلاف وعلاقتهما بالنص:

يشتمل التشكيل على تشكيل العنوان وتشكيل الغلاف الخارجي للرواية :

أ- تشكيل العنوان:
جاءت كلمة «عنوان» في لسان العرب في مادتين هما: «عنن» و«عنا» وتحت المادة الأولى يقول ابن منظور: «عَنَّ الشيء يَعُنُّ ويَعِنُّ عَنَناً وعُنُوناً: ظهر أمامك، وعَنَّ يَعِنّ ويَعُنّ عَنّاً وعُنُوناً واعْتَنَّ: ظهر وعرض.. ويستشهد بقول ابن بري: العنوان: الأثر. قال سوار بن المضرِّب:

وحاجة دون أخرى قد سنحت بها
جعلتها للتي أخفيت عنوانا

قال: وكلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له.

قال حسان بن ثابت يرثي عثمان «رضي الله عنهما»:

ضحوا بأشمطَ عنوانُ السجود به
يقطّع الليل تسبيحـــاً وقرآنا

ويمكننا أن نخرج من كلام ابن بري بقيمة اصطلاحية هي أن العنوان يستدل به على غيره، وهو أيضاً ظاهر مائز عن غيره، لذا صار عنواناً لذلك الشيء.

ويقول ابن منظور عن مادة «عنا»: «ومادة كل شيء محنته وحاله التي يصير إليها أمره، وروى الأزهري عن أحمد بن يحيى قال: المعنى والتفسير والتأويل واحد، وعنيت بالقول كذا: أردت ومعنى كل كلام ومعناته ومعنيَّته: مقصده. قال ابن سيده: العنوان سمة الكتاب، وفي جبهته عنوان من كثرة السجود أي: أثر....»(٢).



لا تخرج المادتان إذن عن معنى القصد والإرادة والأثر... وعلى كلٍ فإن عدم خروج المعنى اللغوي لكلمة عنوان من معنى القصد والظهور والأثر يقودنا إلى أن نبين أن معنى القصد يحدد حقل اشتغال المرسل أي قصد المرسل إبلاغ المستقبل بمضمون المرسلة، ومعنى الظهور يحدد حقل اشتغال المتلقي عليه، أما باعتبار الأثر فإنه يشير إلى العلاقة بين العنوان وبين العمل الذي يعنونه.

يمكننا إذن أن نصل من خلال المعنى المعجمي للعنوان إلى معناه الاصطلاحي

باعتباره سمة الكتاب الدالة عليه، وهو عين المؤلف الخارجة من العمل إليه وعين القارئ الداخلة منه إلى العمل «والعنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يُعرف وبفضله يتداول، يُشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل رسم كتابه وفي الوقت نفسه هو علامة ليست من الكتاب جعلت له لكي تدل عليه... وهو ضرورة كتابية»(٣).

جدلية العلاقة بين العنوان والعمل «النص الروائي»:

في الوقت الذي استحوذ العمل الأدبي على اهتمام الدارسين والنقاد والمحللين واتسمت الدراسات المنصبة عليه – في أغلبها – بالجدية والموضوعية العلمية على المستويين: التنظيري والتطبيقي طال العنوانَ نوع من الإهمال وعدم الاكتراث على نفس المستويين المذكورين فعلى المستوى التنظيري لم يأخذ العنوان خصوصية منهجية تميزه عن العمل ذاته وعلى المستوى التطبيقي يجيء الحديث – غالباً – عن العنوان عَرَضَاً وذلك «متى استدعى الإنجاز التحليلي للعمل البرهنة على ما توصل إليه من نتائج»(٤) على الرغم من أن العنوان ربما يكون قد أخذ من الكاتب اهتماماً ليس بالقليل على غير ما يظن به بل قد لا يصبح من المبالغة في شيء القول بأن عناء وضع العنوان قد يقف على قدم المساواة مع عناء وضع العمل ذاته مع قصر الأول وطول الثاني لأن مقاصد الكاتب من وضع العنوان تختلف عن مقاصده من وضع العمل حيث «تتنازعها عوامل أدبية وذرائعية»(٥) ناهيك عن العامل الاقتصادي المتمثل في الجانب التسويقي للكتاب باعتباره منتجاً ينافس في سوق محمومة بهلَع مغريات الاقتناء الكثير الذي – ربما – تخطى الأعراف الأخلاقية واتخذ من تلك المغريات الشكلية مطية للربح الرخيص في عالم انفتح أوله على آخره.

> إن تقنيات الطباعة الحديثة أتاحت إمكانات هائلة كان لها دورها الفاعل في زيادة المتعة بالفن الروائي، فقد أتاح التطور الهائل في فنون الطباعة بأشكالها وألوانها المختلفة للكاتب فرصاً كثيرة استطاع من خلالها أن يتحرك بحرية أوسع خلال تشكيله لنصه، واتسعت بذلك أدوار الفضاء النصي لخدمة المكان الروائي المتخيّل حيث يقدم – الفضاء النصي – مجموعة من الدلالات المؤثرة والإشارات المساعدة على تخيل المكان بأبعاده المختلفة، ومن هنا تبرز مظاهر تشكل الفضاء النصي

إزاء كل هذه المتغيرات أصبح على الكاتب عبء كبير أثناء اختياره لعنوانه وسط زخم العناوين المدعومة بالصور، وعناصر الإخراج، ووسائل الإغراء، ومن ثم جاء اهتمام الكاتب بالعنوان خاصة لأنه يمتاز عن العمل بأولية التلقي، تلك الأولية التي تعطي العنوان والعمل استقلالهما وفق مقاصد خاصة بكليهما.

وإذا كان العنوان يفرض اتصالاً أولياً بين المرسل والمتلقي وهو في الوقت نفسه – مرآة العمل فقد جاء تحليله على مستويين:

المستوى الأول: يعتبر فيه العنوان بنية مستقلة لها دلالاتها الخاصة، ومن ثم يتم التعامل معه باستقلالية تفصل بينه وبين العمل ذاته.

أما المستوى الثاني فيتم فيه الربط بين العنوان والعمل لترتبط الإنتاجية الدلالية للعنوان بدلائلية العمل.

إن الاهتمام بالعمل دون العنوان أو العكس يعني إهداراً لما تم الاهتمام به، كما يعني – في الوقت نفسه – إهداراً لما تم إهماله لأن العمل والعنوان متكافئان وهما معاً يمثلان وجهين لعملة واحدة هي المرسَلة نفسها.

إن جدلية العلاقة بين «المرسل والعمل والعنوان» من ناحية «والمستقبل والعنوان والعمل» من ناحية أخرى تُحتِّم ذلك الترتيب السابق، حيث يبدأ المرسل بالعمل وينتهي بوضع العنوان أما المستقبل فيبدأ بالعنوان وينتهي بالعمل كما هو موضح بالرسم الآتي:

أ- مرسل ___ عمل ___ عنوان

ب- مستقبل ___ عنوان ___ عمل

على أن هاتين العلاقتين الأساسيتين تنطويان على علاقات جزئية متفرعة منهما تتضح بالتمثيل الآتي:

أ- علاقة المرسل بالعمل والعنوان وتشتمل على ما يأتي:

١ – المرسل _____ العمل

وهي علاقة تحكمها أبعاد سيكولوجية،

وإيديولوجية واجتماعية داخل العمل وهي أبعاد تحمل وظيفة الدافع المحرك لإنجاز العمل الإبداعي.

٢ - المرسل ـــــ العنوان
وإذا كان العمل قد كشف -من خلال علاقة المرسل بالعنوان- عن أبعاد كثيرة، سواء تلك الأبعاد الحافزة على الإبداع الدافعة إليه، أو تلك الأبعاد المتصلة ببناء العمل ومكوناته فإنه لم يستنفد كل الأبعاد وإنما يضع المرسل عنوانه على ضوئها، وبإيحاء منها.

٣ - عمل ـــــ عنوان
للمرسل مقاصده من عمله ويمثل العنوان الصلة بين مقاصد المرسل، والتجليات الدلالية داخل العمل.
ب - علاقة المستقبل بالعنوان والعمل:
مستقبل ـــــ عنوان ـــــ عمل.

على الرغم من فاعلية العلاقة بين المرسل ومرسلته (العمل + العنوان) فإن اللغة الأدبية تنشغل بدلالات العمل نفسه عن سياقات الفعل الإبداعي، وتعري الرسالة من كل ما يربطها بالخارج مما يغمر المتلقي بفيض من العلاقات.

إن فعالية الذات / المتلقي تنصب أولاً -وقبل أي شيء آخر- على العنوان الذي يمثل أعلى اقتصاد لغوي ممكن وهو محور مفترض لأعلى فعالية تلقٍّ ممكنة على أنه يمكن الاشتغال على فعالية المرسل بمرسلته من خلال دراسات نقدية تضع في اعتبارها وجهات النظر السيكولوجية أو السوسيولوجية. أما فعالية المستقبل / المتلقي بالمرسلة فتدخل في نطاق النقد الأدبي الخالص بيد أنه يمكن للنقد الأدبي الإفادة من إجراءات العلوم



الأخرى، ولكن على أنها مجرد إجراءات مساعدة لا ترقى لمستوى الدور الذي تمثله فعالية المستقبل بالمرسلة.

العنوان وتحديد إشارات المكان

يمكن للعنوان أن يحدد إشارات المكان بطريقتين:

أ- طريقة مباشرة:
وفيها يمارس العنوان دور المشير الصريح إلى المكان ويعيّنه فيلفت نظر المتلقي إلى الإشارة المكانية التي تنطلق منها الشرارة الأولى للأحداث، ويظهر ذلك جلياً في عنوانات السحار كرواية «الشارع الجديد» أو رواية «السهول البيض» مثلاً.

ب- طريقة غير مباشرة:
تلك الطريقة التي يشير فيها العنوان إلى شيء مرتبط بالمكان، أو مضاف إليه كأن يكون حدثاً أو شخصية قرينة ذلك المكان ويمثل ذلك عند السحار روايتا: «أميرة قرطبة» و«جسر الشيطان» وقد يتعانق الزمان مع المكان من خلال العنوان كما في رواية «في قافلة الزمان».
وقد يظهر المكان ويتضح أثره في العنوان من خلال الرمز كما في عنوان رواية «النقاب الأزرق»، حيث يرمز النقاب للمكان سواء كان المكان هو وجه المرأة، أو كان النقاب ستاراً يخفي خلفه أحداثاً مثيرة وأمكنة عميقة....

ب- تشكيل الغلاف الخارجي للنص الروائي:
يتشكل الغلاف الخارجي بطريقتين:

١- تشكيل واقعي: حيث يشير إلى أحداث القصة أو مشهد منها بشكل مباشر ويركز على موقف بلغت فيه درجة التأزم الدرامي للحدث ذروتها ويستطيع القارئ بسهولة أن يربط بين النص وتشكيل الغلاف لدلالته المباشرة على مضمون الرواية كما هو ظاهر في «جسر الشيطان» للسحار، حيث يصور غلافُ الرواية الحانةَ التي بدأت منها أحداث العمل وفيها تعرّف البطل «علي» إلى البطلة «آني» في «ريبران» فظهرت صورة الحانة ودور اللهو من خلال تصوير الغلاف لنساء شبه عاريات، وللكؤوس في أيدي مترعيها، مما يعكس صورة الحياة -في بعض جوانبها- في تلك المدينة الألمانية.
وقد تشتمل صفحات الرواية على رسوم داخلية بين كل فصل وآخر، أو عند مواقف بعينها، وغالباً ما يستخدم معها اللونان: الأبيض والأسود، بينما تستخدم أغلب الألوان الأخرى مع الغلاف الخارجي... وتقوم هذه الرسوم بدور المنشط لخيال القارئ، وفي روايات السحار نماذج لاستغلال الرسوم الواقعية في تشكيل الفضاء بلوحات ذات طابع مشهدي.

٢ – تشكيل تجريدي:

وهو تشكيل لا يشير إلى نقطة معينة أو حدث معين في الرواية وإنما يُترك تأويله للمتلقي المتمرس لإدراك دلالات التشكيل، والربط بينه وبين النص.

إن لوحة الغلاف تقيم – بمحتواها وبتصدرها للنص الروائي – مكاناً متخيّلاً، وتتحدد تلك اللوحة – بوصفها منتجاً فنياً – من خلال وضعيتين أساسيتين:

أ- لوحة الغلاف بوصفها تالية لإنتاج النص الروائي ذاته، ومتشكلة بخلفياتها من استيحاء ذلك النص، حيث يتلقى الفنان النص أولاً ومن خلال استيحائه ينتج له لوحة الغلاف، فهي تتشكل في وجدانه بعد أن يتشكل النص ذاته بل إن النص ذاته هو الدافع لإنجاز الغلاف، حيث يأتي الأخير مرتبطاً بالنص معبراً عن أجزائه وعناصره.

ووضع الغلاف – بوصفه تالياً مكانياً – يحمل إشارات مكانية توحي بالمكان المتخيّل ففي رواية «الشارع الجديد» نجد أن لوحة الغلاف قد اهتمت بإظهار خصوصية المكان من خلال رسم ملامح الشخوص باعتبارها شخوصاً مكانية ناهيك عن اشتمال لوحة الغلاف على ملامح مكانية صريحة كـ «البيوت العتيقة» التي تحمل ميزات خاصة بتراوحها بين الطابق والطابقين وفتحات نوافذها في أعلى الحائط لحجب الداخل عن الخارج وسقوفها المكونة من الخشب والسعف والنخيل الذي يرمز للماضي في خلفية الغلاف... كل هذه الملامح المكانية جُعلت خلفية لصورة رجل يتصدر الغلاف ويحمل دلالات زمكانية، يتمثل الزمن فيها برمز للماضي البادي من خلال تجاعيد الوجه، وبياض شعر الفودين والشارب والطربوش الأحمر الذي يشير لحقب زمانية ماضية.

وفي مقابل صورة تجاعيد وجه ذلك الرجل المشير للماضي المتمثل في عمره الطويل تظهر صورة فتاة ذات شعر سبط وعينين خضراوين، ووجه ناضر نابض بالحياة، رامزاً لعهد جديد يلتقي بالعهد الجديد – من خلال الغلاف – بـ «الشارع الجديد»، «عنوانِ الرواية».

> قد يظهر المكان ويتضح أثره في العنوان من خلال الرمز كما في عنوان رواية «النقاب الأزرق» حيث يرمز النقاب للمكان سواء كان المكان هو وجه المرأة، أو كان النقاب ستاراً يخفي خلفه أحداثاً مثيرة، وأمكنة عميقة....

وفي لوحة غلاف رواية «أميرة قرطبة» تطالعنا صورة لفارس يمتطي جواداً ويرتدي ملابس عربية حيث العقال الأبيض يتوج رأسه، وهي صورة لبطل الرواية «المنصور بن أبي عامر» وفي مواجهة صورة الفارس صورة لامرأة يبدو عليها أمارات الجمال، وأبهة الملك من خلال تلك الريشة التي علت مفرق شعرها ليلتقي العنوان المكتوب «أميرة قرطبة» مع الغلاف المرسوم.

وربما وضعت صورة المنصور، وصورة صبيحة متواجهتين على لوحة الغلاف لأنهما بطلا الرواية، وحولهما تدور أحداثها، وفي خلفية الصورة فراغ مكاني، وفضاء فسيح شاسع وراءهما سحب متقطعة تملأ السماء من خلف البطلين، لعل هذا الاتساع المكاني يرمز لآمال المنصور العراض، وأحلامه التي لا تقف عند حدود!! من صاحب حانوت صغير يحرر الشكاوى والمظالم إلى حاكم قرطبة!! وربما كان هذا الاتساع المكاني أيضاً رمزاً للعالم الفسيح تعيشه «صبيحة» من خلال صراعها الداخلي حيث حلم الارتباط بابن أبي عامر، أما صورة السماء المرتفعة فلعلها رمز لمكانة المنصور في نفس «أميرة قرطبة» أو مكانته التي تبوأها بعد ذلك، كما أن السحب والغيوم في اللوحة ربما مثلت العقبات التي واجهت المنصور واعترضت طريقه في رحلته للمُلك، وحملت بداخلها عوامل نجاحه قبل معاول فشله خاصة وهي – في العموم – عنوان خير لا نذير شر.

ب – لوحة الغلاف سابقة على النص الروائي:

ويكون ذلك من خلال حمل لوحة الغلاف لدلالة معينة يريد الروائي إضافتها لعالم النص مثل لوحة بيكاسو المتصدرة لرواية «السرداب رقم ٢» ليوسف الصائغ (٦)، حيث تشير اللوحة إلى ألوان التعذيب التي يلقاها أبطال الرواية.

ثانياً الكتابة الأفقية:

وهي الكتابة العادية التي تبدأ من بداية الصفحة من أقصى اليمين إلى نهاية السطر في أقصى اليسار، وإذا خلت من الإبراز – تغيير بنط الكتابة وزيادة كثافته – كانت كتابة أفقية بيضاء، على أن هذه الطريقة – وإن كانت تقليدية سائدة في معظم الكتابات – لا تخلو من أهمية، فقد يوحي رص الكلمات متتابعة بتزاحم الأحداث والأفكار في ذهن الشخصية وقد استخدم السحار هذه الطريقة

في رواية الشارع الجديد، فقد تزاحمت الأفكار في رأس «جلال» وماجت في قلبه المشاعر، وتوزّع أمره بين اليأس والرجاء فراح يرقب «عفاف» وينتظرها في قلق «بدأ ينبت في جوفه»... إن تزاحم الأفكار في ذهنه صوّر متزاحم الكلمات على مساحة الصفحة المكتوبة (٧)

٣ - الكتابة العمودية:

وهي تلك الكتابة التي تستغل فيها الصفحة بطريقة جزئية فتوضع الكتابة عن يمين الصفحة، ويترك يسار الصفحة خالياً من الكتابة، وذلك إذا أنشأ الكاتب حواراً سريعاً على هيئة جمل قصيرة أو كلمات مفردة بل إنها قد تقتصر إلى أن تصبح كلمة، بل قد يضع الكاتب نقاطاً دليلاً على محذوف (٨).

وتظهر هذه الطريقة عند تضمين الكاتب نصه الروائي أشعاراً عمودية أو على النمط الحديث، أو موالاً من المواويل (٩).

وقد تأتي الكتابة عن يمين الصفحة وعن يسارها ويترك وسط الصفحة فارغاً وذلك إذا ضمّن الكاتب نصه الروائي شعراً أو أغنية بلغة أجنبية فيكتبهما على يسار الصفحة ويجعل الترجمة عن يمينها ويترك ما بينهما فارغاً وقد وظف السحار هذه الإمكانية في رواية «الحصاد» حيث يقول: «فراح يجترّ ذكرياته مع (إيفا) ودندن بأغنية الفالس التي كانت تغنيها:

أقبل يدك يا سيدتي

وأتمنى لو أنها ....(١٠)

٤ - التأطير:

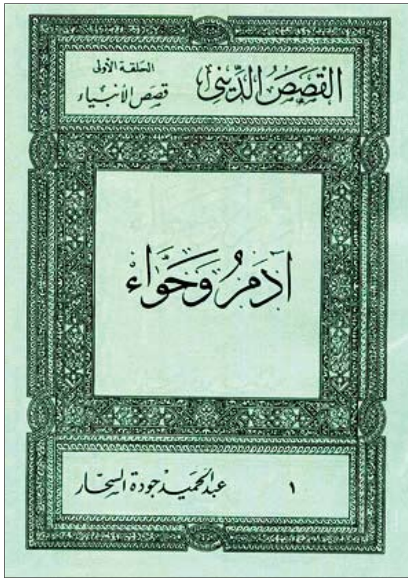
ويقصد به «الصفحة داخل الصفحة» على حد تعبير ميشال بوتور، وعادة ما يأتي ذلك التأطير داخل الصفحة المكتوبة بالكتابة البيضاء «البنط العادي في الكتابة»، ويعمل التأطير على جذب انتباه القارئ إلى قضية محددة في الزمان والمكان، كما يقوم بدور التحفيز الواقعي للقارئ إذ يمثل اختلافاً - من نوع ما - داخل الصفحة، إنه كإشارة مرور تنبه عابري الطريق فلا يأتي عبورهم سريعاً...

وقد استخدم السحار التأطير في رواية «النقاب الأزرق» يقول الراوي: «ووقعت عيناه على لافتة صغيرة من النحاس حفر فيها «إسماعيل السروري، مصلحة المساحة» (١١).

٥ - ألواح الكتابة:

وأقصد بها اقتباس فقرات أو كلمات أجنبية أو مقتطفات من لهجات محلية شعبية وتوظيفها في نسق الكتابة الأصلية التي تعتمد الفصحى في تعبيرها وهذا التشكيل يقوم بدور التحفيز الواقعي، حيث يختلف تفاعل القارئ مع هذه العبارات الأجنبية أو اللهجات المحلية حسب الرصيد الثقافي الذي يميز كل قارئ عن غيره، من أمثلة العبارات الأجنبية في رواية الشارع الجديد عبارة: «يونس I want to eat..I want to eat» وهي عبارة جاءت على لسان الببغاء وقامت بدور التحفيز للقارئ ففيها إثارة للذهن عن طريق تحدث طائر للغة أجنبية، بل إن تعبيره بالإنجليزية على وجه الخصوص يحمل دلالات منها أنها لغة مستعمر يمصر في تلك الحقبة لذا عبّرت إحدى شخصيات الرواية - فاطمة - عن كرهها للببغاء لأنه ينطق بلغتهم، فلما أطلقه يونس عاد ووقف على الشباك وهو يصيح: I want to eat فهرعت فاطمة إليه تطرده في قسوة وهي تصيح: اذهب ملعون أنت ومن نطقت بلسانهم» (١٢).

ومن ذلك التشكيل أيضاً استخدام السحار المصطلحات العلمية والطبية ففي «سعي سعيد» للحصول على «شهادة طبية من الخارج» تؤهله زميلاً في جمعية الجراحين بلندن عبر الكاتب بالاسم العلمي لتلك الشهادة وهو FRCS، وبدلاً من تشخيص المرض بأنه «قلب البنت الناقص» عبر بالمصطلح الطبي: Blue Baby (١٣).

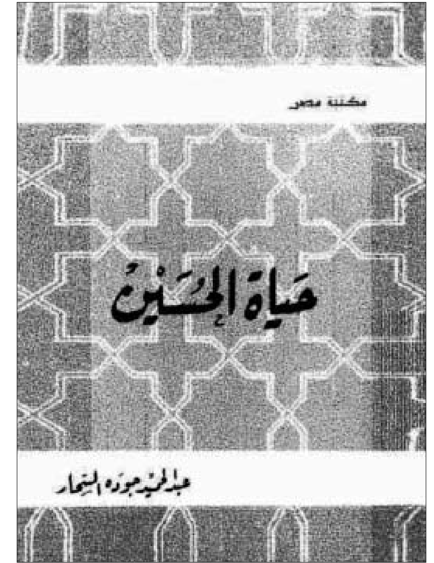


إن الكاتب يحاول بين الحين والآخر إيقاظ خيال القارئ وجذب انتباهه حتى لا يتطرق إليه سأم أو ملل إنها تغييرات داخل الصفحة المكتوبة تستتبع تغييرات في طريقة التلقي، وتنويعاً في أسلوب الاستقبال لكون ذلك أدعى لنشاط الذهن وتوقده أثناء القراءة، والأمثلة على ذلك في روايات السحار كثيرة (١٤).

٦ - التشكيل التيبوغرافي:

يراد بالتشكيل التيبوغرافي تمييز فقرات بكاملها داخل الصفحة أو عند الاقتباس والاستشهاد، وكذلك في استخدام الكتابة

البارزة، وكتابة العناوين الداخلية بأنواع من الخطوط مختلفة عن الكتابة السائدة في كل صفحات الرواية مما يثير ذهن القارئ وينبهه إلى نقاط محددة في الصفحة ككتابة أسماء الأبطال أو الأماكن أو غيرها مما يريد الكاتب إظهاره فيكتبها ببنط أسود ثخين ليتركز حضورها أمام عين القارئ.



٧ – البياض:
ينبئ البياض عادة عن نهاية نقطة محددة في الزمان والمكان، أو نهاية فصل وبداية آخر.. وقد يستغل البياض للفصل بين أحداث متعلقة بشخوص معينين لتأتي أحداث أخرى متعلقة بآخرين... وتكثر هذه الحالة في روايات الأجيال كرواية «الشارع الجديد» ورواية «في قافلة الزمان» حيث تتعدد فيها الشخوص وتتنوع الأحداث، وتكثر الأمكنة، ويستطيع القارئ أن يجمع أحداثاً ومشاهد مرتبطة بشخوص معينين على طول الرواية حيث يجمعها خيط واحد فتمثل أحداثاً جزئية داخل العالم الكلي للرواية....

وقد يتخلل البياض الكتابة ذاتها للتعبير عن مسكوت عنه فيأتي البياض على شكل نقطتين متجاورتين أو أكثر، وقد يؤدي ذلك المحذوف قيماً جمالية لا يؤديها ذِكْرُه، خاصة أن تلك النقاط يظهرها الكاتب في لحظات الاحتدام الشعوري، أو ارتفاع نبرة الحوار بين شخصين فيكون الحذف في تلك الحالة أفضل من ذكر تفاصيل الحوار، فيترك لاستنتاج كل قارئ وقد استخدم السحار تلك التقنية في روايات مثل: «الحصاد» و«الشارع الجديد».. وغيرهما.

وأحسب – في نهاية – مقالي هذا أن القارئ يشاركني الرأي في اعتبار الفضاء النصي فضاء مكانياً لا يمكن تجاهله أثناء تناول العمل الروائي بالقراءة والنقد والتحليل والإدراك الخاص لجماليات الرواية باعتبار ذلك الفضاء النصي – بمظاهر تشكله – خلفية يتشكل عليها الفضاء الروائي، وباعتباره – أيضاً – بديلاً ينطلق منه المتلقي في تشكيله لفضائه الروائي المتخيّل، ومن ثم فإن تناول ذلك الفضاء النصي بالدراسة والتحليل واستنطاق الدلالات أمر يحتاج النقد الأدبي في عالمنا العربي للوقوف معه وقفات متأنية تعطيه قدراً من الاهتمام يقف به على قدم وساق مع ذات الاهتمام الذي يوليه للنص الروائي ذاته.

المصـادر والـمراجع:

١ – «وكان مساء» ص٢٣٩: عبد الحميد جودة السحار، ط/ نهضة مصر.

٢ – لسان العرب: (عنا – عنن).

٣ – العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ص١٥: محمد فكري الجزار ط: الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨.

٤ – السابق ص٧.

٥ – السابق نفس الصفحة.

٦ – السرداب رقم (٢) يوسف الصائغ ط/ الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧.

٧ – الشارع الجديد ص٢٢٠-٢٢١ / عبد الحميد جودة السحار، ط/نهضة مصر.

٨ – النصف الآخر ص٢٦/ عبد الحميد جودة السحار، ط/نهضة مصر.

٩ – انظر الشارع الجديد ص١١٢، ٢٦٧.

١٠ – الحصاد ص٣٥٩/ عبد الحميد جودة السحار، ط/نهضة مصر.

١١ – النقاب الأزرق ص١٣٣/ عبد الحميد جودة السحار، ط/نهضة مصر.

١٢ – الشارع الجديد ص٢٢.

١٣ – السابق ص٤٤٢.

١٤ – انظر الشارع الجديد ٤٤٢، الحصاد ص٢٠٤، ٣٥٩، وجسر الشيطان ص١١٩.

في «القصيدة الشفوية» عند «محمد الماغوط»

أن لا تتحدث عن العالم، بل تتحدث العالم!!!

د. حبيب بوهرور

أضحى يمثل جيل الخمسينيات بتنظيراته وإبداعاته في مجال قصيدة النثر جيل الرؤيا الشعرية الحداثية، لأن الحداثة في تمظهرها الفني هي رؤيا قبل أن تكون أي تشكّل فني آخر، فالمبادئ «الماغوطية» المعلنة في منابر تنظير أنسي الحاج وجماعة شعر ـ ضمنياً وعلنياً ـ لا تجسد التحوّل في النظر إلى الموروث الفني و«الإبداعي» العربي وإنما تمثل في تقديري مرحلة انتقال جسّدها الماغوط نحو تفعيل الرؤيا إبداعياً عبر قصيدة النثر، فقد «كان هذا التحول يعني على صعيد الممارسة الشعرية الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير أو الإيضاح إلى لغة الإشارة، ومن التجزيئية إلى الكلية، ومن النموذجية إلى الأنموذجية، ومن الانفعال بالعالم إلى الكشف عنه، ومن المنطق إلى اللاوعي ومن الشكلية القبلية إلى أشكال خاصة يفرزها تنامي الرؤيا...»(1). من هنا فعّل الماغوط كل رؤيا على أساس النسق الفكري الخاص باعتبارها تغييراً لنظام الأشياء وقفز خارج منطقها ليفرز لغته الخاصة، لغة التغيير والتحول، لأن الرؤيا وفق النسق الثقافي «الماغوطي» هي تحويل لعلاقات الأشياء. من هنا كانت الرؤيا خروجاً عن الأشكال المألوفة، إلى أشكال محدّدة بقابلية جاهزة. إن الرؤيا هي تمرد على سلطان النموذجية الفنية الموروثة ودخول في أشكال غير معروفة مثلما هي موقف من العالم وشكل من أشكال الوعي الفني له.



الماغوط

لهذا ثارت نظرية الشعر عند الماغوط على التقسيم التقليدي السلفي للقصيدة العربية حين تنظر إلى العالم نظرة حسية تُشيِّئُه تارة وتجزّئه تارة أخرى، فلا تعكسه إلاّ ظاهرياً من خلال الوصف. في حين تتشكّل الرؤيا «الماغوطية» كمشروع فكري وإبداعي انطلاقاً من مراجعة الثوابت السابقة، فتهدم النمط والنموذج وترفض الاحتذاء كسبيل لتحقيق شاعرية معينة، حينها تصبح «القصيدة الرؤيا» في منظور الماغوط قصيدة لا تتحدث عن العالم بل تتحدث العالم، لأن «القصيدة السلفية تنقل العالم مجسماً إلى أشياء، في حين أن القصيدة الرؤيا تكتشف العالم في كُلّيته الحقيقية في وحدته الكونية... الشاعر الرؤيوي يكتشف الأشياء. وبين الانفعال والاكتشاف فرق أساس»(٢).

إنّ المتتبع لمسار قصيدة النثر عند الماغوط، في مرحلة الستينيات والسبعينيات، يدرك مباشرة أن التنظير السابق حول «القصيدة الرؤيا» قد تجاوز جانبه المجرّد، وأضحى تنظيراً يجد مسوغات تفاعله داخل الصراع الاجتماعي والفكري في مرحلة الستينيات من القرن الماضي، وهذا ما جعل قصيدة النثر «الماغوطية» تصطبغ ـ في تقديري ـ بالصبغة الإيديولوجية الأنتيليجنسياوية، إيماناً من الشاعر أن الأدب (الشعر) هو تعبير عن إيديولوجيا كيفما تجلى أو تمظهر، من هنا تُثبِّتَ الشكل وتعدّدت الرؤيا التي أسس لها الماغوط وفق المتقلبات الفكرية والإيديولوجية ضمن سياق سوسيواجتماعي منضبط في سوريا وكتب على أساسها أيضاً أنسي الحاج ويوسف الخال وأدونيس، وظهر تيار جديد من الشعراء يتقدمه الماغوط لا يميل إلى إثارة الأبعاد الميتافيزقية ـ مثلما أوغل البعض من جماعة شعر في ذلك ـ بقدر ما يطرح ويصدّر لأفكار إيديولوجية وقومية ووطنية ضمن إطار الشكل المتفرّد الجديد من جهة والقناعات السياسية الشاذة من جهة أخرى؛ فانقسمت قصيدة النثر إلى قسمين: قسم يرتكز على مبادئ الجماعة في ربط النص الشعري بالرؤيا، وقسم ثانٍ يرتكز على شحن اللغة العادية والكلمة اليومية بالطاقة الشعرية كفارق جوهري بين كلام الشعر والكلام النثري العادي، وهذا ما اصطلح عليه في النقد المعاصر ونظرية الأدب «بالقصيدة الشفوية» وهي القصيدة التي تطرح تساؤلات الإنسان في المدينة العربية المعاصرة. حيث تلتقط توتر الحياة اليومي، وشرائحها، وصيرورتها ولحظاتها الإنسانية المستمرة، والأشياء الصغيرة منها ومشاعرها اليومية، لتكون وجداناً فنياً لها»(٣).

ويذكر باروت أن محمد الماغوط يمثل الأنموذج الشفوي لقصيدة النثر، خاصة بعد ديوانه «حزن في ضوء القمر» الصادر عام ١٩٥٩ و«غرفة بملايين الجدران» ١٩٦٤م، أي بعد مرحلة التنظير الأولي لقصيدة النثر من طرف الحاج وأدونيس، فإذا كان الحاج بديوانه «لن» يعكس الجانب الرؤيوي لقصيدة النثر، فإن الماغوط يمثل الجانب الشفوي منها، ومع هذا فهما يشتركان في جانب تخطي الشكل الخارجي للقصيدة العربية(٤) ويختلفان في نقاط أساسية يمكن حصرها فيما يأتي:

أولاً: اعتماد قصيدة الرؤيا على الكلمة كإشعاع دلالي مشبع بالمحمولات الفكرية والطروحات الثقافية والفنية، حيث تصبح الجملة مجموعة من الإشارات والعلامات المشفّرة التي تحيلنا نحو اكتشاف العالم وفق الذات الشاعرة بعيداً عن الوصف. أما القصيدة الشفوية «الماغوطية» فغايتها إعداد الكلمة العادية التي تلقي بطاقات شعرية تقربها من الكلام الشعري وتبعدها عن الإخبار والوصف والتقرير.

ثانياً: تعتمد قصيدة الرؤيا على الطرح المركّب، حيث تتناسل الموضوعات وتتولد الأنساق بين المجرّد والحسّي، الثابت والمتغير، في إطار بنية شبكية تركيبية مفتوحة لاحتواء بُنى إضافية تفرض حضورها أمام الشاعر، في حين تنطلق القصيدة الشفوية من الطرح الواحد (المفرد) والنسق الفكري الواحد ضمن بنية خيطية تتفاعل كلما ازداد إشراق الكلمة وتوترها الشعري.

ويكشف محمد جمال باروت هذه الفروق في الثنائية الآتية:

ـ القصيدة الشفوية
ـ القصيدة الرؤيا
ـ البعد الواحد
ـ تعدد الأبعاد
ـ الصوت المفرد
ـ تعدد الأصوات
ـ المناخ الغنائي
ـ المناخ الدرامي
ـ البنية الخيطية
ـ البنية الشبكية (التركيبية)
ـ الأشياء الصغيرة (الجزئية) ـ الرؤيا الكلية (الشمولية)
ـ الكلام
ـ اللغة
ـ حركة الشعور في الكلام
ـ حركة الرؤيا في الصور(٥)

أما نقاط الاشتراك والتوافق بين القصيدة الشفوية والقصيدة الرؤيا فيمكن حصرها في نقاط عديدة، نذكر منها ما يأتي:

- اتخاذ اللغة المتداولة وسيلة لتفجير شعرية التقرير.
- الاستناد إلى الحدس الانطباعي الحسي.
- البحث عن شعرية النص والعمل على نفي شعرية الجملة.
- اكتشاف الشعرية في العالم، لا إضفاء الشعرية عليه(٦).

ومن نماذج الماغوط في القصيدة الشفوية في مرحلة الستينيات نصه الموسوم (الهضبة) والذي استمد ثقافته من الكلام اليومي، وشحنت كلماته بطاقات شعرية أبعدته عن الكلام النثري وقرّبته أكثر فأكثر من الشعر المفعم بالتواترات الغنائية، القريب إلى الغموض، ولكن من دون الولوج إلى متاهات الرؤى وأعماق الذات فقصيدة الهضبة عبارة عن رؤية تلامس الواقع المعيش للشاعر في إطار حركية المجتمع والوطن ضمن فضاءات تعبيرية رؤيوية شفافة ابتعدت عن الإيغال السريالي يقول:

لا تصفعني أيها القدر
على وجهي أمتارٌ من الصفعات
ها أنا
والريح تعصف في الشوارع
أخرج من الكتب والحانات والقواميس
خروج الأسرى من الخنادق
أيها العصر الحقير كالحشره
يا من أغريتني بالمروحة بدل العواصف
وبالثقاب بدل البراكين
لن أغفر لك أبداً
سأعود إلى قريتي ولو سيراً على الأقدام
لأنشر حولك الشائعات فور وصولي
وأرتمي على الأعشاب وضفاف السواقي
كالفارس بعد معركة منهكه
بل كما تعبر الكلاب المدربة حلقاتِ النار
سأعبر هذه الأبواب والنوافذ
هذه الأكمام والياقات
محلقاً كالنسر
فوق خفر العذارى وآلام العمال
باسطاً جناحي كالسنونو عند الأصيل
بحثاً عن أرض عذراء
كلما لامسها كوخٌ أو قصر
أميرٌ أو متسول
وثبت جامحةً في الهواء
كالفرس الوحشية إذا مسّها السرج.
أرضٌ،
لم توجد ولن توجد إلا في دفاتري.
حسناً أيها العصر
لقد هزمتني
ولكنني لا أجد في كل هذا الشرق
مكاناً مرتفعاً
أنصبُ عليه رايه استسلامي(٧).

وتتجلى خصائص التشكيل الشعري عند الماغوط ضمن إطار القصيدة الشفوية في تكثيف الصورة الشعرية تكثيفاً دلالياً بحيث يستطيع المتلقي أن يحيد عن مسألة الموسيقى الخارجية في إطارها التقليدي لأنه وجد السر التشكيلي المتمثل في مجموعة الانفعالات الكبيرة التي تشع من اللغة الشعرية الماغوطية، إنه «يتوجه إلى الحس مباشرة، ويتكئ على مفردات وصور حسية باستمرار، إن التشبيه بكافة أقسامه والاستعارة بلونيها كلها مادية حسية باستمرار في شعر الماغوط... وفي الحقيقة لا يمكن لنا إدراك أبعاد لغة القصيدة الماغوطية، إلا إذا أقررنا أن القصيدة كاملة وهذه خاصية الشعر الرفيع الذي يشكل نسيجاً عضوياً واحداً لا انفصام فيه»(٨)، وتتضح هذه اللغة الشفوية في ديوانه «حزن في ضوء القمر» أين يعود بنا إلى المنابع الأولى للشعر، حيث تتفاعل الرؤية الحسية داخل بنية القصيدة لتولّد لنا إيقاعاً موسيقياً يتسلل إلى نفوسنا، حينها ندرك أن القصيدة الشفوية الماغوطية هي قصيدة «جماهيرية» بامتياز، يمتزج فيها الحزن بالثورة والحرية، يقول:

..فأنا أسهر كثيراً يا أبي
أنا لا أنام
حياتي ـ سواد وعبودية وانتظار
فأعطني طفولتي
وضحكاتي القديمة على شجرة الكرز
وصندلي المعلق في عريشة العنب
لأعطيك دموعي، وحبيبتي وأشعاري(٩).

وهكذا يواصل الماغوط تشريع كتابته على التجريب والاختبار والشفوية، منقِّباً عن الكنوز والينابيع والغيوم والأمطار العالية ضمن أنساق فكرية مؤدلجة وخاصة كاشفاً الآفاق بحس ثقافي واعٍ وساخر في الوقت ذاته متابعاً مهمة الشاعر المطلقة في ارتياد الحرية والمجهول معلِّياً الجسور التي تقرِّب بين الثقافات وجوانب المعرفة. حيث العمل على استحضار «اللاوعي الواعي» كآلية من آليات الكتابة الفوضوية المكثفة والمجانية. الأمر الذي يسهم أكثر فأكثر وعن قصدية (إرادية) في غموض وإبهام قصيدة النثر الشفوية الماغوطية فقد أصاب لغتها تفكك في العلاقات، بتفريغ المفردات من دلالاتها المعروفة المألوفة وشحنها بأخرى غريبة غير مألوفة، «فتغربُ التراكيب والصور ويغمض المعنى ويتبهّم، وبخاصة أن هذا الشحن يجري تحت هاجسين من هواجس الحداثة وهما التجريب والرؤيا والشفوية.

مراجع وإحالات:

١ـ باروت، جمال الشعر يكتب اسمه، ص ص ٥٣، ٥٤.
٢ـ المرجع نفسه، ص ٥٧.
٣ـ نفسه، ص ٩٠.
٤ـ نفسه، ص ٩٢.
٥ـ نفسه، ص ٩٧.
٦ـ ينظر موافي عبد العزيز، قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص ١٢٣.
٧ـ الماغوط، محمد. الديوان، دار العودة، بيروت، د ط، د ت، ص ٣٢٣ ـ ٣٢٥.
٨ـ خنسة وفيق، دراسات في الشعر السوري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٨١، ص ٦٦.
٩ـ الماغوط، محمد، حزن في ضوء القمر، دار العودة، بيروت ١٩٧٣، ص ٢٥، نقلاً عن وفيق خنسة، دراسات في الشعر السوري الحديث، ص ٧٤.

تعدد الأصوات في القصة القصيرة

قراءة في نص (جدران المحطة) لبيانكا ماضية

إسلام أبو شكير

تعدّد الأصوات ووجهات النظر في النصّ من التقنيات المألوفة في فنّي القصّة والرواية. ويبدو أنّ من أهمّ الخصائص التي استهوت الكتّاب في هذه التقنية أنّها تتيح للنصّ الفرصة ليكون أكثر حيويّةً واستعداداً لتمثيل الواقع تمثيلاً صادقاً بما يشتمل عليه هذا الواقع عادةً من اختلافاتٍ (قد تصل إلى درجة التناقض) في الرؤى والمواقف والمصالح والمآرب والغايات..

أضف إلى ذلك أنّ تعدّد الأصوات هذا من شأنه أن يعطي المتلقّي هامشاً أوسع من الحرّيّة في التأويل والحكم، إذ يجد نفسه أمام حدثٍ يُروى من مواقع مختلفة، وكلّ رواية له تمثّل وجهة نظرٍ خاصّةً، وبوسعه بعدئذٍ أن يقارن بين هذه الروايات، ويتبنّى بملء حرّيّته ما يميل إليه منها، بل قد يقوم هو بإعداد صياغة جديدةٍ للحدث تعبّر عن رؤيته الشخصيّة. والأمر في ذلك كلّه يلخّص ميلاً ما زالت الذائقة الأدبيّة المعاصرة تبديه (وعلى نحوٍ يزداد حضوراً وقوّة تأثير) لإشراك المتلقّي في عمليّة الإبداع، بحيث يكون طرفاً فاعلاً فيها، وعنصراً مؤثّراً لا تكتمل إلاّ به.

وفي كلّ الأحوال فإنّ تقنيّةً ما لا قيمة لها في ذاتها، والمعوّل عليه في هذا الخصوص هو قدرة النصّ على استثمار هذه التقنية الاستثمار الذي يغنيه ويعينه على أداء وظيفته.

(جدران المحطّة) لبيانكا ماضية يقوم أساساً على حدثٍ يتميّز بالبساطة (رغم فجائعيّته)، فثمّة امرأةٌ ألقيت حتفها تحت عجلات القطار في إحدى المحطّات. حدثٌ يتكرّر كثيراً، وهو مؤلمٌ بطبيعة الحال، لكنّ عرضه على أنّه مجرّد حدث (كما يتمّ عادةً في نشرات الأخبار أو زوايا الحوادث في الصحف) يفقده قيمته الخاصّة، ذلك أنّ الضحيّة هنا تُجَرَّد من تاريخها الخاصّ تماماً، لتنحصر مأساويّة الحدث في الموت نفسه، لا في موت هذه الشخصيّة بالذات. الضحيّة في أخبار الحوادث مجرّد رقم، وموتها يثير الألم في النفس لأنّه موتٌ وحسب، أمّا ما سبق ذلك من تاريخ طويل عاشته الضحيّة (وقائع، مشاعر، علاقات...) فتفصيلاتٌ لا قيمة لها من وجهة نظر ناقلي الأخبار، بل هي خارج السياق تماماً. عمليّة اغتيالٍ لماضي الضحيّة يصحّ معها القول بأنّ موتاً آخر قد لحق بها.

هنا يأتي دور الفنّ. الفنّ هو الذي يعيد للشخصيّات تاريخها. هو الذي يعيد ماضيها إلى الحياة، ينتشلها من برودة الخبر وحياديّته، ليجعل لها خصوصيّةً تصبح بفضلها كائناً موجوداً، كما يصبح لوجودها معنى وقيمة.

(جدران المحطّة) كان مشغولاً بهذا المسعى، وقد بدا واضحاً منذ البداية أنّه يريد أن يعيد صياغة الحدث بحيث يتمّ التركيز على اللحظات التي سبقت الموت، لا على لحظة الموت نفسها. ثمّة رغبةٌ لإخراج المتلقّي من الدائرة الضيّقة للمأساة والتي يلخّصها حدث الموت، إلى فضاء مفتوح على مآسٍ أخرى لا يمكن تلخيصها لأنّها متشعّبة وممتدّة نحو اتّجاهاتٍ شتّى.

وللتعبير عن هذا التشعّب جاءت الأصوات متعدّدةً، ليروي كلّ منها وجهة نظره. إنّها الرغبة في الاستقصاء والبحث للخروج بصورةٍ واضحةٍ متكاملة لما حدث.

انقسام النصّ إلى مقاطع أربعة يوحي بأنّ ثمّة أصواتاً أربعة أيضاً موزّعةً عليها. فلكلّ مقطعٍ راوٍ يرويه، وصوتٌ يعبّر عن وجهة نظرٍ معيّنةٍ تختلف عن سواها. الأمر الذي يمكن تتبّعه على النحو التالي:

١ـ المقطع الأوّل:

ما يلفت الانتباه أوّلاً في هذا الصوت أنّه متردّدٌ ما بين الغياب والحضور. يقدّم نفسه في البداية على أنّه مجرّد راوٍ ينقل الخبر: (في هذه المحطّة قيل إنّها ألقت بنفسها... وقيل إنّها بلمحة البصر... وقيل إنّ شخصاً واحداً فقط يزور هذه المحطّة يوميّاً يملك سرّ انتحارها..). (قيل) هذه يفهم منها غياب صاحب الصوت عن مسرح الحدث كما تلغي أيّ دورٍ له، فهو راوٍ من الخارج، مهمّته نقل

الوقائع كما (سمع بها)، لا كما (رآها أو عاشها)، وهو إضافةً إلى ذلك يسعى إلى الظهور بمظهر الراوي المحايد الذي لا (يقول)، بل (ينقل ما يقال) وحسب.

لكنّ الفقرة التالية تشهد انعطافةً مفاجئةً يحتلّ فيها صاحب الصوت موقعاً مختلفاً، فالضمير المستخدم هذه المرّة هو ضمير المتكلّم: (نظرتُ إلى القضبان... نظرتُ إلى بقعة انتحارها... لم أجد شيئاً يشير إلى موت..) إنّه الحضور بعد الغياب، والمهمّة لم تعد مجرّد رواية للحدث، فثمّة مشاركةٌ أيضاً. صحيح أنّ الحضور جاء متأخّراً، أي بعد موت الضحيّة، لكنّ الدور الآن مهمّ. إنّه المعاينة والفحص والتقصّي.. ولكن لأيّة غاية؟.. من هذا الذي يعاين؟.. أهو رجل شرطةٍ مثلاً؟.. أهو قريبٌ للضحية؟.. أم أنّ الأمر كان بدافع الفضول لا غير؟..
سيل الأسئلة لا يتوقّف عند هذا الحدّ، فكلمة (قيل) نفسها تفتح الباب أمام سيلٍ آخر: من القائل؟.. وما هدفه؟.. وإلى أيّ حدّ كان صادقاً ودقيقاً فيما يقول؟..

انتقال الراوي من موقعه خارج النصّ إلى الداخل ليكون طرفاً مؤثّراً في مسيرة الحدث، سيكون دافعاً أيضاً للتساؤل عن حياديّته التي أراد أن يتزيّا بها في البداية. إذ كيف له أن يكون محايداً وهو طرفٌ فيما يجري؟.. وممّا يؤكّد هذا الانطباع عن حياديّته المشكوك فيها أنّه كان يستخدم من العبارات ما يكشف عن موقفٍ مسبقٍ ممّا جرى (وحده لون الحجارة...



بيانكا

كان يميل إلى حزنٍ شديد). من المؤكّد هنا أنّ الحزن لم يكن حزن الحجارة بل حزن الراوي نفسه، وبالطبع فإنّ انتقال الراوي من موقع الشاهد المحايد إلى موقع المشارك المنحاز يجعل من عمليّة إعادة النظر في الدوافع والغايات أمراً مبرّراً في هذا السياق، وهو ما سيتمّ إلقاء مزيدٍ من الضوء عليه أثناء الحديث عن بقيّة الأصوات في النصّ.

٢ ـ المقطع الثاني:
وفيه نجد أنفسنا أمام ضمير المتكلّم مرّةً أخرى: (على الرصيف الآخر للمحطّة، وعلى الجدار المقابل لي..)، لكنّ الصوت هنا مختلف، فالصوت في المقطع الأوّل حضر قبل وقوع المأساة، أمّا هنا فحضوره سابقٌ عليها.

صوت من إذاً؟..
الإجابة لن تتكشّف إلّا قبيل نهاية المقطع بقليل.. بل ربّما لن تتكشّف إلّا مع نهاية القصّة نفسها.
إنّها امرأة: (كلّما نزلت إليها مكرهةً.. قولي لي إلى أين أنت ذاهبة... أبتعد مسرعةً...). المرأة

تعيد رواية ما حدث. تنظر إلى الواقعة من زاويتها الخاصّة. ثمّة رجلان في روايتها: الرجل الوحيد التائه في الصورة التي تستوقفها على أحد جدران المحطّة والرجل المجنون الذي يأتي إليها ليصرخ في وجهها: بحقّ السماء قولي لي إلى أين أنت ذاهبة؟، فيغمرها الخوف وتبتعد مسرعة.

الخوف هو عنوان المقطع. الرجل في الصورة أسير حالة من الخوف وهو يرى القطار يوشك أن يسحقه. والمجنون أسير حالة من الخوف وهو يرى المرأة توشك على الانسحاق تحت عجلات القطار بعد أن اختارت المضيّ في طريقها. والمرأة بدورها خائفة من المجنون. لكنّ الخوف هنا لم يكن خالصاً. فثمّة شعورٌ بالراحة يتخلّله: (وحده المجنون ارتحتُ له على الرغم من خوفي منه... لمحتُ في عينيه أماناً لم أره في عيون الآخرين).

ولكن: من هي هذه المرأة؟.. إنّ القول بأنّها هي الضحيّة نفسها تسرد اللحظات الأخيرة في حياتها قد يكون أسهل إجابة يمكن الخلوص إليها. ولتأكيد هذه الإجابة يمكن اللجوء إلى المقطع الأخير. ففيه ما يمكن عدّه دليلاً قاطعاً على صحّتها: (فأنا الوحيد الذي يعرف سرّ انتحار هذه الفتاة.... وأنا الذي سألتها قبل أن تعقد صفقتها مع الموت بحقّ السماء قولي لي إلى أين أنت ذاهبة؟؟!!).

إجابةٌ من هذا النوع حول هويّة المرأة من شأنها أن تخلق إشكالاتٍ تتعلّق بمنطقيّة الموقف. إذ كيف يمكن لامرأةٍ ميّتة أن تروي وقائع موتها؟.. لكنّ سؤالاً كهذا يبدو بلا معنى إذا ذكّرنا أنفسنا بحقيقة أنّنا أمام نصّ تحكمه قوانين الفنّ التي تتجاوز قوانين الواقع.

الإشكال الحقيقيّ إذاً ليس هنا بالتأكيد. الإشكال تثيره جملةٌ عابرةٌ في بداية المقطع الثاني: (على الرصيف الآخر للمحطّة، وعلى الجدار المقابل لي، وفيما مضى كان مقابلاً لها، كان ثمّة صورةٌ لرجلٍ تائه في هذا الكون) تستوقفنا في هذه الجملة الشخصيّة التي يحيل إليها الضمير (ها) في قول الراوية: (وفيما مضى كان مقابلاً لها).

مقابلاً لمن؟.. لنربط هذه الجملة بما سبقها من حديثٍ عن المرأة الضحيّة: (وحده لون الحجارة التي تلقّت جسدها...) وسنكتشف أنّ الاحتمال الوحيد الممكن في هذه الحالة أنّ الضمير يحيل إلى المرأة الضحيّة. الراوية إذاً في المقطع الثاني شخصيّةٌ أخرى تختلف عن المرأة الضحيّة. لأنها تتحدث عنها. هي تشبه صاحب الصوت في المقطع الأوّل. فقد حضرت هي الأخرى بعد موت الفتاة. بدليل إشارتها إليها في قولها: (وفيما مضى كان مقابلاً لها). هي هنا تعلّق على موت الفتاة، ثم تروي قصّتها التي لا نعلم إن كانت قد انتهت بالموت أيضاً أم لا. وإن كنّا نرجّح ذلك، فبالعودة إلى نهاية القصّة سنجد ما يمكن أن يعزّز صحّة هذا الاحتمال: (أنا الوحيد الذي يعرف سرّ انتحار هذه الفتاة التي تشبه فتاةً أخرى سبقتها إلى تلك السكّة، وأنا الذي....).

هل كنّا إذاً أمام ضحيّتين..؟.. أهو تداخلٌ في الأصوات؟. أهي شخصيّاتٌ تتبادل مواقعها، وتغيّر أدوارها من آنٍ إلى آخر؟.. أهي حقائق هذه التي تُروى، أم أنّ الأمر لا يعدو كونه تخييلاً، بل جنوناً، بل إغراقاً في الجنون؟..



٣ ـ المقطع الثالث:

هو المقطع الوحيد الذي يغيب فيه ضمير المتكلّم تماماً. ثمّة من يتحدّث عن المرأة الضحيّة مستخدماً ضمير الغائب كما لو أنّه ليس هي، أو كما لو أنّه شخصٌ آخر مفارقٌ لها. هو يروي حكايتها: (وقفت تنتظر قطاراً يقلّها إلى أيّ مكان...). لكنّ معرفة الراوي هنا بالضحيّة تدعو إلى التساؤل عن كنه علاقته بها.. هي معرفةٌ بالتفاصيل التي يمكن لشخصٍ أن يمتلكها عن شخصٍ آخر بل معرفة المرء لذاته: (لا تعرف إلى أين تأخذها الجهات... حتى سئمت الانتظار... تترقّب قدومه بفارغ الصبر...). الراوي هنا لا يكتفي برصد عالم المرأة من الخارج، بل يتسلّل إلى أعمق نقطةٍ في عالمها الداخليّ فيتحدّث من

مشاعر وحالات نفسيّة شديدة الخصوصيّة. مرّةً أخرى يعيدنا هذا المقطع إلى احتمالات أن يكون ثمّة لعبةٌ تتبادل فيها الشخصيّات الأدوار والمواقع. هي أقنعةٌ تتغيّر في القصّة من مقطعٍ إلى آخر، وأحياناً داخل المقطع الواحد.

٤ ـ المقطع الرابع:

في هذا المقطع نعود ثانيةً إلى ضمير المتكلّم، ولكن في صيغة المذكّر: (فأنا الوحيد الذي يعرف...).

إنّه هو ومع آخر جملة في المقطع/القصّة: (أنا الذي سألتها قبل أن تعقد صفقتها مع الموت: بحقّ السماء قولي لي إلى أين أنت ذاهبة؟؟!!) سيخطر في الذهن أنّ الراوي ليس سوى المجنون الذي سبقت الإشارة إليه في المقطع الثاني. قد يبدو ذلك حلاً مريحاً. لكن ماذا لو تأمّلنا المنطق الذي كان يتحدّث به هنا. أهو منطق مجنون فعلاً؟..

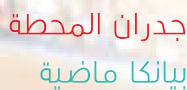
لقد دفن (المجنون) الفتاة. وضعها في تابوت من خشب غير قابل للتسوّس مشى خلف تابوتها إلى مثواها الأخير. هو وحده الذي يعرف سرّ انتحارها. سلوك في منتهى التعقّل والحكمة. حتّى (الصراخ) المجنون الذي رأيناه في المقطع الثاني يتحوّل هنا إلى (سؤال) هادئ شديد الاتّزان.

من المحتمل إذاً أنّنا كنّا أمام شخصيّتين اثنتين: (مجنون) في المقطع الثاني و(عاقل) في المقطع الرابع. ومن المحتمل أيضاً أنّ الشخصيّة واحدة. لكنّ المرأة الراوية في المقطع الثاني هي التي رأته مجنوناً، مع أنّه ليس كذلك. أهي المجنونة إذاً؟..

ما يلفت الانتباه أيضاً في شخصيّة (المجنون) أنّ ظهوره الأوّل بدا طارئاً وعاديّاً. لم يكن ثمّة ما يوحي بأنّ دوره سيتجاوز في أهمّيّته أدوار الشخصيّات الأخرى التي التقتها المرأة في المحطّة: (الرجل غير المريح، المرأة ذات الشكل المريب والصوت المقزّز). لكنّ المقطع الأخير أعاده إلى الواجهة. هي رغبةٌ إذاً في أن يكون آخرَ ما يسمعه المتلقّي من أصوات. أو لعلّها الرغبة في أن يمحو هذا الصوت جميع الأصوات الأخرى، ليظلّ صداه وحده يتردّد في الأذن: (بحقّ السماء قولي لي إلى أين أنت ذاهبة؟؟!!) وقد جاء هذا السؤال ليلخّص الموضوع برمّته. إنّه السؤال حول المصير. السؤال المجنون، والعاقل في الوقت ذاته.

***

أهمّ ما في النصّ أنّ الأصوات فيه لا تتعدّد وحسب، بل هي تنقسم على نفسها، تتشظّى، تغادر مواقعها بين الحين والآخر لتحتلّ مواقع سواها. ضفيرةُ أصوات يلتوي بعضها فوق بعض، ويشتبك بعضها في بعض، لنكون في النهاية أمام صوتٍ واحد لا تتغيّر فيه سوى النبرة التي ترتفع حيناً، ثمّ تنخفض حيناً آخر. تهمس، وتصرخ. تكتب، وتمحو. تحضر وتغيب. تجمعها الحكمة، ويبعثرها الجنون...



جدران المحطة

بيانكا ماضية

في هذه المحطَّة قيل إنّها ألقَتْ بنفسِها للعجلاتِ قضبانِ السِّكةِ الحديديةِ، كانَ القطارُ مسرعاً وكانتْ ترنو إلى البعيدِ مترقبةً قدومَه بهدوءٍ مريبٍ وقيلَ إنّها للمحةِ بصرٍ ألقتْ بنفسِها أمامَه ليستحيلَ جسدُها أشلاءً تتناثرُ في كلِّ اتجاه... ولتحيلَ المحطةَ إلى عويلٍ وصراخٍ... لكنَّ أحداً لم يكنْ ليعرفَ سببَ إنهائِها حياتَها بهذه الصورةِ البشعة، وبقيتْ الحادثةُ مثارَ دهشةِ الكثيرين ومثارَ أحاديثَ طويلةٍ كانتْ تجري بين الوقتِ والآخرِ على ألسنةِ أبناءِ المدينة... وقيلَ إن شخصاً واحداً فقط يزورُ هذه المحطَّةَ يومياً يملكُ سرَّ انتحارِها ولكنْ لم يكنْ باستطاعةِ الذين بحثوا عن الأسبابِ والدوافعِ معرفةُ هويّةِ ذاك الشخصِ لعدمِ امتلاكِهم الأدلة والبراهينَ القاطعة.

نظرتُ إلى القضبانِ وإلى الحصى التي توزّعت فيما بينَها، كم كان قاتماً لونُ تلك الحجارةِ، ولكنَّ الأشدَّ قتامةً هو لونُ الحديدِ الذي امتدَّ مخترقاً المحطات. نظرتُ إلى بقعةِ انتحارِها لم أجدْ شيئاً يشيرُ إلى موتٍ، وحدَه لونُ الحجارةِ التي تلَقَّتْ جسدَها في تلك الساعةِ من رحيلِها خارجَ الزمنِ كان يميلُ إلى حزنٍ شديد...

على الرصيفِ الآخرِ للمحطة وعلى الجدارِ المقابلِ لي، وفيما مضى كانَ مقابلاً لها، كانَ ثمةَ صورةٌ لرجلٍ تائه في هذا الكون، تحفُّه الفيافي من كلِّ الجهات لا طيرَ ولا بقعةَ ماءٍ ولا شجرة تظلِّلُ الصورةَ، بينما قطاراتٌ من الجهة اليمنى للصورةِ كان يطلُّ بمقدمتِهِ المتوحشةِ ليخيفَ بقدومِهِ هذا التائهَ في الكونِ وليجعلَهُ في تيهٍ لم يعدْ يستطيعُ تحمُّلَه!!!!

كنتُ أتساءلُ: لماذا يحيا هذا الرجلُ وحيداً في هذهِ الصورةِ يجوبُ الكونَ بلا رفيقٍ؟ ألماذا وضعوا هذه الصورةَ في هذا المكانِ؟ ألكي يزيدوا من وحشتِهِ وظلامِهِ ؟؟!!

لم أكنْ أحبُّ تلكَ المحطاتِ الغارقةَ في السقوطِ فكلما نزلتُ إليها مكرهةً في محاولةٍ بائسةٍ لانتظارِ أحدِ القطاراتِ يدبُّ شيءٌ ما في نفسي فيجعلُني أشعرُ بالغثيانِ بدأتُ أمقتُ هذا المكانَ المظلمَ مقتاً شديداً أكرهُهُ إلى حدِّ القرف، لا أعرفُ ما الذي يأتي بي إلى هذه المحطاتِ لأرى هذه الأجسادَ المصلوبةَ على أرصفتِها... أجسادٌ في انتظارٍ وأخرى على المقاعدِ جالسةٌ في حالةٍ من غيابٍ عن المكانِ والزمانِ، أجسادٌ أدمنت المخدرات، وربما المخدراتُ قد أدمنتْها، مجنونٌ يأتي إليَّ ليصرخَ في وجهي: بحقِّ السماءِ قولي لي إلى أينَ أنتِ ذاهبة ؟ فيغمرني الخوفُ وأبتعدُ مسرعةً نحو أجسادٍ أخرى تنتظرُ أيَّ شيءٍ من الدهشة... رجلٌ من البعيد لم ترتحْ له نفسي غمزَني بطرفِ عينِه، فأشحتُ بوجهي نحو طرفٍ آخر، امرأةٌ يشيرُ شكلُها إلى نوعٍ من الريبة تقتربُ مني فأبتعدُ مخافةَ أن يقشعرَ بدني من صوتِها المقزز، لا أعرفُ ما سرُّ هذا العالمِ السفلي ولماذا عليَّ ارتيادُهُ كلما فكرْتُ بالانتقالِ من مكانٍ إلى آخر؟ متى سيصلُ القطارُ؟ وإلامَ سأبقى أعيشُ هذه الكوابيسَ التي تطالعُني كلَّ يومٍ ولكنني وللحقيقة فإنَّ من بين كلِّ هؤلاء، وحدَه المجنونُ ارتحتُ له على الرغم من خوفي منه، لا أعرفُ ما السرُّ الذي يحتويه في داخلِه، لكنني لمحتُ في عينيه أماناً لم أرَه في عيونِ الآخرين.

****

وقفتْ تنتظرُ قطاراً يقلُّها إلى أيِّ مكانٍ، لا تعرفُ إلى أينَ تأخذُها الجهاتُ، وفي كلِّ مرةٍ كان عليها أن تنتظرَ فتنتظرَ حتى سئمت الانتظارَ، ها هو القطارُ يدوّي بصفيرِه الصارخِ في المحطة وها هي تترقبُ قدومَه بفارغِ الصبرِ القطارُ يسير مسرعاً إلى المكان، وهي تبتغي الرحيلَ عنه، ها هو يقتربُ ويقتربُ... وفي لمحةِ بصرٍ ألقتْ بنفسِها أمامَ عجلاتِه ليدوّي جسدُها بصراخٍ حطَّمَ الجدرانَ في تلك المحطة.

****

هذه الفتاةُ التي سحقتْ جمالَها تحتَ العجلات، أنا من دفنَها في ذاك اليومِ الذي استقبلَ الشتاءَ بمطرٍ غزيرٍ أنا من وضعها في تابوتٍ من خشبٍ غيرِ قابلٍ للتسوّسِ كأرواحِ أولئك المرفرفينَ في السماء... نعم أنا وحدي من مشى خلفَ تابوتِها إلى مثواها الأخير، فأنا الوحيد الذي يعرف سر انتحار هذه الفتاة النقية التي تشبه فتاة سبقتها إلى تلك السكة وأنا الذي سألتُها قبلَ أن تعقدَ صفقتَها مع الموتِ: بحقِّ السماءِ قولي لي إلى أينَ أنتِ ذاهبة ؟؟!!

من أوراق مفكرة عاشق فلسطيني

جبرا إبراهيم جبرا ومدينته الفاضلة بغداد

نوزاد حسن

أعتقد أن عشق مدينة ما لا يختلف عن عشق أية امرأة.. فالعشق الأول يسعى إلى خلق سمة مميزة للمدينة المعشوقة في ما يسعى العشق الآخر إلى إبراز ملامح المرأة المعشوقة، وكأنها أكثر خلوداً من سائر النساء والمثال الرائع الذي نستذكره دائماً هو أراغون وحبه لإلزا.

تجربة عشق مدينة من المدن ليست تجربة صعبة كما هو الحال في تجارب العشق العادية.. فكل مدينة لها جذورها وملامحها وإذا شئنا الدقة لها أصواتها الخفية، ولا أعتقد أن أية مدينة تفتقد القدرة على إشعال الحنين على الأقل في قلوب ساكنيها أو ربما في قلوب زائريها.

مدن جبرا كثيرة. تبدأ بالقدس في كل تفاصيلها وتنتهي ببغداد. هذه المدينة العجيبة.. أرض ألف ليلة وليلة.. أرض السندباد ذلك التاجر المغامر الذي انطلق منها ليجوب العالم ثم يعود إليها بعد كل رحلة. أنا أتساءل هل نستطيع أن نقلل من شأن تلك العلاقة التي ربطت جبرا إبراهيم جبرا بمدينة مثل بغداد. إنني أشك في أن يكون لقاء جبرا ببغداد عابراً بل أجزم بلا تردد أنها استطاعت إغواءه والهمس في أذنيه حتى اقتادته إليها وبعثت في روحه شكلاً جديداً لمغامرة كان جبرا أسيرها واستطاع أن يعبر عنها بأناقة ورهافة رائعتين

بغداد مدينة لها قدرة هائلة على الإغواء.. لها طقسها العريق في جذب الآخرين إليها. أتذكر أستاذة غربية كانت تدرس في الجامعة المستنصرية في ثمانينيات القرن الماضي. ضربت أرض الغرفة المفروشة بسجادة مزركشة وهي تصرخ مرحة: آه البساط السحري. هذه الأستاذة بدت لي ساعتها طفلة، مرحة تريد أن تعود مئات الأعوام إلى الوراء لكي تشعر بالنبض الحقيقي لوقائع أمست الآن وفي خضم الزيف المتنامي ـ طقساً جذاباً.

قبل هذه الأستاذة كان بورخيس مأخوذاً بكتاب ألف ليلة وليلة.. تلك التحفة البغدادية، ففيه تكنيك غرائبي يستهوي مزاجاً كمزاج بورخيس، لذلك كان يقرؤه بحرص منقطع النظير وكان الكتاب في النهاية أحد المصادر المهمة التي أسهمت في إثراء نصوصه إلى حد كبير.

أحب جبرا بغداد بكل جوارحه.. كان متلهفاً لزيارتها ولعل وصوله إليها كان حلماً مميزاً بالنسبة له (أذكر أي قبل حوالي ٤٠ سنة قبل مجيئي إلى بغداد سألت في دمشق رجلاً كان قادماً منها: هل إن بغداد مدينة كبيرة؟ فأجاب: نعم ففيها ٤١ ملهى. بالنسبة إليه وكان سائق سيارة ربما كان عدد الملاهي هو مؤشر الكبر والأهمية. أما أنا فالذي أحلم به... (الفن والحلم والعقل ـ جبرا إبراهيم جبرا ـ دار الشؤون الثقافية ص٢٠٦).



جبرا إبراهيم جبرا

السؤال هنا رغبة كامنة في أعماق المبدع الراحل، لكن الإجابة تبدو مخيبة للأمل، وبعيدة عن الإحاطة بروح بغداد.. إلا أنها من جانب آخر تعكس صورة واقعية لبغداد في أوج عظمتها وانفتاحها أيام العباسيين حيث كان يطوف في شوارعها وحاراتها عشرات الشعراء العابثين والشاعرات من القيان.. وشاع فيها الغزل بالمذكر وهو غزل فاحش فرضه أسلوب الحياة في بغداد آنذاك.

لكن هذا الجانب الحسي لا يمكن أن يعكس صورة بغداد الحقيقية.. هذه الصورة التي التقطها سائق سيارة حين سأله جبرا سؤالاً

جوهرياً.. عن حجم مدينة بغداد. سؤال جبرا كان في حقيقته سؤالاً عن أحوال معشوقته قبل اللقاء بها وهذا لم يستطع ذلك السائق فهمه أو الإحساس به.

أعتقد أن جبرا عرف كيف يعشق بغداد وعرف أيضاً أن يسخر كل ما لديه من أجل الإحساس بها إحساساً يليق مثلما يدل عليه كعاشق في زمن معايير غير دقيقة وسطحية أيضاً، فالعشق هنا – وفي حالة جبرا بالذات – بديهية تفرض على العاشق أن يشكل من مفردات عشقه علاقة جديدة تلائم صورة معشوقته كل الملاءمة ويمنحها سمتها الخالدة بين كل المدن. وإذا كان ألبير كامو قدم في كتابه أعراس مجموعة من المدن الغارقة بضوئها وشمسها وخرائبها وكل ما عبر عنه من خلال نزعته الحسية في كتابه ذاك، فإن جبرا استطاع أن يعثر على جذور مدينته أو معشوقته ومن ثم النظر إليها على أنها الكمال الذي لا يفارقه الخلود أبداً.

وإذا كان العشق على المستوى الإنساني يقود العاشق إلى الجنون – كتجارب الحب العذري – أو الاستغراق في خلق صورة غير فانية للأنثى فإن عشق المدن أو عشق مدينة بالذات يحتم على العاشق أن يجعل من تلك المدينة مدينة فاضلة.. وهذا أعلى مراحل العشق والهيام لدينا عاشق يوناني كبير خلق مدينة أسماها جمهورية أفلاطون وحاول تنميقها وتقسيمها إلى طبقات وجعل رئيسها الأعلى فيلسوفاً أتعبته الثقافة. جمهورية أفلاطون المخترعة كانت تخطيطاً مثالياً لعشق أفلاطون لم يكتمل.. وأظنه لا يكتمل إلى الأبد. في جمهورية أفلاطون لا مكان لشرور وتشوهات المدن من حوله. كان من حق أفلاطون أن يعشق مدينته على طريقته.. لكن يبدو أنه لم يستطع أن يحقق حالة الهيام على أرض الواقع فلجأ إلى عالم المثال. جمهورية أفلاطون كانت في الأساس نقداً لكل المدن التي أفسدها الحكام والأنظمة المستبدة إنها إدانة لأولئك الرؤساء والأمراء الذين ينظرون من شرفاتهم المملوءة بالزهور، وهم يرددون بسخرية: جمهورية يحكمها فيلسوف هذا حلم فيلسوف مجنون، لكن النقد يمكن أن يستشف من خلال البرنامج الثقافي الذي يضعه أفلاطون للحاكم الفيلسوف. في هذا البرنامج يدان الحكام والرؤساء ممن تتغلب عليهم النزعة الانفعالية وحب السلطة وافتقاد الإيثار والإحساس بالرعية. أفلاطون عشق جمهوريته وبناها باستخدام طريقة (قياساً على) سوء خلق هذا الدكتاتور. فلابد أن يكون الحاكم فيلسوفاً.

على خطى أفلاطون سار الفارابي. فقد عشق الفيلسوف الكبير مدينته أيضاً. خطط لها جيداً وفكر فيها وتمنى لو أنها وجدت لكن العشق الفارابي يشبه كثيراً عشق أفلاطون لجمهوريته.. كانا عاشقين بلا جذور ولهذا لم يكن لمدينتيهما وجود ولن يكون.

بالنسبة لجبرا فإن الأمر يختلف لأن هذا العاشق وصل إلى مرحلة من الهيام جعلته يرى في بغداد مدينة فاضلة بلا أي منازع. إلا أنه لم يكن مثالياً إلى الدرجة التي كان عليها أفلاطون ومن بعده الفارابي. كان جبرا واقعياً وهو يسعى في مدارج العشق البغدادي. كما اقلت سخر جبرا إمكانياته كلها للظفر بالمعشوقة ومنحها كياناً جديداً خالداً.. لقد كانت نظرته إلى بغداد ثلاثية الأبعاد، وقد ارتبطت هذه الأبعاد فيما بينها ارتباطاً قوياً. ومن خلالها اكتسبت بغداد أولوية الوجود كمدينة فاضلة رائعة.

أول من أسهم في بناء كيان مدينة بغداد – معشوقة جبرا – هو البعد التاريخي.. فبغداد ليست مدينة بلا جذور. مدينة عادية يتقرر مصيرها في يوم محدد كغيرها من المدن. بغداد ليست كذلك، لقد حاول جبرا أن يجد الجذر الذي تستمد منه بغداد نسغ وجودها.. فوجد في خلفية المشهد الموغل في القدم حضارات وادي الرافدين بكل سطوعها ورأى في مدينة بابل امتداداً تاريخياً لأور وأريدو. وحاول أن يرصد من خلال سرده التاريخي السريع بعض الشيء الإمكانة المتفردة التي حظيت بها مدينة بابل. فهذه المدينة التي بنتها أيدي الآلهة تعاقب عليها غزاة وغاصت في أرضها سيقان جيادهم القوية.. المهم لاحظ جبرا أن حقيقة بابل أو جوهر روحها لا يكمن في (تعايش شتى الأجناس والأديان واللغات بحماية نظام مركزي واحد وثقافة رائدة واحدة) (ص١٩٨) وإنما يتعداه إلى روعة المعمار لزقورات وادي الرافدين وخاصة زقورة بابل المعروفة باسم برج بابل. أضف إلى ذلك العلوم والمعارف التي زخرت بها تلك المدينة. ثم يستنتج جبرا استنتاجاً طريفاً، أنها لم تكن الحاضرة الكبرى الأولى في العالم وحسب بل كانت الأم الفعلية لكل المدن العظيمة التي أعقبتها في التاريخ. إن مدناً مثل باريس ولندن ونيويورك وموسكو في تحديتها وفي اندفاعتها كمديمة وموزعة للمعرفة والحضارة الإنسانية إنما هي في الواقع سليلات بابل نبوخذ نصر (ص١٩٩).

ولم يفت جبرا أن يشير إلى الطابع المعماري الذي شيدت عليه بغداد، ولم ير في شكلها الدائري أسلوباً طارئاً، لأن معظم المدن الآشورية كانت تشاد بنفس الشكل الدائري كما كشفت الحفريات الأثرية عن ذلك.

بهذه اللمسات المتعددة الجوانب أوجز جبرا البعد الأول الذي أسهم في خلق كيان مدينة كبغداد. وفي عام ٥٠٠ قبل الميلاد توقف نبض العطاء في مدن وادي الرافدين التي تحولت إلى مجرد مستوطنات عديمة الشأن يتحكم فيها أسياد أجانب.. ص٢٠٠.

يجب أن ننتبه هنا إلى أن جبرا لم ينظر إلى الماضي بعين واحدة، بل حدق فيه بعينين واثقتين وأطال التأمل فيه. الماضي ليس هو الوقت المعاش الذي فات أوانه وتركناه خلفنا ثم أصبح إرثاً هامداً. إذاً من الممكن استقراء الماضي ثم بعد ذلك نرى صلة الحاضر بالماضي استقراءً لما وقع. ويندفع جبرا في تمثيل علاقته بالماضي قائلاً (الماضي هو سفينتي إلى الحاضر) وهكذا يبدو لنا الوجه الحقيقي لكل من الحاضر والماضي دون أن نفرط بأحدهما على حساب الآخر أو نختزل أهمية الحاضر وتجاهل الماضي أو العكس ولابد لنا من أن نقيم صلة ما بينهما. لذلك نستطيع أن نفكك الحاضر إلى عناصره الحقيقية (إذا حاولنا العثور على جذور للماضي فيه) (ص١٦٨).

الإصرار الواضح في هذه العبارات يجعلنا في مأمن من المبالغة.. أو المغالطة أو الوهم الذي قد يبدو مسيطراً على يقين جبرا. هل يمكن أن نتخيل مدينة بابل بكل عظمتها ـ وعلى مختلف الأصعدة ـ بلا وريث.. وغائصة. هذا الجذر التاريخي الذي تحدث عنه جبرا بهذه العفوية والبساطة. كان فعلاً خارقاً لأن ننتظر أن يتجسد مرة أخرى وفي مدينة أخرى لها ذات السمات لكن دون أن تندثر بل لتبقى فقط.

في الحقيقة انتظرت بابل على حد تعبير جبرا زهاء ١٢ قرناً إلى أن وجدت نفسها أخيراً تنبعث بكل بريقها وبهائها على بعد ثمانين كيلو متراً منها.

أنا أجد في كلمات جبرا مغامرة نقدية.. وقد يشاء البعض تسميتها رؤيا نقدية.. لكني أفضل النظر إليها على أنها مغامرة بكل ما في الكلمة من معنى. مغامرة جبرا تحاول إرضاء لهفة العاشق لديه من خلال إيمانه بعلاقة الحاضر بالماضي وتلعب كلمة تنبعث ـ بالإضافة إلى كونها بعداً ثانياً في نظرة جبر لـ دورها الكبير في تحديد الصلة القوية بين بغداد وبابل. الانبعاث ـ كبعد ثانٍ ـ هو قدر بغدادي بحت.. لا يمكن أن يتوفر لمدينة أخرى. كما أنه يحطم سطحية النظرة الضيقة التي تمنح بغداد موعداً محدداً للولادة في عام ٧٦٢م وأخشى أن تمنحها ذات النظرة موعداً للموت.. إذن لدينا هنا انتظار بابلي وبعث بغداد.. يا لهذا التناغم العميق في دلالته إذ لابد أن تتطابق بغداد مع الجذر الذي انبعثت منه.. مع تلك المدينة التي كانت في يوم ما زاخرة بكل شيء لكنها كفت عن الانتظار حين وجدت وريثة شرعية لخلودها تمثل في مدينة بغداد.

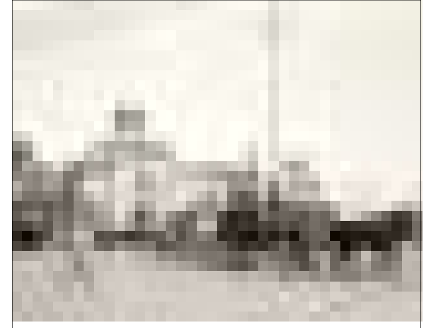
إن البعد الأول ـ الجذر التاريخي ـ بكل حيويته والبعد الثاني الذي أشرنا إليه بكلمة واحدة هي: الانبعاث.. أقول إن كلاً من البعدين المتضافرين شكلا بكل ملامحهما مادة البعد الثالث وطابعها الحالم. ما الذي أراد أن يصل إليه جبرا في مغامرته. فلديه في خلفية المشهد الموغل في القدم حضارة عريقة تقف في مقدمتها بابل حيث تتفرد بعظمة وصبر وهي تنتظر انبعاثها في مدينة أخرى. هل كان يريد أن يشعر بالتطابق التام بين مدينتين كبيرتين تمثل إحداهما الماضي وتمثل الأخرى الحاضر.. دون أن يكون هناك فارق بينهما. هل كان يريد أن يلمح تمخض الصيرورة عن مدينة مثل بغداد؟.. أين أراد جبرا أن يصل وهو يجوب عمق التاريخ بكل كثافته. ببساطة كان جبرا يحاول الوصول إلى أعتاب حلمه.. أي إلى البعد الثالث لنظرته الخاصة إلى بغداد كمدينة فاضلة.

إن مادة حلم جبرا غريبة بعض الشيء لو قرأناها كرؤيا عابرة لا تمت إلى حقيقة نظرته بصلة. حلم جبرا أعمق من هذا، إنه بعد ثالث لابد أن يتحقق لأنه أشبه بنتيجة لمقدمة صحيحة. فهل هناك مقدمة أكثر صحة من مدينة عريقة كبابل انتظرت قروناً طويلة كي تنبعث من جديد في كيان مدينة ثانية اسمها بغداد. هذا منطق المغامرة النقدية. هل يجوز أن نستخلص نتيجة خاطئة من تلك المقدمة؟.. أو هل يجوز أن لا يكون لجبرا بعد ذلك حلم يتمنى أن يراه حقيقة واقعة؟ مادة حلم جبرا بحد ذاتها لم تكن غريبة أو غير واقعية، إنها تنسجم مع أصالة المشهد الخلفي لمدينة رائعة كبابل وانبعاث مدينة لها نفس سمات مدينتها الأم.

لحلم جبرا مساحة... «بغداد سوف تتسع رقعتها لتصبح أكبر من بغداد المنصور بأكثر من مائة مرة، وقد عادت مرة أخرى إلى شكلها الدائري ـ ولو أنه مفتوح ـ مع الفارق المذهل في المساحة من ٥ كيلومترات مربعة أيام خططها المنصور إلى أكثر من ألف كيلومتر مربع اليوم»... (المصدر السابق ص٢٠٥).

لحلم جبرا حركة وصخب.... (وسوف يبدأ مخططوها في تنظيم شوارعها وأبنيتها وأسواقها وأحيائها ولنا أن نتوقع ونصر عليه ونشارك فيه مع مؤسسات التخطيط العالمية، ويبدو أن دينامية المدينة تتحدى

قدرات المخططين وتصوراتهم باستمرار. منذ أواخر الخمسينيات وحتى اليوم عرفت بغداد ما لا يقل عن أربعة مخططات أساسية والمدينة لم تعط حقها بعد) (المصدر السابق ص٢٠٦).



لحلم جبرا أبطال بغداديون... «وسوف يزداد عدد سكانها على نحو لا أحسب أن بغداد عرفته في عهد الرشيد فيبلغ زهاء ٩ ملايين وهو معدل كبريات عواصم العالم في هذا العصر ولكنه رقم يجب أن يوقفنا للتروي». (ص٢٠٦).
هذه الملايين من البشر في هذه المدينة العملاقة ما الذي سيفعلونه في كل يوم.. ما الذي سيصنعون؟ وما الذي سيكتبون؟

ثم يتساءل جبرا «هل هم مستهلكو حضارات الغير وذلك أمر سهل وكسول إذا توفر المال وأهمل التوقد أم أنهم مبدعو حضارتهم العربية الجديدة.. إني أرى بغداد ــ وكما رأيتها منذ سنين طويلة بلغة الفكر والإبداع والنضارة والتوهج».

كان لابد من نقل كلام جبرا وهو يروي بعضاً من تفاصيل حلمه وهو كما رأينا بعد ثالث يرسم مع البعدين السابقين مغامرة تغدية جميلة لبطلها الفلسطيني زار أمكنة كثيرة لكنه في بغداد آثر أن يتريث ليروي لنا قصة عشقه مع هذه المدينة الأسطورية.

جذر تاريخي.. انبعاث.. حلم ألا يمكن أن تكون هذه الكلمات أو الأبعاد الثلاثة قوة داخلية تخلق مدينة فاضلة حقيقية وليست مدينة مثالية بلا لحم ولا دم.. بل هي بنت الأرض وقدرها أرضي أيضاً لا عقلي.. كما حدث في كل المدن واليوتوبيات. بغداد هذه المدينة التي كانت صورة مجسدة من بابل ولدت في شكل دائري وستكبر وهي تنتظر حلم جبرا بكل تفاصيله... فالذي أحلم به.. يتابع جبرا رواية حلمه لنا... «فالذي أحلم به في مطلع القرن ٢١ هو أن يسال أحدهم رجلاً قادماً من بغداد.. هل إن بغداد مدينة كبيرة.. فيجيب: نعم.. ففيها ١٤ مسرحاً و١٤ كلية و١٤ مكتبة عامة و١٤ متحفاً و٤٠ مطبعة كبيرة و٤٠ مستشفى و٤٠ معهداً للبحوث العلمية و٤٠ قاعة للفن وهكذا» لكن بغداد في واقعها الراهن ــ في تلك اللحظة التي كان جبرا يتحدث فيها عنها وهو يستلهم حلم مغامرته. كانت رائعة، مسالمة رغم كل عصور القهر والموت وفتية رغم الحرب.. كانت «مكاناً لا يفقد المرء فيه قياسه الإنساني، ويجد فيه خلوته إذا أراد كما يجد فيه سعادته وحريته وكرامته وهذه كلها ميزات المدينة العظيمة» (ص٢٠٧).

إن عشق مدينة ما بهذه المغامرة.. وبهذا الأسلوب.. والقدرة على التواصل معها من خلال إيجاد أبعاد لتكريس ضراوة هذا العشق. أقول إن مشقة هذه طبيعته يسعى أولاً: لاكتشاف مدينة بغداد، وثانياً: لصقل وجودها الخفي ليكون مرئياً ومشعاً لنا.

ثمة تساؤل يطرح نفسه: ما ردفعل جبرا لو عاد اليوم إلى بغداد. كيف سينظر إليها..



وماذا سيقول عن أحوالها. ربما لن يصدق ما يراه أو يستغرب فداحة الخسارات التي لحقت بها. هل يمكن أن تنخر سوسة القتل حلمه الرصين. هل يمكن أن تنطفئ شرارة المغامرة في أعماقه، وبالتالي يخبو بريق مدينته الفاضلة بغداد. إن حلم جبرا العريض المستند إلى منطقه الفني ربما يلوح كصرخة قتيل يطلقها قبل مفارقته للحياة كم أتمنى الآن أن أسمع إجابة جبرا وهو يرى ما يحدث لمدينته الفاضلة.. هل يكرر ما قاله سابقاً.. أحلم... أم يفضل الصمت على الإجابة.

جبرا يهمس وكأنه يتحدث عن حقيقة ستقع في يوم من الأيام «إني أراها تصب فيها المعارف والعلوم والفنون فتضيف هي إليها» (ص٢٠٧)

ويهمس... (فتضاعفها)

ويهمس... «وتعيد توزيعها على العالم».

ويهمس: «فخورة بتحديتها كما كانت تفعل أمها العظيمة بابل وكما كانت هي تفعل قبل ألف سنة إذ تضع للإنسان تقدمه في المادة والروح... » ص٢٠٧.

ويهمس... «وذلك مسؤولية كبيرة ولكنها مسؤولية رائعة».

ويهمس... «وأهل بغداد ــ كما كانوا دائماً ــ هم أكفاء لها وقادرون عليها».

تيقظ

من تابع بطولة كأس العالم لكرة القدم في دوراته الأخيرة لاحظ الضخ الإعلامي والإعلاني والدعائي لأصناف من المأكولات والمشروبات والملابس والأحذية، ولم توفِّر كذلك شفرات الحلاقة والبوب كورن. دراسة متأنية وموضوعية تظهر من دون أدنى شك مدى تسرب تلك الثقافة إلى حياتنا اليومية، خاصة أطفالنا، يافعينا، شبابنا، بل الأدهى من ذلك، أن شبابنا أصبحوا مولعين بها. طبيعي أن نأكل ونشرب ونتسلى ونتجمَّل ونلبس ما يريحنا، لكن الأجمل من هذا ألا ننسى مأكولاتنا التراثية، وأنواع طبخنا الشعبي، ومشروعاتنا البيئية، وأنواع المنسوجات التي تلائم أجسادنا في المناخات الحارة أو الباردة، إذ من الخطورة أن نتحوَّل إلى مُقلدين في تناولنا لكل ذلك من خلال وقوعنا أسرى الضخ الإعلاني والدعائي. وإن استعراضاً سريعاً لمفردات حياتنا اليومية في هذا السياق يجعلنا نشعر أن البرغر والبيتزا والكولا والبوب كورن والشوكولاته، هي السائدة من دون إدراك حقيقي منا أن من يملأ بطوننا يملأ عقولنا، لذا نجد شرائح كبيرة من أبناء مجتمعنا تتسابق إلى مشاهدة أفلام الـ«وسترن»، وأصبح سلوك بعض تلك الشرائح يتناقض مع عاداتنا وتقاليدنا وتراثنا، بل إن أنماطاً من هذا السلوك تتعارض ومفاهيمنا الدينية.

لذا على المؤسسات الاجتماعية كافة وفي مقدمتها المؤسسات الثقافية أن تكثف جهودها وتُنوِّع برامجها بما فيها التوعوية، وأن تعزز تلاحمها مع المؤسسات التعليمية والأكاديمية لتنفيذ برامج تركز على أهمية الوعي والانتماء الوطني والثقافي والمجتمعي، وبذلك نُحصن هذه الأجيال وتُصبح خياراتها مدروسة، وتنم عن وعي لا عن مقاربة. إذ إن «الثقافة» لدى أي شعب من الشعوب هي هويته الوطنية الأساسية، لنجعل الخير عاماً لدينا من خلال أكلنا مما ننتج ولبسنا مما ننسج، بذا نضمن عقولاً تنضح انتماءً وعطاءً إبداعياً يعزز موقعنا على الساحة الحضارية في هذا العالم.

أسامة طالب مرة

حين يغادر الشاعر الدنيا

قراءة في مجموعة «أحتمل الوجود»

محمد أحمد بنيس

تنْتمي تَجربةُ الشّاعر المغربي محمد أنوار محمد إلى ذلك الصّنف من التّجارب الشّعرية التي ينحتُها أصحابُها بعيداً عن الضّجيج مُكتفين بما يَمنحه الظّلّ والابتعادُ عن الأضواء من إمكانيات للتّطور الهادئ والواعي بمنْعرجات الكتابة الشّعرية وإكراهاتها المختلفة. ومنذُ أن بدأ الكتابة في نِهاية الثمانينيّات، حاول أنوار أن يَجترحَ لنفسه أفقاً مغايراً في الكتابة، عملَ على تطويره في صمت، مُستفيداً من انفتاحه على جُملة روافدَ معرفيّة متباينة، من خلال تَخصُّصه الأكاديميِّ في العلوم الاجتماعيَّة. وبعد طول انتظارٍ وتأنٍّ، أصدر أولَى مَجموعاته خلاَل السّنة المنصرمة تحت عنوان «أحتملُ الوجود»، وهي المجموعة التي توَّجها بيتُ الشّعر في المغرب بِمنحها جائزته السّنة المنصرمة (٢٠٠٩).

لعلّ أوّل ما يلفت الانتباهَ في هذه المجموعة، إضافةً إلى خصائصها الفنّية والجمالية والإيقاعية، هو العنوان الذي يجعلنا نمتلئ بحالةٍ من الالتباس المجازيِّ المكثَّف. فعن أيّ وجودٍ يتحدَّث الشّاعر؟ وكيف يصير وجودُه محتملاً؟ وما هي مُمكناتُ مواجهة كلِّ ذلك بالشّعر ولا شيء غير الشّعر، خاصّة أنّ الشّاعر منذ الوهلة الأولَى يعلن، وبشكل واضح، غربته الأبديّة عن الأشياء والوجود؟ يقولُ الشّاعر في نصّ «أحتمل الوجود»:

وأحتملُ الوجود

فلا علاقة لي مع الأشياء

لا سحباً تؤثّث عزلةً قصوى

تُهَرّبُ بعض أشياءٍ إلى وطنٍ

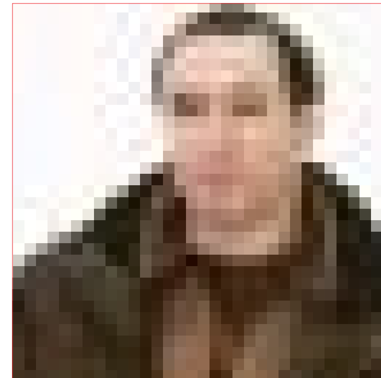
تُمزّق صمتَ جمرٍ

يختفي في كفّ بُركانٍ

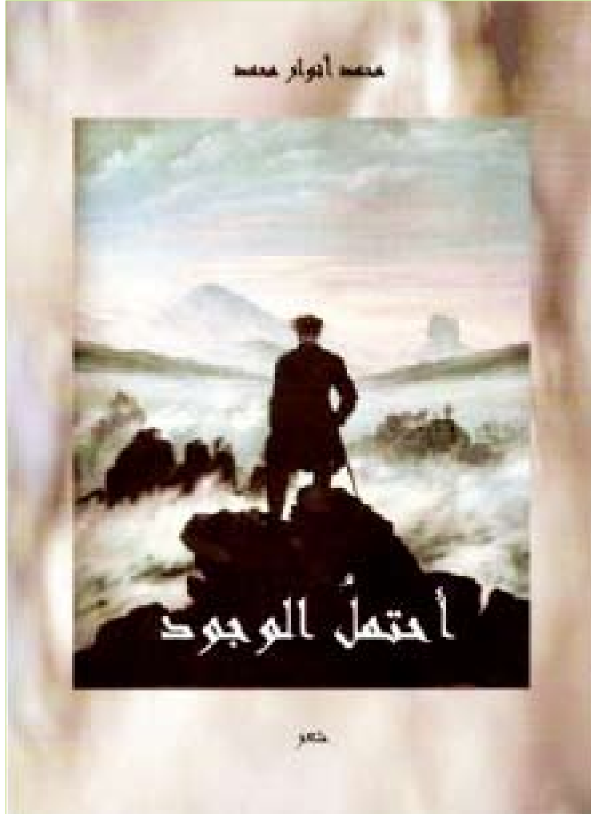
أنا لا أعرف الطُّرق التي تفض

إلى أبواب مدرسةٍ

لتعليم الضِّياء (١).



محمد أنوار محمد



هكذا يُقاطع الشّاعر الوجودَ مُعلناً «عدم إجادته المشيَ في كُتب تميل إلى البياض...»، مُجترحاً لذّة الاغتراب والفقدان والخسارة، مُستعيضاً بوجودٍ آخرَ تؤسِّسه اللُّغة على حدِّ تعبير الفيلسوف الألمانيّ هايدغر. هكذا لنْ يكونَ الوجودُ إلا مُحتملاً، في غمرة البحث عن «معنى ما» وسط هذا الخراب البشريِّ. وربّما وحده الشّعر يستطيع مقارعة هذا الخراب، لدرجةِ أنّ الشّاعر يرى أنه لن يكون إلاّ «هذا المستفزَّ الانفصاليَّ كثيرَ الشُّرفات» كما جاء في نصِّ «القصيدة». صفةُ الرّائي هاته التي تصل ذروتَها حينما

تتراءى له ذاته وقد تحوَّلت إلى نُقطة لتبادل الاختلافَ الخلاّق مع مكوّنات هذا الوجود. يقول الشّاعر في نص «حين أصحو دون جينوم» :

تعلّمْ عادة التَّرحال
بين هدير بحرٍ ثائرٍ
وهدوء صخرٍ صامتٍ أبداً
تعلّمْ كيف تعتاد الإضاءة في الضّياء
ترى الوضوحَ يراكَ
أهدابَ البهاء تراكَ
كيف تراك منتبهاً هناكَ
مُصَيحاً فرِحاً:
أنا هذا وذاك أنا(٢).

إنّ اختيار الشّاعر لهذه المسافة التي تفصله عن الوجود لا تأخذ دلالتها العميقة والرّمزية إلا على ضوء الحضور اللافت للموت في نصوص المجموعة. فالموت كأفقٍ وحيد ونهائيٍّ للحياة يختصر بشكلٍ مأساويٍّ كلَّ انكسارات الذّات الإنسانيّة القلقة والعاجزة عن امتلاك مصيرها والتحكُّم فيه. ولذلك كان الشِّعر دائماً الفنَّ الأكثر استجابةً للتّعبير عن هذه المأساة وتحويلها إلى أحد الرّوافد الأساسيّة للأدب الإنساني الخالد. ولعل فيلسوف الخيال الفرنسيّ «جلبير دوران» لم يبالغ حين قال في خاتمة كتابه الشّهير «البنيات الأنثروبولوجية للمتخيل» بأنه ليس من شرف حقيقيّ للإنسان يعادل شرف الشّعراء(٣). نقرأ في نص «أحتمل الوجود»:

أراني شارداً في الظّل
نهراً يستلذُّ الحفْر
أكثرَ في دم الموتى
يجيدُ كتابة الآلام
في زمنٍ
يجيدُ حياكة الأوهام (٤).

ونقرأ أيضاً في نصِّ «عادة النار» :
من أين تجيء إليك المقابرُ فارغةً
فتؤثِّث مثوى المعاني
بحرف جديد
بِهِبّتكَ النّاشرة (٥).

وإذا كان الموتُ قدراً أنطولوجيّاً لا يستطيع الإنسان هزمه وقهره، فإنّ الشّاعر، أسوةً بأسلافه، ينسُج ويُشيِّد واقعاً آخرَ موازياً للواقع الماديّ المحكوم بالتّلاشي والاندثار؛ واقعاً يجعلُه يتخيَّل مثلاً المقابر أو بالأحرى يراها وقد تحوَّلت إلى كائنات تسير في الأرض غير عابئةٍ بجلال الموت وسطوته، مانحةً للشّاعر صدىً آخر لانكساراته وخساراته التي يحملها داخل جدران ذاته. يقول الشّاعر في نصّ «حين أصحو دون جينوم» :

أتنتظرُ المقابرَ أن تسيرَ إليك
في وضَح النهار
وحبّةَ الرمان أن تنشقَّ عن كونٍ
موازٍ في المدار
وربّما سفراً جماعيّاً
إلى أرضٍ تجوبُ مجرّة أخرى (٦).

لعلّ ما يلفت الانتباه في هذه المجموعة هو لغتها الشّعرية التي تبدو غنيّةً بالرُّموز والدّلالات والإيحاءات والصّور والاستعارات الشّفافة. إنها تُنبئ بشكلٍ أو بآخر عن وعي الشّاعر بضرورة اجتراح شعريّة أكثر وعياً بأهمّية اللّغة ودورها في إسناد النّصّ ورفده بحمولةٍ فنّية وجماليّة غنيّة تتيح للمتلقّي مُتعة مُغايرة في القراءة والمعايشة. إنّها الرّغبة في إنجاز نصٍّ أكثرَ تفاعلاً مع التّحولات التي تعرفها الشّعرية المعاصرة من خلال إعطائها أهمّيةً قصوى للُّغة وانفتاحها على روافدَ معرفيّة وثقافيّة متباينةٍ ومتنوِّعة. ولذلكَ يُمكن القول إنّ أحدَ مكامن القوّة في هذه المجموعة هو اتكاؤها على متخيّلٍ خصبٍ وثَرٍّ، يحتفي بالصّورة إلى درجةٍ يصعب فيها على القارئ أن يظلَّ مُحايداً بشكلٍ أو بآخر. فالصّور المدهشة والموغلة في غرائبيتها، والتي تحفلُ بها معظم نُصوص المجموعة، تبدو منحازةً للتكثيف المحكوم برؤية وجوديّة تتفاعلُ مع جروح الذّات وانكساراتها. وبذلك يصبحُ الشّعر، في النّهاية، اختياراً وجودياً وأفقاً للكشف والحياة والخلاص. يقول الشّاعر في نصّ «أرض ما» :

أرضٌ على كفٍّ
تسافر في الهواء
على حصانٍ قادمٍ
من فوهة الضّوء البعيدة
من منابع دفترٍ
لا تنتهي أبداً (٧).

على مُستوى المكوّنات البنائيّة، يمكنُ القول إنّ أغلب نصوص المجموعة عبارةٌ عن نصوصٍ متوسِّطة الطُّول يتداخل فيها الملحميُّ والدراميُّ والسّرديُّ والغرائبيُّ، ضمن أفقٍ ينبني على رؤيةٍ شعريَّةٍ واضحة إلى حدٍّ بعيد. لقد حاول الشّاعر أن يقتربَ من عددٍ من الرّوافد التّراثية والدّينية والثّقافية، ويحاورها بهدف فتح آفاقٍ دلاليةٍ ورمزيّةٍ جديدة. ولعلّ اللافت هنا هو أنّ محاورته

لهذه الرّوافد ليس مجرّد واجهة فنّية أو أسلوبيّة فجّة إنّها روافد تغذّي بطريقة واعية البناء العامَّ للمجموعة دون ما تكلُّف أو تصنُّع. فعلى سبيل المثال يقترب الشّاعر من النّص القرآني محاولا الاستفادة من ثرائه البلاغي واللّغوي والأسلوبيّ، يقول الشّاعر في نصّ «لغير الشّعر لا»:

أحبّائي إليّ بسمعكم
قد جاء من أقصى القصيدة
شاعرٌ يسعى(٨).

و يقول في نص «هكذا أنا» :

وكُلّي صهاريجُ ضوءٍ
وأفكارُ روحٍ مزلزلةٍ
وسياطُ ضميرٍ
يسير على ورقٍ
من غبارٍ
يذوب ويَبعث شعراً
عصيّاً على الفهم
لكن زكيّا... (٩).

كذلك تبدو الأسطورة حاضرة بكلّ عنفوانها وألقها من خلال الحنين الذي يبديه الشّاعر إلى «بدائية» ما تجعله يعاودُ الطّيران والتّحليق في الأعالي مثل الإنسان البدائيِّ الذي كان يتمتّع بهذه النّعمة، كما تنبئنا بذلك العديد من الأساطير الكبرى، يقول الشّاعر في نصّ «هكذا أنا»:

جُبلتُ على الطّيران
فكيف أطيق التّراب فراشاً
وماء السّفوح شراباً (١٠).

هذه النّزعة البدائيّة تبدو عند شاعرنا وقد امتزجت بحرارة الانتماء البرّيّ للأرض كما هي في ضراوتها الأولى: الأرض التي تمنحُ متعةَ سماع دبيبها كما يلوح بذلك الشّاعر في نصّ «أرض ما». إنّ الحوار الذي يقيمه محمد أنوار محمد مع البدائيِّ والغابر الذي يسكننا ساهم في منح الصّور الشّعرية أفقاً شعريّاً منفتحاً على الميثولوجيات الإنسانية الكبرى: أفقاً مفتوحاً يجرّب كلّ الممكنات التي تنحتها المخيّلة في انزياحاتها الرّائعة. إنّ استحضار الميثولوجيا (السّيمرغ، التّكوين، الطّوفان، الهدهد...) في هذه المجموعة يمرّ عبر إعادة تشكيل مكوّناتها والدّفع بها داخل سياقٍ شعريٍّ ومعرفيٍّ جديد بهذه الصّيغة المفارقة يربي الشّاعر نفسه ويقطع الها البعث بعد طول موت. غير أنّ هذا البعث لا تكتمل دلالته ورمزيته إلا بتحوُّل الشاعر إلى كائنٍ خالقٍ ومبدعٍ يعيد ترتيب الوجود الذي يبدأ وينتهي بالشّعر كما ينبئنا في نص «صديقي العزيز وبعد» :

كأنّي أولِّدُ شيئاً جديداً
وأَبعثُ ضوءاً جديداً
وأشْطر كوناً
وأبني سماءً
وأبسطُ أرضاً
وأخلقُ
أخلقُ شعراً(١١).

في سياقٍ آخرَ، تبدو الاختياراتُ الإيقاعية التي تبنّاها الشّاعر مندمجةً إلى حدٍّ كبيرٍ بالبناء العامِّ للمجموعة، من خلال التّنويعِ بين الاستناد إلى التّفعيلة بكلّ إمكاناتها الإيقاعيّة المعروفة والاستفادة مما يمنحه الإيقاع الدّاخليُّ من إمكانات أخرى تجد مشروعيتها بشكلٍ أو بآخرَ في مُنجزِ قصيدةِ النّثر العربيّة. وبالرّغم من أنّ كلّ نُصوصِ المجموعة يحكُمها الإيقاعُ التفعيليُّ إلا أنّ إيقاعاً داخلياً آخرَ يبدو واضحاً في جلِّ النّصوص، من خلال اعتماد التَّكرار والتّقابلات الصّوتية والتّركيبية والدّلالية المختلفة. ولعلّ ما يلفت الانتباه هنا هو لجوءُ الشّاعر لبعض التّقنيات الإيقاعيّة مثل إقامة نوع من التّناغم بين حروف معيّنة، كما هو الشّأن بالنّسبة لحرف الحاء مثلاً بكلّ حمولاتها الذّاتية والرّمزية، نقرأ في نصّ «أحتمل الوجود»:

طبعاً سماءُ الله واسعةٌ
سأسبحُ كلّما حَان الصّباحُ
وكلّما سمحَ الجناحُ
وربّما أسدي النّصائحَ
للعواصف في الأعالي
أو أبوحُ لأيِّ مكنسةٍ
تلم شتات أنظارٍ وأفئدة (١٢).

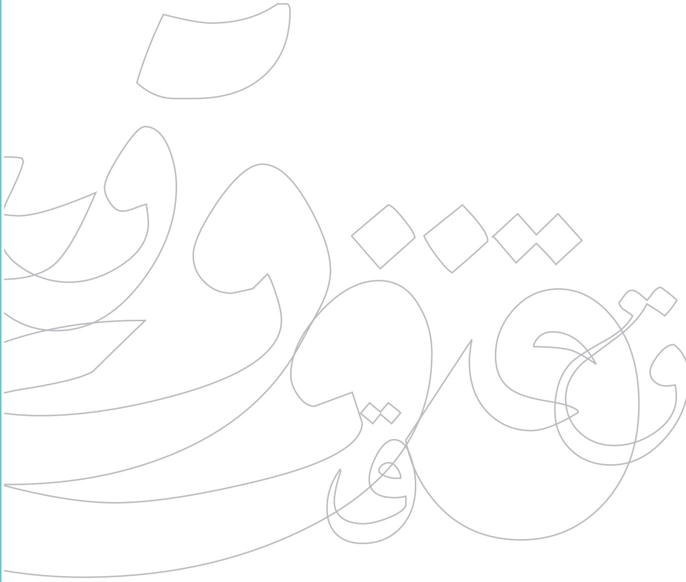
نفس الاختيار يداهمنا بشكلٍ أكثرَ وضوحاً في نصّ «سخريّة» حينما يجعلُ الشّاعر من تكرار حرف النّون نغماً إيقاعياً مميّزاً منح النص جماليّةً إضافيةً، يقول الشّاعر:

إنّا فرشنا
للرّتابة ليلةً كفناً
سكبنَا الماءَ
في الماء المثلَّج أو سكبنَا
ثم ذُقنَا أو رشفنَا
ثم خلنَا الحرف
روحاً تحتها البلّورُ
والكلمات بيداً
حفَّها النُّوَّارُ (١٣).

في نهاية هذه الورقة يمكنُ القول إنّ الشّاعر محمد أنوار محمد استطاع، بمعجمه الثّر وبمتخيّله العارم والمتعدّد الرّوافد أن يشكّل

هُويّةً شعريّةً متوثّبةً تنضح بالرّشاقة والعفويّةوالعمق،وتضيءالدّهشةالتي تشتعلبداخلنامحفّزةًإياناعلىالاحتفاء بزمنٍلامرئيٍّسحيقٍمتجذّرٍفيالأعماق الدَّفينة للنّفس البشريّة.

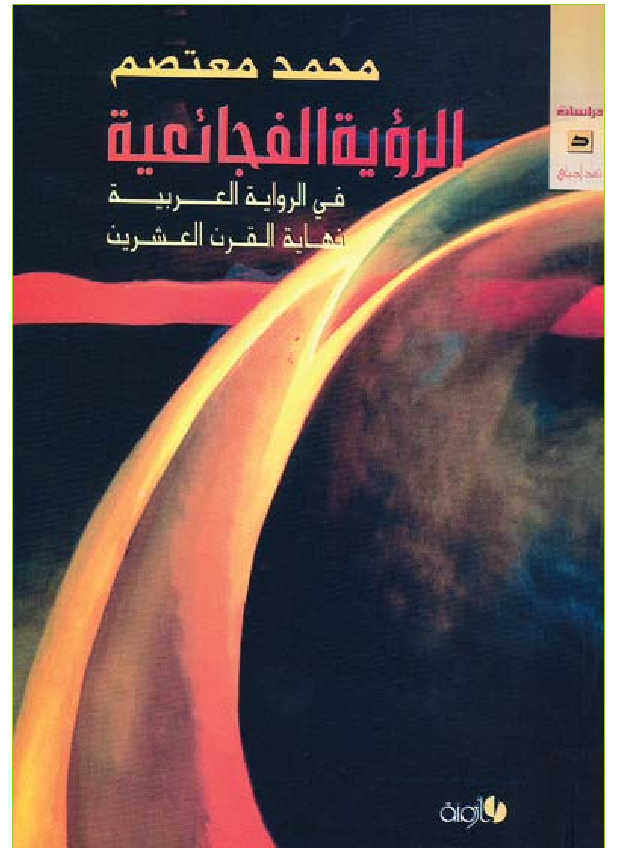
(١)محمدأنوارمحمد:أحتملالوجود،مكتبة دار الأمان، الرباط، ٢٠٠٨، ص: ٥.
(٢)محمدأنوارمحمد:أحتملالوجود،م.س ٢٠٠٨، ص:٦٤.
(٣)جلبيردوران:الأنثروبولوجيا:رموزها، أساطيرهاأنساقهاترجمةمصباحسعد المؤسسةالجامعيةللدراساتوالنشر والتوزيع،بيروت،الطبعةالثانية١٩٩٣،ص: ٣٥٩.
(٤)محمدأنوارمحمد:أحتملالوجود،م.س، ص: ٤.
(٥)محمدأنوارمحمد:أحتملالوجود،م.س، ص: ٥٨.
(٦)محمدأنوارمحمد:أحتملالوجود،م.س، ص: ٦.
(٧)محمدأنوارمحمد:أحتملالوجود،م.س، ص: ٢١.
(٨)محمدأنوارمحمد:أحتملالوجود،م.س، ص: ٣٨.
(٩)محمدأنوارمحمد:أحتملالوجود،م.س، ص: ٨.
(١٠)محمدأنوارمحمد:أحتملالوجود،م.س، ص: ٧.
(١١)محمدأنوارمحمد:أحتملالوجود،م.س، ص: ١٧.
(١٢)محمدأنوارمحمد:أحتملالوجود،م.س، ص: ٦.
(١٣)محمدأنوارمحمد:أحتملالوجود،م.س، ص: ١٢.



«الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين»

المثقف العربي يجترّ أحلامه

جمال الموساوي



حاز كتاب «الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين» للناقد الأدبي المغربي محمد معتصم على جائزة المغرب للكتاب في صنف الدراسات الفنية والأدبية في دورة ٢٠٠٥، اعتباراً لجدة الموضوع من جهة ولجدية اشتغال الباحث عليه من جهة أخرى، ومن جهة ثالثة لراهنية القضايا التي أثارها خاصة ما يتعلق منها بأحلام المثقفين العرب في بناء مجتمعات حديثة تسودها قيم التسامح والمساواة مع التشبث بتلك القيم التي تشكل هوية الإنسان العربي، وهو تشبث مشوب بالقلق، والخوف من الذوبان في إعصار التحول الذي يشهده العالم المعاصر.

في العرض الذي نقدمه هنا سنحاول الإحاطة ما أمكن بما يثيره هذا الكتاب الذي يشكل إضافة نوعية للمكتبة النقدية العربية.

هل جسّد الأدب العربي خلال القرن الماضي الصدمات التي توالت على العالم العربي؟ وهل استطاع أن يفي بعكس الواقع مرير مطبوع بشتى أنواع المآسي وألوان الخيبات؟

لقد تعاقبت الحروب والهزائم، وارتفعت الأصوات بشعار تلو شعار تعلن مطالب وتندد بهزائم وخيانات، لكنها عادة ما تنتهي إلى الخرس دون أن يحدث أي شيء. المجتمعات العربية تتكيف مع واقعها الجديد وتخلد إلى نفسها في انتظار خيبة جديدة وانعكس هذا الوضع على الكثير من مجالات الحياة في البلاد العربية: ما من مواقف صلبة على الأرض، ثمة فقط مواقف لأناس يقيمون في الخطاب لا يغادرونه إلى الممارسة، ولذلك لا أثر لهم في حياة الناس وفي همومهم وفي مآسيهم الحقيقية ولعل لهذا السبب صار المثقفون والمبدعون أكثر عزلة وأقل حضوراً في أذهان الناس ووجدانهم.

لكن مع ذلك فإذا توخينا بعض الموضوعية فسنتساءل عما هو مطلوب من هؤلاء المثقفين الكتاب والمبدعين ما هو دورهم، ما التحدي في مجتمعات يرين عليها كل ما ذكرناه من الفواجع والمآسي والهزائم إنه سؤال، كما نتصوره، مؤلم جداً بيد أنه أساسي ما دام يشكل طريقاً إلى البحث في/وعن دور الأدب والإبداع الأدبي تحديداً في الحياة، خاصة مع دخول العالم إلى عصر آخر يشهد اجتياحاً معلوماتياً لم يسبق له مثيل في تاريخ البشرية. عصر يبدو شرهاً ومستعداً لابتلاع القيم التي فَضلتْ عن صراعات التطور في العالم ما

في ذلك الأدب. فأي دور إذن يمكن أن يلعبه هذا الأخير في قلب هذه الانهيارات التي أسفرت عنها لسيرورة التقدم الانهيارات التي لم تترك من الكائن ذي الأحاسيس غير بقايا وشظايا. وهل يمكن أن يكون الأدب وسيلة فعالة تساعد هذا الكائن على المقاومة وعلى البقاء؟

ينقلنا الناقد الأدبي المغربي محمد معتصم إلى عمق هذه الأسئلة المؤلمة. الأسئلة التي قد يطرحها المشتغل بالأدب بينه وبين نفسه وهو يستشرف مأساته ومأساة المجتمع الذي يعيش فيه ويستنفد فيه عمره ويحاول معتصم في كتاب «الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين»*، أن يقدم أجوبة لهذه الأسئلة انطلاقاً من مجموعة من الأعمال الروائية العربية تنتمي إلى مختلف الأقطار العربية وصادرة عن كتّاب من أجيال متباينة. ولعل اختيار نماذج إبداعية بهذه الطريقة مقصود في حد ذاته لتبيان أن ما اصطلح عليه بالرؤية الفجائعية تشكل مشتركاً عربياً «يتوارثه» الإبداع في العالم العربي وينقلها جيلٌ لآخر، تماماً كما تُنقل الجيناتُ الوراثية. وهذا واضح من قول الكاتب «يلاحظ أيضاً أن جيل السبعينيات صعد الصورة إلى حد باتت الأجيال بعده تنظر إليه كمسيح صغير مصلوب نداء لآلام الأجيال السابقة عليه والأجيال اللاحقة» لتترسخ كـ«موقف فكري وإبداعي من مرحلة زمانية كان فيها النهوض كحمل كاذب زاد



محمد معتصم

من ثقل الشعور باليأس في الذات/الذوات العربية» ص ١٦. وهي مرحلة مستمرة على كل حال.

يعمل محمد معتصم على تتبع هذا الموقف لدى ثلة من الروائيين العرب، راصداً كيف اختار كل واحدٍ تصريف هذا الموقف؛ ذلك أنه بالرغم من كون الرؤية الفجائعية حاضرة في كل هؤلاء إلا أن الحدث الروائي الذي اصطفاه كل واحد منهم لتجسيدها مختلف.

فالهزيمة متنوعة والخراب متعدد والمأساة متشعبة وإن أدت جميعها في النهاية إلى ذات الإحساس بالإحباط واليأس والضياع. فهناك هزيمة الوطن وهناك هزيمة الذات.

الذات في مواجهة رغباتها وهواجسها الصغيرة والوطن في مواجهة أعدائه، في الداخل والخارج ومؤامراتهم. الذات المثقفة وهي ترى أحلامها في حياة أفضل وفي بناء مجتمع حداثي تتهاوى وتنهار، والوطن وهو يرى أحلامه في التقدم والسلام والكرامة تتحطم بفعل الحروب الخارجية وصراعات الداخل حول السلطة والثروات. وبهذا تكون الفجيعة شاملة مادام أن الوطن في النهاية هو الناس، هو مجموع الذوات التي تشكله أي المواطن العادي والمثقف والسياسي وغيرهم، ولكل واحد من هؤلاء هزيمته التي تصب في الهزيمة الكبرى هزيمة الوطن ومن هنا يكون الإحساس بضغطها مضاعفاً لكن إحساس الكاتب والمثقف يظل أكثر إيلاماً وأشد مضاضة.

وإذ وصلنا إلى هذه النقطة الأخيرة، فإن ما يفعله معتصم وهو يجوب الروايات التي انتقاها لدراسته، إنما هو رصد تحولات المثقف في المجتمعات العربية وصيرورته الجسدية والنفسية إن المثقف العربي يظل في القرن الماضي مشدوداً إلى أفق من السوداوية بحيث «لا يرى أفقاً مفتوحاً على التغيير إلى الأفضل وأن الحال يتردى ويتقهقر منتكساً» ص ٢٧.

من هنا، فإننا، ربما، بدأنا نتلمس الطريق إلى الأجوبة حول ما إذا كان الأدب العربي المعاصر يعبر فعلاً عن الواقع وعن دور

المثقف ومكانته في هذا الواقع. ذلك أن المؤلف ومن خلال النماذج الروائية المنتمية إلى بلدان عربية مختلفة يتتبع خطوات المثقف وهو يتدحرج من خيبة إلى أخرى ومن حصار لآخر إلى أن ينتهي به المطاف غارقاً في سديم من الضياع، ودخانٍ من الأحلام المجهضة مهما كانت هذه الأحلام كبيرة أو صغيرة، ذاتية أو جماعية.

يشهد الناقد محمد معتصم وهو يستقرئ الأعمال الروائية، بانحسار صوت المثقف العربي في مواجهة الكثير من التحديات، وهذا الانحسار تواطأت فيه عوامل عدة ذاتية وموضوعية، أدت في الأخير إلى تغيير موقع المثقف من الداعي إلى التغيير إلى المستسلم المتقوقع بعد أن لم يجد لكلماته وأفكاره صدى بل سوطاً وتعذيباً وتهديداً، فكف أن يكون فاعلاً بالرغم مما يحمله من أفكار، لأن الأفكار وحدها، كما يقول المؤلف: «لا يمكن أن تفعل ما لم تنتقل من حضورها القوي في الذهن والأوراق إلى الحضور الفعلي والفاعل في الحياة العامة وسلوك الأفراد والجماعات» ص ١٨.

لقد دافع المثقف العربي عن الحرية على تعدد تجلياتها ومجالاتها - حرية الوطن، حرية المرأة، حرية الاعتقاد.. وعن الديمقراطية والقيم الحداثية الأساسية للدخول إلى العالم الحديث وعن التسامح والتعايش في ظل الاحترام المتبادل للأعراق والأديان، لكنه واجه دائماً كتلاً من الليل مظلمة، فلم يتبين طريقه وبقي بالتالي في رحيل أبدي، رحيل في الخارج وفي الداخل، في الخارج بين المنافي والسجون ومناطق الهامش وفي الداخل أي داخل أعماقه، باحثاً عن أحلامه التي تحولت إلى نوع من الحنين القاسي المعذب، والذي قد ينتهي به إلى الاغراق في التسكع والخمر في انتظار مصير أكثر فجائعية إما الجنون وإما الانتحار في بعديهما المادي والرمزي.

وسواء في «هلوسات ترشيش» لحسونة المصباحي أو «يقين العطش» لإدوار الخراط أو «جنوب الروح» لمحمد الأشعري أو «سلالم الشرق» لأمين معلوف أو «سيدة المقام» لواسيني الأعرج أو «الميراث» لسحر خليفة أو في باقي الروايات المعتمدة يعمل محمد معتصم على رصد مسارات ومصائر الكائنات التي «تبدأ ضعيفة وتتقوى ويشتد عضدها فتضعف مجدداً ثم تتلاشى وتموت» ص ١٤، وطبعاً ليس أي كائنات، كما أن الموت هنا حاضر ببعديه المادي والمعنوي أيضاً وهكذا يهتدي المؤلف خطوة خطوة إلى عمق فعل الكتابة بما هو بحث عن خلاص وعن تطهير، أو ليست الكتابة في جانب هام منها فعل تطهير؟ ما الذي يفعل الكاتب عندما يفضح الظلم ويصرخ في وجهه ويتحداه، وما الذي يفعله عندما يدعو إلى الحرية ويرفع صوته / قلمه منادياً بالتعايش والتسامح والمحبة ونبذ العنف والإرهاب، في كل تجلياته وأشكاله؟ ألا يعلن عن رغبة في التطهير، وفي المقاومة؟ وهذا ما يقول المؤلف بصدد الحديث عن رواية «سيدة المقام» لواسيني الأعرج، عندما تأخذ الكتابة معنى الملاذ، حيث «الذات تشعر بالخطر وتحس أنها محاصرة ومرفوضة ومع ذلك تقاوم التحلل والتفسخ من خلال الممارسة والإصرار على البقاء بالتدوين والتقييد وبتهريب الواقع الخارجي والأشياء الجميلة الحبيبة إلى النفس إلى رحاب الكلمات» ص ١٤٤ ـ ١٤٥.

إن البحث في فجائعية الأدب العربي هو بحث في فجائعية الواقع العربي نفسه هذه الفجائعية التي حولت الكاتب والمثقف إلى كائن محاصر يكاد رأسه يتدلى وينتكس، وكتاب محمد معتصم يرصد، من خلال أعمال روائية لأسماء عربية وازنة الحد الذي بلغه تأثير فجائعية الواقع في الأدب العربي المعاصر.

* محمد معتصم «الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين» دار أزمنة عمان ـ الأردن، طبعة أولى ٢٠٠٤.

في مجموعته الأخيرة «حياة بين شاهدتين»

الناعبي يؤثث الموت بتفاصيل الحياة!

محمد صبيح

على الضفة الأخرى من المشهد الشعري الخليل نسبياً والمترنح بين الرؤى والرؤية تأخذ المجموعة الأخيرة للشاعر العماني يحيى الناعبي «مشهداً آخر يؤشر بوضوح على مدى النضج الذي تسير على صهواته بثقة ودعة قصيدة النثر في المشهد العربي الخليجي عامة وفي عُمان خاصة لتحتل موقعاً متميزاً في فضاء هذا الجنس الأدبي الذي انتهى من تثبيت مشروعيته وشرعيته إلى درجة لا يشكك فيها إلا عاجز عن الاستبصار أو فاقد لأدوات البصيرة.. ومن هذه النافذة تطل نصوص الناعبي المشحونة باللغة المنخفضة في نبرتها الشعرية والعالية في روحها المتعبة في اللحظة الكونية المتفجرة حزناً لا ينضب وموتاً لا يتوقف غربة واغتراباً... لينفث الشاعر كل ما يتفايض من دفق دواخله نحو آلام تسكن الذات الشاعرة في كوكب مريض وزمن شاحب بالغربة والضجر...

تتشابك اللغة والدلالات والصور وبنية الإيقاع الداخلي لترسم لوحة بيبلوغرافيا لنصوص شفيفة تبدو ظلالها أعمق من جسدها كصبارة في صحراء جافة تمتح بتفاصيل الموت المادي وتُمد جذور الحياة عميقاً في داخل غربتها.. وعلى عكس ما يطفو من ذبول وخواء وعدمْ على سطح نصوص الناعبي تستقر في متاهات الإيغال رغبة عارمة بالحضور والحياة...

أمضي في هذا الليل الحالك الظلمة
بعصا الأعمى
المتعطشة إلى ارض خصبة
تنبت عليها
وترعاني من القطيع
في وضح النهار.

سبعة وعشرون نصاً تحمل في مجملها صوراً متلاحقة لذات مفرطة بالحزن والفجيعة هي حياة الذات الشاعرة وهي تخطو بين «شاهدتين» تؤشران بقسوة على المشهد الخراب «والأرض اليباب» التي يزهر الموت فيها بأزهار ليست «بودليرية» لشر يتمكن من تجاويف التكوين.. بل هي أقرب إلى طيش الرصاصة.. وهي تجوب المدن الغارقة في جحيمها المادي ويومياتها الراكدة في مستنقع الغياب والاغتراب... أفول، وصايا يائسة، عزلة، ضجر، أرق، عبث هذه بعض من عناوين «الحياة بين شاهدتين» تتشابك كلها بالصور المتلاحقة والمركبة أحياناً لترسم الفحم اختلاجات المرتعب والغاضب في تناقض يشي بما يمكن أن نصفه «بحياة تموت.. أو موت عاجز» في ظل حياة تفور بالرغبة والحنين:

القبر ليس للأموات
فكفني ابتسمت منذ أن فرقت في وحل الطفولة
أملس هذا الصباح
وشارع واحد
يمر منه ألطف الأشباح
مستأنس بملقى من ظل يموء عند ملنقر
نافذتي
نوم عميق.

وأكثر ما يميز «شاهدتي الناعبي» ذلك التمازج بين شاهدة الصورة في النص وشاهدة الدلالات والإيقاع الخافت ليكتمل المشهد الجنائزي وتحلق بشفافية رغبة الانعتاق وفراشة الأمل.. وعبر المجازات خيالات المفارقة وبالقليل من اليومي المستلقي في حضرة الكوني تتناسل القصائد في خفة غيمه وقسوة جرح ينزّ ألماً واغتراباً... «فالمسا يأتي من ممرات بعيدة ويستشعر برودة الجسد.. والأنفاس مقبرة مهجورة والغيمة هجرت عطرها.. النورس تبكي.. بينما القلب شارد نحو هاوية كسفينة طمست بوحدتها نهار المحيطات».

والصورة المركبة هاهنا والمعقدة نسبياً في نصوص أخرى تفتح حدقات المتلقي على ما يكتنف هذه المشاهد من غرائبية في الدلالات

ووحشة في تضاعيف وبنية اللغة .. بل ونكاد نلمح في «قصائد» حملت عنوانا في المجموعة وذيّل «إلى فرجينيا وولف» ذلك الجسد المنهك بالحزن والكآبة وهو يسير رويداً رويداً إلى لجة الماء ليغمر روحه المثقلة بالعزلة مغمض العينين .. ليواري جحيم اللحظة في نهر لا يروي أبداً .. ليختم النص بطلقة تكتم خلف الجدران عويلها «في معجم النسيان هناك غرف لم يغمرها الضوء .. لذا تقوم في الصباح»

وفي نص آخر يعبق بالوحشة ويتسارع في طاقته اللغوية المشحونة بصور متلاحقه وعبر مشهدية هي الأجمل في المجموعة بتقنية «اللغة البصرية» ودلالاتها المركبة منذ العنوان الأول «لا شيء أبداً» تتدفق الصور منهالة وتتسارع كما عجلة قطار يطحن الذات الرائي «ونوشك أن نلمح رامبو أو المعري يقوده» نحو اللاشيء المتبقي في حديقة الكون ونحو رائحة العبث لتتساقط نفثات الغربة والضجر واللاجدوى ونكاد نلهث ونحن نفر من / أو نمشي خلفها .. «لا شيء جريان من أحلام يتلمسها المكفوفون، شلال المطارق يهوي بجنازات آلامه ..». وتتكرر لازمة «لا شيء» في النص لتؤشر عميقاً على عدم اللحظة فلا شيء سوى «ضجر يرتعش كعصفور شرع يمخر خطى المرتاعين طيور مخالب مدماة موت بطيء بلون الغروب، قرصان يلتهم ثمرة ملاك، الضوء يخدش قشرة الرأس نجمة سقطت بين قدمي ...» ورغم كل هذا الخواء وهول هذا اللاشيء نبصر وللغرابة غير الغريبة على ذات ترفض الخواء وتستنشق الحياة من رئة الموت شاهدة أخيرة في النص تنقش على حجر الفجيعة آخر حلمها الكوني وتصر على أن تدافع عن كينونتها في هذا اللاشيء وتسدل ستارة الصور في نص حميمي وشائق لتعلن أخيراً:

«لا شيء أبداً
أركض بجانب البحر
أساير سفناً عتيقه
أرسو معها بدمي الرطب الجامح
وأضمها
بغضب وخيبة» .

بلغة ينحو بها نحو الخصوصية وبنايات تنشج في متن المجموعة صوتها وتقلّب صور عويلها يتقن الناعبي رسم عالمه الداخلي لينشر حزنه عالياً على سطح روحنا متنقلاً بخفة ما بين زمن النص وزمن الرؤية وما بين مكان الذات وتداعياتها فمن نوم القبور يقفز عالياً نحو خطو الطفولة ليجد الأمن الجواني في اشتياق لحظة الانفلات فيما يقابل البيت الصغير في لحظة التكوين تلك المدينة القاسية المتهورة الماضية مغمضة العينين نحو العدم ولعل القبر هو المشهد المتواصل ما بين شاهدتي الناعبي ولا يكسر سوى القليل من نشوة الطبيعه البكر... أو ومضة المرأة شبه المتوارية في المجموعة وحتى في لحظة الكشف الأبدي تأتي موشحة بالحزن والألم في درب طويل كانت أقمار لذته قصيرة:

كم بدا الليل متدثراً على عناقنا
....عندما فاجأه بساط الضوء المندلق من نشوة القمر
.........تلك الليلة بح أنينها وهي تقاسمني الشهقة
أسرفت في ذرف دموعها...

وإذ يتقن الناعبي تأثيث جدران الموت بتفاصيل الحياة فإنه يؤثث لصوت شعري متمايز عن آخرين سقطوا في «لهاث الكوبي والنسخ في قصيدة النثر الحديثة» وأكثر ما يلفت النظر للقارئ والناقد تلك الجمالية التي تتماوج على خد المجموعة وهو تنشج بالحزن والغربة والموت. وبرغم روح النص الكئيبة تسمو الشعرية العالية لتؤكد أن الموت المتقدم ما بين شاهدتي الناعبي لن يجد طريقه لحياة الجمال الكامن في متن النص!

في صحراء وحدته
ترك للجسد مساحة ضيقة
على ضفاف الغياب
حيث الديدان تترقب من مرآة الفقد
ذلك الوميض من الرحيل.

....

شاعر وكاتب من الأردن
«حياة بين شاهدتين» الشاعر يحيى الناعبي، كتاب نزوى مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان ٢٠٠٦.

حين غادرت

حين عبرت.. فغادرت.. وتركت.. انتبهت!
انتبهت إلى نفسي أكثر والناس!
فاكتشفت أني كنت أسير بينهم حافي الروح..
كنت لا أعرفني معظم الوقت.. والوجوه كانت تخلع ملامحها.. وتتستر بما لا يرى.
وعرفت أن المرايا كانت كاذبة حين تعكس أصواتنا ملطخة بألوان تتناسب وأهواء السادة المحملقين.
في لحظة سقوطي الآن سأعترف لنفسي بأنني كنت مجنوناً وصاخباً في هدوئي بدون وازع شفيف..
في وحدتي الآن التي هي امتداد لوحدتي الأولى تستمر حرشفات الصمت تأكلني فأحس أكثر بدفء حزني والسنوات التي أكلت العمر بشكل حارق وبصمت يفوق صمتي.
وسأعترف لكم بأني كنت أتدحرج بجسدي الهش لأعبر الزوايا الحادة بإرادة خائبة يحكمها عقل غير واعٍ، ولذلك كنت أمرّ من البوابات برغبة باردة رغم أن الظاهر يشي بنار الشوق ولهفة الالتياع.. ورغبة العطشى لسراب يتدفق في البعيد البعيد.
وسأعترف مرة أخرى لنفسي التي لم تعد نفسي الآن لأنها حلقت في البعيد وتركتني أواجه ما أنا فيه الآن بأنها خدعتني وأنا تحملتها في رحلتي نحو النهاية المحتومة التي بدأت وانتهت في ذات اللحظة التي تعرفت فيها على نفسي الخادعة، التي أوهمتني.
أيها المسافر المخدوع اخلع رأسك وتدبر وقتك لأن ساعة استيقاظ الحواس قد بدأت وأسرف في الألم واتشح بحنين الحزن الشفيف وتعلق بحجامة الروح وتربص لنفسك قبل أن تلثم التراب المشتهى وتغمرك رائحة التفاصيل التي كانت بعيدة وتوصمك بوشم الحقيقة التي كنت تتحاماها أو تحدّق بعيداً عنها.
وتذكر
أن الوقت حنين
والمسير وإن طال قصير
وأننا مجرد أغنيات دفء يتيمة
وأنك أنت الآن بعيد.

عبدالفتاح صبري



قلعة قايتباي في الإسكندرية

مَعْلم حضاري على ساحل المتوسط

أحمد أبو زيد

تعد قلعة قايتباي التي يزيد عمرها اليوم على ٥٠٠ عام، من أهم القلاع والحصون الدفاعية على ساحل البحر المتوسط، ومن أبرز رموز مدينة الإسكندرية التاريخية والحضارية، ومن أهم العمائر في مصر والعالم الإسلامي من الناحية الأثرية والسياحية والثقافية.

وقد شهدت هذه القلعة منذ تأسيسها في العصر المملوكي العديد من المعارك الحربية في فترة حكم المماليك والعثمانيين وكان احتلالها من قبل الفرنسيين، وفيما بعد البريطانيين، مدخلاً لاحتلال مصر كلها في نهايات القرن التاسع عشر. وبعد تولي محمد علي باشا حكم مصر قام بترميمها وتزويدها بمدافع إلى أن انتهت كموقع عسكري في مطلع القرن الماضي، ثم تحولت إلى مزار سياحي في الوقت الحالي.

وقد انتهت وزارة الثقافة المصرية في الفترة الأخيرة من مشروع ترميم هذه القلعة التاريخية التي أنشأها السلطان المملوكي الأشرف أبو النصر قايتباي عام ٨٨٢ هـ ـ ١٤٧٧م، ومازالت ترتفع حتى اليوم شامخة في نهاية الطرف الشمالي من شبه جزيرة رأس التين، وتشرف على مداخل الميناء الشرقية.

واستمرت أعمال ترميم القلعة عامين لإنقاذ هذا الأثر الإسلامي الهام، ووصلت كلفتها الى سبعة ملايين جنيه مصري، وشملت كل مكونات القلعة المعمارية مثل الأسوار الخارجية والداخلية والسراديب الساحلية والقاعات والشرفات والأبراج والمسجد الجامع والأبواب، إضافة إلى البرج الرئيسي وهو مربع الشكل يبلغ طول ضلعه ثلاثة أمتار ويزيد ارتفاعه على ١٧ متراً، ويتكون من ثلاثة طوابق بنيت بالحجر الجيري.

وأوضح زاهي حواس الأمين العام للمجلس الأعلى للآثار أن مشروع الترميم تضمن كل أعمال الترميم المعماري والدقيق، وأن خبراء أثريين وضعوا مصدات للأمواج من الناحية الشرقية الجنوبية للقلعة، لحماية الأعمدة والجدران التي كانت تعاني الإهمال، وكانت حالتها متردية نظراً لتلاطمها الدائم مع أمواج البحر، وشملت الترميمات أيضاً مشروعاً لتسهيل الزيارات السياحية، مع تجهيزها بما لا يتعارض مع المعمار الخاص بالقلعة، للنشاطات الثقافية التي تقيمها وزارة الثقافة مثل مهرجان القلعة الصيفي للأغاني العربية الذي يستغرق أسبوعين.

وأكد حواس أن المجلس الأعلى للآثار يقوم حالياً بعمل دراسة معمارية متكاملة للجزء الخاص بمتحف المحنطات البحرية داخل القلعة والتابع لوزارة البحث العلمي لترميمه، حيث إنه لا يزال يحتفظ بمعظم عناصره المعمارية القديمة.

القلاع الحربية

وتعد القلاع من أهم المنشآت والحصون العسكرية والدفاعية التي ظهرت في العصور الوسطى وانتشرت في الكثير من المدن العربية والإسلامية، وكانت هذه القلاع تبنى على تلال وجبال مرتفعة وتطل على المدينة لتحقق لها هدف الدفاع والتحصين ضد المعتدين وقد اهتم بها الحكام والسلاطين، وتسابقوا في تشييدها وعمارتها حتى غدت من المعالم الأثرية البارزة للحضارة الإسلامية، والتي لا تزال قائمة حتى اليوم في بعض المدن الإسلامية لتشهد على ما وصلت إليه العمارة الحربية خلال العصور السابقة من تقدم وشموخ وازدهار.

وكان اختيار مكان القلعة يتم بشكل دقيق بحيث تحتل أعلى موقع في المدينة، ويكون باستطاعة حُماتها من الجنود صد الغارات المحتملة والدفاع عن المدينة ضد أي اعتداء خارجي، كما كانت هذه القلاع تستخدم كمقر للحكم حيث يسكنها الحكام من الملوك والسلاطين والأمراء، ومعهم عائلاتهم وجنودهم.

ومصر من الدول التي تضم مجموعة من القلاع الحربية أشهرها قلعة الجبل في القاهرة التي أنشأها السلطان الناصر صلاح الدين الأيوبي عام ١١٧٦م، في بداية العصر الأيوبي، وهو العصر الذي ازدهرت فيه العمارة الحربية من قلاع وأسوار.

تاريخ القلعة

وقلعة قايتباي هي درة العمارة المملوكية في الإسكندرية، ومن أهم الآثار الباقية حتى اليوم، وأهم قلاع مصر البحرية على البحر الأبيض، وتقع على الطرف الشمالي للميناء، وتعد من المعالم البارزة للمدينة.

وقد أقيمت على أساس منارة الإسكندرية القديمة التي بنيت في عهد البطالمة سنة (٢٧٩ق.م)، بارتفاع ١٢٥ متراً، عند الطرف الشرقي لجزيرة فاروس، وكان هذا المنار قد تهدم إثر زلزال عام ٧٠٢هـ أيام الملك الناصر محمد بن قلاوون الذي أمر بترميمه إلا أنه تهدم بعد ذلك بعدة سنوات، ودمر في زلزال وقع عام ١٣٠٢م، ثم تهدمت جميع أجزائه سنة ١٣٧٥م، ووصفه الرحالة العرب وبينهم ابن بطوطة وعبد اللطيف البغدادي واعتبر إحدى عجائب الدنيا السبع القديمة. وقد أنشأ هذه القلعة السلطان الملك الأشرف أبو النصر قايتباي المحمودي سنة ٨٨٢ هـ/١٤٧٧م، عندما زار مدينة الإسكندرية حيث توجه إلى موقع المنار القديم وأمر أن يبنى على أساسه القديم برج عرف فيما بعد باسم قلعة أو طابية قايتباي وتم الانتهاء من البناء بعد عامين من تاريخ الإنشاء.

التخطيط المعماري للقلعة

قد بنيت قلعة قايتباي على مساحة قدرها ١٧٥٥٠ متراً مربعاً (أربعة أفدنة)، والبرج

.ترميمها استغرق عامين وتكلف سبعة ملايين جنيه، وأعاد للقلعة عافيتها ومجدها التاريخي.

.شهدت العديد من المعارك الحربية في فترة حكم المماليك والعثمانيين.

.أثر معماري عريق ومزار سياحي يبرز العمارة الإسلامية الدفاعية في أبهى صورها.

.احتلالها من قبل البريطانيين كان مدخلاً لاحتلال مصر في نهايات القرن التاسع عشر.

.بنيت على أساس منار الإسكندرية الذي وصفه الرحالة العرب مثل ابن بطوطة وعبد اللطيف البغدادي واعتبر إحدى عجائب الدنيا السبع.

.نالت اهتمام سلاطين وحكام مصر على مر العصور التاريخية لدورها الهام في تحصين مدينة الإسكندرية وحماية مينائها البحري.

.عرفت أيام الحملة الفرنسية باسم «قلعة المنارة» لتشييدها على المنار القديم للإسكندرية.

.انتهت كموقع عسكري في مطلع القرن الماضي وتحولت إلى مزار سياحي في الوقت الحالي.



الرئيسي للقلعة عبارة عن بناء ضخم يتكون من ثلاثة طوابق ويزيد ارتفاعه على سبعة عشر متراً، وهو مربع الشكل طول ضلعه ٣٠ متراً، ومشيد بالحجر الجيري ذي القطع الكبيرة، وأقيمت في أركانه الأربعة أبراج مستديرة ترتفع عن سطح البرج الكبير نفسه ويبلغ قطر كل من هذه الأبراج الأربعة ستة أمتار.

ويتوسط المدخل الضلع الجنوبي من البرج الرئيسي وهو عبارة عن فتحة يبلغ اتساعها ثلاثة أمتار ترتفع إلى نهاية الطابق الأول من البرج، وتتوسط هذه الفتحة عقب مستطيل الشكل بها ثلاث قطع من حجر الجرانيت الأحمر، وعلى جانبي الباب توجد مسطبتان من الحجر وترتفع كل منهما ٨٠سم عن أرضية المدخل.

ويتوصل إلى داخل البرج من خلال المدخل الرئيسي له ويقع بالضلع الجنوبي، حيث يؤدي هذا المدخل إلى داخل البرج الذي يتكون تخطيطه من ثلاثة طوابق يختلف كل منها عن الآخر في التخطيط والارتفاع:

الطابق الأرضي ويشتمل على مسجد يشغل أكثر من نصف المساحة وقد بني على نظام المدارس المملوكية من صحن مربع مكشوف في الوسط يحيط به من جهاته الأربع أربعة إيوانات صغيرة، وأرضية الصحن مغطاة بالرخام الملون.
ويشتمل كذلك هذا الطابق على قسمين آخرين أحدهما في الشرق، ويتكون من ردهة على شكل ممر طويل مواز للجدار الخارجي وبعض حجرات صغيرة بالضلع الجنوبي، أما القسم الثاني وهو الجانب الغربي على يسار الداخل فيتكون من ردهة توازي الجدار الغربي وحجرة في الضلع الجنوبي.

٢ـ الطابق الأول العلوي، ويتم الوصول إليه عن طريق سلم من الحجر مرتفع الدرجات،

ويتكون من قسمين القسم الأول يشتمل على ممرات جانبية، أما القسم الثاني فهو عبارة عن مجموعة من القاعات الكبيرة والحجرات الصغيرة.

٣ـ الطابق الثاني العلوي: ويتم الوصول إليه عن طريق سلم حجري أيضاً، وهو يتكون من مجموعة الممرات الجانبية والعديد من الحجرات والمخازن، وأسقف وحدات هذا الطابق قد بنيت كلها بالطوب الأحمر على شكل قوس.

ويحيط بالقلعة من الجهات الأربع أسوار من الأحجار الضخمة، وقد أعدت لحمايتها من الخارج فالضلع الشرقي من هذا السور يطل على البحر، ويبلغ عرضه مترين وارتفاعه ثمانية أمتار ولا يتخلله أي من الأبراج، أما الضلع الغربي فهو سور ضخم أكثر سمكاً من بقية الأسوار، يتخلله من الخارج ثلاثة أبراج مستديرة والضلع الجنوبي يطل على الميناء الشرقي ويتخلله ثلاثة أبراج مستديرة بارزة ويتوسط هذا الضلع باب على شكل فتحة مستطيلة أما واجهته الداخلية فهي على شكل نصف دائري وبالنسبة للضلع الشمالي من هذه الأسوار، فيطل على البحر مباشرة.

والأسوار الداخلية مبنية من الحجر في البرج الرئيسي من ثلاث جهات فقط الشرق والغرب والجنوب، ويفصلها عن الأسوار الخارجية مسافة تتراوح بين خمسة وعشرة أمتار، ويتخلل هذا السور من الداخل مجموعة من الحجرات المتجاورة يبلغ عددها ٣٤ حجرة أعدت كثكنات للجنود خالية من النوافذ فيما عدا فتحة الباب التي تقابلها فتحة للتهوية، وفتحات المزاغل التي خصصت لتكون فتحات للتهوية من ناحية وكفتحات للدفاع من ناحية أخرى.

وقد وصف ابن إياس القلعة فقال «بني على أساس المنار القديم الذي كان في الإسكندرية، وأنشأ هذا البرج مقعداً يطل على البحر ينظر منه من مسيرة يوم إلى مراكب الفرنج وهي داخلة الى المينة، وجعل بهذا البرج جامعاً بخطبة وطاحوناً وفرناً وحواصل وأشحنهم بالسلاح، وجعل حول هذا البرج مكاحل معمرة بالمدافع ليلاً ونهاراً بسبب ألا تطرق الفرنج للثغر على حين غفلة وجعل به جماعة من المجاهدين قاطنين به دائماً، وأجرى عليهم الرواتب في كل شهر».

واكتسبت هذه القلعة أهمية كبرى من تشييدها على المنار القديم بحيث أصبحت امتداداً لمنار الإسكندرية، ولذلك عرفت في أيام الحملة الفرنسية باسم «قلعة المنارة» أو «المنارة الصغيرة».

الاهتمام بالقلعة عبر العصور

ولأن قلعة قايتباي تعد من أهم القلاع على ساحل البحر الأبيض المتوسط فقد اهتم بها سلاطين وحكام مصر على مر العصور التاريخية، ففي العصر المملوكي نجد السلطان قنصوه الغوري اهتم بهذه القلعة اهتماماً كبيراً وزاد من قوة حاميتها وشحنها بالسلاح والعتاد، ولما استولى العثمانيون على مصر استخدموا هذه القلعة مكاناً لحاميتهم واهتموا بالمحافظة عليها وجعلوا بها طوائف من الجند المشاة والفرسان والمدفعية ومختلف الحاميات للدفاع عنها ومن ثم الدفاع عن بوابة مصر بالساحل الشمالي.

ولما ضعفت الدولة العثمانية بدأت القلعة تفقد أهميتها الاستراتيجية والدفاعية نتيجة لضعف حاميتها ومن ثم استطاعت الحملة الفرنسية على مصر بقيادة نابليون بونابرت الاستيلاء عليها وعلى مدينة الإسكندرية سنة ١٧٩٨م، الأمر الذي أدى إلى الاستيلاء عليها ومنها استولوا على باقي مصر.

ولما تولى محمد علي باشا الحكم، عمل على تحصين مصر وبخاصة سواحلها الشمالية، فقام بتجديد أسوار القلعة وإضافة بعض الأعمال بها لتتناسب والتطور الدفاعي للقرن التاسع عشر الميلادي، تمثلت في تقوية أسوارها وتجديد مبانيها وتزويدها بالمدافع الساحلية، هذا بالإضافة إلى بناء العديد من الطوابي والحصون التي انتشرت بطول الساحل الشمالي لمصر.



وعندما قامت ثورة أحمد عرابي سنة ١٨٨٢م، كان من نتائجها ضرب مدينة الإسكندرية في يوم ١١ يوليو سنة ١٨٨٢م، ومن ثم الاحتلال الإنجليزي لمصر تم تخريب قلعة قايتباي وإحداث تصدعات بها، وقد ظلت القلعة على هذه الحالة حتى قامت لجنة حفظ الآثار العربية سنة ١٩٠٤م بعمل العديد من الإصلاحات بها والقيام بمشروع لعمل التجديدات بها استناداً إلى الدراسات التي قام بها علماء الحملة الفرنسية والمنشورة في كتاب وصف مصر، وأيضاً التي قام بها الرحالة كاسيوس في كتابه سنة ١٧٩٩م.

ثم جاء مشروع الترميم الأخير بعد ما يقرب من مائة عام لكي تستعيد هذه القلعة عافيتها ومجدها التاريخي، وتظل مَعْلماً حضارياً ومزاراً سياحياً وأثراً معمارياً عريقاً يبرز المعمار الإسلامي في أبهى صوره.

الأدب وعلاقته بالسينما

رواية (جارات أبي موسى) نموذجاً

محمد مفتوح

لما تحدث أفلاطون عن جمهوريته الطوباوية قال مريدوه مدينة أفلاطون الفاضلة وباقي الأدباء على اختلاف عصورهم ومدارسهم ومشاربهم في فن الكتابة السردية الأدبية ...! وهلمّ جرّاً. هذه الأخيرة التي ما فتئت أن تحولت إلى سيناريوهات...!

ففي فرنسا على سبيل المثال لا الحصر كتب هيجو «Notre dame de Paris» التي أقامت الدنيا وأقعدتها آنئذ، واليوم يعد بصددها فيلم سينمائي...!
في مصر، أرض الكنانة، كتب نجيب محفوظ روايته الشهيرة (القاهرة) التي تحولت بدورها إلى فيلم سينمائي... !
في المغرب كتب أحمد التوفيق رواية (جارات أبي موسى) سريعاً ما تحولت هي الأخرى إلى فيلم سينمائي بالأهمية بمكان، فما هي الخلفيات الاجتماعية والسياسية والفنية لهذا العمل بعيون نقاد سينمائيين مغاربة تُجاه السينما المغربية التي تطرق أبواب العالمية.. في حين قد سبق أن حصدت أفلام مغربية جوائز وطنية وعالمية كفيلم (نساء ونساء) و(عود الريح) و(عي زاوا) و(البحث عن زوج لامرأتي) واللائحة طويلة... !

عملية الاقتباس من الرواية إلى الفيلم:

إن عملية الاقتباس السينمائي من الرواية، عملية صعبة جد معقدة في الفرز وانتقاء المشاهد بطريقة ذكية معبرة حتى لا يرميها مقص (الرقيب) في سلة المهملات...!

لكنها (عملية الاقتباس) ليست مستحيلة... هاهو ذا المخرج محمد عبد الرحمن التازي بواسطتها (عملية الاقتباس) استطاع تسخير الرواية المغربية في خدمة الفن السابع...!

فالسؤال المهم الذي يطرح عندئذ يتعلق بمعرفة تحديد طريقة تناول الرائعة الأدبية المراد نقلها، خاصة إذا كانت ذات قيمة إبداعية عالية وتتمتع بقدر من الشهرة فأي خط سردي يمكن انتقاؤه إذّاك؟ التي تبدو في الرواية (جارات أبي موسى) أو خلق خط آخر مشابه ومخالف في نفس الآن مع خلق التوزيع اللازم؟

ولقد استجمع التازي المخرج كل الشخوص التي مليها وبالتالي قد استجمع كل المطلوب في عمليته الاقتباسية.. لما أقدم على اقتباس رواية أحمد التوفيق (وزير الأوقاف والشؤون الإسلامية المغربي...) «جارات أبي موسى» الذائعة الصيت ويكون المخرج محمد عبد الرحمن التازي قد شد إليه الأنظار منذ مدة... بهذه المبادرة التي تؤرخ للسينما المغربية... ويكون أيضاً قد أعاد الدفء لعلاقة السينما المغربية بالأدب، رغم الفتور الذي تعرفه هذه العلاقة... وأي علاقة وربما يتجلى في اتهام الروائيين زملاءهم المخرجين بأن هؤلاء الآخرين يعتمدون على لغة (بودلير) إن لم نقل جهلهم للغة الضاد فلا مندوحة في ذلك إن لم نقل أغلبهم لهم تكوين مفرنس وفي غياب مصطلحات تقنية عربية سليمة تجعل عملية الاقتباس عملية عسيرة كما سبق ذكره... وأغلب الظن هنا هالة عزوف المخرج عن الرواية بين النص الروائي والعمل السينمائي:
لا يختلف اثنان أن الرواية وسيلة مخالفة للسينما لأن كلتيهما لها لغة خاصة.

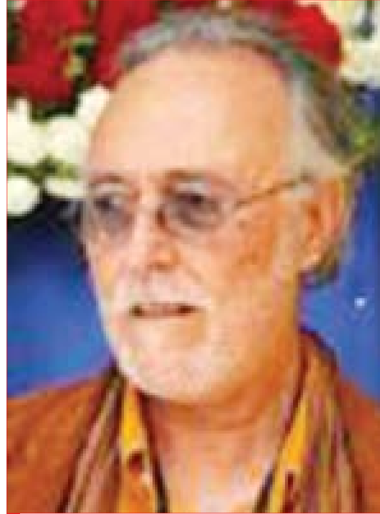
فالرواية تعبر بالكلمات البلاغية بأسلوب متميز على الورق... والرواية ليس لها زمن محدود أي لا تستطيع أن تحددها في مائة صفحة أو مائتين فرواية (الحرب والسلم) تتضمن ألفاً وثلاثمائة صفحة في حين أن رواية (جارات أبي موسى) تصل إلى صفحات...

أما السينما فلها أكثر من لغة، لكن الفيلم السينمائي يظل مقيداً بوقت قد ينقص أو يزيد على ساعتين ولكنه لا يتجاوز ذلك كثيراً، فعلماء النفس اعتبروا أن الانسان لا يستطيع أن يجلس في الظلام طويلاً، صحيح أن هناك أفلاماً طويلة تتعدى الساعتين ففيلم (ذهب مع الريح) طويل لكن عرضه يفترض تنظيم فترة استراحة لأن الناس لا يحتملون كثيراً طول الفيلم... !

وللرواية أشكال وقيود كما للفيلم السينمائي كذلك قيود مختلفة...

وإذا أراد المرء تحويل رواية أدبية إلى فيلم فإن عليه أن يتفق مع المؤلف على الرسالة التي يريد توجيهها، فلا يمكن للمخرج أن يوظف نصاً روائياً في فيلمه بدون احترام ما سعى الروائي إلى تبليغه من موضوعات وقضايا... السينمائي له الحق أن يغير بعض الأحداث أو يضيف بعض الشخصيات أو يحذف بعضها، لكن المهم أن يصور بأمانة ما يريد المؤلف الروائي قوله اعتماداً على اللغة السينمائية، لأنه يمكن للسينما أن تكثف خمسين صفحة من الرواية في لقطتين اثنتين بدون أن يعني ذلك أن السينما لا تقوم إلا باختصار طول النص الروائي بقدر ما يعني تبليغ المعنى بشيء من الاقتصاد في الزمن.

من هنا يتضح أن التشابك بين ما هو فن روائي وما هو سينمائي إخراجي لأن هذه المنظومة هي كتابة النص بسيناريو جيد جذاب...! يعتمد على الصورة وليست هي البلاغة وقد صدق أحدهم لما قال بأن... الإخراج هو كتابة النص من جديد فما بالك بالاقتباس... !؟



محمد عبد الرحمن التازي

لكن المخرج محمد عبد الرحمن التازي تجاوز كل هذه المؤاخذات وصفق الجمهور الذي شاهد فيلم (جارات أبي موسى) والذي بلغت نسبته ٨٥٪ إضافة إلى زملائه في الحرفة الإبداعية من سينمائيين وأدباء ونقاد جميعهم وتحمست لجنة دعم الإنتاج الوطني بمنحه ميزانية تفيض بسيولة مالية أعلى مبلغ في تاريخ السينما المغربية (٦٠ مليون سنتيم) والدهشة والتشويق كل ليس لمشاهدة الفيلم فحسب بل لهذه السابقة التاريخية في تحويل رواية لكاتب مغربي أصبح مديراً للشؤون الإسلامية في الحكومة الحالية...

وهذه العملية، تعتبر، حدثاً ثقافياً، جديراً بالتنويه... وتسجيل ما يمكن أن ينتج عنه من تفاعل منتج بين السينما والرواية... ودعوة صريحة حماسية لهذا المشروع لتنتج المخرجين السينمائيين المغاربة على الأدب المغربي والرواية المغربية بصفة خاصة التي تؤدي في الآن ذاته إلى تجاوز ما اصطلح عليه بأزمة السيناريو في السينما المغربية...!

ملخص الشريط:

في مطلع القرن الرابع عشر، إبان حكم المرينيين، يستقبل أبو سالم الجوراعي، مستشار السلطان اثنين من أعيان مدينة سلا وهما القاضي... ابن الحفيظ والحاكم.. جرمون.. اللذان يكنان الحقد والكراهية لبعضهما بعضاً وأثناء حفل عشاء يقيمه القاضي على شرف مستشار السلطان يقع هذا الأخير في غرام (شامة) إحدى خادمات القاضي بطلة الفيلم، فيقرر الزواج منها، لكن المستشار يعاني أمراضاً نفسية، حيث أصبح عاجزاً جنسياً، الشيء الذي يؤثر في حياة (شامة) وتتحول حياتها إلى جحيم لا يطاق...

فتجد نفسها سجينة قصر في فاس بعد أن كانت تحيا حياة قريبة إلى هواها في سلا، إلى أن يأتي الفرج بموت زوجها في إحدى (حركات السلطان)...

هذه الفتاة المرأة أم المرأة ذات المصير المتفرد الخارج عن المألوف والخارج عن المعتاد في زمن مغربي عتيق، زمن الزهو السلطوي، السلطاني بين الأسوار والأزقة، القصور والأقبية، وذلك تبعاً لنزوات الأقوياء (القضاة والحكام) وانقلاب الأحوال (موت الحماة) حسد الجيران المنافسة غير الشريفة لامرأة عالمة في عصر كانت فيه النساء إما هبات للزواج كهدايا أو معروضات للبيع في أسواق المدن... (شامة) امرأة تقارب الولاية والتي تملك قوة وسلطة الصبر والإيمان إيمان نابع من الاعتقاد ومن علاقة (أثيرية) وروحية بأبي موسى...

هذه المرأة الملائكية (شامة) تحكي لنا قصتها حسب خط تلقي فيه اللحظات الكبرى

واللقاءات الأساسية.. حيث تجد نفسها مرة أخرى موزعة بين حدب وجذب (أم الحر) السلطانة وبين تقلبات الزمن وعواديه التي أعادت رميها في دوامة المشكلات والمصائب بعد موت (أم الحر) وبعد قيام جرمون بتصفية حساب قديم مع الجميلة (شامة) التي تزوجت في نفس المدة إسبانياً مسلماً هو (بيدرو). خيط الأحداث الرابط تكلفت بتدبير أمره شخصية أبي موسى الرجل المبروك (الدرويش) الذي يعيش خلوة غير عابئ بما يجري حوله، إلا أن كرامته، تتدخل في الوقت المناسب كيد إلهية منقذة فتحل بركاته أو (لعناته) في كل مكان يحل به وهو الذي سيشكل آخر ملاذ لسكان سلا بعد أن يضيق الحال وتشتد أيام القحط والجفاف فيقود المدينة كلها إلى صلاة استسقاء تنتهي بتهاطل أمطار الغيث (تنتهي معها قصة هذا الفيلم).

مميزات فيلم (جارات أبي موسى):

أ ـ هل نجحت عملية اقتباس الرواية (جم) كفيلم؟

إن الفيلم (جارات أبي موسى) المقتبس من الرواية التاريخية (جارات أبي موسى) للروائي أحمد التوفيق فاهم ميزة أساسية ينفرد بها هي حفاظه على العمود الفقري الذي ارتكز عليه، أي على رواية أحمد التوفيق إذ كان تخوف الكثيرين من (نقاد مؤرخين، أدباء متتبعي الشأن السينمائي المغربي...) قبل عرضه بالشاشة الكبرى... من تشويه الرواية كبيراً لكن المضمون الإجمالي للعمل احترم إلى حد كبير عمل وزير الأوقاف الحالي وحافظ على ما ميز سرده التاريخي إلى حد كبير يحمي التازي من النقاد في هذه الناحية وإن كان هذا الأمر لا يعفي طبعاً من ملاحظة بعض هفوات ميزة العمل في مقدمتها أداء جبار حد الخروج عن النص... (لبشرى شرف) بطلة الفيلم هذا لا ينقص من الجهد الذي بذلته للتشخيص باللغة العربية الدارجة لكن لا يغطي على ما رشح من إناء دورها في الفيلم الذي جعل مشاهدها يحس بجمال قسمات هذه الممثلة التي ارتمت في أحضان هذه المغامرة السينمائية في تأدية دور البطلة (شامة) وقد اعتبرها النقاد السينمائيون المغاربة (كمحمد مغزيوي) من نواقص السينما المغربية ومنشطات البرامج التلفزيونية... القادمات من القناة الثانية بالذات المبتدئات..

وهكذا الفيلم يسرب الحداثة وواقعية حرفياً مشهداً تلو مشهد، وواقعية إثر أخرى أجل كانت التركيبة المعمارية الوفية للعصر الذي تدور فيه الحكاية غنية ومحمودة لأنها كنت من رسم مغرب لا نعرفه سوى الكتب الصفراء القديمة ونفائس الترجمات التاريخية نتمرأ فيها ونرى أنفسنا قبل أزمان بشكل ثري. نظراً لقيمة الصورة المتميزة وتشكيلة جميلة ومرحب بها، الفيلم لم يهتم عن قرب بلعبة العلاقة ما بين مختلف العوامل وشخوص ووقائع رغم ذلك يبقى شريط (جارات أبي موسى) فيلم الأمكنة، الفضاءات والأجواء الملونة...

ب ـ الديكور:

إن تأثيث الديكور الخارجي للعمل السينمائي (جارات أبي موسى) كان رائعاً موفقاً إلى حد كبير وإعادة رسم ديكور بلدي تقليدي، إنه عمل إبداعي أصر المخرج التازي بإلحاح على استعادة كل التفاصيل من أجل الوصول فيه إلى درجة الكمال، ولعله أمر جميل أن يلحظ المتلقي ما يشبه الوفاء لذاكرة الصبا البعيد المؤسسة بحكايات الأجداد في تركيز المخرج وإصراره على خلق عالم مطلع القرن الرابع عشر حيث فيروهو أمر جعل المشهد التاريخي أميناً إلى درجة كبرى في الفيلم ومنح السينما المغربية فرصة القيام بإطلالة بنفسها على تاريخها عوض الاكتفاء بالتفرج عليه من خلال أفلام أجنبية لا تحترم تفاصيله إلا القليل وتقاربه وإن شاءت الموضوعية برؤية ترتكز على عقلية معينة ولا نكال منها...

ج ـ السيناريو والتصوير:

إن سيناريو فيلم «جارات أبي موسى» يكون قد كسر مقولة.. أزمة السيناريو قد جاء السينما المغربية في اقتباس الرواية المغربية.. ولعله أيضاً السبب الذي يجعل الكثيرين يؤمنون بأنه دور على السينما المحلية، لعبة خاصة وأن أسطوانة التبرير بغياب سيناريو جيد حين الحديث عن ضعف سينما المغرب تفقد أي مصداقية مع سيناريو مثل هذا الذي كتبه التازي نفسه صحبة (أمينة مولين) مع وجود روايات مغربية أخرى تصلح مع كثير من الجهد والعمل لتحويلها إلى الفن السابع...

ونجاح الفيلم «جارات أبي موسى» يرجع إلى اشتغال التازي بالتصوير الرقمي منح فيلمه صورة جيدة جداً وحسن التقاط زوايا التصوير، ميزة هذه الصورة وجعلها تقترب إلى حد ما مما نشاهده في أفلام جديدة تنتمي إلى مدارس سينمائية متقدمة كما أن الانتقال في الفيلم الجديد للتازي من نموذج الحالي يعد بدوره من ملاحظات العمل التي لن تمر حيثية ولا خفية..

وسيثير كثيراً من الأسئلة حول تموجات فننا السابع المغربي.

مصطفى صادق الرافعي

مؤلفاً وناقداً مسرحياً

محمود محمد كحيلة


مصطفى صادق الرافعي

لم يكن للمسرح حضور يذكر عند المطالعة المبدئية لأعمال الرافعي مجرد تلميحات لم ترصدها البحوث والدراسات الكثيرة التي اهتمت بفحص إنتاجه البديع والمتنوع في مختلف الأجناس الأدبية، لكن كانت هناك مقدمات لاهتماماته الدرامية مثل تعبيره عن رأيه في المسرحي الإنجليزي الشهير «وليم شكسبير» الذي جاء في كتابه (وحي القرآن) بقوله: «ولقد يخطر لي عندما أقرأ بعض المعاني الجميلة لذهن من الأذهان الملهمة كشكسبير...».

وفي موضع آخر من الكتاب نفسه يعلن مصطفى صادق الرافعي إعجابه بمسرحية «محمد» صلى الله عليه وسلم من تأليف: توفيق الحكيم وذلك على عكس كثير من الآراء المتحفظة في شأن اتجاه المسرح لمعالجة التراث الإسلامي، تلك الآراء التي كانت وما زالت تعارض بشدة مسألة تشخيص الأنبياء والمرسلين في الأعمال المسرحية ومشتقاتها الدرامية، وهو ما حال بالطبع وما زال دون تنفيذ هذا النص المسرحي بعكس أغلب كتابات الحكيم المسرحية التي يعتبر هذا النص المسرحي من أهمها من حيث مستواه الناضج وصياغته المؤثرة لمواقف عظيمة من حياة سيد المرسلين «محمد» صلى الله عليه وسلم وقد أفاض الرافعي في الحديث عن ذلك في كتابه «وحي القلم» بقوله: «عمل الأستاذ توفيق الحكيم في تصنيف هذا الكتاب أشبه شيء بعمل «كريستوفر كولمبوس» في الكشف عن أمريكا وإظهارها من الدنيا للدنيا، لم يخلق وجودها، ولكنه أوجدها في التاريخ البشري وذهب إليها فقيل: جاء بها إلى العالم، وكانت معجزته أنه رآها بالعين في عقله، ثم وضع بينه وبين الصبر والمعاناة والحذق والعلم حتى انتهى عليها حقيقة ماثلة. قرأ الأستاذ كتب السيرة وما تناولها من كتب التاريخ والطبقات والحديث والشمائل بقريحة غير قريحة المؤرخ وفكرة غير فكرة الفقيه وطريقة غير طريقة المحدث، وخيال غير خيال القاص، وعقل غير عقل الزندقة، وطبيعة غير طبيعة الرأي، وقصد غير قصد الجدل فخلص له الفن الجميل الذي فيها إذ قرأها بقريحته الفنية المشبوبة، وأمرَّها على إحساسه الشاعر المتوثب، واستلهمها من التاريخ بهذه القريحة وهذا الإحساس كما هي في طبيعتها السامية متجهة إلى فرضها الإلهي محققة عجائبها الروحية المعجزة».

اختتم الرافعي حديثه عن نص «محمد» صلى الله عليه وسلم بقوله: «وحسب المؤلف أن يقال بعد اليوم في تاريخ الأدب العربي: إن ابن هشام كان أول من هذب السيرة تهذيباً تاريخياً على نظم التاريخ وأن توفيق الحكيم كان أول من هذبها تهذيباً فنياً على نسق الفن».

والمطالع لبلاغة الصياغة وحلاوة العبارة في كلمات أديبنا الكبير مصطفى صادق الرافعي عن المسرح لابد أن يلمح فيها بذور قبول العمل الدرامي، ولذلك لم تكن هناك

مفاجأة عندما طالعتنا دورية «جذور» الأدبية والصادرة عن نادي جدة الأدبي والثقافي في عددها الثالث والعشرين الصادر في شهر صفر ١٤٢٧هـ بمسرحية من تأليف «مصطفى صادق الرافعي» اكتشفها الناقد والباحث مصطفى يعقوب عبدالنبي في بعض دور الكتب المصرية القديمة وطالعت نسخة نادرة منها محفوظة ضمن الوثائق والتراث المسرحي المصري في المركز القومي للمسرح والتراث وهي نسخة كاملة عمرها أكثر من مائة عام لكتاب من القطع الصغير مقاس (١٣*١٩) سنتيمتراً مكتوب على غلافها الخارجي «رواية حسام الدين الأندلسي» وهي رواية تشخيصية أدبية غرامية حماسية ذات ستة فصول تأليف حضرة الفاضل الشيخ مصطفى الرافعي الكاتب بمحكمة مصر الشرعية وهذه جميعها حيثيات تتصل بشخصية الرافعي كما نعرفها فهو لم يكمل تعليمه النظامي لظروف الإعاقة السمعية التي أصيب بها في مستهل حياته، ولذلك اضطر إلى العمل بوظيفة مكتبية بسيطة بعكس ما كان متوقعاً لأن والده وأعمامه كانوا جميعهم من رواد القضاء في مصر.

ونص (حسام الدين الأندلسي) لمؤلفه الرافعي إذا أخضعناه لمعايير النقد الأدبية والمسرحية بمعاييرها الحالية لوجدنا له كثير الثغرات والثقوب لكنه بلغة وقته وزمانه تحفة مسرحية نادرة طالما تم القياس بالوحدات التي كانت تنتشر عند طبعه للمرة الأولى عام ١٩٠٥م. عندما كنا نبحث عن طريقة لصياغة مسرح عربي.


شكسبير

كتب الرافعي هذا النص المسرحي وهو في الخامسة والعشرين من العمر ولم تكن هذه المسرحية هي الأولى له كما جاء بالمقدمة التي قدم بها لها «مصطفى يعقوب عبدالنبي» والتي استند فيها إلى كلمة جاءت في حاشية ديوان الرافعي الجزء الثالث قال فيها «هذه الرواية هي أول رواية تمثيلية مطبقة على دروس الأخلاق العصرية، وهي فوق ذلك تمتاز بروح الشعر الطائفة في كل معانيها، وستطبع قريباً بعد تمثيلها إن شاء الله».

أما عن مسرحية «حسام الدين الأندلسي» التي نحن بصددها فإنها تقع في ست وتسعين صفحة من القطع الصغير وتتوزع في ستة فصول والحوار بين أشخاصها باللغة العربية الفصحى كما كان يكتب الرافعي مع الاستعانة ببعض الأبيات الشعرية للرافعي أو لغيره من الشعراء وهي من عيون الشعر التي كان يحفظها.

وهذا النص وإن لم يثبت حتى الآن أنه تم تنفيذه فإن طبعته التي طالعتها تؤكد سبقاً في إنشاء الأدب المسرحي المصري ويضع اسم الرافعي في زمرة المسرحيين الأوائل خصوصاً أنه نص على قدر كبير من النضج والانضباط وفقاً لمعايير الجودة المسرحية التي اصطلحنا عليها.

تلتزم المسرحية في نصها بالشكل المسرحي التقليدي «الكلاسيكي» والذي كان يسيطر على الكتابة المسرحية وقتها من حيث طول النصوص وانقسامها إلى ستة فصول وغياب وصف الشخصيات عن الصفحة الأولى للنص وهي إضافات وضعت فيما بعد لتساعد القارئ أو المتلقي المستهدف بالرسالة المسرحية إلى سرعة التواصل والدخول إلى عالم النص.

تبدأ الأحداث في قصر الوزير «حازم» أحد وزراء الملك الأندلسي الذي يجلس وحيداً وينشد من الشعر أبياتاً في إطار حوار فردي (مونولوج) يعكس مدى عشقه لبنت الملك الأميرة «سلمى» ومدى رغبته في الوصال بها ويتخذ الوزير قراراً في نهاية المشهد صاغه الرافعي قائلاً: «نعم لابد لي من السعي وراء الاقتران بها والاقتراب منها، لكن الأولى أن أتولى بنفسي قضاء أمري، فإنه ما حك جسمي مثل ظفري». ويخرج الأمير قاصداً قصر الملك أمير المؤمنين الطيب ندرك ذلك من أبيات الشعر التي يرددها وهو جالس وحده في انتظار أن يصل الوزير الخارج من

المشهد الأول إلى المشهد الثاني وكلما تقدمنا في قراءة النص ألممنا بتفاصيل قصة حب تقليدية ولكنها في الواقع الدرامي كانت أبعد ما تكون عن تلك البساطة، وإنما هي ترمي في باقي مواقف أبطالها وأحداثها إلى إمداد المتلقي برسائل أهم وأفضل لتقويم الأخلاق وغرس الثقافة نحو قضايا إنسانية كالعشق والسفر وعلاقة الأب بابنه ولو كان ملكاً أو أميراً ثم عرض لشخصية الحاكم الطيب العادل الذي يتقي الله في كل ما يفعل، ومن مظاهر ذلك الحرص على الاستماع إلى آراء مستشاريه ويعلق الملك على ذلك قائلاً: «اقرن برأيك رأي غيرك واستشر / فالحق لا يخفى على اثنين / والمرء مرآة تريه وجهه / ويرى قفاه بجمع مرآتين) وهكذا.

عندما يدخل الوزيران على الملك يسألهما عن رأيهما في سفر الأمير حسام ابنه الذي أراد السفر وحاول إقناعه بذلك مستخدماً أدلة وبراهين من الكتاب والسنة تدعو إلى الحركة والترحال فرأى الوزير «أمين» ألا يوافق الملك حرصاً على راحة الأمير ولكن الوزير «حازم» رأى عكس ذلك لما سيعود على الأمير من فائدة معرفة الدنيا والبشر والاتصال بالناس بمختلف أذواقهم وهمومهم وما يترتب على ذلك من ثراء في المعرفة والثقافة التي تكسبها شخصية المسافر ويستريح الملك إلى هذا الرأي ويوافق وبلا تكلف يقر الوزير «أمين» بأنه أيضاً اقتنع برأي نظيره حازم ولم يعاند ولم يكابر ويأذن الملك لابنه بالرحيل بعد أن يلقنه وصيته الأبوية الحكيمة قائلاً: «يا بني عليك بصبر أولي العزم ورفق ذوي الحزم وتخلق بخلق السبط ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط وعامل السفهاء بالصفح الجميل، وخذ بالعفو إن جنى جان ذليل».

ينتهي الفصل الأول لهذه التمثيلية المسرحية الجميلة بمحاولة من الملكة «أسماء» والأمير ابنتها (سلمى) لإلغاء سفر الأمير أو حمله على العدول أو التأجيل لكنه لا يستجيب لذلك ويرجوهما أن يساعداه بالدعاء.

الجزء الثاني من النص كما الأول يذكرنا بالعقدة الرئيسية للنص حيث الوزير ما زال يتقلب على جمر العشق الذي حالت الظروف السابق عرضها دون إنجاز للخطوة الإيجابية التي كان عزم عليها ومن التعبيرات اللطيفة لأديبنا المسرحي «مصطفى صادق الرافعي» ما جاءت على لسان الوزير حازم قوله: «آه وألف آه لو تفيد آه، ولا حول ولا قوة إلا بالله».

ويهتدي (الوزير) إلى شيء يريحه وهو أن يعترف بما في صدره لصديق يشاركه التفكير بقوله:

حازم لنفسه:

شاور سواك إذا نابتك نائبة

يوماً وإن كنت من أهل المشورات

فالعين تبصر منها من دنا ونأى

ولا ترى نفسها إلا بمرآة

ويأتي الصديق فاضل ويكون رأيه في غير صالح الوزير «حازم» إذ ينهاه عما يفعل ويطالبه أن يخلع محبته للأميرة «سلمى» من قلبه وألا يذكرها طوال حياته فيقول: وتمسك بأذيال اليأس منها.. واعتصم بحبل البعد عنها، فإن اليأس إحدى الراحتين.. والبعد أهنأ الحالتين.. وبذلك يرتاح منك الفؤاد ويواصل جفنك لذيذ الرقاد.



توفيق الحكيم

ثم يكشف النص في مرحلة تالية عن مفاجأة درامية هامة أظنها لو قدمت إلى بداية النص لكانت أكثر أهمية وأقوى تأثيراً وهي أن الأمير «حسام» المسافر حالياً هو عدو للوزير ودائم البحث عن أسباب لإفساد العلاقة بين الوزير «حازم» وبين الملك وأنه على ذلك لن يوافق أبداً على اقتران شقيقته الأميرة بهذا الوزير، ولذلك يفكر الوزير مع صديقه بأنه يريد أن يقتل الأمير وهو في تلك الغربة حتى

لاتحول عودته دون اقترانه بالحبيبة، ولكن صديقه الصدوق ينهاه عن ذلك ويطالبه بالتمسك بطريق الخير والصواب حيث يجب ألا يبلغه الغرام طريق الغدر بالكرام، ورغم ذلك ما إن يغادر الصديق «فاضل» حتى يعلن الوزير «حازم» أنه ماضٍ في مؤامرته فيرسل رسالة إلى أمير كاظمة الأمير «غصوب» حتى يقوم باعتقال وقتل الأمير «حسام» كل ذلك حتى يحصل على الحبيبة التي ينشدها وفي إطار التحولات السريعة والمفاجآت في الأحداث والشخصيات نجد الوزير يسعى إلى ذلك بالفعل ويرسل حاجبه «نسيم» لإنجاز هذه المهمة ثم يعلن جانباً كان خفياً من شخصيته وهو اعتقاده بأن الغدر والخيانة والانحراف يصل به إلى ما يحلم به ويريد.

الفصل الثالث حمل قفزة درامية جديدة ولكنها مرتقبة حيث يشتبك حاكم بلاد العرب الأمير غالب مع ابن أخيه الغضبان الذي أراد أن يقترن بصباح بنت غانم ولكنها وأباها لا يرغبان بذلك، ويكاد الغضبان يجبرهما على الامتثال لما يريد بالعنف والقتال لولا ظهور الأمير حسام ابن أمير المؤمنين في الوقت المناسب فيتدخل لصالح الأمير وابنته التي من الطبيعي أن تعجب به وبفعله وينتهي هذا المشهد بالاتفاق على الاقتران بها.

في المشهد الرابع نجد الأمير (غصوب) الذي سبق أن أرسل له الوزير (حازم) تابعه (نسيم) برسالة تدعوه إلى قتل الأمير حسام، وإذا بالدوافع تلتقي وتتحد في تلك اللحظة لتعلي من قوة وشأن الدراما، حيث يوجد الكاتب دافعاً شخصياً جديداً لدى غصوب يرغبه أكثر في قتل الأمير (حسام) ثأراً لابن خالته (الغضبان) الذي قتل في المشهد السابق وعدم الثأر عار بين القبائل العربية، ولذلك يرغب بدوره ومهووو رجاله في صيد الأمير الذي يسقط بيسر وسهولة ويسجن في حين يفر تابعاه إلى حيث الأمير غانم ليساعدهم في فك سجنه وإنقاذه، وبعد أن يتم ذلك بالفعل يعود بنا الكاتب إلى حيث الوزير الخائن الغادر في حالة من السعادة يستدعى إلى قصر الملك فيظن ذلك بسبب استشارة لأجل موت الأمير، ولكن الملك يشكو له هم فقد أشواقه بسبب غياب ولده الأمير وسرعان ما يدخل الحاجب معلناً حضور الأمير ويسعد الملك ويأمر وزيره باستقباله وعند ما يهم بذلك يدخل الأمير ومعه غانم والحبيبة صباح وبعد أن يسلم على أهله يذكر لوالده ما لقيه في رحلته وبمجرد إعلانه عن وجود غصوب يقوم الوزير الخائن حازم بطعن نفسه بخنجره قائلاً: بيدي لا بيدك يا عمرو.

وككل نهايات الأعمال الدرامية آنذاك يتزوج الأمير حسام من الأميرة صباح وتقام الولائم والأفراح.

كما نرى أن نهاية الأحداث سريعة ومبتورة إلى حد ما إلا أنه رغم ذلك تحفة مسرحية نادرة طالما تعامل معها من خلال وحدات القياس التي كانت تنتشر عند طبعها عام ١٩٠٥م، كمحاولة صادقة لإنجاز نص يتكئ على التراث الإسلامي داعياً إلى نبذ الشرور كالحقد والغل والخيانة ومؤكداً أن فاعل ذلك يجعله الله كالنار من شدة الحقد إذا لم تجد ما تأكله تأكل بعضها حتى تنتهي كما حدث للوزير الشرير ولكل الأشرار على مرمى النص.



يشف النص عن مصادر الثقافة المسرحية لكاتبه والتي اعتمدت بالدرجة الأولى على الأدب اليوناني في ترجماته الأولى كمنبع رئيسي واكبه إعجاب وانبهار بأعمال (وليم شكسبير) وقد أثر ذلك عن إيمان بضرورة وأهمية الدراما للإنسانية وخلو إنجازها من موانع شرعية ولذلك كتب مصطفى صادق الرافعي هذه المحاولة لإيجاد نص مسرحي يتماس مع التراث العربي ملتزماً بالهدف الذي اكتشفت لأجله الدراما وهو الدعوة إلى الأخلاق والعمل الصالح الطيب لأنها تصل بصاحبها في النهاية إلى التقدم والنجاح والفلاح ونبذ الشرور كالحقد والغل والخيانة.



المسـرح والإعاقة

ملتقى الآمال فـي (المنال)

ندلف للحياة من أبواب السماء دون وعي أو إدراك إلا بالنبض، وصوت الهواء العابث برئتنا الصغيرة، ولا ندري إلى أي حضن نلتئم، حينها نبدأ نحيك أثواب الصور حولنا، نرسم الملامح من بصيص نور لم يكتمل، حتى نصير إلى أدراج الضياء شُعلاً، ولا نخاف الوقوع، فأكف الملائكة تحملنا بالرحمات الإلهية صغاراً، لتبدأ الحياة تدور بأناة مع نمونا ومشاهد تمسرحنا عليها تستند إلى الفضاءات وخيارات التنبؤ في اكتمال الصور، والظروف التي تحيط بهذا النمو والاكتمال الحسي..

الإعاقة وحدها دور مسرحي دلالي، كيف لا؟ وهي تثير قضية، وترتكز على مرئيات، تاركة التأويل لاتّساق في الأنساق المجتمعية نحو دمج أو نفور، تقبل أو رفض، استمرار أو توقف، ونحو عوالم امتثال، قيم إصرار، تحدٍ، وحبكة فيها تلوذ الذات بالآمال والتطلعات، وعيون الناطقين والأيدي والحراك، وعقول الذاهبين إلى الفكَر والتصورات، وحدها الإعاقة ولوج لعوالم يصعب تفسيرها، ولها من التأويلات ما يجعلها حيوات تعج بالتَفاصيل المجبولة بالأمل.

الاختلاف باعث الإبداع في فصول المشاهد التي يقدمها المعاق، خاصة أنه يرتكز على مفاهيم التحدي والقناعة والألم، كون الألم باعثاً، وعابثاً، ونابشاً بالروح، وكون الأمل مداوياً ومعيناً حتى تلتئم الآلام والجراح، وكون هذه المتناقضات مُفَرزة في الأساس للحياة وفاصلة في مشاهدها.

بقي أن تُدرس هذه الفكرة التي تقحم المعاق في ضوابط الميزانسين وحدود الحبكات الدرامية والمسرحية، بحيث يكون العمل الفني مُحاكياً للواقع ومنتجاً للتفاعل الجماهيري المنشود من الأعمال الفنية وليس فقط بقعة ضوء تسلط على الحالات ومفارقات اندماجها مع الذات والآخر وتُلقي بظلالها على الخطاب الداخلي والخارجي للذات، والصراع بين الواقع والواقع.

لابد أن يكون هناك تضافر في الجهود بين الاختصاصيين في مجالات الفنون المسرحية والمعالجين النفسانيين والاجتماعيين، والمبدعين القاصين، وكتاب المسرح، والمجتمع بكل شرائحه. وفي خطوة لاحقة أن يكون المسرح للجميع، معاق وغير معاق، فالفكرة إنسان، وطرح شفيف خارق للستائر ومنتج للتفاعل، معلن عن موقف، وفكرة تؤتي أكلها ولو بعد حين للمجتمع وأفراده.

عوالم المعاق يصعب على غيره فهمها لأنه من الصعب الولوج إليها ولكن يمكن مقاربتها لإحداث التبادل والتخاطب الفكري المعوّل عليه لاندماج مُثرٍ ومفيد.

عائشة مصبح العاجل

المسـرح الجزائري

قـراءة بانوراميـة .. ولقطـات واضحـة

سليم بتقه

تعتبر التجربة المسرحية في الجزائر جديدة، وعموماً في الوطن العربي مثلها مثل التجربة الروائية، غير أنه يمكن اعتبار تلك الأشكال الفكاهية والاستعراضات الشعبية كـ (القراقوز) وفن الإيماء، والحكواتي، والاحتفالات الكرنفالية أشكالاً مسرحية متينة الصلة بالمجتمع العربي.

يدعم الشاعر والناقد التونسي (محمد عزيزة) هذا الطرح القائل بتأخر ظهور المسرح في الوطن العربي وفي المغرب العربي على الخصوص، حيث يرجع ظهور المسرح عند الإغريق (واستمراره في أوروبا) إلى علاقة خاصة مع الإله (في المفهوم الميثولوجي عندهم).

في المأساة اليونانية يواجه (بروميثيوس زوس) كبير الآلهة، ويظهر الصراع بين الحرية الإنسانية والإرادة الإلهية بينما هذان المبدآن متكاملان من وجهة النظر الإسلامية. من جهة أخرى يعتبر أن جدلية الوجود التي ردها سارتر إلى عالم الفكر الغربي مغيبة في الفكر الإسلامي.

هذه النظرة للأشياء تتكئ على إدراك التباين في الفلسفات والأفكار الميتافيزيقية في العالمين العربي والأوروبي، خاصة ونحن نعلم مدى التلاقح الذي حصل بين الحضارتين وعلى وجه الخصوص في العصر الذهبي للحضارة الإسلامية، حين انكب العلماء ورجال الأدب على ترجمة المخطوطات اليونانية والصينية والفارسية. من جانب آخر فإن المنتوج الثقافي المغاربي لم يتبلور مع العامل العربي، إنما بالتأثيرات الإفريقية الصحراوية، وتأثيرات شمال إفريقيا باعتبار أسبقية التواجد البربري عن الإسلام، وبعد الفتح الإسلامي كان للتأثير العربي الإسلامي دور في إثراء الثقافة المغاربية.

ربما يجهل تفسير عدم ظهور بعض الأجناس الأدبية في العالم العربي والإسلامي بسبب الانحطاط الذي ميز عصر الضعف، في الوقت الذي بدأت فيه الحضارة تشهد انطلاقة جديدة في أوروبا المسيحية كان من إفرازاتها ظهور أجناس أدبية على غرار الرواية.

سنكتفي في هذا العرض بتقفي أثر التطور الذي ميّز بداية القرن العشرين والذي ألقى بظلاله على الوطن العربي والجزائر خصوصاً، حيث هناك مسرح جزائري رأى النور وتشكل بفعل عوامل من الوعي السياسي والاجتماعي والرغبة في التحرر من ربقة الاستعمار.

في بداية القرن العشرين - يكون قد مر قرن على احتلال الجزائر - بدأت ترتسم ملامح الحياة الأوروبية مع بروز نشاطات مرتبطة بالشكل الكولونيالي تحديداً الأوروبي، صممت كخطوة نحو التمدن والتحضر هذه النشاطات الفنية عملت الثقافة الممارسة على بلورتها، إضافة إلى تأثير النهضة التي عرفتها مصر باعتبارها كانت تمثل رمزاً للتحديث في الوطن العربي فظهرت الجمعيات الثقافية تتبنى الثقافة العربية الأصيلة.

في هذه الفترة كانت الجزائر العاصمة تزخر بمعلم ثقافي يتمثل في دار الأوبرا (L'opéra) بفرقة وعروض مسرحية فصلية قادمة من المتروبول. أما بقية المناطق فكانت تستفيد من شبكة من المسارح الجهوية تفتح فضاءاتها دورياً لجمهور مكون أساساً من الأوروبيين. موازاة مع ذلك بدأت تظهر فرق صغيرة من (الأهالي Indigènes) أغلبها مكون من ممثلين هواة تعرض أعمالاً مستلهمة من الواقع المعيش المفعم بالمشكلات مثل: البطالة، الإدمان، الزواج المختلط، التقليد الأعمى، صراع الأجيال خاصة بين الأم وزوجة الابن. هو مسرح إذن اجتماعي هادف يتخذ من الأسلوب الهزلي وسيلة لمعالجة تلك القضايا مجموعة من (الاسكتشات) تصور لوحات من حياة الناس اليومية، فظهرت أولى (الاسكتشات) مسجلة على أسطوانات.

لقد اكتشف هؤلاء الممثلون - أغلبهم عصاميون - نوعاً من الكوميديا شبيهة بـ (La commedia dell'arte) التي تعتمد على الارتجال وفق عناصر مترابطة من الهزل، والخطاب الأخلاقي يتخلل ذلك أحياناً غناء

ورقص، كل هذا من أجل خلق جو من الألفة بين الجمهور وهذا الشكل الفني الجديد الذي هو المسرح.

بالنسبة للغة المستعملة فإن اللهجة المحلية هي المسيطرة على تلك العروض حتى في الفرق (الجادة) والأكثر سياسية التي تتبنى اللغة الفصحى فإنها تلجأ أحياناً إلى إدراج اللهجة المحلية في نصوصها وحواراتها.

أول عمل مسرحي هاوٍ يعود إلى سنة (١٩٢٣) حمل عنوان (فتح الأندلس) مقتبس من رواية للكاتب (جورجي زيدان)، قام به طلبة جمعية العلماء المسلمين إلا أن العرض لم يكن ناجحاً بسبب اللغة الفصحى الموظفة في النص، وبديهي لم تستطع إقامة ذلك الالتحام مع الجمهور ـ في غالبيته أمي ـ ومن ثم لم تكن لتشجع على الاستمرار في هذه التجربة.

الانطلاقة الحقيقية تعود للثنائي (علالو سلالي) و(دحمون سعدالله) وكان ذلك سنة (١٩١٩) اللذين عرفت عروضهما نجاحاً باهراً من خلال فكرة عرض طرائف (جحا) في مسرح (الكورصال) في حي باب الواد بالعاصمة إلى سنة (١٩٢٣).

أنشأ بعد ذلك (علالو) فرقته (الزاهية) وقدمت روايات مثل (أبو الحسن الخليفة الصياد)، (عاشور النية)، (عنتر الحشايشي)، (أبو عقلين) والشخصيات التي جسدت تلك الأعمال هي: (علالو)، (رشيد قسنطيني)، (محيي الدين بشطارزي)، الأول يمكن اعتباره أبا المسرح الجزائري، الثاني فكاهي بارع، ومحرض سياسي، وجه شعبي متشرد، أما الثالث فأقل الاثنين نجومية على خشبة المسرح، ولكنه يفضلهما ثقافة، ثقافة مكنت الرجل من تسطير مسيرة في مجال المسرح حافلة بالنجاحات وقد نال الفنان (رشيد قسنطيني) إعجاب الجماهير ببراعته وقدرته التي جعلت منه نجماً ساطعاً، حيث ألف ومثل أكثر من ثلاثين عملاً مسرحياً منها: (العهد الوفي)، (بني كوجو)، (بابا قدور الطماع)، (زغيربان)، (عايشة وباندو)، (تشرتش)، (ياحسراه عليك)، (بونقاب)... ترك بعدها التأليف المسرحي وانضم إلى فرقة (باش طرزي) حيث كان يقوم بالأدوار الرئيسية فيها، وذلك من سنة (١٩٣٤) إلى (١٩٣٨) تاريخ توقيف الاستعمار للفرقة وتشتيت أصحابها.

أثناء الحرب العالمية الثانية، وجد المسرح الجزائري الفرصة للاستمرار من خلال تشجيع السلطات الاستعمارية، حيث سمحت للفرق بتنظيم جولات في إطار (المسرح الموجه للمجندين) (Théâtreauxarmées) هو نوع من الدعاية لحكومة فيشي (Vichy). أسندت المهمة لـ (محيي الدين باشطارزي) الذي عمل على تنظيم المسرح العربي في الأوبرا، فتوسعت نشاطاته بالاقتباس من المسارح العالمية وعرضها باللهجة محلية مثل مسرحية (موليير) (Molière) البخيل (l'avare) التي حملت عنوان (المشحاح)، وألف ليلة وليلة من التراث العربي، إلا أن قلة الوسائل ونقص الخبرة لدى الممثلين والمخرجين جعلت من تلك الاقتباسات من التراث العربي محاولات معزولة، وعلى الرغم من الضغوطات التي مارستها السلطات الفرنسية على الفرقة العربية بالأوبرا بطرد أعضائها وتوقيف رواتبهم، إلا أن ذلك لم يثنها عن الاستمرارية، فقدمت أعمالها بالعاصمة والمدن الداخلية.

وإذا كان هم الكاتب المسرحي هو كسب الجمهور على تباين طبقاته بما ألفت الآذان على سماعه من لغة، لأنه يدرك أنه متى انقطعت الصلة ضاع التأثير وضاعت الفائدة المرجوة.

بقي الشكل الفرنسي المرجع الأساسي للاقتباس بالنسبة للمسرح الجزائري حيث قدم عروضاً مسرحية بدار الأوبرا مقتبسة من أعمال فرنسية، وأحياناً من أفلام مثل ثقب



جورجي زيدان

في الجدار (un trou dans le mur) الذي حوله (رشيد قسنطيني) إلى ثقب في الأرض (un trou par terre) ، و (قريبتي من فرسوفيا) (ma cousine de Varsovie) إلى (قريبي من اسطنبول) . (mon cousin d'istamboul)

«لقد نجح (رشيد قسنطيني) بفضل روحه المرحة إلى تحويل هذه الاقتباسات بشكل يعزز الثقافة المحلية في الجزائر المستعمرة، مستعيداً في ذلك روح النقد والهجاء لعرائس (القراقوز) التي منعت السلطات الاستعمارية عرضها سنة (١٨٤٠) استطاعت تلك العروض المقدمة من مسرح ناشئ أن تعرّف الجمهور القليل المثقف ثقافة عربية بالتنوع والثراء الفني في أوروبا حتى وإن كانت لا تجلب إليها إلا قليلاً من الجماهير.
ومع ذلك فإن الفترة الواقعة بين (١٩٤٠ ـ ١٩٥٠) شهدت تألق ممثل محبوب لدى الجماهير هو (محمد توري) بفرقة شابة من مدينة البليدة بينما (مصطفى كاتب) (قريب لكاتب ياسين) يقتحم الأوبرا بفضل ثقافته المزدوجة (العربية والفرنسية) واحترافيته ليعطي دفعة للمسرح الناشئ باعتباره أحد الجزائريين الأوائل الذين تخرجوا في مدرسة الفنون الدرامية. تخصص (محمد توري) في الحكايات الشعبية، بينما فضل (كاتب) الموضوعات الجادة مقتبساً من المسرح الفرنسي والعربي المصري، مما جعل موسم المسرح العربي يشهد كثافة من حيث العروض المقدمة، سواء بالعاصمة أو بالمسارح الجهوية، وبقاعات الحفلات بالمدن الداخلية.

للتذكير فإن سنة (١٩٤٦) عرفت نشوء أول فرقة رسمية عربية جزائرية بالعاصمة



عبدالقادر علولة

بفضل نواب الحركة الوطنية المنتخبين في ذلك الوقت حيث جمعت كل الممثلين الجزائريين (مصطفى كاتب)، (محمد توري)، (حبيب رضا) (رويشد) (عبدالحليم رايس) (مصطفى بديع) (حسن الحسني) (أبو الحسن) (مصطفى قزدرلي)، (كلثوم)، (نورية)... وقدمت إلى سنة (١٩٥٥) أكثر من مائة رواية منها (أذان الفجر) (الوصيف الأبيض) (المنافقون) (عباسة أخت الرشيد) (خالد) (عطيل) (الهجرة) (عبلة وعنتر) (في سبيل الشرف) (الواجب) (هنيبعل) (ولادة وابن زيدون) (صلاح الدين الأيوبي)... وكانت لجنة القراءة تتألف من منتخبين من طرف البلدية بمشاركة مدير المسرح ووكيله تحت إشراف أحمد توفيق المدني.

ومع بلوغ الثورة الجزائرية ذروتها، غادر (مصطفى كاتب) الأوبرا واتجه إلى الخارج، حيث قاد الفرقة المسرحية التابعة لجبهة التحرير الوطني في المنفى (تونس) من سنة (١٩٥٧) حتى (١٩٦٢) أول عمل قدمته الفرقة هو (نحو النور)، ثم (أولاد القصبة) لعبد الحليم رايس و (الجثة المطوقة) (لكاتب ياسين)، وهي عبارة عن لوحات من كفاح الشعب الجزائري.

في هذه الفترة (الخمسينيات) شهدت بروز طالب شاب من مدينة مستغانم، مغرم بحكايات (الغرب البعيد) (Far West) متشبع بالثقافة الشعبية هو (ولد عبد الرحمن كاكي) الذي لعب دوراً مميزاً في الحركة المسرحية الجزائرية بمؤلفاته ذات الطابع الخاص باستلهامه من الأساطير الشعبية مثل (الغرباء الصالحين) التي تأثر فيها بمسرحية (بريخت) (Brecht) (الإنسان الطيب) (La bonne âme de Sechouan) إضافة إلى (بني كلبون)، (ديوان لملاح)، (إفريقيا قبل عام الشيوخ) ..

لقد عد (كاكي) وهو المعجب بـ (رشيد قسنطيني) و (محمد توري) واضع المسرح الجزائري على المدار الصحيح. كان (كاكي) يستلهم موضوعاته من الأساطير الشعبية خاصة (القراقوز) و (المداحين) ليعالج من خلالها قضايا مجتمعه. كل ذلك كان يربطه بتقنيات المسرح التجريبي الذي كان يمارس في دور الثقافة حيث أعمدة المسرح كـ (هنري كوردورو) (Henri Corderau) (الذي اكتشف موهبة كاكي وشجعه) والذين كانوا يهوون الاستماع للثقافة المحلية.
لا يختلف اثنان في أن الاسم الأكثر شهرة في المسرح الجزائري لسنوات الخمسينيات هو الكاتب الفرنكفوني (كاتب ياسين) الذي عرف الشهرة بفضل أعماله خاصة رواية (نجمة) التي تجسد الجزائر الخالدة، الجزائر التي أدمتها جراح الحرب، هي رمز للجزائر التي تحب وتكره في نفس الوقت عندما تواجه ماضيها.

يكتب (كاتب ياسين) مسرح الكاتب باللغة الفرنسية وبطريقة تلقائية دون أن يهتم بالمتطلبات التقنية. كان لقاؤه بالمخرج البلجيكي (جون ماري سورو) (JeanMarie Serreau) مثمراً حيث كوّنا فريق عمل، فكانت (الجثة المطوقة) (Lecadavreencerclé) وهو أول عمل من إنتاجه إنه القسم الأول من مجموعة نشرت تحت عنوان (دائرة الانتقام) (Cercle des représailles) والتي تحتوي على مسرحيتين قصيرتين (الجثة المطوقة) و (مسحوق الذكاء) (La poudre de l'intelligence) مؤطرتين بقصيدتين هما (الأجداد يزدادون ضـراوة) (Lesancêtres redoublent de férocité)، و (العقاب) (Le Vautour).

هذه المجموعة تناوب فيها التراجيدي مع الهزلي والدرامي منجزة في شعر ملحمي. لقد أعجب المسرحيون المحترفون مثل (سورو) و (أرنو جاتي) (ArnaudGatti) بهذا النص الذي يخالف القواعد، ويمارس الخلط بين الأجناس.

لقد تركت مسرحية (الجثة المطوقة) في كل من فرنسا وبلجيكا انطباعاً إيجابياً من طرف جمهور متعاطف مع القضية الجزائرية حيث اكتشف ثقافة كانت مجهولة لديه. تبنى (كاتب ياسين) بعد ذلك المسرح الشعبي كشكل من الكتابة المفضلة باللهجة المحلية ويصرح بطلاقه مع الكتابة بالفرنسية ويخصص كل جهده للجمهور الذي تمناه دوماً لأعماله. بعد الاستقلال، تعود فرقة (مصطفى كاتب) إلى الجزائر ١٩٦٢ وتتخذ من الأوبرا بالعاصمة فضاءً دائماً لنشاطها المسرحي بعد تأميمها سنة (١٩٦٢) وتشرع في تقديم عروض وطنية تجسد حرب التحرير كانت قد قدمتها بالمنفى خاصة في أوروبا الشرقية، والشرق الأوسط.


كاتب ياسين

لم تكن الحركة المسرحية مكثفة، ولكنها كانت مدعمة حيث عمدت المؤسسة إلى توظيف كل من له علاقة بعالم الفرجة، وفتحت مدرسة الفنون الدرامية أبوابها للطلبة الراغبين في الالتحاق بفن التمثيل. وبما أن الجزائر دخلت مرحلة حاسمة من البناء والتشييد كان لزاماً على المسرح أن يقف إزاء التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تشهدها البلاد، باعتباره رافداً من روافد الثقافة، وسرعان ما أدرج النموذج السوفييتي في تسيير الثقافة. في هذا السياق كتب (كاكي) مسرحياته ذات الصبغة السياسية. أما (كاتب ياسين) فقدم (محمد خذ حقيبتك)، (حرب ٢٠٠٠ سنة)، (صوت النساء) (فلسطين المغدورة) جسدت هذه العروض فرقة هاوية تسمى (مسرح البحر) والتي أصبحت فرقته بعد أن عاد مدير المسرح الجهوي لمدينة سيدي بلعباس فأبعد عن العاصمة بسبب مواقفه المعادية لخطاب الطبقة السياسية آنذاك.

فترة الستينيات والسبعينيات عرفت ظهور فرق مسرحية عديدة مكونة من ممثلين محترفين تخرجوا في مدرسة الفنون الدرامية لبرج الكيفان حيث تعلموا فنون المسرح على يد أساتذة أغلبهم قدموا من أوروبا الشرقية، كما برزت فرق هاوية يحدوها الأمل في إنتاج مسرح ملتزم رغم قلة الوسائل.

أبرز من يمثل هذه الفترة من الأعلام (عبد القادر علولة)، الذي عمل بالمسرح الهاوي (مسرح الشعب) وهو لا يزال شاباً، ثم شارك في عدة تربصات بالجزائر، وبالخارج وتحديداً بباريس بالمسرح الشعبي (جون فيلار) (JeanVilar)، وصادفت عودته إنشاء المسرح الوطني الجزائري (T.N.A). كتب (علولة) مجموعة من النصوص المسرحية في الفترة الواقعة بين (١٩٦٩) و (١٩٩٣) والتي عرفت نجاحاً باهراً، وقد كان لتكوينه بفرنسا ومعرفته الواسعة للثقافة الشعبية الجزائرية أثر في تطوير المسرح الجزائري، لكن يد الغدر امتدت إليه فاغتيل سنة (١٩٩٤) تاركاً وراءه إرثاً مسرحياً يشهد لجهود الرجل في ترسيخ تقاليد مسرحية وأشكال ثقافية تنزع نحو العالمية. من تلك الأعمال الخالدة (لقوال) (Les dits) و (الأجواد) (Les généreux).

على غرار (علولة) شق مسرحيون آخرون طريقهم يحملون نفس الهموم والانشغالات التي ظل يحملها (كاكي) و (علولة) نذكر منهم (سليمان بن عيسى)، (امحمد قطاف)، (زياني شريف عياد)، (عز الدين مجوبي)، وغيرهم ممن ساهم في بناء المسرح الجزائري مع بقائهم في الظل.

المراجع:

١ـ مصطفى كاتب: المسرح الجزائري، الحياة المسرحية، العدد الثاني، ١٩٧٧.
٢ـ بوكروح مخلوف: مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الأقلام، العدد ٦، دار الجاحظ، بغداد، ١٩٨٠.
٣ـ مجلة الأصالة العدد ٢٤ سنة 1975 ص ٢٩٩ ـ ٣٠٠.
Jawida Ben Charif - Khadda:le théâtre Algérien, Europe, hors série,2003.
Mohamed Aziza ; formes traditionnelles des spectacles, collection esthétique et civilisation, société tunisienne de diffusion Tunis1975.

صورة العربي.. نمطية وافتئات

التشويه المتعمد في السينمـا الصهيونية

د. محمد مرسي محمد مرسي

تعتبر السينما في الوقت الحاضر أهم وأخطر الفنون لكونها تحظى بجماهيرية واسعة سواء عبر صالات العرض أو عبر التليفزيون وأجهزة الفيديو والكمبيوتر خصوصاً في ظل التقدم التقني الحديث في هذا المجال وقد تنبهت الأجهزة الصهيونية على مختلف أشكالها وأنواعها لفن السينما ولخطورته وتأثيره الكبير في خدمة أهدافها غير الإنسانية.

ومنذ أن اكتشفت بروتوكولات حكماء صهيون وظهرت للوجود نرى أنها اهتمت بهذا الفن وسعت لتسخيره لأهدافها العنصرية وكذلك أكد المؤتمر الصهيوني الأول على أهمية السينما في خدمة أهداف الحركة الصهيونية. وإزاء هذا الاهتمام المبكر بالسينما الصهيونية جاء الفيلم الصهيوني الأول عام ١٨٩٩م، في حين جاء الفيلم العربي الأول عام ١٩٣٧م ثم تتالت الأفلام الصهيونية فجاء فيلم عن «حياة اليهود» وفيلم آخر يتحدث عن المقاومة الصهيونية للعرب على أساس أنهم مُستعمرون واليهود أصحاب الأرض، وكان هذا الفيلم بعنوان: «ابن الأرض» وفي عام ١٩٣٨م عرض الفيلم الصهيوني «هذه أرضك» الذي يدعو اليهود للهجرة إلى أرضنا الطبيعية وابتدأت بعد ذلك الصهيونية بدخول عالم هوليوود للسيطرة عليه.

والسينما الصهيونية ببساطة هي السينما التي تخدم مباشرة أو غير مباشرة المفاهيم والأهداف الصهيونية المنبثقة عن بروتوكولات حكماء صهيون أو هي السينما التي تسهم جزئياً أو كلياً في حملات الدعاية الصهيونية المناهضة للقيم الإنسانية والساعية لتثبيت مزاعم الحركة الصهيونية.. وليس بالضرورة أن تكون هذه السينما قاصرة في تواجدها على النشاط السينمائي «الصهيوني» وإنما تتعداه إلى النشاط السينمائي العالمي بأجمعه.

ولقد هدفت السينما الصهيونية في خطواتها الأولى لنقل الفكر الصهيوني إلى اليهود أنفسهم وإلى الشعوب الأخرى لتكريس مفاهيمهم في دعم فكرة الوطن القومي اليهودي ثم تباكت السينما الصهيونية على اضطهاد اليهود في كل مكان لاستدرار عطف العالم عليهم مادياً ومعنوياً.

والآن يتكالب صناع السينما الصهيونية لوصف «إسرائيل» بالجنة القابعة وسط الدول المتخلفة حضارياً وبأن هؤلاء إرهابيون قتلة..!

هذا وقد ركزت الحركة الصهيونية منهجها في عالم السينما منذ عام ١٨٩٧م على أسس هي:

١- العمل للسيطرة على مقاليد السينما إنتاجاً وتوزيعاً.

٢- تسريب مجموعة كبيرة من الفنانين الصهاينة بمختلف الاختصاصات للدخول لصناعة السينما.

٣- تأمين مجموعة من الكتاب السينمائيين المروجين للمفهوم الصهيوني.

٤- استغلال أحدث ما توصل إليه العلم في صناعة السينما لإنجاح الأفلام الصهيونية.

٥- استغلال أفلام الجنس والأفلام البوليسية لتنفذ من خلالهما مآربها.

ويمكن إجمال هدف السينما الصهيونية في:

١- السعي للربح التجاري لاستغلال هذا الربح في السياسة الصهيونية الاستعمارية.

٢- أداء دورها لتثبيت ركائز الاستعمار الاستيطاني بشتى أشكاله وأنواعه.

٣- تشويه صورة الإنسان العربي عموماً والفلسطيني خصوصاً أمام الرأي العام العالمي.

وعندما نتأمل الأفلام السينمائية التي تشوه صورة العربي عموماً والفلسطيني خصوصاً نجد أن أول فيلم تناول بشكل مباشر الشخصية العربية الفلسطينية كطرف رئيسي في الصراع، هو فيلم «الخماسين» إنتاج عام ١٩٨٢م، إخراج دانييل فاكسمان، ثم تبعته أفلام أخرى مثل «رفاق السفر»، «وراء

القضبان»، «في يوم صحو تستطيع أن ترى دمشق» «جسر ضيق جداً» «ابتسامة الحمل» «أفانتي بوبلو»، «أرض غير مستقرة»، و«نهائي الكأس».



١ ـ فيلم «الخماسين»:

يشير عنوان الفيلم إلى الرياح الصحراوية الحارة التي تهب على منطقة الشرق الأوسط في فصل الصيف حيث تضطرب المشاعر وتتعكر الأجواء. ويروي فيلم «الخماسين» Khamsin قصة العلاقة بين «جيداليا» اليهودي الذي يملك مزرعة في إحدى قرى الجليل و«خالد» العامل الفلسطيني الذي يقوم بكل «الأعمال القذرة» في المزرعة. ويتعامل جيداليا مع خالد معاملة ودية للغاية، فهو يدافع عنه إزاء هجوم بعض الشباب اليهودي المتطرف في القرية ويشاركه القيام بالعمل بنفسه أحياناً في رعاية الماشية بل ويشترك الاثنان أيضاً في الاستحمام!

ويرغب جيداليا في شراء قطعة الأرض المجاورة التي تملكها أسرة فلسطينية ظلت دائماً في وئام مع أسرة جيداليا، حيث يرغب في استعادة أيام «الرواد» الصهاينة وتحقيق حلم والده الراحل، ويندفع جيداليا في رغبته على الرغم من تحذيرات أمه العجوز لكن عائل الأسرة العربية يتراجع عن بيع الأرض تحت ضغوط ابنه الشاب ومجموعة من الشباب الفلسطيني «المتطرف» في القرية، ويلوح جيداليا إلى صاحب الأرض بما تعتزمه الحكومة من مصادرة قطعة الأرض وأن من الأفضل له أن يبيعها الآن بدلاً من أن يفقدها دون مقابل لكن الرجل يتمسك بموقفه ثم يقع المحظور عندما تقيم «خافا» شقيقة جيداليا علاقة غرامية مع خالد، ويتردد الأخير على حجرتها كل ليلة، ويتسرب الخبر إلى جيداليا، فيخطط للانتقام من خالد، ويقوم بقتله في النهاية في مشهد وحشي عندما يطلق عليه ثوراً هائجاً في الحظيرة. وينتهي الفيلم بموجة من الأمطار تسقط على القرية تغسل ما سقط من دماء إيذاناً بنهاية موسم الخماسين.

نموذج «خالد» في الفيلم هو نموذج سوف يسود فيما بعد هذا النوع من الأفلام! فهو ضحية ظروف أقوى منه يضطر أمامها للرضوخ وقبول العمل في مهنة شاقة وهو شاب وسيم بدرجة تكفي لكي تجعل منه هدفاً حسياً لليهودية الشابة، التي درست الموسيقى في مجتمع تل أبيب العصري، وعادت بمفاهيم ليبرالية إلى القرية. وهو أيضاً واقع بين فكي الرحى، فهو من ناحية يقابل باللوم والتقريع العنيف من جانب أقرانه من الشباب الفلسطينيين في القرية، الذين ينظرون إليه بازدراء بسبب قبوله العمل في مزرعة جيداليا اليهودي، ومن ناحية أخرى يعاني من الإحساس بالذنب بسبب تمتعه بحماية جيداليا له على عكس زملائه الذين يتعرضون لاعتداءات اليهود المتطرفين، ومن ناحية ثالثة يشعر خالد بضآلة وضعه بالنسبة للفتاة التي أرادته أداة للمتعة الحسية ويخشى في نفس الوقت من عواقب علاقته بها.

إلا أن أخطر ما يميز شخصية «خالد» هو تقديمه كنموذج خال من الهوية كل ما يشغله هو أن يعيش ويعمل في ظل الوضع السائد، وبالتالي استخدامه كنموذج للفلسطيني «المعتدل» والمطلوب لتقديم قرابين التعاطف معه من جانب المتفرجين، أما جيداليا فهو يمثل اليهودي المعتدل الذي لا يستطيع أن يظل على اعتداله أمام خرق الآخر «الأدنى» للتقاليد التي تحكم العلاقة بين السيد والتابع. ويكمن الموقف الأساسي للفيلم في إلقاء اللوم على عاتق المتطرفين (الأفراد) من كلا الطرفين، في استمرار ذلك الحاجز من سوء التفاهم وانعدام الثقة المتبادلة.



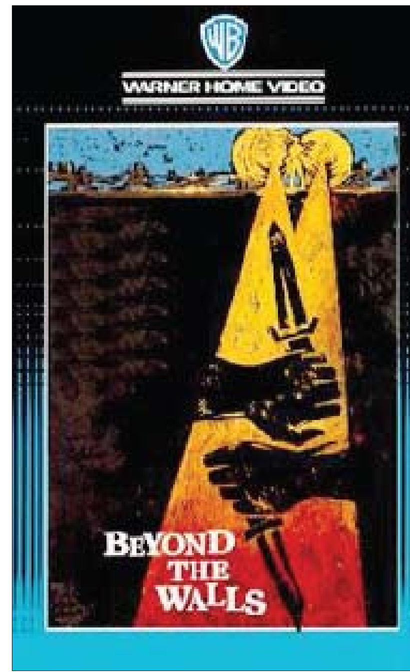
وفي هذا الإطار ليس هناك ما يمنع من الإشارة في مشاهد عابرة إلى «التطرف» اليهودي كما في مشهد اعتداء الشباب اليهودي بالضرب على مجموعة من الفلسطينيين المسلمين الذين يبيعون البطيخ في خيمة على قارعة الطريق، أو قيام المشرفين على دار السينما

في القرية بمنع الشباب الفلسطينيين من ارتيادها، ومن ناحية أخرى، يدين الفيلم ما يدعيه من مظاهر التطرف على الجانب الفلسطيني كما يتمثل في رفض التعاون والعمل مع الصهاينة والتمسك بالأرض وعدم التفريط فيها بالبيع تحت إغراء المال أو التهديد بالمصادرة.

ويمتلئ الفيلم بالمقارنات حول ظروف الحياة داخل إسرائيل، فيظهر العرب في صور مختلفة بدائية في حياتهم اليومية في حين تبدو الحياة داخل المزرعة الإسرائيلية في صورة نموذجية، وفي سياق الفيلم يبدو ذلك عائداً إلى الفارق الحضاري المزعوم وليس نتيجة للاحتلال الذي يفرضه طرف على آخر.

الصراع كما يصوره الفيلم يدور أساساً على خلفية سيكولوجية، من التعصب الفردي والخضوع للقيم القديمة من جانب جيداليا، ولذا فإن الطرفين يدفعان الثمن على نفس القدر من التساوي خاصة ونحن نشاهد ما يحدث طوال الفيلم من وجهة نظر جيداليا وطبقاً لمنطقه بما في ذلك المشهد الأخير مشهد القتل، فالفيلم لا يدين سلوك جيداليا بقدر ما يبحث عن تقديم مبررات لها (سيكولوجية في معظمها)، ولا يدعو المشاهدين إلى كراهيته بقدر ما يجعلهم يتعاطفون مع كلا الطرفين (جيداليا وخالد) بنفس الدرجة، فالأول ليبرالي فشل في قهر أحاسيسه الذاتية (السيكولوجية)، والثاني ضحية لظروف أكبر من إرادته المنعدمة على أي حال، لكنه أيضاً يدفع ثمن خطيئته.

وفي هذا السياق يمكن فهم الإقبال الكبير من جانب الجمهور اليهودي والعربي داخل إسرائيل على مشاهدة الفيلم والترحيب الذي لاقاه من كلا الطرفين: من الطرف اليهودي لأنه يختزل الصراع في منظور أخلاقي ونفسي محدود القيمة والأثر، ومن الطرف العربي لأن التفوق الجنسي الذكوري العربي على الضعف الأنثوي اليهودي يخلق لدى المشاهدين من جمهور الشباب في الأرض المحتلة إحساساً وهمياً زائفاً بالتفوق تعويضاً عن القهر المادي المباشر الواقع عليهم!



٢ ـ فيلم (وراء القضبان):

يعتبر فيلم «وراء القضبان» Beyond the walls الذي أخرجه باراباش عام ١٩٨٤م، من أكثر أفلام «الموجة الجديدة» في السينما الإسرائيلية شهرة واحتراماً في الأوساط العالمية، بل وجد هذا الفيلم أيضاً ترحيباً كبيراً من جانب بعض النقاد العرب، الذين اعتبروه من أكثر الأفلام التي ظهرت في إسرائيل تعاطفاً مع الفلسطينيين، وقد حصل الفيلم على أربع جوائز رئيسية منها جائزة أحسن فيلم في المسابقة السنوية التي يقيمها المركز الإسرائيلي للسينما، كما رشح رسمياً لجائزة الأوسكار لأحسن فيلم أجنبي وعرض عروضاً تجارية في الغرب بعد حصوله على جائزة الاتحاد الدولي للنقاد والصحافة السينمائية في مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي عام ١٩٨٤م.

وعندما عرض فيلم «وراء القضبان» في إسرائيل في أوائل عام ١٩٨٥م، أثار ضجة كبرى، وبلغ عدد الذين شاهدوه من العرب واليهود نحو ٦٣٠ ألف شخص، أي ما يعادل ثلث مجموع السكان في إسرائيل في ذلك الوقت، وأثار الفيلم نقاشاً سياسياً صاخباً بعد أن شاهده أعضاء الكنيست الإسرائيلي في عرض خاص، واتهمه بأنه «يجعل من القتلة أبطالاً» وحاول بعض أعضاء منظمة «كاخ» العنصرية، وكان يتزعمها الحاخام الفاشي الراحل مائير كاهانا، وقف عرضه بالقوة.

وفيلم «وراء القضبان» وهو الفيلم الروائي الطويل الثاني لمخرجه أوري باراباش، الذي ولد في فلسطين عام ١٩٤٧م وهو ينتمي مع شقيقه بني باراباش إلى حركة «السلام الآن»، والأخير هو الذي كتاب سيناريو الفيلم، وقام بالأدوار الرئيسية فيه عرنون زادوك ومحمد بكري وعساف ديان.

يطرح الفيلم الصراع داخل إسرائيل بين الفلسطينيين والإسرائيليين من جهة وبين اليهود الغربيين (الأشكنازيين) واليهود الشرقيين (السفارديين) من جهة أخرى، ويستخدم السيناريو دراما السجن المعروفة إطاراً لطرح موضوعه، فالأحداث كلها تدور

داخل سجن يجمع النزلاء من المجرمين اليهود (معظمهم من السفارديين) والفلسطينيين الذين سجنوا بسبب نشاطهم السياسي، ويصور الفيلم أجواء التشكك والكراهية، وانعدام الثقة بين الطرفين، والصراع بينهم وبين إدارة السجن.

ويتركز الصراع الدرامي في الفيلم حول شخصيتين من المسجونين: أولاهما أوري مزراحي (عرنون زادوك) الذي يقضي اثني عشر عاماً في السجن بسبب قيامه بالسطو المسلح على أحد المحال التجارية بغرض السرقة، والثاني هو عصام (محمد بكري)، عضو منظمة التحرير الذي يقضي في السجن عقوبة تصل إلى خمسين عاماً بسبب اشتراكه في أعمال «إرهابية» والمقصود أعمال نضال مسلح ضد الأهداف الإسرائيلية، ويتزعم عصام مجموعة تفويت الفرصة التي تتحينها للتنكيل بهم.

يبدأ الفيلم باستقبال سجين جديد هو «أوري» الذي نعرف أنه قضى فترات مختلفة في السجون، وأنه اضطر إلى الانحراف للجريمة تحت وطأة ظروفه الاجتماعية القاسية وترك ابنته المراهقة وحدها في الخارج تعيش حالة من التشرد والفقر والضياع مما اضطرها إلى احتراف الدعارة مؤخراً.

وسرعان ما يصل سجين جديد هو عساف، وهو ضابط سابق في الجيش الإسرائيلي (أشكينازي من جيل الصابرا) محكوم عليه بخمس سنوات سجن بسبب اتصالات أجراها مع منظمة التحرير الفلسطينية من أجل بحث وسائل تحقيق السلام فلا يستقبلون القادم الجديد استقبال الخائن الذي وضع يديه في أيدي «الإرهابيين» أعداء الدولة العبرية، أما السجناء الفلسطينيون فإنهم يرفضون توجيهات عصام بضرورة مد يد المساعدة إلى عساف ويذكرونه باشتراكه في ثلاث حروب ضد العرب تشمل أعمال الاضطهاد والضرب والإيذاء والتعذيب جميع السجناء من العرب واليهود وتشن إدارة السجن حرباً نفسية على البعض منهم لدفعهم للعمل مرشدين للإدارة ونرى الأجواء المألوفة في السجون من التوتر الدائم بين الإدارة والسجناء والاعتداءات الجنسية على سجين يهودي شاب من كلا الطرفين، ويقيم السجناء حفلاً يغني فيه البعض ينقله التليفزيون الإسرائيلي على الهواء مباشرة بعدها ينقل التليفزيون تفاصيل عملية مقصود بها تشويه النضال الفلسطيني حيث يصورون قيام أعضاء في منظمة التحرير الفلسطينية بتفجير حافلة كانت تقل عدداً من النساء والأطفال مما يؤدي إلى هياج شديد بين السجناء اليهود وقيامهم بالاعتداء على السجناء الفلسطينيين بغرض الفتك بهم لولا تدخل الإدارة وحراس السجن.



بارباش

ويصور الفيلم الإدارة باعتبارها سلطة تستغل التناقضات بين الطرفين وتلعب على طريقة «فرق تسد» حتى تحافظ على العداء القائم بين الطرفين على الدوام ويقوم مدير السجن بتدبير مقتل سجين يهودي كان يعمل مرشداً للإدارة ثم استنفد الغرض منه بحيث يلقي شبهة القتل على الفلسطينيين فيستغل غضب السجناء اليهود ضد زملائهم الفلسطينيين، ويكاد الحادث أن يؤدي إلى مذبحة، لكن الإدارة تتدخل مرة أخرى وتتم السيطرة على الموقف وتنزل عقابها بالطرفين.

بعد ذلك يقوم مدير السجن بممارسة الضغط النفسي على السجين اليهودي الضعيف «دورون» الذي سبق أن تعرض للاعتداءات الجنسية من طرف زملائه ويهدده بإعادته إلى الزنزانة مع نفس الذين سبق واعتدوا عليه إذا لم يوافق على تقديم الشهادة ضد عصام وزملائه فالمدير يريد اتهامهم بقتل السجين اليهودي لكن دورون يرفض الخضوع للتهديد ويفضل الانتحار في زنزانته الفردية وعندما يعثر السجناء اليهود على جثته وفيها رسالة بخط يده تشرح حقيقة ما حدث يبدأ الحاجز الكثيف بين العرب واليهود في الذوبان، ثم ينظم الاثنان إضراباً مشتركاً عن الطعام يتزعمه عصام وأوري من أجل تغيير الإدارة، ويصبح أعداء الأمس حلفاء اليوم بعد أن أدركا أن قضيتهما مشتركة، وهكذا يدعو الفيلم إلى ضرورة التعايش في ظل نفس النظام على أمل أن تتغير اللافتة ربما من اليمين إلى اليسار.

٣ ـ فيلم (ازدواجية الضحية):

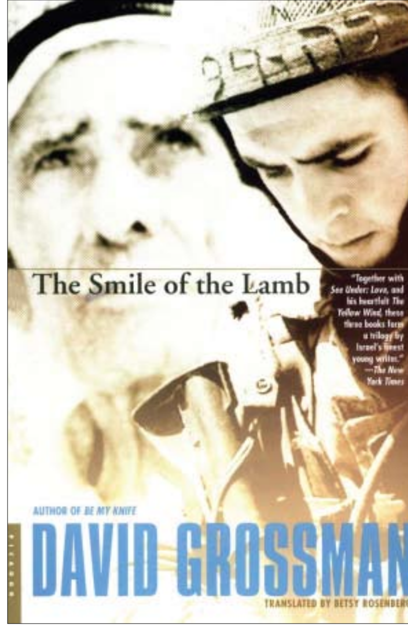
التوازن المصنوع بين الضحيتين أو بين الآخر من ناحية والذاتي التي تسعى لأن تجد شبيهاً لها في الآخر من ناحية أخرى ويطرح

أحياناً بشكل رومانسي فاضح كما في العلاقة العاطفية بين الفلسطينية والإسرائيلي في فيلم «جسر ضيق جداً» أو علاقة الحب والكراهية بين الطبيب اليهودي والفلسطيني كما في فيلم «ابتسامة الحمل».

يدور الموضوع في «جسر ضيق جداً Very narrow bridge (١٩٨٥م) إخراج نسيم ديان ــ حول علاقة حب تربط بين امرأة مسيحية فلسطينية تعمل موظفة في مكتبة مدينة رام الله بالضفة الغربية، والمدعي العام العسكري الإسرائيلي في المدينة، وما تثيره العلاقة من متاعب بالنسبة لكل منهما من جانب الأهل والأصدقاء وتودي إلى اندلاع أعمال عنف يتدخل على أثرها الجيش لتهدئة الوضع، ويصور الفيلم ما يحدث من وجهة نظر الإسرائيلي الذي يبدي تعاطفاً مع قضية المرأة الإنسانية والسياسية يجعله يصل إلى تحدي زملائه السابقين في الجيش من أجلها، بينما تصل المرأة من الناحية الأخرى إلى مرحلة القطيعة مع أسرتها بسبب علاقتها غير المقبولة سياسياً واجتماعياً مع أحد رموز الاحتلال وينتهي الفيلم بترحيلها إلى الأردن من أجل إيقاف الشغب الذي اندلع في المدينة.

وعن رواية «ابتسامة الجدي» Smile of the lamb للكاتب الإسرائيلي ديفيد جروسمان أخرج شيمون دوتان فيلماً بنفس العنوان عام ١٩٨٦م، وفيه يصور العلاقة المعقدة التي تنشأ في ظروف معينة بين الفلسطيني «الضحية» والإسرائيلي الذي يمثل المؤسسة العسكرية (أي سلطة الاحتلال).

تدور الأحداث في إحدى قرى الضفة الغربية. يتوصل الحاكم العسكري الإسرائيلي إلى حيلة مبتكرة لاعتقال المناضلين الفلسطينيين



الذين يشك في أنهم يختبئون في القرية، فيأمر بوضع جثة حمار متعفنة في الميدان الرئيسي في القرية، على أن تتكفل رائحة العفن الكريهة بإقناع الأهالي بتسليم المناضلين، وفي الوقت نفسه فإن فلسطينياً من جيل النكبة يدعى «حلمي» يعيش في كهف بأحد الجبال القريبة من القرية وهو شخصية غريبة الأطوار حقاً، فهو بدوي صارم الوجه، متطرف في عواطفه متقشف إلى أقصى درجة، ارتضى لنفسه حياة العزلة، ويصوره الفيلم كرجل يعيش طوال الوقت مع أحقاده الخاصة على الإسرائيليين، وإن كان يضفي عليه أيضاً ملامح أسطورية، فهو يتذكر أيام شبابه عندما كان يصطاد الأسود في الجب، وهذا هو «الجدي» المقصود في العنوان، لكن هذا «الجدي» الذي يميل إلى التطرف ومعاقبة الذات يتحول إلى وحش كاسر عندما يقوم الجيش الإسرائيلي بقتل ابنه أثناء الإغارة على القرية للقبض على «الإرهابيين» المختبئين ويقوم الرجل بعملية مضادة حين يختطف «أوري لانيادو» وهو يهودي شرقي يعمل طبيباً في الجيش الإسرائيلي يحتفظ به حلمي رهينة في مكمنه ويهدد بقتله إذا لم يفرج الإسرائيليون عن المعتقلين ويرحلوا عن الضفة الغربية.

يجن جنون الحاكم العسكري الكولونيل كاتزمان، لكن كل محاولاته لإنقاذ الرهينة تفشل، ومن ناحية أخرى يحاول الرهينة «لانيادو» التودد إلى الفلسطيني حلمي بشتى الطرق، يبدي تعاطفاً مع قضيته، يناقشه مناقشة موضوعية تستند إلى الواقعية، يحدثه عن العذاب الذي ذاقه اليهود في «الهولوكوست» وهو يؤمن بضرورة تحقيق السلام وإنهاء الصراع على أساس التعايش، لكنه متردد في قبول فكرة الدولة الفلسطينية المستقلة بدعوى أنها سوف تهدد سلامة الدولة اليهودية.

والفيلم في معظمه مصور من ناحية وجهة نظر هذه الشخصية الإسرائيلية الإيجابية وبطريقة تضفي عليها ملامح إنسانية لا يملك المتفرج سوى التعاطف معها، على العكس من حلمي الجاف الصلب المتزمت الذي يرفض الاستماع لدعوى السلام يتعذب راضياً ويعذب رهينته معه.

وينتقل الفيلم في مشاهد العودة إلى الماضي (أو الفلاش باك) طوال الوقت لإضفاء بعض الملامح الإنسانية على الشخصيتين، نرى كيف يتذكر حلمي النساء وهن يرسلن إليه فتيات القرية اللاتي يحملن سفاحاً للإقامة عنده في مخبئه إلى أن يضعن مواليدهن، حتى يمكن التستر على الفضيحة وتدريجياً تنمو علاقة صداقة بين الرجلين، دون أن يتنازل حلمي عن خطته لكن الفيلم ينتهي

بكارثة، فالحاكم العسكري يصعد بنفسه مجرداً من السلاح، لإقناع حلمي بإطلاق رهينته، ويحاول لانيادو، الإنساني المخلص، الدفاع عنه في مواجهة الحاكم، لكن الأخير يحاول خداع حلمي والاستيلاء على بندقيته، فتنشب مشاجرة بينهما تنتهي بانطلاق رصاصة تصيب لانيادو في مقتل. وهكذا يسقط الإسرائيلي داعية السلام ضحية للصراع بين القطبين المتطرفين.

مرة أخرى هناك قدر كبير من الرومانسية المفتعلة والمصنوعة في تصوير التضحية التي يقوم بها داعية السلام الإسرائيلي من أجل مناصرة الفلسطيني ومرة أخرى هناك نوع من الاعتذار عن «الهوية»، أو بالأحرى تبرير الوقوف في الجانب الآخر، جانب الاحتلال، عن طريق تحقيق التوازن التقليدي بين الجلاد والضحية، فالكولونيل كاتزمان عاش في طفولته مأساة «الهولوكوست»، وتعود الذكرى إليه وهو يحاول إنقاذ لانيادو من بين يدي حلمي.

وتكشف الطريقة التي يلجأ إليها الحاكم العسكري لإخراج الفدائيين (استخدم جثة الحمار) أيضاً عن النظرة المتدنية إلى «الآخر» ويظهر الآخر هنا كما يجسده حلمي أقرب إلى إنسان العصور الوسطى فهو همجي يسكن الكهوف، يمارس الصيد البري، لا يثق في الآخرين، مندفع ينطلق كأنه مارد خارج من القمقم ويستخدم المخرج أسلوباً خاصاً في تصوير المشاهد التي يظهر فيها بحيث يضفي عليه ملامح أسطورية خرافية تتناقض تماماً مع الصورة العصرية الإنسانية لشخصية الطبيب اليهودي ويستخدم أسلوب الراوي المحايد الذي يروي القصة على طريقة «ألف ليلة وليلة» والغرض ليس بالطبع التأكيد على عمق تغلغل التراث العربي في المنطقة، لكن الترويج للصورة النمطية الاستشراقية المترسبة في الذهن الصهيوني والغربي عن «الآخر».

من الناحية الفنية يعتبر «ابتسامة الجدي» من أكثر أفلام السينما الإسرائيلية براعة في التقنية واستخدام مفردات الصورة ومزجها مع شريط الصوت الذي يمتلئ بالأغاني والموسيقى العربية ويصل التصوير في بعض المشاهد إلى درجة عالية من الجودة والإبهار.



٤ ـ فيلم نهائي الكأس:

في سبتمبر ١٩٩١ عرض فيلم نهائي الكأس final Cup في مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي بعد شهرين من عرضه في مهرجان القدس. وكان الفيلم قد أدرج للعرض في مسابقة مهرجان موسكو السينمائي ممثلاً لإسرائيل لأول مرة في تاريخ هذا المهرجان، لكن الطرف الإسرائيلي سحب الفيلم من موسكو وفضل عرضه في فينيسيا ولكن خارج المسابقة وبعد فينيسيا انتقل الفيلم إلى عدة مهرجانات حيث حصل على الجائزة الفضية في مهرجان فالنسيا لسينما البحر المتوسط في إسبانيا وأحدث ظهور هذا الفيلم ضجة كبيرة وكتب عنه كثيرون باعتبار أنه أول فيلم إسرائيلي يستخدم اللغة العربية في حواره ويتيح إظهار الجوانب الإنسانية في الشخصية الفلسطينية.

يقول مخرج الفيلم عيران ريكليس إن الفيلم يعتمد على قصة حقيقية وقعت عام ١٩٨٢م عندما وقع جندي إسرائيلي أسيراً في أيدي مجموعة فلسطينية مكونة من ٥٠ رجلاً، عاملوه معاملة جيدة، ونشأت بينه وبين أحدهم صداقة وبعد أن أطلقوا سراحه ذهب إلى الجيش الإسرائيلي وطلب تسريحه، ثم ذهب إلى لبنان لكنه لم يستطع الإقامة هناك بسبب تشكك الآخرين في كونه جاسوساً، فعاد إلى إسرائيل واتخذ لنفسه هوية جديدة ربما كانت فلسطينية.

تدور أحداث الفيلم أثناء الغزو الإسرائيلي للبنان في يونيو ١٩٨٢م في نفس الوقت الذي تجري فيه مباريات كأس العالم لكرة القدم في إسبانيا. ويصور الفيلم قيام وحدة تابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية بالهجوم على قاعدة عسكرية في جنوب لبنان ووقوع جنديين إسرائيليين في أسرها. وأثناء أحد الاشتباكات بين المجموعة وإحدى فصائل الجيش الإسرائيلي يحاول أحد الأسيرين الهرب فيقتل ويظل الثاني ويدعى «كوهين» أسيراً في أيدي الفلسطينيين الثمانية الذين يقودهم «زياد» (محمد بكري). ويختلف أفراد المجموعة حول تحديد مصير كوهين وخلال

رحلة المجموعة يستعرض الفيلم التباين في مواقف أفراد المجموعة، مشيراً إلى الخلفية الاجتماعية والشخصية لكل منهم، فنعرف مثلاً أن زياد كان يدرس الصيدلة في إيطاليا، لكنه قطع دراسته وعاد إلى لبنان للاشتراك في المقاومة، كذلك عمر الطبيب الذي نفقده بالموت مبكراً، درس كذلك في إيطاليا وفيها علي زياد، وشكري ينتمي إلى أسرة فقيرة وقد التحق مبكراً بالمقاومة بعد أن قتل الإسرائيليون أسرته كلها، ولذلك فإنه يريد قتل كوهين انتقاماً لمأساته الشخصية، أما موسى فلا همَّ له سوى العبث والسخرية من الأسير، لكن زياد المثقف الذي يمثل العقل الناضج للمجموعة، يصر على ضرورة الاحتفاظ بالأسير من أجل مبادلته فيما بعد بالأسرى الفلسطينيين، ويقنع زملاءه بالحفاظ على سلامته إلى حين الوصول إلى بيروت.

ويصور الفيلم بداية علاقة إنسانية تنمو بين الأسير وأفراد المجموعة، فالجميع يتفقون على تشجيع الفريق الإيطالي في مباريات كأس العالم التي تجرى في إسبانيا، وتعرف المجموعة أن كوهين هو صاحب متجر ثري في الحياة المدنية، كان قد خطط للسفر إلى إسبانيا لحضور المباريات واشترى بالفعل بطاقة السفر، وبطاقة حضور المباريات. ولا يزال كوهين يحتفظ ببطاقات حضور المباريات وبطاقة السفر إلى إسبانيا. المناقشات بين الأسير وأسرته تنتقل طوال الوقت من كأس العالم إلى السياسة، ولكن كوهين يقول إنه لا شأن له بالسياسة، ويصوره الفيلم باعتباره مغلوباً على أمره لا يد له فيما يحدث في لبنان، بل كفرد يخضع للعبة تتجاوز حدود قدراته وإدراكه، وتأكيداً على عقلية «التاجر» لدى كوهين، نراه في أحد المشاهد يقول لزياد: هل تعتقد أن في إسرائيل أحداً يهتم حقاً بالسياسة، الشيء الوحيد الذي يشغل بال كل شخص في إسرائيل، من الرجل العادي إلى رئيس الوزراء، هو المال!

وعلى الرغم من كونه يهودياً شرقياً، إلا أن الفيلم يشير إلى موقفه السياسي «اليساري» فهو يهمس في المشهد الأول بعد أن شاهد زميلاً له يصاب عند الهجوم على القاعدة: قلت لك لا تصوت لصالح الليكود.

يقوم أفراد المجموعة الفلسطينية بزيارة منزل زميل لهم يدعى «أبو عياش» يقطن مع أسرته في إحدى القرى، وتفاجأ الزوجة بوجود الأسير بينهم وتقدم للجميع القهوة، وفي المساء يحتفل الرجل بتزويج ابنته، رغم اعتراض المجموعة على سلوكه هذا في ظروف الحرب، ولكن أبو عياش لا شأن له بما يحدث، فهو يريد فقط أن يعيش حياة عادية، ويشارك زياد ورفاقه في الحفل بعد استبدال ملابس الأسير بالملابس العربية، وعندما يحضر الجنود الإسرائيليون لتفتيش المنزل بحثاً عن كوهين يقوم الفلسطينيون بدفعه وسطهم كي يشاركهم رقص الدبكة، حيث يندمج الإسرائيلي بينهم ويفشل جنود الاحتلال في التعرف عليه، في مشهد يذكرنا على نحو ما بمشهد المجندة الإسرائيلية التي خلعت عنها النساء الفلسطينيات الملابس العربية وألبسوها الزي الفلسطيني في فيلم «عرس الجليل» للفلسطيني ميشيل خليفي.

وتدريجياً، تتطور العلاقة بين كوهين وآسريه، ويبدأ الجميع في الإحساس بوطأة الوضع الصعب الذي يواجهونه وتبدو مسيرة المجموعة وسط المخاطر الكامنة في كل مكان حولهم، مسيرة عبثية لا يبدو أن لها نهاية؛ فالجميع يتشككون في إمكانية الوصول سالمين إلى بيروت.

وعندما يصاب أحد الفلسطينيين بغيبوبة من جراء اشتداد مرض السكر الذي يعاني منه بسبب نقص الدواء، يذهب اثنان منهم إلى قاعدة إسرائيلية وينجحان في التسلل إليها والعودة بصندوق من مادة الأنسولين. لكن على الرغم من التبسيط الشديد في المعالجة، ومحاولة تقديم ملامح إنسانية لشخصياته الفلسطينية يعاني الفيلم من النمطية الشديدة في رسم ملامح شخصياتهم، فهناك المتجهم القاسي القلب «شكري» الذي نراه في مشهد يستفز مشاعر كل المشاهدين، وهو يقوم بتعذيب كوهين بوحشية ويريد الفتك به لولا تدخل زياد، مع ملاحظة الفارق في التكوين الجسماني بين الرجل والأسير؛ فالأول ضخم الجثة فظ الملامح، والثاني ضعيف البنية بريء السمات.

ويحتج كوهين على طريقة معاملته كأسير حرب، قائلاً لزياد: إنكم تحاربون كالحيوانات، بينما نقاتل نحن كبشر، وهذا هو الفرق بيننا وبينكم. ويرد عليه زياد بقوله: «وهل هذه الحرب التي بدأتموها أنتم حرب إنسانية؟ فيكون جواب كوهين: لكنها حرب، وليست عمليات قذرة لقتل الأطفال والنساء في الحافلات العامة، ويجيء الرد الأخير لزياد هزيلاً يدعو للرثاء: إنها إذن الحرب!

وفي مشهد آخر تذهب المجموعة للاحتماء وقضاء الليلة في قصر فخم هجره صاحبه الذي كان يبدو أحد زعماء الميليشيات المارونية في لبنان، ويدور أفراد المجموعة في أرجاء القصر يتفرجون ويتحسسون التحف الثمينة ويتفقدون مظاهر الثراء البادية في الحمام وقاعة الجلوس في انبهار؛

حيث يبالغ الفيلم كثيراً في تصوير تكالب المجموعة الفلسطينية على الطعام والخمر، ومشاهد الشرائط الجنسية، دلالة على همجيتهم وتخلفهم وهو ما يشغلهم في مطلع البداية إلى قيام الأسير «كوهين» بمحاولة الهرب.

ومقارنة بسلوك الفلسطينيين نرى كوهين يتصرف بدراية ووقار وبساطة بل يعلمهم كيف يستخدمون جهاز الفيديو، ثم جهاز التليفزيون للفرجة على مباريات كأس العالم وفي مشهد آخر يجبر الفلسطينيون على التبرز في مكان عام، بينما يصر هو على ضرورة الحصول على «ورق التواليت» أولاً، وعندما يسخر منه الفلسطينيون يضطر في النهاية إلى استخدام بطاقات المباريات!

وبدلاً من تركيز اهتمام المشاهدين على طبيعة الصراع الدائر في لبنان يتجاهل الفيلم أي إشارة إلى الدور الإسرائيلي في لبنان، ولا يقدم أي مشهد للعمليات الإسرائيلية، ثم يقلب القضية عندما يجعل كوهين بمثار الضحية المسكينة في أيدي أغلبية شديدة البأس مسلحة، مستخدماً ضعف بنية الممثل الإسرائيلي «أفجي» الذي قام بالدور وبإمكانياته الكبيرة في الأداء الكوميدي، لإثارة تعاطف الجماهير معه، خاصة أن الدور مكتوب من البداية له.

في النهاية يقرر زياد عبور الطريق المحفوف بالمخاطر رغم تحذيرات كوهين له من احتمال الاصطدام بالجيش الإسرائيلي، ويحدث ما كان متوقعاً ويقوم الجيش الإسرائيلي بقتل جميع أفراد المجموعة فيما عدا زياد الذي يصاب بجروح، ويتم تحرير الرهينة من الأسر في نفس الوقت الذي نشاهد فيه نهاية دورة كأس العالم بفوز الفريق الإيطالي. ويهرع كوهين في المشهد الأخير لنجدة زياد، والتأكد من أنه لا يزال على قيد الحياة. لا شك أن «نهائي الكأس» يتميز بكونه من الأفلام الإسرائيلية التي تحتل فيها الشخصيات الفلسطينية مساحة كبيرة نسبياً ويدور الحديث بينهم بالعربية، وبينهم وبين الإسرائيلي بالإنجليزية، إلا أن التركيز الأساسي للفيلم ينحصر في فكرة أن الأسير يستطيع أن يجعل من الذين أسروه أسرى له على نحو ما، وأن الحرب الدائرة من كلا الطرفين ليست سوى حرب عبثية لم يخترها طرف منهم.

وتظل الصورة الإنسانية الإيجابية التي يقدمها للجندي الإسرائيلي في النهاية هي الأهم والأكثر قدرة على البقاء طويلاً في أذهان المشاهدين، ولعل هذا هو ما دفع الناقد الإسرائيلي هليل تريستر إلى أن يكتب في صحيفة «جروزاليم بوست»: «ربما يحقق فيلم «نهائي الكأس» قفزة للفيلم الإسرائيلي لسببين مختلفين تماماً، الأول لأنه يصور إسرائيلياً أسيراً في أيدي الفلسطينيين (واحد منهم فقط يتحدث العبرية)، ويدور جانب كبير من الحوار بالإنجليزية. وإذا كان هذا العامل الذي يساعد على توزيع الفيلم قد استخدم في الماضي إلا أنه نادراً ما استخدم في سياق درامي منطقي لصالحه، كما هو الأمر في هذه الحالة، والسبب الثاني هو التخلص التام من النمطية بالنسبة للعرب، فالذين أسروا كوهين ليسوا أقل منه إنسانية. وبالمصادفة فإن شخصية كوهين الذي هو ضحية لظروف ليست من صنعه، قد تكون أيضاً مميزة بالنسبة لطريقة استقبال الجمهور الأجنبي للشخصية الإسرائيلية عند عرض الفيلم في الخارج.

المراجــع:

١ـ بارتريشيا أرنز: «اليهودي في السينما الأمريكية»، نيويورك ١٩٨٤.
٢ـ ليستر فريدمان: صورة اليهودي في هوليوود، نيويورك، ١٩٨٢.
٣ـ نيل جابلر: «إمبراطورية لهم وحدهم: كيف اخترع اليهود هوليوود»، لندن ١٩٨٨.
٤ـ ويلي فريشاور: «وراء تصوير أفلام أوتو بريمنجر»، لندن ١٩٧٣.
٥ـ أوتو بريمنجر: «سيرة حياة»، نيويورك ١٩٧٧.
٦ ـ ليزلي هالويل: «دليل الأفلام»، لندن ١٩٧٨.
٧ـ ميلفيل شافلسون: «كيف تصنع فيلماً يهودياً»، نيويورك ١٩٧١.
٨ـ سمير فريد: «مدخل إلى السينما الصهيونية» بيروت ١٩٨١.
٩ـ جودت السعد: «دوافع السياسة في السينما الصهيونية»، بيروت ١٩٨٣.
١٠ـ عبد الوهاب المسيري: «موسوعة المفاهيم والمصطلحات الصهيونية»، بيروت ١٩٨٣.
١١ـ جون روز: «إسرائيل الدولة المسروقة»، لندن ١٩٨٦.
١٢ـ إيلا شوهات: «السينما الإسرائيلية: شرق غرب»، منشورات جامعة تكساس ١٩٨٩.
١٣ـ حاييم برشيط: «صورة الذات والآخر في الثقافة الصهيونية.. فلسطين في الأدب العبري الحديث»، ترجمة حسن خضر، مجلة «بيادر» العدد ٤، ٥ ـ ١٩٩١، دراسة نشرت أصلاً بالإنجليزية في مجلة «الخامسين» لندن ١٩٨٩.
١٤ـ الملف الصحفي لفيلم «نهائي كأس العالم» مهرجان فينيسيا السينمائي سبتمبر ١٩٩١.

التحليل السيميائي للخطاب الإشهاري

دراسة في تفاعل أنظمة العلامات وبلاغة الإقناع

د. بشير إبرير

١ ـ مقدمة:

السيميائيات معرفة علمية متشعبة تبحث في تشكيل الأنظمة العلامية وتحليلها بقصد التبليغ وإقامة جسور للتواصل إنها علم يتخذ من أنظمة العلامات موضوعاً له يقولبه ويصوغه في شكل محدد دال.

إن السيميائيات معرفة عابرة لتخصصات عديدة مثل: اللسانيات وتحليل الخطاب وعلم الأسلوب والبلاغة والتداولية وأنظمة التواصل المختلفة اللغوية وغير اللغوية. ولذلك فإن ما سنتناوله في هذه الدراسة، لا يعدو كونه لفت انتباه إلى نوع من أنواع الخطاب صار يفرض نفسه علينا يومياً، وصرنا نعايشه في كل مكان وزمان ونراه يعيد تشكيل أنشطة الحياة ويعبر عنها، وهو الخطاب الإشهاري الذي يعتبر أنسب الخطابات للتحليل السيميائي، فهو علامة مركبة ونظام سيميائي تتفاعل فيه عدة أنظمة جزئية أخرى تعمل كلها على تحقيق بلاغة الإقناع في الخطاب لدفع المتلقي نحو المقاصد والأغراض التي يؤمها صاحب الإشهار.

وهذا ما سنحاول البحث فيه في هذا الموضوع الذي من الصعب الإحاطة به.

٢ ـ مفهوم الخطاب الإشهاري:

يشمل مصطلح تحليل الخطاب استعمالات عديدة ويطال ميادين واسعة من الأنشطة المختلفة التي تتلاقى فيها اختصاصات علمية متنوعة، أهمها اللسانيات بفروعها: الاجتماعية والنفسية والتطبيقية وتخصصات أخرى عريقة مثل الفلسفة والأدب والتاريخ... بالإضافة إلى المعرفة المنهجية وما تحتاجه من ضبط ودقة وحنكة في التحليل والتأويل. وبهذا فإن تحليل الخطاب نموذج حي لتضافر الاختصاصات Interdisciplinaire، وقد أدى هذا إلى تنوع الخطابات بتنوع المعارف في الآداب والعلوم والفنون ومنها:

الخطاب الإشهاري... الذي يعد أحد الأنواع الرئيسية في تحليل الخطاب باعتباره إنتاجاً معرفياً سيميائياً محركاً ومؤثراً في المجتمع ومتأثراً به، وحدثاً لغوياً منجزاً هدفه التواصل مع أفراد المؤسسات الاجتماعية، له منطق داخلي ومراجع تأثير ومفاهيم ومصطلحات خاصة به تبين أصالته وتفرده لسانياً وأيقونياً.

يعد الإشهار صناعة ثقافية وإعلامية في عصرنا هذا بأتم معنى الكلمة، إنه ميدان جديد خصب بدأت تعرفه الدراسات اللسانية والأدبية في وطننا العربي (١) منذ فترة وجيزة جداً كخطاب له خصوصياته السيميائية والتداولية التي تزوده بالطاقة على التواصل الفعال مع المتلقي بغية تمرير خطابه وتحقيق منفعته باستعمال كل الوسائط المعرفية المتاحة له، ولذلك فهو خطاب ذو سيادة يرتبط بالسلطة والمال ويوظفهما من أجل استمالة المتلقي وإقناعه بالخدمة المعلن عنها، وبهذا فهو عند رجال المال والأعمال: «البوابة الذهبية لمراكمة المزيد من الرأسمال ومضاعفة الأرباح مع هجرة الهاجس الاجتماعي المرتبط بالعدالة والمساواة» (٢).

إن الإشهار هو السلطة الهادئة التي تمارسها المؤسسات التجارية لضمان استمرارها ونفوذها، ويعد هذا الوصف دقيقاً في تحديد تأثير الإشهار في الجمهور، فالتأثير يكون غالباً عن طيبة خاطر، لكنه يتضمن عنفاً غير مشعور به، لأنه يدفع إلى استهلاك المنتوجات لا إرادياً، استهلاك من أجل الاستهلاك (٣)، إنه فن إعلامي يستند إلى مؤشرات مرئية مثل العناوين في كتابتها ومضامينها وأنواع الطباعة والصورة... يتوخى أن تكون أفكاره واصفة وواضحة وهادفة ويستعمل وسائل تبليغ متنوعة ومتناسقة يسخرها كلها في سبيل تحقيق الهدف المحدد (٤) وهو تعريف الجمهور أو المتلقي بموضوع ما سلعة مثلاً في شكل مادي ملموس وفي شكل خدماتي أفضل وذلك بإبراز محاسنها ومزاياها ودفع الناس إلى فعل الشراء بتوظيف للعوامل النفسية والاجتماعية لديهم بأساليب عديدة ومتنوعة تأخذ في أحيان كثيرة شكل النصيحة والظهور بمظهر الحريص على مصلحة المستهلك ليستفيد أكثر ويدفع أقل (٥) وهذا يعني أن «نجاح المشهر Le publicitaire في مهمته رهين بحسب اختياره

للوسائل والآليات التعبيرية التي يرى أنها أكثر فعالية لتمرير رسالته»(٦)، وتحويل الخبرة إلى متعين قابل لأن نسميه ونحكيه وندركه ونتحكم فيه بوصفه حقيقة تصير فيه اللغة مظهراً للفكر(٧).

ولهذا فإننا نعتقد مع عبد العالي بوطيب «بأن الخطاب الإشهاري بدون أن غيره من الخطابات الأخرى يتميز ببناء خاص تتضافر مختلف مكوناته التعبيرية بقصد تبليغ رسالة وحيدة محددة، ولا يمكن ولا ينبغي أبداً أن يخطئها القارئ المستهدف Lelecteurcible والزبون المحتمل Leclientéventuel وإلا اعتبر ذلك دليلاً على فشله الذريع»(٨).

إن الإشهار عبارة عن صورة مصنعة ومكثفة تتفاعل فيها عدة عوامل وتتآلف وتتبادل الأخذ والعطاء لإحداث خطاب أو إنتاج معرفة أو مادة يستحضر من خلالها تفاعل القارئ أو المتلقي مع المادة الإشهارية أو المحتوى الذي يعبر عنه الخطاب الإشهاري. إنه كما يقال: «فن مركب يضع العالم بين يديك»(٩)، وهو برأي عبد الرحيم المودن ــ خطاب يحاصرنا كل لحظة وكل حين يطرق أبوابنا ليل نهار، في الحلم واليقظة نستعمله بوعي أحياناً ومن دون وعي أحياناً أخرى. خطاب يتوسل بكل الأدوات، يخاطب كل الحواس ويوظف كل اللغات والأشكال والأنظمة، وأخيراً وليس آخراً يوظف هذه الثورة التكنولوجية في ميدان المعلومات وطرائق الاتصال والتواصل(١٠).

إنه من هذه الناحية، خطاب إقناعي يتأسس على إطار نظري وجهاز مفاهيمي يستثمر مواقف معينة لدعم وجهة نظر محددة والعمل على الإقناع بها بشتى الوسائل بما يحمل من دلالات لغوية تبليغية للأشخاص ومشاعرهم وأحاسيسهم وأفكارهم ويظهر موقف مخرج الإشهار من خلال أسلوب إخراجه للكلمة ونبرة الصوت وطريقة أدائه وما تحتاجه من حركات وإيماءات مما يعطي دلالة توكيدية للكلمات المتلفظ بها(١١). وهو بهذا يتخذ عدة وسائل للإقناع منها: الكلمة المسموعة في الإذاعات والمحاضرات والندوات والخطب. والصورة الثابتة والكلمة المكتوبة في الكتب والمجلات والنشريات والملصقات والصورة السمعية ــ البصرية في التلفزة حيث يتم استخدام الصورة واللون والموسيقى وطريقة الأداء والحركة والموضوع تتفاعل كل هذه العناصر بعضها ببعض لتجعل من الخطاب الإشهاري عبارة عن «ميكروفيلم» يتعاون على إنتاجه وإنجازه أعوان كثيرون يكونون فريقاً متخصصاً في الإخراج والديكور ووضع الأثاث والحلاقة والتجميل والإضاءة والديكور وضبط الصوت واختيار اللغة المناسبة للمقام(١٢) فتزدوج ــ هنا، كما يقول طه عبد الرحمن ــ «أساليب الإقناع بأساليب الإمتاع فتكون إذ ذاك أقدر على التأثير في اعتقاد المخاطب وتوجيه سلوكه لما يهبها هذا الإمتاع من قوة في استحضار الأشياء كأنه يراها رأي العين...»(١٣)، صورة حية نابضة بالحركة والنشاط فخدمة التلفزيون تعتمد أساساً على الصورة المرئية لأنها أقدر في التعبير من آلاف الكلمات وبخاصة أننا نعلم أن الرؤية أساس الإقناع واستيعاب المعلومات وفهمها(١٤).

إن عالم الوصلة الإشهارية ــ كما يقول سعيد بن كراد ــ هو عالم الهوية: هوية لفظية طباعية (المكتوب) أو هوية صوتية (المسموع) أو هوية بصرية (المرئي)؛ ذلك أن الإرسالية الإشهارية تسعى دائماً إلى تأثيث عالم إنساني يتوسطه أو يزينه كيان متميز، ولهذا السبب فإن الوصلة الإشهارية تسعى دائماً من خلال طرائق بناء دلالاتها ومن خلال موضوعاتها وكائناتها وأبعادها التشكيلية إلى تأسيس هوية تستوعب الشيء المدرج للتداول وتنوب عنه. إن الأمر يتعلق بتحديد اسم يتجاوز الشيء المفرد ولكنه يصدق على كل أحجامه(١٥).

يعد الخطاب الإشهاري كلاً متشابكاً تتفاعل فيه وتتعاضد عوامل عديدة تعمل على إخراجه من نطاق الكُمون إلى نطاق التحقق أو بتعبير العلماء العرب القدامى يخرجه من مستوى الموجود بالقوة إلى الموجود بالفعل أو من مستوى الملكة Lacompétence إلى مستوى الإنجاز Performance بلغة اللسانيات.

إن اللغة حدث اجتماعي كما هو مقرر في علوم اللسان يحمل آثار المجتمع في بنيته وتطوره، والسلوك اللغوي هو ــ في نهاية الأمر ــ هوية كامنة تحملها قدرة الفرد اللغوية ويكشفها الإنجاز الذي يتجلى في معايير جديدة مختلفة حسب الوسط، طبقة اجتماعية كان أم فئة مهنية أم أسرة أم موقفاً أم مقاماً برأي الأزهر الزناد(١٦). لهذا كله فإننا نهدف من وراء هذه الدراسة إلى محاولة البحث عن جملة العناصر التي تجعل من الإشهار خطاباً سيميائياً بالنظر إلى شكله ومحتواه وبالنظر إلى مستواه اللساني والأيقوني؛ فنبحث فيه عن تفاعل أنظمة العلامات بعضها ببعض والدور الذي تؤديه في إقناع المتلقي بمحمول الخطاب.

٣ ــ السيميائيات مدخل منهجي ثري خصب لتحليل الخطاب الإشهاري:

صار الخطاب الإشهاري في عصرنا يمثل ظاهرة لغوية ثقافية تواصلية تداولية، تتفاعل فيه أنظمة العلامات اللسانية وغير اللسانية، «وتتداخل فيه الخطابات وتتعاضل الإيديولوجيات وتتدافع سلطة الأشكال الرمزية»(١٧). ولهذا تعد السيميائيات مدخلاً منهجياً ثرياً خصباً لتحليل هذا النوع من الخطابات، لأنها تجمع بين ما هو لساني وما هو أيقوني، ثم إن الخطاب الإشهاري يوفر لها الموضوع الأنسب للتحليل باعتباره فيلماً قصيراً جداً، كما سبقت الإشارة ــ ثم إن السيميائيات ــ في رأيي ــ تشمل مداخل منهجية أخرى منها:

٣-١- المدخل اللساني: ويتم فيه تحليل النظام أو النسق اللساني le système linguistique في مستوياته الصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية والدلالات الناتجة عن هذه المستويات؛ فلابد أن تُختار الكلمات بعناية وتُركب في نظام ونسق مفيد بما يتناسب مع النظام أو النسق البصري المصاحب للغة. إن اللغة هي التي تمنح المنتوج هويته البصرية واللفظية، وهي أساس وجوده وضمان تداوله وتذكره واستهلاكه (١٨) إلا أن أهمية المدخل اللساني تبقى على الرغم من ذلك قاصرة عن أداء وظيفتها كما ينبغي لها ما لم تتفاعل مع النظام أو النسق الأيقوني le systéme iconique وما يوفره من طاقة خلاقة على الأداء والتواصل؛ فالصورة مثلاً لها قدرة عجيبة على التأثير في المتلقي كما «تستوقف المشاهد لتثير فيه الرغبة والاستجابة» (١٩). إن الصورة هي المجال الذي تلتقي فيه اللغة والجسم والنفسي والعضوي والذهني إنها تقع في الفاصل والرابط بين المرئي واللامرئي وبين المعقول والمحسوس (٢٠).

٣-٢- المدخل النفسي: ويكتسب أهميته القصوى في كون الخطاب الإشهاري يركز على المتلقي فيعمل على إغوائه وإغرائه واستدراجه بأن يتسلط على الحساسية المتأثرة لديه ويهيمن على أفق انتظاره فيجعله لا يرى شيئاً غيره فهو المناسب وهو الأجمل والأحلى والأبهى وهو الجديد الذي لم يصنع من قبل بل صنع لأجل المتلقي دون سواه (٢١).

فيوجد لعب على مشاعر المتلقي ومداعبته ودغدغة عواطفه وانطلاقها للإقبال على الموضوع المشهر له بشراء المنتوج مثلاً وهو الهدف الأساسي الذي يعمل من أجله الإشهاري؛ بإبراز الخصوصيات المميزة للمنتوج، مثلاً: سراويل الجينز: عملية متينة دائمة وبهذا فإن المتلقي يشتري المنتوج الذي يعني أسلوباً في الحياة ورؤيا للعالم متفردة متميزة. «إننا لا نشتري أحذية بل نشتري أقداماً جميلة، ولا



نشتري عطراً بل نشتري حالات إغراء ولا نشتري سيارة بل نشتري وضعاً اجتماعياً» (٢٢). إن هنالك احتيالاً من الإشهاري لضبط مواطن الإغراء، والاغترار لدى المشتري الذي يتحول من مقتنٍ بدافع الحاجة إلى مقتنٍ بدافع الرغبة؛ بل سيتحول الشراء إلى هوس سيكولوجي من أجل الشراء (٢٣).

٣-٣- المدخل الاجتماعي - اللساني: يحمل رؤى المجتمع المختلفة وثقافته؛ إذ يعد الإشهار إنتاجاً لغوياً اجتماعياً يبرز العلاقات الاجتماعية المختلفة (سياسية - ثقافية - اقتصادية - اجتماعية)؛ وتعد العلامات والسمات المختلفة التي تميز الإشهار مرآة عاكسة لما يجري في المجتمع من أحداث وتفاعلات سلباً أو إيجاباً يحاول الإشهاري تأكيدها أو الإقناع بها أو تعريتها وكشفها أمام الجمهور، فنزعم أن الخطاب الإشهاري يمكننا من معرفة «بنية الوعي الاجتماعي، إلى جانب شرح العناصر المكونة له وتحليل الروابط المتبادلة ودراسة قوانين تطوره» (٢٤)؛ لأنه في السلوك اللغوي تظهر آثار الانتماء الطبقي والمذهبي والفكري (٢٥).

يتجاوز المدخل الاجتماعي اللساني في تحليله للخطاب الإشهاري الزاوية النصية الخالصة والشكلية والصياغة اللغوية الصميمة وينظر إليه بكونه فاعلية فكرية واجتماعية تتوجه توجهاً ذا معنى وتستهدف غاياتٍ محددة في الواقع الاجتماعي (٢٦).

٣-٤- المدخل التداولي: تجاوزت اللسانيات التداولية المفاهيم اللسانية التقليدية من مثل: الوحدة الصوتية والصرفية والتركيبية والجملة... وهي المفاهيم التي كانت سائدة في الفترة الممتدة بين سوسير وتشومسكي في اللسانيات البنيوية الوصفية؛ بمعنى أنها تعدت دراسة اللغة كنظام لساني إلى دراسة أفعال الكلام Les actes de paroles وأشكال الإقناع والتأكيد في اللفظ والكلام لتشمل شروط تحقيق الخطاب الإقناعي وتحليله.

تركز الدراسات التداولية على مفهوم المقام الذي تحدث فيه الخطابات وعلاقة العلامات اللغوية وغير اللغوية بمستعمليها والمؤولين لها والوضع الذي ينطلقون منه بما يشمل من لغة وثقافة.

وتجدر الإشارة ـ هنا ـ إلى أن المدخل التداولي يتأسس على المقتضيات التواصلية والسيميائية ويتداخل معها إن التداول هو في الحقيقة التواصل الفعال الذي يعبر عن الغرض ويبلغ المقصود بسهولة ويسر؛ أي يصيب المعنى من أقرب مرمى بلغة العلماء العرب القدامى.
تستدعي التداولية الإجابة عن أسئلة هامة مثل: من يتكلم؟ ومع من؟ وماذا يقول؟ وكيف يتكلم عن مسألة ويقصد مسألة أخرى غيرها؟ تحتاج محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة إلى أن نستحضر مقاصدنا وأفعال لغتنا وسياق تبادلاتنا الرمزية والبعد اللغوي للغة المستعملة وأهدافها مما أدى إلى وجود مفاهيم جد مهمة تميز الحقل التداولي مثل: المقام والسياق والفعل والإنجاز...

وهكذا ترتبط السيميائيات بالتداولية وبخاصة في الخطاب الإشهاري؛ لأن مصدر إنتاج الدلالة ليس وقفاً على ما يقصده المتكلم /المرسل؛ وبناء على ذلك فهي تستجيب لمقتضيات الدلالات المفتوحة وارتباطها بسيرورات التواصل ومنازل القصد وتحاور شركاء التواصل عن المعنى، وبذلك لا يمكن فصل رهانات الحوار عن فاعلية القصد وثراء المعلومة وتفاعل المواضعات (Lescodes) وما تتيحه السياقات الثقافية والاجتماعية من تفاعلات (٢٧).

تتفرع السيميائيات إلى فرعين كبيرين هما: سيميائيات التواصل وسيميائيات الدلالة، ولها اتجاهات كثيرة منها: الاتجاه الإيطالي الذي يتزعمه أمبرتو إيكو Umberto Eco وروسيلاندي Rossi Laindi، والاتجاه


بيرس شارل ساندرس

الفرنسي بمختلف تفرعاته والاتجاه الأمريكي بزعامة (بيرس شارل ساندرس C.S.Peirc) وهو المؤسس الحقيقي للفكر السيميائي الغربي الحديث في نظر بعض الدراسيين (٢٨).

تتأسس النظرية السيميائية عند بيرس على عدة عناصر وهي التطورية والواقعية والبراغماتية والسجالية. هذه العناصر أسس بيرس فلسفته على الظاهراتية Phanéroscopie التي تعنى بدراسة ما يظهر (٢٩)، وهو بهذا يوسع من نطاق العلامة لتشمل اللغة وغيرها من الأنظمة التواصلية غير اللغوية؛ فكل ما في الكون بالنسبة لبيرس علامة قابلة للدراسة وهي بذلك تندرج ضمن نظام السيميوطيقا Sémotyque وتعد جزءاً من علم المنطق خلافاً لسوسير الذي ركز اهتمامه على العلامة اللغوية وهي تندرج في إطار نظام السيميولوجيا sémiologie.

ولهذا يعد منظور بيرس الأنسب والأصلح لدراسة الخطابات البصرية ومنها الإشهار، فلقد عملت الثورة التقنية في مجال تمثيل

الواقع Représentation وإعادة إنتاجه على قلب تاريخ التمثيل البصري التقليدي... فمن جانب سوف تحتكر الصورة الفوتوغرافية مجموعة مجالات التعبير التي كانت من نصيب الفنون التشكيلية من مثل رسم الطبيعة والصورة الشخصية Portrait إلى غير ذلك، ومن جانب آخر تستعمل السينما والتلفزيون على تطوير استعمال الطرائق الفوتوغرافية وبخاصة فيما يتعلق بتمثيل الوقائع والمشاهد المتحركة موسعة بذلك من مفهوم الفرجة Spectacle الذي كان مقتصراً على المسرح، يدفعنا هذا الواقع على رأي أحمد يوسف ـ إلى توسيع دلالة الصورة لتشمل النشاط الذهني «الصورة العقلية والفكرية» والنشاط النفسي «الخيال والإدراك» والنشاط اللغوي الصورة السمعية Image Acoustiques والنشاط الفني «العمارة والنحت والموسيقى والرسم والكاريكاتير والشعر، وهي كلها من مظاهر حضارة الصورة وثقافة العين التي استولت على بصر الإنسان وبصيرته» (٣٠).
لن نطيل الحديث عن السيميائيات واتجاهاتها وفروعها وروادها وإنما سنحاول أن نبحث كيف يكون الخطاب الإشهاري خطاباً سيميائياً؟ أو بطريقة أخرى للتساؤل كيف نستثمر السيميائيات في تحليل الخطاب الإشهاري؟ لكي نجيب عن هذا السؤال رأيت أنه من الممكن اختيار مدونة إشهارية ننطلق منها في الوصف والتحليل وهي تنفتح على جانبين: جانب تراثي وجانب حداثي معاصر.

ا ـ الجانب التراثي:
جاء في كتاب الأغاني «كان الأعشى يوافي سوق عكاظ في كل سنة وكان المحلق الكلابي مئناثاً مملقاً، فقالت له امرأته: يا أبا كلاب ما يمنعك من التعرض لهذا الشاعر؟ فما رأيت أحداً اقتطعه إلى نفسه إلا وأكسبه خيراً، قال: ويحك ما عندي إلا ناقتي وعليها الحمل، قالت: الله يخلفها عليك، قال: فهل له بد من الشراب والمسوح؟ قالت: إن عندي ذخيرة لي ولعلي أن أجمعها، قال: فتلقاه قبل أن يسبق إليه أحد

وابنه يقوده فأخذ الخطام، فقال الأعشى: من هذا الذي غلبنا على خطامنا؟ قال: المحلق. قال: شريف كريم، ثم سلّمه إليه فأناخه، فنحر له ناقته وكشط له عن سنامها وكبدها، ثم سقاه، وأحاطت به بناته يغمزنه ويمسحنه، فقال: ما هذه الجواري حولي؟ قال: بنات أخيك وهن ثمانٍ شريدتهن قليلة. قال: وخرج من عنده ولم يقل فيه شيئاً، فلما وافى سوق عكاظ إذا هو بسرحة قد اجتمع الناس عليها وإذا الأعشى ينشدهم» (٣١):

ـ أرقت وما هذا السهاد المـؤرق
وما بي من سُقْم وما بي معشـقُ
ـ ولكن أراني لا أزال بحـادث
أغادي بما لم يمس عندي وأطرق
ـ فإن يمسي عندي الشيب والهم
والعشق فقد بن مني والسلام تفلق
ـ وحور كأمثال الدمى ومناصـف
وقدر وطباخ وصاع وديسـق
ـ لعمري لقد لاحت عيون كثيـرة
إلى ضوء نار في يفاع تحـرق
ـ رضيعي لبـان ثدي أم تحالـفاً
باسحمَ داج عوض لا نتفـرق
ـ يداك يدا صدق فكف مفيـدة
وأخرى إذا ما ضن بالزاد تنفـق







٢ـ وأما المدونة الحداثية المعاصرة: فتتمثل في النماذج الإشهارية الآتية:
١ ـ موبيليس والكل يتكلم (٣٢).
٢ـ نجمة اسمع النور اللي فيك عالم جديد يناديك (٣٣)
٣ـ لا صوت يعلو فوق صوت سامسونغ (٣٤).
٤ ـ نيس كافي تذوق وانطلق (٣٥).
٥ـ التكنولوجيا العالمية لكسب ثقتكم دوماً ENIE
عش الحدث كأنه أمامك مع
الصورة الحقيقية لمناظر حية
تأخذكم إلى آفاق واسعة مع
ENIE رفيقكم الدائم (٣٦).

٦ ـ تم اختبارها في الوحل والثلج وعلى الصخور والرمال
لمدة ثلاث سنوات في أربع قارات
وتغلبت على أقسى الظروف
كاين بورشه الجديدة
كاين شوق الانتظار ورهبة الأسرار
للانتماء إلى بورشه الجديدة، انتسب الآن (٣٧).
٧ـ بار بعطاش تتكيف طول عمرك بلاش (٣٨).

كيف سنحلل هذه المدونة الإشهارية؟ إذا أردنا أن ندخلها من خلال سيميائيات التواصل فإننا سنتناولها من خلال العناصر الآتية، ولنبدأ بالمدونة التراثية:

١ـ المرسل / المخاطب: وهو الذي يحدث الخطاب ويعمل على شحنه بالمعلومات والأخبار والمحتويات اللازمة ثم إرسالها إلى المتلقي بالنظر إلى الموضوع المشهر له الذي يتحدد انطلاقاً من نوعية المنتوج / السلعة ويتمثل في هذا الخطاب الإشهاري في زوجة المحلق التي أرسلت إلى زوجها العبارة الآتية: «يا أبا كلاب ما يمنعك من التعرض لهذا الشاعر، فما رأيت أحداً اقتطعه إلى نفسه إلا وأكسبه خيراً».
فالملاحظ لهذه العبارة يجد زوجة المحلق قد بدأتها بالنداء «يا أبا كلاب» وتعد صيغة النداء وسيلة لغوية لنشر صوت المرسل / الزوجة في

المكان وإفراغ الفضاء لها وحدها لإسماع صوتها وتبليغ خطابها وإقناع زوجها بما يشغلها ويشغله وهو الخوف من عنوس بناتهما في مجتمع ذكوري لا صوت فيه للمرأة مجتمع كانت تدفن فيه المرأة حية خوفاً من العار. ولذلك فهي أي زوجة المحلق تحض زوجها وتدفعه إلى التعرض للأعشى وتنبهه إلى أهمية ذلك قائلة: «فما رأيت أحداً اقتطعه لنفسه إلا وأكسبه خيراً» وكأنها تغريه بهذه العبارة التي تحمل طاقة إشهارية حجاجية وتقنعه وتستدرجه للربح وكسب الخير بترويج بناته الثمانية وتتمثل وسيلة الكسب في الشاعر الأعشى صناجة العرب(٣٩) وقيمة شعره. ولم تقف الزوجة الذكية الفطنة التي تدرك مسؤولية زواج بناتها وعواقب عنوستهن في مجتمع قبلي وفي بيت زوج فقير مثناث مملق، عند هذا الحد؛ وإنما طمأنت زوجها المحتار الذي لا يملك ما يقدم للشاعر مقابل التشبيب ببناته والإعلان عنهن، وتبرز حيرته قلة حيلته في قوله: «ويحك! ما عندي إلا ناقتي وعليها الحمل» بأن الله سيخلفها عليه وبأن لها ذخيرة ستجمعها لأداء ثمن الإشهار.

لقد نجحت الزوجة في إقناع زوجها بتقديم الحجة والبرهان فذهب إلى الأعشى يدعوه إليه وفي ذهنه أن يكسبه خيراً كما قالت زوجته، أو يكسبه منفعة وينتفع هو أيضاً وهي غاية من غايات الإشهار في عصرنا؛ إذ يوجد تبادل للمنفعة بين من يقوم بالإشهار وبين من يملك سلعة ولم تكتف الزوجة بهذا بل قامت بتأثيث المكان وإضفاء روح المتعة عليه بأن جعلت بناتها تحطن بالأعشى وتضاحكنه وتغمزنه وتلامسنه لاستثارة كبوته وتنشيط حواسه وإطلاق رغبته ليقول شعراً فيهن يجعل الراغبين في الزواج من شباب القبيلة يقبلون عليهن.
إن هذه المرأة خبيرة بما يخفي الرجل ويحلم به، ولذلك حاولت أن تتحسس نقاط ضعفه لتسخرها في سبيل الهدف المنشود وهو ترويج السلعة المتمثلة في بناتها وتزويجهن بعد ذلك.

لقد عملت زوجة المحلق هنا على تحقيق الوظيفة التعبيرية Fonction expressive بأن ضمنت كلامها ما يثير الرغبة في المتلقي ويسيل لعابه نحو الموضوع أو المنتوج المتمثل هنا في البنات، ولذلك أنشد الأعشى شعراً يتناسب مع الأحوال والمقامات التي وجد فيها نفسه.

٢ ـ المرسل إليه / المخاطب:
وهو العنصر الثاني في العملية الإشهارية التي لا تتم إلا به، ويتمثل هذا النص في المحلق الكلابي من جهة أولى، لما عملت زوجته على إفهامه مقصودها وإقناعه برأيها وحجتها من أجل ترويج بناتها والطلب منه الذهاب إلى الأعشى والإتيان به، ويتمثل من جهة ثانية، في الأعشى الذي تلقى خطاب المحلق وقبل عرضه، وإن جاز القول: وافق على إبرام عقد معه، ويتمثل هذا العقد في: نحر الناقة والكشط عن سنامها وكبدها + ذخيرة الزوجة مقابل أن يقول شعراً في بنات المحلق يعلن عنهن ويروجهن لأن يأخذن فرصتهن في الزواج أو في التسويق إن جاز التعبير، وتبرز صيغة الإشهار في قول المحلق رداً على الأعشى الذي يتساءل عن الجواري: بنات أخيك وهن ثمان شريدتهن قليلة وهنا قد أعلن المحلق عن مقصوده بدقة وكأن البنات يمثلن سلعة كاسدة وعلى الأعشى أن يعمل على أن يحولها إلى مرغوب فيها رائجة.

لقد تحققت هنا الوظيفة الإفهامية أو الطلبية Fonction conative إذ عملت زوجة المحلق على إفهام زوجها وإقناعه وعمل زوجها المحلق على إفهام الأعشى كيف يجد طريقة للترويج وإفهام من يرغب في الزواج وتنبيهه إلى أن يقبل على بنات المحلق.

٣ ـ مقام الخطاب:
نعني بالمقام أو حال الخطاب Situation de discours مجموعة من العوامل التي تحيط بالكلام وتساهم في إيضاحه وتساعد على فهمه وتفسيره؛ فكل كلام يتم إحداثه عن قصد يجد ما يبرره في شخصية المتخاطبين للإفهام والفهم وفي عند ما تحدث المفاهمة وتحدث التفاعل وتتحقق الإفادة والدور الذي تلعبه القرائن المقالية والحالية في معرفة استعمال الأحاديث Enoncés حسب مقتضيات ظروف التواصل وتنظيمها واستثمارها في وحدات لغوية تحدث فعلاً في أحوال معينة للتعبير عن مقاصد معينة.

لقد كان إحداث هذا الخطاب ضمن سياقات اجتماعية وتاريخية ميزت المجتمع العربي آنذاك الذي كان مجتمعاً قبلياً يعطي الأولوية للرجل، لأنه يذود عن العرض ويدافع عن القبيلة وشرفها ونسبها وينتقص من المرأة ويعدها دونية، وقد تجلب له العار ولذلك يمكن أن تدفن حية.
كما أخبرنا هذا النص عن حالة المحلق، فقد كانت له أموال وزالت عنه وهو الآن مثناث مملق؛ أي له بنات إناث كثيرات وهو فقير ليس له إلا ناقته وعليها حملها.

لقد تحققت هنا الوظيفة المرجعية Fonction Référentielle. إذ إن المحلق وزوجته يدركان بالفطرة والمعايشة الواقعية خصوصيات القبيلة وعقلية الرجل آنذاك والسياقات الاجتماعية المختلفة ويدركان أن عنوس بناتهما خطر عليهما وعليهن ومكانة المرأة الحقيقية تتمثل في الزواج، وبيت الزوجية. وبهذا تتحدد هويتها وأنوثتها مخالفة لمفهوم الذكورة؛ فالرجل يرى نفسه بعين داخلية، أما المرأة فإنها لا ترى نفسها ليست رجلاً وبوصفها منظوراً إليها بعين خارجية، مما يجعل الرجل مرآة تتشكل على صفحتها وعيها لذاتها كما يبدو وجودها عرضاً من أعراض وجوده. هذه الثقافة التي رأت صورة المرأة وصنعتها على هذا النحو جعلت من الذكورة أولاً للرجل دوراً مركزياً في مقابل تهميش دورها من جانب وإحاطتها بكثير من المخاوف والمحظورات من ناحية أخرى(٤٠) وهي «بهذا المعنى موضوع

الغواية والإغراء، إن المرأة في الإرسالية الإشهارية جسد صامت لا يتكلم إلا بلغة الإغراء والمناورة»(٤١).
إن أهم علامة في هذا النص تتمثل في المرأة لمخاطبة الجانب النفسي والانفعالي لدى الرجل واستمالته واستدراجه، إنها العلامة البؤرة إن جاز القول.

٤ – الخطاب/النص:
ويتمثل في هذه الحادثة التي أخذناها من كتاب الأغاني، وهو بنية لسانية مترابطة منسجمة وليس تتابعاً عشوائياً لألفاظ وجمل وأفعال كلامية (٤٢) يتضمن أخباراً ومعلومات ويعبر عن مواقف ومقاصد ظاهرة أو خفية يتم إحداثها أو إنتاجها في مقام محدد ويتم تبليغها إلى متلقٍ بعينه، فيتلقاها ويحدد رأيه فيها بالاستحسان Acceptabilité، فكل عناصر النصانية Textualité متوافرة لتفعل بين العناصر المتعلقة بالنص أو الخطاب وبين العناصر المتعلقة بالمتكلم أو مرسل الخطاب وبين العناصر المتعلقة بالمقام والمتعلقة بالقارئ أو متلقي المرسلة الإشهارية، دون أن ننسى في كل هذا النسق الأيقوني الذي يتفاعل مع النسق اللساني، وبهذا يصبح الخطاب استراتيجية تواصلية شاملة كما هو الشأن في الدراسات النصية المعاصرة مثلاً عند دوبوغراند ودريسلار في كتابهما مقدمة لدراسة النصوص اللغوية.
وهنا تتحقق الوظيفة الشعرية Fonction Poétique وتتأسس على فهم الأنساق الدلالية المختلفة واللسانية والسيميائية) الأيقونية والبصرية (وتحليلها وتأويلها.

وقد حفل هذا النص بكثير من الاستعمالات الشعرية الراقية الدقيقة من شاعر هو صناجة العرب خاطب بها أعيان عكاظ من نبلاء العرب(٤٣) يتجلى ذلك في أبيات القصيدة الممتدة على مدار ستين بيتاً وقد اخترنا منها الأبيات الثمانية المذكورة سابقاً على سبيل التمثيل فقط: فتبين النظرة السريعة إليها طاقتها البلاغية العجيبة التي أحاطت بالمحلق وبناته: فقد برع الشاعر في وصفهم وأجاد في تبيان خلال المحلق الكريمة ونسبه الأصيل، ووصف بناته اللواتي حيرن الأعشى فأرقه السهاد فأشرقت مخيلته ونشطت ملكته الشعرية وتفجرت قريحته الإبداعية: لأن بنات المحلق يدخلن العشق إلى القلب فيعشش فيه ويفرخ، فالأعشى عاشق أسس وعندهم الشباب والعشق وفي هذا دعوة إلى الشباب للإقبال على ما هو متوفر في بنات المحلق، ومما زاد في شحن الخطاب الشعري حضور المرأة كعنصر تأثيري فعال مرغوب فيه: فهي هنا وسيلة للإشهار وهدفاً له في الوقت نفسه، وهو ما نلاحظ في زماننا في مختلف الإشهارات التي يتم عرضها في وسائل الاتصال المختلفة: إذ كثيراً ما يتم توظيفها في تفجير المكبوت وإنطاق الرغبة.

٥ – قناة التخاطب:
وتتمثل في الوسيلة المستعملة في تبليغ الخطاب سواء أكانت صوتية أم أي وسيلة أخرى، وتكون في الخطاب الإشهاري إما مسموعة وإما مكتوبة وإما سمعية بصرية وإما بوسائط وعلامات أخرى بحسب ما تقتضي الأوضاع والظروف، وهي في هذا الخطاب تتمثل في الشاعر الأعشى صناجة العرب ونلاحظ ما للصناجة من علاقة بالإشهار فقد أدى الأعشى وظيفته كما ينبغي إلى أن كللها بالفائدة من الخطاب والانتفاع به، «وهذه الغاية النفعية تجعلنا ننظر إلى الإشهار – إذا ما أخذنا موضعه الأساس بعين الاعتبار – وكأنه غرض من الأغراض موضوعه المدح»(٤٤) وإذا كان المدح يتوجه في الإشهار إلى المنتوج فيظهر محاسنه وفاعليته وجدواه، وإذا كان المدح في الشعر القديم يتوجه إلى الممدوح فيظهر فضائله فإن الأعشى قد توجه بمدحه إلى الاثنين معاً، توجه إلى المحلق الكلابي فأثنى عليه ووصفه بالشرف والكرم، وتوجه إلى بناته فوصفهن بذوات الأصل والشرف والنسب والأخلاق والجمال المؤثر، وهذا ما يرغّب في الزواج منهن، حتى إن الأعشى لما أنهى شعره نادى الحاضرين: «يا معشر العرب، هل فيكم مذكار يزوج ابنه إلى الشريف الكريم»، والملاحظ أن الأعشى قد استعمل هنا صيغة «مذكار» لأن المحلق مئناث، وقد كانت العلاقة؟ هنا حضورية بين الأعشى والجمهور مما زاد في فاعلية الإقناع: فالعلاقة الحضورية تجعل كلاً من المتكلم والمخاطب أو أحدهما شاهداً حال بلغة ابن جني (٤٥) على ما يجري وما يتم إنجازه على مستوى الأداء الشفوي والأحوال التي تحيط به وتتحكم فيه وبخاصة أن الأعشى قد اختار المكان الذي أنشد فيه الشعر وهو سوق عكاظ مقصد الجمهور من كل حدب وصوب.

إن الوظيفة الأساسية التي حققها الأعشى في هذا الخطاب الشعري هي الوظيفة الانتباهية Fonctionfatique فقد أكد من خلالها على لفت انتباه شباب القبيلة إلى أن بنات المحلق ذوات نسب شريف وجمال أخاذ وهي الوظيفة التي ينشدها المحلق وزوجته، وأذهب إلى أنها أم الوظائف في هذا الخطاب.
وقد تحققت النتيجة النهائية إذ شرع في خطبة بنات المحلق بعد ذلك مباشرة: «فما قام من مقعده وفيهن مخطوبة إلا وقد زوّجها».

٦ – وضع الخطاب:
يتألف من العلامات الخصوصية عند المتكلم والمخاطب وقواعد الربط الخاصة المشتركة بينهما وهو في اللغة يتكون من جملة القواعد النحوية والصرفية والمعجمية والدلالية فلا يمكن أن يرسل المتكلم خطابه إلا إذا رتبه تبعاً لقواعد النظام اللغوي بين المتكلم والمخاطب عن موضوع الخطاب أو الحديث: أي يكون بينهما مشاركة تواصلية وتفاعل خطابي يعود بالفائدة على العملية التخاطبية ككل.

وتكمن في هذا النص في الشراكة أو الاتفاق بين المحلق وزوجته والأعشى على ترويج السلعة وعلى ثمنها.
ويلاحظ في هذا النص غلبة الحوار وكثرته وتدفقه بين شخوص النص بين المحلق

وزوجته وبين المحلق والأعشى وبين الأعشى وقاصدي السوق تدل هذه الحوارات المختلفة على فاعلية التواصل بين المتحدثين وعلى ترقية الحوار بينهم كشركاء في التواصل وتداول الحديث وتقديم الحجة وتفعيل الإقناع. ومن هنا تبرز وظيفة اللغة الشارحة أو الواصفة Metalinguistique f ممثلة في بعض السرود من مثل: «كان الأعشى يوافي سوق عكاظ في كل سنة وكان المحلق الكلابي مئناثاً مملقاً...». وكذلك العبارة الآتية: «فأحاطت به بناته يغمزنه ويمسحنه، فقال ما هذه الجواري حولي؟ قال: بنات أخيك وهن ثمان شريدتهن قليلة». تبرز اللغة الواصفة في هذه العبارات وفي غيرها وبخاصة في الأبيات الشعرية المكونة للقصيدة التي تقوم أساساً على اللغة الواصفة (٤٦). لقد أوردت هذه اللوحة التراثية وحاولت تبيين طاقتها الإشهارية انطلاقاً من عناصر العملية التواصلية ووظائفها المتضافر بعضها ببعض، لأنني رأيت أن هذا الخبر أو الخطاب السردي الذي أورده صاحب الأغاني كأنه كتب برؤية إخراجية متكاملة تفرض نفسها على المتلقي وتفعل فعلتها فيه لأن السيميائيات قد حصرها لسوسير وأتباعه ومن تشيعوا له في دراسة أنظمة العلامات التي لها وظيفة تواصلية فليس من الممكن أن نتصور سيميائيات من دون تواصل حسب جورج مونان، كما أن التواصل هو وحده الذي يشكل موضوع السيميائيات ويرسم حدودها حسب بويسنس (٤٧).

ـ تحليل المدونة الإشهارية الثانية:

إذا كانت المدونة الأولى قد هيمن فيها النظام اللساني على النظام الأيقوني واستعمل فيها الشعر وتحققت فيها مقولة الشعر ديوان العرب في كل شيء، فإن المدونة الثانية سنجد فيها حضور النظامين اللساني والأيقوني معاً، وبتفاعلهما يكتسب الخطاب الإشهاري قدرته على التواصل باعتباره خطاباً حجاجياً Discours argumentatif يستثمر أدلة حجاجية برهانية لاستمالة المتلقي.

وإن المتأمل في الإشهارات المكونة للمدونة الثانية يجدها:

ا ـ على مستوى النظام اللساني:

تتميز لغة الإشهار بصفة عامة بجمل بسيطة قصيرة موجزة مكثفة من حيث الدلالة تحمل فكرة رئيسية واحدة، وتعمل على تبليغها للمتلقي في أحسن الظروف وأنسبها، فما يهم الإشهاري من اللغة هو أن يبلغ خطابه ويحقق الهدف منه مهما يكن المستوى اللغوي المستعمل، فقد يكون فصيحاً أو تتداخل فيه الفصحى بالعامية أو يكون خليطاً بينهما وبين اللغة الأجنبية.

وتكمن جمالية الخطاب الإشهاري في قدرته على التكثيف اللغوي والاختزال والوضوح والمباشرة ومحاولة الابتعاد عن الحشو. إنه فن اختصار الكلام وهنا يتضافر فيه السيميائي بالتداولي. وما يلاحظ على هذه النماذج الإشهارية المكونة للمدونة الثانية أن منتجيها قد اتبعوا في أداء مقاصدهم والتعبير عن أغراضهم وتحقيق أهدافهم طريقة تجنبوا فيها التطويل في العبارة بما لا يزيد على حاجة المخاطب في التبليغ بالنظر إلى المقتضيات اللغوية التي يحتاجها مجاله التداولي، وبذلك يجنب مخاطبه أو متلقيه ما يسميه الدكتور طه عبد الرحمن بالضرر اللغوي للتطويل (٤٨)، وذلك إذا أخلت الزيادة في التعبير بسلامة التبليغ من حيث صيغته وأثره في المخاطب، وبذلك قد جنبه أيضاً آفة الحشو وحقق النفع اللغوي للاختصار.

ومن حيث أثره في المخاطب، فقد جنبه آفة الإتعاب، إذ إن المتلقي يتابع الخطاب بسهولة ويسر ودون تعب أو ملل في فهم المقصود فالمتذوق لـ «نيس كافي» سينطلق في الآفاق البعيدة وسيشعر بالنشاط والحيوية وهو ما نقرؤه في الصيغة اللغوية: «نيس كافي» «تذوق وانطلق» فالتذوق يؤدي إلى الانطلاق والراحة، وإن الذي لم يتذوق طعم «نيس كافي» سيظل جامداً في مكانه محروماً من نعمة الانطلاق.

إن القهوة منبه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنشوة واللذة والمتعة، نحتاج إلى شربه في الأحوال التي نحس فيها بالتعب لنوظفه في إزالة التعب والتغلب عليه. وهكذا فإن المسألة في هذه الومضة الإشهارية تتعدى الحديث عن جودة القهوة ونكهتها واستهلاكها وتذوقها إلى الحديث عنها باعتبارها «ماركة» تحمل هوية لغوية هي: «نيس كافي» في عالم القهوة الذي تتنافس فيه شركات كثيرة والأمر نفسه بالنسبة لـ «موبيليس والكل يتكلم» فالتركيز قد انصب أساساً على تقديم «موبيليس» أولاً وهي شركة اتصالات الجزائر بألوان زرقاء وبيضاء وهي الألوان الخاصة بمميزها التجاري (logo) في عالم الهاتف المنقول وما يشهده من تنافس بين الشركات المختلفة مثل: «جيزي» و«نجمة».

فـ «موبيليس» «تتيح الفرصة ليتكلم الجميع وكأنها لا تعترف بالطبقات الاجتماعية، لأنها توفر الخدمة للجميع، للكل، وتحيل من ناحية ثانية على أن خدماتها أفضل وأقل كلفة مما يعطي الفرصة لجميع الشرائح الاجتماعية في ممارسة الكلام والتعبير عما يشغلها وتحقيق التواصل بينها. كما نلاحظ في الوصلة الإشهارية: «نجمة» «اسمع النور اللي فيك عالم جديد يناديك» التركيز أيضاً على المميز التجاري لنجمة، لأنها شركة وطنية دخلت سوق المنافسة في عالم الهاتف المحمول، فالنجمة ذات خمسة أضلاع تضيء دائرة كبيرة صفراء أحياناً، أو تتوزع على معظم مناطق الخريطة الجزائرية أحياناً أخرى، وهذا يعني أنها تسعى إلى أن تغطي كل جهات الوطن: الشمال والجنوب والشرق والغرب وتنفتح على خارج الوطن أيضاً، وإن من يستعمل خطوط نجمة في اتصالاته المختلفة فإن ذلك يمثل نوراً يضيء دروبه ويزيح الظلام منها بل ويتناسب ذلك مع النور والصفاء الذي يحمله في نفسه وهو ما تعكسه عبارة: «اسمع النور اللي فيك» التي تخاطب المتلقي وتحاول التسلل إليه من الداخل وتعمل على إيقاظ اللاشعور وما يكمن

في أعماقه، فعندما يستعمل خطوط نجمة سيستمع إلى نداء عالم جديد غير مألوف يقول له: «لبيك وسعديك» فقد أعطيت الأهمية هنا إلى التميز الذي تنشده الشركة؛ فهو الذي يعطيها هويتها ويحقق مصداقيتها عند المستهلك فتكتسب أصالة وتفرداً أي جملة من الخصوصيات التي تتوفر فيها ولا تتوفر في غيرها بمعنى ألا تكون نسخة لغيرها؛ إنها نجمة والنجم يعلو دائماً ولا يعلى عليه.

إن المميز logo كما يقول سعيد بن كراد هو في جميع الحالات بلورة محسوسة لمجموعة من القيم المجردة التي تتم صياغتها وفق قواعد خاصة للتعرف، وهذه القواعد هي التي تمكن من استيعاب مضامينه الدلالية المتنوعة، فمحسوسية المميز ليست سوى الممر اليسير» الذي يقود إلى إثارة عوالم متعددة تثمن المنتوج أو المؤسسة أو تثمن الأنماط المعيشية التي يحيل عليها المميز (٤٩).

اللغة الإشهارية لها خصوصياتها وتميزها وهي عنصر أساسي في بناء هوية الإشهار، ولقد كانت «نجمة» ككلمة مكتوبة وكصورة كذلك مصاحبة للكلمة المكتوبة متصدرة لهذا الإشهار «نجمة» «اسمع النور اللي فيك عالم جديد يناديك»؛ إنها النور الهادئ البعيد الذي به نهتدي ونعبر عن الغالي من الأماني (٥٠).

إن اللغة التي ميزت هذه النماذج الإشهارية لها عدة خصائص منها أنها جمعت بين الفصحى والعامية واللغة الأجنبية واستعملت السجع مثلاً: بأربعطاش؛ أي ١٤ ديناراً تونسياً، تتكيف طول عمرك بلاش، أي تدخن بالنارجيلة مدى حياتك من دون مقابل، فهنا قد تم اتخاذ المظاهر الحسابية للتهوين من ثمن السلعة، فقسمه على أيام العمر المعدودة، فالسعر المسموع قد يبدو شططاً، ولكن قيمة البضاعة الاستهلاكية باقية على ممر الأيام وحين تنتهي قيمتها النقدية ولذلك تمحو نهاية الملفوظ «بلاش» العدد «١٤» الوارد في بداية الصيغة الإشهارية، وبهذا غاب الثمن وأصبح لا أهمية له أمام القيمة الاستعمالية للمنتوج ومدته الزمنية (٥١).

وأما الإشهار رقم (٦) الخاص بالسيارة «كاين بورش الجديدة» فقد تميز بسرد قصصي مختصر ولغة إبداعية تشمل الركائز الأساسية للقصة مع تأجيل نتيجة الأحداث وخلق تباعد فضائي في الكتابة لخلق التشويق وتقويته، فالإشهار يبدأ هكذا: تم اختبارها، وهي كلمة توحي بصعوبة المهمة وفاعلية التقويم بالنسبة للنتيجة النهائية، وتكمن صعوبة الاختبار في الوحل والثلج وعلى الصخور والرمل وهل يوجد أقسى وأصعب من هذه الظروف الطبيعية لاختبار كاين بورش الجديدة؟ ثم إن هذا الاختبار له زمان يقدر بثلاث سنوات، وله مكان يتمثل في أربع قارات مما يعطي مصداقية للنتيجة النهائية وهي أن السيارة موضوع الإشهار قد تغلبت على أقسى الظروف ونلاحظ توحيه دلالة اسم التفضيل «أقسى» في هذا الإشهار.

وكل هذا سيولد الشوق والانتظار لاكتشاف رهبة الأسرار هكذا بصيغة الجمع، وبعد ذلك كل من أراد الانتماء والانتساب إلى عالم هذه السيارة، فلينتسب حالاً دون أن يضيع الوقت أو يسأل عن الثمن، فالوظيفة الاقتصادية قد تم تغييبها أو على الأصح قد تم استبدالها بقيمة أكثر نبلاً وهي دعوة الزبون إلى الانتماء (٥٢). يلاحظ أيضاً أن هذه النماذج الإشهارية هي في أصلها الأول عبارة عن لغة قد تم التلفظ بها.

وكما نعلم فإن اللسانيات والسيميائيات تعدان التمييز بين الملفوظ énoncé والتلفظ énonciation مسألة أساسية؛ فقد ميز بنفينيست BENVENISTE بينهما: فأعد الملفوظ ما قد تم إنجازه وأعد التلفظ ما هو في طور الإنجاز، إنه الفعل الحيوي في إنتاج اللغة، فيوفر إلى جانب اللغة المنطوقة لغة أخرى موازية يظهرها فعل التلفظ تتمثل في الإشارات والإيماءات وغيرها... وكل ذلك يزيد من فاعلية الإقناع فلا يساور المخاطب/المتلقي الشك في فحوى هذه الخطابات، إذ «لا صوت يعلو فوق صوت سامسونغ». إن النفي هنا «لا صوت» هو نفي للحقيقة وتوكيد يجعل المتلقي يتيقن بما يسمع؛ فصوت سامسونغ دوماً في الأعلى.

ويبين له في الإشهار رقم (٥) مزايا المنتوج، فجهاز التلفزيون الذي تصنعه شركة ENIE الجزائرية تكنولوجيا عالمية تكسب ثقتهم دائماً وتنقلهم إلى آفاق واسعة رحبة؛ لأنها شركة تصنع الماركة «ولعل هذا كما يقول سعيد بن كراد ما يجعل من الماركة «أساساً لوجود المنتوج رغم كونها كياناً لاحقاً له، إنها ما يشبه «الكلام» والكلام كما هو شائع في الدراسات اللسانية هو تحيين مفرد وأداء خاص، فأشكال الانتماء إلى «ماركة هو أساس التعريف لأنه العنصر الموحد والحاضن لكل النسخ باعتبارها كذلك فهي الخالقة للهوية الاسمية والبصرية على حد سواء» (٥٣). تستحيل الماركة بهذا ميثاقاً اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً يحيل على قيم مثل الثقة والارتباط والأمانة: «التكنولوجيا العالمية تكسب ثقتكم دوماً» ENIE رفيقكم الدائم» «لا صوت يعلو فوق سامسونغ» بل إن الخطاب الإشهاري يجعل من نفسه الخادم الساهر على راحة المتلقي الخائف على مصلحته، ولذلك كثيراً ما يوظف أفعالاً كلامية يحث من خلالها المتلقي ويطلب منه إنجازها ليدخل عالم السعادة، من ذلك ما نراه في النماذج المذكورة سابقاً:

٢ ـ اسمع النور اللي فيك...

٤ ـ تذوق وانطلق...

٥ ـ عش الحدث...

٦ ـ انتسب الآن...

تبين هذه الأفعال الطلبية التي تحث المتلقي على التعبير عن نفسه الحيوية والنشاط والحركة والانطلاق، «إن الخطاب الإشهاري خطاب حيوي نشيط سعيد متألق من أجل إدخال المسرة على المتلقي والاجتهاد قدر

الإمكان في العمل على إيقاظ الإنسان الذي يرقد في أعماقه «اسمع النور الذي فيك...» فيقبل على الموضوع المشهر له، فإذا كان حليباً وجبناً وحلويات ولعباً كان المتلقي – غالباً – طفلاً، وإذا كان عطوراً فواحة وفساتين فاخرة وأنواعاً من الصابون والغسول كان امرأة، وإذا كان سيارة وحقائب دبلوماسية ومكاتب كان المتلقي من رجال الأعمال وهكذا.

فعلى الإشهار أن يخلص فعل الشراء اليومي من الملل والسأم، وأن يضفي غطاء من الأحلام على الأشياء ويعطيها أبعاداً شاعرية تخرق العادي وتخرج عن المألوف لأنه داخل كل مستهلك يرقد شاعر، وعلى الوصلة الإشهارية أن توقظ هذا الشاعر(٥٤). وتمكن الإشارة إلى أن الأفعال الكلامية تعد عناصر لغوية أساسية مناسبة جداً لتشكيل بنية الخطاب الإشهاري الذي يكيفها حسب مقتضيات المقام أو حال الخطاب Situation de discours فعلى قدر القرائن الحالية تكون القرائن المقالية، وبتعبير آخر لكل مقام مقال أو لكل مقام إشهار إن جاز التعبير.

أما على المستوى الأيقوني فتوجد عناصر عديدة تساهم في بناء الهوية السيميائية للخطاب الإشهاري مثل الصورة والصوت واللون وطريقة الأداء والحركة المشهدية... وكلها عناصر لها قوة التواصل اللاشفوي الذي يكون في أحايين كثيرة أكثر بلاغة من بلاغة اللغة المعبر بها عن الغرض طبقاً لعبارة العالم العربي القديم ابن جني ت ٣٩٢هـ «رب إشارة أبلغ من عبارة»(٥٥).

أو كما قال ألبرت مهلا بيان: «إن رسائلنا الصامتة يمكن أن تناقض أو تعزز ما نقول في الكلمات، وفي كلتا الحالتين تبقى الرسائل الصامتة أكثر إمكانية في عملية التواصل من الكلمات التي تحكيها»(٥٦).
ومن بين العناصر الموظفة في الخطاب الإشهاري:

– الصورة: وتعد إحدى التقنيات التي تقدم إمكانية تمثيلية كبرى لنقل الموضوعات المختلفة وإعادة إنتاج الواقع البصري(٥٧) والتعبير عنه، وتكون في الإشهار ثابتة ساكنة أو متحركة حية مرئية نابضة بالحيوية والنشاط فلا بد كما يقول عبد الكريم الشيكر، من الاعتراف بدورها المتعاظم بعيداً عن كل ممانعة زائدة أو تشنج لا طائل من ورائه؛ لأن الأمر يتعلق بكائن يكاد يشبه الكائنات، يمكن أن نسميه الصورة بموازاة الحرف والرقم والصوت، وقد أضحت تؤثر فينا وتتحكم في سلوكنا الفردي والجماعي. لقد أخذت الصورة موقع الظاهرة الفاعلة والمتفاعلة في آن نفسه بما تصنعه ويصنعها بشكل ما(٥٨) وبخاصة مع التطور المذهل والعملقة التكنولوجية في وسائل الاتصال والإعلام الذي استفاد منه عالم الصورة من حيث الإنتاج والتركيب والتوزيع وتكييف الأحجام بحسب الأوضاع. إن الصورة بلاغة وبيان. وإذا ما عدنا إلى التراث فإننا نجد مثلاً أبا الحسن الرماني في كتابه «النكت في إعجاز القرآن» قد بنى مفهوم البيان على أربع مراتب يمكن أن نستثمرها في الصورة الحية المرئية «المصنعة» وتتمثل هذه المراتب في:
– المرتبة الأولى: «إخراج ما لا تقع عليه الحاسة»
فما يوفره البث التلفزيوني والعرض السينمائي ومشاهد الفيديو ومعطيات الحاسوب والإنترنت من شأنه أن يغني المشاهد عن كل ما لا يمكن أن تقع عليه حاسة بصره في الفضاء الممتد من حوله، فينحصر اهتمامه فيما تراه عينه.
– المرتبة الثانية: «إخراج ما لم تجرِ به العادة إلى ما جرت به العادة».
إن للمشاهدين عادات وطقوساً صارت الصورة تتكفل بتلبيتها عن ذلك أنها تكسبهم نوعاً من الألفة والتقرب مما يجعل علاقتهم وثيقة بما حولهم مما يشغل عواملهم وتطلعاتهم ويزداد ذلك كلما اطلعوا على عناصر إخبارية ومعرفية جديدة.
المرتبة الثالثة: «إخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بها»:

إذ تتشكل المحتويات الأساسية للصورة من ثلاثة أركان هي الخبر والمعرفة والخبرة وهي عناصر يتم تبادلها بالنظر إلى كون العالم الآن أصبح «قرية كونية».
المرتبة الرابعة: «إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها»:
فتقدم الصورة للشيء الذي تصفه إشراقة قد لا تكون له في أصل واقعه فتمنحه البهاء والأناقة مثلما يحدث في الإشهار(٥٩).

وبناء على هذا يصبح للصورة – في الخطاب الإشهاري، ومنها النماذج المذكورة سابقاً – فسحة جمالية بها تتجدد القول وينبجس المعنى وتفاجئنا بما لا نتوقعه ونعرفه، وتدهشنا بأن ترينا القديم جديداً... كما هو الحال في النموذج الإشهاري رقم (٥) الخاص بتلفزيون ENIE الذي ينقلنا إلى آفاق واسعة لا نعرفها، والنموذج رقم (٦) الخاص بسيارة وورشة الجديدة حيث «تشوق الانتظار ورهبة الأسرار»، والنموذج رقم (٢) حيث ينادي المتلقي عالم جديد غير مألوف؛ إنها الغرابة والشيء كلما كان أغرب كان أعجب وأبدع كما قال الجاحظ(٦٠)، تبين لنا الصورة الإشهارية إشارة الجسد وحركته وهي كما قال الجاحظ تكون: «باليد وبالرأس وبالعين وبالحاجب وبالمنكب وبالثوب وبالسيف إذا تباعد الشخصان»(٦١)، ولا بد أن تنسجم الحركات والإشارات التي يحدثها الجسد مع موضوع الإشهار والعناصر المكونة له؛ فالحركات كأنها كلمات، إنها لغة صامتة لكنها متحركة ناطقة مغرية فاتنة حالمة لا يمكن لنا إلا أن نقول لها: نعم، فهي تصاحب اللغة الشفوية المنطوقة وأحياناً تستغني عنها فتكون أكثر قدرة وفاعلية على التواصل حسب ما يقتضي المقام.
– أشارت بطرف العين خيفة أهلها
إشارة مذعور ولم تتكلم
– فأيقنت أن الطرف قد قال مرحباً
وأهلاً وسهلاً بالحبيب المتيم
لم يكن التواصل هنا باللغة، بل كان بالإشارة وحدها لأنها أقوى وأبلغ تعتمد على المشاهدة

العينية الساخنة الحارة وتمكن من رؤية حال الخطاب في لحظة حدوثه بمختلف ظروفه وملابساته وما به من تفاصيل وحتى إذا أراد المتحدث إخفاء غرض من الأغراض أو عبارة دلت على ذلك إشارة من الإشارات التي يحدثها وهو يتكلم. إن الإشارة تمكن المتكلمين من تبليغ أغراضهم والتفاهم فيما بينهم ومعرفة مقاصدهم الدقيقة تجدوّ علاقتهم الحميمية «ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص ولجهلوا هذا الباب البتة» (٦٢). لقد اتخذ الخطاب الإشهاري من الإشارات وسيلة فعالة للتعبير عن موضوعاته المختلفة والتسلط على لحساسية المتأثرة عند المتلقي وتحسس نقاط ضعفه ومسكه من اليد التي توجعه كما نقول في الخطاب الدارج. حتى إنه يعطل عناصر الوعي عنده ليجعله يتعلق بالمنتوج ويصير لا يرى غيره، فهو العالم الجديد الذي يناديه وهو النور الذي بداخله وهو الحياة التي لابد أن يعيشها وهو الآفاق الواسعة، الرحبة وهو الصوت الذي لا يعلو عليه صوت ثانٍ، وهو النكهة والانطلاق وهو بكلمة واحدة «الماركة» المسجلة كما هو الحال في النماذج الإشهارية موضوع الدراسة. بهذا فإن الخطاب الإشهاري يخاطب خاص الخاص عند المتلقي ويستفز مكبوته ويدغدغ دواخله وما يخفيه. ونجد إلى جانب الإشارة الصوت بنبراته التي تظهر في الخطاب الإشهاري دلالة الفرح والانبهار والشوق والمحبة والدلال... إن الصوت في الإشهار دافئ أو مرتاح، تتزامن نبرته ومقامه وانسيابه وقوته مع المشاعر التي يعيشها المتلقي أياً كانت فيستطيع عبر صوته أن يعكس اهتياجه وابتهاجه وحماسه واهتمامه ليحقق جواً من الألفة والثقة ويخلق حالة من الانتباه المركز ومدى استعداده لاستقبال الرسالة وكل هذا يعد مفتاحاً أو دالاً سيميائياً على فاعلية التواصل. ويتضافر مع الإشارة والصوت عنصر آخر يتمثل في اللون والإنارة، وتأويلهما كما يقول عبد العالي بوطيب: «ذو بعد انثروبولوجي محدد في العمق على خلفية سوسيوثقافية محددة رغم ما قد تكتسبه أحياناً من مظهر طبيعي يخفي أبعادها التعبيرية المعروفة ويطمسها بدليل ما تحدثه في المشاهد من آثار نفسية مختلفة تعيد هذه النفس إحساس التجربة الأولى فالأسود لون الحزن والأبيض لون الصفاء والأحمر لون العنف، إلى غير ذلك من الإيحاءات العديدة الأخرى المدعمة لقصدية هذه الاختيارات في الصورة الإشهارية» (٦٣). ليست هذه الدلالات المتعلقة بالألوان ثابتة دائماً، فالأسود مثلاً لا يدل على الحزن دائماً، وليس لوناً مرغوباً، وإنما يكون لوناً دالاً على الجمال.

والشاعر العربي القديم مسكين الدارمي عندما أنشد أبياته المشهورة:

قل للمليحة في الخمار الأسود
ماذا فعلت بزاهد متعبد
قد كان شمر للصلاة ثيابه
حتى خطرت له بباب المسجد
ردي عليه صلاته وصيامه
لا تقتليه بحق دين محمد

قد حول اللون الأسود الذي كسد ورغبت عنه فتيات المدينة إلى ماركة مرغوب فيها ترتديه كل مليحة، بل إن التي لا ترتدي خماراً أسود ليست مليحة (٦٤).
إن كل هذه العناصر بالإضافة إلى الوصلات الغنائية وما يتركه اللحن من تأثير في نفسية المتلقي هي عناصر أساسية في تكوين الوصلة الإشهارية المتكاملة التي تتقاطع فيها علامات عديدة وتتلاقى فيها فضاءات متنوعة لها جميعاً هدف نهائي واحد يتمثل في الوصول إلى فعل الشراء وخلق جملة من المبررات والدوافع التي تؤدي بالمتلقي إلى أن يقبل على هذا المنتوج دون غيره.
ومحصول الحديث إن الخطاب الإشهاري ميدان جديد خصب متشعب ومتشابك ومتعدد الرؤى والأبعاد التي منها الإيجابي ومنها السلبي، ولا ندعي الإحاطة بالموضوع وإنما حسبنا أننا لفتنا النظر إلى مدى أهمية البحث فيه في لغتنا العربية وبخاصة ما يتعلق بالسيميائيات التواصلية.

مراجع الدراسة وهوامشها:

١ـ وبخاصة في المغرب الأقصى بفضل الجهود التي يبذلها جملة من الأساتذة الباحثين أمثال سعيد بن كراد وغيره، تجلى ذلك في العديد من المقالات والأبحاث التي كتبوها وترجموها، والتي ظهر بعضها في مجلة «علامات»...
٢ ـ محمد شكري سلام ـ ثورة الاتصال والإعلام، من الإيديولوجيا إلى الميديولوجيا، مجلة عالم الفكر ـ العدد (١) المجلد ٣٢ سنة ٢٠٠٣ ص ٩٠.
٣ـ انظر ـ حميد الحمداني ـ مدخل إلى دراسة الإشهار ـ مجلة علامات ـ المغرب ـ عدد ١٨ سنة ٢٠٠٢ ص ٧٤.
٤ـ انظر ـ بشير إبرير ـ بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري نظرة سيميائية تداولية ـ مجلة الموقف الأدبي ـ العدد ٤١١ تموز سنة ٢٠٠٥ ص ٦٢ وما بعدها.
٥ـ انظر أحمد بن مرسلي ـ أشكال الاتصال ـ حوليات جامعة الجزائر ـ الجزء (١) المجلد ١١ سنة ١٩٩٨ ص ٨٤ ـ ٨٥.
٦ ـ عبد العالي بوطيب، آليات الخطاب الإشهاري ـ مجلة علامات في النقد، المجلد ١٣ الجزء ٤٩ نادي جدة الأدبي ـ المملكة العربية السعودية سنة ٢٠٠٣ ص ٣٢١.
٧ـ حسنة عبد السميع ـ سيميوطيقا اللغة وتحليل الخطاب، الإعلان التلفزيوني ط (١) سنة ٢٠٠١ عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية مصر ص ١.
٨ ـ عبد العالي بوطيب آليات الخطاب الإشهاري ص ٣١٢.
٩ ـ عصام نور الدين ـ الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي ـ العدد ٩٢ سنة ١٩٩٨. ص ٢٣.
١٠ـ عبد الرحيم مودن ـ تقديمه للصورة الإشهارية باعتبارها محوراً ليوم دراسي نظمته مجموعة البحث في المعجم الأدبي عن الخطاب الإشهاري ـ علامات العدد ١٨ سنة ٢٠٠٢ المغرب ص ٤٣.
١١ـ انظر، أحمد بكاي ـ سيميولوجيا النص المسرحي ـ مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد ١٤ سنة ١٩٩٩. ص ٢٢٨.
١٢ـ انظر، بشير إبرير، قوة التواصل في الخطاب الإشهاري دراسة في ضوء اللسانيات التداولية ـ مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، عدد ١٣ سنة ٢٠٠٥، ص ٢٢٩.
١٣ـ طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ـ المركز الثقافي العربي، بيروت، سنة ٢٠٠٠. ص ٤١.
١٤ـ انظر، جمال العيفة ـ تجربتا القراءة والمشاهدة بين انحسار المكتوب وانتشار المرئي ـ مجلة اللغة العربية المجلس الأعلى للغة العربية، عدد ١٣ سنة ٢٠٠٥. ص ١٩٣.
١٥ـ سعيد بن كراد ـ الصورة الإشهارية: المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي ـ مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ١١٢ ـ ١١٣ سنة ٢٠٠٠. ص ١٠١.

١٦ـ انظر، الأزهر الزناد ـ القراءة بين الكلمات بحث في تجليات البنية الاجتماعية والاقتصادية من خلال الخطاب الإشهاري لدى الباعة المتجولين، مجلة الحياة الثقافية ـ تونس ـ العدد ٥٥ سنة ١٩٩٠، ص ١٠٠.

١٧ـ أحمد يوسف ـ سيميائيات التواصل وفاعلية الحوار، المفاهيم والإجراءات، منشورات مخبر السيميائيات وتحليل الخطاب ـ جامعة وهران ـ طبعة ١، سنة ٢٠٠٤، ص ١١.

١٨ـ انظر، سعيد بن كراد ـ الصورة الإشهارية: المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي ـ مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ١١٣، ص ١٠٢.

١٩ـ عمراني المصطفى ـ الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيحاء، مجلة فكر ونقد ـ عدد ٣٤ سنة ٢٠٠٠، ص ٢٧.

٢٠ـ انظر، فريد الزاهي ـ فيما وراء المفاهيم ـ فتنة الصورة وسلطتها، مجلة علامات ـ عدد ١٨، سنة ٢٠٠٢ ـ المغرب ـ ص ٣.

٢١ـ انظر، بشير إبرير، بلاغة الصورة وفاعلية التأثير في الخطاب الإشهاري، نظرة سيميائية تداولية ـ مجلة الموقف الأدبي، عدد ٤١١ سنة ٢٠٠٥، سورية، ص ٦٥.

٢٢ـ سعيد بن كراد ـ الصورة الإشهارية... المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي ـ مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ١١٣، ص ١٠٢.

٢٣ـ انظر، حميد الحمداني، مدخل لدراسة الإشهار، مجلة علامات ـ عدد ١٨ سنة ٢٠٠٢، المغرب، ص ٧٧.

٢٤ـ سراج أحمد ـ دور الصحافة في تشكيل الوعي الاجتماعي ـ مجلة دراسات عربية ـ عدد ٧، سنة ١٩٨٥، ص ٤٤.

٢٥ـ انظر، الأزهر الزناد، القراءة بين الكلمات، بحث في تجليات البنية الاجتماعية والاقتصادية من خلال الخطاب الإشهاري لدى الباعة المتجولين، مجلة الحياة الثقافية، عدد ٥٥، سنة ١٩٩٠، ص ١٠٠.

٢٦ـ انظر، محمد حافظ دياب ـ سيد قطب: الخطاب والإيديولوجيا ـ موفم للنشر، الجزائر سنة ١٩٩١، ص ١٥.

٢٧ـ انظر، أحمد يوسف ـ سيميائيات التواصل وفاعلية الحوار... ص ١٧.

٢٨ـ لم يشتهر بيرس ١٨٣٩ـ ١٩١٤ مثلما اشتهر سوسير؛ لأنه كان يكتب بالإنجليزية ولم تكن مشهورة مثل الفرنسية آنذاك، وبالإضافة إلى ذلك فإن بيرس لم يكتب في اللسانيات، وإنما تناول في كتاباته الأولى قضايا السحر وغيرها... أما الآن فإننا نلاحظ عودة بيرس للشهرة من خلال كثير من الكتابات الغربية والعربية وكأنه يعرف من جديد.

٢٩ـ انظر، مراد عبد الرحمن مبروك، أثر التقنيات المعلوماتية في لسانيات النص الأدبي (النص النقدي خاصة)، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ـ العدد ٦، سنة ١٩٩٧، ص ٦.

٣٠ـ انظر، أحمد يوسف ـ عالم الصورة وثقافة العين، مجلة العربي، العدد ٤٩١، أكتوبر ١٩٩٩، ص ٣٧.

٣١ ـ أبو الفرج الأصفهاني ـ الأغاني، الجزء ٩، ص ١١٠ دار الثقافة، د.ت وانظر أيضاً عبد الرحمن قوبي ـ شعرية الخطاب الإشهاري، لوحات من الشعر العربي القديم، مجلة أبواب، بيروت، لبنان، العدد ٣٢ خريف ٢٠٠٢، ص ١١٩ وما بعدها.

٣٢ـ إشهار تبثه وسائل الإعلام الجزائرية عن الهاتف المحمول.

٣٣ـ إشهار تبثه وسائل الإعلام الجزائرية عن الهاتف المحمول.

٣٤ ـ إشهار يبث في قنوات فضائية عربية عديدة.

٣٥ـ إشهار بواسطة لوحة إشهارية ثابتة في كثير من المقاهي.

٣٦ ـ إشهار تبثه وسائل الإعلام الجزائرية عن جهاز التلفزيون.

٣٧ـ إشهار تبثه عدة وسائل إعلامية عربية، وقد أخذته في هذه المقالة من مجلة علامات المغربية، عدد ١٨، سنة ٢٠٠٢، ص ٨٦.

٣٨ـ إشهار للباعة المتجولين في تونس أخذته من مجلة الحياة الثقافية، العدد ٥٥، سنة ١٩٩٠، ص ١٠١.

٣٩ـ صنج أعجبهم قرع الزنوج بالصنوج، وهي التي تقرع مع النفخ في البوق، ويقال الأعشى صناجة العرب، انظر، الزمخشري أساس البلاغة، من قرص مرن.

٤٠ـ انظر، حسنة عبد السميع، سيميوطيقا الإعلان وتحليل الخطاب، ص ٤٢.

٤١ـ إدريس جبري، الإشهار والمرأة، مجلة علامات ـ عدد ٧، سنة ١٩٩٧، نقلاً عن عبد الرحمن قوبي، شعرية الإعلان، ص ١٢٧.

٤٢ـ انظر، خولة طالب الإبراهيمي ـ قراءة في اللسانيات النصية مبادئ في اللسانيات النصية جان ميشال آدم ـ مجلة اللغة والأدب ـ عدد ١٢، سنة ١٩٩٧، ص ١١٧.

٤٣ـ انظر، عبد الرحمن قوبي، شعرية الخطاب الإشهاري، لوحات من الشعر العربي القديم ـ مجلة أبواب ـ عدد ٣٢، ص ١٢٧.

٤٤ـ حميد الحمداني ـ مدخل لدراسة الإشهار، مجلة علامات، عدد ١٨، سنة ٢٠٠٢، ص ٨٣.

٤٥ـ ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، ص ١٩١.

٤٦ـ تصلح هذه القصيدة أن تكون بحثاً وحدها في هذا المجال.

انظر، أحمد يوسف، سيميائيات التواصل... ص ٢٢.

٤٧ـ انظر، بخصوص هذه المسائل المهمة جداً، طه عبد الرحمن في كتابه: تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، طبعة ٢، ص ٢٨٢ وما بعدها.

٤٨ـ سعيد بن كراد ـ والنجم إذا علا ـ استراتيجية التواصل وبناء الهوية، مجلة علامات، عدد ١٨، سنة ٢٠٠٢، المغرب، ص ٤٦.

٤٩ ـ انظر، المرجع نفسه، ص ٥٢.

٥٠ـ انظر، الأزهر الزناد ـ القراءة بين الكلمات... ص ١٠٢.

٥١ـ انظر، حميد الحمداني، مدخل لدراسة الإشهار، ص ٨٦.

٥٢ـ سعيد بن كراد، الصورة الإشهارية: المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي ـ الفكر العربي المعاصر ـ عدد ١١٢ ـ ١١٣، ص ١٠١.

٥٣ ـ المرجع نفسه، ص ١٠٦.

٥٤ ـ ابن جني، الخصائص ـ ص ٢٤٦/١، ٢٤٧.

٥٥ـ أوجين رادو سيست، قوة التواصل اللاشفوي يمكن للغة أن تناقض أو تعزز ما نقوله الكلمات، ترجمة حسن بحري، الفكر العربي المعاصر، عدد ١١٢ ـ ١١٣، سنة ٢٠٠٠، ص ١٣٦.

٥٦ـ انظر، رشيد الحاجي ـ الفوتوغرافيا التشكيلية وأسئلة التجريب، علامات عدد ١١، سنة ١٩٩٩، المغرب، ص ١١٥.

٥٧ـ عبد الكريم الشيكر ـ يوميات مشاهد، ٩٧ـ ٩٨ (بحثاً عن لغة) علامات، عدد ١١، سنة ١٩٩٩، ص ٩٥.

٥٨ـ انظر مراد بن عياد ـ قراءة الصورة المصورة ـ من خلال المنهاج البلاغي في التراث العربي تقبلاً وتأويلاً، المجلة التونسية لعلوم الاتصال، العدد ٢٨ ـ ٢٩ ديسمبر ١٩٩٥ ـ جانفي ـ جوان ١٩٩٦، ص ١١٣ وص ١٣١، وانظر، جمال العيفة ـ تجربتا القراءة والمشاهدة بين انحسار المكتوب وانتشار المرئي؟.... ص ١٩٣ وما بعدها.

٥٩ـ انظر علي حرب الحقيقة والمجاز نظرة لغوية في العقل والدولة، مجلة دراسات عربية ـ عدد ٦، سنة ١٩٨٣، ص ٤٤.

٦٠ـ الجاحظ ـ البيان والتبيين ـ تحقيق حسن السندوبي ـ دار المعارف، تونس، ١٩٩٠، ص ٧٩/١.

٦١ ـ المرجع نفسه، ص، ٧٩/١.

٦٢ـ عبد العالي بوطيب ـ آليات الخطاب الإشهاري ـ مجلة علامات في النقد، المجلد ١٣، الجزء ٤٩، ص ٣٢٠.

٦٣ ـ المرجع السابق نفسه.

٦٤ـ قمت بتحليل هذا النص في مقال خاص به، انظر، مجلة الموقف الأدبي السورية ـ عدد ٤١١، بلاغة الصورة وفعالية التأثير في الخطاب الإشهاري، نظرة سيميائية تداولية.

حمى

رملة الجاسم

أرض تهذي من حمأة ما فيها
وأنا أتمرغ في الألوان
أبحث فيها
عن شيء لا يشبه لون الدم
ولا عطش الصحراء
لون من رحم الشرق
لأكتب فيه الأسماء
اختلطت تلك الأحرف بالأشلاء
أرسم فوق حروفك يا وطني
معنى الأشياء
أطفال فيك بلا أهل
من أعلى جبل في كردستان
لآخر خيمة
عند حدود البدو
أطفال مزروعون بغيمه
فوق رؤوس القهر المزمن فينا
لون لا يتغير في الأنواء
عطش لا يرويه الماء
وحزن لا يغسل
وكون كوكالات الأنباء
هلامي
شفاف
يتسلل كالداء
أين تراني، ومتى
أفرغ من لون
أرسم فيه الصوت
وأدرك فيه الأصداء
شلت يدك يا قارع
طبل الموت
ألواني
يرعبها الإعصار
بذات النار
هنا
في إفريقيا
في الروح
وفي صخب التيار
تشتعل الألوان، على حامل لوحاتي
فوق تلال الأرز
وفي غابات النخل
وفي الأفياء
هل يعرف أحد كيف سأرسم
«حمى»
وبأي الأجواء؟

رهان الأبيض

أحمد الخطيب

الأبيَضُ في جوهرِهِ كان رسولي
ودليلي في ميدان الحبْ
خمسونَ رهاناً من ريح العمرِ مضتْ
وسبيلي
كان رفيقي في اللعبْ
خمسون رهاناً شاب العمرُ لها،
وتمادى في غيٍّ كلامي
شيءٌ قلتُ لنفسي: هذا القلبْ

وبسطتُ الماءَ
ليشربَ طيرُ الإنسان
والأبيضُ نصف كلامي
وخليلي حين يمرُّ الصّيادُ
وتنأى الحربْ
لكنَّ الأبيضَ في عصر البلّور
صار نقيض رهاني،
ونقيض دمي
وسليل الموتِ بأوردة الفسفور
والأبيضُ قال أخي،
«ما زال أخي في قمطته الأولى»،
شيءٌ مسعور
قلتُ له: والأبيضُ نارٌ في بحر مسجور
الأبيضُ كان رسولي
قلتُ فأجّلني الموتُ
لأشهد كم يتحوّل هذا اللونُ إلى لونٍ آخرْ
قال أخي: كم يلزمك الآن من الشعرِ وأنت
الشاعر
كي تمزج لونين معاً، وتغادرَ أقبية
المحظور؟!

قلتُ: لعلّك تقصدُ كم يلزم ذاكرتي
من لغةٍ واضحةٍ لأقول:
خمسون رهاناً في العمر قضيتُ،
ولم ألمسْ شيئاً في بادية الجيرانْ
سقطوا كالنّمل على الجدران
سقطوا من سقف مراكبهم في الطوفان
سقطوا
والعالمُ مهجور
سقطوا في كلّ بيانات الرسم على آنية الزهو
بأودية الشيطان

والأبيضُ كان رسولي
قلتُ رسولي في الهذيان
ورسولي في الديجور
فاغتال العالمُ ثوب ندى الكلماتِ،
وخرَّ السقفُ على الجسد المقهور
قلتُ أعودُ إلى اللثغةِ في ثغر أخي
ما زال حبيس القمطةِ في السنة الأولى
أخْبِرني عن لغةٍ تتفاوضُ مع رئة العصفور
أخْبِرني عن شاةٍ ترعى الخابور
أخْبِرني، فأنا ما زلتُ أدور
في ساحات الماءِ سراباً، إذ أعطشُ
أو أنزلُ في ساحات الدور
قال: تهيّأ
واشربْ
قلتُ: قليلي في الحربِ كثيري في أعمدة
النور
والسّاقطُ فسفور
والقابعُ في لعبة أطفالي فسفور

والنازح من جعبة جيراني فسفور
والقممُ الثكلى فسفور
والعالم فسفور
وأنا ما زلتُ أدور
أبحثُ عن كهربة الماءِ هنا وهناكَ،
وأسألُ عن أهلي
أين ينامونَ،
فقال الأمواتُ الأحياءُ، هنا في غزّةَ
في الشاطئ
تحت الرّدمِ
وفوق الرّدم
وفي كلّ شظايا الموتِ،
وفي الأبيضِ يأتي من لغة الفسفور
وأدور أدور
فأرى في نومي امرأةً
طفلاً
شيخاً
وأرى الكوثر ينبعُ من دمِّ الشهداءِ
ويحجبُ كأس سريرتهِ عن أحياءٍ موتى
همْ
أحياءٌ موتى
يخترعونَ صلاةً في عالمنا، ويراؤونَ،
ويحتفلونَ هنا وهناكَ بقولِ الزُّور
والشهداءُ الأحياءُ
الأحياءُ
الأحياءُ
هنا في غزّةَ يخترعونَ صموداً أسطوريّاً
لا يقهرهُ الأبيَضُ منشوراً في أوعية
الفسفور.

المتشـرد

نادية محمود

قم يا ولد يا بن الـ ....

وركله بمقدمة حذائه.. كان الولد يرقد على ظهره مظللاً عينيه بذراعه..

رفع ذراعه ونظر إلى صاحب الركلة الذي أشار بيده كي ينهض من فوق عتبة المحل حتى يفتحه..

قام الولد بتكاسل شديد يسلخ جسده هدوداً من الأرض..

رفع الكرتونة التي كان يستلقي عليها، دسها تحت إبطه ومشى يجر ساقيه خلفه..

جسده ثقيل ككيس من الرمل محمّل على ساقين كفرعين من شجر جاف، عند نهاية الرصيف فرش الكرتونة وحط فوقها كيس الرمل، شد حافتي قميصه الممزق يداري بهما صدره الصديء..

عبث بأصابع معروقة في مزق بنطلونه المدهون بالشحم، فجأة رفع يديه الاثنتين إلى رأسه يهرشها بعنف وضيق حتى جرح فروتها..

مسح الدم العالق بين أظافره في قميصه.. تثاءب.. عاد وهرش رأسه وركبته، وظهره، وأذنه، وأنفه .....

قام ينفض ملابسه، ويرتبها فوق جسده النحيل، ثم عاد وقعد في مكانه مسترخياً واضعاً ساقاً على ساق.

دون أن يمد يده ألقى أحدهم إليه بقطعة نقود.. تفحصها جيداً دون أن تلمع عيناه فرحاً.. قام رافعاً الكرتونة ومشى خطوات بطيئة إلى عربة الفول المدمس ناولها للرجل، ناوله نصف رغيف محشو فولاً بالزيت الحار عاد بـ «الساندويتش» إلى مكانه افترش الكرتونة وجلس يلتهم إفطاره بشهية، ثم أعطى ظهره للطريق ونام.

لما التفَّت الشمس ناحيته وبعثت بأشعتها إلى قفاه وظهره وساقيه أحب دفئها فاستدار لها لتغمر وجهه وصدره وبطنه، ولما تحول الدفء إلى لسعات محرقة قام ساحباً فراشه تحت إبطه وراح يجر فرعيه الجافتين.

المحلات تفتح أجفانها واحدة بعد الأخرى.. تبرق «فتريناتها» بملابس الرجال والنساء، ملابس داخلية وخارجية، ملابس للسهرة وأخرى للصباح، وهو يمشي من أمامها ولا يبالي ..

إنه يحس باغترابه عن هذه الملابس التي تخص أناساً من طبقة أخرى يمر على محلات تبيع الأحذية البنية والسوداء، وهناك أحذية بيضاء وصفراء. هو أيضاً لا يبالي: ازداد سُمك الجلد في قدميه فما حاجته لجلد البقر. هناك محلات لعصير الفاكهة والوجبات السريعة، وهو لا يشعر بجوع أو عطش.

ثم تسمرت ساقاه فجأة أمام واجهة محل. بـ «الفاترينة» يقف تمثال لأنثى صُبَّ جسدها في قالب بمقاييس الجمال، اكتسى هذا الجسد بملابس بحر حريرية من قطعتين، فوقهما «روب» من الحرير الملون لا يستر ساقها المتقدمة عن الأخرى.

وقف المتشرد يتأمل الموديل، يتفحص أجزاء جسدها عضواً عضواً.

دب النشاط في جسده عضواً عضواً. تخيل عينيها ترنوان إليه.. تخيل شفتيها تبتسمان له.. شعر بحاجبيها ترتفعان وتهبطان له، بدأ يلاغيها بحاجبيه، وابتسامته، وشره عينيه.

تجرأ ومد يده يدعوها للانطلاق معه، ولما كان صادقاً في دعواه لبت نداءه ومدت يدها وخطت خارج الزجاج بخطواتٍ رشيقة.. انطلقت بصحبته ظلا يركضان ويركضان فوق رمل الشاطئ الخالي إلا منهما.. ظلا يضحكان ويضحكان حتى سمعت ضحكاتهما نجمة نائمة في السماء فاستيقظت. سحبها من يدها ناحية البحر.. ترددت خجلى، وهزت كتفيها في دلال جذب ذراعها بإصرار لطيف، مشت معه مستسلمة بحذر.. ظلا يتوغلان داخل المياه رويداً رويداً..

تغطي المياه أقدامهما، ساقيهما، أفخاذهما، ارتفعت إلى البطن فالصدر قفز لأعلى يصد الموجة فالموجة. تمدد بنعومة فوق سطح المياه..

ظلا يسبحان ويسبحان دون أن تبتل ملابسها الناعمة ..

كست الشمس جسدها بأشعتها الذهبية فوردت وجنتيها أكثر.

اقترب يقطف لهيبهما بشوق.

ظل يضغط بشفتيه ويضغط فوق زجاج «الفاترينة».

قذفه صاحب المحل بطول ذراعه على الرصيف.. شجت رأسه.

فراغات منحوتة

نور الدين بوصباع

هل أشمر عن ساعدي لأخنق هذه الأمنيات الرديئة من هذا الليل النكد من ليالي تيفلت الرتيبة أم أنكمش إلى ذاتي المحترقة أتنسم في صمت رماد أحشائي وخراب صدر مخنوق تشققت أضلعه وركبها السوس حتى النخاع! ثم هل للرماد لون آخر غير لون الحريق!.. هو عقلي القاحل والجاف، وليست الأرض هي الجرداء والبلقع. عندما تحتويني ظلمتك أيها الليل الداجي يصبح سكونك في نفسي وقع المطر ولسوادك لون الربيع يدغدغ روحي في حبور، ولعزلتك فراغات منحوتة تملأ عينيّ بالحياة.. كيف أتنكر لك أيها الليل الوفي! كيف أمحو عن رأسي غربتي إذا لم أتعلق بك حدّ الجنون أو أهيم في حبك حدّ الحلول!.. نفسي من بهائك ارتوت فأينعت سنبلة، وعيناي من قتامتك أبصرت فرسمت وردة أهديتها إلى حبيبتي لما ردت في وجهي وردتي الحمراء.. كم أستغرب حين تختلس مسامعي كلام الناس المغفلين وهم يرددون في قرف وربما في شماتة «لمغطي بتاع الناس عريان» لكن غطاءك أيها الليل الماسي يشعرني بالدفء يسري في أوصالي المتجمدة والمصلوبة، يذكرني بحضن أمي الدافئ وهي ترضعني حليباً مخلوطاً بالجموح والاستكانة.. جموح البحر حين يغضب واستكانة المسالم لما تغرب شمسه.. ليل بهيم واحد لن يكفيني وظلمة واحدة لن تحرك في وجداني ساكناً، أريد أكثر من ظلمة مثل نبي الله يونس.. ظلمة في بطن الحوت، وظلمة في غياهب اليم وظلمة هذا المساء الأخير...

ـ «ما الليل في نظرك صديقي»!

ـ «هبة من السماء على الأرض»

ـ «تعني ماذا»!

ـ «الليل سواد في سواد»

ـ «أولم تقل قبل قليل هبة»!

ـ «هبة تقتات منها الأشباح.. الكلاب الضالة.. والمجانين مثلك».

ـ «لكني لست شبحاً أو مجنوناً».

ـ «بل ساذج».

ـ «ساذج»!.

ـ «أخشى ما أخشاه أن ينفرط عقد ليلة من لياليك»...

كيف أفلس السمار أيها الليل الغجري!.. صار سمرهم ثقيلاً ومشحوناً بمراثٍ حزينة، ما فتئ جمعهم متفرق كلما تدسست بينهم لأنعم باللقاء، كم مجرة تفلت مني، وكم كوة أحفرها في سوادك أيها الليل المخملي دون أن أجد مكاناً أرحب من ظلمتك.. في ربعك الظل والماء والريح والريحان الذي أعشقه أيما عشق، أشرع في قراءة أبيات جدت بها عليّ أيها الليل والفرحة تعم كياني:

كلما قرأت صفحات مهملة
من تاريخ هيرودوت المنسي
أو زمن بروست الضائع
أو حروب طروادة التي لا تنتهي
أحرقت ذكرياتك الجميلة
ومزقت صور صباك
فتطهرت من رماد النسيان
ومن سلالة تتصنع العصيان...

ـ «ماذا تقرأ في شعري صديقي»

ـ «نفس سوداوي مع شاعرية ملغومة»

تبرق عيناي بفرحة عارمة، ويهتز صدري بالرضا والانتشاء، ثم أسرح أحدث نفسي في خفوت «هذا بفضلك أيها الليل الملهم.. يا نبع الروح.. يا سهم الخير.. يا موطن البسطاء القانعين بقدرهم شره وخيره.. يا مؤنس الحيارى.. ظلمتك بلسم للقلوب الجريحة، وفحمتك حناء تتزين بها العذارى ليلة زفافهن».. هل قلت ليلة الزفاف وأنا الذي أقسمت ألا أتذكر هذه الليلة بالذات! لو كان بإمكاني أن أشطبها من رأسي لفعلت ولخمد هذا الغضب الذي يوغر في صدري من زمان.. هي ليلة واحدة لو لم أقع ضحية باردة في

أتونها كانت كل لياليّ سعيدة، مفروشة بالورود وعبقة بالمسك والياسمين ولكن ما وقع يلاحقني كل مساء جديد، يناكفني وأنا في خلوتي أرسم خطة جديدة بعدما فشلت مراراً في البحث عنك حبيبتي هل اختطفوك تحت جنح الظلام! إذا كان الأمر كذلك، أين كانت النجوم، والثريا والأقمار! عندما أسألها تغض الطرف عني، وتنكر إن كانت رأت أحداً، وإن كنت هربت من تلقاء نفسك فإني أنتظرك عند أبواب المساء لن ألومك بل سألوم نفسي.. ألم أفرطت فيك حبيبتي والظلمة هي من كانت السبب، أتذكر كل كلمة كنت تفرغينها في مسامعي.. أوقد نور عينيك.. الليل غول.. سمر الليل يسحر الناس.. حذار أن تتطاول في سهرك، تستفرد خنتك التي لا تنتهي.. الليلة ليلة فرحنا التي طالما انتظرناها.. إياك أن تنجر لحديث السمار وتنسى.. عد باكراً، بل لا تذهب عندهم قط، أرجوك هذه ليلة فرحنا.. حبيبتي هل عدت باكراً أم لم أعد فذلك نقاش بيزنطي لن يقدم أو يؤخر شيئاً!.. صدقيني لم أكن من قبل وقبل أن تختفي ألهث وراء الظلام لم أكن مازوشياً عشق العيش متوارياً خلف الظلام، منبوذاً كأحمق.. اللون الأسود يستهويني كلما فكرت فيك وأنا أناجي روحي، بشرة تميل إلى السمرة الداكنة.. شعر فاحم ينسدل على كتفيك.. عينان كحيلتان أغرق فيهما، أكاد أن أصرخ، وأن أشعل الدنيا رماداً، ليحترق كل شيء ويتحول إلى رماد.. هي العنقاء لن تنهض من رمادها والنوارس لن تحوم فوق رأسي لتؤنسني في هذه الوحدة القاتلة، وتبدد هذا البصيص من النور الذي يراودني من نفسي.. صورتك حبيبتي فقط من تتملكني حدّ الجنون، فتجدني أهرع كل مساء يائساً، أغلق باب ليلي بإحكام رغم ما يحدثه من صرير حاد يؤذي أذني إلى مرسمي.. ريشة منفوشة، وعلبة ألوان لا يأخذ بشغاف قلبي منها سوى الأسود، ولماذا الأسود! هل لأن أمي أكلت في وحمها الفحم حين كانت حاملاً بي كما حكت لي ذات يوم! أم صدمة تلك الليلة البغيضة حين هربت تلك المجنونة هي من أوقعتني في عشقك الأزلي أيها السواد!.. يا مفرج الكروب، وكاشف غم التعساء.. مهما أجهدت نفسي فلن أجد تفسيراً ولو عند قارئات الفنجان.. من يعشق شيئاً يصعب عليه أن يتخلى عنه...

ـ «هل تراك عشقت شيئاً ثم فرطت فيه»!
ـ «إذا كان الأمر كذلك قد...».
ـ «قد ماذا»!
ـ «أكتم ألمي، وأحتسب أمري إلى الله».
ـ «ونعم بالله..».

أغمس الريشة في اللون الأسود وأشرع في رسم ما تجود به عليّ دوامة أفكاري ويداي ترتعشان بصيص الضوء المسلط على الورقة لا يكاد يبين بوضوح، تنبهت لحظة وأنا في حالة هذيانية، ماذا رسمت! غيوم سوداء تسامق السماء.. أعاصير رهيبة تضرب عرض البحر ضرباً عنيفاً.. أعمدة الماء تزحف في خيلاء نحو اليابسة.. أسراب غربان تحلق في السماء.. امرأة تعتلي رابية مولية وجهها نحو البحر، رافعة يديها إلى السماء وكأنها تدعو الله، شعرها الفاحم يتطاير يمنة ويسرة.. ضممت يديّ كلتيهما إلى صدري، ثم انشغلت في قراءة اللوحة بنظرات فاحصة، لم تثرني التناقضات بين غضب البحر وسواد السماء، وأسراب الغربان، بقدر ما أثارني مكان المرأة.. ماذا تفعل في لوحتي هذه! كيف تقف متحدية كل هذا الغضب الآتي من البحر، وهذه الأجواء السوداوية المحيقة بها من كل ناحية، خضّت الدماء في عروقي حين تذكرت حبيبتي، تذكرت الليلة التي اختفت فيها بكل تفاصيلها.. لم أمهها قط طهر بها بل لمت نفسي لتفريطي.. هي هربت من لياليّ التي لا تنتهي ومن ظلماتي وقتامتي وفضلت البحر والأعاصير.. اكفهر صدري غيظاً، فهرعت إلى النافذة ففتحتها، فإذا بالقمر يطل بوجهه مبتسماً ونسيم الندى يملأ تجاويف صدري بالانتعاش...

حروف

أمل المغيزوي

تذكر، عندما بدأت في رسم الحروف الأبجدية، بدت تلك الحروف أشبه بأشلاء مختلطة، لا يمكن فك رموزها، وازداد الأمر سوءاً عندما استطاع كل التلاميذ الكتابة بطريقة صحيحة أو قريبة من الشكل الصحيح، وبقيت وحيداً ترزح تحت مسمى من يختنقون بوطأة «صعوبات التعلم» وازداد تداخل الحروف في الأوراق، حتى أصبحت أقرب إلى الفوضى والعشوائية من دون أن يظهر وجود لأي حرف كلما صرخت المعلمة في وجهك أو رفعت يدها الغليظة لتضربك على رأسك.

ورغم التطور الخافت الذي صاحب نموك الزمني والعقلي، ظلت أوراقك مشوهة، تثير غضب عدد من المعلمين في أحيان وازدراهم في مرات كثيرة، مخلفة فقاقيع تحبسك وتخنقك حتى عندما تجتاز مرحلة أو صفاً إلى آخر ببطء ثقيل يشبه سير سلحفاة عجوز تقترب من المائة سنة.
كانت المرحلة الثانوية مرحلة مشوشة بالنسبة إليك لا تذكر فيها سوى خط «يوسف» الذي أبهرك وهو يكتب بعدة خطوط عربية، جذبت إليه نظر معلم العربية، والورقة الأولى التي كررت كتابتها المرات عديدة لا تتذكرها ووضعتها في يد أختك الصغيرة لتوصلها إلى «مريم» (ابنة الجيران)، ورغم أنك إلى الآن لم تتلق رداً منها لم تستطع في الوقت نفسه أن تتوصل إلى السبب الحقيقي لذلك: هل يعود إلى رداءة خطك؟! – رغم محاولتك الكبيرة لتحسينه – أم يعود إلى عدم اقتناع مريم بك؟!

توصلت بعد فترة ليست بالقصيرة إلى خطوة جديدة قرأتها في إحدى الجرائد التي وقعت صدفة بين يديك، رسمت خطاً طويلاً تعلق عليه الحروف وفكرت في الوقت نفسه بتعليق حب «مريم» في قلبك حتى تستطيع إرسال رسالة أخرى أكثر وضوحاً ونضوجاً، وصلت إلى نتيجة مقبولة نوعاً ما كتبت الرسالة الثانية، كثفت من وضعية كلمة «أحبك» أرسلتها مع قطع الشكولاتة في يد أختك، كررت اسم «مريم» أكثر من مرة وأشرت إلى بيتها عدة مرات وانتظرت الرد طوال ليالٍ ثقيلة وهاجمتك حروف كثيرة حاولت خنقك وعلق أخوك على ذلك:
– كنت أشبه بقط وقع في شرك.
في الصباح أقنعت نفسك بأن سوء خطك لم يوصل حبك إلى «مريم» ولعلها أدركت هشاشة شخصيتك من تبعثر حروفك فكرت بـ «يوسف» لعله يستطيع نشلك من التلاشي الذي يكاد يلتهمك ويحولك إلى غاز يدور بسرعة ليتلاشى في عدة دوائر متباينة، تذكرت ابتسامته اللزجة، نفضت رأسك بقوة وسافرت كل الأفكار من رأسك وبقيت تائهاً في الطريق الترابي المتعرج الذي يوصل إلى بيت «مريم»، كما بات كيانك معلقاً بين السماء والأرض عندما وصلت نتيجة الثانوية إلى يديك وكان ردك على وجه والدك الذي بات متورماً يضرب الأرض بعصاه القديمة:
– إن السبب يرجع إلى سوء خطك، وحظك العاثر.
وتحرك لسانه بكلام لم يصل إلى أذنك، رغم أنك ضغطت على كلمتي حظ وخط بطريقة بارزة لعدة مرات.

هذا الحظ نفسه هو الذي أسعدك عندما عملت في وظيفة متواضعة وأصبحت قادراً على شراء أول هاتف نقال، شعرت بنشوة زادت من حرارة جسدك في ذلك اليوم الشتوي البارد كما زاد في الوقت نفسه من تورم وجه والدك، ولهفة وجوه الصغار وبقي جسد أمك يعمل دون أن يظهر علامة أو إشارة، كنت سعيداً كطفل حصل على لعبة جديدة، لذا عمدت إلى إظهاره في مناسبات عدة ولم ينس أخوك بأن يشبهك بالطاووس الذي يتبختر بذيله الملون، أضحت الحروف تظهر أمام الشاشة كبيرة واضحة ومتناسقة لا تحتاج إلى حبل يمسكها، شكرت في داخلك عدة مرات الشخص الذي أبدع هذا الجهاز رغم أنك لم تبذل جهداً في معرفة اسمه.

شغلك الهاتف النقال عن الورق والأقلام، ينتفض قلبك مع كل رنة أو رسالة، تبدل النغمات بشكل يومي يتوافق مع مزاجك المتقلب، النغمة الحزينة في ذلك اليوم ذكرتك بخلو يدي «مريم» من أي شيء ما عدا أساورها البلاستيكية، شعرت بالسخط فكرت بشراء هاتف لـ «مريم» هل ستقبله؟ نمت يومها ويدك مرتخية على الهاتف وهجم عليك حلم الأوراق والحروف مرة أخرى مخلفاً عرقاً كثيفاً التصق بوسادتك الرمادية، وازدادت كثافته عندما تحدثت والدتك عن زواج «مريم» القريب، سقط النقال من يديك بقوة على الأرض، نفضت الغبار عنه بصعوبة، حدقت في الشرخ الكبير الذي شوه وجه شاشته بالكامل، أصبحت الكلمات مشوشة والحروف تحتضر، تحاشيت النظر إلى وجه أخيك الصامت، تخطيت الخطوط التي رسمها والدك بعصاه، عدت إلى الغرفة ووضعت رأسك على الوسادة وغاب كل شيء عن عينيك في لحظات قليلة وسقطت حروف كثيرة من رأسك وطغى على وسادتك بلل كثير لم تعرف مصدره.

بطولة حتمية!

أحمد كمال زكي

لم يكن يتوقع يوماً أن يكون خبراً في نشرات الأخبار المحلية والعالمية!

كان منصور شاباً بلا هوية، لا يشعر بالانتماء إلى شيء أو إلى أحد. حتى إنه كان ينظر إلى أترابه الذين ينتظمون في جماعات جهادية لمقاتلة المحتل بدهشة واستغراب خاصة عندما يواجه أحدهم قوات العدو المدججة بالسلاح، وهو أعزل لا يملك إلا حجراً يقذفهم به!

وكان يؤكد لنفسه صحة رأيه هذا كلما سقط أحد زملائه أو جيرانه برصاص جنود الاحتلال حين يحاول القيام بعملية ضدهم، وما يتبع ذلك من اعتداءات همجية على أهله، خاصة لو قام بعملية انتحارية، فهم لا يترددون وقتها في تدمير بيته على رؤوس أهله، وكان منصور يرى هذا عملاً أحمق، وأن الذي قام به لم يكسب شيئاً، وإنما شرد أهله، وقتل نفسه بلا ثمن!

لكن رأيه هذا لم يكن يعني أنه يمالئ المحتل أو يرضى عن وجوده على أرضه، بل إنه كان لا يطيق منظر المحتلين، فهم بالنسبة له وحوش تحتل أجساداً آدمية يتعطشون للدماء ويتلذذون بإهانة وإذلال أصحاب الأرض، وأهون شيء عليهم هو القتل والاغتصاب! كان يبغضهم لكنه لا يقتنع بجدوى مقاومتهم، خاصة مع عدم وجود سلاح حقيقي يلقتالهم كما يلقاتل الرجال، فالحجارة بالنسبة له ليست سوى لعبة تواجه دبابة متعطشة للدماء والتدمير، ومن يستخدمها يصبح كمن يضرب رأسه في الصخر، ولم يكن يرى في هذا الفعل أي بطولة، وحتى الأسلحة الخفيفة لم تكن تختلف عنده عن الحجارة؛ فهي بلا جدوى ولا تأثير في مواجهة الآلة العسكرية الجهنمية للعدو!

لذلك انصرف تماماً عن الأمور السياسية وبدا وكأنه يعيش في عالم آخر، ورغم تأثره شاء أم أبى بما يجري حوله، إلا أنه حاول التركيز في تحقيق أحلامه الخاصة، فغرق في العمل ليل نهار متجاهلاً وجود المحتلين ومتجنباً التصادم معهم قدر الإمكان.

وقد نجح وهو في التاسعة عشرة من عمره في تحقيق مكاسب جيدة ونجاحات مشهودة في التجارة، فأصبح يملك المال الذي يمنحه فرصة الفرار من الجحيم للعيش في مكان آمن لا وجود فيه لجنود محتلين قساة، يعاملون أصحاب الأرض بصلف وتجبر، ومن يعترض أو يثور لكرامته يلقى المزيد من الإهانة والإذلال، ولو تجرأ على رد الإهانة ولو بإيماءة عاجزة يفقد حياته برصاصة لا تكلف الجندي الذي يطلقها أي شيء، ولا حتى مجرد سؤال عن سبب إطلاق النار!

كان منصور يحلم بالخروج سالماً من وطنه المشتعل بالمداهمات والاعتقالات العشوائية، والقنابل والصواريخ التي تسقط من السماء فجأة بلا مقدمات ولا أسباب، ولم يكن يربطه بهذا الوطن النازف سوى سلمى، ابنة عمه التي تسيطر على كل مشاعره، فلا يرى في الحياة غيرها. كان يغرق كثيراً في أحلام اليقظة فيراها وهي في ثوب العرس تُزف إليه لتصبح زوجته المحبة التي لا تدخر وسعاً في إسعاده وتعويضه عن سنوات الحرمان التي عاشها ليجمع أكبر مبلغ ممكن من المال، ثم يغرق أكثر في أحلامه، فيراها معه في إحدى دول أوروبا أو أمريكا، تبادله المحبة، وتمنحه المتعة والأمان، بعيداً عن أصوات القصف المباغت، وصرخات الثكالى والمكلومين.

كان يحاول لفت انتباهها إلى حبه بكل الطرق، حتى إنه عندما ابتاع سيارة جديدة حرص على أن يصلها الخبر سريعاً، وكان ينتظر بسيارته بالقرب من منزلها ليعرض عليها توصيلها إلى المكان الذي تريده متظاهراً بأنه كان يمر من أمام منزلها بالمصادفة. لكن سلمى لم تكن تمنحه ما يريد. فهي في رأيها لا للحب ولا للزواج كانت مهشمة من الداخل، لا تشعر للحياة بطعم ولا تفكر سوى في أمر واحد أوقفت حياتها عليه، هو الانتقام.. فضلاً عن أنها كانت تراه خائناً

للوطن، بائعاً للقضية، لا يحب إلا نفسه، ولا يعمل إلا من أجل سعادته الشخصية حتى لو كان ذلك على حساب أهله ووطنه.. لكنها لم تصارحه برأيها هذا أبداً، بل كانت تحاول تجنبه بقدر الإمكان، حتى عندما يزورهم في البيت، كانت تكتفي بالسلام عليه ثم الدخول إلى حجرتها متعللة بانشغالها في أعمال منزلية، وكان هو يشعر بجفائها فيلتهب حبه لها أكثر، ويدخل في متاهة من الحيرة محاولاً تفسير تصرفاتها معه، ولم يكن يجد سبباً لذلك إلا أنها مشغولة بشخص آخر غيره. كانت الأفكار تعتصره وهو يحاول معرفة هذا الشخص الآخر الذي يجعلها لا تراه ولا تشعر بحبه لها، حتى إنه قرر مراقبتها ليعرف هذا الشخص الذي بدأ يتشكل في خياله بصور وملامح شتى، واستمر في مراقبتها لأكثر من شهرين ليصرف النظر بعد ذلك عن فكرة وجود شخص آخر يشغل ابنة عمه، وعاد لدوامته مرة أخرى محاولاً البحث عن سبب لتبلد مشاعرها تجاهه.

***

ـ أهلا منصور. كيف حالك؟

قالت سلمى مرحبة ببرود.

ـ الحمد لله.. كيف حالكِ يا سلمى؟

رد منصور على تحيتها بآلية وشرود غير معتادين منه. كان واضحاً انشغاله بأمر مهم يسيطر على تفكيره ويملك عليه مشاعره كان قد قرر وضع حدٍّ لحيرته، ولم يجد حلاً إلا مواجهة سلمى بحقيقة مشاعره تجاهها. هذه الفكرة التي تردد كثيراً قبل الإقدام عليها خوفاً من صدمة قاسية، فقد كانت هذه المواجهة تعني بالنسبة له احتمال أن يفقد حلمه بسلمى إلى الأبد.

حاول البحث عن مدخل مناسب لبدء كلامه، لكن سلمى بادرته كالعادة قائلة:

ـ اسمح لي يا منصور.. فلديّ ما يشغلني...

همت سلمى بالانصراف وهي تكمل جملتها التي اعتادت أن تقولها له كلما زارهم، فقاطعها منصور بلهفة قائلاً:

ـ لا يا سلمى.. أرجوكِ انتظري؛ فلديّ ما أود الحديث معكِ عنه.

كانت سلمى تخشى هذه اللحظة منذ أدركت انجذابه إليها، وكانت تحاول تجنبها بكل ما تستطيع حتى لا تتسبب في جرحه ولا تضطر لكشف سرّها تحت وطأة إلحاحه وضغطه.. لكنها الآن لا تملك إلا مواجهته، بعد أن حاولت تأجيل ذلك لمرة أخرى فرفض مُصرّاً على الحديث معها في أمر يعني الحياة أو الموت بالنسبة له.

تظاهرت بعدم الفهم لكنها كانت تدرك جيداً ما يود الحديث عنه فطلب منها الجلوس بلهجة يمتزج فيها الغضب بالرجاء، وحين جلست على الأريكة نهض هو وظل يدور في الحجرة لبضع دقائق وهو يفرك كفيه ببعضهما ولا ينطق بكلمة واحدة، كان ما زال يبحث عن طريقة يبدأ بها كلامه، ولم تكن سلمى أقل منه توتراً وقلقاً؛ فقد كانت هي أيضاً تبحث عن طريقة لمصارحته برأيها فيه دون مواربة، وكانت تحاول حسم أمرها إن كانت ستخبره بما حدث لو اضطرت، أم ستكتفي برده عنها دون قسوة.

***

خرج من بيت عمه بوجه مُربدٍّ تتصارع عليه أمارات الغضب والرغبة في الانتقام. قطع الشارع بسرعة دون أن يرفع عينيه عن الأرض، وبمجرد دخوله سيارته أدار المحرك، ثم أطلق العنان لدموعه، ودخل في نوبة من البكاء الحاد، وعندما علا صوت نحيبه أدار الكاسيت، ثم انطلق بالسيارة.

لم يكن يعرف إلى أين يذهب أو ماذا يفعل.. لكنه كان قد حسم أمره، سينتقم حتى لو كان هذا آخر شيء يفعله في حياته.

كان صوت سلمى يتردد في روحه فيَخِزُها وخزاً مؤلماً، ثم يذهب إلى قلبه فيستحيل

الصوت إلى سكين يقطع شرايينه ويهدر دماءه ويبعثره في الفضاء المُقبض.
كانت كلماتها طعنة في كل جزء من جسده فيتحول إلى كائن مثقب ليس في جسده إلا هواء يصدر أنيناً وخواراً.

قالت له: إنه لا يهتم بأهله ولا بوطنه، ومن لا يهتم بأهله ووطنه لا يؤتمن على أحد، ولا حتى على نفسه.
قالت له: إنها لن ترضى بالزواج من شخص كل ما يشغله في الحياة هو جمع المال للهروب من مسؤوليته تجاه بلده وأهله.
قالت له: إن الذي لا يحب أرضه ولا يدافع عنها، لا يحبه أهله ولا يملك القدرة على الدفاع عن عِرضه.

واصلت محاولتها لصرفه عنها متظاهرة بالتماسك والبرود والقسوة.
قالت له إنها حين تحب فسيكون حبها من أجل وطنها ولصالح أهلها وحين تتزوج فسيكون زواجها من بطل يشعر بمعاناة أهله ولا يترك لجبنه أن يحركه ويدفعه للهروب من مواجهة العدو الذي يستبيح القتل والاغتصاب.

قال لها: إنه يحب وطنه وأهله ولكنه يرى أن الدفاع عن الأرض لن يكون باستخدام حجر لقذف دبابات وعربات مصفحة ينطلق من فوهاتها الجحيم.
قالت له: إن الحجر يستطيع تدمير الدبابة لو كان صاحبه مؤمن بالله وبقضيته.
قال لها: إنه يريد الرحيل من أجل جلب السلاح القوي الذي يحارب به العدو وليس من أجل الهروب.
قالت له: إن السلاح ها هنا، وأشارت إلى موضع قلبها وكأنها تقول له إنه بلا قلب، وبلا روح، وبلا قضية.
حاول إقناعها بوجهة نظره لكنها لم تقتنع، وفتحت عليه النار فثقبت جسده وصفَّت روحه وجعلته ينظر إلى نفسه لأول مرة في مرآة لا تخدعه ولا تخبره بعكس الحقيقة.

كان يشعر بضآلته ونذالته، كلما سألته عن الذي قدمه لوطنه وأهله، وكلما ذكرت له أحداً من زملائه وجيرانه الذين ضحوا بحياتهم من أجل القضية وكيف أن أهلهم فرحوا بهم وهم يسطرون بدمائهم الزكية بطولات تحفظ من بعدهم كرامتهم وتواسي من تعرضوا للإذلال ومن تعرضن للاغتصاب من جنود الاحتلال، قالت إن هؤلاء الأبطال يجبرون العدو ـ رغم خساسته ووضاعته ـ على احترامهم.. فهم لا يملكون سلاحاً إلا إيمانهم بقضيتهم وحقهم في وطنهم ورغم ذلك يواجهون آلته العسكرية الجهنمية ولا يجبنون من قصف أو قتل أو اعتقال.

كان منصور يشعر بالتقزم كلما واصلت طعنه وكشفها للحقيقة وكلما تهيأ تجاهد حتى لا تصارحه بالحقيقة القاسية، حاولت أكثر من مرة لكنه كان يحاول إقناعها بأنه سيتغير من أجلها وأنه لا يقل عنها إيماناً بقضية وطنه.. لكن كل ما في الأمر أنه يفكر بطريقة مختلفة عنها.

ولم يستوعب كلامها حين قالت له إنها لا تصلح للزواج، لا منه ولا من غيره. اعتقد أنها تحاول صرفه عنها وعادت له فكرة انشغالها بشخص آخر، وبلا تفكير صارحها بشكوكه، فلم تجد بداً من مصارحته بالحقيقة، نظرت له نظرة لم يجد لها تفسيراً وقتها وعرف بعد ذلك أنها كانت تحمل إشفاقاً عليه من وقع الخبر الصدمة الذي يوشك أن يسمعه!

ولم تجد سلمى بداً من بعثرة أشلائه في المكان حين أخرجت صوتها من بين دموعها التي بدأت تنساب بلا رابط، قائلة بصوت ذبيح إنها لا تصلح للزواج من أحد لأنها تعرضت للاغتصاب، اغتصبها أربعة وحوش من جنود العدو.

كان الخبر مزلزلاً، كيف؟ ومتى؟ سأل بذهول وانكسار.

سكبت سلمى عينيها على الأرض وأخبرته بصوت مهشم دون أن ترفعهما لمواجهته، قالت إنها ذات مرة كانت عائدة إلى بيتها، عندما ظهر فجأة أربعة من جنود العدو، وبسرعة وبلا مقدمات اقتادوها قسراً إلى منزل متهدم من أثر القصف، وتناوبوا عليها بوحشية يغتصبونها وهم يضحكون ويسبونها ويسبون وطنها وأهلها.

قالت: إنها فقدت وعيها عدة ساعات، ثم أفاقت وهي تعتقد؟ وتأمل؟ أن يكون ما حدث ليس سوى كابوس بشع من كوابيسها التي اعتادت عليها، لكن آثار الاعتداء أكدت لها أن ما حدث لم يكن كابوساً، فظلت في مكانها لا تعرف ماذا تفعل.. كانت صورة أبيها وأمها وهما ينتحبان بعد معرفة ما حدث تطاردها بضراوة.. وكانت رغبتها في الانتقام من هؤلاء الوحوش تتعملق في نفسها وتزيح أي رغبة أخرى تمنتها يوماً في حياتها.. لملمت ما تبقى منها، وعادت إلى بيتها منهارة.. لكنها رغم ذلك لم تخبر أحداً بما حدث لها وانطوت على جراحها منتظرة اللحظة المناسبة التي تنتقم فيها منهم وتأخذ بثأرها لنفسها.

كان الكلام يبعثر منصور في كل مكان، ولم يكن يجد ما يقول لسلمى وهو يستمع إلى مأساتها. لكنه كان في هذه اللحظة تحديداً يرى نفسه بعين خياله وهو يراقب اغتصاب جنود العدو لابنة عمه، بينما ينشغل عن إنقاذها بجمع الأموال للفرار من وطنه إلى وطن غريب يمنحه الأمان المدفوع الثمن. كان شعوراً مخجلاً وقاسياً، فلم يحتمل أكثر من ذلك، وتركها دون أن يودعها أو ينطق بكلمة أخرى.

***

لم تنقطع دموعه من الهطول منذ ترك سلمى غارقة في مأساتها. لم يكن يعرف ماذا يفعل أو كيف ينتقم لها ولشرفه من هؤلاء الوحوش. شعر بالخزي وهو يتذكر كيف كان مهادناً خانعاً، تاركاً الأعداء يعيثون فساداً في أرضه، وانتهاكاً لعرضه.

كم سلمى أخرى توجد في البيوت، تلعق جراحها دون أن تجرؤ على إخبار أحد بمأساتها؟ كيف كان أنانياً إلى هذه الدرجة، حين فكر في نفسه وفي خلاصه متجاهلاً ما يتعرض له أهله كل لحظة من المحتلين المغتصبين؟ ومن يتصدى لهؤلاء القساة إذا هرب من المواجهة كل شاب كما فكر هو أن يفعل؟

كان صوت سلمى ما زال يقطع أوصاله ويطعن روحه ورغم شعوره الطاغي بالتعاطف معها، ورغبته الشديدة في ضمها والتسرية عنها.. كان يشعر أنه مثلها تماماً.. لا يصلح للزواج. ظل يقطع الشوارع دون أن يقصد مكاناً معيناً. كان كتائهٍ في وطنه، لا يعرف الشوارع ولا يعرف البشر، ولا يشعر إلا برغبة جارفة في غسل عاره والانتقام لشرفه ممن سلبوه منه بقسوة وبهيمية دمرت أحلامه وسلبت روحه. وصل إلى أحد التقاطعات، فرأى تجمعاً لجنود المحتل، كانوا في حالة من الاسترخاء يتبادلون النكات ويلوثون الهواء بضحكاتهم الحيوانية.

برزت أمامه فجأة سلمى، رآها ملقاة على الأرض، يتخطفها الجنود وقد تحولوا إلى وحوش دميمة يطمع كل واحد منهم في أخذ أكبر قطعة من الفريسة، يأكلون لحمها ويشربون دماءها بسعادة وبرود، ويطلقون ضحكاتهم النتنة كلما حصلوا على قطعة منها.

كانت تستغيث ولكن لا أحد يغيثها وكأن أحداً في الشارع لا يسمعها.

وحده منصور يسمع صوتها الذي يزلزل كل أركانه. كان عدد الوحوش يزيد على تسعة عشر وحشاً، تلوث مخالبهم وأنيابهم دماء الفريسة، ويلوكون لحمها بمتعة وارتياح. وكلما صرخت سلمى كلما تكالبوا عليها يمزقون لحمها ويشربون دماءها، ثم يركلونها ويصفعونها ويسبونها ويسبون أهلها. نظر بغضب إلى الوحوش الذين كانوا قد انتهوا من فريستهم ويعبرون الشارع بحثاً عن فريسة جديدة. صرخ منصور بمرارة، ثم انطلق بالسيارة بأقصى سرعة ليواسي سلمى ويثأر لها ولنفسه من الوحوش وحين بعثرهم في المكان، شعر بارتياح شديد حتى إنه لم يشعر بالرصاصة التي اخترقت زجاج السيارة لتسكن قلبه الذي كان قد عاد للحياة منذ قليل!

إلى قراء ومتابعي «الرافد» الأعزاء

دأبت مجلة «الرافد» على تطوير مرئياتها وتفاعلها مع القراء والمساهمين بالكتابة فيها من خلال اعتماد نظام المساهمة المفتوحة لكل من يرتئي في نفسه الإمكانية لتقديم المادة الجيدة والمعيارية، وحرصنا خلال السنوات الماضية على اعتماد أفضل وسائل التواصل مع المساهمين من خلال الرد المباشر على من يكتب إلينا وإفادته بمصير مادته، ناظرين إلى رفعة العلاقة مع المساهمين سواء أجيزت المادة للنشر أو لم تجز، وخلال الأشهر الماضية أضفنا ملزمة كاملة لاستيعاب المزيد من المساهمات كما شرعنا في إصدار كتاب الرافد الشهري مترافقاً مع العدد مع استمرار الملف الشهري في العدد، وإلى ذلك تحول موقع الرافد الإلكتروني إلى موقع تفاعلي مع الاحتفاظ بنظام الاستدعاء الصوري للمواد «بي دي اف»، وابتداءً من شهر يونيو أنزلنا نص كتاب الرافد الشهري ليكون متاحاً لزائري موقع الرافد الإلكتروني.

هذه المرة سنضع مخططاً للملف الشهري يتناوب مع مستجدات الساحة الثقافية العربية، تاركين أمر المساهمات لواسع نظركم ومبادراتكم الخلاقة.

فيما يلي عناوين الملفات ومحاورها لإطلاعكم والعناية.

ملفات الرافد

أغسطس إلى ديسمبر من العام الجاري

عناوين ومحاور الملفات



أغسطس

جدل الثبات والمتحول في التشكيل الإماراتي

المحاور

. المتغير الثقافي في الإمارات وأثره في التشكيل

. الروافع الأساسية لمنطق التشكيل في الإمارات

. آفاق التجربة التشكيلية المؤسسية في الإمارات

. المختلف والمؤتلف في تجارب فناني الإمارات

سبتمبر

المحاور

الشعرية العربية المعاصرة بين الدلالي والجمالي

المحاور

. المسافة بين الشعر العربي المعاصر وأحوال الزمان

. حدود الحداثة وسؤال الخصوصية في الشعر العربي



ملف العدد

. القصيدة التفاعلية .. لغو أم حقيقة ؟

. حداثة العصر..شعرنة للنثر أم نثر للشعر

أكتوبر

السرد النسوي في العالم العربي

. مختارات من ملتقى السرد النسوي العربي في ليبيا

. خطاب البوح والوجدان في النص السردي النسوي

. السرد النسوي العربي بين فكي كماشة المعنى والمبنى

. السرد النسوي في أفق الاشتباك مع الأنا والوجود

نوفمبر

السينما العربية وتحولات النص البصري

المحاور

. استرجاع وامض لنجاحات وإخفاقات الماضي «سينما الأبيض والأسود/السينما التاريخية/السينما الاجتماعية/سينما الشباك»

. السينما العربية والتّماس مع التلفزيون

. الدراما التلفزيونية التاريخية والتناص مع فنون الإخراج السينمائي «التجربة السورية»

. تحولات النص البصري في السينما العربية المعاصرة

. وقفة أمام التجارب السينمائية العربية المغاربية

ديسمبر

مئوية علي أحمد باكثير

المحاور

. مختارات من مداخلات مؤتمر باكثير بالقاهرة

. باكثير سارداً

. هل كان باكثير مجدداً للشعر العربي؟

. الثقافة الدرامية عند باكثير

. باكثير المتنكب مشقة علوم الكلام

. باكثير من منظور الإحياء النهضوي العربي

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

لويس برتران

المثال في عالم التشكيل الشعري المتفرّد

د. حبيب بوهرور

يعتقد الكثير أن شارل بودلير هو رائد قصيدة النثر في الشعرية الغربية، فيؤرخون لأول قصائده النثرية بـ«قصائد ليلية» لعام ١٨٥٧م، ولكن المتتبع لتاريخ هذا الجنس الشعري المبتكر يدرك أن شاعراً آخر غير بودلير هو الذي أسّس المعالم الأولى لقصيدة النثر؛ إنه الشاعر الفرنسي لويس برتران (Louis Bertrand) أو ألويزيوس برتران (Aloysius Bertrand) (*) كما يحلو للناقدة والأديبة الفرنسية سوزان برنار تسميته. فقد «كتب مجموعة شعرية واحدة» بعنوان «جاسبير الليل» (de La Nuit Gaspard)، وكانت هذه المجموعة هي البداية التي انطلقت منها قصيدة النثر الفرنسية، و«قد لفتت هذه البداية الأنظار، وأحدثت الصدمة المتوقّعة لكل بداية مغامرة وفرضت نفسها على الحضور الشعري تدريجياً وقد تصاعد حضورها على نحو خاص حين تأثر بودلير بقصائدها وأُعجب بتلك المحاولة التي كانت تمثل نقطة انطلاق للاتجاه الجديد، تماماً كما فعل من جاء بعد بودلير من الشعراء الكبار، أمثال رامبو، ومالارميه ولوتريامون»(١).

وقد خصّته سوزان برنار بمبحث الريادة والسبق، في مدخل الجزء الأول من كتابها «قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن» واعتبرته الرائد الأول لقصيدة النثر دون منازع، تقول: «في نهاية عام ١٨٢٨م، أو بداية عام ١٨٢٩م شهد «سانت بوف»* وأصدقاؤه، ذات يوم، ظهور شاب طويل نحيف، عمره واحد وعشرون عاماً له سحنة ساحرة ولطيفة ومظهر خجول، وأقرب إلى البدائية. هذا الزائر الغريب الذي ظهر كما يعتقدون من إحدى حكايات «هوفمان» الشعبية (Hoffmann)، لم يكن سوى «لويس برتران» الذي وصل للتوّ من مسقط رأسه «ديجون». هكذا كان أول ظهور في النادي الرومانتيكي لمن أبدع للتوّ قصيدة النثر ظهوراً باهتاً يتلوه مصير بائس لقد سجل برتران نفسه على رأس هذه القائمة السوداء لملعوني قصيدة النثر التي سنشهد فيها عما قليل ظهور أسماء أكبر (رامبو لوتريامون) وقد عاقبهم القدر، فيما يبدو، لأنهم أرادوا الخروج عن طريق الكتابة المرسومة»(٢).

كتب برتران مجموعة شعرية واحدة خلال حياته، وذلك بين الفترة الممتدة بين ١٨٢٨م و١٨٤١م تاريخ وفاته، لكن «كتابه» الأول والأخير الموسوم بـ: جاسبير الليل (Gaspard de La Nuit) لم ير النور إلاّ بعد وفاته، حيث أشرف على إصداره كل من «فكتور بافي» و«دافيد دانغر»، وهما صديقان وفيان لم يدركا أنهما بتحقيق وصيته، يفتحان أفقاً لم يحلم به الشعر من قبل، وذلك رغم أن الكتاب فشل فشلاً تجارياً ذريعاً وأهمله النقاد كلياً. «ولا شك أن ألويزيوس برتران ما كان يستحق هذه المهانة... إنني أعتقد أن «جاسبار الليل» سيظل فصلاً أبدياً للتاريخ الأدبي، وذلك لأن ثمة شعراً مكتوباً بالنثر يبدأ في «جاسبار» ولأن «برتران» هو المبدع الحقيقي لقصيدة النثر باعتبارها نوعاً أدبياً»(٣).

وينقسم «جاسبار الليل» إلى ستة أجزاء (أو ستة كتب حسب برنار) هي المدرسة الفلمنكية، باريس القديمة، الليل وخطواته، الوقائع، إسبانيا وإيطاليا، وسيلفي، إضافة إلى بعض قصائد منفصلة مقتطفة من مذكرات المؤلف، ويتضمّن كل جزء أو كتاب مجموع قطع نثرية، كل قطعة مقسمة إلى أربع فقرات أو وحدات (شعرية) أو إلى خمس أو سبع، ويفصل بين الفقرة والأخرى أو الوحدة والأخرى بياض واسع وكأن كل فقرة مقطع شعري قائم بذاته، بل وكأن النص النثري هذا شعر، وهنا تكمن أهمية برتران في محاولة هدم القواعد الكلاسيكية للنثر والشعر وخلق نمط أدبي جديد ومبتكر يوحّد بين الجنسين ويخلق أفقاً للكتابة ما عرفه الأولون بهذا الجرأة في التشكيل «ففي نثر يؤلف البياض وقفة صمت ناطقة بشعر وكأننا وسط أشباح المقاصد، والاحتمالات والأفكار غير المعبّر عنها، ففي طباق النص يتكوّن في ذهننا نص تحتاني غير مكتوب، وما إن نوحّد المكتوب بحبر أسود والمفترض بحبر أبيض، حتى يبرز المعنى العام مكملاً للنص. هذا البياض الذي كان برتران مهووساً به سيطوره «مالارميه» (*) تطويراً راديكالياً في قصيدته «رمية نرد» كأن يستوجب على القارئ أن يستقرئ كل جملة بنفسه مستضيئاً بالبياض ليبصر الكل»(٤).

وتتضح فرادة التشكيل الشعري عند برتران في قدرته على إعادة صياغة الواقع المعيش، صياغة شعرية متميزة يُضَمّنها الحلم والرؤيا، ويشكّلها تشكيلاً متميزاً يكاد يرتقي إلى درجة

الاختلاف المؤسّس للثورة». والواقع أن تجديد برتران الكبير يكمن في محاولته أن يحُل فكرةً تقنيةً محددةً وشكلاً راسخاً محلّ فكرة الغنائية التلقائية التي تخلق الإيقاع بنفسها، بلا قواعد ولا منهج» (٥). ويتضح هذا بجلاء ووضوح في إعادة برتران قراءة كتاباته ومقالاته الصحفية في مرحلة ما من حياته ليبحث فيها عن اللحظة الشعرية الهاربة عبر الزمن فيعيد تشكيل تلك اللحظة المبنية على وقائع حقيقية حدثت في زمن ما ومكان ما أيضاً.

وقد تعرضت سوزان برنار إلى إبراز قدرة الشاعر برتران التشكيلية من خلال عرضها لمثالين: الأول عبارة عن مقال نشره الشاعر بصفته صحفياً في جريدة «لوسبكتاتور» والثاني عبارة عن تشكيل شعري جديد من حيث الصور المضمونية كما هو مألوف في ديوانه «جاسبار الليل»، وذلك على النحو التالي: «... ثمة مثال سيبين لنا كيف سيستعيد برتران ويصلح من مقال حول أحداث آنية، نُشر عام ١٨٣٠م في لوسبكتاتور، وهي جريدة كانت تصدر في «ديجون» ليحوّله إلى قصيدة يدرجها في جاسبار، ونقطة الانطلاق هي دائماً حلم يقظة حول موضوع مستمد من الواقع، واقع اللحظة والمقارنة الدقيقة بين النسختين من «أكتوبر» ستوضح لنا أن التقنية قد تغيرت في وقت تغيير مفهوم الموضوع نفسه» (٦).

النص الأول هو عبارة عن مقال «لبرتران» نشر في جريدة «لوسبكتاتور» الديجونية * تحت عنوان «أكتوبر»، أما النص المقابل أو النص المولّد فهو يحمل العنوان نفسه أي «أكتوبر» أيضاً وقد نشر في مختلف طبعات ديوان (*) «جاسبار الليل».

أكتوبر

(مقال عام ١٨٣٠م)



لويس برتران LouisBertrand

لقد عاد السافواريون الصغار، وأصواتهم الشابة تقرع الآن صدى الصوت حيِّنا، كان السنونو يتبع الربيع، وهم يسبقون الشتاء، والمطر المتقطّع، الذي يضرب زجاج نوافذنا، وناقوس «سانت آن» الذي يرن في كآبة بالغة، والمتسولة التي تحرك رماهدفأتها الصغيرة، والشبان المتعجلون المتدثرون بمعاطفهم، والفتاة العابرة التي ترتدي معطفها المبطن بالفراء، والعربة الثقيلة التي تهتز على ضربات سوط الحوذي، وأشجار كستناء متنزهاتها التي تتأوه، جرداء عارية، والريح التي تكنس من وجه الأرض الأوراق الميتة، وذلك الأفق

الشاسع بلا لون، بلا أبعاد، الذي تستجديه، بلا جدوى النظرات العابسة من المتاريس، كل شيء يدعونا إلى أن نأوي إلى محباتنا الأسرية، ونضيق دائرة ملاهينا ورغم هذا، فها هي ليالي السهر بجوار النار تجيء، السهرات المسرحية، عيد القديس مارتان ومشاعله، عيد الميلاد وشموعه المضيئة، رأس السنة وأوراق الزينة، الملوك، وحلوى الفول، الكرنفال وصولجان مهرجيه، وأخيراً عيد الفصح. عندئذ، سيكون قليل من الرماد قد مسح الملل عن جباهنا، وسوف يُحيي السافواريون الصغار من أعلى التل النجع الذي ولدوا فيه (٧).

أكتوبر
(نص من «جاسبار الليل»)

لقد عاد السافواريون الصغار، وصراخهم يستجوب الآن صدى حيّنا، ومثلما يسبق السنونو الربيع، يسبقون الشتاء.
أكتوبر، بريد الشتاء هذا، يلطم أبواب منازلنا، ومطر متقطع يغمر زجاج النافذة المصدوم والريح تنثر أوراق «الدلب» الميتة في الداخل المنزوي.

ها هي سهرات العائلة تأتي في عذوبة بالغة، عندما يكون الخارج كله جليداً، طبقات من الجليد والضباب، وعندما تزهر ورود الياقوت على المدفأة في جو الصالون الدافئ.

ها هو عيد القديس مارتان يأتي بمشاعله وعيد الميلاد وشموعه، رأس السنة وألعابها، الملوك وحبات فولهم، الكرنفال وصولجان مهرجيه. وأخيراً عيد الفصح، بتراتيل الصباح المرحة، عيد الفصح الذي تتلقى الفتيات فيه القربان الأبيض والبيض الأحمر!

عندئذ، سيكون بعض الرماد قد مسح عن جباهنا ملل أشهر الشتاء الستة، وسيُحيي السافواريون الصغار النجع الذي ولدوا فيه من أعلى التل (٨).

جاء النص الأول أي النص الصحفي نصاً وصفياً تقريرياً لواقع عيني محض، لم يتجاوز خلاله أطر التخييل البسيطة بل اكتفى فقط بعرض الصور كما تتراءى لقارئ الجريدة، قبل غيره كونه مقيداً بمهمة إعلامية إخبارية وصفية، حتى ولو لاحظنا إشعاع البعد الرومانتيكي بين سطور المقال رغم خطابية الجمل الطويلة واسترسالها في الوصف الحسي المباشر.

أما النص الثاني فقد جاء أكثر إيحائية ابتعد خلالها برتران عن الأبعاد التصويرية الصحفية مثلما هو الأمر في النص الأول فعمد إلى تقسيم النص إلى مقاطع هي في الأصل عبارة عن مشاهد ولوحات فنية رائعة، تجنب خلالها البحث عن الروابط اللغوية والدلالية التي طالما بحث عنها أثناء تشكيل المقال الصحفي الأول (النص الأول).

وتعلق برنار على مستوى الفرادة في التشكيل في النص الثاني عند برتران فتقول: «ها هنا، نرى إبداع برتران في الصميم وبراعته التقنية –التي ربما– لم تكن بلا مخاطر، فإذا ما كان التقسيم إلى مقاطع يسمح منح القصيدة بناء أكثر دقة وتوازناً أفضل فلا نستطيع أن نمنع أنفسنا من اكتشاف ميكانيكية معينة في تكوين من هذا النمط إذ يقطع النص بطريقة عشوائية إلى شرائح من نفس الأبعاد، ونشعر بقلق عندما نفكر أن نسقاً كهذا يسمح لأي كاتب فقير الموهبة بالحصول على قصيدة انطلاقاً من مقال في الجريدة» (٩).

والدلالة التي يمكن أن نستخلصها من هذا المثال الرائد هي أن البداية الجذرية رغم أهميتها، ورغم كل ما يأتي بعدها هو بعض وعودها الممكنة، تظل بداية مهما كانت درجتها وأن قيمتها لا تكتمل إلا بتحقق وعودها وأن تحقق هذه الوعود يغطي على البداية نفسها وهذا ما حدث مع «برتران» الذي أصبح شبه نكرة في عالم قصيدة النثر رغم ريادته الموثّقة بنص مثل «جاسبار الليل»، ما كان يمكن لكل من بودلير أو رامبو أو مالارميه أو لوتريامون أو غيرهم من الشعراء اللاحقين أن يمضوا أبعد من برتران لولا البداية التي ابتدأها والخطوة الجذرية الأولى التي خطاها.

(*) برتران، لويس Bertrand, Louis. ولد في ٢٠ إبريل ١٨٠٧، في قرية سيفا (ceva) في منطقة بيمون (Piémont)، استقرت عائلته في مدينة ديجون (Dijon) التحق بالثانوية وعمره اثنتا عشرة سنة (١٨١٩) عام ١٨٢٨ عين مدير جريدة «البروفاسيال Leprovincial» وهي الجريدة الوحيدة آنذاك في مدينة ديجون الفرنسية، لينتقل بعدها إلى جريدة «المشاهد LeSpectateur» عام ١٨٣٠، توفي يوم ٢٩ إبريل ١٨٤١، عن عمر لا يتجاوز الرابعة والثلاثين.
– ينظر: – Dictionnaire Encyclopédique de la littérature Française Edition Robert Laffont. S. A Paris ١٩٩٧. art: (Bertrand)
– وللمزيد عن برتران تراجع: برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، مراجعة وتقديم رفعت سلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٨، ص ص ٦٩، ٧٠ وما بعدها.
(١) عبد العزيز، موافي. قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٩٩.
– سانت بوف هو شارل أوغيست ناقد وشاعر وروائي فرنسي ولد في بولون عام ١٨٠٤، وتوفي في باريس عام ١٨٦٩. ينظر:
– Dictionnaire encyclopédique de la littérature française. art: (St-Beuve)
(٢) برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج ١، ص ٦٨.
(٣) المرجع نفسه، ص ٦٩.
(*) مالارميه. هو استيفان مالارميه (MallarméStéphane)، شاعر فرنسي ولد في ١٦ مارس ١٨٤٢ ابباريس، وتوفي في ٩ سبتمبر ١٨٩٨ بفال فين (Val vins). ينظر:
-Dictionnaire Encyclopédique de la littérature française.art :(Mallarmé).
(٤) الجنابي، عبد القادر. أنطولوجيا قصيدة النثر الفرنسية، ط٢، دار النهار، بيروت، ٢٠٠٣، ص ٨٩.
(٥) برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج ١، ص ٧٧.
(٦) المرجع نفسه و الصفحة نفسها.
– وقد أشارت إليه برنار ووثقته وفق سنة صدوره فقط دون ذكر التاريخ كاملاً
(*) نشر في الطبعات التالية:
– Gaspard De La Nuit ,1er. Pavie. Angers1842, p 175
– Gaspard De La Nuit ,ed Payot. 1925 p113
– Gaspard De La Nuit ,Mercure De France 1911 p 204
– Gaspard De La Nuit ,?uvres Poétiques. Publies par Cargill Sprietsma, Slatkine ,Genève 1977 p 132
وقد اعتمدت على الطبعة الأخيرة مما ذكر أعلاه، لتوفرها دون الطبعات السابقة، أما الترجمة فقد اعتمدت ترجمة رَاوية صادق ضمن كتاب برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن.
(٧) برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج١، ص ٧٨.
(٨) برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ج ١، ص ٧٨.
(٩) –برنار، سوزان. قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ج١، ص ٧٨.

تجليات المكان الشعري

تحولات وفضاءات المقال

رشيد يحياوي

لا يضع الشعر حدوداً لتعامله مع المكان وتمثله لغوياً، فهو محفوف بالمكان ومتفجر به يحمله في اللغة كما يحمله الشاعر في ذاكرته ومتخيله ووجوده. والقصيدة فضلاً عن كونها مكاناً للشعر، هي أيضاً مكان للشاعر وللتاريخ ولأشياء اليومي ولكينونات الأزمنة التي تغص بها الذوات الفردية والجمعية. لهذا فإن من يروم وصف المكان الشعري يصطدم في غالب الأحيان بمتوالية من خرق المعايير التي يتذرع بها الواصف. ذلك أن الشاعر لا يقف عند المكان بوصفه معطى جاهزاً لذاته أو حتى لغيره وحتى حين يجنح بعض الشعراء لاسترجاع أماكن بعينها وجعلها بؤراً لنصوصهم، فإن تشكيلها شعرياً ينتهي إلى ضرب من تراكب الأماكن وانشطارها وتشظيها وتداعيها من بعضها حتى كأنها أمواج تتداخل متسعة لاستدعاء أماكن لا حصر لها، إلى درجة أن الأشياء الجزئية تنتقل بدورها إلى شساعات قادرة على احتواء أماكن بحجم ما تتخيله رحابة اللغة الشعرية.

تواجهنا بالتأكيد صعوبات في فك الحمولة الرمزية للعلامة المكانية داخل النص الشعري. وخاصة أنه ليس لدينا قواميس لسانية لتصنيف وتحديد المعاجم الدالة على المكان في اللغة. وترتيباً على ذلك قد تقع اعتراضات على ربط بعض الكلمات بمرجعيات مكانية. قد نتفق مثلاً على التفريق بين فعل مكاني كارتفع وفعل غير مكاني كانتبه. وقد نتفق أيضاً على إمكان تحويل الشاعر الفعل غير المكاني إلى فعل مكاني: «انتبه البحر». لكن ما القول في أفعال مثل: قضم، تدافع، لها، كسر... هل هي ذات مرجعية مكانية تفيدنا في تأويلها داخل سياقاتها النصية الشعرية؟

هناك إشكال آخر يواجه قارئ بعض النصوص. ويتعلق بمدى احتفاظ العلامات بمرجعيتها المكانية. حين نقف في نص ما، أمام علامتي الماء والرمل مثلاً، قاصدين تحليل وتأويل الصورة، هل نأخذ بعين الاعتبار المرجعية المكانية لهاتين العلامتين، أم نتعامل مع حمولتها الرمزية التي اكتسبتاها من خلال السياق الشعري دون ربط ذلك بالمرجعية المكانية؟

قد نصطنع لأنفسنا هذا التحديد للمكان داخل الصورة: إنه الامتداد المادي المحسوس للمواقع من جغرافية وعمرانية وسياسية وكل ما يمكن أن يمثل حيزاً يحتوي عناصر أخرى، سواء أكان ذلك على سبيل الحقيقة أم من صنع المجاز والصورة والمتخيل. وحتى في هذه الحالة نظل مستشعرين أن هذا التحديد ينطوي على نقائص وثغرات. فهو:

– لا يتضمن التنظيمات المكانية: بعيد/قريب، علوي/سفلي... إلخ.
– لا يجيب عن سؤال تحول المكان من مجرد حيز إلى فاعل يتم احتواؤه من طرف مكان آخر كهذا المثال: «غابة ترتمي في الجليد».
– لا يستجيب لتحول المكان إلى زمن والزمان إلى مكان.
– لا يحل مشكلة إضمار المكان الذي قد يصل لحد إقصائه. فإذا قال الشاعر: «عيناك غابتا نخيل ساعة السحر»، فإننا نفهم أن العينين تمت «أمكنتهما»، بأن تحولتا إلى غابة، وأن هذه الغابة مقرونة بزمن محدد، وأن العينين اكتسبتا بالتالي الحمولة الرمزية للمكان والزمن المعينين. لكن أين مكان العينين «المتأمكنتين»؟

في النص الشعري الحداثي تتقلب الأدوار بين أطراف ثلاثة، هي الذات بقيمها ومفارقاتها، والمكان بقيمه ومفارقاته، والزمن بقيمه ومفارقاته أيضاً. ولذلك يصبح فضاء لجدل هذه الأطراف في توحدها وانفصالها وحلولها مكان بعضها. هكذا تتحول الذات إلى مكان وزمن ويتحول المكان إلى ذات وزمن ويتحول الزمان إلى مكان وذات. كما تقوم هذه الأطراف بأدوار فاعلية في أنساق الدلالة ونسيج النص متعدية صفات السكون والثبات.

ينحدر المكان الشعري من علاقات مختلفة. فله علاقة بالذوات التي تشغله أو تنفصل عنه كالمكان المشترك والمكان الخاص، وكالمكان البعيد والقريب، ومكان العتبة والحد، ومكان

الداخل والخارج، وله علاقة بالحركة والثبات كمكان الأفعال والحدث ومكان الأشياء التي تبدو ثابتة في ظاهرها، وله علاقة بالقيم التي تنتجها الذات الفردية والجمعية كالمكان الثقافي والسياسي والاجتماعي والمديني والريفي والديني، والمكان الأليف والإيجابي، وله علاقة بالعوامل الضاغطة على الذات، كالمكان المعادي والسلبي، ومكان الغربة أو الاغتراب، ومكان السجن...

وفضلاً عن انحدار المكان من أمثال هذه العلاقات، فإنه ينحدر أيضاً من أنواع مختلفة تبعاً لطبيعته ومرجعياته وتشكلاته الشعرية، فيكون مرجعياً وأسطورياً وذهنياً ونفسياً ومجازياً وحلمياً... كما يكون ضيقاً أو واسعاً، عالياً أو منخفضاً، عميقاً أو سطحياً، مغلقاً أو مفتوحاً، دائرياً أو ممتداً...

وترتيباً على ذلك يتقلب المكان في تشكيله الشعري في صيغ أنساق وأنواع مكانية مختلفة، ما بين أماكن مرجعية متواطأ على مكانيتها، وأماكن تحولت كذلك بواسطة الصوغ الشعري «فتأمكنت» وأماكن كائنة مقابل أخرى ممكنة، وأماكن حاضرة مقابل أخرى غائبة أو مضمرة وأماكن مركزية مقابل أخرى ثانوية (نوظف صفة ثانوية إجرائياً).

إن ما نسميه بالمكان المرجعي هو المكان المتواطأ على مكانيته، أي الذي سبق للمتلقي أن كون عنه مفهوماً مكانياً أو صورة مكانية معينة قبل قراءة النص المقصود. إنه مكان يوجد بشكل أو بآخر في التمثل الواقعي للمكان، وله وجود فيزيقي فيه.

وينقسم المكان المرجعي إلى مكانين فرعيين: الأول هو المكان المرجعي الخاص، وهو ذلك الذي له تحديد سياسي أو عمراني أو جغرافي معين يطبعه بتسمية تخصه وتميزه من غيره من الأماكن المخصوصة. ويكون إدراك المكان المرجعي الخاص في النص الشعري في صيغتين: إما بالتأشير عليه باسمه، مثل «بيروت» في «مديح الظل العالي» لدرويش، أو نحدده من خلال قرائن نصية وخارج نصية مثل «فلسطين» في مجموعة من قصائد نفس الشاعر.

أما النوع الثاني فهو المكان المرجعي العام، وهو المكان الذي:

أ ــ لا هوية له إلا صفته الطبوغرافية أو الجغرافية، دون أن يكون مميزاً بتخصيص اسمي يوصفه اسم مكان هذا النوع من الأماكن أكثر شيوعاً لأن الشاعر لا يتقيد فيه بمرجعية خاصة بمكان معين. كلما واجهنا في هذا الإطار علامات مثلاً: جبل، جليد، مدينة، مغارة، سماء... إلخ، كنا في صلب المكان المرجعي العام. بيد أن تحديدنا هذا نرجو ألا يفهم منه أن المكان المرجعي يحتفظ بواقعيته في النص، وأن هذا الأخير ينهض بوظيفة محاكاة الأصل. إنه ما يشغلنا في دراسته هو استقصاء تشكله في تحوله إلى مكان نصي لا يكتسب هويته الجديدة إلا داخل المركبات اللغوية.

> في النص الشعري الحداثي تتقلب الأدوار بين أطراف ثلاثة، هي الذات بقيمها ومفارقاتها، والمكان بقيمه ومفارقاته، والزمن بقيمه ومفارقاته أيضاً. ولذلك يصبح فضاء لجدل هذه الأطراف في توحدها وانفصالها وحلولها مكان بعضها

ب ــ والمكان المرجعي العام هو أيضاً المكان الذي اتصف بالمكانية لكونه قطباً في علاقة مكانية. فإذا قلنا في هذا السياق: العالي، العميق، البعيد، الدائري... إلخ، فنحن نؤشر لمكان مرجعي عام.

يقول محمد الخمار الكنوني:

«ها أنتم تحت الأرض

البعث أو ميلاد آخر من هذا الرحم الأرضي؟

أأقول: بعيداً؟

إن الأرض أمامي يا أهلي: موت في موت، قبر في قبر».

في هذا المقطع أماكن مرجعية عامة متواطأ على مكانيتها وقد أخلص المقطع بدوره لهذا التواطؤ بدءاً من السطر الأول حيث الأرض مكان بيد أن الشاعر سيستثمر هذه المرجعية لأجل انزياحات أنقذت المقطع من محاكاة التمثل الواقعي. بذلك تمنح الذات المتكلمة نفسها انفصالاً معيناً عن مخاطبها انطلاقاً من علاقة: أنا والأرض / أنتم والأرض:

ــ أنا والأرض (علاقة أفقية): أنا هنا والأرض أمامي.

ــ أنتم والأرض (علاقة عمودية): أنتم أسفل والأرض أعلى.

الوجود السفلي للمخاطبين لم يرتب عليه المتكلم وصفهم بالدونية، بل جعل وجودهم ذاك موضع سؤال حول إن كان سيفضي بهم للانتقال من الأسفل نحو الأعلى، موظفاً روح الأسطورة البعثية. فقام بتحويل الأرض إلى جسد أنثوي مُشاكلاً بين المكانين في الدائرية والانغلاق واحتواء منبع الخصوبة والحياة. علاقة المخاطبين بالمكان المرجعي العام (الأرض ــ الرحم)، هي إذن علاقة حياة محتملة وتشكلها المكاني علاقة ينطوي على الامتداد من الأسفل نحو الأعلى.

أما المتكلم فيعمق صلته بالأرض بزيادة صفة مكانية أخرى لها مستثمراً علاقة كل/ جزء. وبذلك أحدث نوعاً من الخلخلة المكانية. لقد أصبحت الأرض قبراً وانتقلت لتمتد أمامه. فقدت الأرض إذن إطلاقها ودخلت في المفارقة، فهي ممتدة بوصفها أمامه وهي محصورة بوصفها قبراً. أما هذا القبر فانتقل من مكان للجثث إلى مكان للقبر: «قبر في قبر».

لقد قام المكان الأرضي بوظيفة وسيط دلالي بين مكانين ضديين هما: مكان الحياة الذي هو الرحم، ومكان الموت الذي هو القبر. الانتقال من دلالة لدلالة خضع لعلاقة الذاتين بالأرض. فحين ترى ذات المتكلم إلى نفسها تجد الموت علامة للمكان، وحين ترى إلى ذات المخاطبين تجد الحياة علامة محتملة لمكانهم. إنها استعارة بسيطة ومباشرة لإحدى دلالات الأسطورة التموزية.

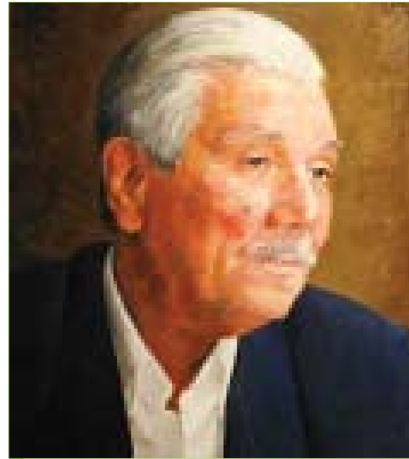
في نص لعبد الكريم الطبال، نقرأ:

«امرأة من البهاء
على سرير من رفرفة الحرير
تضع رأسها
أو مهجة البستان
على وسادة من ريش الفجر».

في هذا المقطع مكانان وظفهما الشاعر ربما يمنحهما الدلالة على الحيز واحتواء الحالة أو الفعل. وهما السرير والوسادة. فالسرير حيز للمرأة والوسادة حيز للرأس. لا يهمنا هنا على كل حال مدى الخلخلة التي أحدثها الشاعر في تلقي المكانين أو مدى حفاظه على وظيفتها التقليدية. بيد أنه لابد أن نشير إلى أن الشاعر أضفى عليهما سمات من المتخيل الشعري بأن جعل السرير للمرأة من البهاء وجعل الوسادة من ريش الفجر.

بيد أنه رغم هذه الصفات الاستعارية في مقطع الطبال والخلخلة النسبية في مقطع الكنوني، فإن الشاعرين ظلا معاً أسيري الصفة المكانية للمكان المرجعي العام بوصفه حيزاً. وبذلك ظلت درجة خرقهما لتلك المرجعية محدودة. وخلافاً لذلك ما نراه في هذا المقطع لشوقي عبد الأمير:

«غابة ترتمي في الجليد
لا موجة تذكر النهر
لا شمس غير انطفاء السماء
ولا طير إلا كرات الجليد
ترى كيف كنت تسيل كماء
وتدنو كنـــار».


البياتي

لنلاحظ أن في هذا المقطع مجموعة من العلامات المؤشرة لأماكن وهي بصفة خاصة: غابة، الجليد، النهر، السماء، ماء، نار. لكن الشاعر لم يوظف التجلي المكاني لكل هذه العلامات وبمعنى آخر لم يحافظ في جلها على إفادتها الحيز المتواطأ عليه على حد ما رأيناه في المقطعين السالفين.

أما ما حافظ فيه الشاعر على مكانية الحيز فهو الجليد والسماء. الجليد حيز للغابة ولكرات الجليد. والسماء حيز للشمس. لكن علامات الغابة والماء والنار لم تخضع لهذا التوظيف. فالغابة أصبحت فاعلاً حيزه هو الجليد. أما الماء والنار ففاعلان في مكان مضمر نتساءل مثلاً: أين يسيل الماء؟ أين تدنو النار؟

في هذا المقطع يوظف الشاعر إذن العلامة المكانية ذات المرجعية العامة دون أن يجعلها حيزاً لتجلي الحدث أو الحالة. ثم إنه إضافة إلى ذلك، يقودنا لكي نميز بين نوعين آخرين للمكان هما المكان الحاضر الظاهر والمكان الغائب المضمر. فالمكان الظاهر يمثله الجليد والسماء. أما المكان المضمر فيمثله مكان الماء ومكان النار.

يقول أحمد مدن:

«المساء يتسكع في الورقة
ويلقي خرائطه في يدي
ويصحب نوم يدي
يغور
عميقا
عميقا
باتجاه الصباح».

حول الشاعر علامتين لا تفيدان المكان المرجعي العام إلى مكان. وهما الورقة واليد. فالورقة مكان للمساء، واليد مكان للخرائط. صفة هذا المكان أو نوعه أنه ظاهر. في مقابله يوجد مكان غائب أو مضمر. إنه المكان الذي يصحب فيه المساء يد المتكلم ويغور عميقاً. يلاحظ أن:

ـ الورقة واليد مكانان للزمن.
ـ الزمن يتأمكن إما بالحلول في المكان، أو بالتسكع، أو بالخرائط.
ـ الزمن (المساء) يتجه عبر المكان نحو الزمن (الصباح)

ـ الحركة النزولية الظاهرة تنتظم في جدل عميق مضمر: فالمساء نزول وتلاشٍ وفناء، والصباح بزوغ وتنامٍ وحياة.
هذا المقطع مخلف للمقاطع السابقة من حيث عدم ركونه إلى الأماكن المرجعية العامة. لقد خلق أماكنه النصية الخاصة مشتغلاً بجدل الزمن والمكان في حركة مكانية خارقة: المساء في الأعلى/ الصباح في الأسفل. غير أن المكان المرجعي حتى في خصوصيته يمكن أن يستثمر شعرياً ليكون بدوره مرتكز خلخلة للنسق الذي يحكم الذات بالمكان. هذا ما نراه في مقطع لمحمد بنيس: «قل آن لمراكش أن تستوطننا».
إن المكان المرجعي الخاص في هذا السطر هو هذا الذي تشير إليه علامة «مراكش». هذا المكان يحتمل استبدالات لغوية عديدة ضمن البدائل الوظيفية لمقاصد الإنسان منه والشاعر لم يخرق تلك البدائل، بل ظل في حدودها بأن حافظ على وظيفة استيطان المكان. بيد أنه لم يحافظ على هذه الوظيفية إلا لكي يخرقها. فضاء الخرق يتمثل بالذات في علاقات الثالوث: المكان والاستيطان والإنسان. لقد قلب المتكلم في النص العلاقة المكانية بين المتكلم والمكان. لم تعد مراكش حيزاً بل ذاتاً داخل حيز جديد تمثله العلامة «نا» في فعل «تستوطننا». الفاعل إذن هو المكان والمفعول هو الإنسان. وبدل أن يحل الإنسان في المكان، دخل المكان في الإنسان الذي أصبح هو المكان.

ماذا تمثل مراكش بوصفها فضاء مدينياً له ما يسمه من خصوصيات اجتماعية وعمرانية وتاريخية، وما هي القيم الثقافية والرمزية التي حلت بواسطته في الأنا؟ هذا سؤال لا يملك السطر المثبت أن يجيب عنه. فسياقه يستمده من نصه «مواسم الشرق». أمّا ما نودّ أن نضيفه في سياق هذا الاقتطاع الجزئي فهو كون السطر المذكور يفصح عن مكانين فرعيين

إن ما نسميه بالمكان المرجعي هو المكان المتواطأ على مكانيته، أي الذي سبق للمتلقي أن كون عنه مفهوماً مكانياً أو صورة مكانية معينة قبل قراءة النص المقصود. إنه مكان يوجد بشكل أو بآخر في التمثل الواقعي للمكان، وله وجود فيزيقي فيه

نضيفهما كنوعين ضمن التعدد النوعي الممكن للمكان. نقصد التمييز هذه المرة، ليس بين مكان مضمر وآخر ظاهر، بل بين مكان كائن وآخر ممكن. أي تبعاً لوضعية كل مكان داخل زمن خطاب النص المعني: فمكان الآن هو الكائن أي مراكش، ومكان الغد هو الممكن أي نحن.
إن «نحن» تنتقل إلى مكان لفعل مكاني يقوم به مكان. في الشعر القديم لا نعدم أمثلة ترد فيها أماكن بشرية وتعامل في التركيب النحوي نفس المعاملة. لكن الفارق هو في كون الأمثلة القديمة أعطت لهذه الأماكن صفة المجاز بمحدوديته البلاغية الكلاسيكية حيث لا يقصد المكان في ذاته بل ساكنوه والحالّون فيه. فالنادي، لا يقصد به مثلاً المكان بل الحالون في المكان.

أن نتحدث عن المكان بوصفه المجال الذي تتموقع داخله الذوات أو تنتقل بينه أو تجري فيه الأحداث، يعني أننا داخل المكان السردي الذي له مواضعاته التي ليست بنفس تعقيد المكان الشعري حتى حين يكون هذا الأخير سردياً وإن هناك بالتأكيد تماثلات مكانية؛ ففي الأعمال السردية توجد أماكن نعدها مركزية وهذا النوع من الأماكن نلفيه بصيغ أخرى في الشعر. ذلك أن بعض نصوصه تتخذ لها مكاناً بعينه تجعله مركز الوقائع اللغوية المجازية، وإن شئنا بتعبير لا نحبذه نقول إنه البؤرة التي تفجر أحاسيس الشاعر أو ذكرياته فيدير حولها ما يسجله من صور وما يثبته من حالات. في هذا المكان المركزي تتحرك إذن سلاسل الصور والعلامات والمدلولات. كمثال على ذلك نقدم هذا المقطع من نموذج لعبد الوهاب البياتي يحمل عنوان «سوق القرية»:

«الشمس، والحمر الهزيلة، والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ:
«في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حتماً بالنقود
وسأشتري هذا الحذاء»
وصياح ديك فر من قفص، وقديس صغير:
«ماحك جلدك مثل ظفرك» و«الطريق إلى الجحيم
من جنة الفردوس أقرب» والذباب
والحاصدون المتعبون:
«زرعوا، ولم نأكل
ونزرع، صاغرين: فيأكلون»
والعائدون من المدينة: يالها وحشاً ضريرا!».

في هذا النص مكان مرجعي عام هو سوق القرية وهو في الوقت نفسه مكان مركزي في النص. الشاعر حافظ على مرجعية المكان ووظفه باعتباره حيزاً. لكنه لم يربطه بسرد محبوك، بل بأشياء وحالات وأحداث مبعثرة. كلها له موقع في السوق. النص في مجمله ذو صيغة مشهدية فيها حرص على التقاط تفاصيل المكان وما يجري فيه. ومن خلال تلك التفاصيل يتم استدعاء أماكن نعدها ثانوية

مقابل المكان المركزي نقصد الطريق الجحيم، جنة الفردوس، المدينة. إذا كانت هذه الأماكن ثانوية مقارنة بهيمنة المكان المركزي نصياً، فإن وضعها الدلالي يجعلها أساسية في دراسة المكان المركزي نفسه وخاصة حين ننفتح في الدراسة على تقابل: الداخل/الخارج. أي ما يوجد داخل السوق وما يوجد خارجه. وهذا ما يضفي خصوصية على المركزية المكانية في الشعر إذ إنها قابلة للتشظي والتشتت إلى أماكن عديدة.

هذا النوع من الأماكن الثانوية يوجد في السرد أيضاً حيث نواجهها من خلال ملفوظات مثل الحوار والتذكر والتداعي والمقارنة. أما في الشعر، فيبدو لنا أن هذا النوع من الأماكن هو السائد. ولا نجد له في الغالب ما يقابله من أماكن مركزية داخل فضاء النص اللغوي، إذ لا يكون النص مقيداً فيه بمجريات السرد والزامات الشخصيات العمل السردي إذ لتحول إلى هذا النوع أصبح مفككاً وفوضوياً، إن لم نقل إنه يخرج من السرد الروائي إلى سرد مغاير يحتاج كفاءة قرائية تعيد اتساقه.

وهذا المقطع لمحمد بنيس يمثل المكان الشعري غير الممركز:

«هو النصف الأعلى تسلقه الحديد رأيتني أنسل من حجري وأمسك باليدين الرأس أفرغ بؤبؤاً لعين في الشباك أيتها الزنازن لن تطيقي شهوة الكلمات مازالت تحيتها بريقاً شارداً بيني وبين الباب جرحاً صامتاً يصغي إلى الأحباب يا غيم استرح تلك التي رافقتها زمناً تطول فروعها انتصبت على الجدران فالقضبان هيئة صحوهم سبحان من سوى جبينك نخلة تهتز في حشد القرى».

إن النص يمضي في هذا التوالي اللامحدود للأماكن بمختلف أنواعها دون أن يتمركز حول واحد منها، اللهم إلا إذا انتقلنا إلى مستويات أعمق من القراءة باحثين عن أشكال الاتساق النصي والواصفين المقطع ضمن سياقه الأعم أي نص «مواسم الشرق». لقد توازى هذا التعاقب اللغوي للأماكن والحالات المكانية مع تعاقب لغوي تركيبي يحرص فيه الشاعر على استرسال الجمل دون التمييز بينها بعلامات الترقيم. أما إذا قارنا بين الأماكن المذكورة في المقطع فنحددها كالآتي:

- النصف الأعلى مكان يتسلقه الحديد
- الحجر مكان انسلال الذات
- الشباك مكان يفرغ فيه بؤبؤ العين.
- الزنازن مكان شهوة الكلمات.
- بين الذات وبين الباب مكان التحية والأحباب.
- مكان مضمر لاستراحة الغيم وهو مكان ممكن.
- الجدران مكان انتصاب الغائبة.
- حشد القرى مكان النخلة.

(٢)

الأماكن التي ذكرناها في هذا المبحث اقتراحات توخينا منها الإشارة إلى ما يحتمله المكان الشعري من تعدد في أنواعه وعلاقاته. إنها اقتراحات اصطلاحية ضمن أخرى ممكنة. يمكن الاستعانة بطبيعة الحال بالأنواع المكانية التي حددتها الدراسات السردية كلما تحمل النص وجود ما يماثل تلك الأماكن. إن النص يبقى في كل الحالات هو مقرر مصير أماكنه هو خالقها وشاغلها ومعمرها وهو من يملأ حيزها أو يفرغه، وحسب وعيه بالمكان «يتأمكن» المكان وينخرق.

هل يمكن لنا إذن أن نتحدث عن خصوصيات للمكان الشعري لا شك في أن المكان الشعري له خصوصيات معينة، وإلا ما جازت مقارنته بأماكن غير شعرية. أي أماكن صيغت بلغات غير شعرية وهذه الخصوصية المتمثلة في نمط الاستخدام الشعري للغة وتشكيل المقاصد لها مداخل مختلفة لتحديدها ونقترح مثلاً أن ننظر إليها انطلاقاً من ثلاث جهات هي النوعية والماهية والرؤية.

أ- النوعية: إن حصر أنواع المكان الشعري يبدو مستحيلاً، وخاصة إذا رمنا الأنواع المتشعبة في مجمل النصوص الشعرية لأن أماكنها تتعدى كثرة الأماكن الواقعية. فكل الأشياء بما فيها غير المكانية تقبل في الشعر الانتقال إلى حيز مكاني. إذاً المكان الشعري ينحدر كما ذكرنا من أنواع وعلاقات عديدة. وهذا يجعلنا نستنتج أن المكان الشعري من جهة نوعيته يتميز بخاصيتين هما قابلية «التأمكن» والتشظي. وبإدراكنا للخاصية الأولى يتسع مفهومنا للمكان الشعري ليتعدى الأماكن الجغرافية والعمرانية والاجتماعية والبُنى المكانية المعهودة إلى جملة الاشتغالات المكانية بما في ذلك الأماكن الذهنية والنفسية والمجازية والمضمرة في الأفعال الحدثية، والجزئيات والأشياء الصغيرة التي تنقلها لغة الشعر إلى شساعة مكانية لا حصر لها. لأنها بالشعر تصبح قابلة للتحول لمكان، أي أنها به «تتأمكن».

والخاصية الثانية المرتبطة بنوع الأماكن في قابليتها للتأمكن هي خاصية التشظي. والمقصود بذلك أن المكان الواحد يتحول إلى شظايا مكانية منشطرة بدورها مما يتنافى في جل النصوص الشعرية مع الثبات ووحدة المركز على حد ما نواجهه في جلّ السرود الروائية والقصصية النمطية، بالنظر إلى تلازمها مع الحدث. الشعر بخلاف ذلك قد لا يعين أي خلفية أو مكان للحدث، فإذا أضمره في الفعل انفتح في تلقي القارئ على أماكن

محتملة كثيرة، وحتى في حالة تصريحه به، فإن تداعيات الصور والأفعال يجعل النص عبارة عن انشطارات مكانية تبعاً للأشياء والأفعال والذوات. من أمثلة ذلك هذه الأسطر من مقطع شعري أوردناه سالفاً:

«غابة ترتمي في الجليد
لا موجة تذكر النهر
لا شمس غير انطفاء السماء».


محمود درويش

ففي هذه الأسطر يخلق الشاعر مكاناً قد يوصف حسب التأويلات بأنه مكان سياسي أو اجتماعي أو حضاري. وقد يوصف أيضاً بأنه مكان مأساوي أو عدمي. وهذا المكان وليد موقف الشاعر من الوجود حوله. ولكن هذا المكان تشكل بناء على تشظيات مكانية متعددة بحيث تحولت الأسطر إلى متوالية من الأماكن المتداعية في الصور انطلاقاً من أسماء مكانية تحدد أماكن مرجعية عامة أو من أفعال مكانية (غابة – ارتماء – جليد – موجة – نهر – شمس – سماء) وهكذا فإن تشظي الأماكن الشعرية يتلازم مع تداعيات وتوالدات الصور والمشاهد والذوات والأفعال والحالات.

بـ الماهية المقصود بماهية المكان حقيقته وما تتألف منه مادته وبنيته. في هذه الحالة لابد من استحضار الخاصيتين السابقتين، أي قابلية التأمكن والتشظي. فبسبب هاتين الخاصيتين يصبح المكان كثرة لا وحدة إلا إذا تحدثنا عن العالم والكون بوصفهما مكاناً عاماً تنصهر فيه رؤية الشاعر للأماكن الصغرى. وحتى حين يكون هناك مكان يبدو مركزياً في بعض النصوص كما في نص «سوق القرية» للبياتي، فإن هذا الإطار لا يكون في الأصل سوى صيغة لأماكن كثيرة. فالنص لا يقف عند المكان الواحد إلا بوصفه بؤرة للتشظي والانشطار مما يجعل النص في الأخير عبارة عن شتات من الأماكن. وهذا يعني مواجهتنا إما لمكان لشتات الأماكن مثل «سوق القرية» أو لشتات الأماكن. وفي الحالين تتعرض مادة الأماكن للتشتت بانشطارها إلى أماكن كثيرة. وهذا يعني أن حقيقة المكان وماهيته هي التشتت.

إن تشتت الأماكن الشعرية لا يعني تحولها إلى جزر منفصلة فبخلاف ذلك تتسم طبيعتها المتشتتة بخاصية ثانية هي الاختراق. فبحكم عاملي التأمكن والتشظي يحول الشعر أماكنه إلى فضاءات وبُنى تخترق بعضها مستعينة بفاعلية الاستعارة والمفارقة والتضاد والتلقي. هكذا ينتفي مثلاً التباعد في الحيز بين الأماكن النارية وبين الأماكن المائية، بين الأماكن السماوية وبين الأماكن الأرضية، بين مكان الجسد وبين مكان الجغرافيا، بين مكان الذات وبين مكان الكون الأول. يتم اختراق العلوي من طرف السفلي والخلفي من طرف الأمامي، والبعيد من طرف القريب ومكان المستقبل من طرف مكان الماضي... بل إن المكان الواحد يتشتت وينشطر ويتعرض لاختراقات بُنى وأماكن مضادة كأن يصبح المكان السفلي مكاناً علوياً وسفلياً، أو يصبح المكان العلوي السماوي حيزاً لفاعلية المقدس والمدنس العالي والوطيء، البعيد والقريب بسبب المفارقات وفاعلية الاستعارة والتشظي.

إن التشتت والاختراق خاصيتان أساسيتان إذن لماهية المكان في الشعر من حيث المادة التي تكونه والبُنى والأنساق والتقاطبات التي تنتظم فيها تلك المادة بحيزها وذواتها وأفعالها. فالمادة نفسها ليست في الشعر شيئاً جامداً بل خاضعاً لخاصية التأمكن التي تحول حتى النفسي والذهني والمجازي إلى مكان مشروخ منشطر.

ج – الرؤية: يرى الشاعر مكانه بالبصر واللغة والتخيل والحدس والذاكرة والقيم. ونقصد – إجمالاً – برؤية المكان الكيفية التي تمثل بها الشاعر والذوات النصية أماكنهم. فهذه الكيفية تحدد علاقة الذات بالمكان وطريقة إدراكها له وتفاعلها معه. ولابد في هذه الحالة أيضاً من مراعاة الخصائص السالفة. لأن الذات في الشعر تتعرض بدورها لما تتعرض له الأماكن فيلحقها التأمكن والتشظي والتشتت والاختراق. فالذات بوصفها جسداً أو ذاكرة ومتخيلاً وقيماً تتشظى إلى ذوات وأماكن. بل إنها قد تصبح شتاتاً من الأماكن أو مكاناً من الشتات المكاني مخترقاً بالعوالم والأجساد والأكوان والجغرافيات، فضلاً عن الأحداث والأفعال. ولأن الأماكن ليست منفصلة بالضرورة عن الذات، فإن علاقتها بها تجعل خاصية الاختراق مشتركة بينهما في تشظيهما. فالذات تتشظى في الأماكن والأماكن تتشظى في الذات، ويترتب على ذلك كون الأماكن التي يقدمها النص تنطبع برؤية تتسم بخاصيتين، هما كونها رؤية قلقة وعبورية.

إن الذات لا تبدو مطمئنة للأماكن بل قلقة في رؤيتها لها والقلق هنا بمعنى فعل البحث والمساءلة لا التماهي والثبات. وهكذا فإننا حتى في الحالات التي نواجه فيها ذاتاً مطمئنة في الظاهر لأماكن تعد بالنسبة لها أماكن ألفة

واطمئنان، فإننا في العمق نكتشف أن مصدر ذلك قد لا يكون سوى حضور للذكرى أو انبعاث للأمل، وهما معاً دليل على قلق دفين يخلق تداعيات بين الماضي والحاضر والمستقبل، بين مكان «الهنا» ومكان «الهناك»، بين مكان اللحظة وبين مكان الذكرى... فالقلق عامل رئيس في خلق شعرية الأماكن لأن الشعر بقلقه يخترق الظاهر والسطحي متسائلاً بصيغة معلنة أو مضمرة عما توارى خلف اليومي والمباشر حتى وإن بدا أنه لا يتعمد ذلك.

فالذات بقلقها تخترق المكان وتنخرق به. فيصبح المكان عندها ـ مهما بدا راسخاً وثابتاً، أو رحيماً وأليفاً ـ مكاناً لفعل عبور دائم نحو مكان جديد أو حالات وأفعال جديدة، عبور مستمر بين الشظايا والشتات نحو مكان للحلم أو للذكرى أو المتعة واللذة أو لواقع مختلف. ولن يكون المكان الثاني بدوره سوى معبر لمكان ثالث....

إن خاصية العبور هذه لا تطبع رؤية المكان كما تتمظهر في النصوص وحدها بل يمكن عدها رؤية للوجود والكون بصفة عامة فالشعر يتأسس أصلاً على البحث والمساءلة لأنه وليد قلق كوني غائر في أصقاع الذات السحيقة. فالذات لا ترى الكون بسوى وصفه فضاء عبور دائم يتم بفعل الاختراق، اختراق المكان نحو آخر، واختراق ظاهره نحو باطنه، واختراقه نحو ضده ونقيضه، اختراق أيضاً للقيم واللغات والذكريات والحدوس والاستشرافات واختراق للأشياء والأجساد والكينونات.

تشكيلات الصورة في الشعر العربي الحديث

علاء الدين رمضان

الشاعر لا يحشد في نصه اللغة الدالة القريبة الحاضرة في ذهنه بل يتوقف طويلاً عند الألفاظ يتأملها وينتقيها ثم يعيد تشكيلها وصوغها بما يتناسب مع الدلالة الوجدانية لا الاتصالية، وقد يغير من أبعاد صياغتها فنياً وقد يحطم من أنساقها ليخلق لنفسه نمطاً جديداً تتحقق رغبته ورغبة جمهوره في المتعة الفنية المتوقعة من إبداعه، فمن أهم خصائص التعبير الشعري أنه تعبير بالصورة يتميز بدقة تحديده للتجارب ومفرداتها ويبسر له ذلك قدرته على التحدث بلغة مرئية مشخصة، تكاد تعادل حدوس الأشياء والتجارب ذاتها، بما يحقق له القدرة على استيعاب الحياة من حوله.

القصيدة نفسها «سلسلة من الصور الجزئية المتعاقبة أو المتداخلة، فالقصيدة الجيدة بدورها صورة»، والصورة هي التي تكسب الشعر قدرته على التأثير والتجاوز، كما تمنحه ميزة «تجاوز محاولات شرحه وتحليله، فضلاً عن إعادة تركيبه بعبارات نثرية وإن حاولت الحفاظ على المعنى»(١)؛ فيقبض الشاعر بوساطتها على المعاني الكثيرة، والأسئلة الكبرى، والمساحات التي لا حدَّ لاتساعها في وجدان المتلقي ويحشدها في بضعة أسطر، فيمتاز الشعر الحديث بأنه يتشكل من أسراب من الصور المتراكبة التي يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداها وبداية الأخرى؛ ويبرر كولردج لذلك بقوله: «إن الشاعر يرى أن هدفه الرئيس وأعظم خاصية لفنه هو الصورة الجديدة المؤثرة»، وهو رأي يصدق على الشعر في عصر كولردج ويصدق على الشعر حتى اليوم، لكن للصورة اليوم دوراً أبرز وأهم مما كانت عليه بالأمس، فشاعر العصر الحديث قد وجد نفسه ووعى ذاته واعتز بكرامة عقله وفكره ولسانه، فلم يسلم وعليها في سوق النفعية والنفاق فبلغ الذاتية الاجتماعية حين نطق بلسان الجماعة، وتمرد نيابة عنها على الطغيان والنفاق والرق المادي والمعنوي، وضرب لنا مثلاً فذاً رائعاً للالتزام في الأدب، ورسالة الأديب الذي لا يفقد وعيه في دوامة الأبصار، ولا يخطئ طريقه في داجي الظلمات، ولا تغفل عينه والناس نيام»(٢).

هذه الصحوة بدأت بالهجوم على المحسنات اللفظية والبلاغة الواضحة المباشرة والعبارة العاطفية الهدارة وقد دفع هذا الهجوم المتمرد بالشعراء الجدد إلى محاولة «التعويض عن هذه العناصر المثيرة في الشعر بالإكثار من الصور الشعرية، وكانوا يعانون فوق ذلك من تعقيدات عاطفية وفكرية وروحية، تلزمهم بها اللحظة الحضارية التي بدت كأنها تخترق بوابة الزمن نحو تقرير أنبل لوضعية الإنسان في هذا الجزء من العالم، ولم يكن بإمكانهم أن يعبروا عن هذه الحالات المعقدة عن طريق الشعر المباشر، فلجأوا إلى الصور والأساليب الموارية من أسطورة وفولكلور وإشارة ورمز، وقد ساعدهم تأثرهم بالشعر الغربي المعاصر الغني بالصورة في اجتياز العقبة من الأساليب القديمة نحو أسلوب جديد حي يتنفس بروح العصر الحديث»(٣)، إضافة إلى ما وجدوه من نماذج مهمة للصورة في الشعر العربي القديم، وقد علّق الدكتور محمد حسن عبدالله التجديد في الشعر على الصورة فرأى أن البداية الحقيقية للشعر الحديث لم تكن هي الثورة على عروض الخليل وإنما كان الشعر الحديث هو ذلك الشعر الذي نهج منهج الصورة، وبذلك يجعل من مطران الأب الحقيقي لحركة التجديد في الشعر الحديث لأنه من أوائل الشعراء الذين اكتشفوا أماكن جديدة ووظائف مغايرة للصورة بوصفها عنصراً من عناصر البناء الشعري ثم الصورة القصيدة في شكلها العام.

دراسة ذلك الدور وتلك الوظيفة اللذين تضطلع بهما الصورة الفنية في الشعر بمقدورهما أن يلقيا من الضوء على الشعر ما لا تلقيه دراسة أي جانب آخر من عناصره؛ فالصورة كما يراها لويس Cecil Day Lewis في كتابه «الصورة الشعرية» هي العنصر الثابت في الشعر كله، وكل قصيدة إنما هي في ذاتها صورة.

ويفسر ذلك بقوله إن الاتجاهات تجيء وتذهب، والأسلوب يتغير، وأنماط الأوزان تتبدل، ولكن التعبير بالصورة هو الخاصية الأساسية منذ تكلم الإنسان البدائي شعراً، ولعل هذا الرأي يستند إلى أن المجاز هو اللغة الإنسانية الأولى، وهو الرأي الذي ألحت عليه الدراسات النقدية منذ قرر أرسطو أن الاستعارة أعظم أسلوب، لأنها وحدها هي «آية الموهبة»(٤)، وفي الثقافة العربية منذ أن رأى الجاحظ أن الشعر «صياغة (أو صناعة) وضرب من النسج وجنس من التصوير»(٥).

فالتصوير كما يرى أرسطو صورة متسامية عن الحقيقة وإذ لم يطابق التصوير الحقيقة فذلك

لأن الشاعر إنما مثل الأشياء كما ينبغي أن تكون، كما كان سوفوكليس يقول: «إنه يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا، في حين أن أوريبيدس يصورهم كما هم»(٦).

ولعل من الأهمية بمكان «تحديد موقع الصور الفنية في البلاغة العربية والنقد القديم ومدى ما آلت إليه من مفاهيم، رسخت في أذهان القدماء، فراحوا ينظرون من خلالها إلى الأعمال الشعرية»(٧).

فقد كانت الصورة جزءاً أصيلاً، بل إنها نقطة انطلاق مهمة في حركات التجديد الشعري، على مدى العصور، إلى جانب عناية النقاد بها عناية مخصوصة، ونضرب مثلين لذلك الاهتمام النقدي أحدهما من النقد القديم والآخر من العصر الحديث؛ فمن النقاد العرب برز اسم الإمام عبد القاهر الجرجاني بوصفه أهم من درس الصورة، بل إنه يكاد يكون قد أفرد لها كتابه أسرار البلاغة، كما أفرد للنظم دلائل الإعجاز، إن لم يكن يعني ضمناً في نظرية النظم موطن الصورة من النص؛ لقد عالج الإمام عبد القاهر الجرجاني «التصويرات» في كتابه «أسرار البلاغة»، من حيث هي فنية مشتركة بين الشعر والفنون التشكيلية، وأثر تلك الصور في إثارة النفس وتجسيد الدلالة، فيقول: «الصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتخييلات التي تهزُّ الممدوحين وتُحرّكهم وتفعل فعلاً شبيهاً لما يقع في نفس النَّاظر إلى التصاوير التي يشكِّلها الحُذَّاق بالتَّخطيط والنقش، أو بالنَّحت والنقر، فكما أن تلك تُعجب وتَخْلب، وتَروقُ وتُؤْنِق، وتَدْخُل النفسَ من مشاهدتها حالةٌ غريبة لم تكن قَبْل رؤيتها، ويغشاها ضربٌ من الفتنة لا يُنكَر مكانه ولا يخفى شأنه... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصُوَر، ويُشكّله من البدَع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يُتوَهَّم بها الجماد الصامتُ في صورة الحيّ الناطق، والمواتُ الأَخرس في قضية الفصيح المعرب والمبيّن المميِّز، والمعدومُ المفقود في حكم الموجود المشاهَد... حتى يكسب الدنيُّ رفعةً، والغامضُ القدرِ نباهةً، وعلى العكس يغضُّ من شرف الشريف، ويطأُ من قَدْرِ ذي العزَّة المنيف، ويظلم الفضلَ ويَتَهضَّمُه، ويَخْدِش وجه الجمال ويَتَخَوَّنُه، ويُعطي الشبهة سُلطانَ الحجّة، ويردُّ الحجَّة إلى صيغة الشبهة، ويصنع من المادة الخسيسة بِدَعاً تغلو في القيمة وتعْلو، ويفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ما ترى به الكيمياء وقد صَحَّت، ودعوى الإكْسِير وقد وَضَحت، إلاّ أنها روحانية تتلبّس بالأوهام والأفهام، دون الأجسام والأجرام»(٨).

ثم يوسع الإمام عبد القاهر الدائرة ويعمق رؤيته للتصوير الفني في كتابه دلائل الإعجاز الأرقى فكراً والأعمق نظراً والأهم والأغنى رؤية واستقصاءً وبحثاً؛ وقد بدا لي أن الجرجاني كان في «أسرار البلاغة» يصنع ما هو أشبه بدراسة لوحة النظم من خلال نظريته في الصورة فبعد أن أحاط علماً وإدراكاً بفكرة «التصوير» في أسرار البلاغة طور تلك الفكرة إلى فكرة أكبر وأشد اتساعاً يجوز لنا أن نسميها «نظرية» هي نظريته في النظم التي أفادت من أفكار نظريته في التصوير وتحليلاتها وجزئياتها وتطلعاتها النظرية عنده، ثم أدمجت الفكرة الأولية حول التصوير في الفكرة الأكبر والأهم حول النظم؛ يقول الإمام عبد القاهر: «إنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها، وترتيبه إياها، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب؛ كذلك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو، ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم» وبها تظهر «المزية في نظمه والحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق، وينضم بعضها إلى بعض، حتى تكثر في العين»(٩).


أرسطو

وبهذا انفطن إلى أن الجرجاني قدر أنه لا قيمة للتصوير إذا لم يكن منسجماً مع سياق النص، بل إن الجرجاني تطرق إلى الجذور النفسية للصورة في نفس قائلها والآثار المتوقعة في نفس سامعها، مع اهتمام الإمام عبد القاهر الدائم بالأثر الجمالي الذي تتركه الصورة على النص سعياً وراء ما يتركه النص بوساطتها من أثر في وجدان المتلقي، لذا ألح عبد القاهر على المقارنة بين الصور المتماثلة والمتقابلة. أما من العصر الحديث، فالواقع أنني تخيرت النقد لا الناقد، ففي كتاب الديوان، نجد العقاد وقد تخير الصورة منطلقاً للنيل من شوقي،

فقال في حملته عليه: «إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها (...) فليست مزية الشاعر أن يقول عن الشيء ماذا يشبه وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به (...)، فالتشبيه هو أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك؛ وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان؛ فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس. وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه لأنه يزيد الحياة حياة كما تزيد المرآة النور نوراً. فالمرآة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه، والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً، إن صح هذا التعبير، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده، وصفوة القول: إن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره: فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية (١٠).

نلمس من ذينك المثالين أن النقاد والبلاغيين العرب ربطوا بين الصنعة الشعرية والصورة، وجعلوا من التخيل والإلهام عماداً للصورة، من خلال إدراكهم الشامل للارتباط القائم بين مادة الشعر والتصوير؛ كما نلمس أيضاً أن النقاد وعلماء البيان فرقوا – أول ما فرقوا – بين الحقيقة والمجاز؛ ذلك أن الحقيقة عندهم

> **لغة الصورة الفنية ليست لغة عادية، وأن الكلمات فيها ليست مجرد كلمات؛ أي أن تلك الكلمات لم تعد تستجيب للمعنى العرفي المتفق عليه في معاجم البشر، بل غدت في السياق الجديد أشكالاً مفتوحة على الدلالات السيميولوجية التي قد يقصدها الشاعر**

ترتهن بالكلمة المستعملة فيما وضعت له، في اصطلاح التخاطب والتفاهم، والمجاز ما استعمل فيما لم يكن موضوعاً له على سبيل الاتساع والعدول باللفظ عن الظاهر، وكذلك كانت الكناية بين أساليب التعبير غير المباشرة، وهي لفظ أريد به لازم معناه معه (١١)؛ كما أنه من المستحيل الحديث عن الاستعارة والتمثيل دون تصوّر أن هذه تحدث عن تأليف العبارة، ولا يكون لهما من حُسْنٍ إن لم يكون «بالمسلك الذي سُلِكَ في النظم والتأليف» (١٢).
وقد قسم الجرجاني الكلام إلى ضربين «ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده؛ وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل» (١٣). فارتباط المجازات بالنظم والسياق هو ما يحدِّد نسبية فضل كلام على كلام، من جهة، واستحالة تكرار المعنى نفسه في صور مختلفة لما تنطوي عليه كلُّ بنية لغوية من خصوصية؛ فلو أخذنا مثلاً صيغتي التشبيه: (زيد كالأسد). و(وكأن زيداً الأسدُ) نجدهما تشتركان في أصل المعنى وهو تشبيه الرجل بالأسد إلّا أن الصيغة الثانية أقوى في الدلالة لأنها حوَّلت علاقة الشبه إلى علاقة تطابقٍ وأوهمتنا بأن الرجل أسدٌ في صورة آدمي؛ ولعل من أبرز الدراسات العربية للصورة، دراسة عبد القاهر الجرجاني الذي استعمل مصطلح الصورة بمفهوم يختلف عن استعمالات عصره وبمعنى فني رائد؛ فبدا جلياً أن الجرجاني لا يستعمله بالمعنى الفني الضيق الشائع في مؤلفات نقد الأدب والذي تندرج فيه وجوه المجاز كالاستعارة والكناية والتمثيل وإنما يستعمله في معنى أعم قريب من استعمال المناطقة عندما يقابلون بين الصورة والمادة، وهي عنده درجة من التجريد العقلي يستخلصها الناظر من الأشكال اللغوية الماثلة في النص بعد أن سبرها بالنظر والفكر، هي صورة العقل في الكلام إن صحت العبارة. بمعنى أنها غير موجودة في ظاهر النص وإنما يتوصل إليها بالتفكير في العلاقات الخفيَّة التي تشدُّ بناءه (١٤).

ويحاول أن يحدد حقيقة الصورة في مفهومه لها بقوله: «واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيلٌ وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البَيْنُونَة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بَيْنُ إنسانٍ من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك»؛ ويقول: «كذلك كان الأمرُ في المصنوعات فكان تَبَيُّنُ خاتمٍ من خاتم وسوارٍ من سوار بذلك» (١٥).
وكذلك يكون في الشعر؛ فالشاعر يأخذ لغته من مفردات الوجود، ليجعل منها بنية لغوية جديدة، كأنها تظهر إلى الوجود للمرة الأولى. لأن قدرة اللغة في الشعر وصوره على الإدهاش، قدرة فذة لا يمتلكها كثيرون من غير الشعراء، فهم يجلونها ويزيلون عنها صدأ الاستعمال،

بل يعيدون خلقها، فلغة الشعر هي اختراق للغة، وائتلاف المتناقضات، لغة تكشف لنا عن اللامرئي وتجعله مرئياً؛ وهذا يعني من جهة أخرى، أن الشاعر يجب أن يعود باللغة إلى بكارتها، اللغة المجسدة، وجسديّة العالم والأشياء، تلك التي تجمع اللَّذَّةِ والألم معاً (١٦).

إن اللغة الشعرية التي تجعل من الصورة أساساً لها، تصبح وسيلة تواصلية مسعفة في التعبير عن أية حالة أو رؤية تعبر وجدان الشاعر وذهنه، بل تمكنه من طريقة سحرية في الإيحاء بالشيء الذي يجعل المتلقي قادراً على التقاط الإشارات وتحويلها إلى دلالات قد تضيق أو تتسع حسب طبيعة مرجعية المتلقي وقدرته على التأويل.

ونستنتج من هذا أن لغة الصورة الفنية ليست لغة عادية، وأن الكلمات فيها ليست مجرد كلمات؛ أي أن تلك الكلمات لم تعد تستجيب للمعنى العرفي المتفق عليه في معاجم البشر، بل غدت في السياق الجديد أشكالاً مفتوحة على الدلالات السيميولوجية التي قد يقصدها الشاعر أو يسمو بها القارئ إلى آفاق واسعة، وهو يعيد خلقها من جديد. وربما كان هذا هو المقصد الذي يريده محمد لطفي اليوسفي حين يقول: «الكلمة ليست مجرد لفظ حامل لمعنى، بل هي عبارة عن مستقر تلتقي فيه كثيرة من الدلالات. إنها، بتعبير آخر، عبارة عن حيز يتواجد فيه أكثر من احتمال، غير أن الاستعمال المتعارف أي طريقة توظيف الكلمة في سياقات معتادة، هو الذي يجعل دلالة ما تطغى على كل الاحتمالات. وعندما يعيد الشاعر تركيب الكلام يكون قد أدخل الكلمة في شبكة من العلاقات تجبر ذلك الحشد الدلالي على البروز. هنا بالضبط يتنزل الشعر. إنه يحرر الكلمة من المواضعة الاصطلاحية، ويصبح نوعاً من الكلام يكسر القواعد ويتجاوز السنن ليؤسس تبعاً لذلك، آفاقاً جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات»(١٧).

صلاح عبد الصبور

التعبير بالصورة فهي خاصية شعرية، لكنها ليست خاصة بالشعر وقد اعتمد عليها المثل، كما فضلتها الحكمة، بل إن من التصوير القرآني ما فتح السبيل أمام الأسلوب العربي لطرائق قد من الصور، ويفسر ذلك بدور عناية التعبير القرآني بالتصوير الفني إذ يؤثر التعبير القرآني والحديث النبوي التعبير بالصورة وضرب المثل، وهو ما لاحظه الشعراء، ونسجوا على منواله، فقد أقر أبو تمام أنه صاغ (ماء الملام) قياساً على (جناح الذل).
وعليه القياس في الصور الكبرى مثل النبات الذي يهيج، وسراب بقيعة، وأضرابهما، فالتصوير الفني، عبارة عن مجموعة من الألفاظ مرتبطة ومنسقة على نحو معين على شكل مجموعة من العلاقات اللغوية التي تعبر عن انفعال خاص بوساطة اللغة، التي تعد في الأصل أداة مشاعاً يستخدمها أهل اللغة بعامتهم، ولذا يجد الشاعر نفسه مضطراً في كثير من الحالات إلى «أن يغير من قيمة هذه العملة، وكل هذه التغييرات، لا لأنها لها في ذاتها هذه الخاصة، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية في نفس الشاعر ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة»(١٨)، ويتم هذا التغيير باستخدام الارتباطات غير المألوفة والمقارنات غير المعهودة في اللغة العادية المبنية على التعميم والتجريد فتكتسب لغته آنذاك منطقاً انفعالياً مؤثراً، قادراً على حكم أدائها وضبط اتجاهه وتصبح وظيفتها نقل لازم المعنى بعد أن كانت أداة لنقل المعاني المجردة، فتنقل إلى المتلقي العواطف والآثار الوجدانية والمواقف والتجارب الفنية في شكل جديد، «وهكذا تسهم الكلمات بما فيها من طاقات يستطيع الشاعر أن يفجرها في كشف أبعاد التعقيد النفسي في الصورة، وذلك لأن الصورة الشعرية التي يخلقها الشاعر تنير معالم نفسيته من الداخل» بوساطة اللغة، هذا الاستخدام الخاص للدلالات اللغوية الجديدة هو الذي «يساعد الشاعر على التحلل من قيود المعاني المباشرة منطلقاً منها إلى المعاني الإيحائية الرمزية، من خلال رسم الصورة الشعرية التي تساعد على تفاعل ذات الشاعر مع طبائع الأشياء، وبالتالي يغوص وراء المعاني البعيدة»(١٩).

فالتعبير الشعري تعبير يتميز بأنه تعبير تصويري لا تقريري، وأن التصوير في حاجة إلى التشبيهات والاستعارات والصور، ويعتبر عموداً يقوم عليه ركن أساس من أركان الشعر، وهو ركن التعبير الذي يكون ديباجته (٢٠).

هذه اللغة المخصوصة ترتبط بعمق التجربة التي يعيشها الشاعر فقد تأتي صريحة يرسم من خلالها الصور، وقد تتفاوت في مواقع البلاغة، فتختلف بين الإيجاز والإطناب مما يجلب للقارئ اللذة أحياناً، والسآمة أحياناً

أخرى، وعلى هذا تتميز العبارة الخيالية من العبارة الصريحة، إذ إن الصور في العبارات الصريحة لا تهيج في نفس السامع هزة الطرب التي تثيرها العبارات الخيالية، فالعبارات الخيالية تشارك العبارات الصريحة في جودة نسبها واشتمالها على المعاني التي ترتقي بها في مدارج البلاغة وتزيد عليها بإظهار المعنى في صورة تطرب لها النفس، وإذا كانت العبارة تقسم إلى أصلية وخيالية، فهل يفسر هذا إلا أن يكون ثقة بقدرة الخيال ودوره في الإبداع الفني؟، وهل يخرج هذا عن كونه دليلاً على ازدواجية مصدر الخيال بين ما هو عائد إلى الفطرة، وبين ما هو مضاف إليها من مادة الحضارة أو القوة النفسية التي تجعل الشاعر أقدر على استخدام الخيال؟(٢١).

إن الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة هي بلا شك أكثر تعقيداً من أي صورة فنية، ولذا يبدو تحديد طبيعتها أمراً محفوفاً بكثير من الصعوبات، وربما كان هذا هو السر في تعدد ما قيل حولها من تعريفات، وكذلك تعدد مناهج دراستها، لكنها تحتفظ بحقيقة تهادية في ظلال كل تعريف لأنها وقبل كل شيء «تركيبة لغوية، تقوم أساساً على تنسيق فني حي لوسائل التصوير وأدواته»(٢٢)، تلك الأدوات المرتبطة بأداة الشاعر الرئيسة ارتباطاً وثيقاً، كارتباط فكره بعاطفته، فاللفظ يعانق الفكرة، والعاطفة تلتقي مع الخيال، فيتحقق تركيب الصورة الشعرية من اللغة بدلالاتها المعنوية والموسيقية في مشهد قوامه الرسم بالكلمات، لقد تجاوز مفهوم الصورة الشعرية حد الصورة البيانية أو المجازية ليشمل الصورة التي تتحقق أو تتجسد بغير طريق الاستخدام المجازي إذ ترسم الصور بالكلمات غير المجازية، مثل قول الشاعر المصري محمد أبو سعيد:

هذي الغابة تسكنها كل صنوف الحيوان

فيا ويل الإنسان من العزلة..

فالشاعر في هذا النص يشير إلى مقارنة عقلية بين الغابة التي تكتظ بصنوف متنوعة من سكانها وبين عزلة الإنسان على الرغم من حضارته، فيسلك الشاعر طريق الرمز بدلاً من المجاز لتحقيق شعرية الصورة، ويدعم ذلك الرمز بعدد من المقومات الفنية من قبيل المفارقة، والمقارنة العقلية، والإيحاء؛ فالصورة الشعرية تستمد أهميتها مما تمثله من قيم إبداعية وذوقية، وتعبير متوحد مع التجربة ومجسد لها، وهذا يعني أن الشعر في جوهره ليس محاولة لتشكيل صورة لفظية مجردة لا تتغلغل في روحها عاطفة صاحبها، فهي في جانب كبير منها سعي لإحداث حالة من الاستجابة المشروطة بفنية البناء الشعري، ولأجل ذلك عرفها سيدي لويس بأنها «رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة، قد تتحدث من وصف واستعارة وتشبيه، أو تقدم إلينا في تعبير أو فقرة هي حسب الظواهر وصفية خالصة للوصف، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً هو أكثر من مجرد الانعكاس الدقيق للواقع الخارجي، ومن ثم نمضي إلى القول بأن كل صورة شعرية هي إذن بدرجة ما استعارية، وهي تبدو لنا من مرآة لا ترى الحياة فيها وجهها بل ترى بعض الحقائق عن وجهها»(٢٣).

تشكيل الصورة في الشعر:

هناك وسائل متنوعة يتم بوساطتها تشكيل الصورة في الشعر من حيث الموضوع: بأن يتم تشكيل الصورة بوساطة المكونات النفسية أو الاجتماعية أو الحضارية: أو يتم تشكيلها بوساطة أساليب الصوغ، وقد تتداخل تلك الأشكال مع بعضها بعضاً لكنها في النهاية تسهم بفعالية في بناء الصورة الشعرية في الشعر الحديث ومن تلك الأشكال التي تعتمد على أساليب الصوغ: التشخيص والتجسيم، وتداخل معطيات الحواس؛ أو تعتمد على البعدين الزمني والمكاني، ومنها ما يعتمد على إيجابية أو سالبية الاتجاه، وهناك أشكال أخرى قد يبدو الحديث عنها مكرورًا لاستدعاء نسقها في مواطن أخرى من البحث، مثل استدعاء كثافة الصورة وتركيب بعضها من بعض في الصور الكلية والجزئية واستدعاء ميلها للعمق في الصور المجازية، وإضفاء عنصر الحركة عليها في الصور الساكنة والمتحركة؛ وهناك تشكيل من حيث المضمون أو الموضوع يتمثل في استمداد الشاعر وسطاء فنيين من خارج القصيدة للمساهمة في بناء المعنى فيستمد من فن القصة، والأسطورة، والرمز، والتراث، والقناع، حتى يجد بوساطتها معيناً فاعلاً في نقل الأثر الوجداني إلى المتلقي، وسوف أتناول هنا نماذج لهذه التشكيلات:

أولاً: التشكيل بالقصة

المقصود بتشكيل الصورة الشعرية بوساطة القصة، أن تتخذ الصورة الشعرية من القصة وسيطاً لها دون أن تهدف من وراء ذلك إلى الرمز أو الإحالة، فالرمز يحيل النص إلى نمط آخر من التشكيل هو التشكيل بالرمز الأدبي أو الرمز الأسطوري، أما الإحالة فيقصد بها التشكيل بوساطة الإحالة إلى الموروث أو استمداد قناع منه تعمق التجربة وأسلوب صوغها ومن ثم تلقيها، وفي التشكيل بوساطة القصة يهدف الشاعر إلى نقل وجدانه ومشاعره إلى المتلقي عن طريق الحكاية، سواء أكانت أولية أم مركبة، وهي في الغالب تصف حالة من الحالات الوجدانية للشاعر، ومن ذلك النوع قصيدة (أغنية للأسى) للشاعر حسن توفيق(٢٤) التي اختزل الشاعر في صورة يسيرة حيث يصور ما يسيطر عليه من حالة الأسى والحزن بقوله: «قلبي يسير مع السنين على شواطئ من ضجر» بهذه الجملة التي تتخلق في طياتها صورة

شعرية أولية، اختصر الشاعر عدداً من الأفكار والمشاعر، التي بدأ يحللها ويضيف إليها ويشرح جزئياتها ويبرز آثارها في تضاعيف القصيدة، التي ترجع كل أجزائها إلى الصورة الرئيسة بوصفها أجزاء داخل النسق الرئيس للصورة، فبينما القلب ينتظر القمر يصطحب السنين في جولة على شواطئ الضجر نجد هذا القلب نفسه يطوي في داخله أحزاناً ضجرة بدورها، ويرى التعاسة في سهره وذكرياته:

قلبي يسير مع السنين على شواطئ من ضجر
تتثاءب الأحزان فيه ... ولا تنام
فيرى التعاسة حين يوغل في السهر
في ذكريات أو طيوف لم تزل تئد السلام
ويظل يبحث عن خيال قد عبر
متلهفاً للنور من خوف الظلام
ويصيح في ملل وضيق:
طال انتظاري للقمر

ويدخل الشاعر إلى هذه الدلالات المتعلقة بالقلب، الذي يعد بدوره محوراً للدلالة، نمطاً آخر من أنماط التكثيف هو المنولوج الداخلي، إذ يخاطب القلب نفسه في أسى على غياب القمر الذي طال انتظاره له في الليالي الظالمة، التي استفاق الصمت فيها لهماً فسرى كالحريق:

طال انتظاري للقمرْ
عبر الليالي الظالمةْ
والصمت في نهم يفيقْ
يئد الوتر
الصمت يسري كالحريق
بعد التفتح بالأغاني الحالمة

وهنا يستخدم الشاعر عدداً من الإزاحات الدلالية، أو النقل الدلالي، تصير معها الليالي ظالمة لا مظلمة والصمت يفيق نهماً فيوهم بالقدرة على الفعل لكل من الليالي والصمت، بل تتعمق رؤيته وقدرته على صوغ تجربته الجزئية في حديثه عن الصمت الذي يزكو وكلما ركد، بينما هو يحوله إلى حركة كثيفة يصفها بالنهم، ويسند إليه عدداً من الأفعال مثل وأد الوتر والسريان في الأغاني الحالمة كالحريق، يحرقها ويدفعها إلى الصمت وكأن كل أسباب التعلق بالدنيا فقدها هذا القلب المترقب، فعاد ليسير مع السنين على شواطئ الضجر أحزانه تتثاءب ولا تنام، وهناؤه انتحر:

قلبي يسير مع السنين على شواطئ من ضجر
تتثاءب الأحزان فيه ... ولا تنام
وهناؤه العبق انتحر
ليعود وهماً في يديَّ مفتتاً مثل الحطام

فلا يجد هذا القلب سوى التشظي والتفتت بين يدي صاحبه، ويستمد الشاعر من قدرته على الإزاحة وملاحظة علاقات الألفاظ لفظ (وهم)، ويسند إليه تحول القلب، فالقلب يعود وهماً، ليوحي بأنه سبق له دخول تلك الحالة، فما كان فيه طوال التجربة الشعورية للقصيدة لم يكن سوى صحوة ألم، مر بها القلب، وعاد إلى ما كان فيه، معنى تتعاوره الأحزان، وبلا أحلام مفتتاً مثل الحطام.

ثانياً: التشكيل بالموروث

يتخذ التشكيل بالموروث اتجاهين غير متعارضين هما التشكيل بالموروث الرسمي أو ما يسمى بالإرث الثقافي والتشكيل بالموروث الشعبي، وهو ما يسمى بالإرث الوجداني، وهو الفولكلور وما يشبهه، وهذان الاتجاهان يتطابقان في تاريخنا الثقافي العربي، فيصدران عن منبع واحد بصورتين، رسمية وشعبية، أو رأسية وأفقية، وقد عالج الشعراء النسقين في أعمالهم، وبعضهم عالجهما معاً في نطاق عمل واحد مثلما فعل الدكتور محمد أبودومة في قصيدته «قَرِّبَا مَرْبطَ النَّعَامَةِ»، فقد يتبادر إلى الذهن القصد الأولي المباشر المستمد من تناص الشاعر مع جملة من قصيدة الحارث بن عباد الشهيرة وهو استمداد الشاعر رمز النعامة التي تبث الحماسة في النفوس، ومخاطبة النخوة العربية والكرامة العربية والحض على النفرة والذود عن هذا الكيان الجريح، وأرضه السليبة وكرامته المهدرة وعزته المغتصبة، لكن الشاعر مع تأكيده على هذه المعاني في المقدَّمة النثرية التي تصدرت القصيدة، غير منحى التشكيل المفرد إلى التشكيل المزدوج عند إشارته إلى أن الحارث بن عباد من فوق متن النعامة كسر ظهر الزير سالم أبو ليلى المهلهل وجز ناصيته، وهنا يتداخل الوعي الرسمي مع الوعي الشعبي بالقصة ذاتها، ويمتزج التاريخان، فالزير سالم ملحمة شعبية مهمة لا تقل في أهميتها عن السيرة الهلالية، وإن قصر الباحثون الشعبيون في درسها، وإذا كان الوعي الشعبي الكلي قد امتزج بالتأريخ الرسمي لحرب البسوس فإن هناك تداخلات تعبيرية جزئية استمدها الشاعر من الوجدان والثقافة الشعبيين للتأكيد على فاعلية ووجود هذا البعد في القصيدة، يقول الشاعر محمد أبو دومة (١٩٤٤):

باعها صاحباك.. النعامة..!!
....
رثتها القصائد..
والنادبات ارتدين جلابيبَ طين لها..!!
وحدون حداءً كئيباً..!!
فأرح ظنك المستفزْ..!!

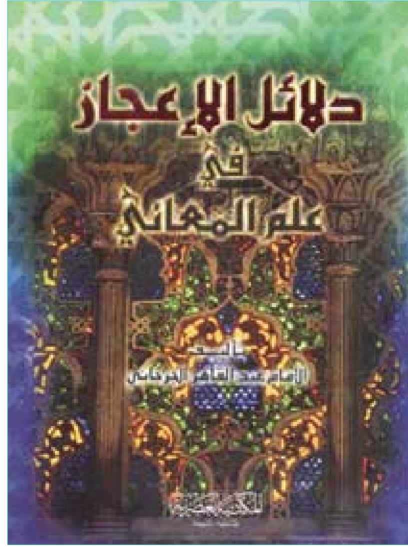
تعتمد القصيدة على الأسلوب العربي في مخاطبة المثنى حيث يبدؤها الشاعر بقوله (لا تقعدا أخويَّ)، وجرياً على تناسق الأسلوب بين القصيدة وتناص العنوان الذي يخاطب المثنى (قربا) فالشاعر يستنفر القوم ويستحثهما ويطلب إليهما عدم الركون والخنوع والتخاذل، فيجيبه صوت بأن النعامة باعها صاحباه ورثتها القصائد، ليرمز إلى الخيانة المستترة

والخداع؛ ثم يبدأ الشاعر في تجسيد صورة شعبية تتداخل مع الصورة التراثية الأولى التي هي الأصل فبينما يتمثل الحزن العربي الرسمي في الرثاء نجد أن الحزن الشعبي يتمثل في عمليات شكلية ونصية، مشيراً إلى أن القدماء الذين باعوا النعامة بكونها مداهنة وخداعاً وهم ظالمون بينما العربي اليوم هو ممثلاً في المستوى الشعبي بكاها وحداها حداءً كئيباً وهو المقابل للرثاء عند العرب القدماء، فالصورة تتجسد بعدين تاريخيين وتتقدم من خلالهما صورة من مستويين تصويريين مستوى تظهر فيه صورة المخادع العربي يرثى للنعامة وهو بائعها، والآخر مستوى يجسد الحزن الشعبي بشمولية أكبر وتجسيد حسي وذهني معاً، فالنادبات ارتدين جلابيب طين حزناً على النعامة، وهو أسلوب شعبي للحزن، تتخذ فيه النادبة أو الثكلى قبضات من الطين وتضعها فوق رأسها وعلى وجهها وثيابها هذا هو جانب التجسيد الحسي، ثم يليه جانب المشاركة الذهنية بوساطة الحداء الكئيب وهو يسمى (العديد) أو (فن التحزين).

والنمطان الرسمي والشعبي يهما بالنسبة إلى المتلقي المعاصر من قبيل الموروث وإن كان أحدهما يمثل الموروث الرسمي والآخر يمثل الموروث الشعبي.

ثالثاً: التشكيل بالأسطورة

يعد استخدام الأسطورة في الشعر من القضايا النقدية المهمة التي يطرحها النقد الحديث وتعد تجربة صلاح عبد الصبور في توظيف الأسطورة واحدة من أبرز تجارب توظيف الأسطورة في الشعر العربي الحديث، وربما يرجع ذلك إلى أنه كان ينفر من السطوة المادية لشخصيات الأسطورة على النص فيرى أن ذلك يثقل كاهل القصيدة وتصرفها عن التلقي فيقول «لا أحب قط أن أعلق في قصيدتي بدبوس أسماء أعلام



الأساطير والقصص الشعبي كلون من الحلية الزائفة»؛ فالدافع الحقيقي وراء استخدام الأسطورة في الشعر ليس مجرد معرفتها ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقاً أكبر من عمقها الظاهر ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري، وبذلك يتخطى الشاعر التعبير عن الأسطورة ليصل إلى التعبير بالأسطورة.

ومن أبرز الأساطير التي صورها في شعره حتى عاود استخدام صداها في أكثر من قصيدة بل في أكثر من ديوان أسطورة (إيزيس وأوزوريس) الفرعونية ومن القصائد التي استمد لها ذلك التماس مع تلك الأسطورة قصيدته في رثاء جمال عبد الناصر لقد استغل الشاعر طاقات الأسطورة في التقائها بالوجدان الجماعي ليضفي على تجربته الشعرية الثراء والعمق، يستمد صلاح عبد الصبور من أسطورة (إيزيس وأوزوريس) محوراً رئيساً لتجربته، هو محور البعث والحياة المتجددة، وقد اجتمع لهذه الأسطورة عوامل كثيرة لتحقق القبول لدى المتلقين، أولها أن الأسطورة مصرية، فهي قريبة من الوجدان العام لأهل مصر بالأصالة، وللوجدان العربي كله، ثانياً لأن المرحلة كانت بحاجة إلى الحث على الصبر على ما يضيع، والأمل في استرجاع ما ضاع، والتطلع إلى انبعاث الكيان الكلي من جديد، بعد أن تمزق، ثم إنه جعل من مصر إيزيس التي تنطلق في إثر أوزوريس لتحثه على العودة للحياة، فيتوحد جمال عبد الناصر معها فيصبح منوطاً بها أن تجمع ما تناثر من هذه الأشلاء والمزق(٢٥):

نلقاك شاباً في رداء الحرب تنفخ في النفير
كي يتوقظ الأشلاء تجمع شمل مصر المسترقةْ،
كانت على مجرى الزمان تمزقت قطعاً
فطفت على ماء النيل تجمع مزقة إثر مزقةْ
حتى نهضت نهضت ثم ألقيت التابوت في اللهب
السعير
وعدتما في خير رفقة.

رابعاً: التشكيل بالرمز الأدبي

ومن أبرز أنواع التشكيل الموضوعي للصورة الشعرية ذلك النوع الذي لا يستعين بالموروث من ناحية، ولا يقتصر على سرد المضمون القصصي المباشر للتجربة من ناحية أخرى، وإنما يسلك سبيل الرمز والإيماء والإشارة والإيحاء، مستعيناً بأسلوب الرمز الأدبي للتوصل إلى مبتغاه، ومن ذلك قول الشاعر درويش الأسيوطي في قصيدته (خُشُب):

في الغرب نجار تمرس بالنجارة والخشب..
ولديه آلات تشق قلوبنا شقاً.. تسويها على حسب الطلب
ما كان معتدلاً.. بنوا منه الكنائس والمساكن،
صنعوا منه الأسرة والنوافذ، خلقوا من لبه ورق
الجرائد والخطب
ما كان ملتوياً عصيَّ الرأس
خُصص للمدافئ في الشتاء الثلجِ.. يزهر
باللهب.
ومن البقايا يصنعون دمى لأطفال المدارس

عندهم... وقت اللعب..
فإذا أحاطوها بأضواء الدعايةِ والبغايا...
والكذب..
صارت ـ بعون الله ـ حكاماً على أرض العرب
(٢٦).

بوساطة صورته الكبرى التي تجسد صورة متكاملة لنشاط من الأنشطة الإنسانية هو النجارة ودوره في الحياة الإنسانية بعامة واختلاف هذا الدور باختلاف المكان والزمان، والأصل ينطلق من مادة واحدة هي الخشب بين يدي نجار متمرس والشاعر يستخدم عدة وسائل فنية للوصول إلى الهدف الموضوعي أو الناتج الدلالي للقصيدة، وهو التأكيد على مبلغ هوان الحكام العرب، دون أن يسقط في المباشرة والتقرير الدلاليين، كما يستمد المفارقة والتعريض لدعم فكرته الرئيسة، فالشاعر يقول في صورته الشعرية إن أصل الحكام العرب بقايا أخشاب الصناعة، يصنع منها دمى لأطفال المدارس في الغرب وبعد أن تُحاط بالبغايا والأكاذيب تبلغ عندهم مرتبة الحكام على أرض العرب، وهو أمر يرسخ فكرة التبعية السياسية والمهانة وسيطرة الغرب على مقدرات الحكم العربي.

خامساً: التشكيل بالقناع
قد يتخذ الشاعر من بعض الشخصيات أو الوقائع التاريخية، التي يستدعيها في شعره، أقنعة يتوارى خلفها بوصفه إنساناً معاصراً فيحكي الشاعر عن الحاضر بوساطة الاستحضار المكثف للماضي وهو ما سمي بالقناع، وذلك بأن يبتكر الشاعر شخصية رمزية أو يستدعيها في شعره فيتحدث بلسمها وبلسانها عن شواغله وأفكاره ورؤاه، وهذا النمط لم يعالجه الشعر العربي القديم، على الرغم من وجود ذلك المنحى والاتجاه الفكري والفني في التراث النثري العربي بكثافة، كما هو الحال مثلاً في: كليلة ودمنة لابن المقفع، وفي جل المقامات، وهي فن كان يقوم على نحو رئيس على فكرة القناع.

وقد اهتم الشعر الغربي بذلك الأسلوب الصياغي اهتماماً كبيراً وتأثر به الشعر الحديث في جملة ما تأثر به من أساليب في الصوغ والفنيات، وقد أعلن الشعراء عن تأثرهم بالشعراء الغربيين، فيقول الشاعر أدونيس: «لا شك في أن وراء ابتكاري لشخصية «مهيار الدمشقي» تأثر بنماذج غربية: زرادشت نيتشه فاوست غوته، مالدورور لوتر يامون».

إن الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقدة، هي بلا شك أكثر تعقيداً من أي صورة فنية، ولذا يبدو تحديد طبيعتها أمراً محفوفاً بكثير من الصعوبات، وربما كان هذا هو السر في تعدد ما قيل حولها من تعريفات، وكذلك تعدد مناهج دراستها، لكنها تحتفظ بحقيقتها حية في ظلال كل تعريف

لقد احتشد ديوان الشعر العربي بالأقنعة التي يستمد منها الكاتب ستاراً يتوارى خلفه فيسقط على الحاضر ما يوازيه من صور الماضي، فصلاح عبد الصبور استمد في شعره قناع «الملك عجيب بن الخصيب» وهو من ملوك ألف ليلة وليلة كما يقول صلاح عبد الصبور نفسه، فيفتح الباب أمام ضرورة واقعية التاريخية للقناع، وهو الأمر الذي يفتح أمامي السبيل لأرى أن هناك فارقاً واجباً بين القناع والنماذج العليا، فأقترح أن نفرق بين النماذج القناعية وبين استدعاء النماذج العليا، فاستدعاء النموذج الأعلى يجب أن يكون قدوة موضوعية، وهو ما يجعل أمر واقعيته التاريخية حتمياً، بينما القناع يمكن أن يقدم هو من نفسه لنفسه بنية ظنية، تقدم واقعاً بديلاً يلمح إلى واقع مرفوض ينبذه الشاعر، ومن ثم جاز للشعراء استمداد نماذج لأقنعتهم من التراث الشعبي الفولكلوري كما فعل الشاعر صلاح عبد الصبور مع عجيب بن الخصيب، قاصداً به ابن الملك إيمار صاحب جزائر الأبنوس، بينما إبراهيم بن الخصيب صاحب مصر لم يكن هو ما قصده الشاعر في قصيدته فإبراهيم خرج من مصر إلى بغداد ومنها إلى البصرة بحثاً عن صاحبة الصورة التي هي جميلة الزاهدة بنت أبي الليث العميد صاحب البصرة، أما صعلوك قصة الحمال والبنات، فهو ابن الملك إيمار: وهو من قصد الشاعر ليعرض من وراء قناعه بعضاً من شواغله وهمومه الفكرية في صورة هذا الصعلوك، إذ يجعل من هذا الإنسان الذي نشأ في الغي والتخبط والسفسطة صورة للجور والضلال، ومن بلاطه صورة للكون، ومن الملك الأب الميت صورة لسيادة القوى العليا على المجتمع، ثم تسلم تلك القوى الإنسان للكون منفرداً باحثاً عن الحقيقة، زاده قدر من السفسطة وقليل من الخبرة فيبحث و الزيف عن الحقيقة في رحلة باطنية:
أبحث في كل الحنايا عنك يا حبيبتي المقنعة
يا حفنة من الصفاء ضائعة

فالحقيقة الوحيدة القاسية التي يجدها الملك هي أن الإنسان قد سقط كما يسقط البهلوان في الشبكة؛ ثم بعد قناع عجيب بن الخصيب، يستمد صلاح عبد الصبور قناع «بشر الحافي»؛ الذي استدعاه من سطور وحيدة قرأها في أحد كتب

الطبقات ليصوغ منه صورة رمزية مهمة تدعو للقيمة وتنبذ التكالب على الحياة.

ومن أقنعته كذلك قناع السندباد الذي استخدمه في قصيدته «عندما أوغل السندباد» التي حكت عن تجربته في الهند، إذ انعكست في صورتها قناعاته وأفكاره ورؤاه التي استمدها من تلك الرحلة التي عمل خلالها مستشاراً ثقافياً في السفارة المصرية هناك، وقد احتشدت القصيدة بالصور المهمة المحملة بالأفكار والدلالات:

كل شيء تجلى له وانكشف
كان انحدار المياه إلى منبع النهر حتماً
وصار الرحيل ملاذاً يستطيل
ثبت السندباد مجاديفه وأدار الشراع على الريح
واستعد ليوم المعاد.

من خلال الصور الكلية والجزئية أسبغ الشاعر على قصيدته عدداً من الأفكار التي تتداعى في وجدان التاجر الرابح في رحلة عودته، محملاً بجديد بضائعه وأرباح سفرته، تتعانق في صوره الرؤية البصرية، وتمتزج بها الرؤى النفسية والوجدانية، تتجاذبه فرحتان فرحة الظفر وفرحة السلامة والعود الحميد.

ومن الشعراء الذين استمدوا الأقنعة في صورهم الشعرية الشاعر أدونيس الذي استدعى عدداً من الأقنعة في شعره من بينها قناع «مهيار الدمشقي» وهناك من النقاد العرب من يخلط بين شخصية مهيار الدمشقي والشاعر مهيار الديلمي، وليس ما يجمع بينهما غير الاسم «مهيار»، ما عدا ذلك، لا صلة بينهما إطلاقاً، على أي مستوى، فقد أراد أدونيس من ابتكار هذه الشخصية أن يخرج من الخطاب الذاتي الشعري المباشر وأن يتحدث عن عالمه بلغة غير ذاتية، لغة رمزية تاريخية، موضوعية، ينطق بها الشخص رمزاً وأسطورة في آن واحد، وهو بذلك أكثر من قناع، إنه بؤرة تتلاقى فيها أبعاد الثقافة العربية في شاغل رئيس محوري: هو تجاوز العالم العربي القديم إلى عالم عربي جديد.

اللجوء إلى المثل العليا والأقنعة فنية تشكيلية استطاعت أن تمد الشعر العربي بسياق رمزي يتيح إسقاط الماضي عبر الحاضر واستمداده لمعالجة القضايا الشائكة وبوصف القناع صورة من صور المعالجة له أهمية مقدرة في عمليات الصياغة فهو فنية أسلوبية مهمة في الكتابة الشعرية العربية الحديثة، تكاثر لاحقاً، إلى الرموز والأقنعة التاريخية.

ولتلقي الصورة هناك عدة أوجه يمكن تلقي الصورة من ناحيتها - كل على حدة - بناء الصورة ووحدتها الجزئية ودورها الدلالي وعلاقتها بالصورة الكلية للنص والصورة الجزئية المضمنة فيها أو المصاحبة لها أو المشتملة عليها.

هذه الفكرة تقف على حقيقة معاناة الكشف عن الصورة أو اكتشافها عند الشاعر وكذلك لا تأخذ في حسبانها المعاناة الأخرى المقابلة لدى المتلقي عند استقبال الصورة وإدراكه لأبعادها داخل القصيدة، حيث يتخذها سبيلاً للتأثر بتجربة الشاعر ومعايشتها بنفسه، وبالتالي يتمتع بالإدراك الجمالي للأشياء المبعثرة، تلك التي أعيد تشكيلها في تصوير فني جميل ساهم فيه خيال الشاعر وانعكست من خلاله عواطفه وانفعالاته وقدراته الفنية؛ لكن من الأفضل - إذا كان الأمر كذلك - ألا تتحكم فينا فرضية واحدة بل يمكن أن نسمح لفرضيتين في آن واحد بالتحكم في حكمنا الأدبي، أولاهما: أي الصور البلاغية تكون أكثر عمقاً من حيث هي صورة منذ البداية، وثانيتهما: ما هي إمكانية الحكم من خلال نجاح الشاعر في إعادة تشكيلها أو في خلقها ابتداءً أو في وضعها ضمن النسق العام محددة بمجموعة من العلاقات الفنية داخل السياق التصويري في العمل ككل(٢٧).

فليس من المطلوب أن «نستدعي إلى أذهاننا صور الأشياء التي يعبر عنها الشاعر، وإنما نمارس وحسب طائفة من الأفكار والمشاعر المصاحبة لها، فضلاً عن أن الصور الذهنية قد تكون غامضة مجملة غير متناسقة، في حين تكون الأفكار المصاحبة لها دقيقة متناسقة»(٢٨) فليس الوضوح الحسي بعامة البصري بخاصة من غايات الصورة، والشاعر عندما يعتمد على النواحي الحسية، إنما يريد أن يعبر من خلال الحسي إلى الخيالي والفكري، وليست وظيفة اللغة ذات الألفاظ أن تقدم إلينا نسخاً من الإدراك والأحاسيس المباشرة قائمة للإدراك الحسي كما هي، لأن الكلمات لا تصلح لهذه الغاية، وعملها الحقيقي أن تعيد بناء الحياة نفسها، وأن تبعث في الإدراك معنى التنسيق والنظام، فالشاعر عندما يستعين ببعض العناصر الحسية في الصورة إنما يطمح إلى تجاوزها لخلق نسق بديل أسمى وأعمق تأثيراً.

لذا كان للتجربة الخاصة دور مهم في تلقي الصورة الشعرية، ربما يتعاظم هذا الدور حتى يصل إلى درجة الحكم على الصورة ومهارة الشاعر في صوغها من عدمه، فإن كثيراً من النجاح الذي يحرزه الشاعر يتوقف على مهارته في إثارة الروابط بين التجارب الذاتية المختزنة واستدعائها في أذهان المتلقين، فعلى سبيل المثال شعر أمل دنقل يثير الحماسة والنفرة ويحبب إلى النفس كشف حيل الحكام والسدنة، فهو لا يستدعي كثيراً من الذكريات أو التجارب المشابهة، وإنما يعتمد بقوة على التأثير النفسي للصور وإيقاعاتها الموسيقية، رغبة في إثارة الشعور والانفعال؛ بينما أحمد عبد المعطي حجازي يكثر من الصور الأليفة والتجارب الإنسانية التي عايشها ويعايشها المتلقي مع نصه، وهناك نوع ثالث من الصور

الشعرية يرتبط نجاح تلقيه على العاطفة أو الأثر الوجداني، بوساطة الاتحاد أو التقمص الوجداني من خلال فناء شخصية المتأمل في موضوع التأمل ولعل قصائد حسن توفيق من أبرز نماذج هذا النوع من التلقي.

وقد تتوقف درجة التلقي على نوع الصورة من حيث اعتمادها على الحس أو الفكر، كما يجب الأخذ في الحسبان نوع وأسلوب معالجة الصورة، فلهذه الأنماط دورها في نجاح العمل، وقبول المتلقي له وإقباله عليه، ولعل ضرورة بروز الحسية في الصورة الشعرية، هو ما حفز بعض النقاد إلى تقسيم عناصر هذا الحس التصويري إلى: حس بصري، وسمعي، وشمي، وذوقي، ولمسي، وحراري، وحركي، ونفسي، وعقلي؛ إذ يبدو الشاعر العربي وقد عاش هذا الحس بكل معالمه، يؤكد ذلك ما أشار إليه الدكتور طه حسين في الشعر الجاهلي إلى مدرسة الحس والصنعة التي تزعمها أوس بن حجر وعرفت امتدادها حتى نهاية العصر الأموي.

فالشاعر ـ حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها ـ لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية وكل ما للألفاظ الحسية في ذاتها من قيمة هنا هو أنها وسيلة إلى تنشيط الحواس وإلهابها مثل قول السياب في مطلع قصيدته أنشودة المطر: «عيناكِ غابتا نخيل ساعة السحر»؛ فالشعر إذا كان تقريرياً أو عقلياً صرفاً كان مدعاة للملل وانصراف المتلقي منه؛ وقد أدرك الشعراء ذلك بإدراك أهمية الصورة الحسية، ويسر تلقيها، وعلوقها في وجدان المتلقي، مقارنة بالصور الفكرية المجردة.

على أن أكثر ما يهمنا في تلقينا للصورة الشعرية الحسية أن نستجيب لها انفعالياً وفكرياً، وليس من المهم مطلقاً أن نتلقاها تلقياً حسياً لكي نستجيب لها هذه الاستجابة الانفعالية الفكرية، وهذا ما حدا بالنقاد إلى تفصيل القول في أنماط تلك الصورة الحسية، يقول رينيه ويليك عن الصورة الحسية البصرية مثلاً: «الصورة البصرية إحساس أو إدراك حس، لكنها أيضاً تنوب عن، أو تشير إلى شيء غير مرئي، شيء داخلي، ويمكن أن يكون تقديماً وتمثيلاً في وقت واحد».

المستندات البحثية والإحالات:

١ـ انظر: ميخائيل أوفيسيانيكوف: الصورة الفنية؛ ضمن كتاب مشكلات علم الجمال الحديث، قضايا وآفاق، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٩، ص ١٦٤؛ ود. محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، ص ٧ ـ ٨.
٢ـ د. عائشة عبدالرحمن، قيم جديدة في الأدب العربي، ص ٤٦، دار المعارف بمصر.
٣ـ د. سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر: تطوره ومستقبله، ص ٤٨ـ٤٩، بحث بمجلة عالم الفكر الكويتية، مج ٤ـع ٢، يوليو ـ سبتمبر ١٩٧٣م.
٤ـ د. شكري محمد عياد، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ١٢٨، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٩٣.
٥ـ الجاحظ: الحيوان: ١٣٢/٣، تحقيق: عبدالسلام هارون، ط الذخائر ٧٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٢؛ وانظر: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص ١٢.
٦ـ د. شكري محمد عياد، كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص ١٤٤.
٧ـ د. عبدالله التطاوي، الصورة الفنية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص ١٥.
٨ـ الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٧٥ـ٢٧٦، ط ٦، محمد علي صبيح ١٩٥٩م.
٩ـ دلائل الإعجاز، طبعة دار المعرفة، ص ٦٩ ـ ٧٠.
١٠ـ العقاد، الديوان في الأدب والنقد، ط مكتبة الأسرة، هيئة الكتاب، القاهرة، ج١ ٤٥ ـ ٤٦.
١١ـ انظر: التطاوي: الصورة الفنية، ص ١٥، وص ٢٨؛ ودلائل الإعجاز ٣٨٢ ـ ٣٨٣
١٢ ـ دلائل الإعجاز، ص ٨٣.
١٣ ـ دلائل الإعجاز، ص ٢٠٢.
١٤ـ حمادي الصمود: التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس، ص ٥٢٥ـ٥٢٧، منشورات الجامعة التونسية.
١٥ ـ دلائل الإعجاز، ص ٣٨٩.
١٦ـ الكبيسي، الائتلاف والاختلاف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ٨٨.
١٧ـ محمد لطفي اليوسفي في بنية الشعر العربي، دار سراس للنشر، تونس ١٩٨٥، ص ٢٧.
١٨ـ عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ١١٢، ط ٥، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٧٣م.
١٩ ـ التطاوي، الصورة الفنية، ص ٦٠.
٢٠ـ محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة مصر، ص ٦١.
٢١ ـ التطاوي، الصورة الفنية، ص ٢٤.
٢٢ ـ التطاوي، الصورة الفنية، ص ٦.
٢٣ـ سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢، ص ٢٣؛ وانظر: محمد حسن عبدالله، الصورة، ص ٢٩.
٢٤ـ حسن توفيق، الأعمال الكاملة، أغنية للأسى، ط هيئة الكتاب، القاهرة، ص ٦٦٩ ـ ٦٧٠.
٢٥ـ صلاح عبدالصبور: تأملات في زمن جريح، ص ٦٨. وانظر: د. أحمد عبدالحي: شعر صلاح عبد الصبور الغنائي... الموقف والأداة، ص ٢٩٤ـ ٢٩٧.
٢٦ـ درويش الأسيوطي: بدلاً من الصمت، هيئة الكتاب، القاهرة، ص ١٦ ـ ١٧.
٢٧ ـ التطاوي، الصورة الفنية، ص ١٦ ـ ١٧.
٢٨ـ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٨، ص ١٣٩؛ نقلها عن ريتشاردز I.A.Richards، من كتابه النقد التطبيقي Practical Criticism، ص ٣٩٣.

قصيدة النثر..

أسئلة الهوية والتحولات

حمزة قناوي

منذ ظهور قصيدة النثر في ساحة الإبداع العربي، وهي تثير الجدل حولها بين مؤيد ورافض، ورغم أن الفن لا يعرف الثورة النهائية على أشكاله الإنتاجية، وأن القيمة الأساسية له تتكون من خلال تراكمات أشكال الإبداع المتتالية وتقنياتها التي تضيف إلى ما سبقها، فتشكل وفرة المنتج الإبداعي البشري، إلا أن نصف قرن أو يزيد من حضور قصيدة النثر على الساحة العربية لم يُمكِّنها للآن من ترسيخ وجودها بشكل موازٍ أو مساوٍ للأشكال القصيدة العربية الحديثة التي سبقتها (الشعر الحر) أو شعر التفعيلة.

لا ننكر أن بعض الدراسات العربية – التي ظهرت على خجل – حاولت التقعيد والتنظير لقصيدة النثر في الأدب العربي من خلال المرجعية الأولى لها – كتاب سوزان برنار – ومن خلال تسليط الضوء على بعض النماذج التطبيقية، نذكر في هذا السياق كتاب الدكتور محمد عبد المطلب عن قصيدة النثر الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في مصر.

نقول إن هذه الاجتهادات النقدية وقبلها هذه النماذج الإبداعية التي وجدت – ربما بقوة الواقع والتواجد – لم تستطع رغم المحاولات الدؤوب أن تُرسِّخ لها المكان المرتجى والمأمول لهذا النوع الأدبي (الجديد) نسبياً في تاريخ الأدب العربي، أو هو على الأقل أقرب أشكاله الاستحداثية، وهو ما يطرح الكثير من الأسئلة حول الأسباب التي أدت إلى هذا الحضور الخافت – ولا نقول الباهت – على ساحة أدبية اقترن الشعر فيها بمخيلة جمعية وأسسها التقعيدية بالإطار الموسيقي والقواعد الخليلية والنسق الوزني إن لم نقل البيتي أو العمودي.

كان من الواضح أن أحد الأسباب الحقيقية التي أدت إلى ذلك الوجود الضعيف لقصيدة النثر على الساحة العربية هو القطيعة التامة التي أوجدتها بينها وبين التراث العربي الشعري، فرغم تطور الفن، أي شكل من أشكال الفن، إلا أن الخصومة الكاملة بينه وبين جذوره الأولى يمضي به في طريق العزلة، أو في أفضل الأحوال إلى استنساخ نوع آخر من أنواع الفن، يبتعد كثيراً عن الأصل الذي لم يعد يحمل منه سوى اسمه.

من هنا وجدنا هذا الشكل من أشكال (الشعر) لا يعتمد القواعد الأولى التي وصلتنا من بدايات العصر الجاهلي وسارت مع التطورات التاريخية التي أوجدت بعض الأشكال التجديدية على هذه القواعد في إطار السياق التاريخي، لا من خلال انبتات الصلة الكاملة بين منشأ الفن، والثورة الكاملة عليه بدعوى التطور.

من هنا، راح المتلقي العربي يبحث عن القواعد التي يستطيع من خلالها أن «يمسك» بروح هذه القصيدة وبكينونتها ويستطيع التواصل معها على النحو التفاعلي نفسه الذي كان له مع الشعر البيتي وشعر التفعيلة الذي لا يزال مثبتاً حضوره حتى يومنا هذا، غير أن غياب الأسس، واختفاء القواعد، أدى إلى نشوء حالة من الفوضى في إبداع هذا الشكل من أشكال الأدب، تبعها ارتباك واضح في تلقيه لدى القارئ. وصل الأمر إلى ظهور أحد الآراء التي تقول «إن كل قصيدة من قصيدة النثر صارت تخرج بقواعدها الخاصة وتحتاج إلى استنباط محددات تنظيرية لها..» أي أن القواعد الخاصة بهذا الفن صارت على قدر عدد قصائده ونماذجه.. وهذا في رأيي تعبير واضح عن الفوضى.

سيخرج بعض كاتبي هذه النوع من القصيدة ويقولون إنها تعتمد حساسية مغايرة للإبداع، بل والتلقي أيضاً يجب أن يتسلح بها المتلقي..

ونحن يمكننا استيعاب هذا الرأي..

ولكن لما كان الفن قائماً بأساسه على فكرة النظام والنسق.. فمن حقنا أن نسأل مبدعي قصيدة النثر.. ما هو النسق الفني أو الجمالي الذي تقدمونه، ما قواعده وآليات نُظُمه، وهذه الحساسية الجديدة في التلقي ما السبيل إليها؟ هذه أسئلة أولى تطرح المزيد من الأسئلة حول ما رأى مؤيدو قصيدة النثر أنه ينتظمها في إطارها الفني، كالإيقاع الداخلي، وتفعيل المنظور البصري..

وهو ما نرجئه إلى مقال قادم.

***

ذكرنا أن قصيدة النثر في حضورها على ساحة الإبداع العربي، كانت تحاول التأصيل لوجودها من خلال استنباط قواعدها التأسيسية استخراجاً من نماذجها المتعددة، حتى كاد المُنظّر والمحلل لهذه النماذج أن يتصور أن هذه القواعد متعددة بتعدد نماذج الإبداع، ولعله كان من أكبر الأخطاء التي وقعت فيها قصيدة النثر في ظهورها «المباغت» على ساحة «الشعر» العربي، أنها ظهرت كما لو كانت فناً ثورياً يتمرد على سابقه من أشكال الكتابة الشعرية، ويقطع الصلة تماماً بين كل إجرائياته وأسسه، وبين تقنيات هذا الشكل الجديد في الكتابة.

ولعل الدافع الأساسي لهذا الخطأ الذي وقع فيه مؤصلو هذا الفن في البيئة العربية أنهم انبهروا بالنموذج الغربي لقصيدة النثر، ورأوا أنه من الممكن نقله إلى ساحة الشعر العربي، متجاوزين مرحلة أساسية يعرفها كل نَقَلَة الفنون والآداب من ثقافة إلى أخرى، وهي الإحلال والتمكين، فلم يراعِ مؤيدو هذا النوع من أشكال الكتابة وجود اختلافات كبرى في السياق التاريخي الثقافي في كل من البيئة الأوروبية، والبيئة الثقافية العربية، وهو الأمر الذي أوجد هذا الخلل الذي ظهر كما لو أنه قفز على الفجوات.

فالتطور الأدبي في أوروبا والتنقل بين المدارس الفنية تم بالتوازي مع الحركات الفلسفية الكبرى التي وجهت الحركة الفكرية في أوروبا بدءاً من الكلاسيكية، ومروراً بالرومانسية، والوجودية، ووصولاً إلى الواقعية ثم تجاوزها إلى الحداثة وما بعد الحداثة. أما في الواقع الأدبي العربي، فلم ينتبه مؤيدو التحديث الجذري في الفن إلى مسألة التطور الفكري، والتسلسل التاريخي للحركات الفكرية وتقدمها والحركة الفنية الموازية لذلك، وإنما عمدوا إلى نقل هذا الشكل من أشكال الإنتاج الأدبي كما هو بظروفه التاريخية الغربية وشروط إنتاجه، كمن يقتلع شجرة كاملة بجذورها وينقلها إلى بيئة مغايرة ربما لا تناسب ظروفها ومناخها نموها الطبيعي فيها.

ولأن هذا النموذج الجديد المستحدث من أشكال الكتابة الأدبية والشعرية كان مختلفاً ومغايراً لذائقة المتلقي العربي كما ذكرنا في المقال السابق، فإن مؤيديه وناقليه، ذكروا أن هناك حساسيةً جديدة تقود عملية تلقي النص – كإبداعه تماماً – يجب أن تعتمد على طرح المعايير القديمة في التفاعل مع الشعر ومنها إلغاء الإيقاع، والتناسق الصوتي، والعروض، أو اختصاراً: إلغاء البنية الهيكلية الخارجية المؤسسة للنص ولم يقتصر الأمر على إلغاء الجانب الشكلي المميز لصورة القصيدة العربية، وإنما أيضاً نحت القصيدة الجديدة في حساسيتها المستحدثة إلى إلغاء الرابط الموضوعي بين عناصر النص، اعتماداً على تفكيك الصورة والمعنى، وتطبيق فكرة (اللعب) بعناصر القصيدة المأخوذة عن الحداثة الفرنسية، وجاك دريدا تحديداً، وإلغاء مفهوم القصد الشعري، وفتح آفاق التأويل، وإعادة القراءة، أو بالأحرى إلغاء القيمة المضمونية للنص، تماماً كما تم إلغاء البنية الهيكلية الخارجية.

باختصار، نسفت القصيدة الجديدة «قصيدة النثر» المحددات المؤسسة لفن الشعر المتعارف عليها في الأدب العربي، وهذا كله تم بدعوى التحديث والتجديد والتطور.

وربما نستطيع أن نفهم معنى التجديد والتحديث في الفن أو الأدب، قياساً إلى التطوير في الأصول والإضافة إليها بما يفسح المجال لممكنات أكبر من الإبداع ويتيح مساحة أخرى قادرة على تفعيل إمكانات التعبير الإنساني في

إطار الفن. أما أن يكون التطوير نسفاً واقتلاعاً للقواعد والأسس، وهدماً للمتعارف عليه والمشكِّل للوجدان البشري عبر قرون، ففي هذا تعدٍّ على فكرة النسق والنظام والتراتبية التي ينهض عليها الفن.

وللحديث بقية.

مع ظهور قصيدة النثر ومحاولة إيجاد القواعد الملائمة لتلقيها ظهر الكثير من المصطلحات (المنقولة عن النقد الغربي) والنقد الحديث في معظمه منتج غربي بالمناسبة) التي تحاول التأطير للتلقي، والبحث عن آليات للتواصل مع النص. من هنا راجت مصطلحات التفكيك، التي تنادي بعدم وحدة عناصر العمل، وأن كل عنصر من عناصر النص يشكل وحدة بنائية في حد ذاته غير مرتبطة بما يجاورها من عناصر النص الأخرى. وبالتالي يمكن للقارئ أو المتلقي أن يعيد تشكيل النص الذي أمامه بالصورة التي تناسبه، لا بالصورة التي وصل إلينا بها من خلال مبدعه، ففي مقولة أخرى أوجدتها الحداثة.. المؤلف لا وجود له، أو ما عرف بـ (موت المؤلف). نقول إن لعبة التفكيك، تركز على فكرة أساسية وهي انتفاء المعنى. فلا معنى للنص، لا قصد نهائياً من ورائه، ولا غرض، وكل كتابة إنما هي تشكيلات لغوية، تحمل العديد من إمكانات الرؤية والتأويل، ولا ثبات لنصٍ واحد، وهو ما أوجد مفهوم تعدد مستويات القراءة.

والآن..

لا شيء أكثر من دوائر تسلم حلقاتها للأخرى، في صورة من النسبية وعدم الاستقرار أو الوضوح!

كان هذا أكبر منجز قدمته قصيدة النثر!

التفكيك وغياب المعنى وضبابية الصورة، ونسبية التأويل. هذه هي العناصر الأساسية التي قام عليها هذا الشكل من أشكال الأدب الذي لم يستطع أن يتفق مبدعوه ومنظّروه على نموذج واحد ثابت يقدمونه للمتلقي العربي باعتباره أنموذج الهوية لهذا الشكل الذي لا يعترف أصلاً بالبناء الثابت ولا موضوعية العمل.

لم تكن هذه هي المشكلة الوحيدة في التعامل مع قصيدة النثر على مستوى المتلقي العادي. القارئ غير المتخصص، وإنما كانت بدايةً لفتح الباب على مصراعيه للنسبية في ابتكار أشكال أدبية بلا ملامح ثابتة أو محددات، بداعي التجريب أولاً، ثم الدفاع عن هذه الأشكال باعتبار ان الادب منفتح على التطور وعلى تراسل الأجناس الأدبية، وتكامل الأنواع، فالشعر يمكن أن يأخذ من الفن التشكيلي، والقصيدة يمكن لها أن تستخدم تقنيات الرواية، والمسرح، والإيقاع ليس محدداً إلزامياً للقصيدة، كذلك الغرض أو الموضوع.

إن فكرة الفن منذ نشأته تقوم على النظام، وهذا ما ألغته قصيدة النثر تماماً في نماذجها التي أوجدتها أولاً، ثم راحت تستنبط القواعد من خلال هذه النماذج، كأنها وجدت بقوة الواقع أولاً، ثم راحت تبحث عن شروط هذا التواجد والبقاء!

من هنا أصيب المتلقي العربي بالحيرة، والارتباك وهو يحاول فهم هذا الشكل من أشكال الشعر الذي فتت كل المفاهيم والأسس التي عرفها منذ توصّل إلى هذا الفن منذ عشرات القرون، وكانت النتيجة العملية لذلك أنه بالفعل انصرف عن الشعر، إلى فن أكثر تماسكاً ووضوحاً وقدرة على التعبير عنه وعن تعقيدات عصره بشكل مباشر وهو فن الرواية التي صارت لهذا الإقبال عليها والانصراف لها (ديوان العرب الحديث) كما ذكر أحد كبار النقاد قبل أن تنتشر المقولة ويؤخذ بها للدلالة على تراجع ريادة الشعر في الساحة الثقافية العربية.

إننا مع الفن في حقه في التطور، ومع التجريب الواعي ومحاولات التجديد بدون نسف الأسس التي قام عليها هذا الفن، وبدون إسقاط لمدى ملاءمته للبيئة الجديدة التي يظهر فيها. أما التمرد على الصورة القارة عن نوع الفن، دون انتباه إلى أن هذه الصورة إنما هي نتاج قرون من الاشتغال على تفاصيله بدأب حتى وصلت إلينا محملةً بكل هذا الثبات والرسوخ الفني فلن يقود سوى إلى الفوضى وتفكيك الفن وتفريغه من مضمونه.

وهو ما ترجمته قصيدة النثر فعلياً في المشهد الثقافي العربي، وما زالت تؤديه دون مراجعة للذات.

قصيدة النثر

الجماليات وبنية اللغة المشفّرة..

عصام واصل

تثير لغة النص الشعري المعاصر ـ بشكل عام والنثري منه بشكل خاص ـ عدداً من الإشكالات التي تجعله أشبه بكتلة صماء أمام القارئ العادي بل وأحياناً أمام القارئ المتخصص يستعصي على الفهم اليسير ويعمد إلى خلق منعرجات دلالية يصعب القبض عليها أو تليينها أو اكتناهها بسهولة لأنها تعمد إلى الاختزال والتكثيف والارتكاز على آلية الإيحاء الذي يقوم على أساس علاقة شيء نذكره بآخر لا نذكره، ويجعل العلاقة بينه وبين القارئ قائمة على جدلية البحث عن الغائب في الموجود، والماثل في فضاء النص.

فثمة فضاء ماثل وفضاء غيبي أو متخيل، وتقوم العلاقة بين هذين الفضاءين على جدلية الاتصال والانفصال، فهما منفصلان مكانياً متصلان زمانياً أي أنهما قائمان على التكامل، والتلاحم، بشكل أو بآخر ولا يمكن الفصل بينهما إذ لا يمكن فهم أحدهما مجرداً عن الآخر، ومن هنا يتم فقدان المعنى لدى القارئ العادي إذ إن عملية اكتناه المعنى من الفضاء الماثل هي إعادة خلق وتوليد، تفكيك وتركيب، إنها لذة المعاناة ومعاناة اللذة، إن العلاقة بين فضاء النص الحاضر وفضائه الغائب علاقة وشيجة وحميمية، ولا يمكن التفريق بينهما فهما يشبهان الورقة الواحدة لا يمكن فصل وجهها عن ظهرها، ولهذا ينبغي حينئذ أن يكون القارئ قارئاً نموذجياً.

اللغة الشعرية لغة مشفّرة واللغة المشفّرة لغة عصية على المتلقي العادي ليس لأنها لغة تعجيزية، وإنما لأن ثمة قوانين تحكمها، وتقصيها عن اللغة المتعارف عليها إنها لغة النخبة، لغة من ينمي طاقاته القرائية، لغة من تنبني ذائقته على امتلاك الطاقة التوليدية للدوال لغة الحضور والغياب يعتمد فك شيفرات حاضرها على امتلاك غائبها فهي أشبه بلغة قوم يستمع إليها أو يتلقاها فرد من قوم آخرين وهو يجهل كل قوانينها ومفاهيمها بل يجهل معانيها والتخاطب بها أو تلقيها.

إن اللغة الإبداعية لا تقوم على أساس تسهيل مهمة التواصل، بل تقوم على تدمير قنوات التواصل العادية، وتفكيكها، وتخريب أهداف قنوات التواصل الأولية، وبناء قنوات أخرى أقل ما يمكن القول عنها إنها مشفّرة...

ومن هنا فإن النص الشعري أو قصيدة النثر قائمة على الغموض كآلية جمالية يتطلبها النص الشعري عموماً والغموض كما هو معلوم مغاير ومضاد للإبهام الذي يعد ضرباً من التعمية والإلغاز، وبذلك فإن هذا النص يتطلب قارئاً متسلحاً بآلية قرائية تشبه إلى حد بعيد الترسانة، إنها ترسانة فكرية، أنثروبولوجية، ثقافية، سياسية، روحية، ترتكز على رهافة الحس النقدي أولاً وعلى الموهبة والتخصص ثانياً.

إن تغير العصر وانفلات منظوماته عن صرامة المنظومات الكلاسيكية قد نتج عنه ـ بالضرورة ـ تغير في أنماط الخطاب، وتشكلاته، وترتب على ذلك تغير في الرؤية/ الرؤيا والأداة، فاختلفت الشعرية المعاصرة عن سابقاتها تماماً، إلا أن ذلك لا يعني إلغاء الشعرية السابقة، وإلغاء تعايش الأنماط، فالتغير لا يعني الإلغاء أو الإقصاء أو السخرية أو الاستهجان أو التشدد من نمط على حساب آخر، أو إعلاء نوع على غيره، فالماضي جزء من لبنات الحاضر، وأحد مكونات هويته، غير الملاحظ بشكل عام من يؤطّرون لقصيدة النثر، أو يمارسونها إنتاجاً واستهلاكاً يتشددون، وينظرون إلى من يمارسون الأنماط الأخرى نظرة قاصرة ودونية ويستهجنونهم بشكل أقرب إلى العدوانية، وقد نتج عن ذلك ما يشبه الرهاب الفكري، دون النظر إلى مكونات تلك النصوص ومقاربتها من داخلها بل ينظرون إلى الشكل الخارجي فقط ويبنون عليه ومثلهم أعداء قصيدة النثر فهل الشعرية العربية أو غير العربية تظل واقفة عند زمن محدد؟ أو تنغلق على نمط دون غيره، أو تنفتح على أنماط وتقصي غيرها؟

نمط واحد لا يكفي، قصيدة النثر لا تكفي، وقصيدة العمود ـ إن صحت التسمية ـ لا تكفي وقصيدة السطر والمدورة.. إلخ كلها لا تكفي، نحن بحاجة إلى أنماط أخرى جديدة، كي تتسع الشعرية العربية وتتناسل وتصبح سلسلة متينة لا انفصام لها، ولا حدود بينها، فيها من العلاقة الحميمة ما فيها... إلخ.

ثمة من دخل إلى قصيدة النثر من باب المقالات، وهو لا يجيد الوزن مثلاً، وثمة من وجد نفسه قابعاً في العمود أو المدور ولا يستطيع التفلت من سطوتهما وثمة من ترك هذا الكل وغادر إلى عالم آخر... غير أن الكثير لم يفكر بعد بماهيات قصيدة النثر، وأبعادها، وآلياتها، ثمة رهانات متعددة مغايرة للرهانات السابقة لقد تغيرت الرهانات وأصبح من المحتم على قصيدة النثر أن تجيب عن أسئلة شتى تطرحها تشظيات العصر، وانكساراته وانشراخاته.

هل يعرف الكثير ممن يمارسون قصيدة النثر أو ينظِّرون لها أن المهمة أصعب من ذي قبل؟ المسألة ليست مجرد صف مشاعر، أو كسر مفاهيم اللغة، وتفجيرها من الداخل، وكسر نظام خطّيتها، أو استخدام أكبر قدر ممكن من الاستعارات والإيحاءات فحسب المسألة أصعب من ذلك بكثير جداً بالنسبة للشاعر، أم للناقد/ لقارئ فليست المسألة مسألة استحضار نهج جاهز وتجريب آلياته ومقروءاته على نص ما من خارجه وإقحام رؤاها عليه لمحاولة إثبات جماليات نمط دون غيره وإهمال النص بوصفه خطاباً، كما أنها ليست مجرد البحث عن شكل وتوصيفه أو عن معنى وتحديد أبعاده، وكيفيات تشكلاتها... إلخ لا بد أن تحمل القصيدة قضية وتعالجها بأداة العصر ولغته إن سلمنا أن قصيدة النثر هي أداة العصر، لذلك ينبغي أن تشبه هذه القصيدة روح عصرها أولاً، وروح مبدعها ثانياً، والقضايا المعبر عنها ثالثاً... إلخ، وعلى الناقد أن يتخلى عن نزعة التمركز حول الذات ومهادنة الأفكار الجاهزة والانتصار لنمط دون آخر لغرض الانتصار فقط.. وعليه فإن التطرف لا يجدي، وحقوق المواطنة الإبداعية للجميع وعلى كل مشتغل أن يعي أولاً، ويفكر ثانياً، وأن لا يهادن ولا يستسلم ثالثاً.

ألف القارئ العربي التعايش والتآلف مع نص شعري محدد ومؤطر ومن ثم بدأت تتفلت من يديه آليات هذا التآلف، وتفككت عرى ذلك التأطير، منذ زمن بعيد حينما بدأت تصدعات الجسد الشعري تتفسخ وتتحلل، وتتسع وتتهاوى؛ لتعلن عن قدوم أنواع وأنماط جديدة تلوح في الأفق فبدأ يدافع عن ذائقته وعن جمالياتها التي كان يتوهمها أو كان يؤمن بها إيماناً راسخاً.. فبدأ يرفض كل ما يخالف ذائقته القارة التي نمت معه ونمت مع نمو الشعرية أيضاً منذ زمن بعيد..

لعل القارئ العربي في عمومه قارئ إيقاعي موسيقي، فالموسيقى والإيقاع لديه من مكوناته، لا هي اللبنة الأولى في ذائقته، وهذه تمثل أولى التيمات التي خشي على انفلاتها منه لأن قصيدة النثر قصيدة كاسمها لا تعتمد على بحور خارجية تنتمي إلى إيقاعات الخليل وإنما تعتمد على إيقاعات داخلية ملتحمة بها أشد ما يكون الالتحام، ولا يمكن لأحد اكتشافها إلا من له خبرة، أو فلنقل ذائقة وامتلاك لآليات منهجية متعددة.. ومن هنا رفض القارئ العربي/ النمطي منه على وجه الخصوص هذا النمط ودخل في صراع معه على أصعدة شتى، منها إشكالات المصطلح والتسمية مثلاً ومن ثم كيفيات البناء والتركيب التي شوشت عليه ذهنه، وشكلت أمامه منعرجاً عويصاً صَعُبَ عليه تلقيها وهو ما جعله ينفر منها ويعرض عن قبولها كثيراً، في حين أنه قبل الأنواع الأخرى بشكل سريع، وبدون كثير عناء، لأنها فقط أبقت على شيء من مكونات هويته الفنية (الوزن وتعدد القوافي) في البداية، ومن ثم تخلت عن القوافي نهائياً وبعد ذلك تخلت عنهما معاً في آخر المطاف وهو ما مثل مساساً في عقيدة القارئ التي كان يؤمن بها تقريباً منذ زمن بعيد..

إن هذا المشكل المتمثل في الإيقاع ومتراتباته بالضرورة نتج عنه اختلاف كيفيات البناء الذي بدأ يختلف تماماً عن البناء المتعارف عليه، والمألوف نوعاً ما لدى المتلقي، وقد نتج عن هذا النمط أيضاً خلق مسارات صورية مغايرة، وغير مألوفة تماماً، مثلت في معظم أوقاتها اصداماً للذائقة وخرقاً لآلياتها فارتبك القارئ؛ لأنه وجد نفسه أشبه ما يكون بواقف يتفرس ملامح كائن غريب لا يفهمه أو هو عصي على الفهم بالنسبة له..

وإضافة إلى هذا الكل المتكامل فقد نتج تغير في المسارات اللغوية المألوفة فنتج عنها خلق صور وعوالم تتوافق مع هذا التغير، وتعبر عنه؛ لأن المسارات الأخرى ضيقة، لا تتسع لهذا الانفتاح والتشظي والاتساع، فالنص النثري ــ بامتياز ــ نص عصي على القبض كلما حاولوا القبض عليه يسيل وينفلت من بين أصابعهم كثيراً؛ لأنه يشتغل على خلخلة جملة من المفاهيم والقيم القارة ومن بين أهمها:

ــ خرق النسقية.
ــ الإيغال في كسر أفق التلقي.
ــ انتهاك المألوف.
ــ الاشتغال على المفارقة بأنواعها.
ــ خلق مسارات لغوية مختلفة.
ــ ابتداع مسارات صورية غرائبية.
ــ تفكيك منظومة الخليل الإيقاعية وما تلاها حتى وقت ظهورها.

ومن هنا فقد مثل النص النثري نصاً قرائياً لا إلقائياً، أي أنه فقد شحنة القراءة الشفوية، وامتلك كل الشحنات الأخرى التي لم يكن يتوفر على معظمها النص الآخر بالضرورة، فشكل شحنات موجبة لا يشعر بها إلا القارئ النخبوي الذي يمتلك روح الأناة والصبر والمداعبة لمواطن الإثارة في هذا النص، بصفته نصاً له مفاتيحه، وله مغاليقه، وله مواطن إثارته، وسيلاناته التي لا تتأتى إلا لعاشق، أو بمعنى آخر لا يمكن أن تستجيب مواطن الإثارة في النص إلا لمن يجيد مداعبتها أولاً، ولمن يؤمن بها كما هي، ولا يكون لديه حكم مسبق يحاول التشكيك في النص وبنياته، لأن الأحكام المسبقة دائماً ما تعيق النتائج التي يبتغيا القارئ الوصول إليها بشكل أو بآخر.

وظيفة الشعر الجمالية

بين قطبي المنفعة والمتعة

د. دريد يحيى الخواجة

المساءلة الوظيفية للمصطلح..

لعل أي مصطلح أو (موجود) في حيز (الوجود)، يضع هذا المصطلح الموجود في موضع المساءلة الوظيفية...

بل إن نقيض الوجود ذاته (العدم) لا يُعفى من هذه المساءلة التي تقف به عند حدود وظيفته الكبرى الكامنة في أنه إثبات للوجود من تحقق (نفيه)، ولكن قانون الوظيفية الذي يلح على الموجودات، ويتدخل بها بقوة، ويسائلها واضعاً إياها في ميزان المنفعة كائنة ما كانت على الرغم من شموليته وتغلغله في كل المحاور الفلسفية والمعرفية والعلمية.

إلا أنّه بهذه السمة الامتدادية يعانق الوجود ويبتغي الشمول من خلال جزئياته الفنية الصغيرة التي تصب في معنى الإنسانية: فعندما يحب المجنون «ليلى» ويحب من الأسماء ما وافق اسمها.. وأشبهه أو كان منه مدانياً فإنه بهذا ينفذ منها إلى الإنسانية»(١) إلا أنه يتدخل بحذر وريث في مصطلح غني عصي على التحديد!! ذي حرية مقدسة على مر العصور ولعل خصوصية مصطلح (الشعر) تكمن في أنه (واقعة جمالية)(٢) و(الجمال) ظل.. وإلى الآن.. سؤالاً محيراً يدور في فلك يتنازعه قطبان عنيدان: أولهما (المنفعة)، وثانيهما (المتعة) في آن ولم يستطع قطب من الأقطاب أن يكون مركز هذا الفلك، أو أن يحدد وظيفة الجمال ويدخله في إطار الغاية أو في إطار الوسيلة. ولعل اتفاقاً ـ لو حدث ـ بين القطبين كان سيرضي ماهية الجمال التي تحمل في ذاتها: المنفعة والمتعة.

٢ـ الوظيفة الجمالية: (المتعة).

كيف يكون إثبات الوظيفة بنفيها؟! لن يكون صعباً على الشعر أن يثبت «وظيفته» لا ينسب إليه أعظم الوظائف في بنية شعرية خاصة.. «فالفن في جوهره خبرة من نوع خاص ليست بالحسية ولا بالعقلية الموضوعية، هو خبرة جمالية ولا يمكن فهم حقيقة الفن إن لم تفهم طبيعة الخبرة الجمالية»(٣).

وهنا يبرز سؤال مُلِح.. ينطلق من الجمال والمتعة ليصل إلى «المنفعة»: فحواه: «أليس للجمال منفعة كما أن للمتعة جمالها»(٤) ولعل الرد على هذا السؤال يثبت أن وظيفة الشعر كامنة في ذاته. فـ: «ماهية الشيء توجد فيه» حسب قولة أرسطو.

إن المتعة الجمالية وسيلة الشعر للوصول إلى الغاية. فالجمال وسيلة الشعر إلى غاية الجمال: «فهو إحدى وسائل غرس الجمال في الوجود كذلك فإن من وسائل غرس الجمال الكبرى الصورة الشعرية»(٥).

وإذا كانت ماهيات الأفراد في مجتمع معين أو ضمن شريحة فيه تتلاقى بمقاسم (مهم) وحافز للنشاط هو: «المثل الأعلى» فليس غريباً أن يكون الشعر سؤال البشرية الكبير ويظل غاية لا تدرك ولكن تستحق السباق واكتشاف المثال الذي يتغير مع متغيرات المكان والعالم.

وقد خلق المجتمع الإنساني هذه الوسيلة الشعرية بدافع الحاجة إلى الالتذاذ، وفي رأي أرسطو «يبدو أن الشعر على العموم قد ولده سببان وأن ذينك السببين راجعان إلى الطبيعة الإنسانية. فإن المحاكاة أمر فطري موجود لدى الناس منذ الصغر، ثم إن الالتذاذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع»(٦).

ولكن هذه الوسيلة الجمالية التي خلقها المجتمع لـ (المتعة) حملت على عاتقها رسائل كثيرة أدتها أدوات فنية عالية متجددة وأسلوبيات جمالية مضمنة تجليات لم تحرم من جوهر الفكر والرسالة.

إن هذا الجوهر في بنية الفن عامة وفي الشعر خاصة الذي له قدرة استثنائية على التماهي مع الجمال هذا الجوهر يعمل بطريقة سحرية وهو يقدم المتعة والمنفعة.

لذا، فالشعر يملك ما يراه حقيقة ووهماً في منطقة الخاص وينسج بينهما في تخفٍ وتجلٍّ

معاً ويكون الكشف عبر هذا التناوب والتداخل والتعاور فيما يشف عنه كل منهما وهو يخبئ الآخر ومن هنا سر لعبة المتعة في الشعر التي يتنازعها قطب المنفعة في دائرة الجمال.

3ـ الوظيفة الجمالية الشعرية: المنفعة في رسائل مستهدفة.

أ) مكمن الجمال في رسالة التحرير: الشعر يحررنا من زماننا ويشدنا إلى زمانه الخبير الخفي نصه الشعري فهو: «تحرير للإنسان من الزمان»(7) والأدب في حقيقته: «بناء زماني يتحرر من الزمن وينطلق من إساره»(8)، لأنه ينطلق من أوضار زماننا ليحررنا منها ويصوغ الزمان الذي يحب أن نعيش فيه دونها.

إنها حالة تحرير فيها التخطي الذي نمارسه خارج إسار عبوديتنا لهذا الزمن وما فيه وما يمكن أن يوقع أرواحنا في التلوث والتدمير واعوجاج الحياة التي يقاومها الشعر برسالة الجمال في المنفعة فـ(الجمال لا يمتلك المنفعة فقط في نظر ـ إليوت) بل إنه يرتقي ليصبح صراطاً للحياة، «وإذا ما فقد الإنسان صراط الجمال... مرض»(9).

هل يلتقي الشعر في هذا الاستهداف النبيل مع (الفلسفة) ؟!! الجواب بـ «نعم»..

وإذا كان الجمال الشعري يلتقي في مضمونه مع الفلسفة فما ذلك إلا لأنهما في محمول واحد مشترك هو «دعوة ونداء لإنقاذ روحه (الإنسان) وإخراجه من قبضة التحكم المادي والفيزيقي» (10).. في زمن محتمل إنها صميمية إنقاذية تجمع الشعر والفلسفة وهما ينشدهان كل على طريقته إلى الحقيقة الخلاص في أثناء صياغة العالم الشعري.

هذه الوظيفة الإنقاذية لجمال الشعر التي تتطلع إلى التحرير يجدر التأكيد أنها لا تختص بالشعر وحده بل تمسه وتتقاطع معه بقدر ما تمس الفن وتتقاطع معه بعموميته.. وقد أكد الفلاسفة دور الفن والتربية الجمالية في: «عملية تحرير الإنسان من أسر القمع والاغتراب وشتى مظاهر شقاء الضمير الحديث»(11).

ب) مكمن الجمال في رسالة الاستكشاف الاجتماعي والإنساني:

يوظف الشعر قواته الأدائية في استكشاف حالة الإنسان ويربط همومه ربطاً شمولياً، لا يستطيع الشاعر أن يعزل نفسه عن المكان وعن العصر، ويرى أن عذاب إنسان في أي جزء من الأرض هو عذاب البشرية كلها، بل إن (الموت) لدى الشاعر يغدو موتاً إنسانياً لا شخصياً، ومعاناة تكتنف الحياة في كل مكان، لا حياة شخص بعينه.

ومثل هذا التوجه الشمولي هو الذي جعل قصيدة رثاء الطوسي لأبي العلاء المعري تمس أعمق أعماق النفس البشرية منطلقة من الخاص إلى العام، من دائرة فقدان ضيقة بموت واحد من ملايين البشر إلى الموت الذي ينتظر هذه الملايين، وقد كمن الجمال في الرسالة التي بثها صوت أبي العلاء المعري المتحشرج والمتأمل والمتفلسف في النص الأثير..

وبهذا يتحرر المرء من شكوكه وألمه وحزنه اليومي والإنساني، إن الفن تحرير «بسبب ما فيه من شمولية»(12)، ونزعم أن الشعر أهم أركان الفنون في خلاص البشرية واستكشاف حالها ومآلها وتوثيبها إلى مواقع جديدة خارج آلامها، بما يمتلكه هذا الفن العظيم من

رؤية ورؤيا، وقوى حدسية تنبئه نتيجة المعاناة التي تفرد جناحيه وتبعث فيهما القوة والطيران من داخل المعاناة وليس فوقها أو خارجها.

ومعظم علماء الجمال يميلون إلى: «القول بأن عمل الفنان هو وحده الذي يسمح لنا بفهم الإنسان الحقيق»(13).

إن عين الفنان المتعبة اللهفى على المصير الإنساني إحساساتها الإنسانية التي تترجمها إلى جمالية طاغية مثقلة، حانية على الناس والأشياء والعالم، هذه هي العين، تمد خيوط الحياة إلى كل ما تراه.

ولهذا فإن غوته يقول: «الفنان يستكشف في الطبيعة ما لا تراه عين الإنسان العادية»(14)، وإذا كان هذا الاستكشاف ينده نحو الحقيقة، فإن سدوداً صادةً كثيرة تعترض مسيرة بحثه، وهو في رؤيته هذه يفجر الضوء في ظلمة الحقيقة، وينزع عنها أقنعتها..

وهنا يحق لنا التساؤل المركزي: هل الغموض في هذا البحث عن هذه الحقيقة التي يكون لها استمدادات لا حصر لها، يُبرز شيئاً فيها ليُخفي آخر ويظهر شيئاً غطّى بشيءٍ آخر، وقد يعمل المؤثر الخارجي عمله في منع الرؤية وفي حجب خيوط الضوء، وفي الوقت نفسه، قد يعمل المبدع على تغطية ما بأدوات معينة يسمح بؤر ظليلة تسمح لبعض الملامح أن تستبطن أجزاء من استلهام إما لغاية فنية وإما بسبب القمع الموضوعي الذي يمارس بقوة على التعبير العربي، الإبداعي منه خاصة... ولهذا... فليس من الغريب أن يقال: «إن كثيراً من الغموض يكتنف شخصية الفنان»(15)، لكن الشاعر ـ مع كل أحواله ـ هو: «ذلك المخلوق الذي لا يحيا لنفسه بل للآخرين»(16)، لأن الشاعر حتى وهو يعبر عن ذاته، فإن هذه الذات

تتماهى مع الموضوع بتناسجان، وتطغى ماهية إحداهما على الأخرى في إرادة التعبير.

إنه يضع نفسه في مواجهة إنسانية معذَّبة، معذِّبة وتتألف في همومه بوارق الأمل والإنقاذ بالمعرفية الحدسية التي تصل إلى يقينه دون أن يجد تفسيراً لها أو برهاناً عليها..

«فالفنان ليس مجرد إنسان يحيا لذاته ويعمل من أجل إشباع حاسته الفنية، بل هو أيضاً إنسان يحمل رسالة ويشعر أنه ينطق باسم قوة عليا تعلو على شخصيته ولعل هذا هو السبب في أن الفنانين كثيراً ما كانوا يشعرون بأن لهم حياة أخرى تعدو نطاق وجودهم الزماني الذاتي» (١٧).

ولأن الفنان مع الآخرين، ويجدهم قيمة لا يدانيها ثمن وهو مندرج معهم في المصير الإنساني، فإن الجمال «يستهدف نزع العداوة من العالم» (١٨).
هذه المقولة، تصدق بقوة على الشعر تحت عنوان الجمال الذي لا يقف عند حد نزع العداوة واستئصال كل ما يشوه الجمال وجه البشرية الجميل، بل إنه ينهض ليلمَّ تلك الأشتات المبعثرة فيكون بذلك «سلاحاً لاستعادة الوحدة المفقودة» (١٩) وأداة هذا السلاح هي الجمال الشعري الذي يقدم لنا صلات كل موجود في أحوال تراها عين الشاعر وحده، ليكون شعره صوت الحياة الخفي وسرها يؤدي لحنه الغريب للخفي لا تستطيع أي مسامع محمومة محسوسة بمس السيرورة والاعتياد أن تلتقط اهتزازاته الخفية الغائرة، بل إنَّ اهتزازاته رعشة خفية تصل إلى مسامع متلهفة لجوهر الخفاء الذي ما إن يتبدى ويتجلى حتى يعود للخفاء مرة ثانية ليظل الشاعر أسير اللحظات المتكشفة باستمرار...

إنه بتلك اللحظات الأسيرة يشتري حريته الأبدية له، ولنا.

جـ- مكمن الجمال في رسالة مسيرة مواجهة القلق:

وما دامت مهمة الشاعر الكشف عن غائية الوجود كشفاً إنسانياً محرراً، فإن أعماله الشعرية في مسيس حاجة إلى الحزن تستحلبه من الحزن العميق الشامخ في أحيان، لأن الشاعر ذلك الباحث الدائم، قد يعود متيئساً إذا ما استغلقت عليه نوايا الأشياء؛ ذلك أن: (تجربة الإنسان حين لا ترتبط بتفسير يكشف عن غائية الوجود وسرمديته لا بد أن تقترن بإحساس الفقدان والضياع والألم، والقلق) (٢٠).

ويبدو أن هذا قدر الشاعر أن يعيش في القلق ويدفعه القلق إلى التعبير والإبداع، فالشاعر أحق الناس بالقلق وبالألم، والفقدان، لأنه أكثر بحثاً عن الغاية في شعره، والبحث إحدى وظائف الشعر المهمة، التي تبحث من لتفسير الوجودي لتركيبة الحياة التي يتعاورها القلق وهي تنهد إلى أن تكون قوية مقبولة، تستحق الدوام، ويتدخل الجمال الشعري هنا في أنه قد يتوصل إلى هذا التفسير وبدافعية القلق المبدع، متجاوزاً مراحل التجربة البشرية العامة مستعيناً بالقدرة على «الحدس» ملكة الإنسان الطبيعية التي تشكلت عبر آلاف السنين» (٢١) وتعمقت ودقت لدى المبدعين الشعراء منهم بخاصة إذ غدت مرهفة قادرة نافذة بالكشف عند الشاعر المتأمل الذي يستعين أيضاً بـ: (القدرة على تفهم الأشياء بالحكمة دون التجربة) (٢٢) في أحايين بطبيعة الحال؛ ومن هنا يقف (القلق) دائماً وراء رحلة الشاعر. ولعل الشعر في بحثه وتساؤله يحاول دائماً أن يجد إجابات عن أسئلة القلق أن يستنبت إيقاعاً يتوازن ويتحرك، مع إيقاع العالم المضطرب، لا ينساق خلفه، بل ليواجهه بالقلق الذي يفتق ويغير ويعيد البناء، والترنيمة الإيقاعية الجديدة التي تتكون قصيدة تفك ملامح العالم لتعيد ترتيبه أحلى وأبهى.

> إن المتعة الجمالية وسيلة الشعر للوصول إلى الغاية، فالجمال وسيلة الشعر إلى غاية الجمال: «فهو إحدى وسائل غرس الجمال في الوجود كذلك فإن من وسائل غرس الجمال الكبرى الصورة الشعرية»

فإذا كان الشعر ترنيمة غنائية صادقة تولدت عن القلق المبدع، فإن: «تلك الأغنية. هي صورة من صور الاتزان أو هي انتصار على القلق» (٢٣).
وبالتأكيد فإن المسيرة الشعرية في مواجهة القلق لن تصل إلى لحظة انتصار بل على الأغلب إلى لحظة انكسار، ولعل انتصارها في واقع منكسر وحلم منكسر أنها تقوم دائماً من الانكسار، وتحيا تلك اللحظة بالانبعاث ربما الشاعر يدرك بحساسية مرهفة أنه يواجه حياة لا تكشف عن وجهها مرة واحدة، ومثل هذه الحالة تحطبه في دوامة القلق، وهو يوظف شعره في إزالة الأقنعة المتوالدة.
فكيف يمكن للشاعر أن يزايل القلق؟، والحياة لا تحتفظ بوجه واحد ذاته حتى عبر اللحظة الواحدة، كيف يباعد القلق والحياة تمارس عبر جدله معها كشفها عليه نفسه!!!؟

وينبع الكشف عليه من طرفها، من احتيالها عليه، والمماهاة في أبعاد عدة، ومن فحص

مشاعر واستسقاء أفكار لكي تأخذ المواجهة صفة التعرف بالتضاد لكنه تعرف جزئي مؤرق يبقي على وجعه الفردي والبشري والمنفعة تنبثق هنا من مساحات الضوء المتلاحقة التي لا تجعل لعبة القلق مطلقة مستغلقة بل تشي بوصول ما، تواصل ما نحو الحقيقة وانتصار إنساني:

«وربما كان السر في شقاء الذات البشرية هو أنها لا تستطيع مطلقاً أن تبلغ مرحلة الاتزان العاطفي»(٢٤).

فوظيفة الشعر في الانتصار على القلق هي مرحلة دائمة في سبيل الوصول. وبالرغم من أن صورة الشعر قد تحمل ألوان الانتصار على القلق إلا أن ذلك الغليان الداخلي سيبقى في أعماق الشاعر دائماً حتى لو رأينا ملامح السكينة تظهر موارية على وجه بعض قصائده آناً.

فـ«السكينة التي تشيع في العمل الأدبي لا تعني بالضرورة أن تكون في حياة الفنان سكينة مماثلة» (٢٥).

«والشعر بقلقه الجميل معتد بعذابه ورقته على الرغم من أنه استبعد من مدينة أفلاطون الفاضلة، وخضع في التاريخ للقهر مرات وأرخى عنانه للريح مرات»(٢٦)....

إلا أن جموحه المتوثب كان ينطلق به دائماً عما يحطم جناحيه ويشده إلى تحت الذي لم يصادقه ويركن إليه قط، بل يسعى إلى الحرية يتحلل من قلقه المتلبس به في مسيرة لا تنتهي في الكشف.

الإنسان لا يحتمل أن يعيش وحده، ينتمي إلى الناس، ويواجه الحياة بهم بل يغدو الموت أسهل عليه معهم سقوطه منهم وانتصاره هم وتنشأ لديه حالات من القلق حين تكون قطيعة من نوع ما بينه وبينهم.. من هنا ينبثق دور الشاعر. وإذا كان أفلاطون «يعزو قيام المجتمع إلى شعور الإنسان الفرد بعجزه عن الاكتفاء الذاتي»(٢٧).

> **الشعر يحررنا من زماننا ويشدنا إلى زمانه الذي يراه في نصه الشعري فهو: «تحرير للإنسان من الزمان» والأدب في حقيقته: «بناء زماني يتحرر من الزمن وينطلق من إساره»، لأنه ينطلق من أوضار زماننا يحررنا منها ويصوغ الزمان الذي يجب أن نعيش فيه دونها.**

وإذا كان أرسطو يقرر أنّ الإنسان «مدني بطبعه وأنّ هدف صلته بالآخرين هو الخير والسعادة»(٢٨)، فإنه لا بد أيضاً لهذا الكائن الإنسان الوحيد على الأرض من حلم خارق ينطلق به هارباً من جدار الفناء والمستحيل والعجز، لا بد له من الشعر (الحلم والحقيقة) ليواجه القلق.

يتحول القلق هاجساً يؤرق الشعر ويؤرق البشرية ويتفجر ينابيع جمال وأسرار لا تحدُّ، وهكذا أصبح انتماء الشعر إلى هموم أرضه القلقة مقياساً اعتبارياً في تقييمه فـ: «كلما عكس بصورة أعمق الاتجاهات الأساسية لمجتمعه، وكلما كان أكثر إحساساً ببرودتها جاء عمله الإبداعي أرفع قيمة» (٢٩).

والشاعر يجتهد في محاولة استعادة الوجود من حوله له ولأخوته من أبناء الأرض وحتى لو لم يقدم لنا أكثر من قصيدة شفافة لمرآةٍ تنقل صورة جميلة فإنّ لهذه الشفافية وظيفة التطهير للنفوس التي يا غتسالها جماليا تكون أقدر على أن تكون، وهذا يعيدنا إلى رأي أرسطو في مهمة الفن والشعر بالتطهير والمحاكاة..

كانت المحاكاة حاجة ملحة جداً للإنسان الشاعر العبقري الذي يربطه إبداعه بالمغامرة أحياناً وبالجنون لإبداعي أحياناً أخرى.. ولعل حركة هذا: «العبقري تبدأ من تصدع الـ نحن»(٣٠) وعبقريته داخل هواجس القلق الذاتي والاجتماعي تكون: «متجهة إلى استعادة الـ (نحن) في تنظيم جديد»(٣١).

والشاعر في محاولته هذه محكوم عليه بالإخفاق غالباً، فالـ (نحن) قد تأبى الاجتماع في وحدة موجودية تُرضي الشاعر، بل إنّ الشاعر قد يخفق أيضاً في إيجاد نفسه المتصدعة الضائعة.

لقد حاول شاعرٌ معمّد بالألم – السياب – أن يلم شتات نفسه وكان: «يحاول إيجاد ذاته دون جدوى» (٣٢).

ولكن هذا الإخفاق في إيجاد ذاته، لم يقف دون محاولاته المتكررة المتجهة نحو مسح آلام البشرية القاسية..

لقد غنّى الشاعر السياب للقرى المعذبة.. للجوع في العراق.. لجيكور.. وكان يعرف كيف يوقظ السؤال الكبير في الأشياء حتى في الصغيرة منها الاعتيادية...

وما يقف وراء هذا الشاعر، وغيره، دائماً في رحلة الإبداع، هو: القلق.

الخاتـمة

الشعر: ماهية جمال الوظيفة
جمال ماهية الوظيفة

الشعر بجماليته وقوته وطموحه وأحلامه يظل بماهيته ومنابعه محيراً للعقول...

ويظل جمال ماهيته شيئاً مثيراً جاذباً يكتسب مكمن جماليته من وظيفته الإيحائية الغامضة فنياً.

هل يصوغ الشعر ماهيته من تفجر عالمه كبوت في الداخل كما يظن فرويد وعلى هذا انبثقت جمالية هذه الماهية في ثورة عنترة بن شداد مثلاً وهو يوظف شعره رداً على اغترابه في قبيلة بيضاء تتنكر لغرابها الأسود (٣٣).

هل ماهية الشعر سلسلة متوارثة تنحدر إلينا من أسلافنا البدائيين!! حسب يونج.. فصارت إلى قوة ذات قدرة عظيمة على التأثير لا يمكن مضاهاتها، وبقيت ترثنا ونرثها عبر الأبد، فهي إرث تاريخي وتاريخ يورث.

ومن المفيد ألا ننسى أن الشعر العربي وقع تحت سيطرة الملوك والأمراء في هذا التاريخ الذي تماهى فيها وتماهت هي مع وجودنا الإنساني عبره، «وأن شعرنا العربي وقع في أغلبه محاصراً لدى الأمراء وأمزجتهم وأهوائهم، ولم يتخلص جله حتى الأوان الراهن من أن يكون سلعة يصدق عليها مبدأ العرض والطلب وكان نفاقها بمقدار ميل الأمير إليها أو حاجته إليها أو قدرته على تقديرها واستساغتها»(٣٤) مما أفقده جوهر هذه الماهية، ووظف جمالياتها خارج هذا الجوهر الذي تزدهي به.

إلى شيء هي مستمرة فهل سقطت هذه الماهية على عتبات التاريخ حقاً؟ وهل سقطت جمالياتها نتيجة ذلك، إذ تكرر إلى حد الملال، مع انتفاء الوظيفة المتعلقة بالجوهر المضيء.

والجواب – بطبيعة الحال – لا ينتظر حتى يرد على هذه الرؤية الكارثية التي لا تعني الحقيقة كلها في جوانب المشهد الشعري

إن الفن تحرير «بسبب ما فيه من شمولية»، ونزعم أن الشعر أهم أركان الفنون في خلاص البشرية واستكشاف حالاتها ومآلاتها وتوثيبها إلى مواقع جديدة خارج آلامها؛ بما يمتلكه هذا الفن العظيم من رؤية ورؤيا، وقوى حدسية تنبئية نتيجة المعاناة التي تفرد جناحيه وتبعث فيهما القوة والطيران من داخل المعاناة وليس فوقها أو خارجها.

التاريخي:..«فالشعر في جانب لم يحن رأسه أبداً بل ارتقى بماهيته على الدوام، كما ارتقى مع المتنبي العظيم مثلاً الذي كان يهدي أكثر ممدوحيه غثاء شعره ويختص نفسه بالغناء الرائع يصور فيه حزنه وألمه وفخره ورضاه وسخطه»(٣٥) وحين قال شعراً عظيماً في ممدوحيه، فإنه كان يسقط نفسه عليهم.

«لقد عرف الشعر في ذاته تلك القدرة العظيمة ومن الشعراء من قلب أحوالاً في زمانه بقصيدة أو ببيت شعر»(٣٦).

ويبقى التقاط جمال ماهية الشعر من الأمور الصعبة كما يظن يونج..لأن مكمن الجمال في الشعر ليس جزءاً محدداً في الماهية بل في كليته...لأن بعضهما – الجمال والماهية – يعكس الآخر ويبادله في خفاء وجودهما. وهذا يعود بنا إلى رأي – هيدجر – :«إننا إذا حللنا قصيدة وجدنا الصور الشعرية والحدث والصياغة والوزن والقافية والأخيلة والصور

ولم نجد عنصر الجمال، فالحقيقة الأبدية والخالدة هي أنه من طبيعة الجوهر أن يختفي، والاختفاء هو جوهر الجمال أي أن ماهية الجمال هي جمال الماهية» (٣٧).

ولكن هذا الخفاء – حسب هيدجر – ليس الكلمات والأبواب المغلقة حتى دون مفاتيح بل هو الاستخفاء والتواري الذي يتلامح دون أن يتحدد تحديداً، بل يتكون فكرياً، بل يبقى يتكون بعد كل قراءات من قراءة إلى قراءة ومن لحظة إلى لحظة، ومن زمن إلى زمن، ومن إنسان إلى إنسان حتى لا يفقد الشعر جماليته في ماهيته ولا يضيع ماهيته التي فيها جماله فلا يذر شيئاً منها.

منذ وقت قريب يقر الشاعر سعيد عقل شامخاً على الألم والقبح في الحياة في مستشفى في بيروت، وهو يواجه سؤالاً أو أسئلة من (ثقافي جريدة عكاظ).

من مثل: «هل تنمو الكلمة الجميلة أمام فواصل الحياة؟» و«هل هناك أجمل من الشعر؟»... فيجيب بحكمة جمالية: «إطلاقاً، الشعر جزء من إنتاج الجمال، عندما ننتج الجمال نتخلص من كل مشاكل العالم».

وبذا يتحقق (التوازن) بين سعة الحياة بما فيها من مفردات، وتجارب – ومقدرات –، وسعة إنتاج الجمال بما فيه من رسالات و– قدرات.

الإحالات

(١) مجاهد عبد المنعم مجاهد: «جدل الجمال والاغتراب»، ص ١٤٧.

(٢) د.نعيم اليافي: «الشعر بين الفنون الجميلة»، ص٥.

(٣) د.مصطفى سويف: «الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة» من المقدمة ليوسف مراد.

(٤) د.زكريا إبراهيم: «الفنان والإنسان»، ص١١٣.

(٥) د.مجاهد عبدالمنعم مجاهد: «جدل الجمال والاغتراب»، ص١٤٧. ملاحظة: الجملة بين (كذلك فإنَّ) ليست من المقبوس.

(٦) د.إبراهيم وجيه محمود: «أساسيات علم النفس/مقولة المحاكاة لأرسطو»، ص٨.

(٧) د.حسيني عبدالجليل يوسف: «الإنسان والجمال في الشعر الجاهلي»، ١٧ ــ ١٨ص.

(٨) م.ن.، ص١٧.

(٩) د.مجاهد عبدالمنعم مجاهد: «جدل الجمال ولاغتراب» ، ص١٠.

(١٠) د.مجاهد عبدالمنعم مجاهد: «الفلسفة والحنين إلى الوجود»، ص١٢٨.

(١١) د.زكريا إبراهيم: «الفنان والإنسان»، ص١٢٨.

(١٢) د.مجاهد عبدالمنعم مجاهد: «الإنسان والاغتراب»، ص٨.

(١٣) د.زكريا إبراهيم: «الفنان والإنسان»، ص٤٣.

(١٤) د.مجاهد عبدالمنعم مجاهد: «جدل الجمال والاغتراب»، ص١٣٥.

(١٥) د.عزالدين إسماعيل: «التفسير النفسي للأدب»، ص٢٧.

(١٦) د.زكريا إبراهيم: «الفنان والإنسان»، ص٣٢.

(١٧) م. ن.، ص١٣٥.

(١٨) الرأي لـ«ماركيوز». الفيلسوف صاحب كتاب «العقل والثورة» ورد في كتاب: «جدل الجمال والاغتراب»، ص١٠٩.

(١٩) الرأي لـ«شيلر» ورد في كتاب «الجمال والاغتراب»، ص٦٩ .

(٢٠) د.حسيني عبدالجليل يوسف: «الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي»، ص٨.

(٢١) محمد سعيد مضية: «البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني»، ص٣.

(٢٢) زهدي جادالله: «أصول علم النفس في الأدب العربي القديم»، ص٢٢.

(٢٣) زكريا إبراهيم: «الفنان والإنسان»، ص١٩.

(٢٤) م.ن.، ص٦ــ٧.

(٢٥) م.س.، ص٦ــ٧.

(٢٦) د.إحسان عباس: «تاريخ الأدب العربي.. عصر الطوائف والمرابطين»، ص٧.

(٢٧) محمد عبد المنعم نور: «الإنسان ومجتمعه»، ص١٧.

(٢٨) م. ن.، ص١٨.

(٢٩) محمد سعيد مضية: «البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني»، ص٥٢.

(٣٠) د.مصطفى سويف: «الأسس النفسية في الإبداع الفني»، ص١٢٥.

(٣١) م.ن.، ص١٤٥.

(٣٢) أحمد عودة الشقيرات: «الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب»، ص٦.

(٣٣) مجاهد عبدالمنعم مجاهد: «جدل الجمال والاغتراب»، ص١٤٧.

(٣٤) د.طه حسين: «خصام ونقد»، ص٢٦.

(٣٥) إميليو غرسيه غومث: «الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه»، ص٥٦. وقد أشار إميليو إلى أثر قصيدة الشاعر الزاهد الإلبيري في ثورة أهل غرناطة على اليهود.

(٣٦) مصطفى سويف: «الأسس النفسية للإبداع الفني»، ص١٨.

(٣٧) مجاهد عبدالمنعم مجاهد: «جدل الجمال والاغتراب»، ١٨٠ ــ ١٨١ص.



معرض الشارقة الدولي للكتاب

تنطلق الدورة التاسعة والعشرون لمعرض الشارقة الدولي للكتاب، مُعيدة تدوير الخبرات المتراكمة على مدى العقود الماضية وراكزة في أساس المفاعيل الثقافية المؤسسية الراشدة التي اختطَّتها الشارقة منذ أن وضع رائد النهضة وصانع مجدها الثقافي صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي مُتكآت الفعل ودروب الخيار، توجيهاً ومتابعةً ورؤيةً وإرشاداً .

يستقبل المعرض مئات دور النشر العربي والعالمية، ويخصص أجنحة للأطفال والكتاب الرقمي التفاعلي وقاعات للكتب باللغات الأجنبية المختلفة، ويباشر سلسلة الفعاليات الثقافية الشاملة التي تختصر زمناً إبداعياً وثقافياً بكامله، ويخصص جوائز قيمة للناشرين المتميزين، والكتب المتميزة، ويعتني ببيئة المكان وتفاصيل الخدمة اليومية من معلومات وملصقات وإرشادات. ومع كل هذه التدابير يتفرغ العاملون بدائرة الثقافة والإعلام ليكونوا ساهرين جميعاً على إنجاح الفعاليات المختلفة .

هذه التدابير جعلت من معرض الشارقة الدولي للكتاب علامة فارقة في معارض الكتب العربية، وأسهمت إلى حد كبير في تحويله لتظاهرة ثقافية متميزة، وكانت مبادرات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي ومازالت تفتح آفاقاً متجددة للتطوير .

في هذا العام يستقبل المعرض نخبة من المثقفين، وتنتظم دوائر البيان والبديع من محاضرات وندوات وأُمسيات شعرية، بالترافق مع المعارض والفنون التطبيقية، وتنبري الصحف والأقلام والفضائيات لتُباشر مواكبة استثنائية للحدث، وتعمل دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة على إنزال سلسلة من إصداراتها الجديدة، فيما تعبر المقاهي الثقافية عن بيئة إبداع مستجدة تعيد إنتاج ما كان قبل عام، وتمنحها المزيد من ألق التفاعل الخلاق.

تلك هي مثابة أيام المعرض العشرة التي تترافق مع مرئيات وبرامج دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، وبها ومنها نستمد الجديد المفيد، مما سنعانقه في أيام المعرض .

د. عمر عبد العزيز

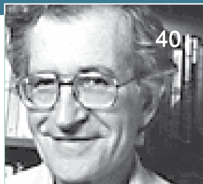
الرافد

مجلة شهرية ثقافية جامعة
تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة

تُعنى بإثارة السؤال الثقافي العربي الراهن في محاولة لرفده بصوت الجدل الحيوي المفضي إلى السوية الثقافية

فهرس العدد









ثمن النسخة : الإمارات ٥ دراهم، مصر: ٣ جنيهات، السعودية: ٥ ريالات، البحرين: ٥٠٠ فلس، قطر: ٥ ريالات، عمان: ٥٠٠ بيسة،
اليمن: ٦٠ ريالاً، المغرب: ١٠ دراهم، الكويت: ٥٠٠ فلس، سوريا: ٤٠ ليرة، الأردن: دينار واحد، السودان: ٣،٥ جنيه سوداني



46

المدير العام
عبد الله محمد العويس

مدير التحرير
د. عمر عبد العزيز

هيئة التحرير الاستشارية
هشام المظلوم
عبد العزيز المسلّم
أحمد بو رحيمة

سكرتارية التحرير التنفيذية
عبد الفتاح صبري
أسامة مرة
نورة شاهين

التنسيق
بدرية علي

التنفيذ الفني
مريم بن داغر المرزوقي

التصوير الفوتوغرافي (متابعات)
محمود بنيان

* المواد المنشورة في المجلة تعبر عن كاتبيها ولا تعبر بالضرورة عن رأي دائرة الثقافة والإعلام. * ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية. * لا تقبل المواد المنشورة أو المقدمة لدوريات أخرى. * أصول المواد المرسلة للمجلة لا ترد لأصحابها نشرت أم لم تنشر. * تتولى المجلة إبلاغ كتّاب المواد المرسلة بتسلّمها وبقرارها حول صلاحيتها للنشر أو عدمه.

الرافد

www.arrafid.ae

المراسلات: الإمارات العربية المتحدة - الشارقة - ص.ب ٥١١٩
هاتف: ٩٧١٦/٥٦٧١١١٦+ - براق: ٩٧١٦/٥٦٦٣١٢٦+

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: ٠٤/٣٩١٦٥٠١، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: ٤١٤٤٨٣، البحرين: دار الهلال للتوزيع: ت: ٠٠٩٧٣٥٣٤٥٦١-٠٠٩٧٣٥٣٤٥٦١، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٢-٢٧٢٥٦٣، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٢٠٠، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: ٥٧٨٢٧٠٠، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات. طبع: شركة رويال للطباعة، الشارقة: ت: ٥٤٣٣٢٤٣٤
e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

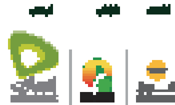


في إكتشاف الذات والعلم

Discovering the world, and yourself







افتتح حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة حفظه الله، معرض الشارقة الدولي للكتاب في دورته التاسعة والعشرين والذي تميز بتصاعد الرقي في الأداء، مرسخاً تقاليد استمرت قرابة ثلاثة عقود، من أجل النهوض بالثقافة ومواكبة تطور التقنيات الحاكمة لصناعة وعرض ونشر الكتاب.

واللافت في هذه الدورة هو مشاركة ٥٣ دولة عربية وأجنبية توزعت على ٧٨٨ دار نشر، ويعرض ٢٠٠ ألف عنوان.

كما أن هذه الدورة احتضنت برامج ثقافية وفكرية تنوعت ما بين ندوات ومحاضرات وأمسيات إبداعية ومقاهٍ ثقافية وبرامج مهنية متعددة، والعديد من البرامج الخاصة بالطفل والمتنوعة التي شملت عروضاً وورشاً شكلت ما يزيد على ٢٠٠ برنامج ثقافي.

وعلى هامش المعرض استضيفت شخصيات ورموز ثقافية وأدبية من الوطن العربي والأجنبي، منها الدكتور حمد بن عبد العزيز الكواري، وزير الثقافة القطري، ود. محمد صابر عرب، رئيس الهيئة العامة المصرية للكتاب، والدكتور يوسف زيدان، الروائي المعروف، والأستاذ محمد سلماوي، رئيس اتحاد الكتّاب العرب، إضافة إلى جان ماري كلويزي الأديب الفرنسي الحاصل على جائزة نوبل ٢٠٠٨، وشعراء وإعلاميين.

فعاليات موازية

حفل برنامج شهر أكتوبر بأنشطة متنوعة ومتعددة شملت حقول الآثار والفنون والأدب والمسرح ومن تلك الأنشطة استضافة كوكبة من المسرحيين والأكاديميين، والباحثين المهتمين، أقاموا ورشة على عدة أيام شملت مهارات وفنون المسرح وإشكالياته المتعددة في محاولة لتجسير الهوة بين المسرح والجمهور من جهة وبين المسرحيين والعملية المسرحية من جهة أخرى، والتي تحتاج دوماً للاعتناء بها، ورفع كفاءة العاملين في حقول التقنيات المسرحية بما يؤهل للنهوض المستمر بالمسرح الوطني.

معرض الشارقة الدولي للكتاب
SHARJAH INTERNATIONAL BOOK FAIR

الدورة 29
26 أكتوبر – 6 نوفمبر 2010
مركز إكسبو الشارقة

مواعيد المعرض

الجمهور العام يومياً 10:00 صباحاً - 10:00 مساءً
أيام الجمعة 4:00 عصراً - 10:00 مساءً

مدارس البنات أيام الأحد والثلاثاء 10:00 صباحاً - 2:00 ظهراً
مدارس الأولاد أيام الاثنين والأربعاء 10:00 صباحاً - 2:00 ظهراً
أنشطة الأطفال يومياً 10:00 صباحاً - 10:00 مساءً
الأنشطة الثقافية يومياً 10:00 صباحاً - 10:00 مساءً

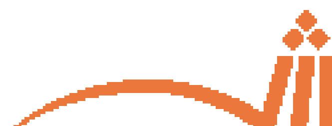


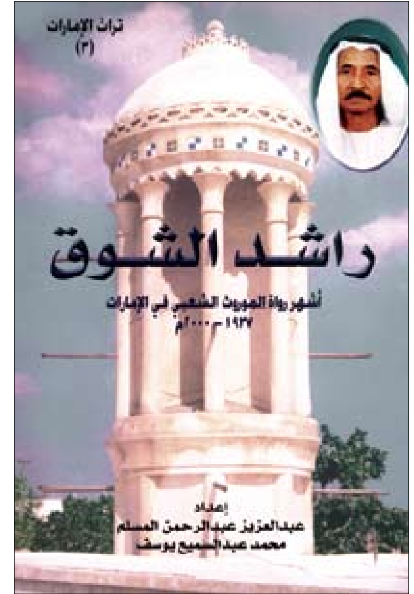
SHARJAHBOOKFAIR.COM
في حب الكلمة المقروءة
الإمارات العربية المتحدة - حكومة الشارقة - دائرة الثقافة والإعلام







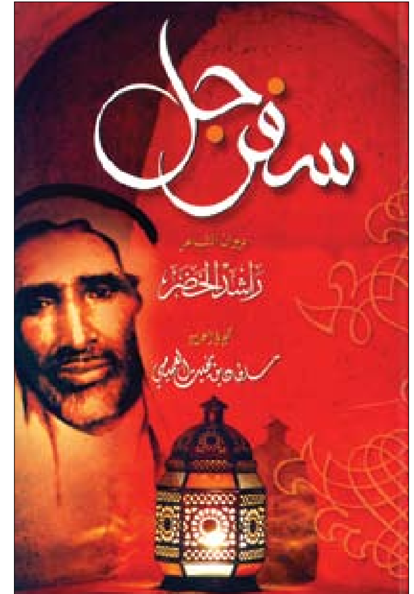




راشـد الشـوق

هو أحد أشهر رواد الموروث الشعبي في الإمارات حيث في مرحلة ما قبل تأسيس الدولة وغياب التعليم حفظ الرواة حكايات الوطن وأشعار الشعراء وكانوا شهوداً على تاريخ طويل لم يدوّن. وفي هذا الكتاب الذي أعده عبدالعزيز المسلم ومحمد عبدالسميع عن أحد أعلام الرواد الذين ساهموا في حفظ التراث شفاهياً وكانوا سنداً داعماً للإبداع الشعبي ضد الاندثار والبلى.

والكتاب يقدم شهادات عن الراحل الشوق وبعض ما وثق عنه في الصحف والدوريات تأكيداً واهتماماً بهذه الكوكبة من أبناء الوطن الذين حافظوا على التراث وأصبحوا علامة مهمة في رحلة تواصل الأجيال.



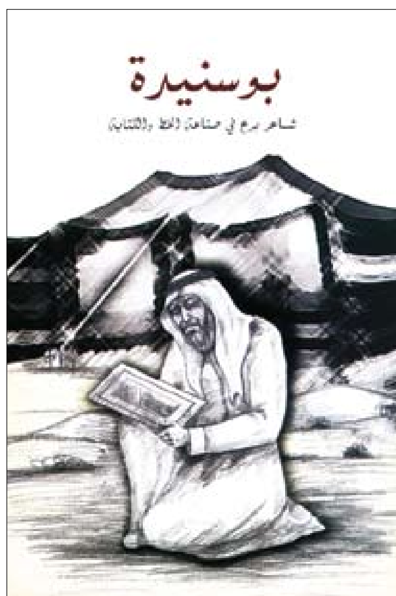
سفـرجل

سفرجل ديوان الشاعر الكبير راشد الخضر أحد كبار شعراء العامية شعبية في الإمارات ومازال رغم رحيله منذ ثلاثة عقود تقريباً حاضراً في المشهد الشعري الإماراتي لأنه أحد رواد التجديد في القصيدة العامية، إضافة إلى أنه كتب الشعر الفصيح كذلك ومازال الحديث عنه متجدداً وفي هذا الديوان سنرى مجموعة من أشعاره الخالدة التي أبحرت في الغزل والمدح والوصف والعتاب.. أكدت على شاعريته الطاغية وتمكنه من الحرف والبناء كاشفة أيضاً عن عمق إحساسه بالحياة التي عاشها في أكثر من مكان.

الديوان من جمع وإعداد سلطان العميمي.

بوسنيدة

أحمد عبد الرحمن بوسنيدة (١٨٥٥-١٩٢٠) شاعر برع في صناعة الخط والكتابة. والشاعر له إسهام واضح في المشهد الشعري النبطي في زمانه إضافة إلى أنه برع في الخط حتى صار أحد الكتبة المهمين في عصره لحسن خطه وسبك عبارته. والملاحظ أن شعره حظي باهتمام من في عصره والمهتمين بالشعر النبطي الآن من الدارسين والباحثين حين التزم في شعره بشكل تفرد فيه كما أن شعره على المستوى المضموني جاب الأغراض كلها من غزل ومدح وفخر ورثاء وحربيات والوطنيات وحكم وأمثال وغيرها.. ولقد ترك ثروة كبيرة من الشعر في كافة أغراضه ما زالت تستحوذ على اهتمام رواد الشعر النبطي ومحبيه والباحثين.



خلفان بن مصبح

خلفان بن مصبح (١٩٢٣-١٩٤٦) شاعر مهم وكبير، لم يعش كثيراً رحل في عمر الشباب ورغم قصر عمره الذي صار كومضة لمرضه إلا أنه ترك لنا شعراً متوهجاً بالألق والإبداع ويشكل حالة فريدة في مسيرة الشعر الإماراتي بل إنه أحد المجددين في قصيدة الشعر الفصيح رغم تنكر المحللين والنقاد لأن التواصل العربي كان مفقوداً في زمانه ورغم أنه امتلك مشروعه الذي لم يكمله لوفاته فإنه لم ينتبه إليه جيداً حتى الآن. وما زال خلفان بن مصبح حلقة يجب البحث فيها لصالح الإطلال على مرحلة من الشعر الإماراتي ديوان خلفان بن مصبح يمثل جزءاً يسيراً من شعره الذي ضاع معظمه لضعف التوثيق.. والتسجيل في عهده.



العلاقات العربية الإفريقية

عندما نفارق نواميس التاريخ والجغرافيا

د. عمر عبد العزيز

التواشج بين العالم العربي وإفريقيا ليس موصولاً بالمكان الجغرافي الواحد فحسب بل أيضاً التاريخ المشترك والثقافة التي تمازجت حد التماهي، مما سنقف على أبعاده تباعاً.

تواجد العرب في إفريقيا منذ ما قبل الفتوحات الإسلامية، وجاءت الفتوحات تالياً لتشكل نهراً كبيراً متعدد الأفرع، ولتجترح تقاليد غير مسبوقة في تاريخ العالم المعروف آنئذ، فالعرب الذين تحركوا من الجزيرة العربية وتخوم الشام باتجاه مصر، ثم واصلوا الدرب في شمال القارة حتى المغرب، كان لهم آثار متعددة الأبعاد على الثقافات المحلية في تلك البلدان حتى إنني أزعم أن العربية التاريخية التي تكرّست في تلك المناطق وأصبحت عنواناً شاملاً للهوية الأساسية لسكانها كانت تجمع بين الوشائج العرقية واللغوية والرؤياوية، بل إن شمال إفريقيا العربية أسهمت بقسط وافر في تعميم الثقافة العربية الإسلامية، وكانت راكزة في أساس وتضاعيف المعطيات الثقافية الإسلامية في علوم الكلام والرأي، وفي المنطق والفلسفة وعلوم الآلة وغيرها من معارف، وكانت الطرق الصوفية في امتدادات شمال الصحراء الكبرى وحتى عمقها دالة كبرى في هذا الباب.

الشاهد في أمر الثقافة العربية الأفريكانية المجيّرة على المكان إنها كانت ثقافة تواصل وتفاصل.. قائمة في معنى التماهي الإيجابي.. راكزة في مضمون الرؤية الإسلامية للوجود والكون والمجتمع وفي أفق متصل تواصلت هذه الثقافة لكي تتلاحم مع الأفريكانية التاريخية الممتدة من وسط القارة لما بعد الصحراء وحتى شرقها لتشمل مساحات جغرافية وبشرية هامة نلخصها حصراً في: مالي والسنغال ومناطق الطوارق في الصحراء الكبرى، وفي أفق الاتصال بالأمازيغية اللغوية والحضارية، وفي نيجيريا والكونغو، وفي شرق إفريقيا أيضاً، حيث كان الحضور العربي متوازياً في جيبوتي والصومال العربيتين الإفريقيتين، وفي السودان الحامل لذات الأنساق الثقافية اللغوية المتعددة، وفي إريتريا وجيبوتي اللتين لا تختلفان عن الصومال والسودان من هذه الزاوية، وفي كينيا وتنزانيا الموصولتين باللغة العربية من خلال السواحلية المشمولة بأكثر من خمسين في المئة من المفردات العربية، ولا ننسى في هذا الباب امتداد الإمبراطورية السلطانية العمانية التاريخية على عهد السيد برغش، كما لا ننسى أيضاً وشائج الصلة بالعروبة في أقاليم السودان والصومال وإثيوبيا وإريتريا، مما نجد شفراتها في الثقافات المحلية لتلك البلدان.

العلاقة العربية الأفريكانية لا تقف عند حد الدين واللغة فقط بل تشمل الفنون الشعبية والموسيقى والعمارة مما نستدل عليها في القوالب اللّحنية المتساوقة في السلالم الخماسية والسداسية ذات الحضور العربي الأفريكاني الكبير. كما نلحظها في عمارة الدور والمساجد، وفي أنساق الرقصات الشعبية المتشابهة مثل رقصة "الليوة" الشهيرة المنتشرة في شرق إفريقيا وفي كامل الامتدادات الساحلية بالجزيرة العربية، وصولاً إلى البصرة في العراق، بالإضافة إلى الأنماط الصوتية اللسانية في اللغة صرفاً ونحواً، ومثالها المختار هنا تصريف الأفعال في اللغة الصومالية والذي يترادف حصراً مع تصاريف الأفعال في العربية.

في العربية لتصريف فعل «عرف» نقول: أعرف .. تعرف.. يعرف، ومقابلها في الصومالية: أغانا.. تغانا.. يغانا «لاحظ الألف والتاء والياء».

لم تكن العلاقات العربية الأفريكانية التاريخية علاقة أخذ وعطاء من طرف واحد كما يبدو لأول وهلة، بل علاقة أخذ وعطاء متبادلين بين الطرفين، فبقدر تأثير الثقافة العربية الإسلامية على إفريقيا كان لثقافات القارة المتعددة أثرها أيضاً في الثقافة العربية، ولعل نموذج اللغة العربية



في السودان خير دليل على الآثار الأفريكانية في منطق القراءة للمكان والزمان وفلسفة الاسترخاء في أحضان الطبيعة، والآماد المفتوحة على تجليات الترَوْحُن المتصوف، فقراءة عابرة للأنماط الشعرية والسردية العربية السودانية تريناتلك الخصوصية النابعة من تواشج الثقافتين العربية والأفريكانية، وهكذا سنرى أن هذا الأمر ليس بدعة عربية إفريقية، بل إنه وافر الحضور في الشعر العربي الأندلسي الذي تلاقح مع البيئة الأوروبية، ويبدو بصورة أنصع في آداب أمريكا اللاتينية المكتوبة بالإسبانية والبرتغالية، ولكن بلغة متواشجة مع ثقافة السكان الأصليين من الهنود الحمر.

وفي هذا الباب تمثل الولايات المتحدة خير شاهد على معنى التداخل الجبري بين الأنساق الثقافية وخاصة في ميدان الموسيقى والغناء، فالتيارات الموسيقية التي نشأت في القارة الأمريكية الفتية ذات صلة وثيقة بالموسيقى الخماسية الإفريقية التي خرجت من أعطافها أنماط وتيارات فنية مثل «موسيقى البلوز/ موسيقى الريجي» وغيرهما من أنماط.



العلاقات العربية الإفريقية لم تبدأ مع الفتوحات الإسلامية على قدر أهميتها اتساعاً وتنوعاً، بل كانت حاضرة أيضاً قبل الإسلام، ويكفي في هذا الباب الإشارة إلى بعض الأسماء الأعلام في تاريخ الجاهلية والإسلام: الأول هو الشاعر الكبير عنترة بن شداد العبسي الذي تحول إلى بطل من أبطال السير الشعبية، والثاني بلال بن رباح مؤذن المسلمين الأول الذي تموضع في مكان أثير من الإسلام التاريخي، ثم ضارب السهام الشهير «الوحشي» الذي قتل الحمزة.

مقطع القول

من الممكن اختزال العلاقات التاريخية العربية الأفريكانية في جملة من المحددات العامة ذات الصلة بتفاصيل لاحقة ومؤكدة، وفي معرض الإشارات العامة للعلاقات، العربية الإفريقية والتي مهّدنا لها بالجانب الثقافي سنصل حتماً إلى تخوم العصور وما آلت إليه الأمور من تدهوريّن، وغياب عربي فادح، وسنبدأ بالخلاصات، وعلى النحو التالي:

.إن العلاقات العربية الإفريقية محكومة بمعنى التاريخ والجغرافيا .. الزمان والمكان، ولكن أيضاً بأنماط وأنساق الحياة والثقافات.

إن هذه العلاقة ليست متصلة بعصر التدوين التاريخي للثقافة العربية الإسلامية، بل هي سابقة على ذلك، لأن البراري والبحار التي كانت تربط بين الجزيرة العربية وإفريقيا من جهة وبين شمال إفريقيا ووسطها من جهة أخرى، وامتداداتهما، كانت ناقلاً حقيقياً للتواشج البشري والثقافي منذ الممالك القديمة السابقة على الإسلام.

.هذا النمط من العلاقات الثقافية ليست وحيدة في ذاتها في العالم، بل هي صورة مشابهة لذات العلاقات الإنسانية العابرة للأجناس والبحار والمحيطات.



.التداخل النسيجي بين العرب والأفارقة تجاوز تخوم «الثقافة العالمية» ليخلف نسيجاً عرقياً أخلاسياً بامتياز، مما يمكننا اعتباره سياقاً طبيعياً للعالم العربي من المحيط إلى الخليج.

. تجلّت وتتجلى أشكال العلاقات العربية الإفريقية في كل جوانب الفكر والثقافة والأدب، ونمط الحياة، والدين، وصولاً إلى المصالح المتشابكة والتي تعبر عن واحدية وتنوع العبقريتين الزمانية والمكانية للعرب والأفارقة .

. يمكننا أن نصل إلى خلاصة الخلاصة وميزانها ثنائية عربية أفريكانية توصلنا إلى واحدية «عرب أفريكانية».

التخلّي الطوعي

تخلّى العرب طواعية عن كامل المقدمات التي تصلهم بإفريقيا وشهدنا تراجعاً حاداً طوال حقبة ما بعد الناصرية في مصر، والشاهد أن مصر في عهد الرئيس عبد الناصر كانت حاضرة بصورة أساسية في العمق الإفريقي، سواء من خلال البعثات الأزهرية الدينية التي مثّلت ركناً ركيناً في التعليم الديني لعشرات البلدان الإفريقية، أيضاً من خلال البعثات الدراسية التي نقلت التعليم العام من مصر إلى أكثر من بلد إفريقي بالإضافة إلى استيعاب مئات آلاف الدارسين في المعاهد والجامعات المصرية، الأمر الذي جعل التعريب ظاهرة لافتة في تلك البلدان وكان هذا الأمر متناسباً مع المزاج العام لتلك الشعوب التي لم تكن العربية والإسلام أمراً طارئاً على حياتها.

على خط متصل بذلت المملكة العربية السعودية جهداً موازياً في إنشاء ورعاية المعاهد الدينية وقدّمت الكثير من الخدمات والمساعدات الملموسة للبلدان الإفريقية الفقيرة مما كان له أثر مؤكد على التقارب العربي الإفريقي.

ومع تتابع الهزائم والإخفاقات لم ينحسر الحضور العربي في تلك البلدان فحسب بل سعت إسرائيل إلى أن تحل محل العرب ولكن دون قابلية أساسية في الثقافة الشعبية الأفريكانية المتأبية حصراً على استيعاب المشاريع الغامضة للصهيونية السياسية الدولية.

نماذج للإخفاقات العربية إفريقياً

افتقدت الدول العربية الرؤية الاستراتيجية في التعامل مع الضاحية الجنوبية لها، وقد انعكس هذا التضبُّبْ في الرؤية على أقرب البلدان، وخاصة تلك التي تشهد صراعات دامية وأحوال متعسرة كما هو الحال في الصومال والسودان، كما انعكس سلباً على البلدان الإفريقية الأكثر قرباً للعرب، كما هو الحال بالنسبة لإثيوبيا وإريتريا المتصارعتين، وبالمقابل نسيت الدبلوماسية العربية أو تناست العمق الجنوبي الحيوي في جنوب الصحراء، وتحديداً مالي والسنغال ونيجيريا والكونغو، ناهيك عن كينيا وتنزانيا في شرق إفريقيا.

بكلمات أخرى يمكن القول إن الدبلوماسية العربية لم تنحسر في أفق الرؤية فقط، بل أفسحت الطريق لتحويل المسار التضامني الإفريقي التاريخي مع العرب لكي نشهد موقفاً إفريقياً عاماً لا يعتد كثيراً بالتضامن مع الدول العربية، ولا يُعوّل على مشكلة الشرق الأوسط، حتى إن إسرائيل نجحت في فتح سفارات لها في كل تلك البلدان، فيما أفلحت في نسج سلسلة من اتفاقيات التعاون الاقتصادي معها ويبدو أن المساعي الإسرائيلية في تهميش الحضور العربي لم يقف عند تخوم الاعتيادي، بل أصبح يطال بعداً جديداً وخطيراً يتعلق بالاستراتيجية المائية الإفريقية، وليس من الغريب والأمر كذلك أن نسمع عن ترتيبات مائية جديدة تنفرد بها بعض دول حوض النيل وباستبعاد إجرائي مكشوف لمصر والسودان، الأمر الذي يؤشر إلى وجود مشاريع مائية استثمارية عملاقة مازالت مودعة في إضبارة الذين وعدوا تلك البلدان بتشييد السدود، وقنوات الري الواسعة، بل واستزراع ملايين الأفدنة من الأراضي البور.

تعدديات انفصالية

يعرف القاصي والداني أن ترتيبات التسوية في السودان اتصلت أساساً بحسابات محلية ودولية، وتركت البُعد العربي الذي تخلّى عنه العرب طواعية، وإذا توقفنا مثالاً على «اتفاقية نيفاشا» بين الشمال والجنوب، بوصفها الناتج النهائي لعقود من الصراعات الدموية والحوارات السياسية لن نجد فيها بصمة عربية حقيقية باستثناء تلك الزورات النابهة التي كان يقوم بها الراحل «جون قرنق» إلى القاهرة ليؤكد للعرب بأنه يتطلع إلى سودان جديد ومتعدد وعلماني، وأنه لا يريد انفصال الجنوب إذا تحقق السودان «الجديد المتعدد العلماني» الذي يفصل إجرائياً بين الدين والدولة ويحقق المواطنة المتساوية، والمشاركة الناجزة للجميع وينصف الجنوب بقدر إنصاف كل أقاليم السودان .

لم يستوعب العرب طروحات قرنق بل أمْعنت الصحافة السياسية العربية بوصفه متمرداً، ومن سخريات القدر أن هذه الصفة سرعان ما انحسرت بمجرد توقيع اتفاقية نيفاشا سيئة الصيت، ذلك أن هذه الاتفاقية حملت في أحشائها بذور فشلها لأنها لم تضع في الاعتبار كل مكونات الجنوب السوداني، كما اعتبرتها الخرطوم وانفصاليو الشرق والغرب

والشمال نموذجاً مناسباً لإنهاء النزاع مع الخرطوم، على قاعدة تعميم نيفاشا في بقية الأقاليم.. الأمر الذي يعني وببساطة شديدة تمزيق السودان وهكذا نجد أنفسنا أمام مشروع للتعدديات الانفصالية، بدلاً من التعدد المنطقي القائم على دولة اتحادية «فيدرالية» يقبل بها الجميع ويتشاركون في إنجازها المظفّر.

تمت هذه المسائل بغياب شبه تام للعرب وجُل ما صنعناه في هذا الباب أننا استقبلنا فرقاء الساحة السودانية هنا وهناك، وتركنا أمر المصير لتقديراتهم، وفتحنا الباب لمتوالية تدخلات عالمية غير مباشرة كانت نتيجتها المنطقية اتفاقية نيفاشا ومصيرها المحتوم ما حاق بالاتفاقيات الإطارية في الدوحة.

هل تستحق أسمرة منا الجفاء

وقفت الدول العربية موقف المتفرج من الصدام العسكري بين إثيوبيا وإريتريا على مثلث «بادمي» المتنازع عليه بين البلدين، وعندما حكمت محكمة العدل الدولية لصالح إريتريا، ولم تنفذ إثيوبيا الحكم كان العرب ساكتين بالرغم من علمهم بأن الخلاف اليمني الإريتري على جزر حنيش حُلَّ عبر محكمة العدل الدولية، وانصاعت لها إريتريا. سكوت العرب على التحكيم الدولي حول مثلث «بادمي» بموازاة قبول إريتريا بنتائج تحكيم جزر حنيش كان لابد وأن يخلق مرارة مؤكدة عند أسمرة.

حدث ذلك بالرغم من علم الجميع بأن إريتريا تستحق مقعداً موازياً للصومال وجيبوتي في الجامعة العربية وجزر القمر.

التبست إريتريا بالمشكلة الصومالية أكثر من الدول العربية، سواء عبر حضورها الدائم في مؤتمرات المصالحة الصومالية، أو حتى تبنيها رؤية خاصة في حل هذه المشكلة، وبالمقابل تركنا إريتريا قانعين بفكرة واحدة ووحيدة هي أن أسمرة تنكّرت للعرب، وأنها تستحق منا الجفاء!!

مثل هذه السياسة تكرس قطيعة منهجية بين العالم العربي وعمقه الطبيعي وتكشف لنا درجة التردي في النظرة الدبلوماسية والسياسية، بل واللوجستية تجاه أقرب جغرافيا جيوسياسية للمنطقة العربية.

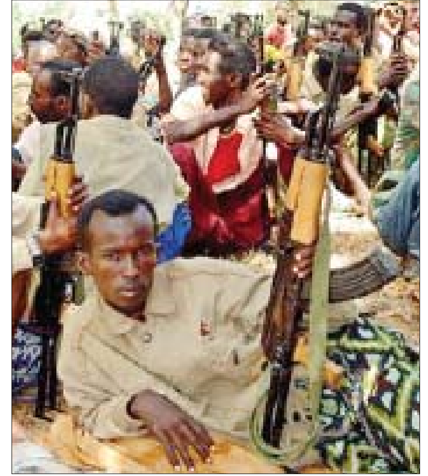
جيبوتي على الخط

مع تزايد الخلافات الإثيوبية الإريترية نجحت جيبوتي في الاحتفاظ بمسافة متساوية بين الطرفين الإثيوبي والإريتري، فهي لم تتدخل لصالح طرف منهما، لكنها أيضاً أفسحت المجال للتجارة الإثيوبية من خلال ميناء جيبوتي وذلك عطفاً على إغلاق ميناء أسمرة في وجه التجارة الإثيوبية، وكان الموقف مستوعباً حتى من قبل إريتريا التي لا ترى أن خلافها مع أديس أبابا يذهب بها بعيداً في تبني حصار قاتل لشعب شقيق.



ديسمبر ١٩٩٧، ماساوا - إريتريا

وفي هذا الباب نشير إلى أن ترتيبات العلاقات الإثيوبية الإريترية الجيبوتية تجري دون عناية العالم العربي، وكأنه أمر يتم في المريخ .



وبالتوازي مع ذلك نلاحظ أن الجهود السياسية العربية في تسوية المشكلة الصومالية كانت في ذيل القائمة، وبالمقابل كانت هنالك أدوار متواترة لعديد من الدول الإفريقية، وخاصة إثيوبيا وكينيا وجيبوتي، فقد كان لجيبوتي شرف رعاية أكبر لقاء تصالحي بين الصوماليين في ما سمي حينها بشرعية مؤتمر «عرتا»، وكانت لإثيوبيا أيضاً أدوار هامة في احتضان الحوارات الصومالية، أما كينيا فقد انبثقت عنها شرعية «نيروبي» وكانت اليمن الدولة العربية الوحيدة التي حرصت على أن تبارك مؤتمرات الشرعية، وحاولت غير مرة أن تجمع فرقاء الساحة الصومالية وانفردت باحتضان أكثر من مليون لاجئ صومالي بالرغم من أحوالها المادية الصعبة .

جزر القمر والعرب

لم يلتفت العالم العربي إلى دولة جزر القمر العربية الصغيرة القابعة في المحيط الهندي، ولم يكن هنالك أي تحرك استباقي لمنع انفصال إحدى تلك الجزر لتصبح تابعة لفرنسا، ولم يتم تقديم أي مساعدات ملموسة لهذه الدولة العاجزة عن دفع رواتب مُستخدميها والتي تفتقر لأبسط البُنى التحتية والخدمات، وإذا استثنينا الدعم العسكري اللوجستي السوداني والجهود المحمودة لدولة الإمارات العربية المتحدة في تقديم الدعم المادي، فإن بقية العرب لم ينظروا لأمر هذه الدولة الصغيرة المتواضعة بالرغم من إشارات رئيسها أحمد سانبي، ودعواته المتكررة للأخذ بيدها، وكونها عضواً أصيلاً في بيت العرب الفولكلوري «الجامعة العربية» .

إيران ولأهداف ليست غامضة بادرت لملء الفراغ، ونشرت ظلالاً مؤكدة على الجزر، وأفادت من رئيسها «السُني الأشعري الشافعي» الذي درس لديها قبل حين والذي ينتسب إلى بيت علوي في حضرموت.

اليمن أقرب البلدان العربية لجزر القمر وتليها سلطنة عمان فاليمن والسلطنة يشكلان ملمح انتماء وفخر لعديد من سكان الجزر الذين يتوافدون إلى البلدين بحثاً عن أنسابهم وأقاربهم، لكننا وبالرغم من معرفتنا بذلك تركنا جزر القمر تتخبّط بين ناري فرنسا وإيران، فالأولى نجحت في استقطاع جزيرة من جزرها، وإيران تسعى إلى تطويق شرق إفريقيا واستتباعاتها في جنوب الجزيرة العربية من خلال كماشة ناعمة اسمها جزر القمر، وتجد حكومة جزر القمر نفسها في حيرة أمام المساعدات الإيرانية السخيّة، مقابل التخلي العربي عنها، فلماذا نُلام إيران على ما تفعله طالما أن الفراغ سيد الموقف في جزر القمر وغيرها من مناطق العرب الغاربة ؟



e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

سلسلة إشراقات

تُعنى سلسلة إشراقات بالنصوص الندية والمشغولة بفتنتها الأولى، ولكن حضورها مشتعل دائماً بالأسئلة وبحرقة الإبداع ورجفته العارمة في الروح. هذا واختارت دائرة الثقافة والإعلام أن تنحاز لهذا الإبداع النقي والذاهب بثقة لشق الظلام والتجاهل الإعلامي، كي تحجز لها مكاناً في قادم الشعر والقصة والرواية والنقد كملمح لشكل هذه السلسلة التي تحتضن الأنفاس الباهرة وتنتظر بشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

لذا تدعو دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة أبناء وبنات الإمارات كتّاب وكاتبات القصة والشعر والرواية أن ينضموا إلى كوكبة المبدعين الذين تتبنى كتاباتهم من خلال إصداراتها، دعماً لهم ولمسيرة الأدب في الوطن

ترسل المشاركات إلى:
قسم الدراسات والنشر
ص. ب 5119 الشارقة
دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف : 5671116 - 009716
برّاق : 5662126 - 009716

مظاهر التحديث والتأصيل في حركة الإصلاح في المشرق الإسلامي

الحسين الإدريسي

عرفت الأمة الإسلامية في مطالع القرن التاسع عشر حركة غير عادية في اتجاهين الأول خارجي: إذ تحولت إلى قبلة للأطماع الأجنبية نظراً لما كانت تعرفه من ترهل سياسي وضعف عسكري وإداري، والثاني داخلي حاول لملمة الأوضاع لاستنهاض ينجي الأمة من تلك الأطماع ويخرجها من ذلك التخلف الذي كبلها بكبول قاسية في كل المناحي الاجتماعية، والعلمية والدينية والاقتصادية. ذلك التخلف الذي نقلت دائرة المعارف البريطانية صورة عن مجتمعه قائلة: «إن السيد جمال الدين أدخل فلسفة ابن سينا إلى الأزهر وقام بتدريسها كما أحضر كرة داخل المسجد لتوضيح شكل الكرة الأرضية لطلابه مما سبب في ارتفاع صيحات علماء الدين ضده حتى أخرجوه من الأزهر»(١). وما كان السيد جمال الدين ليتراجع أو يكل في التصحيح لمستويي التهديد الخارجي والداخلي القاضي بافتراس ما تبقى من حيوية في جسد الأمة. وفي دراستنا لهذه الحركة التي ابتدأها السيد الأفغاني نحاول الوقوف على الرؤية والمنهج الموزعين بين التحديث إزاء قوى الجمود والتقليد الأسود، وبين التأصيل إزاء قوى التغريب الإلحاقي في المشرق والمغرب.

لكن الإشكال الذي تثيره ثنائية التحديث والتأصيل، أو ما يعبر عنه بالأصالة والمعاصرة في ثنائية أخرى قد تتشابه مع الثنائية الأولى حسب بنية المصطلحات لا يروم عطشها بهذه العبارات القليلة، ذلك بأنه يقل وروده كلمة «الأصالة» ومشتقاتها في الحصاد النقدي للعشرينيات والثلاثينيات، فلم تكن «الأصالة» واحدة من المتقابلات الأربعة التي شغل بها ذلك العهد: التقليد والابتكار، ولكن الحديث عن الابتكار مهد لفكرة الأصالة من بعد، فالعقاد في حديثه عن البارودي يميز مراحل أربعاً في الانتقال من دور الركود والجمود في الشعر إلى دور النهضة والإجادة: أولها دور التقليد الضعيف أو التقليد للتقليد، وثانيها دور التقليد المحكم أو التقليد الذي للمقلد فيه شيء من الفضل وشيء من القدرة، وثالثها الابتكار الناشئ من استقلال الشخصية أو من شعور بالحرية القومية، ورابعها الابتكار الناشئ من استقلال الشخصية أو من شعور بالحرية الفردية. فالابتكار إذن مرحلة تأتي في مدارج النهضة بعد التقليد، أو على درجات الابتكار هو ذلك الذي يأتي من التفرد أو استقلال الشخصية»(٢).

إشكال في التسمية:

لا يوجد اتفاق على التسمية فهناك من يعتبرها «نهضة»، كما يذهب آخرون إلى اعتبارها حركة إصلاحية، وهناك من يشكك أصلاً في المصطلحين بالرفض، وينعت تلك الحركة الفرية، وفي هذا الصدد يقول الشيخ جعفر المهاجر: «... ذلك هو الأساس الحقيقي لتلك الفرية الشائعة الذائعة، التي حقبت تاريخنا في عصرين عصر الانحطاط وعصر النهضة، والتي تدمغ قروناً عدة من التاريخ الإسلامي بأبشع ما دمغ به تاريخ أمة، الانحطاط، هذه الكلمة التي توحي بأنه لم يكن ثمة خير ولما ينفع الناس، وهذا حكم جائر ولا ريب، فقد كنا في تلك الأزمان نعيش على أرض نظيفة، منها نستخرج طعامنا وننتج سلاحنا وأدواتنا وأكسيتنا ولم نكن مضطرين للوقوف الذليل على الأبواب، نستجدي لقمة العيش الرهن وقطعة السلاح المشروطة... علينا أن نتأمل جيداً، بل وجيداً جداً، في مغزى نجاح الثقافة الغازية في تسريب هذه الفرية إلى عقولنا بالقبول والرضا التامين منا، وتحويلها إلى مقولة يجري تداولها بيننا بكل براءة، وكأنها حقيقة علمية ثابتة وحيادية»(٣). لكن الشيخ



جمال الدين الأفغاني

المهاجر لا يعمد إلى تحليل أوضاع الأمة حينها، بل يقيس الوضع الماضي على الحاضر، لأن وضعنا أصبح يسوء بتقدم الزمن، إذ كانت حالة الأمة في ذلك العصر أحسن بكثير مما نحن فيه الآن إذا احتكمنا على النهضة بالمآل والنتيجة، لكنني لا أوافق الشيخ على هذا التشخيص لأن صفة الانحطاط لا تدمغ قروناً من الإسلام كما قال، فالانحطاط لا يكون إلا بعد العظمة، وهذا ما فصل ابن خلدون القول فيه كثيراً، كما أن الانحطاط حقيقة عينية عبر عنها مصلحون مخلصون لا يمكن التشكيك في هويتهم وليس فرية نجحت الثقافة الغازية في تسريبها إلى عقولنا وثقافتنا ولعل الشيخ يومئ إلى الاتجاه الذي طرحه بعض الموارنة، ومهما يكن فإن الحركة الإصلاحية والنهضوية ليست حركة متجانسة بل كانت تحمل وجهات نظر تصل في بعض الأحيان إلى التضارب والتعاكس، دون أن ننفي الالتباس الذي عرفه مفهوم النهضة عند كثير من المثقفين المستحدثين فقد ردده معظمهم دون وعي بحقيقة الأمر لا بمضمون مصطلح النهضة ودون معرفة لمنشأ هذا المصطلح والحيز الذي انطلق منه، متجاوزين حدود الجغرافيا معتبرين أن الانتماء إليه سبق حضاري ولا يضر الأخذ به، ولا يترتب عليه أي ضريبة، قد تصيب المبادئ والأهداف وحتى السيادة والكرامات»(٤).

معانقات الحداثة ومفارقات التغريب في حركة الإصلاح:

لم تخل الساحة الفكرية المزامنة لحركة الإصلاح من معارك فكرية بين وجهات نظر مختلفة رسمت حدوداً فاصلة بين ضرورة الإصلاح والتحديث مع الحذر من الوقوع في شراك التغريب فقد لبست المفاهيم لبوساً

لم تخل الساحة الفكرية المزامنة لحركة الإصلاح من معارك فكرية بين وجهات نظر مختلفة رسمت حدوداً فاصلة بين ضرورة الإصلاح والتحديث مع الحذر من الوقوع في شراك التغريب فقد لبست المفاهيم لبوساً غامضاً جعل شخصيات كبيرة إزاء المساءلة النقدية والتشكيك نتيجة فتح الباب مشرعاً أمام الفكر الأوروبي

غامضاً جعل شخصيات كبيرة إزاء المساءلة النقدية والتشكيك نتيجة فتح الباب مشرعاً أمام الفكر الأوروبي، وإذا كان السيد جمال الدين الأفغاني حسب الشيخ الأزهري محمود أبو رية هو رائد «النهضة السياسية والفكرية والذي كانت رسالته إلى الشرق مبعث نهضته الحديثة، وكان قد جمع بين الزعامات الثلاث الروحية والفكرية والسياسية فأدى من الناحية الدينية: مهمة الإصلاح والتجديد التي أدى مثلها مارتن لوثر للمسيحية، وأهاب بالأمم الإسلامية أن تفهم الإسلام على حقيقته وتطهر من الأوهام والخرافات، ومن الناحية الفكرية أدى المهمة التي قام بها فلاسفة الفكر أمثال جان جاك روسو ومونتسكيو وغيرهما ومن الوجهة السياسية استنهض الهمم واستثار في النفوس روح العزة، وقام بمثل العمل الذي اضطلع به زعماء النهضات السياسية في الغرب كوشنطن وجاريبالدي ومازيني وكوشت وغيرهم»(٥)، فإنه يظل الرائد الأول والمتهم المبطن في الآن ذاته من لدن كثير من المشايخ في إدخال الفكر الغربي إلى البلاد الإسلامية، والشيخ أبو رية نلاحظ من خلال تعظيمه للأفغاني يعتمد المرجعية الغربية في التمثيل والتشبيه (مارتن لوثر، جان جاك روسو، مونتسكيو، واشنطن). لكن تلك الاتهامات المبطنة للسيد جمال الدين لم تكن في محلها، لأنه لم ينفتح على العلوم الغربية إلا بحصانة تأصيلية قوية، يقول العقاد في محاضرة له بجمعية الشباب المسيحيين (٨ فبراير ١٩٣٤)، «برع السيد جمال الدين في العلوم العقلية، كما برع في علوم الشريعة وألمّ بكثير من دقائق العلوم العقلية، وألمّ بالعلوم الرياضية وتعلم إلى جانب هذا كله الفنون القديمة، وأضاف إليها كل ما تسنى له الاطلاع عليه في اللغات التي كان يعرفها وهي الفارسية والعربية والتركية والإنجليزية والفرنسية، فاجتمع له حظ من العلم الغزير يزداد غزارة وإثماراً في لب خصيب مثل لبه وبداهة مشرقة مثل بداهته»(٦) بهذا الزاد المعرفي وبالسلوك السياسي والحركي الذي اعتمده، يكون الأفغاني نموذجاً للتحديث الذي بذل كل ما في وسعه لصد التغريب والإلحاق الذي مثلته مجموعة مؤتمر باريز (١٩١٣) الذي شمل عدداً من الشباب الشاميين مسلمين ومسيحيين لاستقلال سورية عن الدولة العثمانية وجعلها تحت حماية فرنسا، واضطلعت الجرائد بنشر وجهات نظرهم مع العلم أن عدداً كبيراً منهم كان قد تخرج من مدارس الإرساليات ففي السبعينيات من القرن التاسع عشر أخذ يظهر بالعربية نوعان جديدان من الصحف الصحف السياسية المستقلة التي تنشر أخبار السياسات العالمية والمجلات التي كانت تتوخى غرضاً مزدوجاً هو اطلاع المفكر العربي على أفكار أوروبا وأمريكا واختراعاتها، وكانت أشهر تلك المجلات اللبنانية والمصرية «المقتطف» التي أنشئت في ١٨٧٦ و«الهلال» التي ظهرت لأول مرة في سنة ١٨٩٢، وكان قد أنشأ الأولى معلمان مسيحيّان من أساتذة الكلية البروتستانتية السورية (يعقوب صروف

وفارس نمر) و«المقطم» و«الأهرام» اللتان صدرتا في القاهرة«(٧)، إضافة إلى عدد منهم من الكتاب والمثقفين نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر، شبلي الشميل، خليل غانم، خليل الخوري، سلمان البستاني.

ولا يمكننا مجاراة بعض القراءات التخوينية التي تجعل التغريب خيانة، لأنه في كل الأحوال يعد وجهة نظر تعبر عن القلق الراغب في التقدم والخروج من المأزق، لأننا حينما نسترجع المسيرة الفكرية لرواد النهضة فإننا لن نعثر على خطوط ثابتة في التعبير، أو آراء قارة عند أصحابها من البداية إلى النهاية، ومهما حاولنا وضع الرواد في خانات فإننا لن نفلح في الإبقاء على أي منهم في إطار معين، وذلك ما لاقيناه في بحثنا إلى درجة تثير الدهشة والاستغراب وتعبر بحق عن عمق الأزمة وشدة الصدمة الغربية، يقول محمد محمد حسين مؤلف كتاب «الإسلام والحضارة الغربية»: «فلم يمض على موت محمد عبده أكثر من ربع قرن حتى أصبح الأزهر -موطن المعارضة الأصيل لمحمد عبده والأفغاني- عامراً بأنصارها الذين يحملون لواء الدعوة إلى (التجديد) وإلى (العصرية) ولمن شاء أن يعرف المكان الصحيح والقيمة الحقيقية لمحمد عبده والأفغاني أن ينظر في الصحف اليومية والمجلات الدورية وفي كتب الكتاب الليبراليين الذين لا يسمحون بأن يمس أي منهما والذين يهاجمون بفظاظة وشراسة كل من يمسهما من قريب أو بعيد»(٨).

هذا النص يعكس بجلاء مدى التذبذب والتيه في تقويم حركة الرواد الإصلاحيين، مع أخذ قساوة محمد محمد حسين على الأفغاني في باقي نصوصه بعين الاعتبار. وكرد فعل عن موجات التحديث برزت «حركات كالوهابية والشوكانية والألوسية والسنوسية والمهدوية للعودة إلى الأصول بدون تفهم لحقيقة الأسباب الكامنة وراء التخلف»(٩).

أزهريون في اتجاه التحديث:

«...يعتبر الشيخ حسن العطار واضع اللبنة الأولى، وطابع الصورة الهيولية لتلامذته عن المجتمع الأوروبي، ويعتبر الطهطاوي حالة نموذجية لوضع العالم ضمن مشروع محمد علي التحديثي فالطهطاوي نشأ وتشكل في سياق التجربة الجديدة ووجد في الشيخ حسن العطار أستاذه وشيخ الأزهر فيما بعد القدوة والموجه»(١٠). هذا التكوين الأزهري منح الطهطاوي نظارة تراثية لرؤية الحداثة الغربية، والاعتزاز بمرجعية الانتماء التي تعطي للخطاب هويته داخل الحداثة العالمية، فلقد عاش الطهطاوي في فرنسا عدة سنوات أتقن خلالها الفرنسية وانصرف إلى الترجمة لميزته عن كثير من زملائه في التفوق باللغة العربية وثقافته الأزهرية... وبعد عودته إلى مصر تقدم بطلب إلى محمد علي باشا يطلب إنشاء مدرسة الألسن والتي عمد خريجوها إلى ترجمة الكتب الأدبية والتاريخية بإشرافه»(١١). وهذا يعد في نظرنا مكسباً هاماً للغاية ذلك أن الترجمة هي إعادة إنتاج للمعرفة يمر عبر فهم المترجم الذي ينتمي للثقافة الأزهرية وهذا ما كسر قطبية الترجمة التي كانت تتولاها معاهد الإرساليات المسيحية وتلامذتها عبر المجلات السالفة الذكر، والتي لا تخلو من وجهة نظر ذاتية في الترجمة لكن الأمر لم يكن يجري بتلك السهولة التي نظن، فقد واجهت الطهطاوي عراقيل كثيرة في مشروعه منها مناهضة الخديوي عباس لنهج الطهطاوي ومعارضة شيخ الأزهر لأفكاره، ثم نفيه إلى السودان، وكانت للطهطاوي مساهمات قانونية إذ قام بترجمة القوانين الفرنسية، وبعد بحثه المصطلحات الفقهية المطابقة للقانون الفرنسي واهتم بالحرية قائلاً: الحرية من حيث هي رخصة، أي إباحة العمل المباح من دون مانع غير مباح، وقد قسمها إلى خمسة أقسام الحرية الطبيعية



شكري عياد

مع الإنسان وانطبع عليها كالأكل والشرب والمشي والحرية السلوكية التي هي السلوك ومكارم الأخلاق، والحرية الدينية وهي حرية العقيدة والرأي والمذهب بشرط ألا تخرج عن أصول الدين، والحرية المدنية وهي حقوق العباد والأهالي الموجودين في مدينة بعضهم على بعض والحرية السياسية وهي تأمين الدولة لكل أحد من أهاليها على أملاكه الشرعية(١٢).

من خلال تتبعنا لكثير من نصوص الطهطاوي نجد أن هاجس التحديث لا يتعارض عنده مع القيم الدينية ولا يتم على حسابها، كما أنه لا مجال للتنافي بين التحديث والتأصيل، لأنهما متكاملان، ولا يقف أحدهما على نفي الآخر والحلول مكانه، يقول في موضع آخر: «البلاد الإفرنجية بلغت أقصى مراتب البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعة أصولها وفروعها ولبعضهم نوع من المشاركة في بعض العلوم العربية، وتوصلوا إلى فهم دقائقها وأسرارها غير أنهم لم يهتدوا إلى الطريق المستقيم ولم يسلكوا سبل النجاة... كما أن البلاد الإسلامية قد برعت في العلوم

الشرعية والعمل بها، وفي العلوم العقلية وأهملت العلوم الحكمية بجملتها، فلذلك احتاجت إلى البلاد الغربية في كسب ما لا تعرفه وجذب ما تجهل صنعه...»(١٣) والملاحظ على هذا النص أن الطهطاوي دقيق في تحميل المسؤوليات فهو لا يحاكم الأفكار أو العقائد، كأن يقول مثلاً بعض الحداثيين إن الإسلام هو سبب التخلف إذن يجب إزاحته، أو كما يقول بعض الإسلاميين إن الحداثة أو المسيحية ملحدة أو كافرة أو شيطانية ذلك أن الطهطاوي يضاد هذين المنهجين المنحرفين فيحمّل عدم الاستقامة للبلاد الغربية وسكانها رغم علومهم الهائلة، وأبرز مظاهر هذا الاعوجاج هو الاستعمار والظلم كما أنه يحمّل مسؤولية التخلف العلمي للبلاد الإسلامية ومسلميها الذين جمدوا تفكيرهم في مستوى علوم العبادة، وتكاسلوا عن البحث في العلوم الحكمية يقول الدكتور عبد العزيز المقالح «تميزت سنوات النصف الثاني من القرن التاسع عشر في مصر على الصعيد الأدبي بكونها سنوات الجدل مع الأسلاف على ضوء المعارف الأدبية والفكرية الوافدة، وقد تخلف لنا من ذلك الجدل – الذي شارك فيه يومئذ المحافظون والمستنيرون على السواء تركة طيبة ما نزال نسترجعها باحترام عميق... وقد أثبت الجانب الموضوعي من ذلك الجدل أن الخصام مع التراث، أو التنكر له، أمر مخالف لطبيعة الحياة والبشر كما أن الخصام مع الجديد والتنكر له، أمر مخالف لطبيعة الحياة وللطبيعة البشرية إن لم يكن أكثر خطورة»(١٤).

- محمد عبده: حرارة الانطلاقة وبرودة المآل:

لا يمكن للباحث في تراث محمد عبده أن يقطع الرأي في اتجاه واحد دون جمع أطراف الحديث عن مسيرة محمد عبده المتميزة بالتحول وعدم الثبات، ولعل التسرع في الحكم القار على تراث

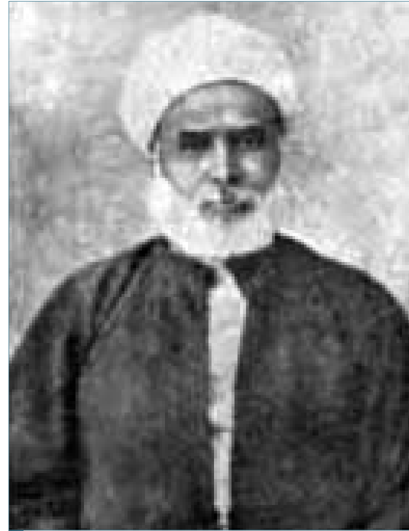


خليل الخوري

عبده سيؤدي حتماً إلى خلل منهجي يضيع أمانة البحث، ويبخس الشيخ المجدد حقه، فلقد كانت مسيرة الشيخ محمد عبده مثيرة حقاً، وأبرز مظهر من مظاهر الإثارة والجدل يتجلى في الهوية الفكرية لتلامذته فقد أفرزت لنا مدرسة محمد عبده تيارين متباعدين مثل التيار الأول رشيد رضا بكل ما تعنيه خطة المنار ونهجها الفكري، أما الثاني فقد عبر عنه قاسم أمين بكل ما حمله هذا الاسم من معنى ولا يزال يحمله في طيات دعوته إلى الآن، وهذا ما جعل الشيخ محمد عبده في مهب النقد لجرأته في التجديد والاجتهاد فقد عبرت مجلة البيان في إحدى افتتاحياتها عن هذا النقد إزاء الشيخ قائلة نحاول تقويم المدرسة الإصلاحية التي توسم بالتجديد ويقال عن زعمائها إنهم مجددون عملوا على تفسير الإسلام تفسيراً يلائم الحضارة الغربية، لقد كان الأفغاني فيلسوفاً قبل أن يكون مصلحاً، أما رأي الشيخ محمد عبده في الجهاد فهو ينم عن ضعف شديد أمام الغربيين فهو يرى أن المسلمين إنما شهروا سيوفهم في أول الدعوة دفاعاً عن أنفسهم، أما الفتوحات التي وقعت فكانت من ضرورة الملك، وكانت للشيخ محمد عبده آراء غريبة حينما اعتبر الميكروبات نوعاً من الجن، وعندما استفتي: هل يجوز منع تعدد الزوجات؟ أجاب نعم لأن العدل المطلق شرط واجب التحقيق، وتحقيق هذا العدل مفقود حتماً، فللحاكم والعالم منع التعدد إلا في حالة واحدة، إذا كانت الزوجة عقيماً...، وبهذا فإن رشيد رضا أقرب منهما (عبده والأفغاني) إلى الإصلاح المنشود وأقرب إلى فهم الإسلام»(١٥)، ولعل هذا رأي يعد متسرعاً في الحكم على شخصيتين رائدتين في الحركة الإصلاحية انطلاقاً من أحكام متفرقة ومعزولة عن سياقها الفكري والزمني لأن دراسة الشيخ محمد عبده تقتضي ضبط مسارات التحول ضمن وجهات النظر المختلفة للشيخ ذاته ودراسة علاقته بالسيد جمال الدين.

ابتدأ الشيخ محمد عبده نهجه التعليمي طالباً للعلوم الدينية وأحس بتعب ذهني شديد زاده رهقاً، حتى حاول ترك هذا المجال تركاً أبدياً لولا تدخل خاله ذلك الشيخ المتصوف الشيخ درويش الذي حاول أن يحبب إليه تلك العلوم الدينية في صورة تبسيطية ومباشرة، ولكم كان تدخل الشيخ درويش موفقاً مع قلة زاده العلمي، والذي جعله مؤهلاً لولوج الأزهر الذي تخرج منه بشهادة العالمية بعد أن سلخ من عمره اثني عشر عاماً (١٢٨٢-١٢٩٤) في التحصيل، حينها لم يكن في ذهن أحد من الأستاذ والطالب أن يلتقي أحدهما بالآخر، أي أن لقاء محمد عبده بالأفغاني لم يكن نتيجة تخطيط مسبق، ولم يكن الأستاذ الأفغاني ذلك الدرويش الفاني الذي يقطن دار الهجرة والترحال، يعلم أن القدر في مصر يخفي له تلميذاً نجيباً في مستوى

محمد عبده الذي لم يتصوره وأيضاً أن طريق الشرق سوف تهديه ذلك الأستاذ الكبير، وعن حيرة اللقاء يتحدث محمد عبده قائلاً: «وبينما الناس على هذا، لا كاتب ينبههم، ولا خطيب يعظهم، إذ عرض أمر قلّما يلتفت إليه، وإن كان مما جرت به السنة الإلهية في كل زمان... جاء إلى هذه الديار في سنة ١٢٨٦هـ. رجل غريب، بصير في الدين عارف بأحوال الأمم واسع الاطلاع، جم المعارف، جريء القلب، وهو المعروف بالسيد جمال الدين الأفغاني... اشتغل بالتدريس لبعض العلوم العقلية ... فاستيقظت مشاعر وانتبهت عقول وخف حجاب الغفلة»(١٦). ولولا أن رزق محمد عبده فهماً رهيفاً واستعداداً نبيهاً لما استطاعت نداءات الأفغاني أن تحرق حجب الجهل السميكة التي كانت تسيطر على العامة والعلماء، ولا شك أن الأفغاني كان سعيداً بنجابة هذا التلميذ لأنه لقي عنتاً كبيراً ممن نصبوا أنفسهم حراس الشريعة. قال الشيخ محمد عبده «كان السيد جمال الدين يلقي الحكمة لمريدها وغير مريدها، ومن خواصه أنه يجذب مخاطبه إلى ما يريد وإن لم يكن من أهله، وكنت أحسده على ذلك، لأنني أتأثر في حالة المجلس والوقت فلا تتوجه نفسي للكلام إلا إذا رأيت له محلاً قابلاً واستعداداً ظاهراً»(١٧) وتوثقت علاقة الشيخ بأستاذه عبر الكتابة في المجلة التي أنشأها في باريس تلك التي كانت تدعو المسلمين إلى التحرر والنهوض والثورة، لكن حرارة اللقاء بين الرائدين لن تدوم فقد أسهمت في تبريدها وفك عراها إخفاقات وضربات، بعد أن فشلت ثورة عرابي، وفشلت مفاوضاته مع الإنجليز، هذه الاتصالات التي جرّت عليه كثيراً من النقم، وتوقفت «العروة الوثقى» منبر الإصلاح وتبين أن نهج محمد عبده لم يتعدّ شرارات حرارة اللقاء بالأستاذ الذي كان يملك رؤية أعمق افتقدها التلميذ الذي خط لنفسه خطاً مغايراً،



محمد عبده

جعل ديدنه العلم والتربية في علاقتهما بالدين والمجتمع والغرب، والتي بلورها في مؤلفاته: «الإسلام والرد على منتقديه»، وكتاب «الإسلام والنصرانية مع العلم والمدنية»، كما عمد إلى استعمال العلوم الحديثة في تفسيره للآيات القرآنية يقول: «وعلى أننا نحن المسلمين لسنا في حاجة إلى النزاع فيما أثبته العلم وقرره الطب أو إضافة شيء إليه مما لا دليل في العلم عليه، لأجل تصحيح بعض الروايات الأحادية، فبحمد الله تعالى أن القرآن أرفع من أن يعارض العلم...» إلا أنه من واجب العقل أن يتواضع أمام الله وأن يتوقف عند حدود الإيمان، أما ضمن هذه الحدود فليس هنالك أي حاجز يعترضه ويعرقل نشاطه، أو أي شيء يحد من نظرياته التي يمكن أن تصدر وفقاً لهذه الأفكار»(١٨). وفي «رسالة التوحيد» التي ألفها حاول أن يقعد القواعد التي يمكنها أن تكون أرضاً صلبة لفكر إسلامي سديد ومع عودة رياض باشا صديقه إلى الوزارة وسعيه إلى الخديوي في الصفح عن الشيخ مضافة إلى شفاعة «اللورد كرومر»، عاد الشيخ محمد عبده إلى مصر، وعاد خطه إلى الانحدار مع تأليف الكتب وتحويشها ويستمر في الانحدار مع عرضه لمشروع إصلاح الأزهر على «اللورد كرومر»، حيث يقارب على نهايته مع توليه مفتي الديار المصرية وخلافه مع الخديوي عباس لينتهي وحيداً فريداً مدرساً في الأزهر مع فكره اليتيم»(١٩).

رؤى ومواقف إصلاحية في الأدب العربي:

كانت حركات الأفغاني والطهطاوي وخير الدين التونسي ومحمد عبده المحرك الرئيس لكل الحركات والاتجاهات التي ستتفاعل لاحقاً على الساحة الأدبية فقد أمدتها بالأسس الفلسفية للإصلاح وساعدتها على تمزيق أغشية الجمود التي كانت تكبل العلم والثقافة، كما أن الأدب لا يمكن أن يفصل عن الأسس الفكرية والدينية، إن لم يكن من تجلياتها، وكانت الصحافة بكل تشعباتها لسان تلك التفاعلات، كما أن حركة الترجمة ساهمت بالقسط الأكبر في فتح المجال الأدبي على التجارب الحداثية، وقد عمل شبلي الشميل الخيلاقي بدعم كبير من محمد عبده على ترجمة الحكاية الإغريقية «دفنس وخلوى» هذا النص الأدبي الأسطوري الإغريقي الذي يخدم نظرية «النشوء والارتقاء» كما انصرف سليمان البستاني إلى ترجمة «إلياذة هوميروس» نظماً إلى العربية، وصدرت عن دار الهلال بمصر عام ١٩٠٤ مقدمة مطولة يدرس فيها أسرار النقل عند الغرب، وذهب نيقولا فياض إلى ترجمة قصيدة البحيرة للشاعر الفرنسي «ألفونس دو لامارتين» لكن عملية الترجمة هذه كانت تتخذ من النص الأجنبي مادة موحية لنظم قصيدة جديدة باللغة العربية، وهي تترجم المضمون وتترك الشكل(٢٠).

ولم تتوقف عملية الترجمة على يد المسيحيين العرب فحسب بل شملت المسلمين أيضاً ومنهم شكيب أرسلان إذ يقول: «ولما كنت من جملة

هذه الأمة الباكية على ذلك الفردوس الضائع أولعت من أوائل صباي بقراءة تاريخ الأندلس، والتنقيب عن كل ما يتعلق بالعرب في تلك الجزيرة حتى إنني لما اطلعت على رواية «آخر بني سراج» للكاتب الفرنسي الكبير «رينيه شاتوبريان» بادرت إلى نقلها إلى العربية وذيلتها بتاريخ الأندلس نشرته من أربعين سنة، ثم نفذت نسخه بأجمعها، وقلت في مقدمته: ولا أكتم القارئ الذي هو خليق بأن لا يخفى عليه ذلك بشوقي بصر ولطف حسه أن الأمر غير خال في هذا الإملاء من نزعة جنسية «...فيا ليتنا نتبع الآن سنن من قبلنا، ونقتدي بسلفنا... ونعتبر بحمراء غرناطتنا...»(٢١).

وهذه الترجمة كما نلاحظ هي ترجمة موجهة خلافاً لباقي الترجمات، لأنها تحمل رؤية أدبية تدعو إلى العودة إلى الذات، أما حافظ إبراهيم فقد اقتحم ميدان الترجمة بزاد لغوي أجنبي قليل وبشجاعة أدبية كبيرة في تعريب رواية «فيكتور هيغو» الضخمة «البؤساء» ببيان عربي ساحر وبإيجاز تقتضيه البلاغة، ولكن النص كان نص حافظ إبراهيم ولا يمت بصلة إلى نص الكاتب والشاعر الفرنسي هيغو»(٢٢). وقد استطاب المنفلوطي هذا الطريق ووجد فيه إشباعاً لنزعة رومانسية في نفسه أيقظتها مؤلفات الرومنطقيين الفرنسيين.. واستعان ببعض أصدقائه فترجموا له أعمالاً قصصية ومسرحية وروائية تنتمي إلى المدرسة الرومنطقية (٢٣).

طه حسين: التحديث بصدمة التشكيك:

يقول الدكتور شكري عياد عن الأدب في عصر طه حسين: «...وكان المحصول الأدبي فقيراً في أيامهم، فكانوا (قادة الأدب) إذا كتبوا عن شيء من نتاج الأدباء المعاصرين اتخذوا من هذه الكتابة وسيلة لبيان رأيهم في المسار الذي ينبغي أن يتخذه الأدب وليست هذه الظاهرة

أما رأي الشيخ محمد عبده في الجهاد فهو ينم عن ضعف شديد أمام الغربيين، فهو يرى أن المسلمين إنما شهروا سيوفهم في أول الدعوة دفاعاً عن أنفسهم، أما الفتوحات التي وقعت فكانت من ضرورة الملك

أقل وضوحاً عند طه حسين منها عند العقاد فكتاب «حافظ وشوقي» لا يضم فقط مقالات طه حسين عن الشاعرين.. ولكنه يضم أيضاً آراء طه حسين وتنبؤاته حول حاضر الأدب العربي ومستقبله ومكان كل من الشعر والنثر فيه، كما يضم تعريفاً ببعض الشعراء الفرنسيين، وترجمة نماذج من شعرهم، توضح مفهوم الشعر الجيد الذي يليق بهذا العصر على أن حال الإنتاج الأدبي الخالق تغيرت تغيراً ملحوظاً منذ أوائل الثلاثينيات حين ظهرت مجموعة كبيرة من الشعراء الجدد احتضنتهم مجلة «أبولو» وثابر معظمهم على الإنتاج والنشر بعد انطوائها.. ولعل نشاط طه حسين في التعليم الجامعي ذلك النشاط الذي لم يكد ينقطع منذ عودته من بعثته في أوروبا، كان سبباً في حدبه على هذه الاتجاهات الجديدة كما يحدب الأستاذ على تلميذ واعد»(٢٤). وشكري عياد يضع مقابلاً بين طه حسين والعقاد ليست هذه مساحة نقاش تداعيات تلك المقابلة التي تحمل نقداً مؤدباً لطه حسين في اختياره للتحديث وإدارة ظهره لما يسميه شكري عياد بالأدب الجاد عند تيمور في القصة والحكيم في الرواية والمسرح، أما الأستاذ محمود شاكر فقد ذهب بعيداً في القسوة على عميد الأدب حينما قال: «إذا كان هناك تخريب في الثقافة المصرية

فإن المسؤول عن هذا التخريب هو طه حسين لأنه بتشككه في الثقافة العربية قد أحدث نوعاً من التفريغ في العقل العربي» وهذه التهمة تعطي لطه حسين من التأثير السلبي والخطورة السلبية قدرة خارقة لم تكن عفاريت الأساطير في القصص القديم تمتلك بعضاً منها، لكنه من حق خصوم طه حسين أن يتصوروه كما يشاءون ملحداً مبشراً فرنسياً وماركسياً، متمرداً هداماً، ومن حق أنصاره أن يتصوروه كما يشاءون مفكراً إسلامياً مستنيراً وعالماً متمرداً وحتى نفهم طه حسين الأزهري (يقول الدكتور المقالح): «الذي استبدل الطربوش بالعمامة والقبعة بالطربوش، ينبغي أن نقرأ كل مرحلة من مراحل حياته وننظر إلى تفاصيلها المتغيرة بموضوعية فلم يكن طه حسين وإن لبس القبعة إلا متمرداً إسلامياً أزهرياً»(٢٥). يقول طه حسين: «في مثل هذا الشهر من سنة ١٩١٥ كنت أملي مقدمة «لذكرى أبي العلاء» عندما أردت إذاعته في الناس، وكنت ألاحظ في هذه المقدمة أنه قد كان في درس الأدب بمصر مذهبان أحدهما مذهب القدماء الذي كان يمثله الأستاذ الشيخ سيد المرصفي حين كان يفسر لتلاميذه في الأزهر «ديوان الحماسة» لأبي تمام أو كتاب «الكامل» للمبرد ينحو في هذا التفسير مذهب اللغويين والنقاد من قدماء المسلمين في البصرة، مع ميل شديد إلى النقد والغريب، وانصراف شديد عن النحو والصرف وما ألف الأزهريون من علوم البلاغة، والآخر مذهب الأوروبيين الذي استحدثته الجامعة المصرية بفضل الأستاذ «نلينو» ومن خلفه من المستشرقين.. وكنت ألاحظ أن الفرق بين المذهبين عظيم وكنت ألاحظ أن كلا المذهبين لابد منه إذا أردنا أن نتقن الآداب العربية إتقاناً صحيحاً ونفقه تاريخها فقهاً مقارباً وننشئ في نفوس الطلاب ملكة النقد والكتابة ونأخذهم بمناهج البحث المنتج»(٢٦)، ونكاد

أن نقف على رؤية طه حسين إلى مسألتي القديم والجديد في الأدب ودراسته وهي الرؤية التوفيقية بين مراعاة الخصوصية اللغوية والنحوية للنص الأدبي العربي وما تسهم به هذه الخصوصية في إغناء رصيد الباحث بالعتاد الأدبي وعلوم الآلة التي تمكنه من بناء أرض أدبية صلبة مع الانفتاح على المنهجية الأوروبية التي تقوي للباحث ملكة النقد وعيار الأدب، مما يسهم في إغناء الذوق وتوليد المعاني التي يمكنها أن تختبئ لكن توفيقية طه حسين لا تعني التلفيق الخيي حاول إرضاء الذات ومداهنة الحداثة ليخسر كل شيء. ومعارضة طه حسين للتلفيق ليست مسألة نستشفها أو فضيلة نتصدق بها عليه فتلميعه، لكنها حقيقة ينطق بها قائلاً: «وكنت ألاحظ أن قد كان بين المذهبين مذهب ثالث مشوه رديء كله شر، والخير كل الخير في أن يصرف عنه الأساتذة والطلاب صرفاً، وهو هذا المذهب الذي كان قائماً في مدرسة القضاء ودار العلوم وفي المدارس الثانوية المصرية كلها، والذي لا يأخذ بحظ من أسلوب القدماء في النقد ولا من أسلوب المحدثين في البحث وإنما يحاول أن يقلد الأوروبيين فيما يسمونه تاريخ الآداب، فيعمد إلى الكتاب والشعراء والخطباء والفلاسفة فيترجم لهم أو يختلس لهم ترجمة من كتب الطبقات على اختلافها.. ثم يلم في كل عصر بطائفة من المعاني يلفق بعضها إلى بعض في غير فقه ولا فهم ولا احتياط ولا دقة ويسمي هذا الخليط كله «أدب اللغة العربية» حيناً و«تاريخ اللغة العربية» «»(٢٧)، وإذا كان موقف طه حسين بهذا الوضوح وبهذه البساطة فما السبب في كل تلك الإثارة ضد طه حسين هل أسيء فهمه؟ أم أساء التعبير مع نقاء السريرة؟ أم يعود ذلك لحساسية الأمة من الجديد واليقظة؟ يقول طه حسين «وما أظن المصريين نسوا جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده –رحمهما الله– في هذا السبيل وما لقوه من السخط عليهما والمكر بهما، والتنكر لمن ذهب مذهبهما أو اختلف إلى دروسهما وليس لهذا مصدر إلا أن النائمين يكرهون اليقظة ويكرهون بالطبع من يدعوهم إليها، ومع ذلك نامت الأمة الإسلامية قروناً طوالاً ولكنها حين استيقظ بعض الممتازين منها ودعوها إلى اليقظة في إلحاح، أتيح لها في الوقت القصير شيء لا بأس به من التقدم، وإن لم تزل بعيدة أشد البعد أن تكون جديرة بتاريخها الإسلامي البعيد»(٢٨). إلا أن طه حسين يصور المعركة بكثير من التسطيح، إذ لم يكن الذين عارضوه يشبهون معارضي الأفغاني وعبده كما لم يكن هو نفسه في موقع الأفغاني وليست القضايا المنتقدة متشابهة بين الصورتين ولم يجعل طه حسين في شباك الاتهام ما سيعبر عنه هو نفسه بعد التراجع عن ذلك المنزلق الذي عبر عنه «حينما أنكر أن يكون لليمن شعراء يكتبون بلهجة قريش وهي مختلفة عن لهجتهم، ثم إنكاره أن يكون امرؤ القيس شاعراً جنوبياً وهو يكتب بلهجة شمال الجزيرة»، هذه التهمة ترفع عنه لأنه تراجع عنها في أحاديثه وربما يشير إلى ذلك التراجع قائل من الدكتور المقالح: «لقد سألني رحمه الله ودون أن ينتظر رداً مني: هل ما يزال اليمنيون واجدين عليّ لأنني حاولت أن أنفي ما نسبه الرواة إليهم من شعر جاهلي لقد قلت للمندوب الإمام في الجامعة العربية الشيخ الكبسي إنني إذا كنت أسأت إلى اليمنيين في كتاب «الشعر الجاهلي» فإنني قد أنصفتهم في كتاب «على هامش السيرة» وفي كتب أخرى»(٢٩). كان مناط التهمة إذن في الشعر الجاهلي، وكانت الإساءة فيه حسب تعبير طه حسين نفسه، لكنها ليست إساءة شيطانية تقتضي ردة أبدية لا يستتاب صاحبها لأن النقد لا يمكن أن يكون شمولياً ما دام صاحب النص المنتقد يعيش التحول والتبدل» وفيما يلي جانب من رسالة مخطوطة يتذكر فيها الأستاذ الدكتور مصطفى ناصف أحد تلامذة طه حسين المشاهير بعض المواقف التي أثار فيها طه حسين قضية المنهج في مجال التعليم الجامعي، وكيف أنه بكى وأطال البكاء على تخريب الأزهر وما لحق به من تحديث أفقده صورته ومستواه، وأضاع عليه أهم أساليبه ومناهجه، وكيف بكى وأطال البكاء على التشويه الذي لحق بالجامعة وأحال كلياتها المختلفة إلى مدارس إعدادية وثانوية في أحسن الأحوال تذكر الدكتور ناصف قائلاً: «لا أزال أذكر محاضرة ألقاها أستاذنا العظيم طه حسين في (١٩٤١) على التعليم الجامعي، وكان جميع الحاضرين حشداً مؤلفاً من خيرة المثقفين وأعلاهم قدراً، وظن هؤلاء أن الدكتور طه حسين سوف يتحدث عن تجربة الجامعة التي ظفر بها في باريس ولكننا دهشنا جميعاً حين قال الدكتور طه في بدء حديثه إنه كان سعيداً إذ أتيح له أن يتعلم في الأزهر، وقال إن للأزهر ديناً كبيراً في عنقه، وقال إنني تحدثت عن الأزهر قبل الآن وسوف لا أفرغ من الحديث عن الأزهر ما حييت... إن الأزهر الذي تعلمت فيه كان جامعة حقة لا تختلف اختلافاً جوهرياً عن الجامعة التي ذهبت إليها في فرنسا، فقد كنا في تلك الأيام نلتف حول الأساتذة الذين نرضى عنهم دون أن نضطر إلى حضور درس لا يرضينا، وكان الطلاب أحراراً يحضرون إذا شاؤا، ويتخلفون إذا شاءوا لا أحد يحاسبهم على ذلك، وإنما يدفعهم إلى العلم الشوق وحده، وكنا نعد الدرس قبل الاستماع إلى الشيخ كما كنا ننفق الدرس له في مناقشة أعددنا لها، وكنت أناقش الأساتذة في أكثر المسائل الحرجة التي لا يقدر أحد في هذه الأيام على إثارتها أمام جمهور كبير من الناس، وكنت أجد من هؤلاء الأساتذة قسوة ظاهرية قوامها العطف الدفين، ثم قال: إن الجامعة تتألف من طالب حر وأستاذ حر، ومحبة للمعرفة لا تفترق عن

كانت حركات الأفغاني والطهطاوي وخير الدين التونسي ومحمد عبده المحرك الرئيسي لكل الحركات والاتجاهات التي ستتفاعل لاحقاً على الساحة الأدبية، فقد أمدتها بالأسس الفلسفية للإصلاح، وساعدتها على تمزيق أغشية الجمود التي كانت تكبل العلم والثقافة

الإيمان، وكان الشيخ يختم أقواله بتلك العبارة الحلوة المشهورة قائلاً: «والله أعلم إيذاناً منه بأن المعرفة متجددة وأن العالم مسؤول أمام الله عما يقول، وأن العلماء يسألون يوم القيامة عما يسأل عنه الأنبياء»(٣٠). كان طه حسين كلما تعمق في المعرفة التراثية والحداثية زاد قلقه وخوفه على هذه الذات من طيش الحداثيين وجمود التقليديين، وما كان علينا أن نلبسه لباساً تبرأ منه إلى الأبد، وإلا كان من الأولى تطبيق ذلك على سيد قطب، حينما ذهب محمود شاكر إلى الطعن بموقف سيد قطب في موقفه ضد الرافعي في معركته مع العقاد حول إعجاز القرآن الذي دافع عنه الرافعي دفاعاً مستميتاً، يقول محمود شاكر: «إن انتقاد سيد لأدب الرافعي معناه مجانبة للدين والتقوى والحياء». وكذلك حذا حذوه إسماعيل الغمراوي، وقد رد سيد قطب على إسماعيل الغمراوي الذي شكك في صدق إيمانه قائلاً: «إن الأدب والشعر كالفنون ترجمة عن النفس الإنسانية وأحاسيسها وآمالها ولا دخل للدين فيه... كما يتصور إسماعيل الغمراوي لأنني أدرى من غيري بحقيقة الدين»(٣١). كان هذا رأي سيد قطب في إحدى مراحله، لكننا لم نسمع من يهاجم سيد قطب بأنه خرب الأدب والثقافة العربيتين، بل إننا نستمع عكس ذلك، كان هذا رأي سيد قطب –في هذه المرحلة– يقول بفصل الدين عن الأدب قبل أن يحل عام «١٩٣٩» سنة نشره مقالته في مجلة المقتطف «بعنوان» التصوير الفني في القرآن» كشف فيه عن الجمال الفني في بعض الآيات، وقال بإعجازها، وربما يمكن القول «إن هذه المقالة كانت بداية انسلاخه الفكري عن العقاد الذي أنكر إعجاز القرآن»(٣٢). وهذا موضوع آخر تبعدنا جاذبيته عن طه حسين الذي انتقد بعض المتشدقين بالحداثة نقداً لاذعاً في قوله: «ونحن لا نحب أن يظل الأدب القديم في هذه الأيام كما كان من قبل، لأننا لا نحب القديم من حيث هو قديم، ونصبو إليه متأثرين بعواطف الشوق والحنين، بل نحن نحب لأدبنا القديم أن يظل قواماً للثقافة وغذاء للعقول لأنه أساس الثقافة العربية... ولكننا مع ذلك نحب أن يظل أدبنا القديم أساساً من أسس الثقافة الحديثة لأنه صالح ليكون أساساً من أسس الثقافة الحديثة والذين يظنون أن الحضارة الحديثة قد حملت إلى عقولنا شرّاً غير قليل، لم يأت منها هي، وإنما أتى من أننا فهمناها على وجهها، ولم نتعمق أسرارها ودقائقها، وإنما أخذنا منها بالظواهر وقنعنا منها بالهين اليسير فكانت الحضارة الحديثة مصدر جمود وجهل، كما كان التعصب للقديم مصدر جمود وجهل أيضاً، هذا الشاب، أو هذا الشيخ الذي أقبل من أوروبا يحمل الدرجات الجامعية، ويحسن الرطانة بإحدى اللغات الأجنبية، ويجلس إليك وإلى غيرك مؤمناً بنفسه وبدرجاته العلمية الحديثة، أو أدبه الحديث، ثم يتحدث إليك كأنه ينطق بوحي أبولون، فيعلن إليك في حزم وجزم أن أمر القديم انقضى... وأن الأدب القديم يجب أن يترك للشيوخ الذين يتشدقون بالألفاظ، ويملأون أفواههم بالقاف والطاء وما يشبههما من الحروف الغلاظ، هذا الشاب ضحية من ضحايا الحضارة الحديثة لأنه لا يفهم هذه الحضارة على وجهها ولو قد فهمها لعلم أنها لا تنكر القديم ولا تنفر منه، ولولا القديم ما كان الحديث، وأن بين أدباء الأوروبيين الآن لقوماً غير قليلين يحسنون من آداب القدماء ما لم يكن يحسنه القدماء أنفسهم ويعكفون على درس الأدب القديم أكثر مما كان يعكف كثير من القدماء، ويؤمنون بأن اليوم الذي تنقطع فيه الصلة بين حديث أدبهم وقديمه هو اليوم الذي يقضي فيه الموت على أدبهم ويحال فيه بينهم وبين كل نتاج.

هذا الشاب ضحية من ضحايا الحضارة الحديثة أو من ضحايا جهل الحضارة الحديثة وشر ليس مقصوراً عليه، فهو يتحدث وهو يعلم، وهو يكتب وهو في هذا كله ينفث السم ويفسد العقول ويمسخ في نفوس الناس المعنى الصحيح لكلمة التجديد فالذين تلهيهم مظاهر هذه الحضارة عن أنفسهم حين تلهيهم عن أدبهم القديم لم يذوقوا الحضارة الحديثة ولم ينتفعوا بها ولم يفهموها على وجهها، وإنما اتخذوا منها صوراً وأشكالاً وقلدوا أصحابها تقليد القردة لا أكثر ولا أقل، والذين تلفتهم الحضارة إلى أنفسهم وتدفعهم إلى إحياء قديمهم وتملأ نفوسهم إيماناً... هم الذين انتفعوا وهم الذين فهموا، وهم الذين ذاقوا، وهم القادرون على أن ينفعوا في إقامة الحياة الجديدة على أساس متين»(٣٣) هكذا تحدث طه حسين لإزالة كل غموض وليدافع عن نفسه وبدون واسطة إن كان هناك حيز للاتهام وقد تعمدت الاستطالة من نصوصه لأنه الأجدر على توضيح مراده، ولم يكن طه حسين يصرف هذه المواقف في التصريحات المتوازنة بين التحديث والتأصيل، بل قد لمسنا هذا الموقف النقدي في قراءته للأدب العربي نثره وشعره، كاشفاً عن معالم الفلسفة العلائية في شعر المتنبي كما أوضح

ذلك منحور في النقد المنهجي عند العرب (٣٤).
وعبّر عن هذا الحس النقدي الموفق بين جذور التأصيل وطراوة التحديث في قراءة الأدب العربي الحديث والمعاصر ومع شوقي وحافظ بخاصة، إذ «كان طه حسين رقيقاً وعنيفاً مع الشاعرين المتزامنين شوقي وحافظ ولم يخرج به رقته كما لم يخرج به عنفه عن دائرة الموضوعية، وكان في رقته بعيداً عن اللين والمداهنة اللذين أظهرهما أنصار شوقي وحافظ أمثال الدكتور الحوفي وسامي الكيالي، كما كان في عنفه بعيداً عن نزق الخصوم وشططهم أمثال الأستاذ العقاد الذي كان يصف أحمد شوقي بـ «الحانوتي الندابة» (٣٥).

الرافعي: في العمق يكمن التحديث:

كان الرافعي واحداً من كبار الأدباء العرب الذين ظهروا في بداية هذا القرن، وقد اشتهر بأسلوب غير مطروق في فن الكتابة، وقدم في العشرينيات والثلاثينيات نماذج أدبية تجاوزت معطيات المرحلة التي عاش فيها، كما تجاوزت أساليب المجددين الذين عاشوا معه في نفس مرحلته، وكانت نماذجه الأدبية ولا تزال «محور» المحاكاة والحوار من كبار شعراء العربية الذين وجدوا في كتاباته الفنية الخالصة طرائق وأساليب تنسجم مع رغبتهم في التجديد ولا تتنافى وروح الإبداع العربي وجوهر أصالته، ويكفي أن شاعراً كبيراً يشغل الناس واللغة وأقصد به «أدونيس» لم يلتفت إلى شعر شوقي ولم يتوقف عند جبران وإنما توقف عند الرافعي يلتقط من نماذج إبداعه ويستعير من معايير نيرانه المقدسة بعض الجذوات التي تشيع الدفء والحرارة في لغته الشعرية المتغيرة في مواجهة ضلال التقليد وأوهام التجديد (٣٦)، ومن أبرز مظاهر التحديث العميق التي طرقها الرافعي ما يمكن تسميته بشعرية النثر التي تمخضت فيما بعد عن قصيدة النثر، ولم يكن الرافعي يمخترع مادة جديدة أو نظريات كيميائية تتفاعل فيها اللغة لتنتج شعرية النثر تلك، بل إن تحديث الرافعي يكمن في تولية وجوه الأدب شطر القرآن الذي يجمع في بيان مذهل بين موسيقى الشعر وعذوبة النثر، ولقد كانت لمعركته مع العقاد حول الإعجاز نتائج مثمرة في نهج التحديث العميق، يقول الرافعي: «... دع جهلهم باللغة وأسرار البيان فهو السبب الحق الذي ضل بهم وجعلهم يرون القرآن كلاماً من الكلام... فثباته على خلاف قاعدة الثبات الإنسانية، إعجاز ليس في العجب أبدع منه إلا تحول معانيه على غير قاعدة التحول، إنه وجود لغوي ركب كل ما فيه على أن يبقى خالداً مع الإنسانية فهو يدفع عن هذه اللغة العربية النسيان الذي لا يدفع عن شيء» (٣٧)، وفي تقديم كتاب الرافعي يستدل رشيد رضا بالإمام محمد عبده: قال شيخنا الأستاذ الإمام رحمه الله تعالى: «إن لكلام الله تعالى أسلوباً خاصاً يعرفه أهله ومن امتزج القرآن بلحمه ودمه، وأما الذين لا يعرفون منه إلا مفردات الألفاظ وصور الجمل فأولئك عنه مبعدون» (٣٨).



رفاعة الطهطاوي

كان القرآن هو أفق الكتابة والتحديث عند الرافعي معتمداً في كتابته قوة القرآن التي كانت تبدو للبعض شعرية معقدة لكنها أقرب إلى الوجدان من تلك الكتابة السهلة التي كان يمثلها المازني على صفحات مجلة الرسالة، يقول الدكتور عبدالعزيز المقالح وهو يتحدث عن كتابات الرافعي (٣٩): «كنا نجد في صورها الرومانسية الغامضة وفي لغتها الشعرية العالية متعة تعوضنا عن وضوح الدلالات وقلة المحصول وعندما كنا نسمع هجوم طه حسين على الرافعي وعن غمزه أسلوبه الأدبي بالعبارة المأثورة «رحى تطحن قروناً» كنا نعجب كيف تنحدر الخصومة بالأدباء الكبار إلى هذا المستوى من الظلم، وقد وصل بنا الإعجاب بشاعرية الرافعي وبطريقته في الكتابة حداً جعلني أدافع عن صوت الرحى وإن كنت أعتقد أن رحى الرافعي لا تطحن قروناً، بل تطحن غذاءً سامياً للمحبة والجمال (٤٠)، ولا يعني وَلَهَ الرافعي ببيان القرآن وتأثره بشعرية نثره أنه كان يغلق على نفسه باب المنزل فيطيل النظر في القرآن لا غير، ثم يبدع وينظر، بل كان يحلق في آفاق بعيدة بروح الكتابة القرآنية يطرق الأبواب ويحمل الزاد للرحلة والأسفار التي نذكر منها رحلته إلى لبنان، حيث تعرف إلى أدباء لبنان وشواعره ومنهن مي زيادة التي خاضت معه في حديث طويل عن الحب، وكان من نتائج ذلك الحوار على المستوى الإبداعي عند الرافعي «حديث القمر» وكانت قصة هذا الحب قد أثارت كثيراً من التوجس والريبة، الأمر الذي دفع سعيد العريان إلى التوضيح ودفع اللبس قائلاً: «وهل الحب عار أو مذمة؟ هذا سؤال يجب أن يكون جوابه إلى جانبه قبل أن أمضي في هذا الحديث، الحب الذي كان يعنيه الرافعي غير الحب الذي يدل عليه مدلول هذه الكلمة عند أبناء هذا الجيل... إن الحب عند الناس هو حيلة الحياة لإيجاد النوع، ولكنه

عند الرافعي هو حيلة النفس إلى السمو والإشراق والوصول إلى الشاطئ المجهول... هو مفتاح الروح إلى عالم غير منظور يتنور فيه الأفق المنير في جانب من النفس الإنسانية هو نبوءة على قدر أنبيائها فيها الوحي والإلهام، وفيها الإسراء إلى الملأ الأعلى على جناحي ملك جميل هو مادة الشعور وجلاء الخاطر وصقال النفس وينبوع الرحمة وأداة البيان...»(٤١).

لقد كان هاجس الرافعي هو هيبة كل نص مهما كان جنسه الأدبي ملكة الشعرية وهذه الملكة لا يراها مكنونة في اللغة ذاتها، وإبداع المبدع وتحديثه يكمن في شعرية هذه اللغة في ظل شعارات تفجير اللغة وتثويرها وهذه الطائفة التحديثية ليست في حاجة إلى عوامل مساعدة بالضرورة لأنها مكنونة في عمقها.

الهوامـش:

١ - نضال السيد جمال الأسد أبادي ضد الاستعمار – لوثاي برويز - دار العلم، طبعة ١٩٨٠ ص: ١٢.
٢ - الرؤيا المفيدة: دراسات في التفسير الحضاري للأدب، شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨، صفحة ٢٢-٢٣.
٣- الشيخ جعفر المهاجر، المنطلق ع ٥٨ أيلول ١٩٨٩ ص: ٢١.
٤ - نجيب نور الدين، المنطلق ع ٥٨ أيلول ١٩٨٩ ص: ١١٥-١١٦.
٥- جمال الدين الأفغاني شخصية لم تتكرر، مختار الأبدي، دار الهادي، بيروت ط١/١٩٩٩، صفحة ٧٣
٦ - المرجع نفسه، ص: ٧٢.
٧- حسن جابر، المنطلق ع ٥٨ – مرجع سابق، ص: ١٥٠-١٥١.
٨- نجيب نور الدين، المنطلق (مرجع سابق) ص: ١٣٩.
٩ - نفسه ص: ١١٧.
١٠ - نفسه ص: ١١٨.
١١ - حسن مرعي، المنطلق ع ٥٨ ص ٢٥-٢٦.
١٢- حسن مرعي، المنطلق (م س) ص: ٣٠.
١٣- عمالقة عند مطلع القرن، عبد العزيز المقالح، منشورات دار الآداب، بيروت ط١/١٩٨٢/ص: ٦.
١٤- عبد العزيز المقالح: عمالقة عند مطالع القرن ،(م س) ص: ٥.
١٥ - مجلة البيان الصادرة عن المنتدى الإسلامي بلندن عدد ١٠ سنة (صفحة ١٣-١٤).
١٦- العروة الوثقى - دار الكتاب العربي ص: ١٤-١٥.
١٧- زعماء الإصلاح في العصر الحديث أحمد أمين ص: ٧١.
١٨- نجيب نور الدين، المنطلق، ع ٥٨، (م س) صفحة ١٣٤.
١٩ - نفسه ص: ١٣٨-١٤١.
٢٠- محمد فرحات، شكل عربي للمضمون الأجنبي، مجلة الفكر العربي/ فبراير ١٩٨٢، ع ٢٥ سنة ، ٤ صفحة ٣٨٠-٣٨٣.
٢١ - الحلل السندسية في الأخبار والآثار الأندلسية شكيب أرسلان منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت الجزء الأول، صفحة: ١٢-١٣.
٢٢- محمد فرحات، مجلة الفكر العربي (م س) صفحة ٣٨٥.
٢٣ - نفسه ص: ٣٨٥-٣٨٦.
٢٤- الرؤيا المفيدة، شكري عياد (م س) ص: ٦٣.
٢٥- عمالقة عند مطلع القرن، عبد العزيز المقالح، منشورات الآداب/ ١٩٨٤ صفحة ٤٢-٤٣.
٢٦- في الأدب الجاهلي، طه حسين: دار المعارف، ط ١٢، ص: ٧.
٢٧- في الأدب الجاهلي، طه حسين، (م س) ص: ٧-٨.
٢٨- عمالقة عند مطلع القرن، عبد العزيز المقالح ص: ٤٩.
٢٩- عمالقة عند مطلع القرن، عبد العزيز المقالح ص: ٥٥.
٣٠- عمالقة عند مطلع القرن، الدكتور عبد العزيز المقالح، (م س) ص: ٥٦-٥٧.
٣١- مع سيد قطب في فكره السياسي والديني، مهدي فضل الله مؤسسة الرسالة ط ١٩٧٩، بيروت ص: ٤٧-٤٨.
٣٢ - نفسه ص: ٤٩.
٣٣ - حديث الأربعاء ج١ ص: ١٣.
٣٤- النقد المنهجي عند العرب لمحمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص: ٢٠٥-٢٠٦.
٣٥ - عمالقة عند مطلع القرن.

٣٦- عمالقة عند مطلع القرن، عبد العزيز المقالح، ص: ١١٩ (م س).

٣٧- إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، مجموعة مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي بيروت/ط/١٩٩٠/٨ ص: ١٢-١٤.
٣٨ - نفسه ص: ٢١.

٣٩ - (تاريخ آداب اللغة العربية) و(إعجاز القرآن) و(تحت راية القرآن) و(حديث القرآن) و(رسائل الأحزان) و(السحاب الأحمر) و(أوراق الورد).

٤٠- عمالقة عند مطلع القرن، عبد العزيز المقالح، (م س) ص: ١٢٧-١٢٨.
٤١ - نفسه ص: ١٣٥.

حزن متأخر

لافت أول: صدمة الحقيقة..

كثير من الأسماء تغادرنا في عزّ الحياة، ولأسباب لا نعيها، وكأننا من هول صدمة الحقيقة نتعمد عدم الوعي، رغم الإيمان بحتمية الفراق.

أحمد حسن آخر أصدقائي الذين استقلوا القطار المتجه إلى البعيد جداً. هي الحياة تقطعنا من بعض وتحولنا إلى جزر منفية بحكم العمل والمسافات وآليات اليومي التي لا ترحم، ونظل نلهث هنا أو هناك، لملء الوقت، ونجري خلف الواجبات والالتزامات تلك بألف سبب وسبب، وننسى إنسانيتنا وتواصلنا الحميم، حتى يأتي لنا الناعي غير المتوقع، ليصدمنا برحيل أو فراق. أحمد حسن صديقي المبتسم في وجهي دوماً، ذهبت بعيداً دون استئذان ودون إعلام، أو هاتف تخبرني أنك مريض كي أراك، أو أعودك أو أطمئن عليك. في صباحاتنا كنت كنسمة حانية تطل من الهاتف لتسألني فنجان قهوتك الصباحية، لنفتح كوات النهار المفعم بالعمل والكدّ الذي لا ينتهي.. فأراوغك بأسئلتي المتشوقة، كي أنتزع منك إصراراً.

هذه المرة ذهبت ولن تسألني أبداً رغم لهفتي التي لن تخبو ولكنك ذهبت تحت جنح التعمد، ولملمت الأشواق بقارب نجاتك وسافرت إلى البعيد الذي يسنؤمه بعدك ذات مفارقة.

أحمد حسن تركتنا نهمي في وجيب الوجد الآتي، لأننا لم نتوقعك أن تغادر.. ولم ننتبه أنك اخترت الرحيل المر باتجاه ذواتنا التي انفتحت عليك الآن أكثر.

لافت ثانٍ: أكان لزاماً أن تغادر كي ننتبه، أنك في القلب أكثر.

عبد الفتاح صبري

إقصاء (تاء التأنيث)

اللغة العربية وتهمة الإعاقة اللغوية

خالد العبسي

يرى البعض أن العربية قاصرة وأنها لغة عاجزة عن وصف الذات الإلهية، وأنها لغة مُشبّهة تستدعي تشبيه المخلوق بالخالق، لأن الضمير المستعمل للكناية عن الله ضميرُ المفرد المذكر (هو)، وهو ما يجرّ إلى اللاوعي قسراً مؤثرات التشبيه كافة.

ويرون استحالة تحريك الثقافة العربية نحو الحضارة المعاصرة وهم يمتلكون في أذهانهم لغة تعيقهم، ويرى آخرون أن معاملة اللغات بمثل هذه النمط من الأحكام لا ينتمي إلى مفهوم (البحث العلمي)، وثمة رؤى قد تقع في باب التحليل الأدبي لكن إسقاطها في مجال اللسانيات واستنباط الأحكام اللغوية غير ممكن، وما ذلك إلا للنظرة الخاصة بعالم الأدب نفسه.

من جنس ما سبقَ رأي جابلنتز القائل بأن ترتيب أجزاء الجملة (فعل، فاعل) ترتيب أناني!!(١) وهو ترتيب تجتنبه كثير من اللغات الهندو أوروبية وتسمح به لغات سامية كثيرة منها العربية. هذا إن لم نقل إنه الترتيب الأصلي للنمط الإسنادي للجملة الفعلية في العربية.

ومثل ذلك قول كوبلمان «إن الساميين يستعملون صيغاً للتعدية في الأفعال، ذلك أنهم دأبوا في حياتهم على استخدام الحيوانات والعبيد في تنفيذ الأشغال، فهم لذلك يجعلون الحيوانات والعبيد ينفذونها لهم أما صيغ التبادل -بالمقابل- فتعبّر عن التنظيم الديمقراطي»(٢).

تمهيد:

تنبثق هذه المقولات من اتجاه تبنّاه بعض اللسانيين: مثل سابير الذي يرى أن الإنسان أسير لغته(٣)، وتلميذه وورف الذي يقول بأن اللغة تتحكم بالفكر وتوجّهه وجهة معينة ليس بسبب من مفرداتها فحسب بل بسبب شكل البنية الداخلية أيضاً(٤)، وقد تشكّل الرأيان في ما يُسمى بفرضية سابير-وورف التي تقول «إننا نجد أنفسنا في جميع تفكيرنا وإلى الأبد تحت رحمة تلك اللغة التي أصبحت وسيلة التعبير في مجتمعنا»(٥)، وكان همبولت قد ذكر قبلهما نظرية (رؤية العالم) والتي تنصّ على أن الإنسان لا يستطيع أن يدرك العالم إلا من خلال لغته(٦)، وأن لغة الناس هي روحهم وروحهم هي لغتهم(٧).

وقد تفرّع عما سبق توجّهان، الأول: يذهب إلى تأثير اللغة على الحياة، وهو ما يؤكده وورف نفسه، والثاني: يذهب إلى تأثير الحياة على اللغة(٨) بيد أننا نجد عند المناقشة عند الشخص الواحد أقوالاً تسير في الاتجاه الأول تارة، وأقوالاً تسير في الاتجاه الثاني تارة أخرى.

ويمكن القول إن مرور الفرضية المشار إليها بنقاشات لسانية مختلفة قد أخذت صيغتين، الأولى سُميت بفرضية سابير-وورف المركّزة (أو المُتطرّفة)، والثانية بفرضية سابير-وورف المعدّلة (أو المُخفّفة)(٩)، ولكل باحث رأيه وطريقته في قصر حدود تلك النظرية وتقليص نطاقاتها، ولا شك أنه لن يمكن مناقشة حدود كل المقولات السابقة في مقالة عجلى كهذه ولن يمكن هنا إلا محاورة بعض مفاهيمها.



سابير

وأظن أني حينما أناقش الرأي القائل بأن إقصاء علامة التأنيث في آخر (قائمة) تدل على نظرة دونية من أصحاب هذه اللغة للمرأة أناقش أقصى رؤية ممكنة لمقولة حتمية تأثير اللغة في الفكر في امتداد فرضية سابير-وورف بل قد سمعت ممن يتبنى جنس هذه المقولات أن كل ظاهرة لغوية -صغُرت

أو كبُرت – لها انعكاسها الدلالي المرتبط بفكر متحدّث اللغة، سواء كانت تلك الظاهرة على المستوى الصوتي أو الصرفي أو التركيبي أو الدلالي، وأرجو أن لا أكون مبالغاً إذا قلت إن مثل هذا الرأي يتبنى أكثر مما تتمناه الفرضية المشار إليها سابقاً.

أظن أي حينما أناقش الرأي القائل بأن إقصاء علامة التأنيث في آخر (قائمة) تدل على نظرة دونية من أصحاب هذه اللغة للمرأة أناقش أقصى رؤية ممكنة لمقولة حتمية تأثير اللغة في الفكر في امتداد فرضية سابير-وورف، بل قد سمعت ممن يتبنى جنس هذه المقولات أن كل ظاهرة لغوية - صغُرت أو كبُرت- لها انعكاسها الدلالي المرتبط بفكر متحدّث اللغة

بيد أنه ليس المراد هنا قطع كل صلة بين اللغة والفكر والثقافة على كل وجه من الوجوه، لكني أناقش تصوّر الحتمية اللغوية – كما يبدو – في أقصى حالاتها، فمن الممكن قبول ما يذكر من أن تعدد أسماء الجمل في العربية حتى قيل إنها تقارب المئة، وتعدد أسماء أنواع الثلج في لغات الإسكيمو حتى يقارب العشرين، وتعدد أسماء أنواع الرز في اللغة الفيتنامية حتى يصل إلى العشرين – يمثل انعكاساً ظاهراً ومباشراً تدعو إليه المعايشة اليومية وحاجة التمييز بين الأنواع، وليس من شك في أن المادة المعجمية تكشف عن النمط الثقافي للجماعة المتكلمة، فوَفرةُ المفردات المعبرة عن مفاهيم الصيد البري أو صيد السمك تعطي إشارة موثوقة بها إلى حد كبير عن النظام الاقتصادي للسكان (١٠)، بل قد يظهر مثل ذلك التأثير على طائفة معينة داخل الجماعة المتكلّمة الواحدة، وذلك حين يجمعهم اهتمام معين، مثال ذلك أن المتزلجين على الجليد يهتمون بالأنواع المختلفة للثلج فيظهر أثر ذلك في مفرداتهم فيستعملون تعبيرات مثل (powdery snow) أي (الثلج المسحوق) و(spring snow) أي (ثلج الربيع)... إلخ (١١).

مناقشة عامة

للفرضية المذكورة في حتمية تأثير اللغة في الفكر رأي مغاير يتمثّله لسانيّون آخرون، وفيما يلي نقل آرائهم:

يقول فندريس «لا يسعنا أن نعرف عقلية الشعب من خصائص لغته مشروع فاشل» (١٢)، ويضرب لذلك مثلاً بأبنية التعبير عن الملكية، إذ تختار لغاتٌ أن تقول (كتاب بطرس) وتختار لغاتٌ أن تقول (الكتاب حق بطرس) أو (بتاع بطرس)، ويعقّب على ذلك قائلاً: ذلك لا يحتم أن الشعبين يختلفان في تصور الملكية، وإنما يختلفان فقط في التعبير عنها.

وهنا يمكن أن نضيف أن العربي في العاميات يستخدم للملكية الطريقة غير المباشرة (الكتاب «حق، بتاع، مال، ديال» بطرس)، إلا أنه حينما يتحدث الفصحى يلجأ إلى الطريقة المباشرة (كتاب بطرس)، وهنا ستأتي إمكانية أن يفسر هذا بتفسيرين مختلفين، الأول: الخيال والمهارة في تصور الملكيّة بطريقتين مختلفتين، الثاني: الاضطراب في تفسير الملكيّة؛ إلا أن المقولة التي يمكن أن تقود إلى الشيء وضده لا تتصف بالعلمية، بيد أنّا لو جارينا تلك الطريقة لقلنا إن التفسير الأول ألزم لمن يرى حتمية دلالة البنية اللغوية على نمط التفكير؛ لأننا في العادة نصف صاحب اللغتين بأنه صاحب ملكة لسانية أوسع ولا نصفه بأنه مضطرب الملكة اللسانية.

ولنعدْ مُجدداً إلى فندريس الذي استطرد في القضية السالفة، وذكر أن الفرنسية ليس فيها إلا كلمة واحدة (louer) لـ(يؤجر) و(يستأجر)، وأن الألمانية ليس فيها إلا كلمة واحدة (lehnen) لـ(يُعير) و(يستعير)، وأن الصينية ليس فيها إلا كلمة واحدة (mai) لـ(يبيع) و(يشتري) وأنها تستعين بالتنغيم للتفريق بينهما، فهل في هذه الظاهرة اللغوية ما يشير إلى الكيفية التي يدرك بها الفرنسيون الإجارة والألمان الإعارة والصينيون البيع؟ (١٣).

ويقول الأمريكي ديفيد جستس: «ولقد حيّرتِ الخصيصةُ الغريبةُ لاستقلال (عدمِ تبعية) جملة الصلة في العربية (مثلاً) أولئكَ المهووسينَ بالسعي إلى استخلاص شيء عن العقل من اللغة، لكن التاريخ أثبت أن الفشل كان مصير محاولات المشغوفين التي تسعى إلى اكتشاف بعض الروابط بين اللغة والأعراق، وكان قصدهم الأول أن يستنتجوا البساطة العقلية من البنية البسيطة، لكن التعقيدات الصرفية التركيبية الشديدة للغات الأمريكية الأصلية أدت إلى إخفاق هذه الفكرة إخفاقاً مخجلاً» (١٤).

ويقول جون لوينز «وبإمكان المرء أن يحاول أن يبرهن أن الناطق بلغتين يملك صورتين

متضاربتين للعالم، وأنه يتحول من صورة إلى أخرى بمجرد تحوله من لغة إلى أخرى، ولو كان هذا صحيحاً فإن الفرضية (أي فرضية سابير-وورف) في صيغتها المركزة تتعارض مع الحقيقة الواضحة أن ثنائيي اللغة لا يظهرون أية أعراض جليّة تدلّ على أنهم يتعاملون مع صور للعالم متضاربة جوهرياً» (١٥).

يتبين اعتراض جون لوينز على فكرة (رؤية العالم من خلال اللغة) وفكرة (أن الإنسان أسير لغته) من خلال استدلاله بحالة الناطق بلغتين؛ إذ لا يثبت أن المتحدثين بلغتين (كالعربية والإنجليزية مثلاً) يظهر عليهم ما يدل على أنهم يمتلكون صورتين متضاربتين للعالم.

وتقول ميلكا إفتش «ولا يمكن لأحد أن يشكك في الفكرة القائلة بأن اللغة مرتبطة بالثقافة، ولكن نظرية وورف أيضاً أكدت نقيض هذه المقولة، فنمط الثقافة عنده كان مشروطاً بنمط اللغة تلك التي أثرت في عملية اكتساب المعرفة، ولم تكن النقطة الثانية قابلة للإثبات بالبرهان» (١٦).

ويتضح من خلال النص رأي ميلكا إفتش في ارتباط اللغة بالثقافة في الوقت الذي تصف فيه بأن المقولة التي ترى أن نمط الثقافة مشروط بنوع اللغة لتؤثر تلك اللغة فيما بعد في الإدراك واكتساب المعرفة - لم تكن مقولة قابلة للبرهان.

(تاء التأنيث) في (قائمة)

يُراد بهذا المثال - كما تقدم - أن يقال إن إقصاء علامة التأنيث في (قائمة) إلى نهاية الكلمة إنما هو ناتج عن النظرة الدونية للمرأة ومعادل موازٍ لإقصاء المرأة العربية إلى هامش المجتمع (١٧).

ولكن من المعلوم أن الفرنسية والروسية تخصّان المؤنّث بمورفيم صرفي يكون لاحقة في آخر الكلمة، ففي الفرنسية (waiter, waitress) (نادل، نادلة) و(actor, actress) (ممثل، ممثلة)، وفي الروسية (dobry, dobraya) (طيب، طيبة)، (dlenny, dlennaya) (طويل، طويلة)، فهل يلزمنا أن نتّهم الفرنسية والروسية بأنها لغات تدل على ثقافة شعوب تقصي المرأة إلى هامش المجتمع بدليل أنها أقصت مورفيم التأنيث إلى نهاية الكلمة؟!

وإذا كنا نعتقد أن الإنجليزية لا تفعل ذلك على الإطلاق فهو تصور خاطئ لأن الكلمات الفرنسية التي ذُكرت (نادل، نادلة/ممثل، ممثلة) هي من دخيل الفرنسية على الإنجليزية، وتستعمل الإنجليزية كالفرنسية باللواحق الصرفية الدالة على التأنيث في نهاية الكلمة، كما أن هناك كلمات أخرى في الإنجليزية غير ما ذكر فهل سيكون من المنطقي أن نستنتج أن هناك تأثيراً فكرياً متعلقاً بتهميش المرأة تسرب من الثقافة الفرنسية عبر بعض المفردات إلى الثقافة الإنجليزية، لتؤثر تلك المفردات في عقلية المتحدثين بالإنجليزية؟! لا أتصور أننا سنحصل على نتائج علمية عندما نجرّ البحث العلمي إلى مثل هذه الطرق في الاستدلال.

وثمة ما يمكن إضافته في هذا السياق: في العربية القديمة تتبع النسبةُ للقبيلة أو لقبُ العائلة صاحبَه تذكيراً وتأنيثاً، فيقال: ماريا القبطية، حليمة السعدية، غزالة المقدشية، ونجد الوضع مشابهاً في الروسية؛ إذ يتبع لقبُ العائلة صاحبَه تذكيراً وتأنيثاً (Natasha Demrofskaya)، إلا أننا في العربية المعاصرة نجد أن الألقاب فقدت التزام المطابقة ولزمت نمط التذكير فنقول (سناء البسيوني) (هند الريمي) (نهلة الحلبي) فهل يمكن أن نحصل على نتيجة من هذا التغير اللغوي في العربية مفادها أن هذه الظاهرة اللغوية تدلّ على أن العرب تقدموا خطوة على الروس في قضية مساواة المرأة بالرجل؟! وإذا كان موضع المورفيم من الكلمة دالاً فعلاً على المنزلة الاجتماعية لمَرجع المورفيم في العقل الجمعي فلماذا لا نضع العربية مورفيم جمع الذكور (ون) في آخر الكلمة (قائمون، محمدون)، هل سنقول إن العرب يقصون جماعة الذكور أيضاً كما أقصوا الأنثى في (قائمة)؟! كما أن مورفيم الجمع المذكر ومورفيم الجمع المؤنث يتموقعان بآخر الكلمة على السواء في الفعل الأمر (قومُوا، قمْن)، وهناك شواهد غير ما ذكر.

فما النتائج التي ستقودنا إليها هذه الطريقة في الاستنباط؟ مع ملاحظة أني هنا لا أجحد وجوه ظاهر لغمط الأنثى في العقل الجمعي العربي، ولكني أنفي أن تكون تلك الشواهد اللغوية هي دليل التمييز أو أننا لن نستطيع أن نعطي المرأة مكانتها الاجتماعية الصائبة ونحن نستعمل اللغة العربية التي تضع مورفيم التأنيث في آخر الكلمات!

وثمة ملاحظة أخرى تدلنا على بُعد أمثال تلك الأحكام عن واقع منطوق العربية، وهي أن في المجتمعات العربية - شأنها شأن كل المجتمعات - طوائف متعددة همّشت عرقياً أو مذهبياً أو اجتماعياً، فلماذا لم ينعكس مثل هذا النمط من التفكير على اللغة لتُخصّص العربية لهم علامات وتجعلها قصيّة في آخر الكلمة أو آخر الجملة؟! (١٨).

الأمثلة الأخرى

١- الحجة التي ترى أن عدم تخصيص ضمير خاص بالله لا تستدعي كثيراً الوقوف معها. إذ لم أجد -في حدود بحثي- لغة تخصص كنايات خاصة بالله من اسم الإشارة والضمير، ويمكنني أن أجعل عبارتي أقل تعميماً وأسأل: اللغات المشهورة المعروفة كالإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية كلها لا تخصص ضمائر أو أسماء إشارات خاصة بالله عز وجل بحيث لا تستعمل إلا تلك الكناية في الحديث عن الذات الإلهية، وهنا يتحوّل هذا النقد من نقد لغة معيّنة -وهي اللغة العربية في هذا المقام- إلى نقد اللغة بالمعنى المطلق.

والمثالان السابقان يدلان أن بعض الأحكام لا تحاكم العربية من منطلق المقارنة بين اللغات -وهو المنطلق الطبيعي- بل تطلق الأحكام على العربية من دون النظر في وجود نظائر أسباب تلك الأحكام في لغات أخرى، مع أن قلة الاطلاع على الظواهر اللسانية الموجودة في اللغات الأخرى سيكون سبباً رئيساً للأحكام الخاطئة حينها.

٢- رأي جابلنتز الذي فيه يوصف الترتيب (فعل + فاعل) بالأنانية، والحق أنه قول موغل في الانطباعية إلى حدّ الإدهاش، وبعيد عن الاستناد إلى الحقائق اللسانية.

ولنا أن نقول بالمقابل إذا كانت ثمة لغة تُجبر متحدثها على نمط واحد (فاعل+فعل)=(Zaid went) ولا تجيز غير هذا الترتيب، ولغة تجيز لمتحدثها نمطين (فعل+فاعل)=(ذهب زيد) و(فاعل+فعل)=(زيد ذهب) مثل العربية فما اللغة الأنانية منهما؟ وما اللغة الديمقراطية واللغة الدكتاتورية؟

رأي جابلنتز الذي فيه يوصف الترتيب (فعل + فاعل) بالأنانية، والحق أنه قول موغل في الانطباعية إلى حدّ الإدهاش، وبعيد عن الاستناد إلى الحقائق اللسانية.

إلا أني مؤمن تماماً أن كل تلك الضروب من التفكير تقصي البحث عن النتائج العلمية الحقيقية، ومقتنع بقول اللساني الأمريكي جون لوينز: «ما لم يُبرهن حتى الآن -هو وجود أية علاقة متبادلة بين الاختلافات في التركيب النحوي والاختلافات في عقلية المتحدثين بلغات مختلفة نحوياً» (١٩).

٣- رأي كوبلمان في استعمال الساميين لصيغ التعدية في الأفعال يمكن أن ينعكس تماماً، إذ يمكن أن نترك التعويل هنا على صيغ التعدية في الأفعال وأن نعوّل على الإسناد بحجة أن الإسناد من أهم أركان اللغة، بل هو نواتها الأولى، وسنقول هنا إن اللغات السامية تستعمل الإسناد المباشر في الإسناد (هند جميلة) وإن هناك لغات أخرى تستعمل الإسناد بواسطة فعل الكينونة، فالإنجليزية مثلاً تقول (Hend is beautiful)، فالجملة -بالترجمة الحرفية- (هند [تكون] جميلة).

ألا يمكن الآن أن يقال إن (هند جميلة) تعبير إسنادي مباشر وإن (هند تكون جميلة) تعبير إسنادي يستعمل الواسطة فيكون ذلك دالاً -بالمنطق السابق- أن أصحاب التعبير الأول يباشرون أمورهم بنفسهم وأن أصحاب التعبير الثاني يستعملون العبيد والحيوانات (مُعادل فعل الكينونة) في مصالحهم؟!

لا أرتضي أن أقول هذا ولا أن أقول ذاك، لأني لا أرى نمط هذا التفكير منتمياً إلى البحث العلمي على أن ديفيد جستس نفسه قد أجاب عن كوبلمان بقوله: «ومن جهة أخرى ففي العربية وزن 'فُعْليّ' مشتق للمبادلة [المفاعلة] (reciprocal) «كتب»، «تكاتبوا»، وهذا ما يسقط فرضية كوبلمان فيما يخص العربية على الأقل» (٢٠).

خلاصة

هل أكون مخطئاً حين أقول إن أصحاب هذه الآراء حين لا يكونون من الناطقين بالعربية لغةً أمّاً ويتبنّون مثل هذا الرأي يقعون في «ممارسة العنصرية صوب الذات والحكم على النفس بالدونية»؛ فإذا كان من تعريف العنصرية أنها: اعتقاد تأثير اللون أو الجنس أو العرق في السلوك سلباً أو إيجاباً، فهل يمكن أن ننفي أن اعتقاد إجبار اللغة العربية لمتحدثيها لنحو التفكير الخاطئ ليس إلا نوعاً من العنصرية.

ولنا أن نتساءل: كيف يمكن أن يثق إنسان في تفكيره ونتائج بحثه وهو يستعمل لغة يعتقد أنها لغة معاقة لها تأثير سلبي حتمي في الفكر؟ وأخصّ تحديداً مَن شُغف بترديد مثل تلك المقولات وهو لا يتقن لغة ثانية غير العربية. لماذا لا تكون نتائج أبحاثهم عبارة عن أخطاء فكرية ناتجة عن الإعاقة اللغوية الكامنة في لغتهم العربية؟!

هل يمكن لمن يحاور هؤلاء أن يقطع الحوار بحجة أن كلا الفريقين يستعمل العربية في إثبات رأيه؟ وكيف يمكن التوصل إلى نتيجة صحيحة بآلة تفكير خاطئة؟ لا بد أن تؤثر

اللغة المعاقة في منظومة الفكر لدى الفريقين. سيصبح من الحتم اللجوءُ إلى لغة لا تأثير لها سلبياً في التفكير، وهنا سنضطر إلى أن نبحث عن تلك اللغة وقد نختلف في تلك اللغة ولن يكون حوارنا حول تلك اللغة مثمراً لأن العربية هي آلة البحث!

أخيراً

لنضع سؤالاً: هل تأثير اللغة في العقل - إن سلّمنا به - أمر يمكن تخطيه بعوامل أخرى مثل التثقيف والاطلاع والتعليم والتدريب أو يستحيل تخطيه؟ يعينُنا في الجواب عن ذلك حالة كثير من الخارجين فكرياً وفلسفياً على أقوامهم؛ إذ لا يُشترط أن يكونوا ممن يمتلك لغة ثانية ولا شك أن التثقيف والتعليم أسهل مما يُقترح وهو: استبدال لغة أخرى بالعربية، أو التغيير الجذري في العربية.

أقول متأسفاً: إنه يغلب على البحث اللساني العربي أن يعلق بين فريقين: فريق انشغل عن البحث الحقيقي بتكرار أن العربية هي أشرف اللغات وأرفعها قدراً وأبعدها عن كل خسيسة وأنها أسمى لغات العالمين قاطبة، وفريق شغل نفسه بالإزراء على العربية ووصفها بالإعاقة والتشوّه وتحميلها كل مسؤولية التردّي الجمعي وشلل الفكر العربي.

لا بد أن يبحث العرب اليوم عن الأسباب الموضوعية لتأخرهم عن قافلة التقدم العلمي وركب التكنولوجيا، ومن الخطأ البيّن أن يقتصروا في توصيف ذلك التراجع الحضاري بنسبته إلى لغتهم، ها هي الصين اليوم تتهيّأ لأن تكون أكبر قوة اقتصادية في العالم مع أن لغتها الرسمية من نمط اللغات العازلة، وليست من اللغات الاشتقاقية أو التصريفية، بل إن الصينية من اللغات العازلة بدرجة عالية جداً (٢١)، ويتكون المورفيم الواحد في اللغات العازلة من كلمة واحدة غير قابلة للزيادة بالسوابق أو اللواحق (٢٢)، فاللغة العازلة - بمعايير عاشقي الاستدلال على فكر متحدّث اللغة من لغته - لغة غير نَبيهة تنعدمُ فيها القدرة على الاختصار، وقد رأى اللغوي منبدّو - بسبب بعض خصائص الصينية - أنها لغة ناقصة بشكل زائد، وافترض أن الصينيين لا يمكنهم إنجاز أي تقدّم في مجال الفلسفة (٢٣)!

وإذا خرجنا من مجال المنطوق اللغوي إلى مجال المكتوب اللغوي فإن الصينية تعتمد نظام الكتابة التصويرية (٢٤)، وهو نظام ينتمي إلى أقدم الأنظمة الكتابية، بل إنه أول نظام كتابة عرفه الإنسان (٢٥)، كما أن الكتابة التصويرية تواجه كثيراً من الصعوبات في حوسبة اللغة.

لو كانت الصين تعوّل على الكلام لا الفعل والتنظير لا التطبيق - لظلت تتجادل في شأن لغتها أمداً بعيداً، ولقبعت حيث يقبع الآخرون.

الهوامــش:

١- دلالة الشكل في العربية في ضوء اللغات الأوروبية، ديفيد جستس، ترجمة: الدكتور حمزة المزيني، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، سلسلة كتب مترجمة، ص ٤١٢.
٢- دلالة الشكل في العربية في ضوء اللغات الأوروبية، جستس، ص ٥٦٣.
٣- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، الدكتور نايف خرما، عالم المعرفة، العدد ٩، سبتمبر ١٩٧٨، ص ١٨٠.
٤- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، الدكتور خرما، ص ٨٨.
٥ - اللغة واللغويات، جون لوينز، ترجمة: الدكتور محمد العناني، دار جرير، عمّان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩، ص ٢٨٤.
٦ - اتجاهات البحث اللساني، ميلكا إفتش، ترجمة: الدكتور سعد مصلوح والدكتورة وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة، ص ٦٧، ص ٣٠٨.
٧ - موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، ر.هـ. روبنز، ترجمة: الدكتور أحمد عوض، عالم المعرفة، العدد ٢٢٧، نوفمبر ١٩٩٧، ص ٢٥٤.
٨- دلالة الشكل في العربية في ضوء اللغات الأوروبية، جستس، ص ٥٦٣.
٩ - اللغة واللغويات، لوينز، ص ٢٨٥، ص ٢٨٦.
١٠ - اتجاهات البحث اللساني، إفتش، ص ٢٩٨.
١١- اللغة واللغويات، لوينز، ص ٢٨٧.
١٢- اللغة، ج. فندريس، تعريب: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، ص ٣٠١.
١٣- اللغة، فندريس، ص ٣٠١.
١٤- دلالة الشكل في العربية في ضوء اللغات الأوروبية، جستس، ص ٣٨٣ - ٣٨٤.
١٥- اللغة واللغويات، لوينز، ص ٢٨٥.
١٦- اتجاهات البحث اللساني، إفتش، ص ٣٠١.
١٧- ويبدو أنها فكرة مشابهة لما قيل عن دواوين الشاعرة نازك الملائكة من أنها يهيمن على عناوينها التأنيث (عاشقة الليل)، (قرارة الموجة)، (شظايا ورماد)، (مأساة الحياة وأغنية الإنسان)، (الصلاة والثورة)، وإذا كان المسند إليه في العنوان مذكراً أُقصي إلى آخر الجملة (ويغير ألوانه البحرُ)، وهو ما يستدل به بعضهم على موقف الشاعرة النافر من الرجل.
١٨- وبالمقابل نجد في بعض اللغات تفريقاً من أنماط لغوية أخرى بين المؤنث والمذكّر، وإذا تمعّنا في البنية الاجتماعية المحيطة بتلك اللغة لا نجد إقصاء للمرأة بقدر يوازي تلك الظاهرة اللغوية، مثال ذلك أننا نجد في لغة الخمير (شعب كمبوديا) حرفَ الجواب (نعم) يختلف من المذكر إلى المؤنث حيث يستعمل المذكر (با) ويستعمل المؤنث (جا).
١٩- اللغة واللغويات، لوينز، ص ٢٩٣.
٢٠- دلالة الشكل في العربية في ضوء اللغات الأوروبية، جستس، ص ٥٦٥.
٢١- اللسانيات، الدكتور سمير شريف استيتية، عالم الكتب الحديث، ٢٠٠٥، ص ١٢٣.
٢٢- اللسانيات، الدكتور استيتية، ص ١٢٣.
٢٣- موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، روبنز، ص ٢٢٨.
٢٤- اللغة، فندريس، ص ٣٩١.
٢٥- اللغة، فندريس، ص ٣٩١، موجز تاريخ علم اللغة في الغرب، روبنز، ص ٧٤.

إشكالية التدوين للمرويات الفلسفية

في مقابسات أبي حيان التوحيدي

محمد عبد الصمد الهجري

كتاب «المقابسات» لأبي حيان التوحيدي سجل عزيز ووثيقة هامة قيدت آراء ثلة من الفلاسفة - منهم المنقطعة نتاجاته وآراؤه، أو المجهولة أخباره وسيرته - وأرخت لمسائل وموضوعات فلسفية - آنذاك - كانت شاغل الأسئلة والأجوبة على طاولة البحث في مجالس بغداد، واستطاعت بمقابساتها المئة والنيف رصد مجالس بضعة عقود من القرن الرابع الهجري، وعكست الحركة العلمية لبحوث الفلسفة والإلهيات والطبيعيات وعلم النفس واللغة والأدب، ما جعل أحد الباحثين يعده بأنه: «الكتاب الوحيد الذي حفظ لنا أسماء فلاسفة بغداد ومفكريها، وروى طرفاً من آرائهم وعقائدهم... فهو من هذه الناحية، على أقل تقدير الجانب المهم من الحياة الفكرية في بغداد في النصف الثاني من القرن الرابع».

والحديث عن هندسة التدوين وتقنية الأداء في المقابسات التوحيدية لا يتأتى لقارئها - فيما يبدو لي - إلا بإزاء النظر في جنبات الإشكالات التي رافقت عملية تدوين وتحرير هذه المقابسات، وتلمس المعوقات المصاحبة لنقل هذه المجالس، وتحويل شفهيها إلى مدونات تحريرية، وبصيغة أخرى: الوعي بالآلية التوحيدية المستخدمة في عملية التدوين: ما يعني محاولة الإجابة عن كيف نقرأ ما دوّنه التوحيدي في مقابساته؟، والمسلك الصحيح في التعاطي مع منقولاته عمّن قابسهم؟ هل نتعامل معه على أنه نص كلامهم وكان هو الراوي المؤدي عنهم؟ أم أنه معنى كلامهم أداه التوحيدي بمنحوتاته اللفظية وصناعته اللغوية والأدبية؟ هل الشخصيات المذكورة في المقابسات خضعت للتوظيف لأجل تسويق بعض آرائه تحت غطاء مقالاتهم ومنتجاتهم عبر نسبة أجوبة ومتون الأسئلة صاغتها رحلته الفكرية ومن ثم فصلها قياساً على اختياراتهم وأصولهم التي قد خبرها جيداً، فكانت مقابساته على المجاز أي أنها ليست حقيقة مع أشخاصهم وأعيانهم وإنما مع مقالاتهم وآرائهم، أم ترى كانت المقابسات - حسب الظاهر - مدونة على الحقيقة من حضور مجالسها، ليس للتوحيدي المدون إلا التأليف بينها، وإصلاح شأنها، وإخراجها بحلتها على هذه الهيئة المعهودة.. إلخ. أسئلة لا تبرح قارئ المقابسات وقد كنت رهين أسرها، واضطررت حال طروئها لإرداف كتاب المقابسات بإحدى الدراسات الموسعة عنه(١) علّها تُزيل ما علق في ذهني بخصوص هذه الفئة من عقد التساؤلات فانكشفت أجزاء بعضها غير واضحة المعالم، وتولدت عنها أخَر، وبقيت بعض لم تبرح حراكاً...



مفهوم المقابسات

جاء في المصادر اللغوية: و«قبس» علماً تعلمه، و«قبست» الرجل علماً(٢)، و«اقتبس» منه علماً أي استفاد، وأبعضهم: «أقبسه» علماً، و«قبسه» ناراً، وقيل: أقبسه علماً وناراً سواء(٣)، وعليه: فقبس الرجل قبساً العلم: تعلمه واستفاده، وقبس الرجل فلاناً العلم: علمه إياه، والمقابسات: مفردة مقابسة؛ ولما كانت «تتحدر من تقابس على وزن تفاعل أفادت حصول المبادلة، أي أن كلاً من المتقابسين أقبس أحدهما الآخر علماً(٤)، والمقابسة ليست مقصورة على اثنين، فيمكن أن تكون مشتركة بين جماعة، ولذا عُرِّفت

المقابسات بأن «يشترك اثنان، أو أكثر من الناس في محاورة علمية في أخذ أحدهم العلم من الآخر ويُعطيه ما عنده من العلم»(٥).

توصيف الإشكال في تدوين المقابسات

هناك عدة إشكالات تُسْتَكْنَه في عملية تدوين المقابسات ملحوظة في ثناياها لا أدل على ذلك من كثرة تصريحات التوحيدي ذاته بذلك، عبر اعتذاراته المتكررة في فواتحها وأعقابها، إضافة إلى حادثة تلكئه في إخراجها؛ وقصته في تحريرها التي ذكرها في مقدمة الكتاب، مما يفرض لدينا أن لدى التوحيدي ما يبرر ذلك التلكؤ والتمنع - وهو الأديب وفارس القلم - وهي في نظري حزمة من الإشكالات الحقيقية التي استشعرها التوحيدي وأحس بها، بل عاش معها في صراع مرير، طال صراعه؛ ومع خشيته من اقتراب أجله لم يستسغ مفارقة الحياة دون تحريرها وإخراجها لعدم رضاه عن صورتها الحالية، فهو كما يبدو في نظرنا لا يدوّن مجرد مقابسات وحوارات بل لكأنه يسطر تجربته وحصيلة فلسفة حياته المتسائلة؛ ويرقم أجوبة لكبرى استشكالاته المكوّنة لشخصيته القلقة الظمأى، وهذا ما أدّى إلى زيادة تنوّع المعوقات النظرية والعملية - في تدوينها - وجعلها عقبة كأداء أمام خطة التوحيدي الشخصية للإجابة عن أسئلة المقابسات الكبرى، وبالتالي إلى بطء سير عملية الإنتاج وكثرة محاولاته الأولية لإخراج المقابسات في كتاب رغم جهده في جمع شتيتها المتناثر في القراطيس والأوراق، واستدعائها من تلافيف الذاكرة وخبايا الذهن لمجالس حقبة من السنين وخلاصة هذه المعوقات والإشكالات كالآتي:

١- تقدمه في السن فقد كان في أواخر عمره ويظهر ذلك في قوله واصفاً نفسه: «إني قلت هذا الكتاب والدنيا في عيني مسودة، وأبواب الخير دوني منسدة، لثقل المؤونة، ولقلة المعونة وفقد المؤنس وعثار القدم بعد القدم وانتشار الحال بعد الحال، هذا مع ضعف الركن واشتعال الشيب، وخمود النار، وسوء الجزع، وأفول شمس الحياة وسقوط نجم العمر وقلة حصول الزاد، وقرب يوم الرحيل»(٦).

هناك عدة إشكالات تُسْتَكْنَه في عملية تدوين المقابسات ملحوظة في ثناياها لا أدل على ذلك من كثرة تصريحات التوحيدي ذاته بذلك، عبر اعتذاراته المتكررة في فواتحها وأعقابها، إضافة إلى حادثة تلكئه في إخراجها؛ وقصته في تحريرها التي ذكرها في مقدمة الكتاب

والتقدم في السن قد يكون مسوغاً للتلكؤ والتأخر في إجابة طلب الراغبين - كما في قصة إخراجها المدونة في مقدمة الكتاب - كما أن تقدم السن له آثار على الشخص فتجعله غير مقتدر على استحضار الأفكار، والتعبير لها، إضافة إلى أن استذكار الألفاظ والنصوص الروائية للمقابسات الشفهية التي لم يحالفها التوثيق في مدوناته مهمة شاقة وعسيرة في مثل هذا السن ويظهر هذا في قول أبي حيان: «أتألف ما شرد منها وأنظم ما انتثر منها، وأرقع بجهدي وطاقتي شملها وأحلي بوسعي معطلها..»(٧) كما أن الوصول إلى أرذل العمر جعل التوحيدي في نظر دارسيه «لا يقوى على أن يؤلف على نحو السرعة عند الطلب كما كان في مجالس بغداد والرّي في عهدي الشباب والكهولة»(٨)، وهو تبرير لا ينسجم مع كمال النضج حال الشيخوخة والتجربة المتقدمة المتمرسة في التأليف والكتابة إلا إذا جعلنا للمحتوى المدون النسبة الكبرى في مبررات هذا التأخير والتلكؤ.

٢ - الحالة النفسية وأثرها في تكوين المواقف والاتجاهات الفكرية، وتشكيل نوع المسائل ومناهج الأجوبة، كما أنها ترسم المناخ الذي تتكيف معه الذات من جانب، والذات في علاقتها مع الآخرين من جانب آخر فشخصية التوحيدي القلقة المتناقضة في تصرفاتها والمتشكية دائماً من الظروف المحيطة بها والتي طبعت على كتبه حالة من البؤس والتشاؤم وألبست المقابسات كساء الاعتذارات المتكررة، وهو تحليل أرجع إليه أحد الباحثين مناط تأخره، وذلك من خلال دلالة «احتجاجه غير مرة بفقره وشقائه، وحياته المضطربة التي بددت قواه وحرمته التجمع الفكري الذي يمكنه من تصنيف كتابه بشكل متزن متسلسل»(٩)، والذي أراه أن أثر هذه الحالة ناشئة من مركزية الانسداد في رحلة أبي حيان الفكرية التي عبر عنها قائلاً: «فأقبلت على ما عرّفتك من حالي في ضيق صدري وفقد أنسي، وانسداد مذهبي»(١٠).

ثم إن الأزمة النفسية في علاقة التوحيدي بذاته كانت منعكسة في علاقته مع الآخرين، وعلى ما يكتبه، فقد كان في علاقته مع العلماء تحفل نفسه بإجلالهم وتقديرهم، ويهيم معهم في عملهم التجريبي ظل منشداً إليه حتى بعد خروجه من تلك المجالس فهي أشبه بحالة التنويم المغناطيسي لا يفيق منها إلا بحالة الارتهان الواقعي الرخيص في مجالس البلاط السلطاني أو في لحظات الجوع والعوز، وهو ما يسبب له حالة من القرف والتقزز، بينما تؤثر فيما يكتبه في صور تخلط الفلسفة بالعاطفة وقد عبر أحد

الباحثين عن ذلك قائلاً: «إذا كان أبو حيان لم يستطع في حياته الخاصة أن يحكم على الناس حكماً عقلياً محايداً فإنه لم يستطع في أسلوبه أن يعبر عن المعاني تعبيراً موضوعياً خالصاً، ولعل هذا هو السبب في أننا كثيراً ما نبحث عن (التوحيدي الفيلسوف) فلا نكاد نلتقي إلا بـ (التوحيدي الإنسان) وحتى حينما يتحدث أبو حيان من أعمق المسائل الفلسفية تجريداً فإنك تجده يشيع فيها العاطفة ما يحيلها إلى مسائل أدبية ممتعة ومن هنا فقد اتهمه بعض المؤرخين بأنه ابتعد عن الدقة في التعبير الفلسفي» (١١).

٣- طبيعة المرويات في كتاب المقابسات، فإن إطلاق اسم المقابسات عليه كان «تجاوزاً على حقيقة فصول الكتاب فالكتاب ليس كله مقابسات أو محاورات، بل حوى مختارات وأمالي وروايات ودروساً ومحاضرات» (١٢)، فضلاً عن موضوعاته التي تجعل من تصنيفه العلمي يحمولاً على «كتب الفلسفة بالمعنى الدقيق لكلمة فلسفة» (١٣)، ولذا عُدَّ ثبتاً للمجادلات الفلسفية (١٤) بل «إن المعنيين بأبي حيان يكادون يجمعون على أن كتاب المقابسات هو كتاب فلسفي» (١٥)، وعليه: فهو سجل للأفكار الفلسفية بالدرجة الأولى، والمرويات فيه ذات طبيعة خاصة لا تحتمل في شخص المتحمل والمؤدي أي قصور في الحفظ والأداء والتدوين، وقدير دهنا أنه لا يستطيع أداء هذه المرويات إلا من كان فيلسوفاً أو متضلعاً بالفلسفة وهذا ما جعل آراء الباحثين متباينة رغم مقالة ياقوت الحموي الشهيرة عن أبي حيان: «أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء» فالبعض رآه أنه «لم يكن فيلسوفاً بالمعنى الشامل لهذه الكلمة ولم يشتهر برأي أو مذهب فلسفي بل هو أديب متفلسف متصوف» (١٦)، بينما رآه

الأزمة النفسية في علاقة التوحيدي بذاته كانت منعكسة في علاقته مع الآخرين، وعلى ما يكتبه، فقد كان في علاقته مع العلماء تحتفل نفسه بإجلالهم وتقديرهم، ويهيم معهم في عالم من التجريد يظل منشدّاً إليه حتى بعد خروجه من تلك المجالس، فهي أشبه بحالة التنويم المغناطيسي

آخرون بـ «أنه لم يكن في مقابساته، وفي سائر مؤلفاته منظماً في الفلسفة إلا أنه تميز مع ذلك بسعة اطلاعه في باب الفلسفة» (١٧) ودلّ عدم الانتظام في العرض والاستدلال (١٨) أن أبا حيان بهذا الاعتبار «لم يكن يمتلك الاقتدار الحقيقي على التعبير الفلسفي الدقيق» (١٩)، لكن وثاقتنا في الأداء التوحيدي تنبع من أن المقابسات إذا كانت عند بعض المتقابسين تدارساً ومذاكرة فإنها عند التوحيدي -كما أشرنا- أجوبة حاسمة لمسائل الوجود والحياة طالما أقلقت حياته الفكرية وأربكت قناعاته المعرفية وهو يسعى للإجابة عنها، ولذا فإن تدوينه لها يعني تدويناً لأهم الأجوبة والآراء التي حاول أن يتكيف من خلالها مع الواقع.

وقد تعرض الباحثون في قراءتهم للمقابسات، وافترقت الآراء بهم وم محصل فرضياتهم في قراءة قصة التدوين وإشكالياتها فكانت كالتالي:

الفريق الأول: اعتمد في فرضيته على ظاهر كلمات التوحيدي المدبجة في مقدمته، فعزا هذا الفريق المعوقات إلى ما أبداه التوحيدي هنالك، فتناول هذا الفريق - على سبيل المثال أسباب كتابة المقابسات وإخراجها للناس بالوقوف عند ظاهر كلمات التوحيدي التي أرجعها إلى طلب إحدى الشخصيات المجهولة وإلحاحها وهي شخصية لم يصرح باسمها التوحيدي كعادته في بقية كتبه - بل كما فعله في باطن مقابساته، فقد كان حريصاً ودقيقاً في عزو كل كلام إلى صاحبه - وقد جاء في سياق القصة أن التوحيدي في خضم تكرار الطلبات من هذه الشخصية اضطر لإخضاع هذا الطلب للاستشارة والاستنصاح، بينما في المقابل رأينا هذه الشخصية المجهولة تتلمس وسطاء ومفاوضين مع أبا حيان يقتنع بإخراج المقابسات.

الفريق الثاني: وهو الذي غلّب الأسلوب الأدبي، فرأى أن قصة تدوين المقابسات هي عبارة عن أسلوب أدبي انتهجه التوحيدي لغرض رمزي يخفي قلقه وازدواجية شخصيته، وأما قصة «ادعاء الاستجابة في التأليف لرغبة ذي دلالة، والتمنع إلا بعد الاستشارة والاستخارة طريقة يلجأ إليها بعض المؤلفين، ليتجه الأسلوب في عرض الأفكار وجهة الخطاب، تلك الوجهة التي تكسب الأسلوب صفة التداعي والتجاذب، والتي بها يستدرج القارئ إلى متابعة المؤلف بما تحدثه في نفسه ضمائر الخطاب من استثارة يحيل إليها منها أنه المقصود بالخطاب» (٢٠)، بل عدّ بعضهم هذا الأسلوب على المقابسات ذاتها وشخصياتها مع ملاحظة أنه لم ينسب للمتقابسين غير ما يقولونه لكنه أدار الحوارات بينهم، وأقام المجالس كسيناريو أدبي لغرض إيصال بعض المسائل الفلسفية.

الفريق الثالث: واعتمد هذا الفريق على قراءة السيناريو التوحيدي عبر التوفيق والجمع بين الأسلوب الأدبي والغرض العلمي، فلم يستبعدوا رمزية قصة طلب الشخصية المجهولة، وأن تكون إلحاحات هذا المجهول

حينما يتحدث أبو حيان عن أعمق المسائل الفلسفية تجريداً فإنك تجده يشيع فيها العاطفة ما يحيلها إلى مسائل أدبية ممتعة، ومن هنا فقد اتهمه بعض المؤرخين بأنه ابتعد عن الدقة في التعبير الفلسفي

هي الشخصية القلقة في أعماق التوحيدي التي ترددت في إخراج المقابسات، وتلكأت لدوافع عديدة فشخصية التوحيدي لها سابقة خطرة فقد أحرقت كتبها من قبل، وما ذاك إلا انعكاساً للمعارك الداخلية التى لاتكاد تخمد في نفس التوحيدي، حيث قال محيي الدين سليم: «وباستيحائي للروح التي تعمر الكتاب رجحت أن يكون أبو حيان مسوقاً إلى تأليفه برغبة في نفسه، يثيرها الحرص على جمع ما أقبسه واقتبسه من أعلام عصره ومشائخه في هيئة كتاب، ولو كان الباعث هو الاستجابة لرغبة أحد معاصريه لنوّه به كما نوّه بغيره في كتبه»(٢١) كما لم يستبعد هذا الفريق أنه ربما قد توافق ذلك في الواقع مع طلب من أحد أصحابه أو مريديه، فصاغ ذلك في جملة ذات دلالات مفتوحة محتملة وهو اتجاه مال إليه الدكتور الأعسم فقال معقباً إياه: «إن ترجيحاً كهذا يجب أن يستحق منا كل التقدير، فأنا لا أنكر على نفسي الاعتراف بأن الكتاب مؤلف تحقيقاً لرغبة كامنة في ذات أبي حيان، انظروا إلى قوله (فلان) و(يا هذا) فماذا ترون؟ ليس من الصواب في شيء أن رجلاً عالي الشأن كالمجهول، هو الذي طلب تأليف الكتاب فأهمل ذكره هكذا بلا تعيين واحترام الرجال الممتازين يتحقق في تسميتهم والنص عليهم وإلا فهو من سوء الذكر ما قد يجلب شراً للمؤلف والكتاب وليس بإمكاننا أن نفترض أن أبا حيان، وهو في سن الشيخوخة، أمن العيش ليل نهار مع إنسان لا يستحق الذكر، إن النص من الداخل يثبت أن ترجيح محيي الدين سليم كل السلامة، استرجاعاً للسعادة التي يستشعرها القارئ عليه وهو يدون مواد الكتاب»(٢٢).

وأخيراً فقد كان لكل فريق مسلكه واتكاءته في قراءة العملية التدوينية وتأدية المرويات الفلسفية فيها، وبالتالي فمن السلامة أن تفهم هذه المسالك في عرضها الإشكالات بطريقة غير مفككة - كل إشكال على حدة - لقوة الروابط البينية بينها، وما تمثله في جملتها هو المعنى للدخول إلى فهم التقنية التدوينية للمقابسات.

هوامش

(١) وهي دراسة الدكتور عبد الأمير الأعسم، وهي عبارة عن مجموعة محاضراته التي ألقاها في جامعة السوربون، وطبعها في دار الأندلس – بيروت باسم: (أبو حيان التوحيدي في كتاب المقابسات) ط/ دار الأندلس - بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٤م.
(٢) العلامة الفيومي «المصباح المنير» ص٢٥٢، اعتنى بها الأستاذ/ يوسف الشيخ محمد ط/ المكتبة العصرية - بيروت الطبعة الثالثة ١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م.
(٣) العلامة الرازي «مختار الصحاح» ص٢٨٣، ط/ دار الحديث - القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م، والأصل في مادة «قبس» هو الشعلة من النار، وقد جاءت في القرآن الكريم على لسان موسى - عليه السلام -: «لعلي آتيكم بشهاب قبس لعلكم تصطلون».. الآية.
(٤) د. الأعسم «مصدر سابق» ص ١١٢.
(٥) توفيق حسين في مقدمته لكتاب «المقابسات» ص١٠، كما أفاده الدكتور الأعسم في المصدر السابق ص١١٢، وصرح بموافقته على التعريف عقبه قائلاً: «وهذا منتهى الصواب في رأينا».
(٦) المقابسات ص٣٧٨ في مطلع المقابسة الحادية والتسعين.
(٧) انظر المقابسات ص١١٨.
(٨) د. عبد الأمير الأعسم مصدر سابق ص١٢٣.
(٩) المصدر السابق ص١٤٤ عن الكيلاني «أبو حيان التوحيدي» ص ٤٦.
(١٠) المقابسات ص١١٨.
(١١) عزاه د. الأعسم، مصدر سابق ص١٤٩ لزكريا إبراهيم « أبو حيان التوحيدي» ص ١٤٢.
(١٢) المصدر السابق ص١١٣-١١٤.
(١٣) وهو ما اختاره الدكتور الأعسم في المصدر السابق ص١٠٩.
(١٤) المصدر السابق ص١٠٩ وعزاه للمستشرق مارغليوث.
(١٥) د/ الأعسم مصدر سابق ص ١١٠.
(١٦) عزاه المصدر السابق ص١٤٧ للكيلاني « أبو حيان التوحيدي» ص ٢٨.
(١٧) عزاه المصدر السابق ص١٤٨ لماجد فخري «تاريخ الفلسفة الإسلامية» ص٢٥٤.
(١٨) عزاه المصدر السابق ص١٤٠ للتوفيق حسين في مقدمته على المقابسات ص١٨.
(١٩) عزاه المصدر السابق ص١٤٠ للكيلاني ص٤٥.
(٢٠) المصدر السابق ص٢٢٦.
(٢١) المصدر السابق ص٢٢٦.
(٢٢) المصدر السابق ص ٢٢٨.

الشَّفويّة وتكوُّن النَّظريَّة الأدبيَّة العربيَّة

الظاهرة الشعرية وقيمها الجمالية

د. عبد العزيز المقالح

تهدف هذه الدِّراسة إلى تقديم معرفة بدور الشفويَّة في نشأة النَّظرية الأدبيَّة العربيَّة وتبلور أسسها، فتبحث أوَّلاً في مفهوم الظَّاهرة الأدبيَّة وفي شروط تكوُّن أنموذج الظَّاهرة الشِّعريَّة العربيَّة المؤسِّس ومنظومة قيمها الجماليَّة التي انطلقت منها النَّظريَّة الأدبيَّة العربيَّة، وثانياً في دراسة التَّلقِّي لهذه الظَّاهرة وبلورتها أسس النَّظريَّة الأدبيَّة التي لم تلبث أن تطوَّرت، متأثِّرة بالعوامل التَّاريخيَّة المستجدَّة.

في مفهوم الظَّاهرة الأدبيَّة والمتلقِّي

تتمثَّل الظَّاهرة الأدبيَّة في العمليَّتين الآتيتين:

١- ينتج الأديب عملاً أدبيّاً، وهو بناء لغوي يتميَّز بخصائص تحدِّد نوعه، ويفصح/ يكشف عن رؤية إلى العالم تمليها التَّجربة الإنسانيَّة.

٢- ويرسله إلى متلقٍّ يكشف، استناداً إلى منظومة ترميز وقيم جماليَّة مشتركة تلك الرُّؤية التي تنطق بها خصائص العمل النَّوعيَّة، أي الأدبيَّة، وفي هذه الخصائص، النَّاطقة بالدَّلالة يتمثَّل سرُّ احتفاء المتلقِّي بهذا العمل، وسرُّ فاعليَّة العمل.

تتمثَّل الظَّاهرة الأدبيَّة وفاقاً لهذا الفهم في عمليتين يكشف تتمُّ أولاهما عند إنتاج العمل، ويتولاَّها الأديب، وثانيتهما عند إبلاغه ويتولاَّها المتلقِّي، وبنجاح هاتين العمليتين يتحقَّق العمل الأدبي في مستويات تَتَحكَّمُها طبيعة العمل والمتلقِّي وشروط التلقِّي.

وبهذا يكون للمتلقِّي دور أساس في الإسهام في إنتاج النَّص وكشف قيمه: بنىً ورؤىً. يرى النَّاقدُ الأدبي إيفور آرمسترونغ ريتشاردز أنَّ للمتلقِّي الدور الأساس في التحقُّق الجمالي فيقول في كتابه «أسس علم الجمال»: «إنَّ الجمال ليس صفة في الأشياء أو في الأعمال الفنيَّة بل هو إحساس يصدر عن تجربة شعوريَّة يمرُّ بها المشاهد أو المستمع أو القارئ، فيتمُّ خلالها تحويل عنصر من عناصر الإحساس إلى صفة في الشيء»(١).

وإن يكن إحساس المتلقِّي هو الذي يضفي صفة الجمال على العمل الأدبي، ما يعطي المتلقِّي الدَّور الأساس في إنجاز التحقُّق الجمالي للعمل، فإنَّ هذا الإحساس ما كان ليتكوَّن خلال التَّجربة الشُّعوريَّة لو لم يكن العمل المُتَلَقَّى هو العامل الأساس في تكوُّن هذه التَّجربة، يتَّصف بخصائص تولِّد هذا الإحساس. وهذا يعني أنَّ هناك تجربتين: أولاهما تجربة إنتاج عمل أدبي – لغوي يتَّصف بخصائص نوعيَّة تميِّزه، وثانيتهما تجربة تلقٍّ، يكوِّن خلالها العمل الأدبي المتَّصف بخصائصه النَّوعيَّة إحساساً بالجمال والمتعة الجماليَّة في كسب المعرفة. والتَّجربة الثانية هي التي يقوم بها المتلقِّي.

هذا الدَّور الأساس يتولاَّه المتلقِّي ويمارسه بعد إنتاج العمل الأدبي وإرساله.

ولا يقتصر دور المتلقِّي على هذه العمليَّة، وإنَّما يتعدَّاها إلى ممارسة دور أساس في عمليَّة الإنتاج نفسها. وهذه تبدأ، قبل المباشرة بالإنتاج؛ وذلك بسعي الموهوب/ مشروع الأديب إلى امتلاك مَلَكَة الإنتاج ومنظومة التَّرميز والقيم الجماليَّة المشتركة/ الأنا الأعلى الثَّقافي، من طريق معرفة اللغة والموروث الثَّقافي، فيكون مستقبلاً يكوِّن المتلقِّي المتمثِّل بهذا الموروث مَلَكَتَه فهنا يمثِّل المتلقِّي دور المكوِّن. ثمَّ يعمد الأديب، في أثناء الإنتاج وبعده، إلى مراقبة إنتاجه وتجويده، فيكون المتلقِّي الأوَّل له المدفوع بمتلقٍّ ضمني إلى التَّجويد، يمثِّل الوعي النَّقدي القائم. ويستمرُّ هذا الدَّور التجويدي إلى طَوْرَيْ الدُّربة والعرض على متلقٍّ دائرة الأديب الخاصَّة، فيمثِّل المتلقِّي هنا دور المجوِّد، سواء ضمنيّاً يدفعه الأديب إلى التَّجويد أم ظاهراً يمارسه ذلك عمليّاً خلال طوري التتلمذ لامتلاك الدُّربة والعرض. وإذا عرفنا أنَّ تلقي الشِّعر العربي في مرحلة

التَّأسيس، كان شفويّاً، وأنَّ المتلقِّي كان المستمع فحسب، أدركنا التأثير الشَّفويَّ على عمليَّة إنتاج الشِّعر وتشكُّل بنائه وخصائصه. وسوف نتبيَّن ذلك لدى حديثنا عن شروط تكوُّن الظَّاهرة الشِّعريَّة العربيَّة فيما يأتي:

شروط تكوُّن الظَّاهرة الشِّعريَّة العربيَّة ومنظومة قيمها الجماليَّة

في ضوء هذا الفهم يمكن أن نتبيَّن الشُّروط التي تحكم تكوُّن الظَّاهرة الأدبيَّة العربيَّة في مرحلة التَّأسيس –وهي، في بحثنا هذا، ظاهرة شعريَّة- ومنظومة قيمها الجماليَّة. وهي شروط تتعلَّق أوَّلاً بالمنتج وثانياً بالمتلقِّي.

التَّجربة الشِّعريَّة الجاهليَّة

الصَّحراء... متاهات ومهالك تحتوي نتفاً من مستلزمات الحياة، يدور حولها صراع مرير بين الإنسان والحيوان، وبين الإنسان وأخيه، وكلٌّ من يريد البقاء.. ولنسمع المتلمِّس وهو يتحدَّث عن العيش في الصَّحراء:

وكم دونَ مَيَّة من مستعملٍ قـذف
ومـن فلاة بـهـا تُستودع العيسُ...

إنَّها بعضُ شروط حياة الصَّحراء. ولم يكن الصِّراع مع قوى الطَّبيعة فحسب، بل كان له شكل آخر عبَّر عنه المهلهل بقوله:

إن نـحن لـم نـثأر به فاشـحـذُوا
شـفـارَكـم، مـنَّا لـحـزِّ الـحلوقِ
ذبـحـاً كـذبـح الشَّاة لا تـتَّـقـي
ذابـحـهـا إلاَّ بـشَـخْـبِ الـعـروقِ

ومن يريد أن يكون شاةً!؟ ولم يكن الفارس الجاهلي هيِّناً في صراعه، بل كان يقاتل:

قتالَ امـرئ آسـى أخاه بـنـفسـه
ويـعلـم أنَّ الـمـرء غيـر مـخلَّـدِ

وكان على حالةٍ من تأهُّب دائمة، صنيع عنترة:

إذ لا أزال عـلـى رحـالة سـابـح
نَـهْـد تـعاوره الـكـمـاة، مكلَّـم

قد أكون أشرت إلى شروط حياة الجَّاهليِّ... وإنَّها، أي هذه الشُّروط، دليلنا إلى تحديد تجربة الشَّاعر الجَّاهلي: فهو إنسان يواجه عالماً مملوءاً بالتحدِّيات. يواجه، متوحِّداً مع قبيلته، طبيعة قاسية توفِّر بالكاد الحدَّ الأدنى للعيش:

وماءٍ قـد وردتُ، أمـيـم، طـام
عـلـى أرجـائـه زجـلُ الـقطـاطِ
فـبـتُّ أنـهـنـه الـسـرحـان عنه
كـلانـا وارد حـران قـاطـي

ويواجه مجتمعاً الحياة فيه للأقوى، وإلاَّ فمصير الشَّاة التي تتقي بشخب العروق بالانتظار. ولكي يبقى كان عليه أن يستمرَّ واقفاً شاهراً سيفه مسرجاً فرسه إنَّها تجربة إنسانيَّة خاصَّة اتخذت مظهرها الأدبي في القصيدة الجاهليَّة إذ كانت هذه القصيدة أداة الشَّاعر الجاهليِّ في التَّعبير، وفي الاتصال بالعالم وفي الإبداع الشِّعري بوصفه ووسيلته للتَّوازن في صراعه المرير.

لا ريب أنَّ تجربة الشَّاعر الجاهليِّ بعضٌ من الحياة الإنسانيَّة، والحياة كلٌّ مترابط بديهيٌّ هذا، والبديهي أيضاً أن يكون التَّعبير عن التَّجربة كلاًّ مترابطاً وإن بدا مفكَّكاً فطبيعة التَّجربة تفرض ما يبدو تشتُّتاً وخروجاً عن الوحدة العضويَّة في القصيدة الجاهليَّة.

تُفرض الرَّحلة ولا مناص، وتُقفر الدِّيار العامرة التي كانت موطن حياة وحب، وتعيد الأيَّام الشَّاعر إليها من جديد، فإذا هي أطلال ورسوم وأثاف، ويبكي الجاهليُّ إنَّها تجربة فريدة هذه التي تُبكي الجاهليَّ، إن هو إلاَّ إنسان، ولكن كان عليه ألاَّ يتهالك...

فدع عنك شيئاً قـد مضـى لسبيله
ولكن عـلـى ما غالك اليوم اقبـل

موقف إنساني من ناحية، ومتجاوز للضعف في سبيل البقاء من ناحية أخرى. ولعلَّ هذا صلب الموقف صحيح أنَّ المتأخرين استهلكوا هذه المطالع، ووظَّفوها في خدمة مواقف مغايرة، ولكنَّ هذا لا يعني أنَّ تجربة الجاهليِّ وتعبيره عنها لم يكونا أصيلين عميقين.

ثمَّ صارت الأطلال رمزاً ينفِّس الشَّاعر، من خلال معايشتها، عمَّا يحسه من أحزان وآلام. وعلى ضوء هذا الفهم يمكن رؤية مقدِّمات بعض المتأخرين ممَّن أحسنوا استخدام هذه المقدِّمات في إطار تجربتهم العامَّة...

والطَّلل مرتبط بالرَّحيل الدَّائم صوب الغيث في بيداء موحشة خطرة. وما كان الرَّحيل يتمُّ لولا النَّاقة القوية: فهي السبيل إلى الكلأ، بل إلى الحياة. كان من الضروري أن تكون صلبة قويَّة، وأن تكون علاقة الجاهليِّ معها حميمة.

تمثِّل النَّاقة إحدى وسائل الجاهلي لتحقيق ذاته، أو إنها بعض ما يجعله واقعاً قويّاً. ومن هنا موقعها ودورها في القصيدة الجاهلية، وهو اللهو عند ترس كما يلهو بحور نواعم في المروط وتكون هذه الحور أطيب من الخمرة:

وما قهوةٌ صهباء كالمسك ريحها
تُعَلُّ على الناجود طوراً وتنزح
بأطيب من فيها إذا جئت طارقاً
من الليل، بل فُوها ألذُ وأنضحُ

إنَّه التعامل مع الوجود بوصفه وحدة محورها الشَّاعر، وعلاقته بالأشياء تتحدَّد من حيث جدواها له ولبقائه واقفاً غير منحنٍ. يريد المرأة وسيلة، كالخمرة، كالنَّاقة... ولكنَّ خيبته لا تصل به إلى درجة التهالك، فحزنه ربَّما وصل إلى درجة الدُّموع، ولكنَّها الدُّموع الشَّافية المساعدة على التَّجاوز، وهذا لإدراكه أو لإحساسه بضرورة تماسكه من أجل إكمال مسيرته:

- فاقطع لبانة من تعرَّض وصلُه
ولخير واصل خلَّة صرَّامُها
- ويئست ممَّا قد شغفت به
منها ولا يسليك كاليأس

إنَّها عاطفة صادقة إنسانيَّة، إلاَّ أنَّها في خدمة الحياة شأنها شأن حالة الجاهلي عند وقوفه على الأطلال.

أشياء الجاهليِّ، أو وسائله في الصِّراع، كانت مجال فخره، إضافة إلى أمور أخرى تتعلَّق بالشجاعة والكرم والصَّبر.

والفخر ما كان تبجُّحاً كاذباً، وإنَّما كان في صلب التَّجربة يؤدِّي وظيفة محدَّدة، فعندما يتغزَّل عنترة بعبلة، ثمَّ يفخر، إنَّما يفعل هذا من أجل إشعارها ببطولته وطمأنتها، وقد لاحظ د. شكري فيصل علاقة فخر عنترة بغزله حين قال: «... فالفخر الذي أنشده عنترة لم يكن بعيداً عن روح الغزل بل كان منه منبعه ومصدره.. كان الشَّاعر يريد لصاحبته أن تطمئن إليه...»(٢).

الحياة الجاهليَّة لم تفرض شكل القصيدة الذي يبدو مفكَّكاً فحسب، بل فرضت أسلوب التَّعبير أيضاً. وبهذه النَّظرة يمكن رؤية تركيز الشَّاعر الجاهليِّ على وصف المحاسن الخارجيَّة للمرأة، وعلى صفات النَّاقة والحصان والسَّيف... إنَّه يتباهى ويفخر بملكيته لهذه الأشياء الجميلة والقويَّة

والشَّاعر الجاهليُّ بشكل عام كان يفخر في ظروف مماثلة لهذه الظُّروف، أعني أنَّه كان يفخر في ظروف يكون الفخر فيها لازماً. فالفخر يوحِّد القبيلة ويقنعها بقوَّتها ويهيِّئها للمعركة الدَّائمة ويبقيها على أُهبة الاستعداد. فالجاهلي كان بحاجة لأن يُرهَب ويُخاف، وبحاجة لأن تعلم القبائل الأخرى مدى قوته، بل إنَّه بحاجة لأن يعتقد هذا شخصيّاً، ولأن يبثه في قبيلته. أوليست حياته حرباً دائمة!؟ ولم نستكثر عليه الفخر ولا نستكثره على إذاعات أيامنا!؟

والهجاء، أو ما سُمِّي بالهجاء، ألم يكن وجهاً من وجوه الصِّراع!؟ يتهكَّم فيه الشَّاعر على خصومه ويسخر منهم ويثبط من عزائمهم ويضعف فيهم الثِّقة بالنَّفس، وهل الشَّاعر في تلك الأيَّام يفعل غير ما تفعله وكالات الأنباء والإذاعات والتَّلفزة والصحف في هذه الأيَّام!؟ والجاهليُّ الشَّاعر، وسيلة إعلام عصره الوحيدة، كان يخوض الحرب عبر شكل فني جميل.

فالحياة الجاهليَّة لم تفرض شكل القصيدة الذي يبدو مفكَّكاً فحسب، بل فرضت أسلوب التَّعبير أيضاً. وبهذه النَّظرة يمكن رؤية تركيز الشَّاعر الجاهليِّ على وصف المحاسن الخارجيَّة للمرأة، وعلى صفات النَّاقة والحصان والسَّيف... إنَّه يتباهى ويفخر بملكيته لهذه الأشياء الجميلة والقويَّة، بل ولهذه الصِّفات المثاليَّة التي تؤمِّن وقوفه واستمراره.. إنَّها قضاياه التي تجعله فارساً يقاوم الفَقْد/الفناء وينتصر.

وهكذا يتمثَّل جوهر تجربة الشَّاعر الجاهلي الحياتيَّة، كما رأينا، في مقاومة الفَقْد/الفناء، والبقاء فارساً منتصراً، ولكن، كان هذا كلُّه مهدَّداً بالفَقْد والفناء بسبب الشَّفويَّة والحروب. ومن هنا كان لابدَّ من مقاومة هذا الفقْد/الفناء بإبداع شكل من الشِّعر يتصف بمزايا تتيح له البقاء، وهكذا تمثَّلت هذه التَّجربة الفريدة في شكل من الشِّعر فريد أيضاً، ينهض بأداء هذه الدَّلالة، فيتعاضد الشَّكل والمضمون ليكوِّنا كلاًّ متكاملاً تتجسَّد فيه القضية الأساس/الجذر في العصر الجَّاهلي/الشَّفوي، وهي البقاء والفاعليَّة.

تجربة التلقِّي الشَّفويَّة

كانت تجربة تلقِّي هذا الشِّعر شفويَّة طال أمدها، فكان على الشَّاعر أن يبدع، كما قلنا، شكلاً من الشِّعر يبقى ولا يفنى مهما مرَّ به من أحداث، وقد تمكَّن الشَّاعر الجاهلي بعد تجارب كثيرة، من إبداع هذا الشَّكل الفريد الذي مثَّلت الشَّفويَّة في الصَّحراء العامل الأساس في تكوُّنه.
ينمو سياق القصيدة في هذا الشَّكل ناظماً

مختلف العناصر لينطق بدلالة تؤكِّد حتميَّة انتصار الفارس المهدَّد بالفناء، كما رأينا لدى عرضنا تجربة الفارس الجَّاهلي، إذ تكون مختلف أشياء العالم، وسائل هذا الانتصار. وينتظم البناء الذي يبدو مفكَّكاً في نظام يحقِّق هذا الهدف وهو مقاومة الفناء، والحرص على البقاء والخلود. وهذا ما سوف نوضحه في ما يأتي:

إنَّ ما يتَّصف به البيت الشِّعري من استقلال وإيجاز لا يعود إلى الرَّغبة في إنتاج حلية مستقلَّة، كما صار يفعل بعض الشُّعراء التَّابعين في العصور التَّالية، وإنَّما إلى إرادة مقاومة الفناء، ذلك أنَّ طبيعة المجتمع الجاهليِّ الشَّفويَّة كانت تجعل الذَّاكرة وسيلة نشر ونقل وحفظ، فكان على الشَّاعر الجاهليِّ أن يبتكر شكلاً من الشِّعر يقاوم الفَقْد والفناء، فجوَّد ليقبل الرُّواة على الحفظ والرواية والنَّشر، وأوجز ليسهل الحفظ وشكَّل وحدات يمكن أن يكون لكلٍّ منها معنى مستقلٌّ ليبقى من إنتاجه شيء ذو معنى مَهْما فُقِدَ منه. وهكذا يبقى شعرٌ يؤدِّي دلالة، ولو كان بيتاً واحداً أو شطر بيت.

إنَّ ما يسمَّى «حجارة ملوَّنة مرميَّة على بساط... ومزيَّنة بصور حسيَّة»، كما يقول بعض النقَّاد، ليس كذلك إلَّا للمتوقِّف عند المظهر الخارجيِّ، وذلك لأنَّ القصيدة الجاهليَّة تنطق، إن أحسنت قراءتها، برؤية الشَّاعر الجاهليِّ الفريدة إلى عالمه، وهي رؤية تحدس باللاشعور الجمعيِّ وتجسِّده، وهو حتميَّة انتصار الفارس المهدَّد بالفناء.

إنَّها تملك معرفة حدسيَّة (وليس من دون دلالة فهم الشِّعر بوصفه العلم الدَّقيق بجواهر الأمور، عند العرب) تتغلغل في الطَّبيعة، فترصدها وتجسِّدها مشهداً وحركة، وترسمه بلغة فنيَّة تنطق برؤية ذلك العارف الرَّائي. وقد بيَّن غير باحث هذه الحقيقة، ومن هؤلاء الباحثين، على سبيل المثال فحسب، د. مصطفى ناصف، فهذا الباحث لا يشكُّ بعد أن يقرأ قصيدة امرئ القيس، «في أنَّ متأمِّل الموقف يستطيع أن يرى أنَّ جهد فرس امرئ القيس أشبه بالجهد الذي يُبْذَل لإنزال مطر خصب»، ويبيِّن أنَّ عناصر القصيدة جميعها، بما في ذلك الأحداث، توظَّف في نظام علاقات يؤدِّي هذه الدَّلالة، ويتساءل من ثمَّ: «ما معنى أن نقرأ الأبيات مستقلَّة ونصفها بالتراكم؟»(٣).

ويقدِّم د. عبد القادر القط أنموذجاً يؤكِّد ما نذهب إليه، وهو قصيدة عبدة بن الطَّبيب، ومطلعها: «هل حبل خولة بعد الهجر موصول...؟» فهو ينتهي بعد أن يدرس هذه القصيدة إلى أنَّ جميع وحداتها تنتظم لتؤدِّي فكرة انتصار الإنسان، فكأنَّ ما ثور الوحش الذي يخرج من المعركة منتصراً، وقد تدلَّى لسانه لاهثاً، من أعقابها هو مرُّ حتيٌّ لانتصار رغبة البقاء على الفناء والموت...»(٤).

ويمكن القول: إنَّ الشِّعر الجاهلي، من خلال أنموذجه الفريد، أدَّى الوظيفة التي كان يؤدِّيها الفنُّ في فجر الإنسانيَّة. فالفنُّ في هذه المرحلة، كان، كما يؤكِّد الفيلسوف الألماني بومغارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢)، في كتابه: ضرورة الفن، «سلاحاً سحريّاً من أجل البقاء».

منظومة القيم الجماليَّة

تميَّز هذا الأنموذج الشِّعري الفريد الذي يمثِّل الظاهرة الشِّعريَّة العربيَّة الشَّفويَّة بخصائص شعريَّة تمثِّل منظومة قيم جماليَّة أهمُّها:

١- صوغ البيت الشِّعري ليمثِّل وحدة مكتملة المبنى والمعنى فتكون له دلالته المستقلَّة إن بقي وحيداً في الذَّاكرة، أو إن بقي شطر منه، ويكون له موقعه في بناء القصيدة ليؤدِّي منه دوراً ينتظم في سياق نظام العلاقات لإنتاج الفاعليَّة الجماليَّة الدَّلاليَّة التي تحدَّثنا عنها قبل قليل.

٢- التَّجويد الذي يصل إلى مستوى جمالي يفرض على المتلقِّي، وهو المستمع هنا، الانتباه والاهتمام والإصغاء، وعلى الرَّاوي الحفظ والنَّشر، ما يتيح للشِّعر سيرورة، وكانت من الأهميَّة بمكان كبير، نظراً لما كان للشِّعر من دور في ذلك المجتمع، وغنيٌّ عن البيان التَّذكير بحوليات زهير بن أبي سلمى.

٣- الإيجاز والتكثيف ليسهل الحفظ والتَّلقي، فلا تثقَل الذَّاكرة بالكثير من الكلام، ولا يُجهد فهم السَّامع بذلك أيضاً.

٤- اختيار المعجم اللُّغوي المتَّصف بجرس قوي ونغم جميل، وذلك بغية شدِّ انتباه

ينمو سياق القصيدة، في هذا الشَّكل، ناظماً مختلف العناصر لينطق بدلالة تؤكِّد حتميَّة انتصار الفارس المهدَّد بالفناء، كما رأينا لدى عرضنا تجربة الفارس الجَّاهلي، إذ تكون مختلف أشياء العالم

المستمع الذي يتلقَّى الشِّعر حلسَّة السَّمع، ودفعه إلى الإصغاء إلى القصيدة بكاملها.

٥- اعتماد تركيب العبارة السَّهل، البعيد عن التعقيد و«المعاظلة» كما كان يقال في تلك الأيام، بغية تسهيل عمليَّة التَّلقِّي السَّمعيَّة، وفهم الخطاب.

٦- الحرص على وضوح المعنى، ليسهل التلقِّي السَّمعي والفهم أيضاً.

٧- وفرة التِّكرار والتَّرادف، وذلك بغية تثبيت المعنى في ذهن المستمع، إذ إنَّه قد ينسى إن ذُكر لمرَّة واحد ولم يُعَد.

٨- وفرة الصُّور الشِّعريَّة الحسيَّة، المدركة بوساطة الإدراك الحسي الأكثر سهولة وسلطة، فكلٌّ منها ترسم مشاهد أمام المستمع رسماً ملموساً، فيتبيَّنها من دون عناء.

٩ - جمع الصُّور الشِّعريَّة بين ميزتين: أولاهما إصابة الوصف وإجادته وثانيتهما قرب المأخذ وسهولته.

١٠ - تضمُّن القصيدة تجربة الإنسان الجاهلي الكاملة، النَّاطقة برؤيته إلى عالمه، وقد مرَّ الشِّعر العربي بمراحل من التطوُّر أفضت إلى إنشاء القصيدة، فمن رجز تلقائي، وليد مناخ انفعالي، إلى قريض يقطَّع على مهل، إلى قصيد يُقْصَد إلى إحكام بنائه، ليمثِّل تجربة العيش كاملة ولينطق برؤيتها إلى العالم.

١١- وصف محاسن أشياء عالمه والمبالغة في ذلك، ليتباهى بملكيته هذه الأشياء، ويشعر نفسه والآخرين بأنَّه غنيٌّ وقوي.

١٢- البدء بالطَّلليَّة، بوصفها تمثِّل تجربة العيش الأساس، فكان الشَّاعر يبالغ في تجويدها؛ وصحيح أنَّه كان يبكي ويستبكي فيها، لكنَّه كان يبقى واقفاً، فسرعان ما يرحل ويصارع الإنسان والوحش والطَّبيعة، وينتصر، ويصل إلى حبيبته، فهذه الطَّلليَّة كانت تتيح للشَّاعر ولمتلقِّيه عيش تجربة الانتصار. من هنا كانت أهميتها والحرص على البدء بها.

١٣- الإفهام السريع... والملتقِّي القادر... الظَّاهرة الأدبيَّة عند العرب، كما قلنا، شفويَّة تعتمد على السَّماع والحفظ والرِّواية، ما عزَّز الحاجة إلى أمرين: أوَّلهما الإفهام السَّريع الواضح وثانيهما المتلقِّي القادر على الفهم السريع الواضح وتمييز الشِّعر الجيِّد. ما تمثَّل، كما ذكرنا، خصائص شعريَّة / قيماً جماليَّة ومتلقِّياً يمتلك منظومة القيم الجماليَّة التي يرى القصيدة من خلالها، والتي تشكِّل في الوقت نفسه القارئ الضِّمني لدى الشَّاعر، فيعمل على أن تتصف قصيدته بها.

النَّقد الأدبي وتكوُّن النَّظرية الأدبيَّة

وقد اهتمَّ النُّقَّاد العرب بدراسة هذه الظَّاهرة اهتماماً خاصاً، وذلك لأنَّ العلم الذي يدرسها، كما يقول أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)، «به يعرف إعجاز كتاب الله، ويقدَّم لذلك على سائر العلوم بعد توحيد الله تعالى» (٥).

وتتمثَّل الظَّاهرة الأدبيَّة، في النَّقد العربي القديم، في العمليَّتين اللتين تحدَّثنا عنهما قبل قليل: أولاهما عمليَّة الإنتاج: الكشف عن المعنى الخفي الذي تؤتيه تجربة الأديب الحياتيَّة، وثانيتهما عمليَّة التَّلقِّي: إفضاء المتلقِّي السَّامع إلى حقيقة ذلك الكشف، وهذا ما ينصُّ عليه عمرو بن بحر الجَّاحظ (ت ٢٥٥ هـ)، فيقول متحدِّثاً عن البيان الذي «سمِعْت الله عزَّ وجل يمدحه ويحثُّ عليه، بذلك نطق القرآن الكريم، وبذلك تفاخرت العرب»: الدَّلالة الظَّاهرة على المعنى الخفي هو البيان...»، ثمَّ يضيف: «والبيان اسم جامع لكلِّ شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجب دون الضَّمير حتى يفضي السَّامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان ذلك الدَّليل...» (٦).

فالبيان الذي يمدحه الله ويتفاخر به العرب هو غاية العمل الأدبي بطرفيه: القائل والسَّامع، يعني كشف قناع المعنى الخفي، وجعل السَّامع يفضي إلى حقيقته.

وإن يكن مدار الأمر على الفهم والإفهام فإنَّ الأمر الثاني هو الهدف. يقول الجَّاحظ: «لأنَّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسَّامع إنَّما هي الفهم والإفهام، فبأيِّ شيءٍ بلغتَ الإفهام وأوضحتَ عن المعنى فذاك هو البيان في ذلك الموضع» (٧).

يتحدَّث الجَّاحظ عن عمليتي الكشف: كشف الأديب للمعنى الخفي وإفضاء المتلقِّي إليه، ويسمِّي العمليَّة الأولى، في موضع آخر، البيان والعمليَّة الثانية التبيين، ويرى أنَّ القائل والسَّامع شريكان في فضل تحقُّق الغاية، وإن تحقَّقت شروط ذلك فيهما كان الأمر أحمد. يقول الجَّاحظ: «مدار الأمر على البيان والتَّبيين وعلى الفهم والتفهيم، وكلَّما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنَّه كلَّما

كان القلب أشدَّ استبانة كان أحمد والمفهم للقول والمتفهِّم عنك شريكان في الفضل»(٨). ويركِّز على شراكة القائل والسَّامع فيروي هذا القول ويستحسنه: «كفى من حظِّ البلاغة ألَّا يؤتى السَّامع من سوء إفهام النَّاطق ولا يؤتى النَّاطق من سوء فهم السَّامع»(٩). وإن يكن طرفا الظَّاهرة شريكين في فضل تحقُّق الهدف، وينبغي ألَّا يؤتى أحدهما من سوء أداء الآخر، فإنَّ المنتج/المفهم/البيان هو نفسه من يوصل، أو يبلغ/التبيين، ونلاحظ هنا أنَّه لم يستخدم التبيُّن وفيه دور أكبر للسَّامع، غير أنَّه لا يلغي دور هذا الأخير، فكما يشترط في لسان القائل/أداته أن يكون أبين يشترط في قلب السَّامع/أداته أن يكون أشدَّ استبانة، فالهدف الأساس كما قلنا هو البيان: وهذا ما يعطي المتلقِّي دوراً متميِّزاً في الظَّاهرة الأدبيَّة يمكن تبيُّنه في ما يأتي:

المتلقِّي/المستمع محور الظَّاهرة الأدبيَّة

يمثِّل المتلقِّي والمقصود به هنا المتلقِّي المستمع في المجالس محور الظَّاهرة الأدبيَّة؛ وذلك يعود إلى طبيعة هذه الظَّاهرة ووظيفتها في البناء المجتمعي وقد تحدَّثنا عن ذلك قبل قليل. يقول حسَّان بن ثابت:

وإنَّما الشِّعر لبُّ المرء يعرضه
على المجالس إن كَيْساً وإن حُمُقا
وإنَّ أشعر بيتٍ أنت قائله
بيتٌ يقال، إذا أنشدته، صدقا(١٠)

فحسَّان يرى أنَّ الشِّعر إنَّما هو خلاصة فهم المرء العقلي والوجداني للعالم يعرضه على المجالس، أي يرسله إلى المتلقِّي المتمثِّل بـ«المجالس» إن كَيْساً وإن حمقاً لا فرق في ذلك، ويعود للمتلقِّي أن يعطي هذا الشِّعر صفته الشِّعريَّة: أشعر بيت، إن انتزع هذا منه استجابة مباشرة بأنَّه صادق، أي مقنع شعريّاً سواء في ذلك الكيس أو الحمق فحسَّان ينظر هنا إلى الاكتشاف المفاجئ الَّذي يعلنه المتلقِّي بعد أن يبعث فيه الشِّعر الإحساس بالبهجة الدَّافعة إلى قول الحكم.

وتحدَّث القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت.٣٩٢هـ)، في ما بعد، عن هذا الإحساس/الطَّرب الَّذي يولِّده الشِّعر الجيِّد فيكون مقياساً للحكم بجودته، فقال:
«ثمَّ تأمَّل كيف تجد نفسك عند إنشاده [الشِّعر]، وتفقَّد ما يتداخلك من الارتياح ويستخفُّك من الطَّرب إذا سمعته» ويقول في موضع آخر: «ثمَّ أحسست في نفسك عند هزَّة ووجدت طربة تعلم لها أنَّه انفرد بفضيلة لم ينازع فيها»، ويستشهد بقول الشَّاعر:

إذا الشِّعر لم يهززك عند سماعه
فليس خليقاً أن يقال له شعر(١١)

تتمثَّل الشِّعريَّة، من منظور هذا النَّاقد، أو الفضيلة التي لا ينازع فيها، كما رأينا، في قدرة الشِّعر على إبلاغ فهم الشَّاعر للمتلقِّي، وهو يهتزُّ، ارتياحاً وطرباً، ما يدفعه إلى القول: صدقاً وهذا الإفهام الممتع هو جوهر النَّظريَّة الأدبيَّة العربيَّة في أساس نشأتها كما تبدَّت لنا آنفاً وكما فهمناها من مصطلحي البيان والتبيين وكما نفهمها من مصطلحي الفصاحة والبلاغة، فالفصاحة هي الإبانة عن المعنى والإظهار له، والبلاغة هي إبلاغ هذه الإبانة، ويقول أبو هلال العسكري (ت.٣٩٥هـ) في هذا الصَّدد: «البلاغة من قولهم بلغت الغاية إذا انتهيت إليها ومبلغ الشيء منتهاه، والمبالغة في الشيء الانتهاء إلى غايته، فسميت البلاغة بلاغة لأنَّها تنهي المعنى إلى قلب السَّامع فيفهمه»(١٢).

تركِّز هذه النَّظرية على ثلاثة أمور: أوَّلها، بيان القائل للمعنى الخفي، إبانة المعنى الخفي وإظهاره، وثانيها، إبلاغ هذا المعنى إلى السَّامع، وحسن إفهامه إيَّاه، وثالثها، بعث إحساس عند المتلقِّي = هزَّة الارتياح والطَّرب...، يدفعه إلى النُّطق بصدق هذا البيان، سواء أكان كيساً أم حمقاً في الواقع، فالواقع البياني هو المبلغ، فالفاعليَّة جماليَّة.

والكلام، في تقرير هذا الأمر كثير، نقتطف منه على سبيل المثال ما يفي بالحاجة: قال عبد الحميد الكاتب: البلاغة تقرير المعنى في الأفهام من أقرب وجوه الكلام. وجاء في البيان والتبيين: البلاغة إفهامك العرب الحاجة على مجرى كلام الفصحاء. وجاء في كتاب الصناعتين: البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السَّامع فتمكِّنه في نفسه كتمكُّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وجاء في موضع آخر: «... بعبارة نيِّرة». وقال ابن المعتز: البلاغة هي البلوغ إلى المعنى ولم يطل سفر الكلام، وجاء في العمدة: البلاغة القوَّة على البيان مع حسن النِّظام، أو هي إبلاغ المتكلِّم حاجته بحسن إفهام السَّامع. فالسَّمع هو المحور، ولذلك كان «أحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيناً للسَّمع»، وكان الأدب مرآة لوجدان مستقبله»(١٣).

شروط التَّلقِّي/الإفهام الممتع

التلقِّي في الظَّاهرة الأدبيَّة عند العرب إنشاد وإلقاء، أي أنَّه عمليَّة تلقٍّ متميِّزة، فإنشاد

الشِّعر وإلقاء القصيدة والسَّمر بالأحاديث، هو قول/أداء، أي أنَّه يضيف عنصراً آخر إلى مجاز الكلام بلغة النَّقد العربي، أو انزياحه بلغة النَّقد الحديث، أو اختلافه، بوصفه كلاماً، عن اللُّغة إن استخدمنا مصطلح سوسير: اللُّغة/الكلام. فكلُّ أداء في مقام هو تجربة إبلاغ تحكمها شروط، ومحورها السَّامع. ومن هنا اهتمام الأدباء والنقَّاد بهذه التَّجربة وشروطها، فتحدَّثوا عنها بوصفها حالة ذات مستويات، أرقاها كما يقول البحتري (ت. ٣٨٤هـ) وأبو الطَّيب المتنبِّي (ت. ٣٠٣–٣٥٤ هـ) على التَّوالي:

- كأنَّها، والسَّمع معقود بها،
وجه الحبيب بدا لعين محبِّه
- قطف الرِّجال القول قبل نباته
وقطفت أنت القول لما نوَّرا (١٤)

وبغية بلوغ القول هذا المستوى تحدَّث الأدباء والنقَّاد عن شروط ينبغي أن تتوافر في المقام –تجربة التلقِّي، منها كما جاء في صحيفة بشر بن المعتمر (ت. ٢١٠هـ)، أن يعرف المتكلِّم أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، وأن يكون المعنى ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً «إمَّا عند الخاصَّة إن كنت للخاصَّة قصدت، وإمَّا عند العامَّة إن كنت للعامَّة أردت، فمدار الشَّرف على الصَّواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكلِّ مقام من مقال» والبليغ التَّام هو من استطاع إفهام العامَّة معاني الخاصَّة (١٥). وكان عبد الحميد الكاتب قد أشار إلى هذا المعنى الأخير فقال: «البلاغة هي ما رضيته الخاصَّة وفهمته العامَّة» (١٦).

وقد أكَّد غير ناقد ما ذهب إليه بشر، وفصّلوا في ذلك، فتحدَّث الجَّاحظ عمَّا ينبغي أن يتَّصف به القول ليحدث تلك الاستجابة التي تحدَّثنا عنها من قبل. يقدِّم في حديثه صورة الحياة المتجدِّدة التي يصنعها الأدب، والمتمثِّلة في عمليَّة الخصب، فيقول: «فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطَّبع، بعيداً عن الاستكراه، (...) صنع في القلب صنع الغيث في التُّربة الكريمة» (١٧). والمقياس في تحقُّق هذه العمليَّة هو السَّامع، يقول الجَّاحظ: الحدُّ في ذلك إنَّما يكون على قدر المستمع، فالمفروض أن تراعى قدراته، وأوَّلها قدرته على الفهم، أو مستواه، فيقول الجَّاحظ: «كما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميّاً ولا ساقطاً سوقيّاً، فكذلك لا ينبغي أن يكون وحشيّاً، إلَّا أن يكون المتكلِّم به أعرابيّاً، فإنَّ الوحشيَّ من الكلام يفهمه الوحشيُّ من النَّاس، كما يفهم السُّوقيُّ رطانة السُّوقي» (١٨).

في الختام

وهكذا، كما يبدو، مثَّلت الشَّفويَّة دور العامل الأساس في إبداع الشَّاعر الجاهليِّ للقصيدة الجاهليَّة الأنموذج، التي تميَّزت بخصائص مثَّلت منظومة قيم جماليَّة، تبيَّنها النقَّاد، واتخذوها أسساً للنَّظريَّة الأدبيَّة العربيَّة، وقد أسهم في ترسيخ هذه الأسس أنَّ أنموذج القصيدة الجاهليَّة/المعلَّقة اتخذ لأسباب عديدة، منها: تأسيس العلوم العربيَّة واستخدامه في التربية والتعليم...، مثالاً يحتذى، وبخاصَّة في قصائد المديح والهجاء، فدرس النقَّاد هذا الشِّعر، وبلوروا خصائصه، وجعلوها أسساً للنَّظريَّة الأدبيَّة العربيَّة، التي تحدَّث عنها معظم النقَّاد العرب الكبار، وبلورها، تالياً، المرزوقي في نظرية عمود الشِّعر المعروفة.

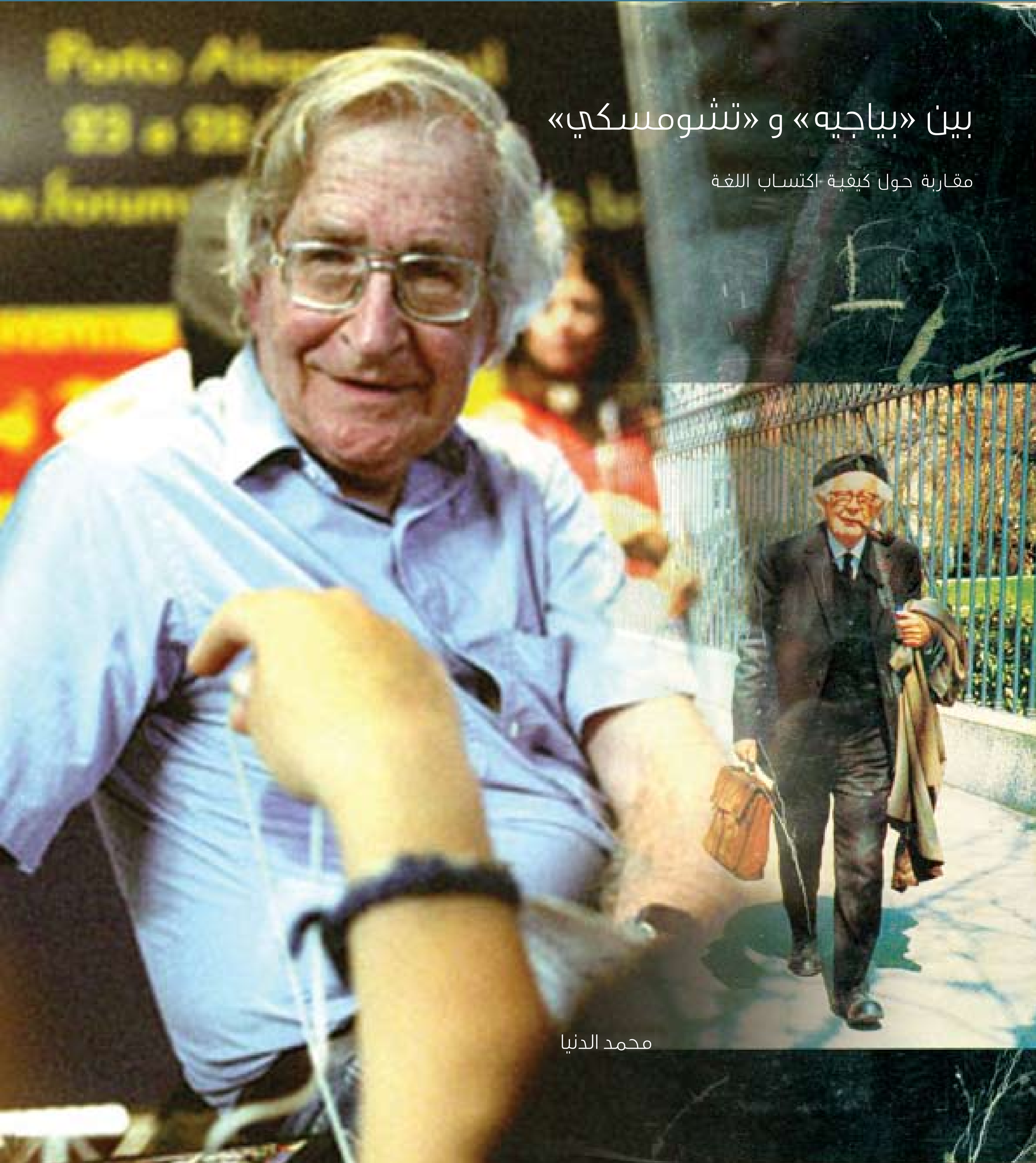
الهوامش:

(١)- إيفور آرمسترونغ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة د. مصطفى بدوي، القاهرة: المؤسسة المصرية العامَّة، ص ٥.
(٢)- شكري فيصل، تطوُّر الغزل، دمشق: جامعة دمشق، ط. ١، ١٩٥٩، ص ٤.
(٣)- د. مصطفى ناصيف، قراءة ثانية في الشِّعر الجاهلي، بيروت: دار الأندلس، ٩٨/١، ص ٢٦، وما بعدها.
(٤)- د. عبد القادر القط، في الشِّعر الإسلامي والأموي، بيروت، ١٩٧٦، ص ٥٣.
(٥)- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشِّعر، صيدا، بيروت: المكتبة العصريَّة، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م، ص ١.
(٦)- الجاحظ، البيان والتبيان، بيروت: الشركة اللبنانية للكتاب، ٥٤/١.
(٧)- نفسه، ٥٤/١ و٥٥.
(٨)- نفسه، ١١/١.
(٩)- نفسه، تحقيق عبد السلام هارون، ٨٧/١، ابن رشيق القيرواني، العمدة، بيروت: دار الجيل، ٢٤٦/١، أبو إسحاق، إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، زهر الآداب وثمر اللباب، بيروت: دار الجيل، ط. ٤، ١٥٩/١.
(١٠)- شرح ديوان حسان بن ثابت، بيروت: دار الأندلس، ١٩٧٨، ص ٣٤٨، الكيْس: الفطنة.
(١١)- القاضي علي بن العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، بيروت وصيدا: المكتبة العصرية، ص ٢٧ و١٨٨.
(١٢)- كتاب الصناعتين، م. س.، ص ٦.
(١٣)- راجع: البيان والتبيين، م. س.، ٩١/١، كتاب الصناعتين، م. س.، ص ١٠ و١١، العمدة، م. س.، ٢٤٤/١ و٢٩٤/٢، وزهر الآداب، م. س.، ١٤٣/١ و١٥٩، والوساطة بين المتنبي وخصومه، م. س.، ص ١٦٧ و١٦٨.
(١٤)- العمدة، م. س.، ٢٤٦/١ و٢٦٧/٢.
(١٥)- راجع: البيان والتبيين، م. س.، ٨٦/١ و٨٧. العمدة، م. س.، ٢١٣/١.
(١٦)- ابن حجة الحموي تقي الدِّين أبو بكر، علي بن محمَّد، ثمرات الأوراق، بيروت: دار الجيل، ط. ٣، ١٩٩٧م.، ص ٣٣٥.
(١٧)- البيان والتبيين، م. س.، ٥٩/١، وزهر الآداب، م. س.، ٨٢/١.
(١٨)- نفسه، ٧٠/١، والعمدة، م. س.، ١٣٣/١.

بين «بياجيه» و «تشومسكي»

مقاربة حول كيفية اكتساب اللغة

محمد الدنيا



في عام ١٩٧٥، قارن عالم النفس جان بياجيه وعالم اللغة نعوم تشومسكي نظريتيهما حول اكتساب اللغة عند الطفل. عودة إلى مناقشة تاريخية جمعت صفوة الباحثين حول المسألة.

كان ذلك في تشرين الأول ١٩٧٥، في ديْر على نهر «السين» يعود تاريخ بنائه إلى القرن الثالث عشر، تحول فيما بعد إلى مركز ثقافي «مركز رويومون لعلم الإنسان»، حيث كان على رأس الحاضرين كل من «جان بياجيه Jean Piaget (١٨٩٦ – ١٩٨٠)، ٧٩» سنة آنذاك، أحد أبرز شخصيات علم النفس، ذي شعر أبيض طويل، وابتسامة لطيفة، وذهن حاد، وثقافة موسوعية، ومعارضه «نعوم تشومسكي» Noam Chomsky ٤٧ سنة، عالم لغة أمريكي قادم وقتذاك من «كامبردج» وكانت نظريته حول قواعد النحو التوليدي (١) grammaire générative قد أحدثت تغييراً عميقاً في الألسنية. شاركت في المناقشة كوكبة من الباحثين: علماء نفس، وعلماء لغة، وفلاسفة، وأطباء أعصاب.

كان اللقاء مقابلة بين تصورين متعارضين حول تكوّن التفكير واللغة، فطرية (٢) innéisme «تشومسكي» وبنائية (٣) Constructivisme «بياجيه». حسب «تشومسكي» هناك كفاءات عقلية فطرية، مسجلة في دماغ الإنسان، تفسر بشكل خاص مقْدراته اللغوية الشمولية، بينما أكد «بياجيه» أن مقْدرات الكائن البشري الاستعرافية ليست فطرية كلياً ولا مكتسبة كلياً. إنها نتاج بناء تدريجي تتحد فيه الخبرة والنضج الداخلي.

سبقت المناقشةَ تبادلات مكتوبة. افتتح «بياجيه» الحوار بنص من ست نقاط، تلخص نظريته: لا يعمل التفكير عند الطفل عبر تسجيل بسيط لمعطيات، «مثلما يفترض التجريبيون» (٤): من أجل فهم الواقع، تلزمه أطر عقلية. لكن هذه الأطر العقلية ليست فطرية يبتني التفكير على مراحل: من الذكاء الحسي – الحركي، حيث يؤدي الفعل دوراً هاماً إلى مرحلة العمليات العقلية الصورية، التي تنبثق خلال المراهقة.

قبِل «تشومسكي» إطار المناقشة فوراً. كانت هنالك إذاً ثلاثة تصورات حول المعرفة: التجريبية، والفطرية، والبنائية. عرّف «بياجيه» نفسَه بأنه بنائي، بينما وضع «تشومسكي» نفسه بوضوح في الفئة الثانية، الفطرية. قال: «يصف جان بياجيه تصوراتي بشكل صحيح جداً على أنها (...) شكل من الفطرية» ويضيف حالاً: «دفعتني دراسة اللغة البشرية، تحديداً، إلى أن أعتبر أن المقدرة اللغوية المحددة وراثياً هي أحد مكونات الذهن البشري...».

عرض «تشومسكي» تصوراته: شرط أن الطفل يطور كفاءة خاصة من أجل أن يتمكن من قواعد اللغة (النحو grammaire) بشكل دقيق (صينية كانت هذه القواعد أم إنجليزيةً): يكتشف العلاقات بين الكلمات ومجموعاتِ كلمات فيشكل جملاً صحيحة نحوياً. يفهم أطفالُ العالم كلهم، بشكل سريع، ما هي العلاقات التي تربط بين المسند إليه (الكلب) والمسند (ينبح) أو الروابط التي تربط ما بين الوظائف الكبرى للجملة: تركيب تعبيري فعلي وتركيب تعبيري اسمي.

هدفُ النحو التوليدي هو الكشف عن تلك القواعد العميقة التي تحكم اللغة. هذه النواة الثابتة، المرتكزة إلى خاصيات منطقية، التي ينبغي على الطفل أن يتمكن منها كي يستطيع فهم الجمل وإنتاجها توحي بالسرعة التي يكتسب بها هذه الخاصيات بين عمر ٢ و٥ سنوات وشمولية هذا الاكتشاف (يكتسب الأطفال كلهم اللغةَ)، بأن الأمر يتعلق هنا بمقدرة فطرية، الكائن البشري مؤهَّب لها. كان موقف المؤلفين متعارضين بذلك بشكل واضح. ولزم أن يفتتح «بياجيه» النقاش الشفوي:

«أهم ما أوافق عليه في مساهمة «تشومسكي» الرئيسية هذه في علم النفس، اللغة هي نتاج الذكاء أو العقل، وليست نتاج تعلُّم بالمعنى الذي ساقته المدرسة السلوكية (٥) للعبارة. كما أنني متفق معه حول أن هذا المنشأ العقلي للغة يفترض وجود نواة ثابتة لازمة لتكوُّن اللغات كلها (...). أعتقد أننا متفقان حول ما هو جوهري، ولا أجد أي تعارض هام بين ألسنية تشومسكي وعلم النفس الذي يخصني».

أبدى «بياجيه»، منذ البداية، تساهلاً نظرياً كبيراً. أقرّ بأن اللغة ترتكز إلى مقدرة منطقية في تشكيل جمل صحيحة نحوياً. كان على المناقشة إذاً أن تتناول فطرية أو عدم فطرية هذه النواة الثابتة، هذه المقدرة المنطقية في إنتاج اللغة. وبرهن: لا ينتقل سلوكٌ ما بشكل وراثي لمجرد أنه شمولي ومتأصلٌ. يمكن أن يتثبت بعضُ البنى الدماغية والوظائف النفسية المرتبطة بها بطريقة التنظيم الذاتي autorégulation، الذي يتولد من التأثر بين الإرث الجيني للنوع والخبرة. كان «فرانسوا جاكوب» François Jacob، الحائز جائزة



«فرانسوا جاكوب»

نوبل في علم الأحياء، من بين الحضور. تركته فرضية «بياجيه» هذه في ريب من أمره، ورأى فيها شيئاً من اللاماركية (٦).

رفض «تشومسكي» الخوض في مثل هذا الميدان. ليست معرفة إن كانت النواة الثابتة فطريةً أو غيرَ فطرية، تنتج أو لا تنتج عن تنظيم ذاتي غامض، سوى مسألة ثانوية، حسب رأيه. المسألة هي معرفة ما إذا كانت هذه النواة الثابتة موجودة، وهل هي نوعية، وما إذا كانت تسبق كل تعلم. لكن هذا الأمر كان محسوماً، ذلك أن «بياجيه» كان قد قبل بذلك قبل قليل... فطري أم مبني.

استمرت التبادلات ودارت حول مسائل عدة: هل يمكن إثبات أن بنيةً عقلية ما هي فطرية؟ أو أن لياقةً ذهنية موجودة ولكن مكبوتة، بحالة كمون في المراحل الأولى؟ هل توجد آليات فطرية للنمو الذهني؟ يقول «تشومسكي» في رده على سؤال «هل يمكن فعلاً إثبات أن بنية عقلية ما هي فطرية؟»: «لا أزعم أني أريد إثبات فطرية اللغة. لا يمكننا «أن نثبت» أن العنكبوت ينسج خيوطه بالغريزة. ولكن من الممكن تقديم حجج مقنعة «تجعل هذه الفرضية ممكنة».

يرى «تشومسكي» أن تطور اللغة شبيه بتطور الرؤية. هنالك في الدماغ مراكز متخصصة تعنى برؤية الألوان، والأشكال، والحركة. تتطور لياقات التمييز هذه بالنضج المتدرج خلال الأسابيع الأولى من الحياة. إن كنا نصبح قادرين بالفعل على تعيين هذا الشيء أو ذاك، فإن الأجهزة العقلية التي تتيح الرؤية هي فطرية وعالية التخصص. يرجع «تشومسكي» عندئذ إلى أعمال «ديفيد هوبل» David Hubel و«تورستن ويزل» Torsten Wiesel – عالمي أحياء كانت أبحاثهما قد بدأت تترك تأثيرات هامة في الوسط العلمي (٧). يمكن أن ينسحب الشيء نفسه على اللغة. نتعلم طبعاً وفقاً للثقافات، قواعد نحوية ومفردات وكلمات خاصة. ولكن يحدث ذلك كله على أساس مقدرة فطرية في تنظيم هذه العناصر فيما بينها.

عارض «بياجيه» عندئذ هذه الفرضية بنموذج آخر مختلف. إن كانت اللغة تظهر نحو سن ٢ سنة، فليس ذلك من خلال نوع من النضج الداخلي فقط، يكون ظهورها قد تهيأ عبر عدة مراحل من نمو الطفل الذهني. الوصول إلى اللغة مشروط بالذكاء الحسي – الحركي. يحدث ذلك خلال السنتين الأوليين من الحياة. يتيح التلمُّس البدني التجريبي للطفل أن يكتشف الأشياء ثم علاقاتها حتى يبلغ أخيراً قدرةً تجريدية. اللغة أحد تعبيراتها. التمكن من اللغة هو إذاً تعبير عن ذكاء عام، يتطور على مراحل. لا يمكن إذاً بلوغ الفئات التجريدية إذا لم يكن الحسي موجوداً قبل ذلك. يتكون المنطق الذي يشكل أساس المقدرات التنظيمية للغة على شكل جمل من البسيط إلى العام، من الحسي إلى التجريدي.

تدخل حينئذ عالم الأحياء «جاك مونو» Jacques Monod. وعلى الرغم من أنه ليس اختصاصياً في الموضوع، فإن هذا العالم الحاصل على جائزة نوبل ومدير «مركز رويومون» كان مهتماً عن كثب بهذا اللقاء. أشار إلى اختبار قد يتيح حسم الجدل: «إذا كان نمو اللغة عند الطفل وثيق الارتباط بالخبرة الحسية – الحركية، يمكننا الافتراض بأن طفلاً وُلد مصاباً بشلل الأطراف الأربعة سيجد أشد الصعوبات في أن ينمي لغته»، وسأل: هل تمت دراسة حالات مشابهة؟ أجابت «باربل إنهلدر» Barbel Inhelder، معاونة «بياجيه» وعالمة النفس في جامعة «جنيف»، بالنفي. أوضحت مع ذلك أن الذكاء الحسي – الحركي يمكن أن يحصل على كل حال من خلال خبرات سمعية وإبصارية فقط.

هنا، كان لـ «جيري فودور» Jerry Fodor، فيلسوف أمريكي من المدافعين عن فرضيات «تشومسكي» مداخلة لم تخل من خشونة: «إن كان يكفي أن توجد في أقصى الأحوال حركة من العينين كي يكون للذكاء الحسي – الحركي دور، فذاك يجعل مذهب الذكاء الحسي – الحركي مبتذلاً».

مقدرة تخص البشر وحدهم؟

وتابع «ج. فودور» المشاركة. كان هذا الفيلسوف الشاب زميلُ «تشومسكي» في «معهد ماساشوستس» MIT في «كمبردج» قد نشر قبل وقت قصير كتابه المعنون Le Langage de la pensée (لغة الفكر)، وهو

هدفُ النحو التوليدي هو الكشف عن تلك القواعد العميقة التي تحكم اللغة. هذه النواة الثابتة، المرتكزة إلى خاصيات منطقية، التي ينبغي على الطفل أن يتمكن منها كي يستطيع فهم الجمل وإنتاجها. وتحيل السرعة التي يكتسب بها هذه الخاصيات بين عمر ٢ و٥ سنوات

عمل يدافع فيه عن تصور حوسبي (٨) للذهن البشري. حسب رأيه، يرتكز الفكر/التفكير على مجموعة قواعد منطقية نوع من الجبْر العقلي الذي يحكم معظم وظائفنا العقلية: الذكاء، والإدراك واللغة. في الواقع، كان هذا الفيلسوف يطور عبر هذا الطرح الخاص فرضية وصفها البعض بأنها «مستفزة» لأنها تخالف الفكر الذي ساد خلال الثلاثمئة سنة الأخيرة». يؤكد ببساطة أن تعلُّم الفئات catégories لا وجود له. من المؤكد أننا نتعلم الرياضيات لكن المنطق الذي يشكل أساسَها سابقٌ لها، وبالطريقة نفسها المقدرة اللغوية في بناء جمل سابقةٌ لتعلم هذه اللغة أو تلك. ردّ «بياجيه»: ربما كان علينا إذاً في هذه الحال أن نقرّ بأن الرياضيات ليست نتاجَ تعلُّم. ربما تكون معاني اللامتناهي، والأعداد تحت الصفر (المضاف إليها علامة -) إلخ... موجودة عند الطفل منذ سن ٥ سنوات، بل وحتى لدى الحيوان، لم لا؟ ولكن من الواضح أن هذه ابتكارات حديثة للبشرية، مرتبطة بتاريخ الرياضيات.

ابتكارات بشرية حديثة، نعم، ردّ «ج. فودور»، لكنها لا تتطلب مقْدرات منطقية جديدة. المنطق البشري موجود قبل أن يصيغ «أرسطو» مبادئه العامة. لم يفعل سوى أنه نظّر قواعد تتاح لجميع البشر. كان «ديكارت» محقاً عندما أكد أن العقل هو «الشيء الأفضل تقاسماً في العالم». لا يتعلم الطفل التفكير، لا يفعل سوى أنه يستنفر مقدرةً تخص النوع. اتخذت المناقشة إذاً منحى جديداً: هل الذكاء، والعقل واللغة هي مقْدرات خاصة بالبشر؟ التفت واعند ذلك يسمعوا رأي «ديفيد بريماك» David Premack، الذي يدرس اللغة والتفكير عند الحيوان في جامعة «بنسلفانيا»، حيث أنجز منذ سنوات عديدة تجارب على «ساره» Sarah، أنثى شمبانزي كان يعلمها لغة الإشارات.

أجاب «د. بريماك» في نقاط عدة. قبل كل شيء، عارض أولئك الذين يؤكدون أن اللغة هي نتاج المجتمع والتواصل الاجتماعي. تعيش أنواع حيوانية كثيرة في مجتمع. أما اللغة فهي خاصية بشرية. هل هي مرتبطة عندئذ بالذكاء العام؟ أكد، مستنداً إلى تجربته، أن القرود الكبيرة ذكية: قادرة على التجريد، وحل مشكلات لكن مقدرتها على استخدام لغة محدودة جداً. قد تكون اللغة إذاً مقدرة نوعية، غير مرتبطة مباشرة بالذكاء العام. عدا ذلك ظهر «بريماك» متشككاً جداً حيال وجود وظيفة رمزية. يرى أنه توجد وظائف متمايزة: مقْدرات التمثُّل représentation، والاستدلال raisonnement، والتبويب catégorisation، التي ينبغي دراستها واحدة فواحدة بدلاً من التعميم عبر وظيفة عامة. اللغة إذاً وحدة جزئية (من عمل الدماغ)، غير مرتبطة بالذكاء العام، ولا بالمجتمع بصورة عامة. سارت الحجج إذاً في الاتجاه الذي نحته فرضيات «تشومسكي»، ولو أن «د. بريماك» رفض الاصطفاف في معسكر القائلين بالفطرية.

برنامجان بحثيان مختلفان

في هذه المرحلة، توزع المتقابلون على عدة معسكرات. كان هنالك أولئك المتحفظون بحذر، مثل «ج. مونو» و«ف. جاكوب». وودّ البعض، مثل «سيمور بابِرت» Seymourt Papert أو «د. بريماك» الخوض في المناقشات على مسارات أخرى. تمسك أنصار «تشومسكي» بموقفهم. رفض المعني نفسه الخوض في نقاشات نظرية وعامة أكثر مما ينبغي، رأى أنها عقيمة. ودّ أن يقتصر النقاش على فرضيات محددة حول مسائل محدودة يمكن دحضها. وعلى نظريته النحوية في المقام الأول. حول هذه النقطة، كان منازِعاً بعنف، لأن قلة قليلة من الاختصاصيين الحاضرين كانوا متمكنين فعلاً من النظرية اللغوية ويمكنهم خوض نقاش فيها. سيتدخل «هيلاري بوتنام» Hilary Putnam وحده، وهو فيلسوف أمريكي معترضاً بشكل مباشر وبدقة على فرضياته (٩). حجته الرئيسية: لا يستطيع الطفل تنظيم الجمل دون الدلالة sémantique. إن كان يمكنه أن يكتشف القواعد النحوية، فلأنه قادر على بلوغ معنى الكلمات (بينما يؤكد «تشومسكي» أن الدلالة والنحو مستقلان كل منهما عن الآخر). إن بناء «تشومسكي» خاطئ كله حسب رأيه من جذوره.

سعى مشاركون آخرون في النقاش إلى التوليف. تلك كانت حال «ستيفان تولمن» Stephan Toulmin، و«غي سيرلييه» Guy Cérellier و«جاك مهلر» Jacques Mehler... الذين سيقدمون كل بدوره محاولات تسوية. عرض عالم الجهاز العصبي الفرنسي «جان - بيير شانجو» Jean - Pierre Changeux

مثلاً نظرية عصبية تقتبس في الوقت نفسه من المذهب الفطري ومن المذهب البنائي. شكر «بياجيه» بحرارة «ج.-ب. شانجو» على محاولة التسوية هذه وقال: «من جهتي، حاولت في هذه الندوة أن أجد مثل هذه التسوية بالإقرار بقابلية وراثة عمل البنى نفسها».

يرى «تشومسكي» أن تطور اللغة شبيه بتطور الرؤية. هنالك في الدماغ مراكز متخصصة تعنى برؤية الألوان، والأشكال، والحركة. تتطور لياقات التمييز هذه بالنضج المتدرج خلال الأسابيع الأولى من الحياة إن كنا نصبح قادرين بالفعل على تعيين هذا الشيء أو ذاك، فإن الأجهزة العقلية التي تتيح الرؤية هي فطرية وعالية التخصص

عندما حان وقت إقفال باب النقاش، كان كل واحد قد بقي على مواقفه إجمالاً، ولو أن «بياجيه» وأنصاره سعوا دون توقف إلى تسوية رفضها «تشومسكي». Massimo Piattelli-Palmarini، أحد منظمي المناقشة، كان الاتفاق صعباً لأن النقاش كان تخاصماً بين «برنامجين بحثيين متباينين». ومع انقضاء الزمن بدت هذه المواجهة مع ذلك على أنها لحظة فصلية انقلبت التصورات المتعلقة باللغة والتفكير فيما بعد.

في العام ١٩٧٥، كانت النظريات الجبلّية (١٠) قليلة للغاية. كانت الرؤية السائدة هي أن الإنسان كائن ثقافي يشكّله، بالكامل، المجتمعُ والخبرة والتعلم ولكن لم تكن هذه رؤية «بياجيه»، ولا رؤية «تشومسكي» أيضاً.

في السنوات التالية، فرضت وجهةُ النظر الاستعرافية (١١) نفسها – تنظر هذه إلى الذهن البشري على أنه نوع من برنامج معالجة داخلي للمعلومة موجَّه بمنطق داخلي يستفضي الاكتشافات حول المقْدرات الباكرة عند الطفل الرضيع فضلاً عن ذلك إلى تراجع فرضيات «بياجيه».

واليوم، لم يحسم النقاش بعد فعلياً. لا يمكن نكران أن «رويومون» كانت بالنسبة للأطراف المتنازعة كلها تاريخاً مفتاحياً في تطور تصوراتها. كانت أيضاً نموذجاً للحوار العلمي المخلص والدقيق مثلما لوجد أخرى مثله على نحو نادر كثيراً في تاريخ العلوم الإنسانية.

الهوامــش:

١- النحو التوليدي نظرية لغوية تفيد بأن مجموعة من القواعد النحوية تتيح توليد عبارات اللغة كلها وبأنه توجد قواعد مشتركة للغات جميعها وكان «نعوم تشومسكي» قد وضع منذ عام ١٩٥٠ الخطوط العريضة لما أصبح النحو التوليدي والتحويلي grammaire générative et transformationnelle (قسم من النحو التوليدي درسه «نعوم تشومسكي»). إلا أن هذه النظرية لا تحل مسألة أصل اللغات من وجهة نظر علمية لكنها تقدم دراسة لغوية جديدة. رأى «تشومسكي» أن مختلف مناهج معالجة الألسنية لا تتيح التعبير عن أن «الشخص المتكلم» قادر على «أن ينتج ويفهم في آن معاً عبارات مختلفة (من وجهة نظر تكوينية (التنغيم intonation) وبمستوى صياغات العبارة) عن تلك التي سبق أن سمعها» يستنتج اكتساب اللغة إلى اكتشاف الطفل نحواً توليدياً في لغته «دون أن يأخذ بحسبانه بنى معينة، ويتكلم دون أن يعرف القوانين التي تحكم لغتَه، أي أن اللغة بعبارة أخرى فطرية عند الوليد. إن ما يريد النحو التوليدي وصفه وشرحه هو الكفاءة اللغوية، أي هذا المجموع المتناهي من القواعد الذي يتيح توليد عدد لا متناهٍ من العبارات.

٢- الفطرية (المذهب الفطري):
innéisme الأفكار، وفقاً لهذا المذهب الفلسفي، موجودة منذ الولادة في الذهن البشري. أصبح هذا الفطري، بالنسبة للتطوريين (أتباع مذهب التطور évolutionnisme)، منذ «داروين»، نتاجَ ما كان قد اكتسبه النوع خلال التطور.

٣- البنائية (المذهب البنائي) Constructivisme:
في علم النفس يمثّل هذا المصطلح نظرية «جان بياجيه» التي تنظر إلى نمو الذكاء على أنه بناء متدرج يقترن فيه نضج بيولوجي (أو مخططات عمل schèmes d`action أو تفكير سابقة الوجود) والخبرة (المُكْتَسَب acquis). تتميز البنائية هنا إذاً عن الفطرية (المذهب الفطري) وعن التجريبية (المذهب التجريبي) في الوقت نفسه. البنائية مرتبطة أيضاً بتيار فكري ينحدر من مذهب «بالو ألتو» Palo Alto الذي ينظر إلى الواقع على أنه «اختراع» invention أو «بناء عقلي».

٤- التجريبية (المذهب التجريبي) Empirisme
مذهب فلسفي يرى أن المعارف تأتي من العالم الخارجي (وليس من الأفكار) ووفقاً للتعبير الشهير للفيلسوف «جون لوك» (١٦٣٢ – ١٧٠٤ John Locke)، فإن الذهن هو tabula rasa، صفحة بيضاء، تنطبع عليها المعلومات الآتية من العالم الخارجي بالتدريج. في العلوم يصيغ المسلك التجريبي المعارف ابتداءً من معطيات التجربة، ضمن معايير قابلة للانتقال.

٥- السلوكية (المذهب السلوكي) Béhaviorisme (أو comportementalisme):

السلوكية (أو المذهب السلوكي) نظرية نفسية للتعلم يتبوأ فيها الإشراط conditionnement دوراً مركزياً. ترتكز السلوكية على فكرتين مركزيتين:
- اقتصار علم النفس على أن يكون علماً للسلوك لا يهتم إلا بالسلوكيات القابلة للملاحظة وليس بالحالات العقلية للكائن.

-أساس السلوكيات البشرية هو الإشراط، أي التعلُّم بالترابط بين منبِّهٍ واستجابة.

كان للسلوكية تأثير حاسم في علم النفس الأمريكي من ثلاثينيات القرن العشرين حتى ستينياته، «ج.ب. واطسون» (١٨٧٨-١٩٥٨) J.B.Watson هو زعيم تيار المدرسة السلوكية، وكان الأمريكيون «إدوارد ل. ثورنديك» Clark L. Hull (١٨٨٤ – ١٩٥٢)، و «برهس ف. سكينر».

٦ - اللاماركية Lamarckisme: استنتج «جان باتيست لامارك» Jean – Baptiste Lamarck، عالم الطبيعة الفرنسي (١٧٤٤-١٨٢٩)، من ملاحظاته حول الاختلافات الفردية ضمن النوع نفسه، أن الأفراد يتكيفون مع وسطهم إذا تغيرت الظروف المناخية، والجيولوجية، بشكل دائم، فإن الكائنات الحية تحوِّل أجسادَها (ولكن ليس على نحو مضبوط) يمكن للعضو في الجسم إذاً أن يتغير كي يستجيب لحاجة ما. عدا ذلك، هذا التحول قابل للتوريث إلى النسل (وراثة الخواص المكتسبة). ويرى «لامارك» أن هذه التحولات متدرجة وغير قابلة للإدراك على المستوى البشري، وكي يدعم فرضيته، ساق مثالاً على ذلك عنقَ الزرافة، الذي تطاول كي يصل إلى أغصان الأشجار العالية.

٧- سيحصلان على جائزة نوبل في الطب لعام ١٩٨١ على اكتشافهما.

٨- الحوسبة من الحوسبية computationnisme (من الكلمة الإنجليزية computer، الحاسب الإلكتروني، وأيضاً من الحاسبة calculateur) تيارٌ من العلوم الإنسانية يرى أن الفكر يظهر على شكل سلسلة عمليات بسيطة تتحقق على نحو تسلسلي وبسرعة كبيرة. وللحوسبية مشروع يقوم على ترجمة الأفكار البشرية (المعبر عنها باللغة السائدة courant) إلى سلاسل عمليات منطقية (المعبر عنها بالحساب الرمزي symbolique) يمكن ترجمتها في سلاسل حسابية أولية (المعبر عنها بـ «لغة الآلة» langage machine).

٩- كان هذا النقاش قد حصل في الواقع بعد اجتماع «رويومون»، من خلال تبادل نصوص.

١٠ - الجِبِلّيّة (المذهب الجِبِلّي) Nativisme: يؤكد هذا التيار أن الدماغ مجهز مسبقاً منذ الولادة. ويرى عالم اللغة «نعوم تشومسكي»، مثلاً، أن الدماغ مزود ببنى قواعد شمولية للغة تستند الأفكار التي يدافع عنها الجبلّيون nativistes، فيما تستند إلى طرق مستخدمة حديثاً تتيح الكشف عن كفاءات لدى الرضّع كانت مجهولة حتى تاريخه.

١١ - الاستعرافية (المذهب الاستعرافي) Cognitivisme

بمعنى عام، تقارَن الاستعرافية بالأبحاث الجارية في علوم الاستعراف sciences cognitives، وهي تتبنى فكرة معالجة المعلومة، وبمعنى حصري أكثر تمثِّل الاستعرافية بـ «الحَوْسَبية» computationnisme أو بنموذج حوسبي – تمثيلي - computo représentationnel، ولكن هنا، الفرضيات أكثر تقيداً، إذ يتطلب هذا النموذج:

١ - وجود حالات عقلية ؛ ٢ - أن تعالَج هذه الحالاتُ العقلية على شكل تمثيلات/ تمثلات رمزية ومواقف افتراضية représentations attitudes propositionnelles؛ ٣- أن تشكل عملياتٌ منطقيةٌ (ترابُط علاقة تضمين implication) «لغةً للتفكير» مشابهةً لبرنامج حاسوبي.

مراجــع:

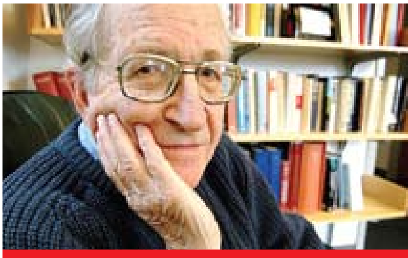
M. Piattelli – Palmarini, Théorie du langage et théorie de l`apprentissage. Le débat entre Jean Piaget et Noam Chomsky, Points Seuil, 1979, reed. 1982.

J. Piaget, Le langage et la pensée chez l`enfant, Delachaux et Niestlé, 2002

J. Mehler et E. Dupoux, Naître humain, Odile Jacob, 1990.



«بياجيه»



«تشومسكي»

J. Piaget, B. Inhelder, La Psychologie de l`enfant, 1966,réé. PUF, 2004

L`Intelligence de l`enfant, Le regard des psychologies, coordonné par Martine Fournier et Roger Lécuyer, Sciences Humaines, 2007

Noam Chomsky, Le Langage et la pensée (1968), Payot, coll.»Essais", 04/02/2009

هيرتــا مولر : الكتابة أنقذت نوبل

حـاولت إقناع نفسـهـا بأن السـائد هـو المعيار!!

ترجمة: د. سعيد بوخليط

في هذا الحوار الاستثنائي مع الروائية الألمانية المتوجة بنوبل لسنة ٢٠٠٩، تتذكر طفولتها ببلدها رومانيا وكذا علاقتها بالأدب.

هيرتا مولر، صاحبة جسم ضئيل، طائر صغير جداً، شاحب كثيراً يكسوه ريش أسود –حذاء، سروال، قميص– تنبثق منه عينان واسعتان وقلقتان مبتسمة لكنها مضطربة إلى حد أن كل كيانها يظهر كأنه ممتد على حبل، أنا في غاية التوتر، تهمس وهي تفتح باب منزلها الكبير المتواجد وسط برلين Berlin. جد «مرهقة»، بعد انقضاء أسابيع على إعلان فوزها بجائزة نوبل للأدب شهر أكتوبر، بحيث لم تعد تتحمل قط سماع أي تعليق بهذا الصدد. قطعاً، تلح على الأمر، وهي تسير بخطوات متثاقلة وسط أرضية خشبية تلمع بطلاء البرنيق، ولا تحتفاظ بقواها حتى تتخلص من وضع يفزعها ويخلق لديها الضجر، قررت إجراء حوار صحافي واحد، مع الصحافة الدولية، لا غير، (باستثناء السويدية) قبل تسلمها للجائزة بمدينة استوكهولم Stockholm.

ترفض التقاط صور لها، موقف يذكرها بلحظات الاستنطاق التي أشرفت عليها عناصر جهاز البوليس السري الروماني «لاسيكوريتات» la securitate، أيام تواجدها برومانيا فقط كليشيهات سلبية أخذت لها أثناء اللقاء الصحافي أيضاً، وهي بالكاد جالسة على مقعد واطئ صنع من نسيج رمادي، تطالب الروائية بصوت مختنق شيئاً ما أن لا يستغرق اللقاء أكثر من نصف ساعة: «وضع يتناقض مع طبيعتي، فأنا أفضل أن أختلي بنفسي كي أكتب. إن حياتي الخاصة وعملي، لست في مستوى التعبير عنهما بشكل آخر». على امتداد المكان من حولها، فوق الطاولات والكراسي، بل وخلف بعض الأثاث، تنتشر قطع ورقية تناسب حجم دبُّوس. كلمات ثم كلمات باللغة الرومانية، اقتطعت من جرائد تستنجزها «ملصقاتها» أو بمعنى ثانٍ قصائد.

ولدت هيرتا مولر Herta Muller سنة ١٩٥٣ برومانيا، وتحديداً منطقة تسمى leBanat، تتسم بطابعها الجرماني، لذلك تكتب مولر باللغة الألمانية. مثل أغلب أهل وطنها الذين سعوا إلى الفرار من ديكتاتورية الرئيس تشاوشيسكو فقد تركت رومانيا نحو ألمانيا سنة ١٩٨٧، بعد أن لاحقها وراقبها هذا النظام المعارضة له لفترة طويلة. كل مشروعها التأليفي –مجموعات شعرية، ٢٢ رواية تُرجمت منها حتى الآن ثلاثة نصوص إلى الفرنسية وستصدر غاليمار Gallimard العمل المقبل شهر أكتوبر ٢٠١٠ ينطوي على خاصية اضطهاد «حطمها» كما تقول. عناوين مثل: «الثعلب هو قبل ذلك صياد (سوي ١٩٩٠)»، «الإنسان، أكبر نصاب على وجه الأرض (فوليو)»، «الدعوة، (ميتيلي ٢٠٠١)». مؤلفات غريبة وجميلة، حيث يكتسي معها الوصف الغارق في النثرية مسالك عجيبة توحي بطريقة خارقة وتقوم على قوة استحضار زخم لغة فاتنة، تعبر أحياناً عن شتى مضامينها كتابة أو شفهياً كما لو أن متانة الصور التي تسكنها وتلازمها ساعدت الروائية على هزم الخجل وعصبية المزاج ثم الخوف أيضاً ينبغي على الكلمات قطعاً اكتساح الميدان في مواجهة الموت نتيجة لكل ذلك استغرق الحوار أخيراً ساعتين ونصف الساعة.

. السيدة هيرتا مولر Herta Muller، ماهو أول انطباعكم حينما تلقيتم خبر حصولكم على جائزة نوبل للأدب؟

–لحظتها، لم أفكر في أي شيء ولم أتفوه بأية كلمة. سعادة غامرة هي تقريباً مأساة كبرى: أعجز عن فهم ما جرى. وقد عتبت عليّ مؤسسة نوبل لعدم إدلائي بأي تصريح. حتماً أنا مبتهجة لكنني لست من النوع الذي يهتف فرحاً، خاصة، لا أريد لهذه الجائزة أن تغيرني. في رومانيا، جعلت اليومي خوفاً من الموت، ولكي لا أنبطح، حاولت جعل وقائع محددة تبدو كأنها عادية. ينبغي أن تحافظ على تماسكك حتى لا تتحطم، بالتالي عملت تلقائياً على تصنيف الأشياء حقلاً داخل رأسي، بقدر خطورة حظك هذا الحدث بغتة في مسار حياتي. أعرف الموقع الذي نسبته له: إنه بجانبي. لست أنا من نجح، إنها مؤلفاتي.

. داخل أي وسط عائلي تربيتم؟ هل كان للكتب حيز؟

– لم يكن من وجود للكتب في منزلنا. توفي أبي وأنا صغيرة جداً، أما أمي فقد كانت تشتغل في الحقول طوال اليوم. ذلك أن منطقتنا المسماة «leBanat» عبارة عن أرض مستوية وسهل، تحيط به القرى الزراعية. الوحيد، الذي امتلك مكتبة، كان أحد أعمامي صاحب القناعة النازية. مكتبة، احتوت بالتأكيد على مختلف مؤلفات الفكر النازي، فقد اتصف بكونه إيديولوجياً قروياً مجنوناً حين مات في «ساحة القتال» سنة ١٩٤٥، ووصل الروس الذين اقترفوا كل أنواع الفظاعة داخل قريتنا. تحولت جدتي إلى كائن

مرعوب. أساؤوا التقدير كي يميزوا بين الكتب المورِّطة من غيرها. فأقولها كلها في موقد مما منحهم إمكانية التدفؤ فترة يومين. لقد عشنا، رعباً شديداً.



.اصطدمتم مع البوليس السري الروماني، قبل بداية مشروعكم الإصداري، بحيث طلب منكم تزويده بمعلومات عن أنشطة بعض أصدقائكم المثقفين في منطقتكم «le Banat»، لذلك طردتم من المصنع الذي تشتغلون فيه. هل شكلت الكتابة منذ البداية، صيغة للمقاومة؟

– لحظة التعليم الثانوي، وأنا في سن المراهقة، وقفت وكتبت مجموعة قصائد. لكن ذات يوم قلت لنفسي: «هذا يكفي. كل العالم بإمكانه أن يفعل ما أقوم به». ثم توقفت. ولم أعاود الأمر، إلا بعد مرور فترة طويلة. لكن بين الزمانين، أصبحت واحدة من مريدي حلقة المثقفين المسماة آنذاك بـ l'Aktions gruppe. أدركت، معهم، أنه بوسعي تمثل ماهيتي الحقيقية. فكل ما بدا لي جوهرياً في الحياة وسعيت وراءه، كان محظوراً علي. احتقرت من كافأتهم الدولة، حيث النظام عبثي يشتغل بكيفية مقلوبة. هكذا لست أنت من تحدد نفسك كمنشق، بل النظام هو من يصنفك ويختار لك هاته الصفة. فتصير كذلك.

.خلال أي فترة عُمرية بدأتم الكتابة جدياً، وما هو الدافع؟

– خارج قصائد الشباب، لم أتوخّ الكتابة قط. وإذا كتبت فلأني طُردت يوماً من المعمل، إنها وسيلة لتأكيد حضوري الذاتي. لكنني لم أعتبر ذلك أدباً. ابتدأت، بتدوين أشياء كثيرة، وقلت مع نفسي: إذا تأتى لي صياغتها في قالب، فهذا يدل على أني أفكر. أيضاً، أصدقائي شجعوني. وكانت النتيجة أول عناوين كتبي: (Niederungen)، انصب موضوعه الأساسي على قريتي «le Banat» وركودها، حيث تشبه علبة كل شيء فيها جامد ولا يتغير.

.ما إن ظهر كتابكم الأول، حتى تعرضتم للرقابة. ما الذي منحكم القوة كي تواصلوا العمل؟

– عندما صدر الكتاب، قالوا لي بأني أبصق في الحساء. على امتداد قرون، فإن الأدب الوحيد الذي أقرته هاته القبيلة الجرمانية، حمل تسمية: «Heimatliteratur» أي النثر المحلي والوطني. ويمنع توجيه رؤية نقدية حول أصوله. فجأة انفصلت حقاً عن الجماعة. هكذا، عندما عدت للقرية كي أزور أمي، وجه إليّ الناس مختلف الشتائم. أما أمي، فقد استنكروا العمل بجانبها في الحقول. الحلاق بدوره، رفض شذب لحية أبي. لم أواصل الكتابة لدواعي قوة، لكني فقط اكتشفت أنها منحتني صيغة للتماسك الداخلي، ويمكنها أن تدعم وعيي بذاتي. أساساً، ربما عدم امتلاكي للقوة دفعني لكي أكتب. آمنت لحظتها بأن الكتابة مفتاح يحق لنا التشبث به، حتى ولو أدركت أن وقائع الحياة ستبقى على حالها. هناك، كتابات تجيز ذلك، مثل ما

> نتنظر دائماً شيئاً ما. حينما تكون حياتنا قابلة للتحمل، لا نأخذ ذلك في الاعتبار، لكن مع الوضع النقيض نعرف جيداً ما ننتظره. في ظل سلطة الديكتاتور

أنجزه بول سيلان Paul Celan، توماس بيرنهارد thomas Bernhard أو بيتر هاندك Peter Handk في بداياته قبل أن يصبح سياسياً لا يُحتمل. لقد ابتغيت، أن أعيش بطريقة تجيز لي صداقة هؤلاء الأشخاص على الرغم من موتهم وأنني لم ألتقهم أبداً. شكل هذا عملياً، بحيث راهنت على استساغتهم مُ كتب. لأسأل همُ ذهنياً «كيف الأمر، أهو جيد؟».

.جزء كبير من كتبكم، يصف رمزياً تقريباً، الديكتاتورية، الاعتقال، الركود، معطيات ارتبطت بالأنظمة الشمولية. المثير أيضاً لديكم، قوة الانتظار؟

– ننتظر دائماً شيئاً ما. حينما تكون حياتنا قابلة للتحمل، لا نأخذ ذلك في الاعتبار. لكن مع الوضع النقيض نعرف جيداً ما ننتظره. في ظل سلطة الديكتاتور نترقب كل يوم موت الديكتاتور. إنها ظاهرة جماعية.

.شخصيات أعمالكم، تشعر بالخوف. إننا نتبيّنه، بل ينفخ عبر الهواء الذي يتنفسونه، هل عانيتم من ذلك؟

– نعم. لقد هيمن الفزع في كل مكان. مقابل

غياب لأي شيء آخر. عندما يهددونك بالموت، ويندسون إلى منزلك أثناء غيابك، يقوم لديك الانطباع بقدرتهم على ملاحقتك أينما تواجدت، بالتالي عجزك على حماية نفسك، هكذا تضيع أحياناً الشخصية والحميمية. حاولت إقناع نفسي بأن السائد هو المعيار، لكن ذلك سينتهي إلى القضاء على المرء: ستتحمل الوضع لفترة ما ثم تنهار. الأكثر هلعاً، شعورك بالضعف. في إطار هاته الشروط، ليس من جدوى لمشاعر الحب، الصداقة والمحبة حينما تُستنزف معنوياً، يستحيل أن تحتفظ بتلك العلاقات سليمة مع الآخرين.

. في مؤلفكم الأخير المعنون بـ: Atemschaukel، والذي سيترجم قريباً إلى الفرنسية، استحضرتم تاريخ أوسكار باستيور Oskar Pastior، شاعر صديق إليكم، اقتيد إلى معتقل للأشغال بأوكرانيا وقد روى لكم بإسهاب حكايته. تنطلقون من أشياء، كي ترسموا ثانية التجربة الاعتقالية. لماذا هذا الاختيار؟

الأشياء مهمة جداً! خاصة حينما لا نتوفر على أي شيء ونحن نتسكع في عالم حقيقية جد صغير داخل معتقل تسود فيه السيطرة العسكرية، نتحول من أفراد إلى أرقام، والحال أنه بقدر ما نملك الأشياء بشكل أقل، نحدد الموضوعات أكثر. العمل بدوره يصير واحداً، حتى المواد التي نشتغل بها الحجر أو الفحم. تُغتصب ذواتنا، ثم يلزمنا أن نتحدد ثانية. الأشياء تسمح ذلك بتأملنا لتشخيصها كي نموضع ذواتنا. أول ما تصدمنا به وضعية القهر تكمن في هذا الاستعباد المطلق. إبان حكم النازيين كان ينبغي على اليهود الرحيل والتخلي عن كل شيء. يجب أن نتصور دلالة

> حاولت إقناع نفسي بأن السائد هو المعيار لكن ذلك سينتهي إلى القضاء على المرء

الوضع بمعنى أن نلقى في العالم دون حماية ما. فالأشياء تحمينا وتجعل حياتنا مُبررة أكثر كما تنفرد بخاصية كونها تجعلنا نصمد. تأملوا، ركام النظارات والأحذية التي عثرنا عليها في المعتقل النازي «Auschwitz». هذا القدح المتموضع فوق الطاولة قد يستمر لفترة طويلة قياساً لعمرنا شريطة ألا يكسره شخص ما. أفق صغير للأبدية. هذا يرعبني نسبياً، من ناحية أخرى. أحياناً، تغمرني السعادة حينما يتكسر الشيء، نحتاج قليلاً إلى التباري في هاته الحياة!

> ستتحمل الوضع لفترة ما ثم تنهار. الأكثر هلعاً، شعورك بالضعف في إطار هذا الشروط

. حضور الطبيعة ثابت في نصوصكم، بما فيها تلك التي توظف المدينة كفضاء لها، مثلما الشأن مع عملكم: (La convocation). ما هي أهمية الطبيعة لديكم ولماذا لا تمنحونها وصفاً كهذا؟ لاسيما السماء، إنها عنصر رئيسي.

-أنا طفلة قروية، وحيدة: أيضاً، عشت دائماً في عزلة مع المناظر الطبيعية، من حقل إلى حقل أرعى الأبقار. في تلك الحقبة، لم تكن لديّ كلمات كي أعبر عن أحاسيسي، وجدت المنظر الطبيعي مُهدِّداً، فأقول مع نفسي: سيبتلعنا يغذينا لكنني شاهدت أيضاً كيف مات الناس تحت أقدامه، نقتات من الطبيعة، وفي يوم من الأيام ستفترسنا، داخل جوف الأرض، سنتحول إلى نباتات، نوع من الاستمرارية تقول العقيدة المسيحية: «الله في كل مكان»، حقاً فهو يحيط بما نصنعه. وتقريباً كل شيء خطيئة شخصياً لم أكن أبداً عند المستوى المطلوب على امتداد الطبيعة، تعلو السماء الحرة فوق رأسي بالتالي يراقبني الله. وأنا وحيدة برفقة أبقاري، كان بوسعي أن أخلع ثيابي وأسبح في النهر (الدانوب). لكنني لم أفعل، فالله يشاهدني والعراء شكل إثماً. أعتقد أن الطبيعة أفضل مؤشر لاختزال حياتنا: جل المواد الطبيعية، تعاود الكرّة مع فصول كل سنة. الإجساد فلن يعود أبداً، فقد منحه الله لنا خلال زمان معين ويطلب منا تسليمه إياه ثانية. أترون، انعدمت لديّ مؤلفات حكائية، فأنشأتها بنفسي.



> ليس من جدوى لمشاعر الحب، الصداقة والمحبة حينما تُستنزف معنوياً يستحيل أن تحتفظ بتلك العلاقات سليمة مع الآخرين

. الموت قائم باستمرار بين طيات أقوالكم...؟

-نعم، الموت هنا وقد أخافني على الدوام. أثناء طفولتي، تساءلت على الدوام: «هل سأموت للتو؟» كلما سقطت حودقة على كتفي. الموت مهول، قد يفتك بك متى أراد.

. ابتعدتم كثيراً عن الواقعية، بالمعنى المعتاد للمفهوم، واختيار القصيدة والمتخيَّل بل العجائبي أحياناً. هل هي طريقة للاقتراب من الحقيقة؟

- لا أعرف ما هي الحقيقة، أو بالأحرى أفهمها كما تتجلى في الحياة اليومية: أن تعرف، إذا كان شخص ما يكذب عليك أو يقول الحقيقة. أمقت الكذب والخيانة والخداع، بمعنى كل ما يتعارض مع الحقيقة. فيما يتعلق بالأدب، تنبني الحقيقة عبر كل الأجزاء، إنه خيال يقودنا إلى أثره. حين نكتب نعثر على أشياء، لم يدركها اليومي بعد ثم تصير حقيقة، فالكتابة تنهض على قواعدها الخاصة المصطنعة غير أن الحياة تسخر من الكتابة. ولسنا في حاجة للعيش كي نكتب إنه تمثيل لما لا يتأسس حقيقة، ونكتشف بها ممكنات أخرى غير متوقعة تكمن المفارقة في أن كنه الخيال أفضل ما يتطابق مع حقيقة كهذه. شيء غريب لكنه جميل، وهو ما يمنحني إمكانية تحمّل الكتابة، لأنني لا أحب أن أكتب، ليست لديّ ثقة في اللغة.

. ما سبب هذا الارتياب إزاء اللغة؟

- ولماذا الاطمئنان إليها؟ فاللغة مجرد انعكاس لمن يتكلمها وبقدر حقيقته تلك، فهي لا شيء، لكن بوسعنا أن نخلق بها أي شيء. لقد عانينا جميعاً من هذا الوضع فترة الديكتاتورية: جسدت اللغة، أفضل وسيلة لخداع العالم. حين تصمت يصعب عليك أن تكذب. بالتالي، يتم الارتياب في الصمت أكثر من الكذب.

. ثقل الكلمات وكذا حضور لغة الخشب كما يعبر عنها النظام السياسي، يبرزان دائماً في كتاباتكم. شُيِّد إنتاجكم عبر التسلل إلى لغات مختلفة مثل الألمانية أو الرومانية كلغة رسمية؟

- لغة الخشب أشعرتني بتقزز حقيقي وجدت هوة، بين الخطابات التي تدعي التقدم وسعادة الشعب ثم الأفراد ونحن نلاحظ كيف يتحطمون. اينتابني الجنون عندما أقرأ كتاب فيكتور كليمبيرير Victor Klemperer عن لغة الرايخ الثالث، أدركت بأن الشخصيات الديكتاتورية توظف دائماً نفس الاستراتيجية، مختلف الكلمات التي يستعملونها بلا قيمة، يهدفون فقط إلى التضليل. هكذا توخيت أن لا تخترقني لغتهم، وهو ما أحاوله أيضاً راهناً في مواجهة الإشهار، أبذل قدر المستطاع كي لا أنقاد وراءه.

> فيما يتعلق بالأدب، تنبني الحقيقة عبر كل الأجزاء، إنه خيال يقودنا إلى أثره. حين، نكتب نعثر على أشياء، لم يدركها اليومي بعد ثم تصير حقيقة فالكتابة تنهض على قواعدها الخاصة المصطنعة. غير أن الحياة تسخر من الكتابة

. لغتكم الخاصة، أليست في نهاية المطاف، متشردة خلقت حيزها الذاتي وهي تتنساب بين الثقافات؟

- في قريتي الجميع يتكلم الألمانية، غير الطبيب والشرطي شخصيتان نفضل أن لا تكون لنا صلة بهما. تعلمت اللغة الرومانية في سن الخامسة عشر قبر قراءتي للكتب، فوقفت على جمالية صيغها وعباراتها الشعرية وتبين لي مدى انسجامها مع مزاجي قياساً للألمانية. مثلاً، أسماء النباتات ونوعية الأشياء: زهرة الزنبق، تؤنثها اللغة الألمانية، لكنها ذكورية في الرومانية، الأمر ينطبق كذلك على الورد فيما بعد تكونت لديّ صور مختلفة عن المعطيات وصار للنباتات وجه آخر. كل شيء يمتلك منحيين، فهم ترسخ في دماغي لذلك لحظة الكتابة تحضر الصورة الرومانية خلف الكلمة الألمانية. الاثنان، مترابطان.

. عملكم الأول باللغة الرومانية، صدر متأخراً وتحديداً سنة ٢٠٠٥، فلماذا هذا الانتقال إلى الرومانية عبر بوابة القصيدة؟

- كنت في رومانيا، واضطررت إلى السفر على متن القطار، لأن أوسكار باستيور Oskar pastior أراد أخذي إلى بيت والديه. أحد الأصدقاء، حمل لنا حفنة جرائد عملنا على تقليب صفحاتها بغاية التسلية وحينما عدت إلى برلين Berlin، شرعت في تقطيعها والاستئناس بلعبة لصق الكلمات ثم نجحت الخطة إنه نموذج للكتابة انطلاقاً من كلمات موجودة سلفاً يدخل في هذا الإطار أيضاً، حساب أردت تصفيته مع اللغة الرومانية، فقد عجزت عن الكتابة بها، لكن عن طريق تلك العملية عدت قادرة وأردت تقديم دليل هذا التحقق.

. المنفى، الاجتثات، الرحيل، حاضرة جداً في عملكم، كيف تعايشتم منذ ١٩٨٧، مع إقامتكم بألمانيا الغربية؟ هل أثر الوضع على كتابتكم؟



- ما هو أساسي إحساسي بأنني نجوت انتهت خشيتي من القتل على الرغم من استمرار تهديدات بوليس لاسيكوريتات La securitate. قلت لنفسي: «لقد رحلت، أنا بعيدة الآن» مما غيَّر طريقتي على مستوى الكتابة. في رومانيا ساد الخوف من الإقدام على اقتحام المنازل وتفتيشها، بالتالي استلزم الأمر إخفاء كل شيء، أما هنا لا حاجة لذلك ليست المسافة وحدها هي التي تبدّل الأشياء، بل الزمان: بقدر ما نبتعد زمانياً فإن المسافة الجغرافية لا تعمل إلا على مضاعفة الإبعاد الزماني. جل الوقائع التي نحياها، تأخذ دلالة مختلفة حينما نبلغ الشيخوخة، بحيث ننظر إليها بشكل مغاير. كل ما له قيمة في الحياة، يتغير مجراه. أشياء هائلة تصير صغيرة كذلك الذات تتموضع بكيفية أخرى. بهذا الصدد، لم يبدِّل الرحيل أي شيء. هو الأفق ذاته، حتى لو بقيت في رومانيا.

• هل من وسيلة للتصالح مع الماضي؟ الذكريات؟ أهي الكتابة؟

- لا أحتاج إلى اطمئنان داخلي، بل أجهل معناها. ولا شخص يمكنه ذلك جميعنا ننطوي على أحاسيس تتأرجح حدتها، كما أنها تنزاح وتتحول. يظهر لي، الاطمئنان الداخلي عقيماً ومضجراً، ثم إني لا أتصارع مع ذاتي، فأصل مشاكلي ينبعث من البراني.

طقوسيات في الشعر الجاهلي

الشعر كتاب الموت قبل الإسلام

د. عبد العالي بشير

١) تعريف الطقس: النظام والترتيب والطقس هو نظام الخدمة الدينية أو شعائرها واحتفالاتها (١) والطقس جمع طقوس الطريقة وغلب على الطريقة الدينية فهو بمعنى النظام والترتيب وإقامة الشعائر (٢). وكلمة طقس Rite مشتقة من الكلمة اللاتينية Ritus التي تعني عادات وتقاليد مجتمع معين.
كما تعني كل أنواع الاحتفالات الدينية التي تستدعي معتقدات تكون خارج الإطار التجريبي.
وتكمن أهمية الطقس في محاولة إثبات استمرارية وتكريس الحدث الاجتماعي أو الأسطوري الذي أوجده. فهو استناداً إلى ذلك إعادة خلق لماض غامض (٣). كان الطقس ولايزال موضوع أبحاث عديدة في مادة العلوم الاجتماعية ومن العلوم التي اهتمت بدراسة الطقس علم النفس حيث عمل الباحثون في هذا الميدان على إبراز وظيفته في إعادة التوازن النفسي للفرد والجماعة.

وقد ارتبطت الوظيفة الدينية بالطقوس ارتباطاً جذرياً لكونها كانت تنفذ وتمارس من قبل هيئات ضخمة من الكهنة والمعابد. إنها لمؤسسة نظاماً من الأفعال تؤدى بطريقة ثابتة في أوقات منتظمة من قبل أشخاص مخولين يمتلكون المعرفة المتخصصة بالطريقة المثلى لأداء تلك الأفعال.

وتتجلى أهمية الطقس في إنشاء علاقة حميمية ومعقولة بين عالم الحياة العادية وعالم الأجداد والألوهيات الأسطوري. ومن هنا نستطيع القول إن الطقس هو أسلوب تواصل مع عالم الغيب.

٢) حقيقة الموت عند الإنسان الجاهلي: لم يستطع الإنسان معرفة حقيقة الموت وما قبله وما بعده، فلجأ إلى الأديان ليطمئن روحه الحائرة. فتوصل إلى أن الموت هو فناء الجسد وعروج الروح إلى الله. وقد قيل إن الروح تنتقل من جسد إلى جسد وقد أجمعت الأديان السماوية على أن الله قد خلق الإنسان من تراب، وأعطاه روحاً من روحه، ثم يعيده متى شاء إلى التراب.

وقد اعتبر العرب القدامى الموت مظهراً طبيعياً وهو في اعتقادهم فناء الجسد والنفس معاً. والموت يرصد دوماً الإنسان وهو قريب منه أينما كان، ولا يعلم أحد متى يحين أجله (٤). يقول طرفة بن العبد في هذا المعنى:

أرَى الموْتَ يَعْتَامُ الكِرَامَ ويَصْطَفي
عَقيلَةَ مَالِ الفَاحِشِ المُتَشَدِّدِ
لعمرُكَ إنَّ الموتَ ما أَخْطأَ الفَتَى
لكالطِّوَلِ المرْخَى وثِنْيَاهُ باليدِ (٥)

ويرى زهير بن أبي سلمى أن الإنسان فانٍ ولا يخلد إلا الله والجبال الرواسي والسماء، و أن لكل إنسان أياماً معدودة يقضيها في هذا الكون.

ألا لا أرى على الحَوَادث باقياً
ولا خالداً إلاَّ الجبالَ الرَّواسيا
وإلاَّ السَّماءَ والبِلادَ وَرَبَّنَا
وأيَّامَنَا مَعْدُودَةً واللَّياليـــا (٦)

ويقول في قصيدة أخرى:

ومنْ هابَ أسبابَ المَنَايا يَنَلْنَهُ
و إنْ يَرْقَ أسبابَ السَّماءِ بِسُلَّمِ (٧)

ويشبه لبيد بن ربيعة الإنسان بالشهاب الذي يضيء ثم ينطفئ ويرى أن الناس جميعاً هم ودائع الله، ولابد أن يردوا إليه حيث يقول:

فَلاَ جَزِعٌ إنْ فَـرَّقَ الدَّهرُ بيننَا
وكُلُّ فتىً يوماً به الدَّهْرُ فَاجِعُ
وما المَرْءُ إلاَّ كالشِّهَابِ وضوئه
يحورُ رماداً بَعْدَ إذْ هو ساطعُ
وما النَّاسُ إلاَّ كالديارِ وأهْلها
يوم حَلُّوها وغَدْواً بلاقِـعُ

وَمَا المالُ و الأهْلُونَ إلا وديعةٌ
ولا بُدَّ يوماً أن تُرَدَّ الودائـعُ (٨)

٣) طقوس يتلحزن على الميت: من الطقوس التي كان يمارسها الإنسان الجاهلي عندما يلحق الموت بأحد أقاربه ما يلي:

- ملابس الحزن: يلبس أهل الميت وأقرباؤه ملابس الحزن مدة العزاء، أو حولاً كاملاً. واللون الأبيض والأسود هما اللونان اللذان تتخذ منهما الملابس في الحزن. وتمتنع المرأة - أثناء حدادها على زوجها - عن الزينة والطيب امتناعاً تاماً وفي هذه الفترة يمتنع الخطّاب من خطبتها والطمع فيها حتى تنتهي منه ومن عادة الجاهليين حجز المرأة عند وفاة زوجها في بيت صغير، قد يكون خيمة أو بناء يسمونه «الحفش» لتقضي فيه مدة العدة.

- الندب: موقف انفعالي مؤقت يمليه الموقف عند احتدام العواطف وهو النواح والبكاء على الميت بالعبارات المشجية والألفاظ المحزنة التي تصدع القلوب القاسية وتذيب العيون الجامدة، إذ يسرف النائحون والباكون في النحيب والنشيج وسكب الدموع (٩).

وكان من عادة العرب عند البكاء على الميت شق الجيوب ولطم الخدود وتعفير الرؤوس بالتراب، واجتماع النسوة لندب الميت وذكر مناقبه (١٠) وكن لا يستعملن مدة العزاء طيباً ولا خَلوقاً أو زينتاً ولا يغسلن رؤوسهن، كما يتجنب أهل الميت وذوو قرابته لبس الملابس ذات الألوان الزاهية (١١).

والأصل في الندب أن يكون على الأهل والأقارب، وقد يبكي الشاعر نفسه ساعة الاحتضار حين يحس بالموت، وقد يتحول الندب والنواح إلى مآتم تدور مع الأعوام والسنين.

حقيقة الموت عند الإنسان الجاهلي لم يستطع الإنسان معرفة حقيقة الموت وما قبله وما بعده، فلجأ إلى الأديان ليطمئن روحه الحائرة فتوصل إلى أن الموت هو فناء الجسد وعروج الروح إلى الله

إن أقدم صور الندب والنواح في شعرنا العربي، هي صورة ندب الأهل والأقارب، والنواح عليهم، وللمرأة الجاهلية في هذا المجال القسط الأكبر والنصيب الأوفر. وأشهر من بكت واستبكت في الجاهلية الخنساء، إذ قتل أخوها معاوية في بعض غاراته، فعقدت عليه مأتماً صخماً من النواح، فأثار ذلك صخراً فثأر له، ولكنه جرح جرحاً بليغاً أدى إلى وفاته، فرثته بالأبيات الآتية:

قذًى بعيْنِكَ أم بالعين عُوَّارُ، أم
ذَرَّفَتْ أنْ خَلَتْ من أهلهَا الـدّارُ
كأَنَّ عيْني لذِكرَاهُ إذا خطَرتْ
فَيْضٌ يَسيلُ على الخَدَّيْـنِ مِدرَارُ
تَبكي لصخْرٍ هي العَبْرَى وقَدْ وَلِـ
هَتْ ودُونَهُ من جَدِيدِ التُّربِ أَسْتَارُ

تبكي خُنَاسُ فَمَا تَنْفَكُّ ما عَمَرَتْ
لَهَـا علَيْهِ رَنينٌ وَهْــيَ مِفْتَارُ
تبكي خُنَاس على صخرٍ وحُقَّ لَهَا
إذْ رَابَهَا الدَّهرُ إنَّ الدَّهْـرَ ضَرَّارُ
وإنَّ صخراً لتَأتمّ الهدَاةُ بـــهِ
كأنَّهُ علَمٌ فـــي رَأسـهِ نارُ (١٢)

هذه الأبيات تمتلئ بالمشاعر الصادقة وهي مشاعر أخت اكتوى قلبها بالحزن، لأنها فقدت أخاً عزيزاً عليها كان أملها في الحياة وكانت تحبه كثيراً.

وهذه اللوعة نجدها أيضاً في فؤاد بعض الشعراء على إخوانهم ومنهم متمم بن نويرة، الذي حزن على أخيه الذي قتل في الحرب، فرثاه بهذه الأبيات:

لقد لامني عند القبور على البكا
صديقي لتذراف الدموع السوافك
يقول أتبكي كل قبر رأيتــه
لقبر ثوى بين اللوى والدكادك
فقلت له إن الشجي يبعث الشجى
قد عنى فهذا كله قبـر مالك

ومن الشاعرات الجاهليات اللواتي كن يعشن التناقض المروع والتمزق العنيف بين الثأر والعفو «الجليلة بنت مرة» الذي قتل زوجها جساس أخاها كليب، فلم تجد غير البكاء لتخفف به مصابها وراحت الأئمات يلمنها، فلم يزدها ذلك إلا إمعاناً في البكاء.

يا ابنة الأقوام إن لمت فـلا
تعجلي باللوم حتى تسألي

إن تكن أخت امرئ يتمت على
جزع منها فافعلــي
يا قتيلاً قوض الدهر بـه
سقف بيتي جميعاً مـن عل

ومن أروع الرثاء وأصدقه وأكثره لوعة رثاء أبي ذؤيب الهذلي، الذي كان له أولاد سبعة فماتوا كلهم إلا واحداً فقال راثيا(١٣):

أمِنَ المنونِ وريبِهِ يُتفجّع
والدهرُ ليس بمتعب مـن يجزعُ
قالت أمامةُ ما لجسمك شاحباً
منذ ابتذلْتَ ومثلُ مالكَ ينفـع
أوَ ما بجسمكَ لا يلائمُ مضجعاً
إلاَّ أقضَّ عليك ذاكَ المضجع
فأجبتُها أمّا بجسمي إنــه
أودى بَنَيَّ من البلادِ فودَّعـوا
أودى بنيّ وأعقبوني حسرةً
بعدَ الرّقادِ وعبرةً ما تُقلــع
سبقوا هوايَ وأعنقوا لهواهم
فتخرَّموا ولكلِّ جنبٍ مصـرع
فبقيتُ بعدَهُمْ بعيشٍ ناصبٍ
وإخالُ أني لاحقٌ مستتبـــع
ولقد حرصْتُ بأن أدافعَ عنهُم
وإذا المنيَّةُ أقبلتْ لا تُدفـع
وإذا المنيَّةُ أنشبتْ أظفارَها
ألفيتَ كلَّ تميمة لا تنفـــع
فالعينُ بعدهُم كأنَّ حداقَها
سلمتْ بشوكٍ فهي عود تدمـــع

- التأبين: التأبين موقف تأملي يحتاج إلى رويَّة وتُؤَدة، وأصله الثناء على الشخص حياً أو ميتاً، ثم اقتصر استخدامه على الموتى فقط، إذ كان من عادة العرب في الجاهلية أن يقفوا على قبر الميت فيذكروا مناقبه ويعددوا فضائله ويشهروا محامده وشاع عندهم دار بينهم، وأصبح في سننهم وعاداتهم(١٤).

وكان التأبين دائراً على ألسنة الرجال والنساء، فهم لا يكتفون بتصوير شعورهم الحزين، بل يشيرون إلى مناقبه. وكان غرض التأبين عندهم تصوير مدى الخسارة والمصيبة في الفقيد ونلمس كل هذا الشعور في تأبين الخنساء لأخيها صخر فهي تندب بقلب محترق، وتؤبنه لتصور فضائله إذ تقول:

وإنَّ صخراً لَوالينا وسيِّدُنـا
وإنَّ صخراً إذا نَشْتُو لَنَحَّارُ
وإنَّ صَخْراً لمِقْدامٌ إذا ركِبُوا
وإنَّ صَخْراً إذَا جاعوا لَعَقَّارُ
وإن صخرا لَتَأْتَمَّ الهُداةُ به
كَأَنَّــهُ عَلَمٌ في رأسِهِ نارُ(١٥)

وكان العرب في الجاهلية يعتقدون أن القتيل لا يهدأ في قبره حتى تصيب القبيلة من دم قاتله، وكانوا يحرمون على أنفسهم الخمر وكل الملذات إلى أن يدركوا ثأرهم.

> يلبس أهل الميت وأقرباؤه ملابس الحزن مدة العزاء، أو حولاً كاملاً. واللون الأبيض والأسود هما اللونان اللذان تتخذ منهما الملابس في الحزن. وتمتنع المرأة - أثناء حدادها على زوجها - عن الزينة والطيب امتناعاً تاماً. وفي هذه الفترة يمتنع الخطّاب من خطبتها والطمع فيها حتى تنتهي منه

ولم يؤبن الجاهليون أبطالهم وقتلاهم فحسب، بل أبنوا أيضاً أشرافهم وساداتهم فخراً بهم واعتزازاً، وكانوا يذبحون على قبورهم الإبل والخيل، لإرضاء عظامهم، وكان الغرض من تأبين الميت هو إظهار محاسنه ومناقبه، حتى لا تمحى ذكراه على مر الزمن، وليبقى الميت دائماً بينهم، ولا يصيبه النسيان.

ولم يترك الشعراء شريفاً دون أن يقفوا على قبره ويؤبنوه، وكان مقياس الشرف في الجاهلية التميز في القبيلة بالكرم والشجاعة والسيادة. يقول أوس بن حجر في رثائه لفضالة بن كلدة الأسدي(١٦):

أيَّتُها النَّفسُ أجملي جَزَعا
إنَّ الَّذي تَحْذَرينَ قَدْ وَقَعَا
إنَّ الَّذي جَمَعَ السَّمَاحَةَ والنَّجْـ
دَةَ والحزْمَ والقُوى جُمعَا
أَوْدَى وهَلْ تَنْفَعُ الإشاحَةُ مِنْ
أمْرٍ لمَنْ قَدْ يُحاوِلُ البِدَعَا
الألمعِيُّ الَّذي يَظُنُّ لك الـ
ظَنَّ كأنْ قَدْ رَأَى وقد سَمِعَا
المُخْلِفُ المُتلفُ المُرَزَّأُ لم
يُمتَعْ بِضَعْفٍ ولم يَمُتْ طَبِعا

فهذه الأبيات تدور حول المعاني والصفات التي كان العرب في الجاهلية يقدرونها، ويطلبونها في أشرافهم وأسيادهم وعلى هذه القاعدة أقامت الخنساء تأبينها في أخيها صخر إذ تقول(١٧):

مُوَرّثُ المَجْدِ ميمونٌ نَقيبَتُهُ
ضَخْمُ الدَّسيعَةِ في العَزَاءِ مِغْوَارُ
فَرْعٌ لِفَرْعٍ كَريمٍ غَيْرِ مُؤْتَشَبٍ
جَلْدُ المَريرَةِ عند الجَمْعِ فَخَّارُ

- العزاء: أصل العزاء الصبر، وأن يرضى عزيز أبما فاجأه به القدر، لأن الحياة هي دار

زوال وانتقال وليست دار بقاء واستمرار، فكل إنسان يعيش مدة ثم يمضي ولا شيء يدوم، والإنسان ضعيف عاجز وليس له القدرة ولا القوة على مقاومة الموت(١٨)، ولعل ذلك ما جعل الخنساء تقول:

وَلَوْلا كثرةُ الباكينَ حَوْلِي
على إخْوانِهمْ لقتلتُ نَفسِـي
وما يَبكونَ مثلَ أخي ولكنْ
أُعَزِّي النَّفْسَ عنهُ بالتَّأسِّي(١٩)

فهو شريف غير مخلط النسب وهي تقرن شرفه ومجده وشجاعته وقت الشدة وكان من عادة الجاهليين أن يعزي الشاعر نفسه إزاء من يفقد من أهله وأشراف قبيلته فعزاؤه يوجه قبل كل شيء إلى نفسه ثم إلى من حوله. يقول أبو الحسن المدائني مبيناً صبر الجاهليين وفرارهم من الاستكانة إلى حسن العزاء: «كانت العرب في الجاهلية - وهم لا يرجون ثواباً ولا يخشون عقاباً - يتحاضون على الصبر، ويعرفون فضله، ويُعيِّرون بالجزع أهله، إيثاراً للجزم وتَزَيُّناً بالحلم، وطلباً للمروءة، وفراراً من الاستكانة إلى حسن العزاء، حتى إن كان الرجل منهم لَيفْقدُ حميمه فلا يعرف ذلك فيه»(٢٠). يقول أبو خراش الهذلي في رثاء أخيه عروة، ويرد على أميمة زوجة أخيه:

تَقُولُ أَرَاهُ بعد «عُرْوَةَ» لاهِياً
وذلك رُزْءُ لـو عَلِمت جَليلُ
فلا تَحْسبِي أنِّي تناسيتُ عَهْدَهُ
ولكِنَّ صبري يا أُمَيْمَ جَميلُ(٢١)

- النداء ونعي الميت: ومن علامات إظهار الحزن النداء، وذلك بإعلان الشخص عن المصيبة بصوت عالٍ يسمع حتى يشاركه الناس مصيبته، أو ليحصل منهم على ما يرجوه من مساعدة مثل واسوء صباحه في المصيبة التي تقع في آخر الليل وأول النهار. أو أن يعلن عن وفاة كبير، وذلك بأن ينادي بصوت عالٍ في الأحياء والأماكن العامة، بعبارات مؤثرة وبصوت رخيم، ليكون ذلك معلوماً لأهل المكان، فيجتمعون حول المفجوع ويشاطرونه حزنه ويشتركون في تشييع الجنازة(٢٢).

ويكون الإعلان عن موت شخص بالبكاء والنعي، ويتوقف نعي الميت والبكاء عليه على قدر منزلته، ودرجة أهله ومكانتهم الاجتماعية. ويعد نعي الميت وشق الجيوب عليه من وسائل التقدير والاحترام وتبجيل الميت لذلك كانوا يوصون قبل موتهم بنعيهم للناس نعياً يليق بهم، ويقوم بذلك ناعٍ أو جملة نعاة يركب الناعي فرساً ويسير ينعى الميت بذكر اسمه وتمجيده قال الأصمعي: «كانت العرب إذا مات فيهم ميت له قدر ركب راكب فرساً وجعل يسير في الناس ويقول: نعاء فلان...»(٢٣). والغرض من النعي هو الإشعار والإخبار حتى يقوم الناس بواجبهم تجاه الميت، وتعزية أهله.

- النياحة: كان العرب في الجاهلية يوصون أهليهم بالنواح والبكاء إذا ماتوا وكان ذلك مشهوراً في مذاهبهم(٢٤) يقول طرفة بن العبد مخاطباً ابنة أخيه معبد(٢٥):

فإنْ مُتُّ فانْعيني بما أنا أهلُهُ
وشقِّـي عَلَيَّ الجيبَ يا ابنةَ مَعْبَدِ

وكانت النياحة عندهم سمة من سمات التقديس، ولهذا كان أهل الجاه والغنى والأشراف يستأجرون النائحات للنياحة على الميت في بيته وخلف نعشه إلى القبر وفي مأتمه، ويبالغون في ذلك تبعاً لمنزلة المتوفى. وكانوا يظنون أن أرواح الموتى لا تنقطع من التردد إلى منازلهم طيلة سنة كاملة(٢٦)، ولذلك كانت مدة العزاء عندهم تستغرق حولاً كاملاً. قال لبيد لابنتيه لما حضرته الوفاة:

تمنّى ابنتايَ أن يعيشَ أبُوهُما
وهل أنا إلا من ربيعةَ أو مُضرْ
فقوما فقولا بالذي قد عَلِمْتُمَا
ولا تَخمِشا وجهاً ولا تحلقا شعرْ
وقُولا هُوَ المرءُ الذي لا خَليلَـهُ
أضاعَ ولا خَانَ الصّديقَ ولا غَدَرْ
إلى الحوْلِ ثمَّ اسمُ السَّلامِ عليكُما
ومَنْ يبكِ حولاً كاملاً فقدِ اعتذرْ(٢٧)

- الثأر: الثأر تقليد من تقاليد الجاهلية، وثابت من ثوابت النظام القبلي. وبما أن العادات في أكثر أحوالها هي مرايا الأحوال والتقاليد والقيم فقد عرف الجاهليون عادتي تحويل وجهة البيت، وإضرام النار إضراماً دائماً، حتى إدراك الثأر... فكأن الثأر ريح تزلزل بنيان البيت الجاهلي فتغير وجهه من السلم إلى الحرب، ومن طمأنينة إلى قلق. ثم إن النار المضرمة دائماً هي تجسيد لتلك النار المستعرة في الأحشاء(٢٨).

يستنتج من هذا الكلام أن إعلان طلب الثأر عن طريق تغيير وجهة البيت وإشعال النار محرض للجاهلي حتى لا يهدأ قراره، قبل بلوغ الأرب المرتجى.

وهناك عادات أخرى مرتبطة بالثأر: كالامتناع عن الاغتسال وعن شرب الخمر، وعن كل متع الحياة إلى حين إدراك الثأر. وتمام الثأر عند الجاهلي أن يرمي الثائر

خصمه فيصيبه بأقحاف رأسه، والأقحاف جمع قحف والقحف عظم الرأس فوق الدماغ في الجمجمة وقيل هو الجمجمة كلها. لذلك فإن السعي الدؤوب إلى إصابة الجمجمة، يعني النيل من أشرف ما في الإنسان، وهو الرأس(٢٩) يقول المهلهل مبرزاً هذه العادة حين رثى أخاه كليباً:

خُذِ العهدَ الأكيدَ عليَّ عمري
بتركي كلَّ ما حوتِ الديار
وهجري الغانيات وشرب كاسٍ
ولبسي جبـةً لا تستعار
ولستُ بخالعٍ درعي وسيفي
إلى أنْ يخلعَ الليلَ النــهار

والثأر مقترن بالخوف من العار، والغالب في العرف الجاهلي ألا يحاسب الفرد القاتل، بل تحاسب القبيلة برمتها، يقول المهلهل:

فقتلاً بتقتيل وعقراً بعقركم
جزاء العطاء لا يموت من الثأر(٣٠).

ومن أعراف الثأر في الجاهلية «تراتبية الدم» بمعنى أن يكون هناك تكافؤ عام في نمطية إدراك الثأر، فيكون السيد بالسيد، والعبد بالعبد، وسواء القبيلة بسواء القبيلة. ومن الأعراف أن إدراك الثأر لا يتحقق اجتماعياً إلا بالاقتصاص من الرجال دون النساء. وأن الفرار لطالب الثأر عار لا يمحى، بخلاف المطلوب، إذ إن العرف يقضي برحيله من الديار إذا كانت قريبة من ديار طالبيه، والرحيل هنا يكون قبلياً أو فردياً(٣١).

- التعقية: التعقية هي سهم الاعتذار وأصل هذا أن يقتل الرجل رجلاً من قبيلته، فيطلب القاتل بدمه فيجتمع جماعة من الرؤساء إلى أولياء المقتول بدية مكملة ويسألونهم العفو وقبول الدية. فإن كان أولياؤه ذي قوة أبَوْا ذلك وإلا قالوا لهم: بيننا وبين خالقنا علامة للأمر والنهي، فيقول الآخرون: ما علامتكم؟ فيقولون أن تأخذ سهماً فترمي به نحو السماء فإن رجع إلينا مضرجاً بالدم فقد نهينا عن أخذ الدية، وإن رجع كما صَعِدَ فقد أمرنا بأخذها، وحينئذ مسحوا لحاهم وصالحوا على الدية وكان مسح اللحية علامة الصلح. قال ابن الأعرابي: ما رجع ذلك السهم قط إلا نقياً(٣٢) يقول الأشعر الجعفي مؤكداً هذه العادة:

عَقُّوا بسهمٍ ثم قالوا سالموا
يا ليتني في القوم إذ مسحوا اللحى

وكان الذي يرضى بالدية ينظر إليه نظرة ضعف وذل. قال قائلهم يهجو من أخذ الدية من الإبل:

وإن الذي أصبحتُم تحلبونه
دمٌ غير أن اللَّوْنَ ليس بأشقرا

وقال جرير يعير من أخذ الدية فاشترى بها نخلاً:

ألا أبلغ بني حجر بن وهب
بأن التمر حلو فــي الشتاء

- الهامة: هذه الخرافة مبعثها ولوعهم بالثأر والتحريض عليه، لأن في زعمهم أن القتيل

كانوا يصلون على موتاهم، وكانت صلاتهم إذا مات الرجل وحمل على سريره أن يقوم وليه، فيذكر محاسنه كلها ويثني عليه

الذي لم يؤخذ بثأره يخرج من هامته طائر يسمى الهامة، فلا يزال يقول: اسقوني! فإني صدية حتى يقتل قاتله فيسكن(٣٣) يقول المسعودي مشيراً إلى هذا الزعم: «إن من العرب من يزعم أن النفس طائر ينبسط في الجسم فإذا مات الإنسان أو قتل لم يزل يطيف به مستوحشاً يصدح على قبره، ويزعمون أن هذا الطائر يكون صغيراً، ثم يكبر حتى يكون كضرب من البوم، وهو أبداً مستوحش ويوجد في الديار المعطلة، ومصارع القتلى والقبور، وأنها لم تزل عند ولد الميت ومخلفه لتعلم ما يكون بعده فتخبره انتهى»(٣٤). قال شاعر لابنه يوصيه أن يثأر له إن قتل حتى لا تنادي هامته بالسقيا لأن العطش هو بأبيه لا بالهامة، وإهمال الثأر مصيبة كبرى يبيض الرأس منها:

ولا تَزْقُوَنْ لي هامةً فوق مَرْحَـ
ـب فإن زقاء الهام للمـرء عاتب
تنادي ألا اسقوني وكل صدى به
وتلك التي تبيض منـــها الذوائب

٥) طقوس تجهيز الميت وإعداده للدفن ومن طقوس تجهيز الميت - عند الجاهليين - وإعداده للدفن نذكر:

- غسل الميت: كان العرب في الجاهلية يغسلون موتاهم ويضعون في ماء الغسل ما يساعد على النظافة من سدر أو أشنان وكانوا بعد غسل الميت يحنطونه، والحنوط عطر مركب من أشياء طيبة الرائحة يخلط للميت(٣٥). وفي ذلك يقول الأفوه الأودي:

وما قلت يجديني ثوابي إذا بدت
مفاصل أوصالي وقد شخص
وجاءوا بماء بارد يغسلونـني
فيا لك من غسل سيتبعه غبر(٣٦)

وقد جاء ذكر الحنوط وترجيل الشعر والكفن في شعر يزيد بن حذاق حيث قال:

قد رجلوني وما بالشعر من شعث
وألبسوني ثياباً غير أخلاق
وطيبوني وقالـوا أيما رجل
وأدرجوني كأني طي مخراق(٣٧)

- كفن الميت: كما كان العرب في الجاهلية يكفنون الميت في ثوب ثمين النسيج إذا كان عظيماً(٣٨)، يقول قس بن ساعدة الأيادي مصوراً مشهد تكفين الميت:

يا باكي الموت والأموات في جدث
عليهم من بقايا بزهم خرق
دعهم فإن لهم يومـاً يصاح بهم
كما ينبه من نومانه الصعق

وقال عنترة العبسي:

وأحمي حمى قومي على طول مدتي
إلى أن أراني في اللفائف أدرج

- الصلاة على الميت: كما كانوا يصلون على موتاهم، وكانت صلاتهم إذامات الرجل، وحمل على سريره أن يقوم وليه، فيذكر محاسنه كلها ويثني عليه(٣٩) قال رجل من كليب في الجاهلية لابن ابن له:

أعمرو إن هلكت وكنت حياً
فإني مكثر لك من صلاتي

- سرير الميت: كانوا يحملون الميت إما على الحرج وهو خشب يشد بعضه ببعض، وإما على النعش وهو سرير الميت، وقيل: النعش للمرأة والسرير للرجل(٤٠) يقول امرؤ القيس:

فإما تريني في رحالة جابر
على حرج كالقر تخفق أكفاني

- تشييع الجنازة: فإذا وضعوا الميت على السرير حملوه وساروا به إلى القبر، كما كانت تحمل النيران في تشييع الجنازة، وتتبعها النوائح(٤١)، يقول حاتم الطائي مصوراً هذا الطقس الجنائزي:

فاصدق حديثك إن المرء يتبعه
ما كان يبني إذا ما نعشه حملا

- دفن الميت: ومن عادات الجاهلية أنهم يقولون للميت عند وضعه للقبر (لا تبعد) ولعل هذا الاعتقاد هو الذي حملهم على إخراج حصته مما كانوا يأكلون ويشربون، ويسمونها باسم الميت، وعلى زيارة قبور الموتى والجلوس عندهم، وضرب الخيام حولها، وعلى مناجاة صاحب القبر بذكر اسمه وتحيته، لأن روح الميت في رأيهم حية لا تموت، ولهذا السبب أيضاً كانوا يسقونها بصب شيء من الماء على القبر(٤٢)، يقول النابغة في رثاء النعمان بن المنذر:

فلا تَبْعَدَنْ إن المنيَّةَ موعِدٌ
وكلُّ امرئ يوماً به الحَالَ زائل(٤٣)

ويقول لبيد بن ربيعة:

فلا تَبْعَدَنْ إن المنيَّةَ موعِدٌ
عليكَ فَدَانٍ للطُّلوعِ وطالـعُ(٤٤)

- حمى القبر: ومن عادتهم أن يجعلوا القبر الشريف حمى لا ينتهك، يقال إنه لما مات عامر بن طفيل نصبت عليه بنو عامر أنصاباً ميلاً في ميل حمى على قبره، لا ينشر فيه ماشية ولا يرعى ولا يسلكه راكب ولا ماش(٤٥).

- نضح القبر بالخمر: كانوا ينضحون قبر الميت بالخمر. قال نصر بن غالب(٤٦):

أصب على قبريكما من مدامة
فإلا تذوقها ترو ثراكما

- السقايا للقبر: كانت العرب تحب نزول المطر على القبور وقد اختلفوا في سبب استسقائهم لها، فقال الوزير أبو بكر عاصم بن أيوب البطليوسي: تدعو العرب للقبور بالسقيا ليكثر الخصب حولها فيقصد كل من مر بها دعاء لها بالرحمة. وقال التبريزي: والقصد من طلب السقيا لها أن تبقى معهودة غضة من الدروس، طرية لا يتسلط عليها ما يزيل جدتها ونضارتها(٤٧)، يقول النابغة الذبياني في قصيدة يرثي بها النعمان بن الحارث:

سقى الغَيثُ قبراً بين بُصرَى وجاسم
بِغَيْثٍ من الوَسْميِّ قطرٌ ووابلُ
ولا زالَ رَيحانٌ ومسك وعنْبَـرٌ
على مُنتهاهُ ديمَةٌ ثـم هاطِلُ
ويُنبِتُ حَوذاناً وعوفـاً مُنَوِّراً
سَأُتبِعُهُ مِـنْ خَيرِ ما قالَ قائلُ(٤٨)

- العقر على القبر: كانوا يعقرون على قبر العظيم، أو السيد الشريف الخيل أو النوق، أو ينضحون القبر بدمائها. وقد اختلف في سبب عقرهم الإبل على القبور فقال قوم: إنما كانوا يفعلون ذلك مكافأة للميت على ما كان يعقر من الإبل في حياته، وينحره للأضياف، واحتجوا بقول زيد الأعجد(٤٩):

وانضح جوانب قبره بدمائها
فلقد يكون أخا دم وذبائح

وقد قال قوم: إنما كانوا يفعلون ذلك إعظاماً للميت. وقيل: إنما كانوا يفعلونه، لأن الإبل كانت تأكل عظام الموتى إذا بليت، فكأنهم يثأرون لهم منها.

والشواهد على عقر الخيل والإبل على القبور كثيرة، من ذلك ما حكاه المبرد في الكامل أن رجلاً عربياً وقف على قبر النجاشي فترحم.

وقال: لولا أن القول لا يحيط بما فيك، والوصف يقصر دونك لأطنبت، بل لأسهبت (٥٠)، ثم عقر ناقته على قبره وقال:

عقرت على قبر النجاشي ناقتي
بأبيض عضب أخلصته صياقله
على قبر من لو أنني مت قبله
لهانت عليه عند قبري رواحله

وقال حريبة بن الأشيم الفقعسي يوصي ابنه بأن يعقر على قبره (٥١):

إذا مت فادفني بجداء ما بها
سوى الأصرخين أو يفوز راكب
فإن أنت لم تعقر عليَّ مطيتي
فلا قام في مال لك الدهر حالب

– اتخاذ البلية: وقد كان من مذهبهم في الجاهلية، اتخاذ البلية وهي ناقة تعقل عند قبر صاحبها إذا مات وتموت جوعاً وعطشاً. وكانوا يزعمون: أن من مات ولم يبلَ حشر ماشياً، ومن كانت له بلية حشر راكباً على بليته.

وقد ذكر القلقشندي: «أن العرب كانت تشد ناقة الميت إلى قبره، ويقبلون برأسها إلى ورائها ويغطون رأسها بولية – وهي البرذعة – فإذا أفلتت لم ترد عن ماء ولا مرعى، ويزعمون أنهم إذا فعلوا ذلك حشرت معه في المعاد ليركبها» (٥٢). وقد ذكر البلية الشاعر كعب الخزاعي من قصيدة يرثي بها بني عبد مناف حين أتاه نعي نوفل بن عبد مناف فقال (٥٣):

يا عين فابكي أبا الشعث السجيات
يبكينه حسراً مثل البليات
يبكين أكرم من يمشي على قدم
يعلونه بدموع بعد عبرات

وقال عمرو بن يزيد المتمني يوصي ابنه عند موته بالبلية:

أبني زودني إذا فارقتني
في القبر راحلة برحل قاتر
للبعث أركبها إذا قيل اظعنوا
مستوثقين معاً لحشر الحاشر

– التطهير يسمى هذا الطقس برمي البعرة، وتقوم به الأرملة كما أشار لذلك النووي: «بأن الأرملة بعد عام من وفاة زوجها تعتزل الجماعة وتدخل الخص وتلبس شر ثيابها، حتى تمضي سنة، ثم تؤتى بدابة حمار أو شاة أو طير فيمسح بها، وقلما تمسح بشيء إلا مات» وتخرج على رأس الحول فتعطي بعرة فترمي بها، ثم تعاود حياتها الطبيعية في الجماعة.

وخوفاً من شبح الموت، ورغبة في تحاشي رقابته غير المستحبة للجماعة، ولكي يصرفوا نظره عنهم، يقومون بعزل امرأة طوال هذه المدة في «خص» بعيداً عنهم، وبعد التأكد من انصرافه إلى عالمه يسمحون للمرأة بالانضمام إليهم مرة أخرى، وعادة ما يساعدها في طقوس التطهير هذه الأخ الأصغر للمتوفى على اعتبار أنه المرشح المفترض للزواج منها (٥٤).

٦) الخلاصة: ونختم هذه الدراسة بخلاصة نجمل فيها كل ما توصلنا إليه من نتائج وملاحظات:

– الطقس هو الطريقة الدينية وإقامة الشعائر، أو هو كل أنواع الاحتفالات الدينية.

– اعتبر العرب القدامى الموت مظهراً طبيعياً، وهو في اعتقادهم فناء الروح والجسد معاً.

– ترتدي المرأة – أثناء الحداد على زوجها – ملابس الحزن مدة العزاء، كما أنها تمتنع عن الزينة والطيب امتناعاً تاماً.

– من عادة الجاهليين حجز المرأة عند وفاة زوجها في بيت صغير يسمى (الخفش).

– الندب هو النواح والبكاء على الميت بالعبارات الشجية، والألفاظ المحزنة.

– أصل العزاء الصبر، ورضى الإنسان بما فاجأه به القدر.

– يكون الإعلان عن موت الشخص بالبكاء والنعي، ويتوقف نعي الميت والبكاء عليه على قدر منزلته، ومكانته الاجتماعية.

– كان أهل الجاه والأشراف في الجاهلية يستأجرون النائحات للنياحة على الميت في بيته وخلف نعشه إلى القبر.

– الثأر تقليد من تقاليد الجاهلية، وثابت من ثوابت النظام القبلي.

– من العادات المرتبطة بالثأر الامتناع عن الاغتسال، وعن شرب الخمر إلى حين الأخذ بالثأر.

– من أعراف الثأر في الجاهلية – تراتبية الدم – بمعنى أن يكون هناك تكافؤ في إدراك الثأر.

– ومن طقوسيات الموت في الجاهلية (التعقية) وهي أن يقدم أهل القاتل دية إلى أهل المقتول، فإن كان أولياؤه أصحاب قوة رفضوا الدية، وإن كانوا ضعفاء قبلوا بما

يقضي به السهم الذي يرمى به إلى السماء، فإن رجع مضرجاً بالدم فهو علامة على عدم أخذ الدية، وإن رجع كما صعد أخذوا الدية.

- ومن الخرافات التي كانت منتشرة في المجتمع الجاهلي أن القتيل الذي لم يؤخذ بثأره يخرج من قبره طائر يسمى هامة، فلا يزال يقول اسقوني حتى يقتل قاتله فيسكن.

- كان العرب في الجاهلية يغسلون الميت، ويكفنونه في ثوب ثمين إذا كان عظيماً.

- ومن العادات السائدة في الجاهلية حمل النيران في تشييع الجنائز.

- كانوا - بعد دفن الميت - يزورون قبره، ويناجونه بذكر اسمه وتحيته، ويضربون الخيام حوله، لأن روح الميت في رأيهم حية لا تموت.

- ومن عاداتهم أنهم كانوا يجعلون لقبر الميت حمى لا ينتهك وينضحون قبره بالخمر، ويعقرون عليه مكافأة له.

- ومن عاداتهم أيضاً اتخاذ البلية، أي عقل ناقة عند قبر الميت، وتركها هناك إلى أن تموت جوعاً وعطشاً.

- كانت المرأة - بعد وفاة زوجها - تعتزل الجماعة، وتلبس شر ثيابها لمدة سنة، ثم تخرج بعد ذلك فتعطى بعرة فترمي بها، وتعود بعد كل ذلك إلى الحياة الطبيعية في الجماعة.

المصادر والمراجع:

أ- المعاجم:

١- المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول/تركيا، ط/٢ ج/١، ٢، ١٩٧٢.
٢ - لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط/١، ١٩٦٣.

ب- الدواوين:

١- ديوان الخنساء، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٦٣.
٢- ديوان زهير بن أبي سلمى، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٧٩.
٣ - ديوان طرفة، دار صادر بيروت.
٤ - ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر بيروت.
٥ - ديوان لبيد، دار المعرفة بيروت، لبنان، ط/١، ٢٠٠٤.
٦ - ديوان النابغة الذبياني، تحقيق وشرح، كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

ت- المصادر و المراجع:

١. أديان العرب في الجاهلية، محمد نعمان الجارم، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط/١، ٢٠٠٦.
٢- أروع ما قيل في الرثاء، يحيى الشامي، دار الفكر بيروت، ط/١، ١٩٩٢.
٣. الأسطورة عند العرب في الجاهلية، حسين الحاج حسن، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط/١، ١٩٨٨.
٤. بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، محمد شكري الألوسي البغدادي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط/١، ج ٢/٣.
٥- التعازي والمراثي، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، حقق وقدم له البياجي، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، ط/١، ١٩٧٦.
٦ - الدين والطقوس والتغيرات، نور الدين طوالبي، ترجمة وجيه البعيني، منشورات عويدات، بيروت، ط/١، ١٩٨٨.
٧ - الرثاء، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط/١.
٨- شعراء الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، الشركة المصرية للنشر، مصطفى عبد الشافي الشورى، لونجمان، ط/١، ١٩٩٥.
٩- القيم الروحية في الشعر العربي، قديمه وحديثه، ثريا عبد الفتاح ملحس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٦٤.
١٠.- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، دار العلم للملايين بيروت، ط/١، ١٩٧٠.

الهوامش:

١- إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول/تركيا، ط/٢، ٥٦١، ١٩٧٢.
٢- المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط/٢٩، ١٩٧٣، ص٤٦٨.
٣- الدين والطقوس والتغيرات، نور الدين طوالبي، ترجمة وجيه البعيني، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، وديوان المطبوعات الجامعية، ط/١، ١٩٨٨، ص٣٤.
٤- القيم الروحية في الشعر العربي، قديمه وحديثه، ثريا عبد الفتاح ملحس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت، ط/١، ص ١٥٣.
٥ - ديوان طرفة بن العبد، دار صادر، بيروت، ص ٣٤.
٦ - ديوان زهير بن أبي سلمى، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٧٩، ص ١٠٧.
٧ - المصدر نفسه، ص ٨٧.
٨ - ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر بيروت، ص٨٨-٨٩.
٩ - الرثاء، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط ٢، ص ١٢.
١٠- شعراء الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، مصطفى عبد الشافي الشورى، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ط/١، ١٩٩٥، ص ٩٣.
١١- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الألوسي البغدادي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج/٣، ص ١٣.
١١. المصدر نفسه، ص ١١.
١٢. ديوان الخنساء، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٦٣، ص ٤٧ - ٤٩.
١٣- أروع ما قيل في الرثاء، يحي شامي، دار الفكر، بيروت، ط/١، ١٩٩٢، ص ٢٠-٢١.
١٤- الرثاء، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط/١، ص٥٦.
١٥ - ديوان الخنساء، ص٤٨ - ٤٩.
١٦- شعراء الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، مصطفى عبد الشافي الشورى، ص ١٠٧.
١٧ - ديوان الخنساء. نفسه، عينها.
١٨ - ينظر شوقي ضيف، الرثاء، ص ٨٦-٨٧.
١٩ - ديوان الخنساء، ص ٨٤-٨٥.
٢٠- التعازي والمراثي، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، حقق وقدم له البياجي، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، ط/١، ١٩٧٦، ص ٤.
٢١ نفسه، ص ٥.
٢٢- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي، ج/١، دار العلم للملايين، بيروت. ط/١، ص ١٥٢.
٢٣- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، محمود شكري الألوسي البغدادي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج/٣، ص ١٣.
٢٤ - المصدر نفسه، ص ١١.
٢٥ - ديوان طرفة بن العبد، ص ٣٩.
٢٦- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، محمد شكري الألوسي البغدادي، ص ١٢.
٢٧ - ديوان لبيد، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط/١، ٢٠٠٤، ص ٥٠ - ٥١.
٢٨- ينظر محمد أبو علي، صورة العادات والتقاليد والقيم الجاهلية في كتب الأمثال العربية، شركة المطبوعات للتوزيع، بيروت، لبنان، ط/٢، ٢٠٠١، ص ١٦٧-١٦٨.
٢٩ - نفسه، عينها.
٣٠ - نفسه، ص ٢٩٤.
٣١- ينظر محمد توفيق أبو علي، صورة العادات والتقاليد والقيم الجاهلية، ص ٢٩٧-٢٩٨.
٣٢- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، البغدادي، ص ١٨-١٩.
٣٣- بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب البغدادي، ج٢، ص٣١١.
٣٤ - المصدر نفسه، عينها.
٣٥- أديان العرب في الجاهلية، محمد نعمان الجارم، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط/١، ٢٠٠٦، ص ١١٠-١١١.
٣٦ - نقلاً عن محمد نعمان الجارم، ص ١١٠.
٣٧ - نفسه، ص ١١٣.
٣٨ - المرجع نفسه، ص ١١٢.
٣٩ - نفسه، ص١١٣.
٤٠ - نفسه، ص ١١٤.
٤١ - نفسه، ص ١١٦.
٤٢ - بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، البغدادي، ص ١٤.
٤٣- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق وشرح، كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ٩٠.
٤٤ - ديوان لبيد، ص ٨٩.
- كان سيداً شريفاً ينادي بسوق عكاظ ويقول: «هل من رجل فأحمله، أو جائع فأطعمه، أو خائف فأؤمنه، وقد أدرك الإسلام» نقلاً عن محمد نعمان الجارم، ص ١٢٠.
٤٥ - أديان العرب في الجاهلية، محمد نعمان الجارم، ص١١٩.
٤٦ - أديان العرب في الجاهلية، محمد نعمان الجارم، ص ١٢١-١٢٢.
٤٨ - ديوان النابغة، ص ٩٠.
٤٩- ينظر محمد نعمان الجارم، المرجع السابق، ص ١٢٣-١٢٤.
٥٠ - نفسه، ١٢٤.
٥١ - نقلاً عن محمد نعمان الجارم، ص ١٢٤.
٥٢ - نقلاً عن محمد نعمان الجارم، ص ١٣٣-١٣٤.
٥٣ - نفسه، ص ١٣٣.
٥٤- ينظر مصطفى عبد الشافي الشورى، شعراء الرثاء في العصر الجاهلي، دراسة فنية، ص ٣٨.

التراث اللغوي العربي

أنموذج من الدراسات الاستشراقية

خالد العبسي

المستعربون:

بوهاس، جيوم، كولوغلي

جعلَ المستعربون الثلاثة العبارة السابقة مُستهَلاً لكتابهم القيّم «التراث اللغوي العربي»(١) وقد أعادوا سبب إغفال الباحثين في تاريخ اللسانيات للجهد اللغوي عند العرب وعدم تقديرهم لمكامن الإبداع فيه - أعادوه إلى انشغال الباحثين بفرضيات التأثير الخارجي (المنطق الأرسطي، النحو اليوناني، الفقه الإسلامي) عن البحث الحقيقي في خصائص التراث اللغوي العربي؛ فحالَ ذلك دون الدراسة الحقيقية للجهود اللغوية العربية لذاتها وفي ذاتها(٢).

وقد كان سبب القصور الأساسي لفرضيات التأثير الخارجي - في رأي المؤلفين - أنها تحاول تفسير مجمل التراث النحوي بعامل واحد فقط، وذلك فرض غير ضروري، فضلاً عن أنه يخالفُ منهجَ الدراسات التاريخية السائدة في الوقت الحالي(٣)؛ فالذي يُشكّل وحدةَ العلم وطبيعته الخاصة ليس كامناً في إيجاد مفاهيم ومصطلحات من العدم، أو في الغيبة التامة للأنموذج المماثل، بل في أن تكون له خصوصية تحديد المفاهيم وتفسير العلاقات بين هذه المفاهيم وبين المادةَ المدروسة(٤)، وقد رأى المؤلفون أن التراث اللغوي العربي بغضّ النظر عن أنموذجه المحتذى - إن كان ثمة حقّاً أنموذج - قد تحوّل إلى تراث لغوي له شخصيته المختلفة تماماً، وهو ما يتّفق عليه الجميع بصورة أو أخرى(٥).

ورأى المؤلفون أنه حتى على أعلى مستويات الصناعة النحوية (أي على مستوى التقسيمات والإجراءات المستخدمة في وصف وتحليل المادة اللغوية) لم يتأثر النحاة العرب بالفكر اليوناني على الإطلاق(٦)، كما رأوا أن مَن ذهب من المستشرقين - أمامَ الدقة البالغة والرُّقي الكبير اللذين يتميّزُ بهما الدرسُ الصوتي العربي - إلى افتراض تأثير هندي لم يتقدَّم مطلقاً بتحليل مُقنع يدعمُ هذا الرأي(٧).

سيبويه إمام النحاة

أَولى المؤلّفون الثلاثة عنايةً خاصةً بسيبويه، فهو العَلَم النحوي الذي يمثِّل الانفجار اللغوي العظيم في سلسلة تطور الدراسات اللغوية عند العرب، كما أَولَوا عنايةً خاصةً بـ «الكتاب» - كتاب سيبويه - الذي شكّل نواة النظرية اللغوية العربية، والذي يستحقُّ أن يوصف - في رأيهم - بأنه عمل فريد من حيث الإبداع والأصالة والفهم(٨).

فسيبويه - بحسب المؤلفين - كان أمكنَ من معاصريه في تناول عُمق الجملة العربية وأُسس تركيبها، فبينما يظهر كتابا معاصريه «معاني القرآن» للفراء (ت ٢٠٧ هـ) و«معاني القرآن» للأخفش الأوسط (ت ٢٢١ هـ) مُعتنيين بتجميع عدد من الظواهر والقواعد، تختلفُ كل واحدة منها عن الأخرى في طبيعتها، وتختلف كل قاعدة فيها عن الأخرى في مدى عموميتها(٩)، يكون سيبويه (ت ١٨٠ هـ) النحوي الوحيد في تلك الفترة المبكرة الذي أظهر اهتماماً عميقاً ومُنتظماً بالتركيب.

فسيبويه لا يحلِّل عادة منطوقات مُفردة، بل إن عمق نظرته يؤدّي به إلى تحليل المنطوقات في صورة زُمر متنوعة لإظهار وجوه الشبه والخلاف فيما بينها من خلال عمليات إفصاحية تتناول مستويات مختلفة، وهو ما سماه المؤلفون «النظرية الإفصاحية عند سيبويه»(١٠)؛ فسيبويه مثلاً يحلّل التراكيب الآتية: (زيد منطلق، كان زيد منطلقاً، ليت زيداً منطلقاً، رأيت زيداً منطلقاً، مررت بزيد منطلقاً) مجموعة وفي ضوء سياق مُتكامل ليذهب إلى أن الكلام يقوم على نظام ثلاثي لا ثنائي، أي من علاقة إسنادٍ زوجيةٍ ومؤشّرٍ إفصاحي(١١).

الفرقُ بين تناولِ سيبويه للنحو وتناولِ

متأخري النحاة كان أيضاً مما تطرّقوا له: فالأنظمة اللغوية نوعان: أنظمةٌ تحلّل المنطوقات من خلال العلاقات الصورية بين مكونات الكلام، وأنظمةٌ تحلّل المنطوقات من خلال العمليات التي يقوم بها المتكلم لتحقيق أثر معين في المخاطب. فالنحاة المتأخرون مُعتنون بالنوع الأول. أما سيبويه -بحسب المؤلفين- يبدو مُعتنياً بالنوع الثاني (١٢). كما يتمتّع كتاب سيبويه أيضاً بخاصية ثراء المعايير، ففي حين يُصنّف النحاة المتأخرون المنطوقات على أساس «الصحة» مطلقاً أو «الفساد» مطلقاً، يستخدم سيبويه معياراً مُتدرّجاً يجري بصورة دقيقة دائماً، يتجلّى ذلك في الباب الذي سماه سيبويه (هذا باب الاستقامة من الكلام والإحالة)، حيث يُقسِّم المنطوقات إلى كلام «مستقيم» وكلام «محال»، ثم ينقسم الكلام المستقيم إلى «حسن» و«قبيح» (١٣).

ومن خلال مُعطيات عدة ذهب المستعربون الثلاثة إلى نتيجة محفِّزة للجدل، وهي أن المستوى التركيبي الدلالي هو أوضح ما يتجلّى فيه إبداع سيبويه، إلا أن المتأخرين من النحاة شُغلوا بالجوانب الشكلية الخاصة بتوزيع العلامات الإعرابية، ومن ثم لم ينتبهوا إلى ما كان إبداعاً حقاً في كتاب سيبويه (١٤)!

روّاد آخرون وجهود أخرى

ومن خلال استعراض المؤلفين لمسيرة التراث اللغوي عند العرب منذ النشأة وتقسيم مسيرته الطويلة إلى مراحل، وذكرهم أبرزَ ملامح كل مرحلة مع التوقف عند المحطات الفارقة فيها، نوّهوا إلى أعلام آخرين وجهود أخرى، من ذلك:

- ابن السرّاج (٣١٦هـ) هو أول مَن وضعَ منهج (الأصول)، وذلك في كتابه المسمى باسم (الأصول)، وبالإضافة إلى ذلك، هو أولُ كتاب تتم فيه الإشارة إلى الفرق بين مستوى الأصول ومستوى العلل في التحليل النحوي، كما أن عمله يعتمد على مبادئ (التقسيم) لتصنيف المادة اللغوية (١٥)، وقد أظهر ابن السراج بهذا التقسيم العلاقات الهرمية بين الأقسام النحوية وأنواع المادة اللغوية، وقد مثّل هذا النظام تطوراً عملياً ولا شك، فقد أصبح باستطاعة الباحث في أي موضوع أن يذهب إلى القسم المتعلق به وأن يجد كل البيانات والتحليلات والآراء المتعلقة به (١٦).

لا شكَّ في أنّ التراث اللغويَّ العربيَّ يُعدُّ واحداً من أهمِّ الدراساتِ اللغويةِ الرئيسيةِ في العالم، كالتراثِ الهنديِّ واليونانيِّ على حدّ سواء، على أنَّ الحيّزَ الضئيلَ الذي يُخصِّصهُ مؤرِّخو علمِ اللغةِ للنحاةِ العربِ لا يَعكسُ الأهميةَ الحقيقيةَ لهذا التراثِ.

- كتاب الإيضاح للزجاجي (٣٤٠هـ) وكتاب الخصائص لابن جني (٣٩٢هـ) - على الرغم من الاختلاف الكبير بينهما في كثير من النواحي - يُعتبَران قائمين على نفس الفرضيات: الأولى: أن النظرية النحوية التي حدّدها التراث العربي ليست قادرة على وصف المادة اللغوية بالشكل الذي هي عليه فحسب بل قادرة أيضاً على تفسير مجيء المادة اللغوية بذلك الشكل. الثانية: أن هذه القدرة التفسيرية للنحو ما هي إلا نتيجة النظام الشامل والمتجانس والعقلانية التي يتميّز بها كلام العرب على العكس من اللغات الأخرى (١٧).

- يُعدّ ابن جني (٣٩٢هـ) أعظم شخصية في حقل الدرس الصوتي العربي بعد سيبويه، وقد ألّف أول كتاب مختصٍّ تماماً بدراسة الخصائص الصوتية للغة العربية (سر صناعة الإعراب)، كما يفيض كتابه الآخر (الخصائص) بالملاحظات الصوتية، ويبدو أنه أوّل من تعرّف من النحاة بكل وضوح إلى أن الصوائت وحدات صوتية كالصوامت سواء بسواء، كما أنه أحسّ بالوظيفة التكاملية لهذين الصنفين فيما يتعلق بتركيب المقاطع (١٨).

- تعدّ الجهود العلمية لابن سينا (٤٢٩هـ) مصنفة ضمن مساهمة علماء وظائف الأعضاء على المستوى الصوتي، وكتابه (أسباب حدوث الحروف) يُعتبر أهمَّ مؤلف يعرض ما كان معروفاً عند الأطباء العربِ عن نتائج أصوات الكلام، وعلى الرغم من حجمه الصغير فمن بين الأمور التي تُدهش المرء عند قراءة هذا الكتيب: الإدراكُ الصحيح للطبيعة الترددية للصوت وللبنية الأساسية لعملية السمع (١٩)، وثمة احتمال قوي أن يكون هذا الكتيب أول مؤلَّف يتناول موضوع التركيب الصناعي للأصوات الشبيهة بأصوات الكلام (٢٠).

- لم يحاول أحد من النحاة أن ينشئ نظاماً موحّداً يتم فيه تفسير العلامات الإعرابية بالرجوع مباشرة إلى نظرية إسناد. كان الاستثناء الوحيد هو الاسترابادي (ت ٦٨٦ هـ) الذي يُعدّ ألمع النحاة المتأخرين وأكثرهم استبصاراً، وذلك في جهد يمتاز بالوضوح وتماسك الفكرة ومهارة الطرح (٢١).



«ابن سينا»

- ينتمي كتابا «لمع الأدلة» لأبي البركات الأنباري و«الاقتراح» للسيوطي (ت ٩١١ هـ) - الذي يُعدّ الحلقة الأخيرة في سلسلة النحاة العظام (٢٢) - ينتميان إلى ما كان يُطلق عليه في تلك الفترة اسم «أصول النحو» وهو مصطلح مختلف تماماً عن معناه في القرن الرابع الهجري، وتُعدّ هذه الجهود المتأخرة محاولة لتطبيق مفاهيم «أصول الفقه» على الدرس النحوي (٢٣).

- يشكّل حقل (التجويد) مصدراً ثميناً للمعلومات التي تتعلّق بمشكلات عديدة في صوتيات اللغة العربية، ويعود ذلك إلى أنه كان من الضروري لهذا العلم العملي تسجيل التفاصيل الدقيقة للغاية لكل صوت من أصوات العربية، وأن يتتبّع التغيرات التي تلحق الصفات النطقية والفيزيائية لكل صوت تقريباً في كل سياق يقع فيه (٢٤).

- تطوّرَ أثرُ أصول الفقه في البحث اللغوي العربي في اتجاهين: أحدهما نظري والآخر وصفي، ففي الاتجاه الأول طوّر الأصوليون نظريات معقّدة عن العلاقة بين اللفظ والمعنى والأشكال المتعددة التي يمكن لهذه العلاقة أن تأخذها، وفي الاتجاه الثاني طوّر الأصوليون نماذج معقّدة لتفسير وسائل محدّدة مثل معنى الجملة الشرطية (٢٥) والوعي الواضح بتطور اللغة والالتزام بمعرفة الاستعمال الجاري والعرفي من أجل تفسير النصوص الشرعية يُعدّ من أهم إسهامات علم الأصول في التفكير اللغوي العربي (٢٦).

ولعلّ من أهم ما ذكره المؤلفون في حق التراث اللغوي العربي - وقد يكون من وجهة نظر الكاتب فحسب - أن الجزء الأكبر من المؤلفات الصادرة عنه كان يتألّف من أعمال «وصفية» (٢٧).

***

في (٢٢٣) صفحة يقدّم الكتاب المشار إليه عرضاً إجمالياً للجهود اللغوية العربية المتنوعة، ويتصف ذلك العرض بكثير من الشمول والاستيعاب ويصرّح مؤلفو الكتاب أن جهدهم جاء مُعتمداً على دراسات تحليلية سبقَ أن قام بها مؤلفوه الثلاثة منذ عام (١٩٧٣م) (٢٨).
ومما يميز هذا العمل صفةُ (تعدد المؤلف) بحيث تصدر آراؤه عن اجتهاد جماعي، مما جعل نتائج الكتاب أبعد عن الجهد الفردي الذي قد تشوبه صفة الجموح أو المغالاة في الحكم، في مقابل ذلك توفّر عليه مُترجمان (الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد العزيز والدكتور كمال شاهين) تجلّى إحكام تعريبهما في سلاسة اللغة المنقول إليها ووضوح الفكرة. يمكن القول إن ما كتبه الثلاثة المستعربون بوهاس وجيوم وكولوغلي جهد لساني جدير أن يُثري بالمناقشة والجدل في وسط حقل اللسانيات العربية، وكغيره من الجهود العلمية ينتهي هذا العمل إلى آراء ونتائج ليس من اللازم أخذُها مسلّمات، ولكنها نتائج تستحق أن نُحييها بالنقد والمباحثة وليست هذه القراءة إلا مدخلاً متواضعاً لبعض أفكار الكتاب.

١- التراث اللغوي العربي، تأليف: بوهاس وجيوم وكولوغلي، ترجمة: أ.د محمد حسن عبد العزيز، د.كمال شاهين، دار السلام، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م، ص: ٢٢.
٢ - السابق: ٣٢.
٣ - السابق: ٣٢.
٤ - السابق: ٢٣.
٥ - السابق: ٣٢.
٦ - السابق: ٣٩.
٧ - السابق: ١٤٣.
٨ - السابق: ٣٣.
٩ - السابق: ٣٤.
١٠ - السابق: ٧٢-٨٢.
١١ - السابق: ٨٠-٨١.
١٢ - السابق: ٧٢.
١٣ - السابق: ٧٤-٧٥.
١٤ - السابق: ٨٢.
١٥ - السابق: ٩٣.
١٦ - السابق: ٣٩-٤٠.
١٧ - السابق: ٤٠-٤١.
١٨ - السابق: ١٤٣.
١٩ - السابق: ١٤٥.
٢٠ - السابق: ١٤٦.
٢١ - السابق: ١١٢.
٢٢ - السابق: ٤٦.
٢٣ - السابق: ٤٨.
٢٤ - السابق: ١٤٤.
٢٥ - السابق: ١٦٢.
٢٦ - السابق: ١٦٤.
٢٧ - السابق: ٤٨.
٢٨ - السابق: ٢٢.

مواقيت الصمت... وصدمة التعرّي

قراءة في رواية (مواقيت الصمت)

د. مصطفى رجب

بدءاً من العنوان «مواقيت الصمت» وحتى آخر فقرات الرواية، يؤدي الصمت دوراً محورياً في هذه الرواية البديعة التي صدرت للقاص خليل الجيزاوي. فمن البداية يسوق لنا الكاتب مثلاً شعبياً يؤكد ارتباط الحق بوجود الصمت (الحق أخرس والباطل له ألف لسان) وقولاً لأمبيرتو إيكو: إن كل شيء يكتمل في الصمت. معبراً عن ارتباط الصمت بالكمال معززاً فكرته بنبل الصمت أو بالأحرى أحد أنواع الصمت.

ويتأفف الكاتب في إهدائه بالرواية من استطالة مواقيت وأسوار الصمت المذموم حتى إنه يتمنى انتهاء تلك المواقيت بيد الأجيال القادمة التي ربما تملك القدرة على تكسير أسوار الصمت.

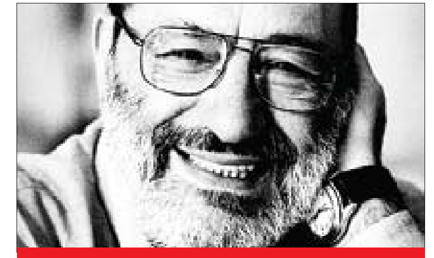
إذن فنحن أمام نوعين من الصمت تطرحهما الرواية. الأول: صمت محمود يعزز فكرة المقاومة بصمت يبدو كصمت احتجاجي. والثاني: صمت قد طال حتى تحول إلى سلبية تسلب الصامت حقه في الحياة والرد والكلام المرادف للحياة.

من هذه النقطة ينطلق الكاتب خليل الجيزاوي ليأخذنا للمفاتح فكرته. فكما نرى في المدخل عبق الارتباط الشديد بالمكان (وهو السيدة زينب) الذي ما هو إلا صورة صغرى من هذا الوطن الذي يهيم الكاتب به عشقاً فنراه يحيل هذا الوطن بكل متناقضاته آسفاً على حاله وصامتاً دوماً حزناً على ما آل إليه الحال.

إذن فعشق الوطن والصمت هما فكرتان تتضافران لتنسجا أفكاراً أخرى كتغريبة البطلة وانفصالها عن الواقع وصمتها مع كل الناس اللهم إلا بعض نفر تحاورهم البطلة رغبة منها في اكتشاف نفسها التائهة.



ومن بداية الرواية وفصولها الأولى نشتم رائحة الحيرة التي تغزو نفس البطلة وعدم قدرتها على تحديد هويتها كإنسان. فهي إحدى توأمين بقيت حية بعد رحيل توأمها.. لكنها ما عادت تستطيع التأكد من كنهها أهي تلك الفتاة الباقية؟ أم أنها تلك الميتة التي تلبَّستها مرة أخرى؟ أم هي مزيج بين هذه وتلك؟!!



أمبيرتو إيكو

وتزداد حيرة البطلة لتخلق عازلاً بينها وبين الواقع فترتبط ارتباطاً شديداً بأبيها الميت/ الغائب حتى إنها تناجيه. بل تتخيل -حتى لتكاد تصدق- أنه يتكلم معها ويجالسها في البيت.. في التاكسي.. وفي أماكن أخرى. وتحاول الفتاة أن تدرك كنهها وأن تكتشف سر الغربة التي تحياها في وطنها وفي ذاتها من خلال أبيها الذي يسترسل -برغم غيابه- في سرد الذكريات عن نشأتها وعن نشأته وظروفهما الأسرية بين أم متسلطة تنتمي لطبقة اجتماعية أعلى وأخ غائب حتى في وجوده. ويعزو الكاتب ارتباط البطلة بالوطن إلى ارتباطها بأبيها به. وترسخ ذلك في باطنها حين يقول أبوها: «أنا ما قدرش أعيش إلا في السيدة زينب».. «بلاقي نفسي وسط الدراويش» ويبرز هنا العالم بمتناقضاته. فعالم الأب الذي يحيا فيه هو خليط من عدة عوالم. فالسيدة زينب مكان يعبق برائحة الذكر وحلقاته وتشم فيه رائحة الأوراد الصوفية وأشعار ابن الفارض وإنشاد ياسين التهامي. وهو عالم تحيا فيه والدة البطلة التي تنتمي لعالم آخر تسيطر فيه روح المادة وطبقية التفكير.. الأمر الذي يجعل السيدة زينب تلفظ هذه الروح الغريبة إلى المكان الآخر: مصر الجديدة.

وبروز المكان الآخر يدفعنا هنا للبحث في كتلة المتناقضات التي تزخر بها هذه الرواية. فالبنت نصف باقٍ أو نصف ميت من إحدى توأمين. والأب تغلب عليه مظاهر التقوى والذكر لكنه يستحل جسد الخادمة لأن زوجته تحرمه من نفسها ويولدها غلاماً يتركه يحيا في الشارع بينما يحيا ابنه الآخر في الترف لمجرد أنه قد ولد في هذه الظروف فقط. والبطلة تحيا في عالمين متناقضين: عالم الأرواح والأشباح حيث تحيا مع أبيها الميت وعالم آخر حقيقي يظهر فيه القبح بشكل جلي. وهناك الحبيب الخير تضحي لنفسه أن يعيش في رحاب الذكر كي يحصل على وظيفة من صاحب العمل الصوفي أو يمسك المسبحة ذاكراً شاكراً لله نهاراً مضيعاً الليل في سهرات ماجنة داعرة ليمسك زمام مصلحته.

عشق الوطن والصمت هما فكرتان تضافرتا لتنسجا أفكاراً أخرى كغربة البطلة وانفصالها عن الواقع وصمتها مع كل الناس اللهم إلا بعض نفر تحاورهم البطلة رغبة منها في اكتشاف نفسها التائهة

ويستمر الكاتب في طرح فكرة الصمت حين يوازي بين صمت البطلة وبين انغماس أبيها غير الموجود أصلاً في الحكي واسترجاع الأحداث. فيمجد الأب الصمت المحمود عن قول السوء ويذم الصمت عن الحق سارداً الكثير من الأقوال التي تؤيد تلك الفكرة. ويأتي الكاتب بفكرة الصمت الذي يغلف المجتمعات المقهورة فيتطرق لألف ليلة وليلة راسماً خطاً بين قهر المرأة واستبداد الرجل في تلك المجتمعات الخيالية وبين القهر الذي نحياه كعرب مستخدماً الصمت كرابط بين الصورتين فلجوء شهرزاد للحكي كحل للصمت النابع من القهر ولجوء العرب للصمت كنوع من دفن الرؤوس في الرمال والمقابلة بين الصمتين.

وتتسلل السياسة لتبرز في اعتناق الأب - الذي هو لسان حال الكاتب - للأفكار الناصرية وإيمانه بعبد الناصر وكفره بأي زعيم آخر حيث يقول في ص٢٧ «أين الزعيم الذي يمكن أن نفديه بالروح والدم؟ لقد تآمروا على الزعيم في حرب ١٩٥٦، واغتالوه في حرب ١٩٦٧، ودفناه بأيدينا يوم ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠». ويستمر الأب في البوح وتكتفي البنت بالسماع والصمت.

على أية حال، يستمر الكاتب في تأكيد فكرة الغربة والحنين إلى الوطن/ الذات من خلال البطلة التي يشتد داخلها الصراع بين الأنا/ البنت وبين الآخر/ التوأم الميتة. وتقاوم البنت فكرة ترك الوطن الأول -السيدة زينب- إلى الوطن الجديد -مصر الجديدة- حيث توضح أسباب ذلك لتوأمها الميتة حين تحاورها فتخبرها -مثلما أخبرها أبوها- عن الماضي وعن قصة الحب التي ما شتهله ابن الجيران. وفي تلك القصة ينسج الكاتب خيوطاً صدية أخرى تعمق من حالة الانفصام والانقسام الذي تحياه البطلة فنجدها تحيا في عالم منفصل تماماً -أو جزئياً- عن هذا العالم الحقيقي.

ويلتقط الكاتب خيط قصة الحب التقليدية ليبرهن على الفكرة الأولى/ الصمت. فحين يفتض الولد البنت من غير زواج حين تدعوه لزيارتها في غياب أهل البيت.. يجزع هو بينما ترضى هي بالأمر وتقبله صامتة. ويغادر الحبيب الشقة صامتاً، وبعد ثلاثة شهور يسيران معاً بلا كلام لنصف ساعة كاملة. ويؤكد الكاتب على فكرته من خلال الحضور الطاغي للصمت في قصة الحب، الأمر الذي يؤدي لفتورها ثم انتهائها تماماً رابطاً بين الصمت وبين الهزيمة وعدم الالتزام بالوعد.

نرى بعد ذلك جرأة الكاتب في عرضه للأمور دون مداراة فتذكر عارضاً صور فساد متتالية تعيشها مصر، لكن يعاب عليه استخدامه أسلوباً أقرب للتقريرية منه للسرد حين يتحدث عن معاناة مصر من الفساد فيرصد صوراً متوالية بطريقة تقريرية.

يظهر أيضاً الفساد مرة أخرى في حكاية شحتة وأمه فشحتة يصمت ويسجن راضياً بذلك قابعاً خلف أسوار الصمت تاركاً أمه وزوجته وحيدتين، وأمه تلتزم الصمت أيضاً حين يغضها أبو البطلة ويولدها غلاماً ويزوجها السائقه. ولا ينسى الكاتب أن يلقي الضوء على ظاهرة اجتماعية أخرى خطيرة أيضاً وهي ظاهرة زواج الفتيات المصريات من أثرياء الخليج وظهور ذلك كتجارة كما تفعل الحاجة نعمة حين تعرض على البطلة الزواج من أحد أثرياء العرب.

ونمضي لنرصد حالة الانفصال بين الواقع الحقيقي والواقع المتخيل فنرى محاولة التوأم الميتة العودة للحياة بامتلاك مكان التوأم الحي تحاول البطلة أن تكسر حواجز الصمت عن طريق البوح للحبيب الغائب فتكتب إليه خطابات تشرح لها فيها ما تقاسيه من ألم وحيرة. ويستمر الكاتب في طرح فكرة التغريبة عن الوطن التي توازي التغريبة عن الذات. فيصور رحلة البطلة إلى باريس التي غالباً ما تشد الناس لكنها لا تستهوي البطلة فهي تحس بحنين أبدي لوطنها الذي ما عاشت فيه.

وتتأصل فكرة الانفصال أيضاً من خلال فكرة التوأم ومحاولة إحداهما السيطرة على الأخرى وطردها خارج الحيز الجسدي. فيبدو هذا الطرح مقويًا لفكرة الانفصال بين السيدة زينب/ مصر الجديدة والبطلة/ توأمها ومصر عبد الناصر/ مصر الآن، والكثير الكثير.

فالسيدة زينب هي الوطن الضائع الذي تفتش عنه البطلة في تغريبتها كما تفتش عن ذاتها وعن حبيبها وعن مصرها وعن أبيها وعن دفء الماضي بكل تفاصيله وتزداد المساحة الانفصالية عن الوصف التفصيلي للأماكن والمعالم التي تحتويها السيدة زينب فنرى الحاج عيسى الذي ينتظر من الجميع أن يتحدث معه أمام محله، ونرى دكاكين الحاجة نعمة وقهوة النادي الأهلي وكل الأماكن التي تنكر وجود البطلة، الأمر الذي يفعله معظم شخوص الرواية حين يرفضون وجودها ويصرون على هذا الأمر الذي ينافي ما تفكر فيه البطلة وتشعر به شاعرة بالانفصال عن الواقع أكثر فأكثر.

يرصد الكاتب أيضاً الهوة الثقافية البحتية التي تحياها مصر الآن «الجديدة» وبين ثقافة الغرب ويستخدم الكاتب ظاهرة أطفال الشوارع ليبرز ظاهرة الغربة في الوطن ومع وجود أطفال الشوارع ومعاناتهم يستمر جميع المسؤولين في إنكار وجودهم عن تنقين

بروز المكان الآخر يدفعنا هنا للبحث في كتلة المتناقضات التي تزخر بها هذه الرواية. فالبنت نصف باقٍ أو نصف ميت من إحدى توأمين

الصمت المذموم حيال هذه الظاهرة التي أرقت البطلة. ويتضح بشدة الصراع بين الواقعين اللذين تحيا فيهما البطلة حين تلجأ للماضي البعيد وتنادي حبيبها باسم أبيها الميت. ويتجلى أيضاً ذلك في نسيان هذا الحبيب الغائب لقيم وأصول ابن البلد التي كانت أهم ما يميز شخصية المصريين.



جمال عبد الناصر

ويمضي الكاتب فيتخذ من الحبيب ستاراً ليعلق به على الأحداث فيخبر أنه يعمل كواجهة لرجال السلطة الكبار. ويتحفنا الكاتب ص ٨٥ بصورة رائعة عن أن الأرض –مصر– تقذف كل من يهادن ويمالي في النيل وتمسحه من على أرضها الطاهرة وإن طال الزمن.

تبلغ الأحداث ذروتها ويشتد الصراع الداخلي في نفس البطلة بين الأنا والآخر والميت والحي رغبة في فرض السيطرة على الحيز المكاني (الجسد). لكننا نلحظ سرداً خبرياً تقريرياً جافاً للأخبار داخل الرواية عند استعراض الأخبار من قبل البطلة في الجريدة. وتعاود البطلة آلام الماضي من خلال ظهور أشباح ماضيها في صورة مقتضبة للأم الهازئة بابنتها التي تحب العيش في الحواري مقابل صورة طاغية للأب الذي يشد من ساعد ابنته ويؤيدها في كل ما تفعله ويبرر لنفسه أخطاءه أمام ابنته. ويسترسل الأب في عرض فكرة أن الدين هو خمر الشعب المصري الذي ينسيه ما فيه من ألم وقهر. فيخبر أن الأب يهوى حلقات الذكر في السيدة ولا يستطيع أن يحيا بدون العيش في رحاب «أم هاشم» لكي ينسى آلام بيته وهزائمه الشخصية وتصل مرارة البطلة لمنتهاها عندما يهجم عليها بعض شباب في مقهى إنترنت عند انقطاع التيار الكهربي لبرهات معدودة راغبين في نهش عرضها دليلاً على حال البلد المتردي. بعد ذلك ربما يحسب على الكاتب اهتزاز الحبكة الدرامية -في مواطن محدودة- حين يزج ببعض اللقاءات التسجيلية بين البطلة وبين أطفال الشوارع فترصد في لقاءات ربما تكون جافة نسبياً من ناحية اللغة والصور قسوة هم أطفال الشوارع فهناك على يطفل الشوارع الذي يعاني من قسوة المعاملة في الملاجئ حتى يلجأ للشذوذ الجنسي وربما تتكرر نفس القصة مع باقي الأطفال الذين التقت بهم البطلة دون تغيير يذكر اللهم إلا بعض التفاصيل الصغيرة. ويطرح الكاتب حلاً ربما يبدو ساذجاً في رغبة كل الأطفال تقريباً أن يستخرجوا بطاقات هوية وأن يلتحقوا بالجيش أو الورشة. ويرسم الكاتب ملامح عالم آخر تحت السطح يبدو فيه واضحاً من خلال محمد جنينة الفساد السياسي الذي تعيشه مصر للثمالة فالفتى يعمل عاملاً بسيطاً فوق الخمسين والستين ويخبر البطلة أنه على تلك الموائد الفاجرة العامرة بالخمر والجنس تدار مصر وتسوى معظم صفقات أصحاب الجاه والنفوذ.

يستمر الكاتب في طرح فكرة الصمت حين يوازي بين صمت البطلة وبين انغماس أبيها غير الموجود أصلاً في الحكي واسترجاع الأحداث، فيمجد الأب الصمت المعهود عن قول السوء ويذم الصمت عن الحق سارداً الكثير من الأقوال التي تؤيد تلك الفكرة. ويأتي الكاتب بفكرة الصمت الذي يغلف المجتمعات المقهورة

عند نهاية الرواية تقترب الفتاة من الجنون جراء الصراع بينها وبين توأمها -صراعها الداخلي- ويتضح ذلك في رسالتها لحبيبها المعنونة (عزيزي س) حين تخبره أن كل ضحايا القهر هم أولاد شوارع بصيغة أو بأخرى. وتبحث البطلة عن التحرر من الذات ومن الاستعباد الداخلي فتهرب من الوطن نهائياً في نهاية شهر المنحة ويطل الصمت مرة أخرى مخيماً على أجواء شوارع مصر كلها بعد رحيل عبد الناصر الذي يطرحه الكاتب كحل رغم موته لكل ما نحن فيه من صمت ناتج عن القهر -وأخيراً تتخلى البطلة عن صمتها مع حبيبها وتواجهه برأيها القاسي فيه وترحل بعيداً رافضة محاولات التوحد إليها وتهرب عن مصر حاملة معها كل الحيرة والألم.

أخيراً، فإن خليل الجيزاوي حاول أن يقدم رؤية سياسية اجتماعية لواقع مصر من خلال رواية جيدة، لكن يعاب عليه اهتراء بعض الأجزاء فتبدو كأنها أدخلت عنوة على النسيج الروائي ومن خلال مزج اللغة العامية السلسة باللغة الفصحى ينجح الجيزاوي في إخراج رواية متماسكة لغوياً وتسليطه الضوء على قضية الصمت نجح الجيزاوي في تعريتنا أمام أنفسنا وأمام بعضنا بعضاً رافضاً عيشتنا داخل أسوار الصمت العالية آملاً في تحطيمها يوماً ما.


خليل الجيزاوي

قـراءة فـي الأعمـال الكـاملة للدكتور شهـاب غانـم..

الشعر بجناحي التاريخ والفلسفة

حمزة قناوي

عندما وقفت أمام الأعمال الشعرية الكاملة للدكتور شهاب غانم، كنت أستحضر تاريخاً من الشعر يمتد إلى نصف قرن من الزمان وهو ما يعني بدايات ومعاصرة إحدى المدارس الشعرية الهامة في تاريخنا الشعري الحديث وهي مدرسة «الشعر الحديث» أو «الشعر الحر».

غير أن قراءة هذه الأعمال التي جمعت بين دفتيها سبعة دواوين «أو سبعة أجزاء حسب تصنيف شاعرنا» تؤكد لنا أن د. غانم لا يلتزم هذه المدرسة فحسب، وإنما هو شاعر كلاسيكيٌّ أيضاً يكتب القصيدة العمودية باقتدار نفسه الذي يكتب به القصيدة الحرة أو التفعيلية، ويبقى الفارق بين «الشكلين» في الكتابة هو المتعلق بالخصوصية الأسلوبية لكلٍّ منهما والمرونة الإيقاعية التي تمنحها هذه الأخيرة أكثر من الأولى، حسبما أرى، في استخراج أقصى الممكنات الإبداعية من معنى القصيدة دون التقيد بالإجراء البيتي المُحكم والمؤطر في الشطرين المحددين.

وبعيداً عن هذا التجريد النظري ندلف إلى هذا الديوان ـ المجموعة للنهل من روحه التي تسري بنا خمسين عاماً في فضاء الشعر العربي.

البنية الشعرية.. الهيكل والمضمون بين الداخل والخارج

في الأجزاء السبعة للمجموعة وهي على التتالي (بخبوخ وقصائد أخرى)، (معاني الهوى عندي وقصائد أخرى)، (سوف يأتي فجرٌ وقصائد أخرى)، (المخاض في وادي عبقَر وقصائد أخرى).

(أرقٌ وقصائد أخرى)، (من أين أدخل في المرثاة يا أبتِ وقصائد أخرى)، (الدروب الخضر وقصائد أخرى). في هذه الأجزاء من الصعب أن نمسك بمحددات شكلانية فاصلة بين جزءٍ وآخر، فالقصائد هنا لا تخضع بين مجموعةٍ وأخرى للتطور الزمني الفاصل بين الشكلين الرئيسيين لكتابة قصائد الديوان (البيتية والتفعيلية) فالقصائد تتمازج في المجموعات كلها بصورةٍ تؤكد أن طبيعة الموضوع هي التي تفرض على مبدعها شكلها الكتابي لا إصراره على شكلٍ محدد للكتابة يُكرِّس به توجهاً معيناً.

واستعراضٌ سريعٌ لموضوعات القصائد يشير لنا إلى أن التمايز لا ينحصر فقط بين شكليها الكتابيين إنما أيضاً على مستوى القصائد والموضوعات، فالبنية الشعرية في الديوان تتميز بالثراء الشكلي والمضموني، أي بين الداخل والخارج.

الكثير من قصائد الديوان يتميز بالطرافة بدءاً من التسمية (عتبة النص) مروراً بالموضوع، ووصولاً إلى الخاتمة التي تحمل بدورها شيئاً من الطرافة الأسلوبية مثل مفاجأة القارئ أو إدهاشه أو التوصل إلى حكمةٍ شاملة تجمع ما هدفت له القصيدة من البداية، كقصيدة (بخبوخ) مثلاً وقصائد (هنوف) و(مناغاة توأم) (مداعبة)، (فأر ميكيافيلي)، (سباق الجرذان)، (برج).. إلخ.

قصيدة (بخبوخ) التي تصوِّر جداً يلاعب حفيدته، فيخفي منها الدرهم في يده وهو يهمس (بخبوخ) وهي تحاول مجاراته، ولعل هذه الكلمة / التيمة المُستخدمة لإخفاء الدرهم مستمدة من الأدب الشعبي ومن أدبيات الحكاية الشعبية يستخدمها المبدع في قصيدته أكثر من مرةٍ:

(ضحِكَت والتَّمَعَت دهشتُها في العينين
كانتِ يحفظها المولى دون العامَيْن
«بخبوخ»
وتوارى درهمنا المنفوخ
راحت تحضرُ دُميتها الضخمة ذات الثوب الجوخ
وضعتها في كفيَّ وقالت: «بحبوح»
قلتُ أراوغُ في صوتٍ مبحوح،

هذي الدُميةُ أحلى من أن تُخفى
.. يا روح الروح!).

فالقصيدة التي يخالُها القارئ تصويراً مشهدياً لطيفاً لحوار خفيف بين جد وحفيدة، إنما تخفي نهايتها حكمة هي ملمسُ مي في الشعر العربي (بيت القصيد) وهي في الشعر الغربي أيضاً (البيت المركَز أو النواة)، فالحكمة البادية هي أن الدرهم / الدينار / الدولار، لا يُمكن أن يُخفى أو تخطئ أثره العين في هذا الزمن الذي لا يُرى سواهُ فيه.

وهذا النوع من القصائد يُطلق عليه في مدرسة الشعر الحديث شعر «الومضة» وهو المعتمد على التكثيف والاختزال وطرح الفكرة في نهايته بصورة سريعة ولافتة، تمكن منه شاعرنا على امتداد العمل الذي حفل بهذه النوعية من القصائد.

غير أن استقطاع شريحة من العمل، من الصعب أن تُلخّص السمات الفنية الكاملة للديوان، وذلك لتنوُّع الفنيات المتبعة في كتابة القصائد، التي غلب عليها الطابع الوجداني، والتيار العاطفي كما في قصائد شديدة النزوع إلى هذا التيار مثل (حلول)، (معاني الهوى عندي)، (عيناكِ)، (هو الحب) وسواها من القصائد. أما التوجه السياسي في القصائد فواضح من خلال الكثير من القصائد التي رصدت قضايا كانت أيقونة عصرها، وبعضها ما زال حياً للآن، ومن القصائد هذه (بيروت ٢٨)، (هدايا كيسنجر)، (المذبحة قبل الأخيرة)، (طيور الحجارة) (الموت والحضارات) (الفوضى الخلاقة) (القرن الخامس عشر).. إلخ.
هذه القصائد، كما هو واضح من عناوينها الشديدة الالتصاق بمتونها، إنما تشير إلى ارتباط الشاعر بقضايا عصره، وبهويته العربية، وإيماناته بالنضال والحق والقيم.
نقرأ في قصيدة (بيروت ٢٨):

لو كانت تسمع مني الهيئات المعنية
لأشرتُ بأن تُستحدثُ جائزةٌ دولية
أعلى من «نوبل» للإنجازات السلمية
تمنحها لـ «مناحم بيجين»
ولـ «شارون» و «هيج» و «ريجن»
عن «صور» و «صيدا» «والنبطية»
ومجازر بيروت الغربية

***

بيروت الحسناء المعتادة أن تسترخي تحت الأنغام
أمسَت لا تجدَ مكاناً لتنام
إلا فوق الألغام
أو تحت جحيم النابالم
بيروت المعتادة أن تحيا تحت عناقيد الكَرْمِ الذهبية
باتت لا تحيا إلا تحتَ القنبلة العنقودية
والقنبلة الفوسفورية
وسعير الأحقاد الصهيونية

***

آهٍ آه
لم يبقَ إلا أن نصرُخَ واذُلاَّه
فلدينا لا يوجدَ «مُعتصِمٌ» حتى نستنجدَ «وامُعتصماه»
ولدينا لا يوجدَ «قُطزٌ» يهتِفُ فينا «وا إسلاماه»
لم يبقَ إلا الأشباه!

***

عشرون نهاراً تحت القصف وما زالت صامدةً
بيروت
لم تسقط
لكن قد سقطت عن عورتنا أوراق التوت.

في النص السابق نلاحظ التقاطع السيميائي/ الإشاري بين الرموز التاريخية المُستحضرة من تاريخنا العربي والإسلامي إلى قلب النص الذي يستشرف الحالات التاريخية نفسها التي يرمز لها الحدث التاريخي المُستحضر. واستحضار هذه الرموز يستلزم من المبدع أن يخلق لها واقعاً في تجربته الشعرية المعاصرة بمعنى أن محاولة استحضار هذه الرموز- الشخصيات خصوصاً - ليس من منظور توثيقي - تاريخي مباشر، لكن من زاوية إبداعية، وذلك من خلال إحياء هذه الشخصية ضمن السياق الشعري للقصيدة، وإعطائها أبعاداً مُتعدِّدَة، وهو ما برز في هذا التوجُّه الشعري في مجموعة د. غانم باقتدار.

تتالي الدوائر.. الشعر عبر الذات إلى العالم

ذكرنا أن الموضوعات المتناولة في المجموعة لا تقف عند توجه بعينه، وإنما تتنوع اتجاهاتها في أكثر من منحى وغرض، ما يمنح العمل/ الرؤية ثراءً إبداعياً حقيقياً، وهذه الاتجاهات إنما تتحرك في شكل دائري، كأنما مصدرها ذات الشاعر التي تتسع رؤيتها من دائرة لأخرى - كحجرٍ يُلقى على سطح

بحيرة فيخلق التوتر السطحي له هذه الدوائر المتتالية والتي قد لا يربطها رابطٌ موضوعي واحد، إنما تتتالى في اتساعاتها المتعددة راسمةً مشهداً إنسانياً وحدبًا ًعاماً من الذات، مروراً بالدائرة القريبة (الأصدقاء.. الإخوة.. الأبناء) مثل قصائد (أخي حمو) و (الشهب تجمع بيننا)، (دمعة على تريم عمران)، (دموع على راشد)، (سلاماً يا أبا عبد السلام).. وهي كلها قصائد في المراثي، وهو توجه أصيل وراسخ في اتجاهات الشعر العربي القديم، (هنا تأخذ دائرة التوجه شكلاً عمودياً يتعلق بالتصنيف الموضوعي للنص وفقاً لطبيعته لا لخارجه)، وتتتالى الدوائر بعد هذه الدائرة القريبة من المحيطين من البشر متسعةً إلى مشهد الوطن، الذي ناله الكثير من الاحتفاء من قلم شاعرنا الذي عاصر اتحاد الإمارات وقيام الدولة، وكتب عن ذلك باعتزاز الشاهد وعين الراصد في جزءٍ خصصه لذلك بأكمله وهو جزء (سوف يأتي فجرٌ).. وقصائد أخرى) ومن قصائده (أغنية عيد للخليج) و (عيد الإمارات) و (في عيد الاتحاد) و (أم القيوين).. وسواها وهذا الرؤية للوطن في شكله الوليد، يتسع ليشمل صورة الوطن العربي بأكمله، من قصائد نتعرض لبعض أسمائها ومنها قصيدة (بيروت ٢٨) السابقة.

دائرة رابعة تتسع رؤية الشاعر لتشملها، وهي تستعرض الهم الإنساني العام، ونرى أن هذه الدائرة هي أهم ركائز الديوان، فالشاعر لا تقاس إنسانية قلمه ومداه الشعري إلا بتفاعله مع قضايا عالمه في صيرورته الأشمل، من هنا وجدنا اتساعاً في رؤية القصائد لتصل إلى العالم في رصد قضاياه المجرّدة وهو ما لمسناه في قصائد دلفت إلى قلب هموم الإنسان في العالم، ومنها: (ما جدوى الأشعار)، (الموت والحضارات)، (صلاح الدين في ديزني لاند)، (حضارة النابالم)، (العولمة)، (الزمن السوريالي)، (الفوضى الخلاقة)، (مثقفون)، (تواجد في دفقة فناء) (تأملات في الكون).

وقصيدة الموت والحضارات تمثل نموذجاً لرصد هم الإنسان المحاصر بالموت والثورات الدموية والحروب التي ترفع لواء الشعارات، ثم يكون التطبيق مجازر ودماء وبشراً عابرين في ذاكرة التاريخ كنقش فوق الماء، من خلال استعراض القصائد (للثورة الفرنسية) و (حرب كوسوفو) يقول الشاعر:

(وللموت آلاته

فألوف الرؤوس التي أينعت

لم تعد مشكلة

فقد اخترعوا المقصلة

كلمة روبسبير

بإيماءِ طرفٍ يُشير

رأسٌ يطير

وكل الجماهير تضحك

يعلو الصفير

رأس أمير

ضحكٌ هتافٌ صفير

رأسُ طفلٍ صغير

ضحكٌ هتافٌ صفير

ثورة!

يسقط الباستيل

حُرية!

تهبط المقصلة

والأخوة

فلتهبط المقصلة

يا لها مهزلة!

والمساواة رأسٌ يطير

رأس من؟

روبسبير)

في هذا المشهد الشعري الذي يرسم مرارة السخرية من الحياة، ويرصد جانباً من الثورة الفرنسية (التي مازال الكثير من المؤرخين يرون فيها انقلاباً دموياً عنيفاً أكثر منها ثورة إخاء وعدلٍ ومساواة) تقف بنا القصيدة بين حدي الموت والحياة في تناقضهما، وتضرب مثلاً بروبسبير سفاح الثورة الفرنسية الذي استخدم الجيلوتين (المقصلة) في إعدام ستة آلاف مواطن فرنسي في خمسة أسابيع واستمرت الثورة الفرنسية (المقصلية) في تقتيل البشر حتى وصلوا إلى ٣٠ ألف ضحية، حتى أطيح به، وأُعدِم بالطريقة نفسها المقصلة مشيعاً بلعنات المظلومين وأرواح القتلى.

أما المشهد الثاني في القصيدة فيرصد حرب كوسوفو. يقول الشاعر:

(والقبور جماعيةٌ في كوسوفو

وليس عليها شواهد

أنت تحفرها الآن خوفاً من الصربِ

خوفاً من الضربِ

وبعد قليل

يُكدّس جسمك فيها

مع ألف جسمٍ هزيل
لم يذُق لقمةً منذ عهد طويل
لم يبق شاهد..!
وسائل منع التأثر بالإيدز
منثورةٌ
في البناية بالقرب
هذا فتى وفتاة
هُتكا قبل أن يُقتلا
وذاك عجوز وشيخ
شوِّها قبل ان يسحلا
وطفلٌ وطفلة
مُزّقا
أُحرِقا
يا لها من مشاهد
والكون شاهد..!
القبور جماعيةٌ في كوسوفو
بينما القرن يوشك أن يلفظ أنفاسه
هو قرن الحواسيب
والطاقة النووية
والنعجة دوللي
وقرن اقتحام القمر
بالجهل البشر
كيف حربان كونيتان بذاكرة الناس لم
تتركا من أثر!
يا لجهل البشر
بل لشر البشر!

فهذه الرؤية التي جسدتها القصيدة لمأساة البوسنة والهرسك من خلال رصد الآثار المرعبة التي خلفتها إنما تجعل من هذه المأساة امتداداً لأدب النكبات في الشعر العربي القديم من حريق البصرة في العصر العباسي ورثاء الممالك في الأندلس.. إلا أن مأساة الشعوب البلقانية المسلمة تجاوزت في فظاعتها وما ارتكب فيها من جرائم وظلم بحق هذه الشعوب كل المآسي التي سلفت في تاريخ الإسلام، وإذا كان الضمير العالمي قديماً لا يملك من وسائل التواصل والإعلام ما يجعله يتنبه لمثل هذه المآسي فإن القرن العشرين بما يملك من وسائل وتقنيات ـ ذكرها الشاعر في القصيدة تمكن أن يطلع الرأي العام العالمي على المآسي والكوارث التي يلحقها الإنسان بأخيه الإنسان ومن ثم استطاع العالم الذي أصبح أسرة واحدة أن يكون له تأثيره في مجرى الأحداث والدفاع عن الحق. لكن يبدو أن ألاعيب السياسة العالمية تعمد إلى مصادرة هذا الرأي العام العالمي وتوجيه المشكلات وإدارتها لمصالح القوى الكبرى وأهدافها الاستراتيجية، هذا ما وصل له الشاعر المندهش من موقف التاريخ الذي لا يبالي بالجرائم التي تمر عبره ولا يهتز لها وفي هذا التساؤل العميق الذي أنهى به الشاعر القصيدة كثيف فلسفةٍ عميقة تطرح الأسئلة حول كل ما ينتهك الإنسان، وينال من كرامته وحقه في الحياة والترقي.

رسائل جامعية

سلسلة تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة لأطروحات الدكتوراه والماجستير المتصلة بقضايا تمس مجتمع الإمارات ومجتمعات الخليج الأخرى في المجالات المختلفة، فضلاً عن تلك التي تتناول موضوعات تاريخية وإسلامية عامة.

e-mail : sdci@sdci.gov.ae









الشخصية المسكونة بمتاهات الأزمات

قصص سلمى مطر سيف

أحمد حسين حميدان

نشير في بداية متابعتنا لما قدمته القاصة سلمى مطر سيف إلى أن مجموعتها الثانية «هاجر» حظيت بمقاربات وقراءات نقدية أكثر مما نالته مجموعتها الأولى «عشبة».. ولعل السبب يكمن في نفاد هذه المجموعة مبكراً، سيما وأنها طبعت خارج دولة الإمارات، ولم يُصر إلى إعادة طباعتها مرة أخرى(١).
ومهما يكن من أمر فإن سلمى مطر سيف لا تميل في قصص مجموعتيها إلى ركون الأنثى ولا تجعل شخصياتها النسائية تهادن أزمات الواقع كما هو الحال السائد عند عدد غير قليل من شرائح النساء.

فهل تسعى الكاتبة إلى تصحيح مواقف المرأة من مكابداتها المختلفة، أم أنها ترغب بانتشالها من دائرة التعميم القتّال لكينونتها النفسية - العاطفية والعقلية - والمعرفية وذلك منذ بواكيرها القصصية في مجموعتها الأولى «عشبة» التي أيقظت فيها غير رغبة أنثوية دفينة تدفعها إلى أمنيات لا تغفو وتجعل بطلة قصتها «ساعة وأعود» تطير في متاهة بياض الورق إلى حلمها رغم الجدران وأبوابها الموصدة كحدأة سحرية عصية على القفص وقضبانه.. ألم يقل الشاعر الفرنسي بول إيلوار: ليس لليأس أجنحة ولا للحب أيضاً لكنني حي مثل حبي مثل يأسي؟.. ألم يتجاوز قيس ليلى بجنونه الحواجز الاجتماعية إلى حرية اختياره ولويس أراغون ألم يحرره جنونه بإلسا من أسر باقي النساء..؟!..

كذلك جنون بطلة سلمى مطر سيف بذاتها المفقودة يحررها من حصار الجدران ويخرجها من ثقب الباب الموصد باحثة عن الغائب من كيانها بتوق جسدي إلى انعتاق أزلي نحو فضاء أرحب، وإذا كانت القصة الروسية - السوفييتية قد دونت انتحار بطلتها «جميلة» عربوناً لحريتها واحتجاجاً على «الأنا» الاجتماعية العليا فإن سلمى مطر دونت فرق بطلة قصتها ضمن مصير مفتوح على احتمالات السلب والاغتصاب وتحت لسانها بقي سؤال الحرية الذي لا يكف بينما كان لسان بطلة قصة «النشيد» في المجموعة القصصية الأولى ذاتها يلهج بسؤال المعرفة الذي تمحور حول كشف شخصية المرأة «دهمة» والتي تعتبر إحدى ضحايا المجتمع الذكوري المبني على تناقضات صارخة بين طروحاته وممارساته، وهو ما استمرت في تصويره والكشف عنه في مجموعتها الثانية «هاجر» التي نقلت إلى سطورها النهر الذي تخيلت بطلة قصة «ساعة وأعود» غرقها في أعماقه وذلك ضمن مجموعة «عشبة» وكأنها في قصصها اللاحقة تستكمل سيرتها الأولى فجاء سياقها مفعماً بالرحيل والغياب ومتخماً بأسئلة تواقة إلى معرفة كنه الموت من خلال صيغ استخدمت فيها الكاتبة تقنية الحلم والخيال والأسطورة فنقلت شخصياتها إلى عوالم الجن والسحر والميتافيزيقا حتى «هاجر» التي استحوذ اسمها على عنوان المجموعة يقول عنها بطل قصة «الثعبان»: «جنية جاءتني وغسلت ما بي من قذارة. مسدت روحي بطهارتها، قبلت أصابعها وسميتها هاجر»(٢)..

هكذا تقدم سلمى مطر سيف إدانتها للواقع المعاش الذي اغتال لها بطلة قصة «ساعة وأعود» والذي أفرط في قسوته مع بطلة قصة «النشيد» وشريكتها المرأة - الرمز - «دهمة» فتبعث بالطهارة لبطلها في قصة «هاجر» من وراء الطبيعة والواقع المدان في ممارساته المزدوجة المتناقض سرها مع علنها فيأتي الواقع الجديد من رحم الغيب وأساطيره، وهو ما يعيد إلى أذهاننا عالم «فيروز» بطل مجموعة مريم جمعة فرج وحبيبته المفقودة «ياسمينة» التي قال عنها الشيخ الهاشمي: «ياسمينة تصف لك المفقود في عالم الجنية تقيم مع المردة هناك..»(٣). لكن الجنية في قصة «الثعبان» ليست نصفه المفقود كما يتوهم بطل سلمى مطر سيف وهو يهمس لصديقه: «- زوجتي الإنسية لا تعلم شيئاً عن ذلك. لقد

وصلت إلى مرحلة من الشك بأنني على اتصال مع امرأة أخرى..». وهذا ينم على عدم توافق وانسجام في حياته الزوجية، فيأخذه الوهم إلى سعادة متخيلة مع الجنية كنوع من التعويض الذي يعبر عنه بنفسه قائلاً: «أشعر أنحتها عالقة بي وأنفاسها ترعشني وأرى كل ما حولي من خلالها.. لم أذق سعادة مثلما أشعر بها الآن ..» (٤).

بهذا المعنى تصبح المرأة مصدر عذاب في بعدها الواقعي وتكون ملاذ هروب للتعويض في بعدها الميتافيزيقي والحلمي وقد جعلت الكاتبة الإحباط والضجر والموت معادلاً لنموذجها الأول في قصص مجموعتها «هاجر» بينما صاغت احتفاءها بالحياة والنهوض بها في قصص مجموعتها «هشبة» التي جاءت فيما يبدو لتعكس المظاهر الأولية لولادة الدولة الإماراتية المتحدة وحالة الزهو التي شاعت بين أبنائها معتمدة في تصوير ذلك على تقنية المفارقة ليتسنى لها تقديم التباين الحاصل بين مرحلتين.. مرحلة ما قبل قيام الدولة المتحدة ومرحلة ما بعد قيام الدولة المتحدة وما قدمته الكاتبة في قصتها «الزهرة» يعد الأكثر تعبيراً عن ترسيخ صورة هذا التباين القائم بين صحراء وأمية تعليمية ومعرفية تجعل بطل القصة «خلفان» يتخلص منها وبين واقع جديد محفوف بأحلام غير منتهية تقول بطل القصة نفسه في سعي إليها معللاً ذلك بقوله :
«لو كنت متعلماً ما كنت سائقاً في الوزارة..» (٥). وهو ما جعله يحرص على تقديم زهرة كل يوم للمعلمة التي كانت تشرف عليهم في مدرسة تعليم الكبار، في لفتة واعية منه إلى الإحساس بأهمية العلم والمتعلمين ولكن بنظرة براغماتية رأى من خلالها تحسين واقعه الوظيفي ومركزه الاجتماعي، الأمر الذي جعله لا ينظر بعين الرضا إلى زوجته الأمية البسيطة ويسأم من بيته لخلوه من الورد الذي بات هديته المفضلة للمرأة الأخرى – المعلمة – التي أبعدته عن زوجته دون أن تدري، بعد ما ساقه الإعجاب بها إلى تمنيات الزواج منها ليبلغ معها واقعاً حلمياً جديداً أخذ يتشوق إليه وكأنما زوجته باتت جزءاً من ماض كان يسعى للانعتاق منه إلى مستقبل بدأ يتحول فيه تراب الصحراء ورماله إلى ورد منذ التحاقه بتحصيله التعليمي كما تؤكد القصة بسياق غرائبي يندرج ضمن الواقعية السحرية التي قدمت الكاتبة عبرها الحدث القصصي بوقائع افتراضية تجاوزت فيه سلمى مطر سيف أجواء الإمارات وبيئتها المحافظة عبر تخييل سمح لها بإنشاء مركز لتعليم الكبار من الرجال بكادر تدريسي نسوي رغم ذكوريته في الحيز الواقعي مبدية إيماناً وتفاؤلاً كبيرين بمستقبل قادم رسمت الإمارات بواكيره باتحادها وبوعي أبنائها الآخذ في التشكل من جراء العملية التعليمية الناهضة التي تعاطفت الكاتبة عبرها مع بطل قصتها «خلفان» المستهجن لزوجته غافرة له إعجابه وتودده إلى المعلمة بعشرات الزهرات دون أن يبادر إلى تقديم زهرة واحدة إلى تلك الزوجة – الضحية – على امتداد السياق السردي القائم على تقنية المفارقة التي نشأت عنها مفاضلة غير عادلة لأنها تمت بين امرأتين غير متكافئتين معرفياً وكأن كل واحدة منهما تنتمي إلى زمن مختلف عن الآخر... والموقف المنحاز الذي جسده «خلفان» في القصة تتغاضى عنه الكاتبة لأنها تحمل مسؤوليته للمجتمع وأعرافه الخاطئة المتوارثة وليس للفرد محدد بعينه سواء أكان الفرد ذكراً أم أنثى... لذلك سعت إلى إلغاء مفاعيل هذا المجتمع وتقاليده غير الصحيحة في قصة «بحران نشوان» (٦). من خلال بطلها المخمور – حارس البحر – الذي بدا محباً للمرأة التي توهم خروجها إليه من خلف الموج فيلاطفها ويتقرب منها ويعرض عليها ارتداء ملابسه لتشاركه حراسة البحر.. ولكن عندما تعاوده الصحوة بين الفترة والأخرى من آثار الخمر وتستيقظ فيه الأعراف الاجتماعية وتقاليدها الموروثة يعاملها بقسوة ويشبعها ضرباً ثم يندم على ما فعل ويتراجع ليعود إلى التودد إليها من جديد، إلا أنه يقرر في النهاية تسليمها إلى السلطات المختصة بعد إقدام وإحجام أظهرته الكاتبة في مواقف بطلها بالاعتماد على المرأة التي أخرجتها له من بطن الماء كعروس سحرية لتجعل منها مرآة عاكسة للفعل الاجتماعي في الفرد وهو ما يسميه كارل غوستاف يونغ بالأنا الجمعية وقد بينت الكاتبة من قبل آثار فعالياتها السيكولوجية والسوسيولوجية في المجموعة من خلال ما دونته من ردود الأفعال على غياب بطلتها في قصة «ساعة وأعود» وذلك بعد اعتمادها على عدة أصوات متباينة للراوي المشاهد تناوبت من خلالها الأدوار مع شخصياتها في نقل وقائع الحدث فمثلت هي في السياق القصصي الراوي برؤية خارجية عالمة بمجريات السرد حسب رؤية تودوروف وتشفسكي والتي تكون فيه أكبر من الشخصية في العمل القصصي على حد تعبير تودوروف (٧)..

وفي هذه الحالة تكون الشخصيات التي اعتمدت عليها الكاتبة لمشاركتها السرد أصغر من الشخصية التي يدور حولها الحدث القصصي الذي في قصة «ساعة وأعود» (٨) غير قابل للحسم ومشرعاً على الاحتمالات المتباينة والمنقولة من أحاديث الرواة المتضاربة حول مصير بطلة القصة مما أبقى سيرة اختفائها مفتوحة على

الاستمرارية زماناً، وعلى الاحتمالات والتعددية مصيراً ومآلاً.. وهو ما تعمدته سلمى مطر سيف في سياقها السردي لأن قوامه نسيج حالة قصصية تتشكل من معطيات هذا الاختفاء ومن ردود الأفعال عليه، لذلك نجده يتكرر في العديد من أعمالها الأخرى، بل ويستأثر بالحدث ويستولي على عنوانه أيضاً كما في قصة «غياب» الذي يعبر من البداية عن اختفاء ما، حاصل سينبئ عنه السياق السردي وهو ما يتبدى على الأسطر الأولى من خلال الفتاة الشابة التي ذهبت مع معلمتها في نزهة بحرية ولم تعد، ومن خلال حديث الأم – الراوية لسيرورة الحدث – يتبين أن الشابة المختفية ليست حبيسة البيت كسابقتها التي خرجت من ثقب الباب في قصة «ساعة وأعود» بل هي هنا في هذا السياق تعيش حياتها اليومية بحرية تبلغ حد الانفلات، وحين تحاول أمها تزويجها ممن تراه مناسباً لها تندفع إلى الذهاب بلا عودة وتبقى مجهولة المصير في غياب مفتوح.. وإذا كان غياب البنت في القصة السابقة «ساعة وأعود» قد سجلت فيه الكاتبة ندم الأب الصالح ببطلتها في قوله عنها بقلق: «أين هي لقد قالت ساعة وأعود ولم تعد...»، فإنها لم تستطع الاستحواذ على هذا الندم ببطلتها الثانية التي جاء صوت أمها مجارياً للأعراف الاجتماعية، صارخة بسخط:

«يا ليتني لم ألدها ..!..»(٩) .

ولعل اللافت في هاتين القصتين هو غياب صوت الفتاتين المختفيتين لنتبين من خلاله أسباب معاناة كل منهما ونتعرف إلى المبررات الذاتية والموضوعية الكامنة وراء هذا الهروب الذي اختارته الكاتبة لكلتيهما لتجسد بواقعية نسيجهما كوسيلة قمعت إلى طرحها شخصيات مصنوعة خصيصاً لما



ذهبت إليه في سياقها القصصي مع العلم أن هذا الهروب وهذا الاختفاء قد اسْتُفيد منه بتسجيل ردود الفعل عليه وهو ما استثمرته سلمى مطر سيف ومهدت به للكشف عن صورة الطيف الاجتماعي وتباين الوعي فيه وتضارب أقواله ومواقفه إزاء ما يجري من أحداث، وهي بذلك تضيء جانباً من أزمة المجتمع مع قضاياه غير المنتهية الأمر الذي دفعها إلى أن تبقي سياقها القصصي مرتهناً للنهايات المفتوحة على الاستمرارية وبذلك تتقاطع البنية الفنية السردية لديها مع السيرورة الواقعية... وما قامت به من إقصاء لما يمكن أن تؤديه بطلتا قصتيها «ساعة وأعود وغياب»، تراجعت عنه في قصة «النشيد» التي جعلت فيها مسعى بطلتها واضحاً من البداية وهو التعرف إلى المرأة غير العادية «دهمة» إلا أنها تصطدم برفض جدها وتنقل هي هذا الرفض وتؤكده بقولها:

«قال جدي سأذبحك كدابة الزريبة إن شاهدتك مع تلك المرأة الملعونة..»(١٠)، مما دفعها إلى سؤال أمها عن أسباب كره جدها لهذه المرأة وأسباب منعها من الذهاب لعندها والتعرف إليها وحين ترى الخوف والمراوغة في عيني أمها تعود إلى جدها ذاته وتكرر عليه الأسئلة ذاتها فتجد في أجوبته المراوغة نفسها تتكرر من جديد وهو ما تتقصده الكاتبة لتمتلك مبررات استمرار عملية السرد التي اعتمدت في سياقه على الغموض والرمز المكون منه حقيقة المرأة «دهمة» والذي يعتبر بمثابة المحرض الدائم لحركة بطلة القصة المبنية على الاستكشاف المعتمد على الإصرار والجرأة، فهي رغم التهديد والوعيد تلح على المعرفة وحين لا تقتنع بما يقال لها تفترض أسباباً وإجابات قائمة على المفارقة وتلقي بظنونها وافتراضاتها على من يحاول إبعادها عن هذه المرأة علها تجد تفسيراً لما يدور حولها، فهي تخبر أمها عن عزمها زيارة دهمة – رغم تهديدات الجد – لتحرضها على كشف الحقيقة الغائبة ولتجبرها على قول الكلام غير المباح عن حقيقة هذه المرأة، وعندما تلمس تضارباً في كلام أمها تتجرأ في الإفصاح عما تريد معرفته، وذلك بسؤال جدها بطريقة استكشافية:

«لماذا تمنعني عن دهمة ألأنها سوداء؟.. إنها جميلة بدأت أحبها.. » (١١).

وتكون النتيجة عقوبة صارمة وقاسية من الجد، تزداد بها الحفيدة إصراراً على معرفة الحقيقة التي أبقتها الكاتبة طي مراوغة الأم وتهديدات الجد، لتكمل نسيج حبكتها القصصية بخطاب بَنَت جملته السردية على المفارقة بين اللون الرامز للدونية وصاحبه الطافح بالسحر وتناسق التكوين، وكذلك بين المعلن والمضمر وهو ما يتبدى بشكل ظاهر

فيقول بطلة القصة: «لماذا لم تمنعني عن دهمة ألأنها سوداء؟.. إنها جميلة».. فالسواد الرامز للدونية في السياق لا يعبر عن جمال خلقة دهمة وسحر تكوينها المتناسق كما تشي عبارة «إنها جميلة» كما أن ما اكتشفته بطلة القصة في زياراتها المتكررة لـ«دهمة» يختلف عن اتهام الجد لهذه المرأة بالعهر، كما لا يتفق مع ملساقته أمها من أخبار عنها أيضاً، فهي أخبرت ابنتها بأن هذه المرأة سيئة السمعة، والبنت حين تفحصتها رأت جسدها غير قابل للاستلقاء وممارسة العهر... وهي أخبرت ابنتها بأن هذه المرأة سكيرة عربيدة بدلالة العروق الحمراء قرب عينيها والبنت عندما رأتها وانتبهت إلى العروق الحمراء وجدتها ناجمة عن كي النار وليس السُّكْر، وأخبرت ابنتها آخر مرة بأن هذه المرأة مخبولة لكن البنت لم تجد فيها أية صفة من صفات الخبل المزعوم وتؤكد أنها حين اقتربت منها أكثر اشتمت منها رائحة النخيل والتراب..

بهذا المعنى تكون دهمة هي الحقيقة المغتالة في مخبوء التاريخ برصاص الجد الممثل للسلطة وأعرافها وتقاليدها التي شاخت في عمرها المديد إلا أن أثرها بقي ماثلاً وفعالاً إلى اليوم... من خلال هذه الخلاصات تتكشف مقاصد رموز الكاتبة وتأخذ قصتها أبعادها الدلالية التي اعتمدت فيها بنية المفارقة مظهرة عبرها خوف الأقوى -الجد- من الأضعف -دهمة- تلك المرأة التي يتولى الشاعر العجوز فضح حقيقة ما تعرضت له من سيدها الذي فُتن بجمالها، وتبعه بالممارسات المحرمة إزاءها عدد من وجهاء القبيلة وسادتها ومن ضمنهم الجد الذي ينكشف سره أخيراً وينكشف سر خوفه وكرهه لدهمة التي قدمتها سلمى مطر سيف من طين الأسطورة وذلك بإشارتها على لسان بطلتها: بأن جسد دهمة غير قابل للانحناء والاستلقاء، كما قدمتها بأبعاد رمزية للوطن المنتهك من قبل رجل المال والليبدو وحين أكدت بطلتها بأن لها رائحة النخيل والتراب كاشفة شكل الحقيقة كمتغير ويتباين بين المعلن والمضمر في فحوى السرد الذي لم يلتزم تسلسل المقدمة فالعقدة فالخاتمة في عرض الحدث، إنما جاء وفق معمارية فنية دائرية ابتدأت بتهديد الجد وانتهت به أيضاً وتوالت بإصرار الحفيدة على زيارة دهمة ومعرفة حقيقتها واستمرت ضمن هذا الفحوى ذاته حتى الخاتمة التي كان مبتدأها مأساة دهمة ومنتهاها هكذا بدات دهمة كذلك على امتداد السرد القصصي المفعم بمعاناة الأنوثة من السلوك الذكوري المتناقض والمزدوج، وإذا كان ذلك يكرس في المحصلة النهائية جانباً من مأساة الفتاة المثقفة ممثلة بالحفيدة المصرة على المعرفة فإن ماذهبت إليه الكاتبة في قصة «هيام» يعتبر جانباً آخر من مأساة المثقف العربي الذي يبدو لها ماكثاً في باطن الكتب ومجادلاً في نظرياتها المختلفة وكثير الاهتمام بما يدور في عالم مترامي الأطراف بينما يشكو انقطاعاً مع محيطه الذي يعيش فيه، فيبدو عديم الفاعلية في قضايا مجتمعه... لذلك تطلق العنان للراوي المهيمنة عليه في كيل الاتهامات له، مخاطبة إياه: «جالس وحدك وسط أكوام كتبك وفراشك المجعد وأعقاب السجائر الميتة.. ها أنت تمشي وحدك يبللك الندى.. هم تفي مغارة نفسك.. تمشي وتجرّ معك جبل تراب... سجلك تيه... حاولت أن تكسر محيط الدائرة لكنك لم تفلح..» (١٢).

وتمضي أكثر في نعته بالسلبية واللاجدوى وتتهمه بعدم التحلي بروح المسؤولية الذي بلغ به حدّ الهزيمة من الحياة ذاتها، بل وحتى من المرأة التي أحب لم يقم بأداء بعض ما عليه من فروض هذا الحب... وبهذا الصدد تقول له الراوية - الكاتبة -:

«أحببت ابنة الجيران وتبادلت معها الرسائل والالتقاء خلف الجدران المجتاحة بالرطوبة والظل والغبش وعندما تزوجت من رجل آخر لم يعد الأمر عندك سوى الاحتماء بظل حشائش لبعض الوقت ثم الرجوع إلى ظلك... انصرفت إلى كتبك ..».. (١٣).

عبر هذا السياق تلتقي سلمى مطر سيف مع ما سجلته سعاد العريمي على بطل قصتها «طفول وسيوف القبيلة» (١٤)، من تخلٍّ عن الفتاة التي شاركته المبادئ والأفكار النظرية، وبذلك تذهبان معاً مذهب إدانة للمثقف العربي وفق خلاصة قاسية لا تتعدى فيها ملامحه هياكل السكون والاستسلام بعد ما تحول إلى ظاهرة ذهنية لا تأثير ولا فاعلية لها في ميادين الواقع وقضاياه المتعددة على اختلافها...

إن هذه الصورة السلبية للنخبة الثقافية العربية -الأنتلجنسيا- لم تقف عند سلمى مطر سيف في حدود مجموعتها الأولى «عشبة» بل جاءت بها في مجموعتها الثانية «هاجر» وسعت إلى تكريسها في العديد من قصصها فكما تخلى بطل القصة السابقة عن المرأة -الحبيبة- يتخلى بطل القصة في «حميات اليراعة» عن المرأة -الزوجة- ويخرج من بيته ضجراً إلى الشوارع الخالية وقد جفاه النوم وحين يرى مقهى تضيئه شمعة يدخل إليه رغم خلوه من الزبائن وعلى مقربة من إحدى نوافذه يجلس ويغرق بهواجسه وحيداً إلا من وقع أقدام كان ينفذ من جسم الزجاج إلى مسمعه وكذلك خيال امرأة على الشرفة المقابلة وأشياء متناثرة لامرأة أخرى على

طاولة مجاورة كل هذه المكونات للمشهد الخارجي وظفتها الكاتبة وكشفت بها مخبوء أزمة بطلها الداخلية وهمسته من خلالها: «أنت غير راغب بالعودة إلى البيت، تريد قضاء الوقت في هذه الزاوية الصامتة، صحوت على طرق نافذ وقوي لحذاء كان يضرب الأرض كأنه سيدكها امتزج الصوت مع طعم القهوة ونداوة المطر ورحت المستنفر ولم تشك أنه صوت جسد أنثوي... وجدت على الطاولة قبضة زهور عالقة بها رائحة امرأة... دفعت ناظريك إلى الشرفة المقابلة.. المرأة هلامحها واضحة الآن... شعر قصير شديد السواد، وجه قمحي وزندان غير ممتلئين جميلين... إنها توجه نظراتها إليك واقفة مثل تمثال لا يتحرك» (١٥).

عبر هذا السياق يتبين لنا بصورة واضحة الشقاق الواضح بين بطل القصة وبين اللحظة المعاشة التي قدمت الكاتبة من خلالها المرأة وفق ثلاثة مستويات رمزية مثلت فيها الزوجة الواقع الراهن المتأزم وعبرت امرأة الشرفة العالية عن الحلم البعيد والصعب المنال بينما أخذت الأم في المقطع الثاني من «حميات وحشة الميراث» أبعاد الوطن والمبادئ والقيم التي تربى عليها بطل القصة، وحين ناء عن حملها وتقاعس في مواجهة أزمته الراهنة أدخلته الكاتبة في مرحلة اللافعل ليمثل الحالة السكونية للمثقف العربي المعاصر وقبل أن تسدل ستارة النهاية عليه تتركه يصرخ:
«قذفتني أمي وحيداً، التفتُ إليها، أرجوكِ ذرة حنان، لا شيء يطلع منها... يا الله من يحضنني أنا الوحيد في لعنتي ..»(١٦).

وكأنه يقدم بهذه الصرخة أكثر ما يقوى في رثاء الذات التي رجع بها إلى الأمومة بما



تمثله لحياته من بدايات يتطهر بها من منغصات النهايات، وذلك عبر الطفولة التي نحنّ إليها باستمرار ..(١٧).

إلا أن الصورة التي عاد بها بطل سلمى مطر سيف في هذه الرجعة كانت مخيبة للآمال ومجافية لما توسله من حنان أمه، وذلك بعدما تمت وهو في حالة هذيان وحمى مما كان من مؤداها تعارض الصورة المتعارف عليها للأم وحنانها الفياض في السيرورة الواقعية مع صورة الأم وجفوتها الماثلة في السياق السردي الذي بدت فيه الأحوال تتصاعد إلى ما هو أشد صعوبة وقسوة بغض النظر إن كانت الشخصية التي تعيش الحدث تتمتع بسوية معرفية وثقافية كالتي مرت معنا في القصص السابقة أو بسيطة عادية.

فالواقع كما تعكسه قصص سلمى مطر سيف مريضاً لا يستثني سقمه إنساناً بسيطاً أو مثقفاً... رجلاً أو امرأة... وإذا كانت انكسارات الثقافي مردها إلى الانفصام القائم بين الحلم والواقع، وإلى التباين الماثل بين النظرية والتطبيق كما ذهبت بنا الكاتبة في سياقاتها التي مررنا بها والتي أخذت فيها على المثقف تقاعسه في مواجهة الأزمات المختلفة المحيقة به فإن سقم الواقع لم يتبدد مع الآخر في صورته البسيطة غير الثقافية «كمصبح» في قصة «عشبة» الخياجته هو عمل بكد في مجابهة منغصات هذا الواقع حتى زوجته العاقر شيخة قامت بجهود حثيثة لتجميل حياته من «عشبة» المالكة زينة الحياة الدنيا من مال وبنين ستلدهم له إذا ما قبل بالزواج منها فيقبل رغم اللعاب السائل باستمرار من فمها ورغم ولادتها بطفل لا يبقى منها في حياة مصبح البائسة سوى اللعاب الذي تركته بعد رحيلها الأبدي ليسيل من فم مصبح من جديد في دنيا ظلت كالحة عليه حتى المغيب.. (١٨).

وتأخذ المأساة أشكالاً وأبعاداً أخرى مختلفة من خلال موضوع الزواج ذاته الذي يبدو أنه حدث نسوي بامتياز أكثر من سواه... وهو ما تأتي الكاتبة على تأكيده في قصتها «جنهنار» (١٩).

التي اعتمدت فيها على التقطيع بعناوين فرعية من الناحية الفنية، بينما لا يتعدى حدثها القصصي يوميات مجموعة نسائية ساذجة ظلت إلى نهاية السياق مأخوذة باللهو والثرثرة بأحاديث الزفاف والزينة والزواج الذي أخذ بعداً تراجيدياً في قصة «العريس» حيث ينفتح السرد الحكائي على مأساة النساء من خلال الفتاة حمامة التي

تعيش حالات متنوعة من البؤس، تتناسل حالة من أخرى عبر زواج متعدد، يبدأ في مرحلة عمرية مبكرة لم تتجاوز فيها العروس الثانية عشرة من عمرها، فتهرب من بيت الزوجية كمتمردة على الطقوس الاجتماعية لكنها تقع في فراش الزواج الثاني بعدما تحدثها جدتها عن الجنس والإنجاب لتدخل في طور النضج فتجد نفسها حبيسة قفص الزوج كما كانت حبيسة قفص الأب في قصة «ساعة وأعود» وكما هربت في هذه القصة من أبيها، تهرب في قصة «العرس» من زوجها ثم تدخل بعد ذلك إلى حياة رجل ثري عبر زواج ثالث يتغير فيه جمالها الجسدي من جراء الحمل والإنجاب، الأمر الذي يدفع زوجها إلى الزواج عليها من فتاتين شابتين، فتغادر هي إلى بيت أهلها وتنتقل منه إلى زيجة جديدة ثم يعتريها المرض ويبلغ منها مبلغاً عظيماً بعدما عجزت العيادة الطبية في التعرف إليه ومعالجته كما عجزت التمائم والتعاويذ عن جلب الشفاء منه فتلقى حمامة مصيرها المحتوم وتذهب في رحيلها إلى غيابها الأبدي مستسلمة للموت الذي جعلت الكاتبة معادله الموضوعي في قصة «تلعثم» بالولادة، فتغسل الأنثى موتها بإنجاب الحياة بعد أن تتطهر بماء الخلق كما تقول الراوية معلقة على موت المرأة «حمامة»: «ذات يوم تصحو وتذهب إلى البحر..».. وكما تؤكد بطلة قصة «تلعثم» في قولها: «النجمة أجلستني بقربها فلمع وجهي حتى اصطدمت بالبحر وركبت موجة علت وهبطت، فعلوت وهبطت وكان قلبي يعلو ويهبط، دخلت الغيم والضباب وهبطت في حفرة الماء والرمل..»..(٢٠).

عبر هذا المنتهى الماثل بين الماء والرمل اللذين تنهض منهما الحياة في أحسن تقويم، تقدم سلمى مطر سيف ردها على الرحيل والفناء والغياب الذي جاء في بعض قصص مجموعتها الأولى «عشبة» بينما غصت به مساحات رحبة في قصص مجموعتها الثانية «هاجر» بعدما انطلق ضمن سياقاتها من ماء البحر حيناً، ومن عالم الجن وفضاءاته الميتافيزيقية حيناً آخر قدمته الكاتبة بلغة شاعرية مفعمة بالتخييل لتجسد من خلاله أفكاراً ذهنية مسبقة أفضت بها إلى اعتماد أسلوب السرد الذاتي الذي قدمت عبره الحوادث وفق سيرورة افتراضية تحكمت إزاءها بتوجيه حركة الشخصيات واستأثرت بعملية السرد (٢١)، التي يقوم الوصف فيها من خلف الشخصية كما يعبر جان بويون، والتي يكون السارد فيها أكبر من الشخصية حسب توصيف تودوروف (٢٢).

وهو ما يفسر بعض أسباب الحشو والاستطالات التي نشأت في بعض القصص عندها مثل المقطع الأخير في قصة «العرس» وأحاديث الأم المسهبة حول انفلات ابنتها في قصة «غياب»، وكذلك الأحاديث المكرورة عن العنوسة والزواج والمنقولة من جلسات النساء في قصة «جنهنار». ويبدو الأمر مختلفاً في قصص أخرى مثل «زهرة، ساعة وأعود، النشيد» حيث نهضت الشخصيات في تشكيل قوام السرد وتجسيد الحدث عبر سياق استثمرت فيه الكاتبة الموروث الشعبي ودانت من خلاله الأنا الجمعية معتبرة الرجل والمرأة ضحية لبعض الأعراف والتقاليد غير الصحيحة ولجأت في بيان ذلك إلى تقنية المفارقة والخطف خلفاً – الفلاش باك – مقدمة في مجموعتها الأولى «عشبة» والثانية «هاجر» سياقات اتسعت عوالمها للواقعية التسجيلية والواقعية السحرية والتعبيرية التي لم تغب عنها الأساطير والغرائبية أيضاً...

مراجع وإحالات:

١- صدرت مجموعة قصص عشبة لسلمى مطر سيف عن دار الكلمة في بيروت عام ١٩٨٨م، بينما صدرت مجموعتها هاجر عن اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات في الشارقة عام ١٩٩١م.
٢- مجموعة هاجر قصص سلمى مطر سيف قصة الثعبان ص ١٥.
٣- مجموعة فيروز – قصص مريم جمعة فرج – إصدار اتحاد كتاب وأدباء الإمارات عام ١٩٨٨م – قصة فيروز ص ٩-١١.
٤- مجموعة هاجر – قصص سلمى مطر سيف قصة الثعبان ص ١٤-١٥.
٥- مجموعة عشبة قصص سلمى مطر سيف قصة الزهرة ص ١٢.
٦ – المرجع السابق – قصة بحران نشوان ص ٢٣.
٧ – الأدب والدلالة – تزفيتان تودوروف، ونظرية المنهج الشكلي نظرية الشكلانيين الروس – ترجمة إبراهيم الخطيب – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت ١٩٨٢م.
٨- مجموعة عشبة قصص سلمى مطر سيف قصة ساعة وأعود ص ٥٩.
٩ – المرجع السابق – قصة غياب ص ١١٩.
١٠ – المرجع السابق – قصة النشيد ص ٤٧.
١١ – المرجع السابق ص ٥٠.
١٢ – المرجع السابق – قصة هيام ص ٧٥-٧٦-٧٨.
١٣ – المرجع السابق ص ٧٩.
١٤- مجموعة طفول – قصص سعاد العريمي – إصدار اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ١٩٩٠م – قصة طفول وسيوف القبيلة ص ٢١-٢٣.
١٥- مجموعة هاجر – قصص سلمى مطر سيف – قصة حميات اليراعة ص ٥٠-٥٣.
١٦- المرجع السابق – قصة حميات وحشة الميراث ص ٦٢-٦٣.
١٧- شاعرية أحلام اليقظة – غاستون باشلار – ترجمة جورج سعد – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط٢، بيروت ١٩٩٣م.
١٨- مجموعة عشبة قصص سلمى مطر سيف قصة عشبة ص ٥٩.
١٩ – المرجع السابق – قصة جنهنار ص ١٣٣.
٢٠ – المرجع السابق – قصة تلعثم ص ٩٩-١٠٠.
٢١ – بنية النص السردي – حميد لحميداني – المركز الثقافي العربي بيروت – الدار البيضاء ١٩٩١م.
٢٢ – المتخيل السردي – عبد الله إبراهيم – المركز الثقافي العربي – بيروت ١٩٩٠م.
أغلفة مجموعة قصص/هاجر وعشبة/لسلمى مطر سيف

فضاء الوعي

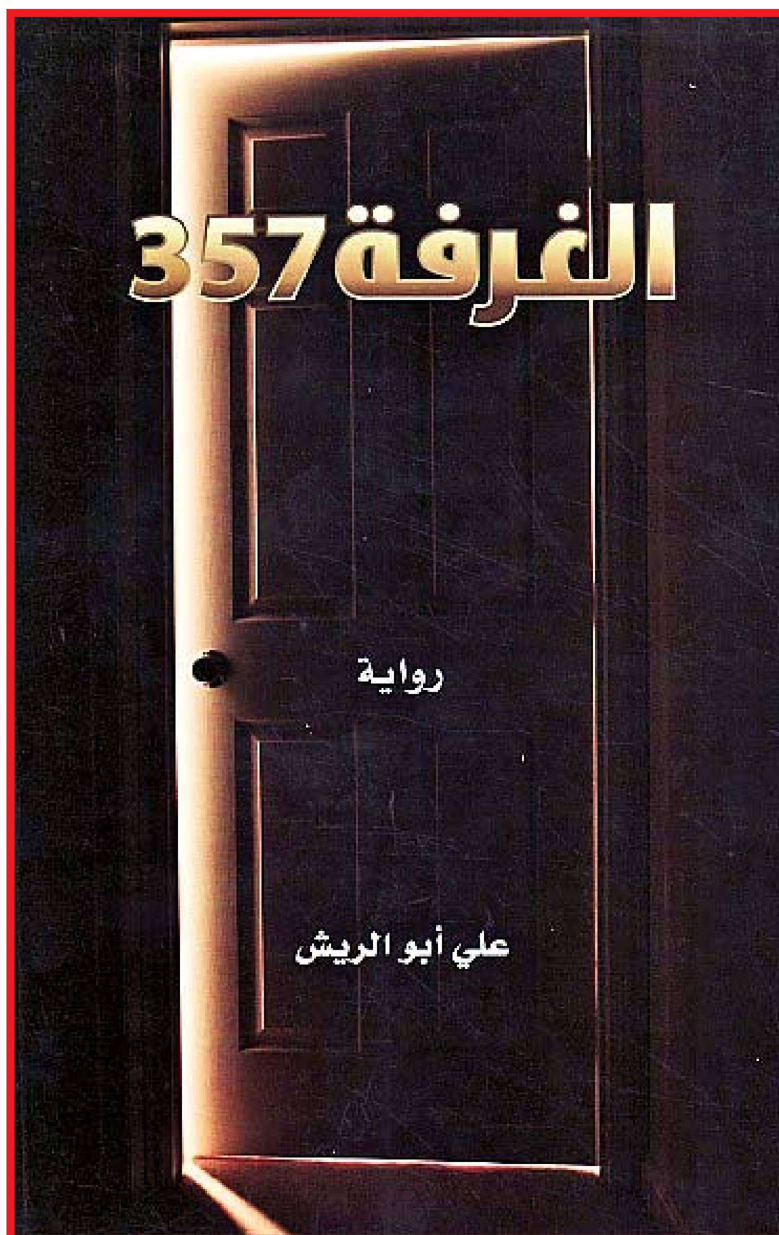
الغرفة 357 لعلي أبو الريش نموذجاً

ممدوح محمد حقي

تبدو إشكالية الرواية بوجه عام عند علي أبو الريش، في البعد الفلسفي الذي يهيمن على الفضاء الروائي لمعظم رواياته فهو يمتلك الخبرة الواسعة في كتابة النص الإبداعي التخيلي القائم على توظيف طاقة الوعي روائياً، حيث يشهد بأنه تخلص في رواياته من الزمن الواقعي والمكان الواقعي وأصبح الازمنا أولا مكاناً، الزمن الحقيقي هو زمن اللاشعور، زمن الداخل الممتدة جذوره منذ بدء الخليقة.

لذلك فإن أسلوب التداعي هو الأسلوب الأمثل لي، فهو يعطيني الفرصة لأن أقارب ما بين زمني الواقعي وزمني الداخلي.. الزمن الواقعي أصبح فجاً وباهتاً، الزمن لا قيمة له. الزمن الداخلي هو الأساس والمؤسس للكون كله (١)، باستثناء رواية (الاعتراف) (٢)، وهي باكورة إنتاجه الروائي. والوعي عنده مرتبط بذاته القلقة دوماً، المتشككة والمتسائلة لكل ما حوله، والمدركة لعوالم وشخوص ماضوية تشكل حاضرنا وهي كذلك تسهم في بلورة اتجاهاتنا الحاضرة.

ورواية (الغرفة ٣٥٧) هي من نوع الروايات التي يُطلق عليها (رواية تيار الوعي) (٣). وتقوم الرواية على الزمن النفسي لا الزمن الميكانيكي الذي ظهر في الروايات التقليدية و«المونولوج الداخلي» هو التكنيك الأهم الذي يقوم عليه تيار الوعي في رواية الكاتب، ويكون بين الواقعي والمتداعي، حيث البطل لا يكف عن المونولوج الذاتي مع المكان والغربة والأشياء، وهو أمر طبيعي ومعقول حيث يفيض الوعي الانفعالي ويظل يتدفق في سيولة تامة، وكأنه تيار من الهذيان المستمر، فلا تتدخل جزئيات الواقع في فيضانه أو تعوق سريانه، وهذا التدفق يقدمه الكاتب مباشرة إلى القارئ، ومن ثم يجد القارئ نفسه داخل وعي الشخصية الروائية وفي مواجهة محتواها النفسي دون أن يشير الكاتب إلى ذلك صراحة ولا بالإيحاء.



لذلك فإن رواية (الغرفة ٣٥٧) تكاد أن تكون مونولوجاً داخلياً واحداً من أول الرواية وحتى نهايتها يفيض بالوعي العام. فتأتي الرواية منطلقة من الوعي ومنتهية إليه فهو يراوغ عبر روايته في إيهام المتلقي بأنه يرصد سيرة شخصية أو ذاتية، ولكنه في حقيقته يرصد سيرة وعي الرجل الريفي في علاقته بالحقيقة والوهم وبحثه الدائم عن المطلق المتشكل في أمه مما يجعله يُخضع كل ما تقع عليه عينه أو يتعامل معه للتشريح الفكري والتحليل الفلسفي.

وتبدو إشكالية الوعي في الرواية، في كثرة المضامين التي اتكأ عليها المؤلف، ليقدم واقعاً مفككاً متهرئاً في داخل هذه الغرفة من فندق البستان تقف الشخصية المحورية في الرواية (أبو أحمد مطر بن حارب، الرجل الخمسيني، بطل الرواية) على الفاجعة، والمتمثلة في إحساسه بالتيه والضياع، حيث تعيش الشخصية صراعاً داخلياً بين «قيم الصحراء» وما تدخره من أوامر ونواهٍ ومحظورات وقيم المدينة وما تتيحه من حرية تلامس التحلل من كل قيد.

إن المدينة خلعت عباءتها والشوارع تغيرت ملامحها، فميدان عبد الناصر لم يعد كما كان، أو أصبح «هكذا قبل أن تتغير الألوان والأشكال»(٤) والناس الذين يقابلهم في هذه المدينة تبدلوا، فهذا الرجل الآسيوي شومار كوتي الذي يعيش فيها بلا عمل، «فانتابت أبو أحمد غصة وهو يقرأ سحنة الإذلال وهي تتفطر من وجه الهندي»(٥)، وهذا جوزيف القواد الذي يتاجر بأعراض النساء، فهو «نذل ووضيع ومحتال فاشل»(٦)، هذه حقيقة الغربة التي واجهها أبو أحمد «أي غربة موحشة هذه وأنت تسير على أرضك التي لم يبق من قديمها غير التراب، وحتى التراب يبدو مثقلا بكائنات نبتت فجأة، وصارت تزحف على صدره كألم مباغت»(٧). فعلي أبو الريش معنيّ بحشد كل التفاصيل من المكان الذي يصفه، وعن مختلف الأمكنة والأحداث المتداعية، بأسلوب يقترب من الوصف، المعتمد على الفنيات المتعددة التي يفرضها تيار التداعي.

أسلوب علي أبو الريش هو السلس الواضح في حضوره عبر المحسّنات البديعية، والاستعارات والكنايات الكثيرة، وقدّم توليفة لغوية جميلة قوية ومتنوعة، وبذلك تكون اللغة قد أصلحت الحدث، فحققت المتعة

إن أبا أحمد لم يستطع تفهم التغيرات التي طرأت على مجتمعه، لأنه لا يملك الوعي الكافي الذي يمكنه من مواكبة هذا التغير الذي مسّ كل جوانب الحياة الخليجية خاصة، وهي فترة تحول «تتميز بحدة الصراع بين القديم المتشبث في أعماق الوجدان الجمعي والجديد الزاحف على مظاهر الحياة»(٨)، وهذا الصراع تمثل في صراع نفسي داخل الشخصية القصصية أو في صراع شخصيات تتخذ من القديم والجديد مختلف الزوايا، وربما أراد الكاتب أن يقول لنا من خلال بطله أن حصولنا على ما نحب يتحقق في عالم الخيال أكثر منه في الواقع، أو قد نحصل على ما نحب ونسعى إليه، لكن نكون قد فقدنا الرغبة فيه والسعادة به.

هذه المعالم تتوضح شيئاً فشيئاً في النص، من خلال تموضع شخصية أبي أحمد في الفضاء الروائي وانخراطها في شبكة علاقات مع شخصيات أخرى تشكل هي محورها، وقد جاءت عفوية وفي تداعٍ حر ناتج عن استحضار الوعي لكل ما مضى. (أبو أحمد) الذي هجر الصحراء بحثاً عن الحرية والأمان الذي افتقده وهو في الحقيقة يبحث عن أمه، بما تمثله من أمان وحنان يظن أنه يجده في أي أنثى يلتقيها، لكن تطارده لعنة المكان، فما بين الصحراء والمدينة تمر الشخصية بلحظة مخاض عسير داخلياً وخارجياً، وتتخذ مواقف ازدواجية من الحيّز نفسه، فتضيق بالصحراء ودستورها وتحن إليها في رحابتها وأمومتها. تتوق إلى ممارسة اللذة والحرية والتمرد في المدينة، وتنفر من قذاراتها..

وينجلي هذا الصراع عن عودة الشخصية إلى الصحراء، حيث نشأت وترعرعت وعملت

وتعبت، وهي عودة الوعي كذلك إلى الطفولة في عملية رفضٍ مزدوجة للمكان والزمان، فأبو أحمد الآتي إلى المدينة من قرية صحراوية لإطفاء شهوة الجسد سرعان ما يقع في براثن جوزيف القوّاد الذي يعرّفه إلى مادلين الشقراء الجميلة فتستهويه ويروح يحلم بها، غير أن المفارقة تتحقق هنا في أنه يقع في حبها، فلم تعد تمثل له مجرد جسد شهواني جميل، بل يجد فيها امرأة تستحق أن تعيش كينونتها، فأصبحت له العمر والتاريخ والدماء التي تجري في عروقه (٩)، ويحاول جاهداً إنقاذها من مخالب جوزيف الذي يتاجر بها بهدف كسب المال، «فأمثال جوزيف يستخدمون النساء كأعواد الثقاب، يشعلون بهن حطب النار ثم يلقونهن في رمل التاريخ» (١٠).

وعندما تختفي مادلين فجأة، يُشكّل اختفاؤها صدمة قوية ليس لجوزيف وحده، ولأبي أحمد أيضاً، حيث كان الخطب عنده أنكى فتستيقظ فيه طفولته متأخرة في سياق حالة مَرَضية، فيتمثل في مادلين أمه التي ماتت قبل أربعين عاماً أو الصحراء التي نشأ فيها، ويروح في عملية بحث مركّبة يسعى للعثور على قبر أمه وعلى مادلين، فتتطابق صورة الأم مع صورة حبيبته مادلين «صاح: أمي.. أم مادلين، الوجهان صدر واحد، وثدي واحد، وحلم واحد، وفجيعة واحدة، وفقدان واحد» (١١). ويصادف في بحثه العقبات والمتاعب التي تتشكل بمظاهر بشرية كجوزيف، والمرأة السريلانكية عاملة النظافة في الفندق، والتي كان ينظر إليها أبو أحمد نظرة إنسانية، لكنها غدرت به عندما عنفت مادلين وجعلتها تعود أدراجها وتثنيها عن البحث عن أبو أحمد، وكذلك الرجل البدوي الذي يستمر مرافقاً لأبي أحمد في الصحراء، وهو الآن يعيش مرحلة التيه والبحث الوجودي، وراحت انفعالاته تتطور، فبدأ يستلهم مشاهد الأمس فيستحضر السريلانكية وجوزيف «يا جوزيف يا جرذ، يا سافل، يا نسل الأنذال، إن كنت رجلاً فاخرج فسوف أقطع أوصالك وأرميها للضواري» (١٢)، لكنه في النهاية تهمد روحه ويغيب تحت التراب، فتتحقق راحته الأبدية بالتزامن مع هطول المطر وحضور وجه الأم، والموت هو إعلان الانتصار على الخصم، هو إعلان انسحاب من الحياة وتفويت الفرصة على من أرادوا الاستفادة منه على حسابهم، أمثال جوزيف والفتاة السريلانكية..

هذه التحولات التي حدثت في سلوك أبي أحمد كانت مفاجئة فهي تفتقر إلى المنطق الواقعي وإن كان المنطق الروائي يسوّغه، فأبو أحمد يتحوّل فجأة من باحث عن الجنس إلى رجل قيم ومبادئ.. ثم إنه يتيه على وجهه فور اختفاء مادلين، فجأة ومن دون مقدمات، وربما كانت تلك سمة في إطار تلك الرواية، فالحدث الروائي هنا سريع التنقل من الوعي إلى اللاوعي ثم إلى الوعي مرة أخرى، يشهد على ذلك حدة التحول في الشخصية، هو انتقال وتحول زماني ومكاني.

هذه المشاهدات التي تقف منها الشخصية تقدم للقارئ إجابات جاهزة، ربما تشكل عنده نوعاً من الصدمة التي يعاينها لحظة التكشف ومكابدة الألم مع شخصية أبي أحمد؛ لذا فالقارئ يشعر أنه شريك في الورطة، ورطة الوعي بذكرياته ووجوده.



علي أبو الريش

يقدم علي أبو الريش نصّاً روائياً متماسكاً، يعكس قدرته السردية من خلال شخصية البطل، فيرصد أفكارها وأحلامها وتخيلاتها أكثر من حركتها في المكان والزمان، والنص كلٌّ متكامل مما يجعل عملية القراءة شديدة الوطأة على القارئ - كما أسلفنا - فضلاً عن بطء الإيقاع السردي، فثمة صفحات كثيرة تخصص للحدث نفسه دون أن يصاحب ذلك

نمو لهذا الحدث، زيادة على تكرار الحدث الواحد في أكثر من موضع من الرواية. لكن ما يخفف هذا البطء هو تلك اللغة الشاعرية الجميلة الأنيقة التي كتبت بها الرواية.

إن رواية (الغرفة ٣٥٧) تكاد أن تكون مونولوجاً داخلياً واحداً من أول الرواية وحتى نهايتها يفيض بالوعي العام، فتأتي الرواية منطلقة من الوعي ومنتهية إليه. فهو يراوغ عبر روايته في إيهام المتلقي بأنه يرصد سيرة شخصية أو ذاتية ولكنه في حقيقته يرصد سيرة وعي الرجل الريفي في علاقته بالحقيقة والوهم

أسلوب علي أبو الريش هو السلس الواضح، في حضوره عبر المحسّنات البديعية، والاستعارات والكنايات الكثيرة، وقدّم توليفة لغوية جميلة قوية ومتنوعة، وبذلك تكون اللغة قد أصلحت الحدث فحققت المتعة لكننا نفتقد في الرواية روح الدعابة والتهكم التي ألفناها دوماً في مؤلفات أبو الريش الروائية، وربما كان ذلك ملائماً في روايتنا، لأنه يمتاح من الوعي الشخصية المتأملة الحزينة المهمومة بما حولها.

ولقد أفاد الحوار الداخلي من قدرة الذاكرة والمخيلة في تعزيز أنماط الكاتب وتنويعها، فاستطاع الكاتب أبو الريش تطويع تقنياته السردية، ليستخدمها في معالجة النص الروائي، كما في الاسترجاع والحوار الداخلي الفني اللذين يسهمان في التعبير عن العالم الداخلي للشخصية.

وقد نجح في أن يقدم لنا شخصية بطله مجسمة بأكثر من بعد من أبعادها ماضيها وحاضرها، باطنها وظاهرها، وعلاقاتها الدالة المتشعبة ونقاط ضعفها في بحث أبي أحمد الدائب عن أمه إكسير حياته ومصدر أمانه وقوته، حيث كان الهم النفسي أو تقنية التداعي هي المسيطرة منذ المفتتح.

إن الغرفة رقم ٣٥٧ للروائي الإماراتي (علي أبو الريش)، هي رواية تيار الوعي بامتياز، بكل ما يحمله هذا المصطلح من رؤية فكرية ونفسية وفلسفية، وهي كذلك تتسع لأكثر من تأويل وتتحمل عدة تفاسير، فهي انتصار للذات في وجه الآخر، وانتصار لقوة الخيال على معطيات الواقع والمكان.

الهوامش:

(١) - حوار أجراه، وارد بدر السالم.

(٢)- اختيرت روايته «الاعتراف» إحدى أهم رواية عربية في القرن العشرين من جانب اتحاد الكتّاب العرب.

(٣)- وقد عرف روبرت همفري رواية تيار الوعي بأنها «نوع من السرد الروائي يركز فيه الكاتب أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصية الروائية من خلال مجموعة من التداعيات المركبة للخواطر عند هذه الشخصية» ولعل أسرع ما يتعرف به إلى رواية تيار الوعي هو مضمونها، وهو الذي يميزها عن غيرها من الأعمال السردية التقليدية وليس ألوان التكنيك فيها. نقلاً عن قراءة شوقي بدر يوسف لكتاب أ.د. محمود الحسيني. تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة. مطبوعات الرافعي - طنطا - ١٩٩٥.

(٤)- رواية الغرفة ٣٥٧، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩، ص ١١.

(٥) - السابق، ص ١٦.

(٦) - السابق، ص ١٨٦.

(٧) - السابق، ص ٢٠٣.

(٨)- يوسف الشاروني: قراءات في روايات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٨م، ص ٨٨.

٩ - السابق، ص ١٨٦.

١٠ - السابق، ص ١٣٠.

١١ - السابق، ص ٢٢١.

١٢ - السابق، ص ٢٥٢.

حكومة الشارقة . دائرة الثقافة والإعلام
إدارة الشؤون الثقافية



تدعو إدارة
معرض الشارقة الدولي للكتاب
للمشاركة في:

جائزة معرض الشارقة الدولي للكتاب الإماراتي

والتي تشمل الحقول التالية:

- أفضل كتاب إماراتي (لمؤلف إماراتي).
- أفضل كتاب إماراتي (في مجال الدراسات).
- أفضل كتاب إماراتي (في الإعداد والترجمة).
- أفضل كتاب إماراتي (مطبوع عن الإمارات).

علماً بأن آخر موعد لاستلام المشاركات:

2010 / 9 / 1

جوائز معرض الشارقة الدولي للكتاب

لمزيد من المعلومات أو للاستفسار يرجى مراجعة العناوين التالية:
الهاتف: 06 - 5671116
البرق: 06 - 5662126
البريد الإلكتروني: sbjbookfairaward@sharjahbookfair.com
الموقع الإلكتروني: www.sharjahbookfair.com
www.sdci.gov.ae/awards.html

فضائل وإيجابيات

الدورة التاسعة والعشرون لمعرض الشارقة الدولي للكتاب كرست فضائل وإيجابيات من الصعب حصرها، ذلك أنها تشكل مشهداً جميلاً نمتع به أعيننا يومياً، إذ أنها وبشكل بانورامي مُشاهَدْ ومُتابَعْ ضمت حوالي ٢٠٠ ألف عنوان لـ ٧٧٨ دار نشر عربية وأجنبية من ٥٣ بلداً، إضافة لأكثر من ٣٠٠ نشاط فكري (برنامج نظري، مشاغل للأطفال، مقاهي ثقافية، عروض مسرحية وحفلات توقيع لإصدارات عربية وأجنبية) وهذه الدورة تأتي متنامية الصعود الغرافيكي الذي شهدته الدورات السابقة، وما كان ذلك كله ليتم لولا رعاية ودعم ومواكبة يومية من لدن صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، الذي يرفد المعرض أيضاً بإصدارات نوعية لسموه، في مجالات أدبية وثقافية متنوعة، ومرد ذلك رؤية صاحب السمو للدور الريادي للكتاب، كونه أحد الركائز الأساسية للتنمية الثقافية على مستوى محلي وإقليمي وعربي ودولي وهو ما جعل الأنظار شاخصة للشارقة كونها عاصمة الثقافة العربية (١٩٩٨) وعاصمة الثقافة الإسلامية (٢٠١٤) وبتقدير يستتبع ألقب عاصمة عالمية للكتاب قريباً جداً إن شاء الله، بإيجاز ومنذ انطلاقة المعرض عام ٩٢ ابدورتين متتاليتين (يناير وديسمبر) في العام ذاته تحقق حتى الآن:

- انتشار أكثر من ألف مكتبة تتعاطى ترويج الكتاب.
- تواجد أجنحة، بل مكتبات كبرى ونوعية في مراكز التسوق الكبرى بالدولة.
- توافر مكتبات في كافة المدارس الرسمية والأهلية بالدولة.
- شبكة مكتبات عامة بمواصفات عالمية في مدن الإمارات وقراها، وبما يتناسب مع أوضاعها الديمغرافية.
- خلال عقدين صدر عن المؤسسات الثقافية والرسمية والدينية وجمعيات النفع العام بالدولة أكثر من ١٥ ألف عنوان في كافة المجالات الثقافية والعلمية.
- تكرست ظاهرة تكريم المؤلفين والكتّاب شكلاً ومضموناً من خلال الجوائز التي ترصدها معارض الكتب بالدولة، والمؤسسات الثقافية، إضافة إلى جوائز للمبدعين الجدد.
- تشكل أطر مهنية لتجويد صناعة الكتاب «جمعية الناشرين الإماراتيين، ملتقى ناشري كتب الأطفال، الاتحاد العربي للنشر الإلكتروني وحماية حقوق الملكية الفكرية والرقيم الدولي».
- توسيع قنوات الحوار الثقافي بين المبدعين العرب والأجانب.
- مساهمة الأنشطة المواكبة لمعرض الكتاب في إثراء المستوى الفكري والثقافي لنخب وشرائح مجتمعية ساهمت جميعها في جمالية المشهد الثقافي والحضاري لدولة الإمارات العربية المتحدة، بحيث غَبَطنْا عليه الجميع.

بوركت الجهود التراكمية التي حققت لنا هذه المنجزات الإيجابية.

وتهانينا لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي بنجاح خياراته الثقافية الإستراتيجية.

أسامة طالب مرة

روايـة أم سيرة أم تداخـل أجنـاس؟

الحـديقة السـرية لمحمد القيسـي

د. إبراهيم خليل

لولم يُشرْناشرُ «الحديقة السرية» لمحمّد القيْسي (١) بكلمة «رواية» على الغلاف الأوّل لما ظنّها القارئ أكثر من سيرة ذاتية، لاسيّما القارئ الذي على دراية بسيرة القيسي، وما توالى في حياته من حوادث في السنوات الأخيرة التي سبقت رحيله المباغت في أواخر شهر آب من العام ٢٠٠٣.

فالمنظّرون لفنّ الرّواية يشترطون فيها أنْ تكون الحوادثُ التي ينْبني منها الجسْمُ الأساسيُّ للسَّرْد حوادثَ مُتخيّلة، وأنْ يكون الراوي فيها شخصاً غيْر المؤلف، وأنْ يكون الشخوصُ فيها غيْرَ حقيقيّين، أيْ أنهم من اختراع الكاتب المُبْدع، وأنْ تجري أوضاعُهُمْ فيها وفقاً لقواعد السَّرْد لا لقواعد الحياة اليوميّة الحقيقيّة. فالكاتبُ الروائيُّ يُحاولُ ما أمْكنه مُحاكاة الواقع لجَعْل الحوادث المتخيَّلة تبدو لقارئه العاديِّ، أو المتمرّس، وكأنَّها حوادثُ حقيقيّة ليست من صُنْع الخيال.

والدلائلُ التي تشيرُ إلى اقتراب نصّ «الحديقة السرية» منَ السّيرة دلائلُ كثيرةٌ جداً.

فالكاتبُ وهو محمد القيسي متماهٍ بالراوي، والراوي الذي هو المؤلفُ متماهٍ بالبطل الذي لمّح النصّ لاسمه مراراً وتكراراً، وسأسوق هنا بَعْضَ الدلائل التي تثبتُ بالدليل الملموس أنَّ القيسي هو من يروي وهو منْ تدور حوله الحكاية، يقولُ المؤلفُ في الصفحة ذات الرقم (٢٩٨) ما يأتي: «هذه المرّة امتدت المسافة أسابيع قليلة كان لابدّ منها، وقد تشقق قلبي في الطريق إلى رام الله، لأرى البيْت الذي تركته مُنذ ثلاثين سَنة، وأتعرّف عليه. وإذ وصلتُ وسعيْتُ إلى المُخيّم رأيت أنَّ هذا المخيّم (يعني مخيم الجلزون) ليس


القيسي

المخيّم الذي أعرف، هكذا تهْتُ، ولمْ أعرف الطريق إلى البيت الذي عشتُ فيه مع أمّي. رُحْت من جديد أمشي على هدْي خارطة الذاكرة، أغمضُ عيني وأرى المُخيَّم طفلاً. ورأيته إذ ذاك واضحاً تماماً. كيف تغيَّرَ المكانُ إلى هذا الحدّ، وغابتْ معالمُ بيْتي؟ لا الشارع نفسُه، ولا دكانُ أبي طلال هناك، ولا شجراتُ الزيتون أيضاً، ولا بيْت الخلاء في العراء المظلل بأشْجار اللوز والبرقوق. لا أيّ شيء مما كان هنا قبْل ثلاثين سنة باقياً مني. هكذا تتعقّد الجغرافيا الأولى لذاكرة الطفولة. إنه الجلزون. مخيم الجلزون».

وأياً كان الدارسُ الذي يُريدُ أنْ ينفيَ صحَّة ما نزعمُه من أنَّ الراوي هنا مُنْدغمٌ في المؤلف، والبطل، على حدّ سواء، فإنه لا يستطيع أنْ يُنكرَ صحّة أنّ القيسي هو ابن مخيم الجلزون، وقد أوضح ذلك، وفصَّله، وجلاهُ، في غير كتاب من كتبه النثرية التي تطرق فيها إلى السيرة والطرْد من المكان، ومنها «كتاب الابن» الذي أشار إليه صراحة في «الحديقة السرية» رابطاً بين مشروع الكتاب، وبعض الحوادث التي رُويَتْ في السّيرة التي نتحدّثُ عنها في هذه المقالة.

والواقعُ أنَّ القيسي لا ينفي عن كتابه هذا صفة السّيرة بدليل أنه يذكر فيه بَعْض شعره،

وبعض أسْفاره، وما كان من شأن الأمّ التي توفيت قبل بدء الحوادث في الرواية بعشرٍ من السنوات، وهو يذكر اسْم ابنته البكر (بيسان). فوق هذا وذاك يذكرُ المكان الذي يقيم فيه، وبيته السابق في الرُّصَيْفة. ويذكر عناوين الكتب التي قرأها، أو اطلع عليها في أثناء تدوينه لهذا النص، ومنها – على سبيل التمثيل لا الحصر – كتاب «الرمل» لبورخيس، و«علاقات خطرة» وهي رواية تراسليّة من تأليف لاجلو أهدتها إليه بطلة الرواية (الصافية) واللهبُ المزدوج لأوكتافيو باث، ويذكر قصيدة لشاعر إشبيلي أعْجبَ بها ذاتَ يوم. (ص٦) ويذكر رواية «تحت الدولاب» لهرمان هسه، فيُحدّث القارئ بملخص تلك الرواية، وما كان منْ شأن بطلها (هانز غيبنراث) مثلما يورد مُقتطفاتٍ منْ «نشيد الإنشاد» منبهاً إلى الصلة بين عنوان كتابه و«الحدائق السرية» المرتبطة بإيروس. (ص١٠٨-١٠٩). وفي مَوْضع آخرَ يحدّث القارئ بحديث جان جينيه الذي نزل ذاتَ يوْم في فندق بالرباط يقال له «النزل الملكي». إلى ذلك يشير لقصائدَ كتبها، فكانت مُؤرّقة له، وإلى آراء لكل من رولان بارت، وجوليا كريستيفا.. ويطالع كتاباً عن حياة نازك الملائكة مؤكداً أنه لم يُعْجب بالروح المتحفظة لديها وهي رائدة الشعر الحديث مثلما يقولون (ص١٥٨) وعن الرواية السُّودانية «بيضة النعامة» يقول القيسي: «فرغت من قراءة «بيضة النعامة» التي قدّمَتها لي ودعوْتني لقراءتها بالسُّرْعة المُمْكنة. أعجبتني كعملٍ – كذا – فنّي شديد الحساسية ومملوء بالسودان. البطلة سودانية – ونكهتها التي تحمل مثلما يقولون، عبيرَ الغابة» (ص١٩٥). وهو دائم الذكر لكتبه فسرعان ما يستل منها واحداً ويشرع في قراءته، من ذلك – مثلاً – قصة «الشيخ والبحر» للكاتب الأمريكي همنجواي التي يقول فيها القيسي: «هي الرواية التي أحبُّ». ونستطيع أنْ نقول مثلَ هذا عن جلال الدين الرومي، وعن كافكا، وبهاء طاهر، وإتيل عدنان ومثل هذا السّيل من الكتُب والنصوص التي يُشير إليها القيسي يضعنا وجْهاً لوجه أمام سيرة، أو اعترافات يكتبها شاعرٌ عاشقٌ، وكاتبٌ مثقف، وقارئ منَ الدَّرجة الأولى.



همنجواي

المنظّرون لفنّ الرّواية يشترطون فيها أنْ تكون الحوادثُ التي ينْبني منها الجسْمُ الأساسيُّ للسَّرْد حوادثَ مُتخيّلة، وأنْ يكون الراوي فيها شخصاً غيْر المؤلف وأنْ يكون الشخوصُ فيها غيْرَ حقيقيّين، أيْ أنهم من اختراع الكاتب المُبْدع، وأنْ تجري أوضاعُهُمْ فيها وفقاً لقواعد السَّرْد لا لقواعد الحياة اليوميّة الحقيقيّة

والرواية لا تحْتملُ مثل هذا التوثيق القائم على تتبّع حياة المؤلف الراوي. ويَسْتطيع من ينظر في نماذج من الرواية العالمية، أو العربية أنْ يكتشف بسهولة ويُسْر شديديْن خلوّ الأعمال الروائية من مثل هذا السِّيال الثقافيّ، لأنَّ الرواية يُفترضُ فيها أنْ تخاطب القارئ العادي الذي لا يعرف من هو بورخيس، أو بارت، أو جوليا كريستيفا، أو إتيل عدنان، أو جلال الدين الرومي. من هنا يأتي القول باقتراب هذا النصّ من كتب السيرة الذاتية والاعترافات، وربما كان هذا الوصفُ أقرَبَ إلى الدقة منْ وصفنا لحديقة القيسي بالرواية.

الرواية / الرحلة:

ثمة وصفٌ آخر لهذه الرواية يمكن أخذهُ بالحسْبان، وهو: الرواية الرحلة.

فمن يقرأ هذه الرواية يكتشف حرْصَ المؤلف، الذي هو الراوي دائماً والبطل، على تضمين النصّ انطباعات عن الأماكن فيما يُشبهُ الارتحالَ الذي يذكّرُنا برواية أمين معلوف عن الحسن الوزان (ليون الإفريقي) وبكتب الرحلاتِ الكثيرة التي صُنفت في القديم والحديث وقد بدأ هذا النزوع في أسلوب الكاتب من الأسْطر الأولى، فقد التقى البطلُ العاشقُ فتاته في رحلة قامَ بها إلى بغداد ليحضرَ مُؤْتمراً. وقد تكرّرَتْ الإشارة إلى هذا اللقاء فيما يشبه التواتر السَّرْدي. ولكنَّ السارد لم يترك فرْصة تفلتُ منْ يده إلا ودوَّن فيها ما جرى في رحلاته من بغدادَ إلى عمّانَ فالمغرب: فاس، والرباط، وسلا، وشالة، والدار البيضاء وطنجة، وغيرها، فإلى تونس، ثم لندن فالإقامة فيها تحت ستار العمل في مركز إعلامي ليكون إلى جانب المرأة التي عشق. ثم الرحلات من لندن إلى تونس فعمّان،

ورحلات (الصافية) إلى أمريكا، فالجنوب الإفريقي، والدوحة، فتونس.

الرواية لا تحْتملُ مثل هذا التوثيق القائم على تتبّع حياة المؤلف الراوي. ويَسْتطيع من ينظر في نماذج من الرواية العالمية، أو العربية أنْ يكتشفَ بسهولة ويُسْر شديديْن خلوّ الأعمال الروائية من مثل هذا السِّياق الثقافيّ، لأنَّ الرواية يُفترضُ فيها أنْ تخاطب القارئ العادي

ومظهر الأدب الوَصْفي (الرحلات) يُخيّم – في الواقع – على السرد من أول النص حتى الكلمات الأخيرة. لكن القارئ المرتاب بما نقول يسْتطيع أنْ يتصفّح على عجل الصفحات من ١٠١-١٥٧ – ليكتشفَ ما فيها من تسجيل وثائقيّ لانطباعات الكاتب عن الأماكن التي تردد إليها. وقد استحالتْ عناوينُ الفصول بفضل ذلك إلى أسْماء أماكن «الحج إلى فاس» و«فاس - ١ نيسان» و«فاس - ٢ نيسان» و«فاس - الرباط ٤ نيسان» و: «الرباط ٥ - نيسان» و«الرباط ٦ نيسان» و«الدار البيضاء ٧ نيسان» ثم «لندن ١٢ نيسان» وأخيراً غاردينيا البحر (ص ١٢١) والعناوين لا تمثل في الواقع دالّاً وحيداً، ولا ذكره لليوم والشهر إلى جانب اسم المكان هو وحده ما يوحي لنا بأنَّ الكتابَ لا يتعدى أنْ يكون مذكرات. وإنما السرد نفسه يحيلنا في بعض المواقع إلى ما يشبه الكتب التي تحسبُ في عداد الكتب السياحية. فهذا سرْدٌ تمّ اختياره بطريقة عشوائية من الصفحة ذات الرقم (١١٤) لنقرأ فيه ما يأتي: «نتجول في الرباط قاصدين شالة نمر بمقهى بليمة ثم نأخذ العربة ندفع ثمن تذكرتين وندخل بوابة شالة، العالية الفخيمة، ساعاتٌ من التجوال، والحديث المتواصل بين أشجار خرافية، وخضرة مُلتهبة الألوان، وقبور لأسلاف لا نعرف، وغزاة سادوا ثم بادوا. ننفضي إلى جلسة على العشب مطوّقين بالأشجار التي تحنو علينا. حيث يَصلنا عزْفُ الطيور، لكأنّ الطبيعة بجمالها كله تحتفي بنا. ثم يمرُّ فوْج كبيرٌ من السائحين الأجانب، رجالاً ونساءً في منتصف العُمْر أو كهولة ينحهشون لجلستنا بيْن الأعشاب». وفي كثير من المواقف نجدُ المؤلفَ الذي هو البطلُ والرّاوي يفتش في الأماكن عن ذكريات، ففي أثناء تجواله في مدينة (سلا) يتذكّرُ موشّحاً للسان الدين بن الخطيب، فيورده (ص ١١٥) وهو يفعل ذلك في أثناء ترَدُّده إلى لندن وتونس؛ فأسماء الشوارع والمطارات والأحياء والأسواق محفورة في ذاكرته، لذا لا نعْجب إذا وجدناه يُشيرُ لكتاب جبرا «شارع الأميرات» الذي دوَّن فيه انطباعاته عن لندن، وعن مناطقَ أخرى كثيرةٍ في إنجلترا، لا سيّما منطقة البحيرات.

نازك الملائكة

الرواية - القصيدة:

في كتابيه «الحساسية الجديدة» و«أصوات الحداثة» استخدم إدوار الخراط تعبيراً جديداً يشيرُ فيه إلى اختلاط الأنواع الأدَبيّة في أعْمالٍ مُعيّنة بالذات وهو القصة/القصيدة. لكنه لم يستخدم فيما أظنُّ وأحْسَبُ مصطلح الرواية القصيدة، أو السيرة القصيدة. ونحنُ هنا نقتربُ من تعبيره ذاك، لكننا نعمّمه على نوْع آخرَ هو السيرة المُرْتبكة بيْن الشِّعْر والنثر، أو بيْن الرحلة والروايةِ، أو بيْن الرواية والسيرة الذاتية.

ومن الواضح أنَّ القارئ لن يفوته أنْ يدرك ما في «الحديقة السِّرية» من أسلوب شعري يطغى فيها على النثر. غيْر أنَّ ما ينبغي لفتُ الانتباه إليه، هو أنَّ هذا النصَّ لا نسْمعُ فيه سوى صوْت المؤلف، متماهياً بصوْت الراوي، المندغم بالبطل في الوقت نفسه بلا مُواربة أو تمويه. وهذا يَعْني أنَّ المتكلم هو المؤلف، وأنَّ النص يدورُ حوْلَ المتكلم المُتمرْكز حوْل أناه. وبما أنَّ الشِّعْر الغنائيَّ وحده خلافاً للملحميّ والقصصيّ والتمثيلي هو الذي يتمرْكزُ فيه المتكلم حوْل ذاته؛ فإنَّ نص «الحديقة السِّرّية» بما هو واضح من الصوت الوحيد الذي يخاطب فيه المؤلف ذاته، أقربُ إلى الشعر الغنائي منه إلى السَّرْد القصصي الذي ينبغي أنْ يكونَ مستقلاً عنْ صاحبه.

والمعروفُ أنّ الأسلوبَ الشعْريَّ يقومُ على ما يأتي:

١- الاستخدام الخاص للغة بتكثيف المجاز والاستعارة والاستكثار من المحسنات.

٢- عدم التقيد بالترتيب المعياري لعناصر الجملة فيلجأ الشاعر للتقديم والتأخير

والتكرير والحذف وفق ما يتطلبه الإحساس والشعور. فإذا كان الناثر يقول: (أنا آتٍ إلى ظلّ عينيك) فإن الشاعر يقول (إلى ظلّ عينيك آت) فالعبارة الثانية يغلب عليها الترتيب الشّعري فيما يلوح على الأولى الترتيب النثري.

٣- والأسلوب الشعري يتسم بتوافر الجرس الصوتي والإيقاع في الكلام والسلاسة وحتى الوزن.

٤- يغلب على الأسلوب الشعري التعبير بالصور تجنباً للوقوع في المباشرة.

٥- يغلب عليه أيضاً الإيحاء والرمز.

وبالنسبة للمعايير التي تميز الأسلوب الشعريّ من النثري في هذا النصّ يستطيع القارئ أن يجد الأمثلة والشواهد الكثيرة التي تنمّ على ذلك ليس في كلّ صفحة من هذا الكتاب بل في كل فقرة إذا أراد البحث والتنقيب. ففي الصفحة ذات الرقم (٣٣) وهو اختيار عشوائي نقرأ «ها هي ذي تفكك كرة الخيوط المتشابكة داخلي خيطاً خيطاً وتفردها أمامي تذيب ما تجمّد فيَّ من ينابيعَ، وأطوار، فأتطاير أنا فراشاً في أجواء المكان». وفي الصفحة التي تليها يكتب القيسي واصفاً قراءة إحدى قصائده

أمام المرأة التي يقعُ في حبّها تلك اللحظة «أتوغل في الكلمات وأراني فيها، لكأنّي اقرأ في سيرة الوَجع الطويل في هذا الوقت بالذات لماذا يتهدّج صَوْتي وتبتلُّ الأهدابُ وما طفرَ الدّمْع؟». وها هو ذا يصف في فقرة قصيرة لقاء الحبيبين بلغة مملوءة بالانزياحات تقرّب النثر من لغة الشعر: «أراها الآن أمامي

ترتدي قميص نوم حريرياً طويلاً بحريّ اللون، وعشبياً قليلاً، تطرّزه الأزهار وأوراق الورد.. تواطأتُ مع الصمت.. وانطبق الباب.. حضنتها طويلاً قبل أنْ أصل إلى الأريكة وتحضنني.. فعلنا ذلك في ظمأ صحراويّ، لكأنّنا من سنوات كنا ندّخر هذا الكنز. كنز الأحاسيس التي لا حدّ لفيضانها الآن» ص٤٣.

ومن البيّن الواضح أنّ الكاتب القَيْسي يلجأ بكثرة للصورة، والمجاز: كنز الأحاسيس، سيرة الوجع الطويل كرة الخيوط المتشابكة داخلي، إلخ.. علاوة على ذلك نجده ينحو في منحاه الكتابي منحى الشاعر في اللّعب بأوضاع الكلمات في الجملة الواحدة «أراني فيها أقرأ سيرة الوَجَع» و«طويلاً دار بنا السائق» ويقول من فقرة (ص٥٩): «أية خفة حملتني على أجنحة هذه العتمة قبل العودة إلى الطاولة، لم تكن بالأمد القصير، كانتْ مدىً شاسعاً وشاشة ناصعة البياض رأيت فيها الصّبْح مكتوباً وأعراس قلبي تظلل الليلَ والجُدران..». فالأصل أنْ يكون الترتيب قبل العودة إلى الطاولة حملتني خفة (على أجنحة العتمة) لكن المؤلف كما لو أنه يكتب شعراً اختار أنْ يبدأ بالسؤال، وأنْ يُقدِّم ويؤخِر لما في ذلك من مراعاة للسلاسة والإيقاع فضلاً عن الترتيب النفسي لاهتماماته في تلك اللحظة. إلى ذلك نعثرُ في الكتاب على المزيد من التكرار في الكلمة، والعبارة، والموْقف، ممّا يُضفي على اللغة الطابَعَ الموسيقيَّ الذي يتضافرُ مع العبارة السلسة القصيرة، المنحوتة ببراعة قلّ نظيرُها في النثر.

والسّؤال الذي يتبادرُ للذهن هو هلْ أفاد السّرد القصصيُّ من هذه الشعريّة في نثره؟ لابُدّ من التذكير بشيء يتناساه كثيرون ممن يكتبون عن الرواية، وهو أنَّ اللغة في الرواية

ينبغي أن تتصف بالتنوّع، فوفقاً لميخائيل باختين يجبُ أنْ تتراءى فيها الأطيافُ اللغوية السائدة بين أناس الحكاية، ولا يمثل التجانسُ اللغويُّ إلا شيئاً واحداً هو غلبة صوْت المؤلف على الأصوات الأخرى، وذلك يتنافى مع المبدأ الذي دعا إليه، والتزمه، فلوبير، وهو ضرورة تغيّب الكاتب عن الرواية. أما «الحديقة السرية» فلا شخصيات فيها بالمعنى الدقيق للكلمة والحوادث فيها تفتقر للتنوّع، والسَّيْرورة، فالراوي، الذي هو المؤلف نفسُه، لا يُراوح إلا بين اللقاء الذي يَضمُّ العاشقيْن تارة، أو الفراق الذي يُباعدُ بينهما قليلاً، ليعودا فيلتقيا تارة أخرى، أو يهجر السرد الزمني لسرْد من نوع آخرَ هو الرّسائل والكلام بوساطة الهاتف وهذا كله -بلا ريب- قلل من استجابة النص لقواعد السَّرْد، وقرّبه على نحو واضح من السّيرة الذاتية، ومن القصيدة النثرية التي تروي بالتفصيل حكاية عشق عابرة، ربطت بيْن اثنين، ثم توقفتْ تلك الحكاية دون أنْ يترتب عليها ما يرجوه القارئ من تغيير يُفصحُ عن قيام السّارد بحبك الحوادث حبكاً يؤدي إلى نهاية.

لذا، إذا كان لا بُدَّ من الجواب عن سؤال التجنيس في هذا النص الموسوم بالحديقة السرية، فإنّنا نرجّحُ نسبته إلى النصوص التي وصفها جينيه بكلمة «النصّ الجامع» ففيه شيءٌ من الرواية وشيءٌ من السِّيرة وشيءٌ منْ أدب الرّحلات وشيءٌ غير قليل من الشعْر، وشيءٌ من الرسائل فضلاً عن الاعترافات، وذلك ممّا يُسوّغ الزّعم بأنّ هذا النص نصٌّ استثنائي يتخطى قواعد التصنيف ويَجلُّ عن التجْنيس.

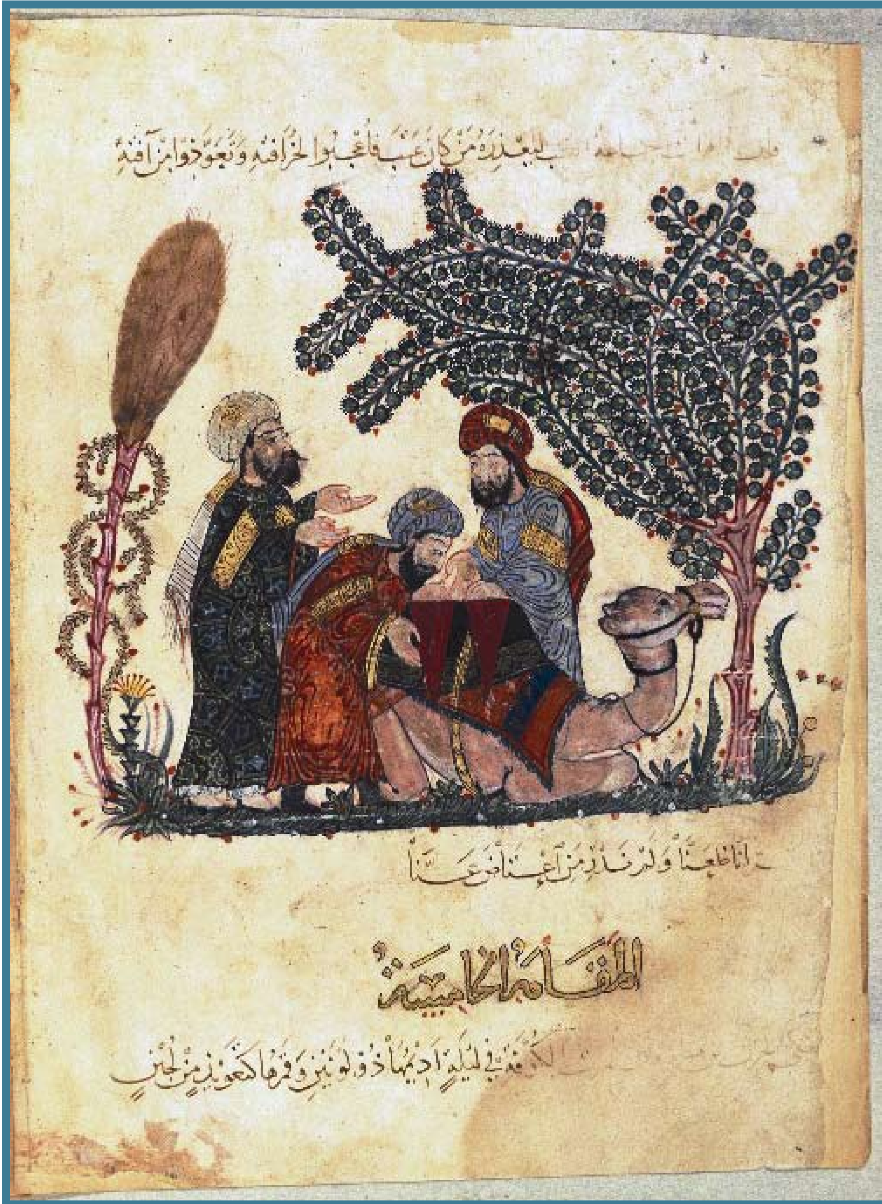
الهوامش:

(١) دار الآداب، بيروت، ط أولى، ٢٠١٢.

سيميائية المنمنمة الإسلامية

التفاعلات الحضارية بينها وباقي الفنون الإنسانية

د. إياد حسين عبد الله



منذ بدايات الإنسان الأولى، كان البحث عن وسيلة للتعبير هدفاً حقيقياً في التواصل مع بني جنسه وبيئته وإن اختلفت هذه الوسائل من بيئة إلى أخرى أو من زمان إلى آخر.

إلا أن النتيجة التي تمخضت عن ذلك هو الوصول إلى لغة كانت تارة مكتوبة أو مقروءة أو إشارية أو حركية أو أيقونية، ووصول الإنسان إلى اللغة إنما فتح الباب أمامه للتعبير عن أول تلك المشاعر والانفعالات والهواجس، وكل ما يجول بخاطره ويحدد علاقته وموقفه بالآخرين والبيئة وما تكتنفه في الزمان والمكان.

وهذه كقيمة إنما تحدد تقريبياً موقف الإنسان من الفكر الحضاري والمدني في تعمير الأرض ونشوء الوعي باعتباره من أعلى القيم الكبرى التي تعمل على ديمومة الحياة واستمرارها، ولعل أولى تلك الوسائل التي اعتمدها الإنسان في التعبير هي تلك الرسوم على جدران الكهوف والتي كان يرسمها لأهداف عديدة قد تكون اجتماعية أو دينية أو اقتصادية أو تحمل طقوساً معينة كان يشعر بحاجتها وضرورتها.

> بنية الحرف استقت أولى قيمها الجمالية من الدعوة الجمعية للفكر وليس الممارسة الإبداعية الفردية وعلى أساس انتماء ودور الفرد في الجماعة، وبما يؤشر لنا بأن القيم الجمالية الجديدة هي قيم جمعية رغم أنها تحفظ للفرد دوره الحقيقي في بناء الحياة وديمومتها. في ذات الوقت التي تغيب الذاتية الفردية أمام المنجز الجمعي

إلا أن حقيقة تلك الرسوم كانت تشكل أولى مراحل الكتابة التي سميت فيما بعد بالصورية وهي أولى الأبجديات القادرة على التعبير والتواصل، ومن الطبيعي أن ترتقي وسائل الإنسان وأدواته بارتقاء فكره ونشاطه واكتشافه لقوانين الحياة والمادة، فأصبحت وسيلة تواصله «لغته» رمزية ثم مقطعية وقطعت حقباً زمنية طويلة وصولاً إلى الأبجديات المختلفة باختلاف أمم الأرض وشعوبها وكان كل من هذه الأبجديات يشكل على مستوى الشكل والمعرفة انعكاساً لتلك البيئة والثقافة ومجموعة القيم والمنظومات المجتمعية لتلك الأمم وهكذا تشكلت الأبجديات أعلى مراحل تطور وسائل الاتصال الإنساني منذ بدايتها كأشكال مرسومة وحتى وصولها إلى أشكال في أعلى مراحل التجريد في الشكل الذي اقترن بالصوت بعد أن كان صورة فقط. وكان أول مظاهر نشوء الأبجدية ومن ثم اللغة، كوعاء للفكر ووسيلة لنقل العلوم والمعارف وكتابة التاريخ التي حفظت الحضارة الإنسانية في كل صفحاتها هو عملية التدوين.

أما الحروف العربية فلم تكن لتبقى وسيلة لنقل تلك الأفكار فحسب وإنما أصبحت قيمة جمالية عليا من خلال تمثل الأشكال الخطوط العربية وبسبب من علاقتها الوثيقة بالبيئة العربية وما فرضته العقيدة الإسلامية من قيم في الوفاء والصدق والإخلاص والأمانة والتي كانت تشكل المبادئ الأساسية للإنسان في علاقته بالمجتمع والبيئة. وقد اتضح ذلك لاحقاً من خلال العلاقة بين الحقيقة العلمية (الكيان الموضوعي) ونظرية المعرفة (الإبستمولوجي) التي يثيرها الحرف العربي، إذ بلغت ذروتها عندما توسط طرفا الجمال والدلالة اللغوية والمعرفية، وبما يمكن أن أسميه (جمال المبنى وكمال المعنى).

فهل أن اقتصار ما جودته الأقلام من تنوع على آيات الذكر الحكيم ومأثور القول وصافيات الحكم قد فاق التصورات وأصبح كفيلاً بأن يحيل الشكل ظاهراتياً إلى جماله الأقصى؟ وإن كان المبدأ كذلك فهل أن للتلقي جمالياً وتطبيقياً بما أثاره جادامر في نظريته للتلقي والتأويل في أواخر القرن العشرين، بأن أقصى ما يمكن أن يصله الجمال هو الكمال. أو ما أثاره الإمام الغزالي قبل ذلك بما يقرب من عشرة قرون بأن (جمال الشيء في كماله اللائق به) وفي كلتا الحالتين لا يمكن الكشف عن هذه الدلالات الظاهراتية وبنيتها العميقة دون استقاء المعرفة من علوم شتى لأن ظاهرة تطور الحرف واستخدامه لم تكن بعيدة عن المنهج الفكري الذي حمله الإسلام مبشراً ومنذراً.

أي أن بنية الحرف استقت أولى قيمها الجمالية من الدعوة الجمعية للفكر وليس الممارسة الإبداعية الفردية وعلى أساس انتماء ودور الفرد في الجماعة، وبما يؤشر لنا بأن القيم الجمالية الجديدة هي قيم جمعية رغم أنها تحفظ للفرد دوره الحقيقي في بناء الحياة وديمومتها. في ذات الوقت التي تغيب الذاتية الفردية أمام المنجز الجمعي، ولم يدخل القرن الرابع الهجري حتى كانت فكرة معالجة الحروف داخلة في كل أشكال المعرفة الإنسانية فعالجها العديد من الفرق والجماعات كما عالجها الصوفية والفلاسفة وحتى المعتزلة، كل على حسب هدفه.

من هذا المنطلق ظهرت أشكال متعددة للخطوط العربية وعبر فترات زمنية استمرت لعدة قرون، وكان كل منها يؤدي وظيفة مختلفة وأصبح لهذه الأشكال قيم جمالية لها تقاليدها وضوابطها ومنطقها الجمالي الخاص الذي يعبر بصورة واضحة عن الثقافة العربية الإسلامية، وكان هذا التنوع والتعدد مصدر ثراء في قيم الجمال كما هو الأمر في مجالات الفكر والفلسفة والأدب والشعر والعلوم التي ازدهرت في القرن الرابع الهجري.

من هذا المناخ العام تستقي العديد من الأعمال الفنية العربية قيمتها الجمالية في أساليب شتى ولا شك أن الخط العربي يمنطقه الجمالي الخاص يعد فناً جمعياً وليس فردياً، فقد اجتمعت كل أسباب ومفردات الجمال العربي لإرساء قواعده وأصوله طوال قرون عديدة مما جعله يشكل بنية شبه مغلقة لا تقبل الإضافة أو الحذف، ليس بكونها تجربة عقيمة وإنما يحتاج فتح بنيته المغلقة ثانية إلى استدعاء كل تلك القيم التي نشأت وتطورت بسببها عبر أربعة عشر قرناً من الزمن.

إن دور الحرف بحد ذاته كان في نفس الوقت مفارقة للذاتية وكشفاً لحقيقة سرعان ما أشاد صرح فن قائم بذاته هو فن الكتابة، ذلك الفن الذي لم ينفرد بنفسه كوسيلة تعبير ذهنية بل تخطاها عبر الفن المعماري، والعديد من التطبيقات العملية اليومية ذات المساس بحاجة الإنسان ولقد ظلت أشكاله الفنية المتنوعة غنية بطاقاتها التجريدية إلى الحد الذي عبرت باستمرار عن المعطى الروحي الصرف للحضارة، وذلك باستمرار ظهورها كلوحات خطية على جدران المسجد أو ككساء من القاشاني للمنائر والقباب، أو كنص كتابي للقرآن الكريم أو ضمن أشكال المخطوطات التي وثقت أشكالاً متعددة من المعرفة.

وتشكل المنمنمات العربية والإسلامية –وليدة المخطوطات التي نقلت لنا تلك المعرفة– واحدة من المظاهر الفنية والثقافية والاجتماعية التي عكست وإلى حد كبير ثقافة تلك المجتمعات، حتى عدت أحد أهم فنون الكتاب الرفيعة القائمة بذاتها والتي تعكس مضامينه الفكرية وظهر هذا اللون الخاص من فن التصوير، الذي يُعرف اليوم باسم: المنمنمات –وكانت تسمَّى قديماً: التزاويق وقد طوَّر الفنانُ المسلمُ هذا الفنَّ الذي ورث أصوله من الحضارت السابقة على الإسلام، خاصةً الحضارات الهندية والفارسية والشرقية.. ووصل في هذا الفن إلى تحقيق لوحة فنية متفردة موضوعاً وشكلاً ومعالجة بل إلى حد الإعجاز والدهشة في أحايين كثيرة لكثرة ما فيها من حشود وعناصر مرسومة بدقة شديدة، وبألوان زاهية وحركات مختلفة، عميقة التعبير عن موضوعاتها المأخوذة من الواقع تارة، ومن الحكايا والأساطير الشعبية تارة أخرى، وإن عدها البعض نماذج تزويقية وسموها المزوقات أحياناً، إلا أن حقيقة الأمر لم تكن تحمل وظيفة تزيينية رغم تضمنها الكثير من العناصر التي توحي بذلك.



إنَّ أولَ كتابٍ عربي ظهرت فيه المنمنمات كان كتاب (كَليلة ودمنة) وهو في أصله كتابٌ هندي ترجمه ابن المقفَّع إلى اللغة العربية، ومن أشهر الكتب التي احتوت على المنمنمات أيضاً مقامات الحريري وكتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني وكتاب الكواكب الثابته لعبد الرحمن الصوفي ومن الكتب العلمية كتاب خواص العقاقير لديوسقوريدس، وكتاب الترياق لـ (جالينوس) وكتاب البيطرة لأحمد بن الحسن وغيرها.

ولعل من أقدم ما وصلنا من صور النبي (صلى الله عليه وسلم) راكباً البراق منمنمة من مخطوط لكتاب «جامع التواريخ» لرشيد الدين فضل الله الهمذاني أنجز عام ١٣١٤ في تبريز وهو من محفوظات مكتبة أدنبره. تحتل الصورة جزءاً من ظهر الورقة الخامسة والخمسين من المخطوط وتظهر النبي أمام ملاكين وسط حقل أخضر صوّر وفقاً للأسلوب الصيني.

وقد برز في تاريخنا العربي والإسلامي عدد كبير من الفنانين الرواد منهم (يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي) الذي اشتهر وعرف كواحد من مصوري (مقامات الحريري) التي تم إنجازها عام ١٢٣٧ ميلادي، ورسوم الواسطي هذه عكست بالرسم واللون والخط والإشارة، ملامح عصر بكامله، ثم جاء (بهزاد) الذي ولد حوالي ١٤٤٠م. وتوفي بعد عام ١٥١٤، وكان أسلوبه الفني أكثر حدة ودرامية من أسلوب الكثيرين من رسامي عصره، كما كان أكثر اهتماماً بالأفراد وشخصياتهم وبمشكلات الحياة اليومية. بعد (بهزاد) جاء (محمد خان شيباني) و(ميراك) و(ميرزا علي) و(ميرسيد علي) و(مظفر علي) وغيرهم.

والملاحظ وجود قواسم مشتركة كثيرة بين هذا الفن والفن الشعبي، وكذلك بينه وبين (الأيقونة) التي كانت تمثل اللوحة المكرسة لموضوعات دينية مسيحية مستوحاة في غالبيتها من الكتاب المقدس.

ومن الطبيعي أن تحتاج الكثير من النصوص المعرفية التي تتضمنها المخطوطات بمختلف مواضيعها إلى رسوم توضيحية تجسد فكرة الموضوع وتنقل العين والفكر إلى المشهد سواء كان واقعياً أو خيالياً حتى يمتلك قدرة أكثر على التأثير والإقناع.. نعم إنها الصورة، ولكنها ليست كأي صورة أخرى، بل هي تكتنز كثيراً من المعاني والدلالات وتضم فنوناً عديدة في آنٍ واحد، ولها قدرة كبيرة على التعبير وتتميز بخصائص مميزة تشمل الجوانب التقنية والأسلوبية والوظيفية التي يطمح إليها هذا التصوير، وينطلق هذا كلّه من فلسفة تتناول الإنسان والكون والدين في إطار عرفاني، وتربط فلسفة التصوير في الإسلام بين العالم المادي وبين العالم الروحي ربطاً محكماً ينزع إلى الكمال ويجعل من أعمال الفن نمطاً فريداً في مزاياه.

من الطبيعي أن تحتاج الكثير من النصوص المعرفية التي تتضمنها المخطوطات بمختلف مواضيعها إلى رسوم توضيحية تجسد فكرة الموضوع وتنقل العين والفكر إلى المشهد سواء كان واقعياً أو خيالياً حتى يمتلك قدرة أكثر على التأثير والإقناع..

في هذه المساحة الصغيرة غالباً ما نحتاج إلى قراءة ما خلف العلامات والإشارات والرموز من خلال عملية الإتقان والجهد المضني الذي بذل في سبيله.. لأجل كتابة نص قرآني أو زخرفة، متمثلاً كمال المعنى في جمال المبنى وفي نسق مع معنى الحديث النبوي الشريف: (إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه)، فيحاول ما استطاع أن يترجم النور المشع من بين الحروف إلى تعبير فني عالٍ وزخرفة رافلة بالفرح والدلال والطمأنينة الروحية. تتحول الخطوط والألوان المتقشفة بين يديه إلى نوع من العبادة في ملكوت الوجد والعرفان، ثم يأتي فنان آخر، فيكمل ما ابتدأه الأول. ومما لا شك فيه أن ما يشد المشاهد إلى هذه الفنون جميعاً هو تلك النقاط المتوهجة والمشتركة بين فنون الحضارة الإسلامية، بمهاراتها ومضامينها الإنسانية الراقية. وبسبب من البنية التركيبية العميقة لشكل المنمنمة ومضامينها فإن المرور عليها كمزوقة جميلة يفقدها قيمتها الأنثروبولوجية والأركيولوجية، وعلى هذا الأساس تبدو ممارسة لعبة التفكيك والتركيب وتحديد البُنى العميقة الثاوية وراء البنى السطحية المتمظهرة فونولوجياً ودلالياً وهي بأسلوب آخر دراسة شكلانية المضمون، هي ضرورة ينحى هذا البحث الكشف عنها عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بقيمتها الجمالية والفكرية والاجتماعية، ضمن منهج السيمياء.

ولأن السيمياء أو السيميولوجيا كما عرفها فرديناند دوسوسير عبارة عن علم يدرس الإشارات أو العلامات داخل الحياة الاجتماعية وهي ذات الفكرة التي يقوم عليها البناء الفكري للمنمنمة، فإنه يبدو أن من المهم في ضوء ذلك البحث عن قراءة جديدة للمنمنمات وهو ما نستهدفه في هذه الصفحات. فالمنمنمة ابتداءً مزيج هائل من العديد من العناصر والمفردات وهي على النحو الآتي:

١ - النصوص بخطوط عربية متنوعة وبقياسات وألوان متعددة.

٢ - زخارف نباتية وهندسية وحيوانية مختلفة الطرز والأساليب والاتجاهات.

٣- رسوم ذات أشكال واقعية متعددة تميل إلى المبالغة في أحايين كثيرة، كالأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية والجماد.

ولعل أهم ما يميز العلاقات القائمة بين هذه العناصر كتكوين فني يحمل مضامين معينة هو:

١- المشهد الحكائي أو الروائي الذي يتخذ أشكالاً متعددة بين البطولة أو مشاهد الصيد أو وسائل توضيحية وتعليمية أو قصصاً لأحداث ووقائع ومواضيع عديدة.

٢ - أكبر قدر من الانتظام في توزيع الأشكال والمفردات وفق أهميتها في التكوين والمضمون.

٣- التوزيع الهندسي المتعدد المستويات والاتجاهات وفق نظام رياضي يحاكي النسبة الذهبية الإسلامية في كثير من أشكالها.

٤- انسجام لوني وإن كان يميل إلى نوع من الواقعية إلا أنه غالباً ما ينزع نحو نوع من المبالغة والرفاهية اللونية التي تدعو إلى الدهشة واجتذاب النظر.

٥ - إتقان عملية التنفيذ وصولاً إلى أدق التفاصيل بطريقة تدعو إلى إبراز المهارة والقدرة الفائقة والإعجاز أحياناً كثيرة.

٦- التسلسل المنتظم في سرد الحدث بكل تفاصيله في مساحة محدودة جداً.

وكل ما ورد آنفاً هو مجموعة كبيرة من الإشارات والرموز الدالة، وبالتالي فإنها نظام ذو دلالة مهما كان تنوعها وأصلها ولكل منها بنية خاصة لها وظائف داخلية وخارجية. وهذا الكم الهائل من العلامات والرموز والإشارات التي تكتنزه المنمنمة الإسلامية لا يضاهيه عمل فني آخر ومن أي طراز. ووفقاً لقواعد الاتصال البصري فإننا أمام مجموعة نصوص بصرية وليس نصاً واحداً مما يدعونا إلى قراءة مركبة لهذه النصوص. وإذا كان جوهر النص هو العلامة فيمكننا متابعة عدة نصوص بصرية في آن واحد. والنص التشخيصي الأساسي الذي يمثل المشهد الحكائي بتقنيته الفنية والجمالية وهو الأكثر دلالة وتشويقاً بحكم واقعيته والعناصر الجذابة التي يحملها على مستوى الفكرة أو المضمون. ويكون عادة هو النص الغالب على تكوين المنمنمات الإسلامية لما يمثله من مشاهد متنوعة لوقائع الأنبياء والملوك والأمراء، ولتوثيق أحداث معينة عبر الزمان والمكان ولما كان علم السيمياء يدرس الإشارات في قلب المجتمع فإن مجمل هذه الأحداث تنتج تلك الإشارات والعلامات. وتشكل العلاقة بينها جميعاً نظاماً سيميائياً يعكس مهمة المعنى، وعادة تكون تلك الأحداث ذات وقع مهم في مجمل التاريخ الإسلامي كمعراج النبي محمد صلى الله عليه وسلم وسفر أيوب عليه السلام، وتعتبر القيمة التعبيرية ذات أثر واضح في مجمل التكوين بسبب من الخصوصية التي تحملها تلك المآثر.

وتبعاً لرؤية بيرس فإن كل تلك العلامات تدرك من خلال تلك المستويات الثلاثة (الإشارة- الموضوع- المعنى). ولهذا فإن مدلول أي من تلك المفردات في تكوين المنمنمة هو معنى الإشارة. أي أنه يمثل العلاقة الأفقية بين إشارة وأخرى. وهذا هو الذي يجعل من المدلول إشارة أيضاً تحتاج إلى مدلول آخر يفسر غموضها ويزيح إبهامها. أي أن تكوين المنمنمة كفيل بحل رموز تلك الإشارات والعلامات فيها. ورغم أن بيرس يركز في ذلك على الوظيفة المنطقية للإشارة يركز دوسوسير على الوظيفة الاجتماعية المتمثلة بالمشهد الدلالي الاجتماعي وكلا المظهرين علاقة وثيقة ببعضهما في موضوع المنمنمة.

ولاشك في أن الموروث الفكري العربي لا يعدو أن يكون في كنهه مخزوناً علمياً أو ثقافياً يظهر في شكل نظام من العلامات الدالة. وتتجلى سيميائية هذا النظام في إطاره اللغوي والثقافي والحضاري. ومهما اختلفت المواضيع في علو شأن مضامينها بين القدسية ومشاهد البطولة والصيد والفخر وجلسات العلم فإن الأسلوب السائد في تقنية تنفيذها هو ذلك المنظور المسطح الذي يعتمد على البعدين ويكاد يخلو من البعد الثالث وهو حقيقة أحد أهم المبادئ في الفن الإسلامي. إلا أن صياغة مفردات التكوين بطريقة جذابة ودقيقة تسلب لباب العقول أحياناً وتضفي عليها طابعاً إعجازياً تنتهي فيه قيمة أو أهمية ذلك البعد.

إن النص اللغوي المتمثل بالكتابة العربية وغالباً ما يتعلق مضمونه بمأثور القول وصافيات الحكم أو الشعر الجميل، كما تتضمن أحياناً بعضاً من النصوص القرآنية. وعلى الرغم من اعتماد الجانب السردي لهذه النصوص لما له علاقة بالنص الأول إلا إن القيمة الجمالية التي يؤكدها التكوين الفني للخط العربي تبرز من خلال ما تثيره أشكال هذه الخطوط المتنوعة من وظائف مختلفة. إذ إن لكل خط من الخطوط العربية وظائف مختلفة على مستوى الاستخدام فضلاً عن التأثيرات البصرية المتبادلة مع باقي المفردات البصرية في المنمنمة وهنا فإن النص الكتابي يؤدي دوراً مزدوجاً على مستوى الاتصال البصري والفكري. الأول في عملية السرد التي تؤكد المضمون. والثاني



على مستوى التكوين الفني لشكل الخط العربي، ويبرز استخدام الحروف سواء كان باللغة العربية أو اللغات التي استخدمت هذا الحرف في شكلين أساسيين:

الأول خطوط الإظهار والتي تستخدم كعناوين بارزة تدل على أهميتها الموضوعية، وفي ذات الوقت تؤكد قيمتها الجمالية كأشكال الخط الكوفي بأنواعه والثلث والمحقق والطومار.. إلخ، وهي خطوط تحتاج إلى عناية كبيرة في التنفيذ والتكوين والتشكيل.

الثاني: خطوط تعتمد لكتابة النصوص وهو ما درج عليه في استخدام خط النسخ من قبل النساخين والوراقين وكذلك خط النستعليق والريحان والتوقيع وغبار الحلية والقصص والمؤامرات والرسائل.. إلخ، واستخدام مثل هذه الخطوط هو لإمكانية تحقق قراءة النص بيسر وسهولة وإن كانت لعديد من المنمنمات تنفذ من قبل رسام واحد، إلا أن كثيراً من الخطاطين شاركوا في كتابة نصوصها بعد أو قبل انتهاء رساميها ومزوقيها، والنص الزخرفي يضفي على المنمنمة طابعاً تجريدياً أو تزيينياً وكثيراً من الرفاهية والبذخ حتى ولو كان المشهد في معركة، وهذا التأثير وبحكم تقنية الزخارف الإسلامية المتنوعة وما تحمله من حياة لونية فارهة فإنها تضفي على المنمنمة إيقاعاً يتضمن قدراً كبيراً من الانتظام والتسلسل المنطقي للأشكال والعناصر، بل حتى على مستوى الأحداث التي تتضمنها المنمنمة. وتتنوع الأشكال الزخرفية فتكون هندسية ونباتية حيوانية تزخر غالباً بكثير من الألوان.

وتؤدي إيماءاتها إلى إشكالية قصدية في علاماتها وهي الإشكالية التي تعد في الفكر السيميائي الحديث، موضوع نقاش بين اتجاهين: اتجاه يؤكد على الطبيعة الإبلاغية التواصلية للعلامة الزخرفية، ويمثل هذا الاتجاه كل من مونان، ومارتيني، وبرييتو في الفكر السيميائي الفرنسي وهم يعتقدون أن العلامة تتألف في أساسها من دال ومدلول وقصد. واتجاه آخر يركز على الجانب التأويلي للعلامة، أي من حيث إمكانية العلامة للتأويل بالنسبة للمتلقي ويمثل هذا الاتجاه رولان بارت الفرنسي، وهو اتجاه يوصف بالسيميائية الدلالية.

ورغم الارتباط الظاهري لأشكال الزخارف الإسلامية ببعض الواقعية الرمزية إلا أنها

تنزع بشدة نحو التجريد فلم يكن الفنان يريد إعادة إنتاج الأشكال الطبيعية، خاصة أن المجال الأول لاستخدام الزخارف انطلق من العمارة الدينية كالمسجد ودور العلم ومن ثم قصور الملوك والأمراء.

إذ إن الفنان يكيّف تعامله مع الواقع الخارجي، من خلال كفاءته العقلية التي تسمح له بابتكار النمط الترميزي الدال وفق التصور الحسي، وما يوفره المحيط الاجتماعي من إشارات ورموز ترتبط بعالم الأشياء المحسوسة وقد أصبح هذا التصور لعالم الأشياء محوراً أساسياً في النظرية الدلالية الإحالية التي جاء بها ريتشاردز، وأوجدن في مؤلفهما (معنى المعنى) والذي أصدره سنة ١٩٢٣م.

وفي ذلك يقول القاضي عبد الجبار: «إن من حق الأسماء أن يعلم معناها في الشاهد ثم يبنى عليه الغائب». وقد أشار إلى هذا المعنى –كذلك– الراغب الأصفهاني، وذلك حينما تحدث عن الفقه، فيقول: «إن الفقه هو معرفة العلم الغائب بالعلم الشائع» فمن هذه الوجهة تعامل العلماء مع العلامة من حيث هي علامة تدل على حقيقة حسية حاضرة تحيل إلى علامة دالة على حقيقة مجردة غائبة.

ولعل تضمين المنمنمة عدة نصوص بصرية يجعل من بنائها الشكلي بناءً مركباً، مما يحيل الشكل ظاهراتياً إلى بنية معقدة تتنوع في الإشارات والرموز والعلامات على غير ذي دلالة.

ورغم أن الكثير من علماء السيميولوجيا في الغرب تناولوا هذا الطراز من البنى الدلالية المركبة والتقوا في كثير من المفاهيم مع فلاسفة العرب والمسلمين بل نهلوا من مناهجهم، إلا أن الانحياز إلى منهج العلماء العرب والمسلمين يغدو هنا أكثر جدوى، بسبب ما تستهدفه العلامة من رؤى عميقة في صميم الحياة الاجتماعية للمجتمع الإسلامي والمتغيرات والإرهاصات والتحولات التي سببها الفكر الإسلامي والمناهج الفكرية المتعددة التي انطوت تحت ردائه.

لقد تبلور علم السيمياء على يد علماء الأصول والتفسير والمنطق واللغة والبلاغة. وكان الباحث والموجه للدرس السيميائي هو القرآن الكريم، إذ منذ نزوله كان التأمل في العلامة بغية اكتشاف بنيتها الدلالية. فقد أرشد القرآن الكريم في مواضع عدة إلى تدبرها، ومن ذلك قوله تعالى: (إن في ذلك لآيات لقوم يعقلون). (الرعد)، وقوله تعالى: (وعلامات وبالنجم هم يهتدون) (النحل). ففي هذا التوجيه الرباني كان التعامل مع العلامة قصد فهم دلالتها الروحية والعقلية والكونية، والاستدلال بحاضرها على غائبها.

إذا تدبرنا مفهوم ابن سينا لدلالة اللفظ نجده يتفق ومفهوم دوسوسير للعلامة. فالعلامة في منظور ابن سينا ثنائية المبنى، تتألف من مسموع ومعنى (مفهوم) وبهذا التصور يلغى من مفهوم العلامة المرجع الذي تحيل إليه العلامة، وذلك ما نجده عند دوسوسير أيضاً، إذ تتألف العلامة عنده من صورة سمعية (دال) وصورة ذهنية أو تصور (مدلول) وهناك بعض العلماء يعدون المرجع طرفاً أساسياً في العلامة، من أولئك أبو حامد الغزالي الذي يرى أن الأشياء في الوجود لها أربع مراتب، إذ يقول: «إن للشيء وجوداً في الأعيان، ثم في الأذهان، ثم في الألفاظ، ثم في الكتابة. فالكتابة دالة على اللفظ واللفظ دال على المعنى الذي في النفس، والذي في النفس هو مثال الوجود في الأعيان، فالعلامة في نظر الغزالي تتألف من أطراف أربع أساسية هي: الموجود في الأعيان، الموجود في الأذهان، الموجود في الألفاظ، الموجود في الكتابة».

إن حركة الحياة الدالة على الوجود هي ظاهرة في الأعيان وتعتمد الإدهاش البصري التي تتخذه المنمنمة في منهجها وطريقة تكوينها، ولعل أكثر ما نكتشفه في ذلك هو تلك الرغبة المتواصلة والحقيقية على الإخلاص في إنجازها وبكل ما تتطلبه من دقة فائقة وما يعنيه ذلك من صبر وجهد فائقين

الموجود في الأعيان:

إن حركة الحياة الدالة على الوجود هي ظاهرة في الأعيان وتعتمد الإدهاش البصري التي تتخذه المنمنمة في منهجها وطريقة تكوينها ولعل أكثر ما نكتشفه في ذلك هو تلك الرغبة المتواصلة والحقيقية على الإخلاص في إنجازها وبكل ما تتطلبه من دقة فائقة وما يعنيه ذلك من صبر وجهد فائقين، ولما كان الأجر على قدر المشقة منهجاً واضحاً في كثير من مناحي الحياة الإسلامية فإن السعي

المطّرد بالجمال للوصول به إلى الكمال كان لا يؤدي إلا إلى أعلى مراحل الإتقان. ولعل هذا أحد أهم المبادئ التي يكشف عنها الفن الإسلامي عبر تاريخه الطويل. ورغم أن الكثير من الوقائع هي حقيقية وغير متخيلة وتعتمد اسلوباً سرديا إلا أن المخيلة الإبداعية أعادت ترتيب هذه الوقائع وفق منهج الفن الإسلامي رغم شدة الحذر فيما يشاع في كراهية التصوير وأحياناً كثيرة تحريمه، ولم يجد الفنان المسلم من بد إلا في إلغائه ما نسميه اليوم بالبعد الثالث فكانت كل المنمنمات ذات منظور مسطح تخلو من العمق في التكوين، وإنما تعتمد تراتباً سطحياً متسلسلاً من أعلى إلى أسفل في تنظيم المفردات والأحداث والتكوين، وهو ما أدى بالتالي إلى أن تتسم بصبغة تزويقية زخرفية.

الموجود في الأذهان:

لعل الذهنية الإسلامية المتوقدة رغم حرصها على المنطق السليم في ظل الفكر الإسلامي الذي فرق في كثير من المتناقضات وأبعد مشاهد عديدة من الخيال لم يزل في بعض نواحيه ينهل من تراث الشعوب في مرحلة ما قبل الإسلام. وهذا أمر طبيعي حتى إنه في كثير من نواحيه كان منهلاً للفكر الديني في تشريعاته وتعاليمه. من هنا كانت الذهنية تمتلك كثيراً من مصادر المعرفة وإن تأرجحت بين الحقيقة والخيال، مما أضفى الكثير من مشاهد المبالغة ليس على مستوى الوقائع في منحاها التاريخي والإيديولوجي، وإنما على مستوى الشكل الظاهر الذي يوهن فقه شكل ما هو موجود في الأذهان أساساً معرفياً في النسيج الحكائي السائد والذي غالباً كان ينسجم مع طبيعة الحياة ومراحل نموها الفكري والعقيدي.

ولكن المنمنمة لم تكتف بصياغة تلك الأحداث وفق واقعيتها التي تساعد الذهن على استرجاع مصادر في المعرفة وإنما صاغته بطريقة تستعرض فيه الوقائع والأحداث على نحو ما، تكون قد حدثت في حلم في أحيان كثيرة. وبالتالي الوصول بالواقعة إلى المشهد الحكائي النادر الذي تحاول هذه المنمنمة تخليده بأبهى حلة.

الموجود في الألفاظ:

لا شك أن شيوع اعتماد الجانب الحكائي والسردي الشفاهي في مجمل حركة الفكر والأدب في التاريخ القديم والعربي والإسلامي خاصة وإن كان من شأنه أن يقلل الاعتماد على عملية التدوين، وهو أمر طبيعي بسبب قلة من يجيد التدوين والكتابة، وبالتالي محدودية الحاجة لها، إلا أنه أصبح وسيلة مهمة في عملية التواصل بين الحياة في كافة مناحيها وبين المجتمع. ولعل في بنية عملية الرواية والراوي – من روى – والتي تتخذ الهيئة اللفظية أساساً في بنائها المعرفي والأخبار كانت وسيلة في بناء كل جسور التواصل حتى كان إنسان ذلك العصر يتتبع مصادر الرواية اللفظية عن فلان وعن فلان وعن فلان إلى أن يصل إلى مصادرها الحقيقية. فإن هو وجد شكاً في أحد رواتها كانت تلك الرواية لا ترقى إلى اليقين بل هي للشك أقرب.
ولم تكن تلك العملية تتكرر في الأسلوب الحكائي أو الروائي وإنما اشتملت على العديد من نواحي العلم والمعرفة في شتى جوانب الحياة.

هكذا تشكل الموجود في الألفاظ نسيجاً مهماً يدخل في نسيج الحياة والمجتمع العربي والإسلامي، وبواسطته وصلتنا كثير من الوقائع والمعارف والعلوم والحوادث.

ورغم أن عملية التدوين كانت الشغل الشاغل في إعادة تدوين المعرفة وفق مبدأ –كل سر جاوز الاثنين شاع وكل علم ليس في القرطاس ضاع– إلا أن أهم دواوين العرب كان الشعر مثلاً، فقد بدأ وانتشر وتطور عبر الآفاق من خلال وجوده اللفظي، بل إن كل بحوره وموسيقاه كانت تعتمد تلك الألفاظ التي تدرك الأذن موسيقاها فتميز ما بين الغث والمحكم والهزيل والمنقول والأصيل.
ومن هنا فإن المنمنمة تكمل ما هو موجود في الألفاظ عبر كثير من الروايات والأحداث، وتعيد صياغة تلك الرواية بوسائل مختلفة عبر اختلاف رواتها بين الحقيقة والمبالغة، أو بين الصدق ومجافاته، بل إن كثيراً من عناصرها اللفظية التي تتجسد بأنواع مختلفة من الخطوط العربية تحمل كثيراً من النصوص الأدبية والشعرية والدينية والخرافية والواقعية وجميعها ترتبط بنظام لفظي يحيل لنا كل تلك المعاني والمدلولات التي تكتنزها.

الموجود في الكتابة:

وهو ما يؤشره التنوع الهائل في التراث العربي والإسلامي عبر عملية التدوين وتطورها في كافة مراحلها سواء كان ذلك على مستوى الشكل أو اللفظ. إذ إن المفردة الكتابية بشقيها التدويني واللفظي خضعت لنفس عمليات التطور البنائي، وبالتالي فإن القيمة اللفظية في تجويدها لم تكن لتقل من القيمة التجويدية في كتابتها. وهكذا ورثنا علم التجويد في القراءة، كما ورثنا علم التجويد في الكتابة وحسن الخط.

لقد بددت الكتابة وعملية التدوين كل ما شاب عملية الرواية من سوء الظن والفهم التي كانت تصاحب بعض الرواة والمتفيقهين عبر التاريخ، فحفظت العهود والمواثيق ومأثور القول وصافيات الحكم عبر الأجيال.

ولم تكن الكتابة العربية بأشكالها الفنية المتعددة تؤدي أغراضاً في توصيل العلوم والمعارف والأخبار، وإنما بلغ ثراها في التعبير عن وظائف مختلفة في شؤون الحياة، فكان لكل شأن ثقافي وفكر خط خاص يكتب به، وهي حالة تعكس تطور الجانب الجمالي وقدرته على التعبير المجرد في صورة الحرف عن مكونات التجربة الفكرية، وقلما ارتقى حرف من حروف الأمم إلى ذلك.

وفي المنمنمة يؤدي الموجود في الكتابة دوراً مهماً لا يقل عن الموجود في الأعيان، عندما يعيد إنتاج تلك الرواية بطريقة مزدوجة لا تخلو من جانب بلاغي رائع، الأول في إعادة تلاوة الحدث والتعبير عنه بأسلوب أدبي رفيع يزيد من متعة الذهن والذاكرة، والثاني في اختيار شكل من أشكال الخطوط العربية التي يشكل تكوينها جزءاً من تكوين المنمنمة عبر سلسلة من العناصر والأسس والعلاقات الجمالية.

جمع الموجودات:

لا شك أن اعتمادي على رؤية الغزالي الذي يرى أن الأشياء في الوجود لها أربع مراتب، في إعادة قراءة المنمنمة الإسلامية قراءة سيميائية قد أدركت مبتغاها، لأن الغزالي قد أدرك قبلنا أهمية اللغة في إبداع النظام التواصلي، حيث أشار إلى أهمية التحليل المزدوج الذي يتناول العلاقة بين الألفاظ والأفكار من جهة، والأشياء المشار إليها من جهة ثانية، وهو ما تنطوي عليه المنمنمة، فكل ما تحويه من أشكال وعناصر متمثلة بالشخوص والمفردات والزخارف والكتابات بأنواع خطوطها الجميلة والمتفردة كانت تسعى إلى خلق نظام تواصلي مركب وليس بسيطاً، وإنما يعيد إنتاج الفكرة بأنظمة بصرية متعددة، يؤكد الواحد منها الآخر في متوالية تتكرر دون توقف فتحيل المعنى إلى شيء من السحر وصورة من الخيال وعبر جمالات متعددة.

وربما يؤخذ على عملية الجمع بين الموجودات اختلافات تقاناتها ووسائطها المنوعة بين الشكل والمضمون وبين الظاهر للعيان وعما خفي في بنيتها العميقة، إلا أن عاملين أساسيين يوحدان كل الموجودات مع وجود كل تلك الاختلافات.

الأول: شدة تأثير المضمون الفكري والحكائي والروائي للمنمنمة، في وحدة الموضوع وتسلسل الأفكار والأحداث والوقائع، مما يجعل كل المفردات ترتبط بهذا الأصل فلا تحيد عنه مهما اختلفت وتنوعت مفرداتها.

الثاني: إعادة صياغة كل الموجودات في شكلانية صورية اتصالية تعي بدرجة عالية قيمة التكوين الفني ضمن المنطق الجمالي للفن الإسلامي والذي استوعب كل التأثيرات الفنية والجمالية والرموز التراثية والشعبية للأمم والشعوب التي انطوت تحت لوائه، فتحوّل تنوع التقانات والمفردات إلى ثراء جمالي تزخر به المنمنمة في محاولة للإفصاح عن كل شيء في هذه المساحة المحدودة.

والمنمنمة بجمعها بين وسائط متعددة المظهر والتقنية والمعالجة لا يذكرني إلا بما تسعى إليه تقانات العصر الحديث بعد أن بدأت تحولات التفكير التناظري إلى نمط التفكير الرقمي في إعادة إنتاج أعمال فنية متعددة الوسائط، ولكل من هذه الوسائط أشكال مختلفة في آلية إدراكها وتواصلها وتكوينها من أجل الوصول بالعمل الفني إلى أقصى تعبير، وبالتالي إلى أبلغ تأثير. وربما يتسع الفضاء لاجتهادات أخرى في تفسير العلامة وفق منظور آخر قد تغني الدراسة والبحث. وإن اختلف الدارسون القدامى والمحدثون في تفسير العلامة وبيان أهميتها على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم العلمية من لغويين وفلاسفة وعلماء أصول، وحسب طبيعة العلامة من حيث هي شيء محسوس يدلّ على شيء مجرد غائب عن الأعيان.

إذ يقول ابن سينا: «إن الإنسان قد أوتي قوة حسية ترتسم فيها صور الأمور الخارجية.. فترتسم فيها ارتساماً ثانياً ثابتاً، وإن غابت عن الحس.. ومعنى دلالة اللفظ (هو) أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم ارتسم في النفس معنى فتعرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم فكلما أورده الحس على النفس التفتت إلى معناه».

كما نجد هذا التصور نفسه عند الراغب الأصفهاني، إذ يقول: «الدلالة ما يتوصل به إلى معرفة الشيء، كدلالة الألفاظ على المعنى، ودلالات الإشارات والرموز والكتابة، وسواء أكان ذلك بقصد ممن يجعله دلالة، أم لم يكن بقصد، كمن يرى حركة إنسان فيعلم أنه حي».
وإن تعددت صورة العلامة أو اختلفت أشكالها وهو أمر واقع ورثناه عبر الدراسات

السيميائية القديمة منها والحديثة إلا أنها في المنمنمة ورغم اختلاف التأويل تسعى جميعها إلى النظام التواصلي معرفياً بين الكلمة تارة أو الصورة أو الزخرفة تارة أخرى.

وعلى هذا الأساس فقد تجيء العلامة في أشكال متعددة، مرة أيقونة أو تمثال، وأخرى رمز، وثالثة إشارة، ورابعة مؤشر. ورغم اختلاف تكوين كل صورة من صورها إلا أن النظام التواصلي على مستوى الفهم والتأويل والتفسير هو ما يجمعها، وعند إعادة تأويلنا لهذه الأشكال من العلامة في المنمنمات الإسلامية فإن قراءتنا يمكن أن تتضمن الصور الآتية:

الرمز: وهو دال أينما ورد في المنمنمة – وفق نظام دوسوسير – الذي يتكون من دالٍّ ومدلول، وبالتالي فإن ورود الدال في المنمنمة يتبعه بالضرورة مدلول كالسيف» أو الصقر أو الفرس أو أفعى، وقد يأتي الرمز ككلمة مكتوبة أو مجازاً منطوقة وتتألف من مجموعة وحدات صوتية –فونيمات– وهو يقابل اللفظ في التراث الإسلامي والعربي، وهنا فالعلاقة بين الرمز والمرجع علاقة غير معللة وغير مباشرة إلا من جانبي المثلث الذي يتضمن المرجع، الفكرة، الرمز. وتتعدد الرموز في المنمنمة بتعدد ما تؤديه الكلمات والحروف من دلالات على مستوى النص وعلى مستوى الشكل الفني وبالتالي فإن المنمنمة حافلة بالعديد من الرموز التي تحيل المتلقي إلى دلالات متعددة، ومن هذه الدلالات ما هو يعبر بصورة مباشرة لغوياً عن السرد الحكائي لمحتوى النص، ومنه ما يعبر بشكل غير مباشر عبر التكوين الفني للشكل، وفي كلتا الحالتين تؤدي الرموز دلالاتها في المنمنمة بطريقة بصرية.

الفكرة (المفهوم) وهي الصورة الذهنية التي تتراءى من خلال الدال، والفكرة تقابل المعنى أو المدلول عند دوسوسير. كفكرة النصر أو الموت أو الخوف، والعلاقة بين الرمز والفكرة هي علاقة سببية، أي أن الفكرة هي العلة في وجود الرمز وهو ما يقصده رسام المنمنمة العربية والإسلامية عبر كل الرموز التي تضمنها المنمنمة. ففكرة الفروسية والشهامة هي علة وجود الفرس، وفكرة النصر هي علة السيوف المسلولة. فالإحالات الذهنية التي تؤديها الدوال من خلال الرموز سواء كانت هذه الرموز أيقونية أو إشارية أو مؤشراتية هي جزء وأهمية النص البصري الذي يكمل الدلالات.

وقد تعددت الأفكار والمفاهيم في المنمنمات وأدت وظائف عديدة جداً بين الوظيفة الاجتماعية والأدبية والعلمية والتربوية والجمالية. أي أنه كانت تتخذ من النشاط الإنساني لتلك المجتمعات محوراً أساسياً فيها. ولهذا السبب فإن المفاهيم التي كانت تتداولها كانت جزءاً من التطور الأنثروبولوجي للمجتمع في إطاره العام، خاصة إذا علمنا أن جل ما تناولته هذه المنمنمات مشاهد ووقائع تخص الأنبياء والرسل كالمعراج وقصة النبي أيوب ووقائع الملوك والأمراء والأحداث الجسام.

المرجع: وهو الواقع الخارجي (الذي تمت الإشارة إليه بالموجود في الأعيان) وهذا لا وجود له عند دوسوسير ويقابل المشار إليه في تعريف أوجدن وريتشاردز.

ويؤشر المرجع في المنمنمة مجمل المضمون الذي ترتكز عليه الفكرة ويحاول الفنان الترميز له عبر النصوص البصرية المتعددة، وهنا تبرز ضرورة اتفاق تلك الرموز بمدلولاتها مع مجمل المرجع فحلقات العلم والأدب بوجود رمز مثل شيخ فقيه ومريدين متيقظين، أو كرمز لصورة النبي (صلى الله عليه وسلم) والبراق تحيلنا إلى فكرة المعراج ثم تحيلنا إلى واحدة من معجزاته.

> لا شك أن شيوع اعتماد الجانب الحكائي والسردي الشفاهي في مجمل حركة الفكر والأدب في التاريخ القديم والعربي والإسلامي خاصة وإن كان من شأنه أن يقلل الاعتماد على عملية التدوين، وهو أمر طبيعي سببه قلة من يجيد التدوين والكتابة، وبالتالي محدودية الحاجة لها، إلا أنه أصبح وسيلة مهمة في عملية التواصل بين الحياة في كافة مناحيها وبين المجتمع

إن المنمنمات التي تزخر بها الفنون الإسلامية لها مداخلها ومخارجها وأنماط تدليلها، إن في كل منها نصاً، وككل النصوص التي تتحدد باعتبارها تنظيماً خاصاً لوحدات دلالية متجلية من خلال الرموز والإشارات والعلامات في أوضاعها المتنوعة والتفاعل بين هذه العناصر، وأشكال حضورها في الفضاء والزمان يحدد العوالم الدلالية التي تكتنزها المنمنمة. ومن هذه الرؤية لا يمكن للمنمنمة أن تتحول إلى نص إلا من خلال

عملية انتقاء مزدوجة هي انتقاء الرموز والعلامات والإشارات التي يجب أن تظهر وانتقاء العناصر التي يجب أن تختفي.

أي أن اختيار ما يسهم في تكوين النص البصري انتقاء يحضر في نص المنمنمة من خلال غيابه، (وكل شيء يدرك في ذاته وفي علاقاته بما يتطابق أو يتناقض معه).

ووفقاً لذلك فإن اشتغالها كنص مغلق مكتف بذاته دالٌّ على معقولية النص البصري المدرك ورهين بإمكاناته على إعادة تنظيم العناصر التي تم انتقاؤها وفق نمط جديد وهو ما يشكل النص البصري فعلاً.

الدلالات البصرية

ومادامت المنمنمة هي تحديداً وليدة إدراك بصري، فإن تمثيل المفردات داخلها يعود إلى تحولات أنطولوجية لماهيات مادية وتقديمها على شكل إشارات وعلامات، باعتبارها عناصر ضمن أنساق سيميائية يعد الإدراك البصري نفسه بؤرة تجلياتها، ولأن التفاعل بين النظرة ومعطيات التجربة الواقعية التي تتضمنها المنمنمة هو وحده الكفيل بتحويل الإدراك البصري إلى نموذج، يحدد قيمة كل من عناصرها ووجودها الثقافي والديني والأسطوري فإن أهمية هذه النظرة وما ينتج عنها من تأويل مختلف، بسبب ما يظهر منها وما يختفي وكذلك في ألوانها وخطوطها ومساحاتها في تكوينات بالغة الدقة، تجعل من الذات المبصرة تحيل كل تلك الأشياء بفضل نظامها التأويلي إلى نسق سابق محاولة اختراق ذلك النسق، لأن في كل منمنمة بناء مزدوجاً، أوله تقوم به عين المصور في ترتيب عناصرها ومفرداتها وتكوينها والتي تتحكم في الشكل النهائي لإنتاج المنمنمة، والثاني هو ما يقوم به المتلقي في قراءته لتلك المنمنمة فيعيد تأويلها وفق نظام آخر، ومما لاشك فيه أن تتعدد القراءات بتعدد المتلقين، وإذا ما أخذنا البعد الزمني الذي رسمت به المنمنمات فإن متغيرات الواقع الاجتماعي والفكري التي أضيفت إلى عمر الخبرات البصرية تجعل من قراءتها اليوم شيئاً شديد الاختلاف، ليس لأن المنمنمة كانت جزءاً من النسيج الفكري والاجتماعي لذلك الزمان، ثم تحولت إلى قطعة متحفية في يومنا هذا، وإنما لما كانت تؤديه المنمنمة كجزء من حركة الحياة في تلك البيئة وكرد فعل عليها لم يعد موجوداً،



بفعل الكثير من التحولات الفكرية والتقنية والمعيشية وبالتالي فإن المنمنمة بتكوينها الجمالي والاجتماعي والنفسي كانت مرآة دقيقة تعكس إيقاعات تلك العصور، وقد تختلف عن مدى قيمة وأهمية هذه الإيقاعات مقارنة بدوامة وحركة حياتنا اليوم، ولكنها بالنتيجة هي محصلة فكرية وجمالية لتقاليد وقيم وسلوكيات ونوايا من نوع آخر لم تعد كثيراً من أركانه موجودة اليوم، فماذا يعني ذلك تأويلياً اليوم؟

من المؤكد أن المنمنمة اليوم لا يمكن أن تدخل في نسق حياتنا إلا من خلال المتحف، بعد أن حولت التكنولوجيا آلاف الصفحات إلى رقاقة بسيطة لا يتجاوز حجمها بضع ملليمترات مربعة.

من هنا فإن مشكلة الدلالة في المنمنمة تتضح في كيفية تحول مفرداتها التكوينية إلى علامة ونص وإلى معنى داخل هذا العالم المتنافر؟ وكيف يمكن بناء عالم دلالي منسجم انطلاقاً من الجمع بين عناصر مختلفة الماهيات والاشتغال والانتماء؟

ومع وجود الكثير من الخصائص الجمالية والتأويلية اليوم بين النصين البصري والكتابي بفعل علوم الاتصال بل وحتى على مستوى التكوين البنائي لمفرداتهما. عليه، فإن مشكلة الدلالة التي تطرحها المنمنمة، هي كيف تتحول عناصرها التكوينية إلى علامة ونص وإلى معنى داخل عالمها الذي تسعى إلى أن تكون جزءاً مهماً منه، رغم أن نصوصها البصرية ذات تنوع هائل لا يجمعها إلا ذلك السحر الخلاب الذي يأخذ بالعقول. فكل عناصر التكوين فيها إحالات رمزية للإبلاغ حتى يصل بنا النص البصري عبر عملية التأويل إلى سرد حكائي متسلسل في كل مراحله نتمكن من التعامل معه بنفس الطريقة التي نتعامل بها مع الكلمات، أي أننا ندرك تلك العناصر وفق زاويتي نظر، زاوية الشكل الوجودي، كل الأشكال الضمنية في التكوين، وزاوية الفعل التدليلي - الأنساق التي تؤول وفقها الأشكال وستكون المنمنمة من هذا المنظور بؤرة تنصهر داخلها البنيتان معاً، وتحيل هاتان البنيتان على تنظيم جديد للتكوين والمفردات والعلاقات: انزياح عن الأصل أو تثبيت له أو إعادة لتعريف أشكال وجوده. فالعنصر داخل المنمنمة ينظر إليه كتمثيل لوجود (ما يدرك في معزل عن الأشياء الأخرى أولاً، وما يدرك خارج، أي نسق ثانياً)، وينظر إلى تأليف الأشياء كبنية لإنتاج دلالة خاصة بفضائها المحيّن من خلال هذا التأليف.

إن المنمنمة في سياقها التاريخي والجمالي ليست مجرد عملية فنية وجمالية وإنما تحديد لأنماط البيئة المتعددة التي يعيشها الإنسان في جوانبها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية تجتمع في قاعدة مثالية للفعل الإنساني، ولهذا فإن عملية إدراك دلالاتها لا يمكن إلا ضمن نسق كلي لا يتجزأ وفق سياق يمنح العنصر المحدد داخل فضائها المغلق، دلالة تنأى به عن أصله لتحيله إلى فضاء تطور الفكر الإنساني أنثروبولوجياً، أي أن تنظيم الدال أو الدوال ضمن الأشكال الأيقونية في المنمنمة ونمط توزيع الوحدات المكونة لها هما المتحكمان في عملية إنتاج المعنى وتحديد طبيعته.
وبناء على ذلك ووفقاً لرأي إيكو فإن عملية بناء الدال الأيقوني في المنمنمة يشغل ثلاثة مستويات أساسية يغطي كل منها حقلاً من حقول الممارسة الإنسانية وهي:

الأيقون.
الأيقونوغرافيا.
والصورة البلاغية.

المستوى الأول: وهو خاص بالنسق الأيقوني وهو ما يمكن أن نترجمه بلغة بسيطة، في القدرة على تحويل دال لفظي إلى دال بصري. وبعبارة أخرى، فإن المسألة تتحدد في إعطاء المضمون المدرك أصلاً من خلال الحقل اللساني معادلاً صورياً مثال ذلك: تحديد خاصية «البطولة» من خلال مشهد النصر على الأعداء.

المستوى الثاني: ويعود إلى النسق الأيقونوغرافي، ويتعلق الأمر بمجموع التمثيلات البصرية التي تحيل على تشكيل صوري يحتوي في داخله مدلولاً نسقياً لشكل اعتباطي ويشتمل إما على تشكيل صوري ذي صبغة تاريخية: «مجموعة فرسان» في زمان ومكان معينين، وإما على تشكيل بصري مرتبط بحقل الموضوع ذاته، فحركة الفرس تتميز بطريقة خاصة في الوقوف والمشي والنظرة والحركة وما يوضع عليه من زينة.
ج - أما المستوى الثالث فيعود إلى حقل البلاغة، ويتعلق الأمر بإعطاء صورة بلاغية متجلية من خلال حامل من طبيعة لسانية مقابلاً بصرياً (حلقة من حلقات الذكر أو السمر المزدحمة). ويضيف لها النص الكتابي سرداً خاصاً كنص بلاغي حكائي يجعل عملية التأويل وثيقة الصلة بالنص البصري.

إن التنوع الهائل في مفردات المنمنمات على مستوى المضمون والشكل الظاهر لتيو على رأي بيرس غالباً ما تشكل متوالية في عملية التحليل من خلال دخولها في نسق متناغم

ينتج في محصلتها النهائية دلالاته ومعناه وقد تكون هذه المتواليات على ثلاثة مظاهر:

• متوالية تشكل إحالة صوتية لمشاهد معركة أو مشهد صيد أو جلسات علم أو سمر ولكل منها إحالتها المختلفة، تتجسد من خلال الحركة والاتجاه وعلاقات الضوء والفضاء وطبيعة التكوين الفني الذي يجمعها.

• موضوع يتضمن متوالية تستند إلى التمثيل الأيقوني من أجل إنتاج الصورة الذهنية وتعيد المشهد إلى ما تختزنه الذاكرة من خبرة، حتى وإن كانت هذه الخبرة جزءاً من حلم، وهو ما يشكل أساس المعرفة التي تستند إلى موضوع، وبدونه لا يمكن أن يرتقي الموضوع إلى معرفة. وقد يتنوع التمثيل الأيقوني بين نصوص الخط العربي أو الزخارف المتنوعة أو الرسوم التشخيصية.. إلخ.

• مجموعة المفاهيم المتولدة من النصوص البصرية المختلفة في المنمنمة التي تحيل إلى صور ذهنية واقعية في مشهد متكامل من الأحداث والسير والوقائع ورغم واقعيتها الشديدة على مستوى إنتاجها الفني إلا أنها تنزع إلى أن تكون جزءاً من عالم يشوبه السحر والخيال، من خلال جعل كل العناصر ذات صفة مثالية في التكوين.

إن الترابط بين المظاهر الثلاثة، وفق تأليفات دلالية مفتوحة على كل الاحتمالات، هو ما يشكل المضمون الحقيقي للمنمنمة وهذه المعطيات هي التي تشكل أنساق المنمنمة ومضمونها الحقيقي فما ندركه نحن كدلالات مرئية يشكل في واقع الأمر الأساس الذي ينبني عليه إنتاج المعرفة: المعرفة الخاصة بعالم التكوين الخارجي وطرق استيعابه من لدن ذاتية الرائي المدركة وعلى هذا الأساس فإن التركيب الثلاثي للمنمنمة هو نفس التركيب الثلاثي الذي يتحكم في عملية إدراك التكوين الخارجي.

ولا شك في أن قراءة تحليلية للمنمنمة سيحيلنا إلى الكثير من المعاني والدلالات التي تحتاج إلى دراسات تفصيلية أكثر توسعاً، ولكن تبرز لدينا المحصلة النهائية التي تؤول لنا قيمة الدلالة وطبيعة المعنى من خلال عملية التأويل، خاصة أن هذه العملية وفقاً لهيكليات المناهج النقدية الحديثة، أو كما يرى جادامر بأن تعدد التأويل سينتج عنه قراءات متعددة على مستوى المحتوى والمتعة البصرية.

التأويل

رغم أن مفهوم التأويل شديد الارتباط بالتصور الذي نملكه عن دلالات المنمنمات وعن شروط وجودها وأشكال تحققها الأولية في مجال الصورة الذهنية على الأقل فإن الملامح الأساسية في تكوينها في اعتماد الخط العربي بأنواع خاصة تستخدم في إنجاز المخطوطات تشير إلى أن هذه الخطوط لا تقف في حدود دلالاتها اللغوية، وإنما تتجاوز إلى قيمتها الجمالية التي تسهم في إعادة صياغة التكوين الفني الذي بدأه الرسام ولم يكمله، ثم أضاف له المزخرف مفردات وإن استقلت في ظاهرها عن الموضوع إلا أنه يمثل جزءاً أساسياً من بيئة تلك المنمنمة التي لا تستغني عنه، فالمعاني التي تحملها تلك الخطوط العربية ودلالاتها اللغوية تسهم بشكل فاعل في تحديد المعنى والموضوع في آن معاً، وهنا لعل أبسط التعابير الدالة على التأويل وضروراته هو ما تجتمع عليه كل تلك العناصر في التكوين رغم تعدد دلالاتها منفصلة سواء تعلق الأمر بأشكال الخطوط العربية المستخدمة أو طرز مختلفة من الزخارف النباتية أو الهندسية أو الحيوانية، أو الرسوم التشخيصية التي تحتفي بها المنمنمة وكثير من مشاهد الطبيعة والعمارة والأشياء التي تدخل في تكوينها.

إن المبدأ الذي تشكل فيه المنمنمة المتضمن كل الأشكال التعبيرية والوظيفية التي يتوسل بها الرسام والخطاط والمزخرف في إنتاج دلالاتها هي في الحقيقة لا يمكن تاويلها خارج بيئتها الزمانية والمكانية.

وعلى هذا الاساس فإن إمكانية وجود ثوابت لظاهرة المنمنمة وعلى مستوى دلالة الشكل تحدده ماهية العناصر ذاتها وهي العناصر ذاتها التي لا يمكن التصرف فيها دون أن يؤدي ذلك إلى المساس بجوهر المنمنمة كظاهرة.

إن عملية إنتاج الدلالات المرتبطة بخصوصية التكوين الفني للمنمنمة ضمن بيئتها الثقافية والاجتماعية هو وجود يشير إلى المعنى المباشر الذي يمكن اعتباره قاسماً مشتركاً لكل الدلالات التي تتبناها أي تكوينات بصرية على اختلاف مكوناتها الفنية، في حين يمكن التعامل مع المعاني باعتبارها قيمة مضافة تعد نتاجاً للقيمة البلاغية للمنمنمة.

رغم أن المناهج النقدية الحديثة طورت التصورات الغربية عن التأويل والذي يطلق عليه اليوم بالهرمنطيقا فإن هذا السياق يؤشر استقطاباً ثنائياً يجمع بين أكثر من دلالة في تأويل المنمنمة أحدهما معنى مباشر في جماليات التكوين الفني والمشهد

الحكائي، والثاني في الصورة الذهنية التي يحيلها ذلك التكوين إلى البيئة الاجتماعية، حيث تحمل مفرداتها سر تأويلها ووجودها. ومن هنا كانت نظرية المعاني الأربعة (المعنى الحرفي والمعنى الروحي والمعنى المجازي والمعنى الأخلاقي) وفي ضوء ذلك يعاد تأويل النص بأوجه مختلفة تبعاً لقراءة معانيه المختلفة.

إن عملية تأويل المنمنمة باعتبارها نشاطاً معرفياً لم يعد يقف في حدود النصوص الأدبية وإنما انتقل إلى النصوص البصرية كونها تؤدي ذات الدور الذي تبثه أنواع أخرى من النصوص، وهو في ذات الوقت كنشاط ضروري تستند إليه العديد من العلوم الإنسانية من أجل فهم أفضل للقيمة التراثية والحضارية للمنمنمة.

المصادر:

(١)-ينظر، عبدالعزيز بن عبدالله، التعريب ومستقبل اللغة العربية، معهد البحوث والدراسات العربية، ١٩٧٥، ص ٧٨، ٧٩.

(٢)-ينظر، ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ١٢/٣١١، ٣١٢، مادة (سوم).

(٣)-ذكره الجوهري في الصحاح، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٤، ١٩٥٦/٥، (سوم). وابن منظور، لسان العرب، ١٢/٣١٢، (سوم).

(٤)-ينظر، عبدالعزيز بن عبدالله، الدلالة المقارنة في خدمة تاريخ الحضارة المقارن، مجلة اللسان العربي، العدد ٢٣، الدورة المالية ١٩٨٢، ١٩٨٣، ص١٦٦.

(٥)-جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٥، العدد ٣، مارس ١٩٩٧، ص٧٩.

(٦)- المرجع السابق، ص ٧٩.

(٧)-بيير جيرو، علم الإشارة–السيميولوجيا-ترجمه عن الفرنسية منذر عيّاشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط١، ١٩٨٨، ص ٢٣.

(٨)- ينظر، المرجع السابق، ص ٢٣.

(٩)-ينظر، حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٧

(١٠)-مازن الوعر، مقدمة علم الإشارة–السيميولوجيا- لبيير جيور، ص٩.

(١١)-ينظر، ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص١١٣.

(١٢)-بيير جيرو، علم الإشارة، السيميولوجيا، ص٢٣، ٢٤.

١٣)-القاضي عبدالجبار، المغني، تحقيق تحت إشراف طه حسين، إبراهيم مدكور، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، ١٩٦٠-١٩٦٥، ص ١٨٦.

(١٤)-ينظر، مازن الوعر، مقدمة علم الإشارة، لبيير جيرو، ص ١٠.

(٢٠)-الجرجاني، كتابة التعريفات، ت: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ١٣٩.

(٢٤)-الجاحظ، البيان والتبيين، ت: عبدالسلام محمد هارون، ط٣، (د.ت)، ١/٧٦.

(٢٥)-ابن سينا، العبارة، ت: محمود الخضيري، القاهرة، ١٩٧٠، ص٣، ٤.

(٢٦)- الغزالي، معيار العلم، ت: سليمان دنيا-دار المعارف، القاهرة، ط٢، (د.ت)، ص، ٣٥، ٣٦.

(٢٧)-ينظر كمال البشر، دراسات في علم اللغة، القسم الثاني، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٧١، ص١٥٩.

(٢٨)- الغزالي، معيار العلم، ص، ٧٥، ٧٦.

(٢٩)-حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، ت: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦، ص١٩.

(٣٢)-ينظر، عادل فاخوري، علم الدلالة عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص، ١٣-٣٧.

(٣٣)-الغزالي، المستصفى من علم الأصول، ت: محمد مصطفى أبو العلاء، شركة الطباعة الفنية المتحدة، ١٩٧١، ص٤١، ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٠، ص، ٢٨٦.

الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٤.

1. Barlex, D. (1984). Visual communication in science: Learning through sharing images. New York: Cambridge University Press.

2 - Bernstein, B. (1996). Pedagogy, symbol, control and identity: Theory, research, critique. London: Taylor and Francis.

3 - Halliday, M.A.K. (1978). Language as social semiotic. London: Edward Arnold.

4 - Harrison, C. (2003). Visual Social Semiotics: understanding how still images make meaning. Technical Communication, 50 (1), 46-60.

5 - Kress, G. & van Leeuwen, T. (1996). Reading Images: the grammar of visual design. London: Routelge.

6 - Lemke, J. (1990). Talking science: Language, learning and values. Norwood, NJ: Ablex.

7 - Miller, T. (1998). Visual persuasion: A comparison of visuals in academic texts and the popular press. English for Specific Purposes, 17(1), 29-46.

8 - Pinto, R., & Ametller, J. (2002). Students' difficulties in reading images: Comparing results from four national research groups. International Journal of Science Education, 24(3), 333.

9 - Worth, S. (1981). Studying visual communication. Philadelphia: University of Pennsylvania press.

مسقط – سلطنة عمان

www.ayadabc.co.cc

ayadabc@live.com

dean@scd.edu.om



فيلم Agora

شهادة سينمائية تمجد العقل وتدين التطرف الديني

أحمد ثامر جهاد

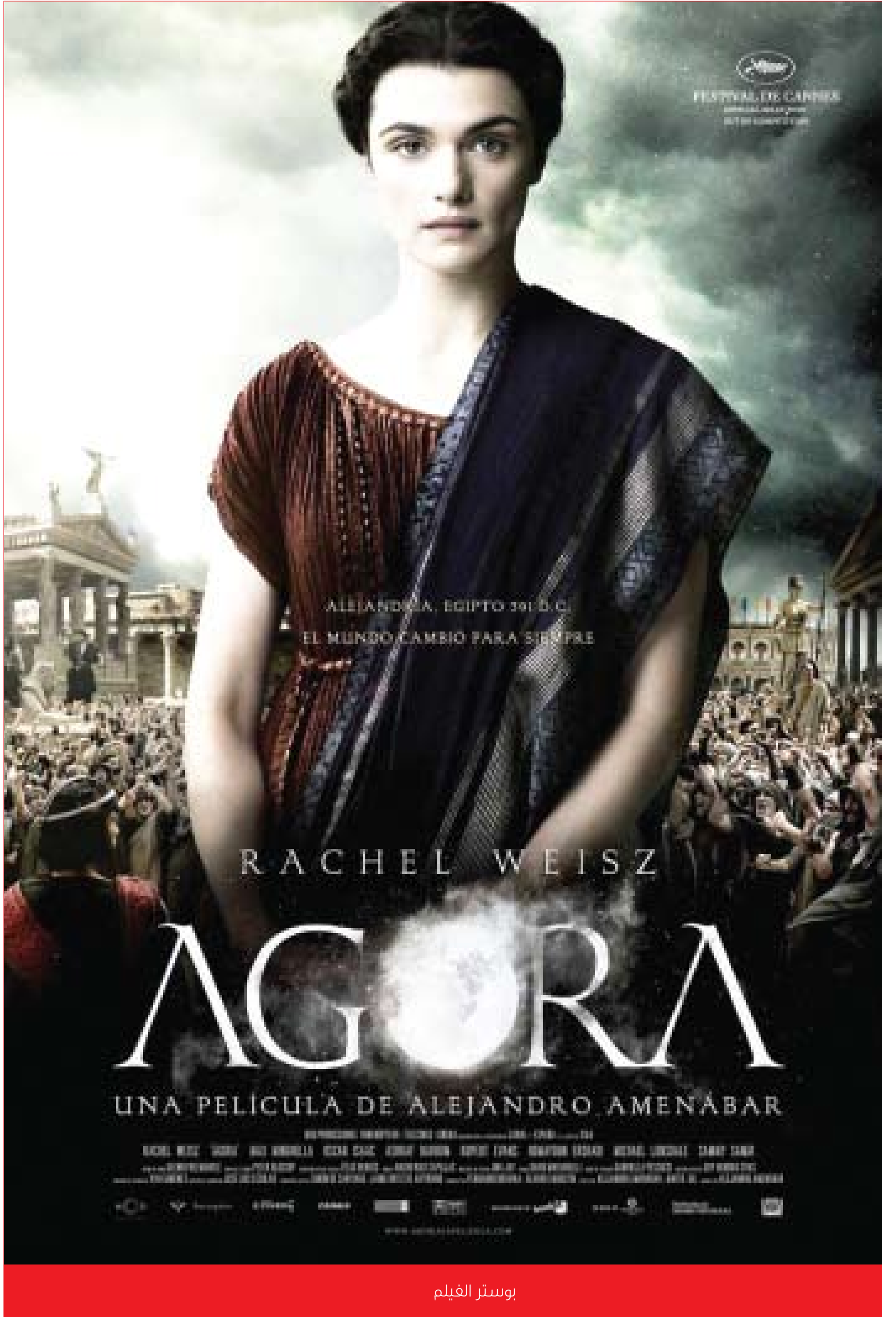
يتناول المخرج التشيلي المبدع أليخاندرو امنيبار في فيلمه المثير للجدل (آغورا ـ ٢٠٠٩) فترة تاريخية حساسة تعود إلى (القرن الخامس الميلادي) كانت شهدت صراعاً متداخلاً ومستحكماً بين جماعات من المسيحيين والوثنيين واليهود خلال الأيام الأخيرة للحضارة الرومانية وبدايات انتشار الدين المسيحي بين أتباعه. إنها الفترة العصيبة التي تفجرت صراعاتها الدينية العنيفة مع واقعة تدمير مكتبة الإسكندرية.

منذ مشاهده الأولى يضعنا الفيلم في خضم أجواء درامية مؤثرة سخر لها المخرج إمكانات تقنية في التصوير والديكورات والأزياء فقدم مهارة سينمائية ملحوظة مشهداً فنياً متقناً للإقناع بأجواء الفترة التاريخية التي تدور فيها الأحداث. في حين اشتغلت كاميراه على تأسيس لغة بصرية وجمالية لافتة تستنطق خصوصية المعمار الروماني الشاهق، عبر زوايا تصوير بليغة تنوعت دلالات المكان خلالها لتبدو المدينة التاريخية في قلب العالم ضمن حركة تقدم وتراجع استفادت كثيراً من التقنيات السينمائية الحديثة في الإيحاء بمشاهد جميلة ترمز لمجد الحضارة الرومانية وأفولها.

***

تغنت كتب التاريخ بشخصية هيباتيا (hypatia) التي عرفت برجاحة عقلها وجمالها الأخاذ، وحولها دونت عشرات القصص والمآثر لـ «جيبون وفولتير وبرتراند راسل وديورانت» وليس انتهاء بيوسف زيدان في رواية عزازيل حتى إن الفيلسوفة وعالمة الفلك الشهيرة باتت رمزاً للشهادة دفاعاً عن العقل والحكمة والحرية.

إلى حد كبير تمحورت أحداث الفيلم الذي صورت معظم مشاهده في مالطا حول الصراع المرتبط بشخصية هيباتيا ابنة الفيلسوف الفيثاغورسي ثيون (تؤدي الدور ببراعة راشيل وايز) والتي كانت تدير حلقات الدرس الفلسفي في أروقة مكتبة الإسكندرية قبل أن تطالها الجموع الغاضبة تدميراً ونهباً. فكان اختيار شخصية هيباتيا كنقطة انطلاق لأحداث الفيلم خياراً ذكياً لناحية وضع السيناريو السينمائي في اتجاه تصعيد درامي متماسك يمزج المصائر الفردية بالقيم والأفكار والمواقف بشكل مؤثر.



بوستر الفيلم

وفي جو من الأخوية الثقافية يغرم رجلان من حلقة الدرس بهيباتيا أحدهما أوريستس (الممثل أوركسار إيزاك) الذي يصبح لاحقاً حاكماً للمدينة والآخر هو العبد النابغ ديفس

(الممثل ماكس مانغيلا) الذي يتحول تدريجياً إلى اعتناق الدين المسيحي في زمن حكم البابا كيرلس. تدريجياً يشكل الخلاف بين العاشقين عاملاً أساسياً في مسرح الأحداث اللاحقة التي تقرر في النهاية مصير الشخصية المحورية.

وفيما تبدو هيباثيا في حلقتها الدراسية منشغلة في إيجاد تفسير منطقي لطبيعة النظام الشمسي تمضي الجماعات الدينية المتطرفة في طريق غوغائي يدفعها إلى اجتثاث كل من يخالفها الرأي في أتون اشتداد الصراع المفتوح بين المسيحيين واليهود من جهة وبينهم وبين غير المؤمنين من جهة أخرى.



ومن مشهد الجدل الفلسفي والعلمي حول فرضيات موقع الأرض وحركتها ينقلنا المخرج إلى واقع فشل التصالح بين المتصارعين إنها لحظة مريرة تشبه إلى حد كبير صورة حاضرنا، حيث تندفع الحشود الغاضبة إلى مبنى مكتبة الإسكندرية لتحطم وتحرق كل ما تجده أمامها من مخطوطات وتماثيل ومقتنيات وأبحاث وخرائط ثمينة.

فيقدم الفيلم أروع مشاهده حينما يلتقط الحشود المندفعة في لحظة شروعها بتدمير أجل منجزات العقل البشري ليظهرها بشكل مقلوب في مشهد رمزي بليغ تحدث فيه الرؤوس الساخطة أسفل الشاشة فيما تشبك الأيادي العمياء بهمجية مريرة في إشارة واضحة إلى عالم بات مقلوباً حينما أوغل في تحطيم ثمرة اجتهاده العقلي.



في المقابل يلاحق الفيلم سلوك رئيس الأساقفة سيرول الذي يوظف جل دهائه في إقناع الآخرين بعدم استطاعة أحد منع حشود المؤمنين الغاضبين أو الوقوف بوجه مطالبهم التي تصل حد التنكيل باليهود المقيمين في الإسكندرية والذين ستتصف ردود فعلهم لاحقاً بعنف مضاد. كما يجري التضييق على حرية التفكير والاعتقاد وتطلق من دور العبادة الدعوات إلى حشمة النساء وتحجيم دورهن في الحياة العامة ومن ثم محاربة كل من يمارس الهرطقة ويعادي الإيمان المسيحي.

***

يبدو تكرار صورة العنف التي تلازم حركة المنقادين بقوة عواطفهم الدينية، نظيراً حقيقياً لانتحار العقل بصفته الحضارية والذي غالباً ما يكون أضعف الممكنات البشرية ساعة اندلاع الصراعات الحاسمة.

ما يهمنا في هذا الصراع هو أن أولئك الذين يتسببون بشرارة العنف والفوضى هم أنفسهم الذين يبتكرون تفاسير أهوائية لنصوص دينية أكثر اعتدالاً وأشد تسامحاً، وعليه فإن المخرج إذ يدين الجماعات المتطرفة أياً كانت، فإنه يشير إلى خيانة تعاليم الأنبياء والمبشرين من قبل بعض الأتباع والمحرفين. وكان المسيح سمحاً مع المرأة قائلاً «من منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر.. اذهبي بسلام».

هكذا تكون الحشود الناشدة لعدالة سماوية هي المسؤولة عن رسم نهاية مأساوية لهيباثيا التي يتم اقتيادها بقسوة ومذلة بعد أن يعجز جميع الأصدقاء عن حمايتها وتبني مواقفها المتحررة. حولها يتحلق جمع من المتعصبين يمزقون ثيابها بوحشية فمن يشتهي الجسد البض فيبادر العبد ديفس بدافع حبه العظيم لمعلمته ومعشوقته إلى خنق هيباثيا عسى أن يجنبها ذلك الموت غير الرحيم الذي ينتظرها.



وفي قلب (آغورا) الكلمة التي تعني ميدان الحوار أو العمل، تتسع الفوضى وتأخذ الجموع المسيحية بالبطش بالوثنيين ومن ثم بالجماعات اليهودية التي تبادر هي الأخرى إلى اتخاذ العنف، كما تفشل محاولات مجلس الحكومة في تهدئة الأوضاع وضبطها حيث تنحدر المدينة العظيمة إلى هاوية مؤسية تتجسد أخيراً في القبض على هيباثيا وسوقها إلى الإعدام بتحريض من الكهنة.

تقول الروايات التاريخية إن جثة الفيلسوفة الإسكندرانية سحلت في شوارع المدينة وتلقت عشرات الطعنات في حفل جماعي مصمم لتحطيم الجسد المتمرد ونهب براءته عبر تقطيع أوصاله. هكذا تتحول الجماعة التي تدعي السعي لهداية الآخرين إلى ميليشيا عقائدية تبطش بكل من يخالفها الرأي.

عشية عرض فيلمه الموسوم (آغورا) في الدورة ٦٢ لمهرجان كان السينمائي ٢٠٠٩ قال المخرج أليخاندرو امنيبار «أردت أن يكون هذا الفيلم رسالة في أهمية التسامح، خاصة وأن الجميع اليوم يستخدم العنف في الدفاع عن معتقداته وأفكاره..».


عشية عرض الفيلم





من هنا يعد فيلم آغورا الذي كتبه ماثيو جيل بالاشتراك مع المخرج شهادة سينمائية جريئة تلمح بقوة إلى صورة عالمنا الراهن الذي تمزقه الخلافات والصراعات المذهبية والعرقية ويتراجع فيه صوت العقل والتسامح. ومن خلاله يضيف المخرج امنيبار إنجازاً آخر إلى سجل أدبياته السينمائية الرائعة (الآخرون، البحر في الداخل) كما يدون فيه انحيازاً عقلانياً مجرداً إلى عالم هيباثيا، الإنسانة المفكرة التي خلدت دون قتلتها.

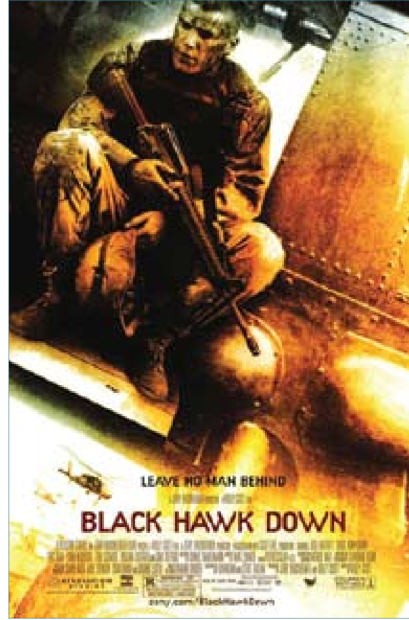
قطط عرجاء في بغداد

صلاح سرميني

تدفقت الأفلام الحربية بعد عام أحداث ٢٠٠١ بشكل مكثف وموحد إيديولوجياً بشكل مرهق طوال عامين على الأقل، ورغم أن أياً منها لم يتناول الحروب الراهنة التي دشنتها الإدارة الأمريكية في ذلك الحين، حيث تناول (كنا جنوداً ٢٠٠٢) بدايات حرب فيتنام بشكل يداعب الواجب العسكري، (وسقوط العقاب الأسود ٢٠٠١) لرديلي سكوت تناول التدخل الأمريكي في الصومال في التسعينات متتبعاً خطى مجموعة جنود لكن في صياغة تقترح أن التدخل كان كمهمة إنسانية لإيقاف عملية إبادة الصوماليين على وشك تنفيذها على أنفسهم متناول فكرة الحرب وتجسيد حروب أمريكية ما في المثالين السابقين يعكس التوجه الدعائي الذي سمح بإطلاق هذه الموجة من الأفلام المكلفة، ذلك بالإضافة إلى أفلام تاريخية تحمل إسقاطات واضحة تشرعن بشكل عاطفي وغريزي الأسلوب الأمريكي في التعامل مع بقية العالم.

حملت السنوات التالية تحولاً نحو الغرائبية والخيال، بالإضافة إلى حديث عن الواقع المحلي وتبعات سنوات الخوف والشوفينية الموجهين من خلال وسائل الإعلام التي طغت عليها توجهات الإدارة الامريكية السابقة.

الأفلام الحربية الأقل حضوراً في الثلاثة أعوام الأخيرة، مثل (في وادي إيلاه ٢٠٠٧) أصابتها عدوى المراجعة التي بدأت تنتشر في السينما الأمريكية بعد إعادة انتخاب

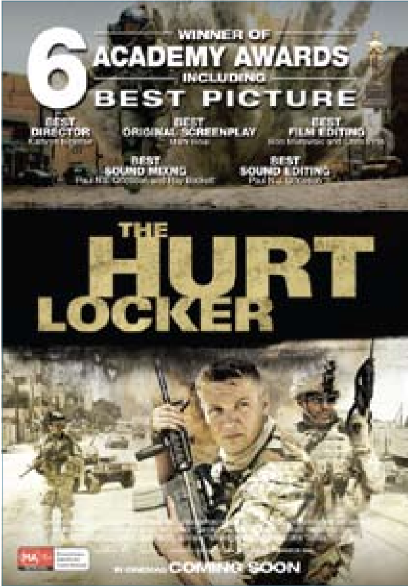


الرئيس مباشرة، لكنها فشلت في جذب جمهور ملحوظ. اليوم نبرة المراجعة تقترب لأن تكون النبرة المقبولة الوحيدة في أفلام الجادة الأخيرة.

المصير الجماهيري لفيلم (خازنة الآلام) الحائز جائزة أفضل فيلم لعام ٢٠٠٩ لا يختلف في بؤسه عن الأفلام الامريكية الحربية الأخيرة، لكنه يتفرد في أسلوبه البصري، كما يتفرد بنقله موضوع النقاش من سؤال لماذا ومن امتحان للأخلاق المعلنة في واقع الحرب على أرض أجنبية، إلى سؤال كيف، ومن نكون عندما نستيقظ كل يوم لمواجهة ألغام مجهولة المصدر ومساهمة الجنود الأفراد في تصور ماهية الحرب وخلق

دوافع تجعلهم قادرين على الاستمرار فيما يبدو من خلال الفيلم كوظيفة ذات ثمن مرتفع بدلاً من واجب ضروري مر المذاق.

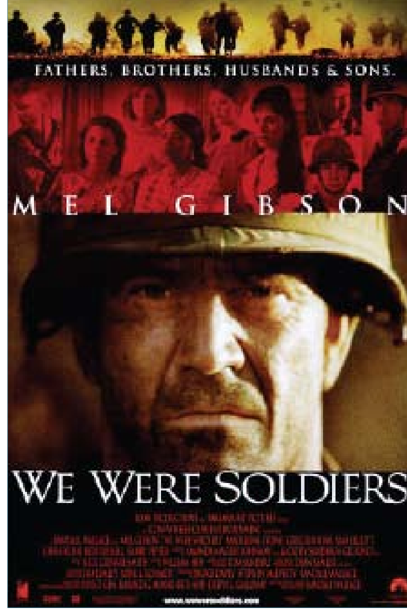
بشكل ما يكمن نجاح (خازنة الآلام) في أسباب فشل أغلب حملات محاربة الإدمان، وهو اعترافه بمتعة الحرب، التي يعرفها الفيلم في لقطته الأولى كمخدر وعدم انشغاله بعقلنة هذه الرغبة.



يتتبع الفيلم يوميات فرقة نزع ألغام مثبتة في بغداد ويبدأ الفيلم عملياً مع الفرقة وهي تنفذ مهمة في شارع رئيسي حركة السير فيه محدودة وتجتمع عليه حشود مبعثرة وعراقيون يطلون من نوافذهم وسطوح منازلهم يجمعهم الفضول لمعرفة من زرع

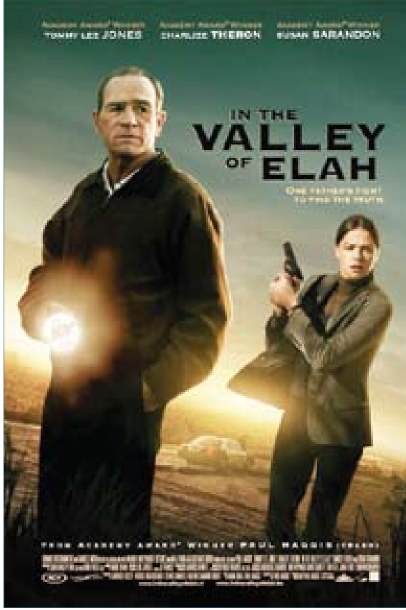
لغم اليوم وكيف سينفجر ومن منهم سوف يقتَل. كما يتمتع كل واحد منهم بكونه غير مرئي ففي انعكاسات صورهم على نظارات الجنود الحامية نجد حشداً غير مرحب قد يحمل أيّاً ممن يقفون فيه الزر الذي سيهدد سيطرة الجنود وينقلهم إلى العالم الآخر. من وجهة نظر الجنود التي ينطلق الفيلم منها، يصبح اسم العراقي، صوته، توجهه بلا معنى وهو يُفحص خلال النظرات القلقة التي تفحص باستمرار جميع زوايا الدائرة تحت شمس بغداد الحارقة. يصف هذا المشهد الذي يستمر لدقائق معدودة مقدمات موت خبير نزع الألغام (غاي بيرس) بعد تأخر تحديد الشخص الحامل لزر تفجير اللغم وننتقل إلى إجراءات نقل جثمانه، ووصول الخبير البديل. وخلال هذه الدقائق يحيط النص برؤيته للحرب ونوع القصة التي يعزم على رويها، فهي قصة تلقي الضوء على التجربة الفردية لحالة حرب معاصرة، وعلى آنية التجربة نفسها ومحاولة الجنود التكيف مع تبعاتها وبشكل خاص مع علاقتهم الجديدة مع الموت في أقصى حالات تجليه، بالإضافة إلى إحالة الآخر الذي نجده في عراقيي النوافذ والشارع إلى مصدر محتمل لهذا الموت بشكل آلي وكلي، والفكرة التي يتم عرضها بفصاحة لا يغيب عنها وعي الجنود أنهم بوقوفهم عند الطرف الآخر من هذه العلاقة فهم أيضاً يتحولون في نظر هذه الحشود إلى مصادر مماثلة للموت، فتمتزج هوياتهم الذاتية بشكل كلي بدلالتهم العسكرية في الصورة المنعكسة.

يعزز الفيلم هذا التصور مع وصول خبير الألغام الجديد الذي سيكون محور القصة. فمنذ اليوم الأول تصدم بقية الفرقة المكونة من جنديين والخبير ببحث القادم الجديد



الدؤوب عن المتاعب فتتحول شوارع المدينة وبيوتها المتداخلة والمتهدمة إلى ساحة لعب. ويلي حصيلة كل يوم من التوتر والمخاطر الجسيمة المحتملة وأولئك الواقفين "فرجة" أو على وشك إطلاق المتفجرات التي يتتبعها الخبير بإصرار متناسياً وحدة المدينة العنيفة التي تؤويهم، حياة القاعدة العسكرية حيث يكون هدوء البال المتاح أخيراً ترفاً لا يستطيع الجنود الوصول إليه، حتى إن المعلومات التي يتبادلها أفراد الفرقة عن حياتهم الشخصية هي أقل قيمة مما يلمسونه عن أنفسهم خلال قيامهم بالعمليات الموكلة إليهم.

من خلال الغلاف الوثائقي للفيلم لا نلمس مباشرة الواقع المنتقى الذي نجده في الأفلام التجارية. لكن علاقة خبير الألغام بالطفل الذي يبيع أقراص الأفلام المقرصنة في القاعدة، واعتقاده أن الطفل هو القنبلة البشرية التي عليه تفكيكها في إحدى المهمات التي أخذتهم كلها في منزل مهمل تعمد على



وصل التتابع الدرامي الأوضح في الفيلم، حيث نرى الخبير منفعلاً للمرة الأولى وهو يقوم بمهمته ولاحقاً عندما يحمل الجثة نفسها كما يتسلل خارج القاعدة ليلاً مع رجل عراقي كان يبيع الأقراص مع الطفل حتى يدله على بيت عائلة الطفل مكرهاً، حيث يجد الخبير نفسه بعد تسلقه السور في منزل عائلة من الطبقة الوسطى وبدلاً من رجل ملتح يجد أمامه أستاذ جامعة يطلب منه إبعاد سلاحه وتناول الشاي، وقبل أن يستقر على خطوته التالية يفاجأ بامرأة محجبة تصرخ عليه وتطرده خارجاً، وبعد أن تستدعى الفرقة في الليلة ذاتها وهي الليلة قبل الأخيرة من نهاية ابتعاث الفرقة في هذه المنطقة في مهمة للتحقيق في لغم انفجر وأحرق مبنى ضخماً، يقنع الخبير فرقته في الأخذ بالثأر للطفل من خلال خطة عبثية تتضمن جريهم خلال أزقة أحياء ضيقة وهم يواجهون مجموعة مجهولة من المقاومين تؤدي هذه المناورة إلى إصابة أصغر أفراد الفرقة سناً في ساقه.

ونراه في القطع التالي يشتم الخبير المدمن على الأدرنالين وهو على وشك أن ينقل في الطائرة المروحية، فككل المدمنين يعيد تركيب الواقع حتى يسمح له بالوصول إلى جرعة من مادة إدمانه. ولا تغيب الدعابة المرة في مشهد لاحق حين نرى الخبير يتمشى في باحة القاعدة ونفس الطفل لا يزال يبيع الأقراص.

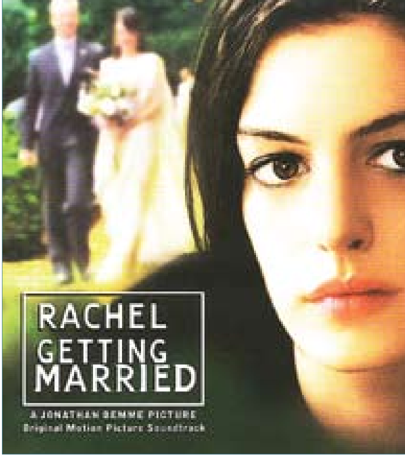


وتتحول بغداد بسياراتها الفخمة التي تسير جنباً إلى جنب مع السيارات الهجينة لفترة الحصار وقططها العرجاء إلى خشبة مسرحية سوريالية تتغير شكلها حسب شخص الناظر وسيطرته على مخاوفه وتصالحه مع إيقاعها الدامي وعلى هذا المسرح تُعرض هذه القصة التي تتحدث بشكل أساسي عن الكيفية التي يجبر فيها هؤلاء الجنود على العيش في اللحظة وتنفيذ مهامهم كما تلقي الضوء على الجاذبية التي يتحلى بها نمط الحياة هذا للبعض، حيث لا يبدو فيه أي شيء حقيقياً إلا الموت وكما تقول الهرطقة القديمة إن لم يكن شيء حقيقياً فكل شيء مباح.

كاثرين بيغلو التي عملت منذ الثمانينات على أفلام تجريبية يقترب العديد منها من قوالب الإثارة السيكولوجية طورت أسلوباً إخراجياً شخصياً يتماهى من مواضيعها المتناولة، ويلاحظ نأيها عن فكرة البطولة التقليدية وإصرارها على تقديم تناقضات شخصياتها حتى في فيلم حركة تجاري مثل (بويك بوينت ١٩٩٤) عن عصابة من متزلجي الأمواج حيث تربط المخرجة الشغف العاطفي باللايقين، وفي الوقت ذاته تبتعد عن استغلال ذلك في خلق عملية شد محبطة للمشاهدين حيث تركز على بهجة الاكتشاف بدلاً من الخوف من الفشل وهي بذلك تنضم لفئة السينمائيين الذين يجبرون المشاهد على الحلم بالفيلم بدلاً من استيعابه.

كما يشكل الفيلم اختراقاً متمكناً لأسلوب تلفزيون الواقع، الذي بدأ تحت مسمى آخر في الأفلام المستقلة ووصم تجارب جيل كامل من السينمائيين في التسعينات كما حملت سنوات ٢٠٠٤ ـ ٢٠٠٥ صعوداً مفاجئاً للأفلام المستقلة وشكل التصوير الوثائقي والمتسم بإمكانيات الهواة ملمحاً مهماً لبعض هذه الأفلام غير أن الصرعة في أشكالها العديدة من تناول مواضيع الحياة اليومية بلا زخارف واستخدام الكاميرا المهتزة والتركيز على الهوية الثقافية لجيل لا يجد نفسه ممثلاً في الأفلام التجارية، تم تطبيقها في الكثير من الأحيان بطريقة تبهير أعمال طموحة إعلامياً.

عام ٢٠٠٨ قدم المخرج جونثان دييم المعروف بتميزه في إخراج أداء متمكن من ممثليه كما كان الحال في (صمت الحملان) بعودة مجيدة في فيلم (ريتشل تتزوج) بعد عدة مشروعات جديرة بالنسيان، وتم تصوير



الفيلم ظاهرياً بأسلوب وثائقي غير أن دييم الذي عمل على عدة أفلام وثائقية صرف خلال أعوام الألفين تمكن من ترجمة تقنيات السرد البصري الخاصة بالأفلام الوثائقية إلى قصة دراما عائلية بشكل فذ.

وهذا العام استخدمت بيغلو الأسلوب الوثائقي في اكتشاف قصة مثيرة للجدل عن جندي يهوى إحساس الخوف إلى جانب جندي آخر يبذل جهداً كبيراً لرؤية حالته الراهنة كوضع عابر وخطوة في طريقه للاستقرار إلى جانب الشخصية الثالثة التي تجهر بعدم يقينها عن جدوى عملها وانصياعها له في الوقت ذاته. الجدل حول أهلية فوز الفيلم بجائزة أفضل فيلم قد يحمل شيئاً من الصحة، فالفيلم الذي أنتج قبل عامين من فوزه لم يعد يتكلم عن موضوع هو حديث الساعة ولا يتمتع في الحين ذاته بالمسافة التاريخية المريحة لمناقشة حرب غير بعيدة، كما أن الأزمة الاقتصادية تدفع الناس للنظر إلى المستقبل كملاذ غير محدد. لكن لا ننسى أن الجدل هو هدف رئيسي لجوائز الأكاديمية في جميع الأحوال، ويظل الفيلم إنجازاً فنياً يستحق التوقف.

ثلاث ممثلات شابات

في ثلاثة أفلام عن فرادة التجارب الأولى

عبادة تقلا



«مقاعد الأوركسترا»
البحث عن مقعد في الحياة

تبدأ رحلة الفيلم الفرنسي «مقاعد الأوركسترا» مع جيسيكا الفتاة الريفية الشابة التي تتلقى نصيحة جدتها بالخروج من ذلك المكان الذي يصيبها بالإحباط، والانطلاق إلى باريس في رحلة بحث لا عن العمل في حد ذاته، بل عن قيمة ما في الحياة.

بعد بحث طويل تحظى جيسيكا بفرصة للعمل نادلة في مقهى المسارح المواجه لصالة عرض، وصالة لبيع التحف، لتبدأ رويداً رويداً انخراطها في عوالم شخصيات الفيلم الأساسية ابتداءً بجامع التحف العجوز جاك، الذي يقرر بيع مجموعة تحف أمضى عمره في جمعها مبرراً قراره بالقول: «إن مجموعة التحف شبيهة بالحياة تموت عندما يتوقف قلبها».

بعد ذلك تلتقي جيسيكا مع كاترين الممثلة التلفزيونية الشهيرة والمفضلة عند جيسيكا وجدَّتها، والتي تستعد لأداء دورها الأول في مسرحية هزلية وفي أعماقها حلم بشهرة كبيرة على الشاشة، وبأداء دور الكاتبة سيمون دوبوفوار.

أما جين، عازف البيانو الكلاسيكي المحتفى به أينما حل، فيبدو أسير ملل قاتل من حياته، حالما يعزف موسيقاه في الغابات، حيث لا أحد يفهم موسيقى شفرة في تلك الشهر، وهما يجعله يقول لجيسيكا في أول لقاء بينهما: (إذا أردت التخلي عمن يملكك كخادمة فسيتفهم الجميع، أما عازف البيانو فلا يستطيع).

نموذج آخر تمثله كلودي المرأة التي أمضت حياتها برفقة الفنانين بعد أن أدركت أنها لا تملك موهبة الفنانة، وتستعد الآن لتقاعد هادئ.

تتنقل جيسيكا بين عوالم تلك الشخصيات، تتأمل مرة منحوتة القبلة المصنوعة من الحجر الرملي فتقول لجاك (تجعلك تشتهي الغرام)، بينما يعيش جاك أزمة مع ولده الذي يعلم في السوربون، إذ يقول جاك له مبرراً علاقته بالشابة الجميلة فاليري: «في عمرك تبني بيتاً، أما أنا فأشتريه».

أما كاثرين فتناضل لإقناع مخرج أمريكي جاء لانتقاء ممثلة تصلح لأداء دور سيمون دوبوفوار، مرددة أمامه: سيمون لا عمر لها وأنا مثلها يمكنني أن أكون في أي عمر تريده، ومع أنني أتقاضى مئتي ألف يورو عن كل حلقة إلا أنني مستعدة للتمثيل معك مجاناً.

في ليلة السابع عشر من آذار يستعد الجميع للأحداث الفنية الثلاثة: المسرحية والحفل الموسيقي والمزاد العلني لنكون أمام مونتاج متوازٍ موفق للأحداث جميعها.

يعاني جين عدم ارتياح وهو يعزف، فيبدأ بخلع كل ما فوق قميصه الداخلي، حتى يصل إلى حالة تألق مدهشة بينما زوجته تتابعه والكاميرا ترصد حوارهما الصامت ببراعة ومع ذلك التألق غير المسبوق يضطر جين للهرب من الجمهور الذي يطارده. أما كاثرين فتقدم أداء كوميدياً عالي المستوى يجعل المخرج السينمائي يقول لها أعطيتني مقاربة جديدة للموضوع، ولن أصور الفيلم بدونك فأنت سيمون بالنسبة إليّ.

أما العجوز جاك فيتراجع في آخر لحظة عن بيع منحوتة القبلة.

بعيداً عن كل تلك الأحداث نتابع جيسيكا جالسة مع عشيقها ابن جاك في المقهى الذي تعمل فيه وكأنها اهتدت إلى مقعدها في الحياة.

- لعل أهم إشراقات فيلم مقاعد الأوركسترا هي الممثلة البلجيكية المولد سيسيل دو فرانس التي أدت دور جيسيكا بتألق لافت عبر حسها العفوي المدهش وضحكتها الساحرة لتشكل وعداً طيباً للسينما الفرنسية».

إضافة إلى الإخراج الناعم والكاميرا الحساسة، والتناغم الواضح بين ممثلين ينتمون إلى أجيال مختلفة نجحت المخرجة دانييل تومسون في اختيارهم وإدارتهم. أما سيناريو العمل الذي كتبته المخرجة بالتعاون مع ابنها كريستوفر الذي أدى دور ابن جامع التحف فيؤخذ عليه نهايته الشبيهة بنهايات

تغمز الحياة بعينها لفتاة ريفية فرنسية تدفعها للانطلاق نحو شوارع وعوالم مدينة كبيرة، في رحلة البحث عن مكانها تحت شمس الحياة.

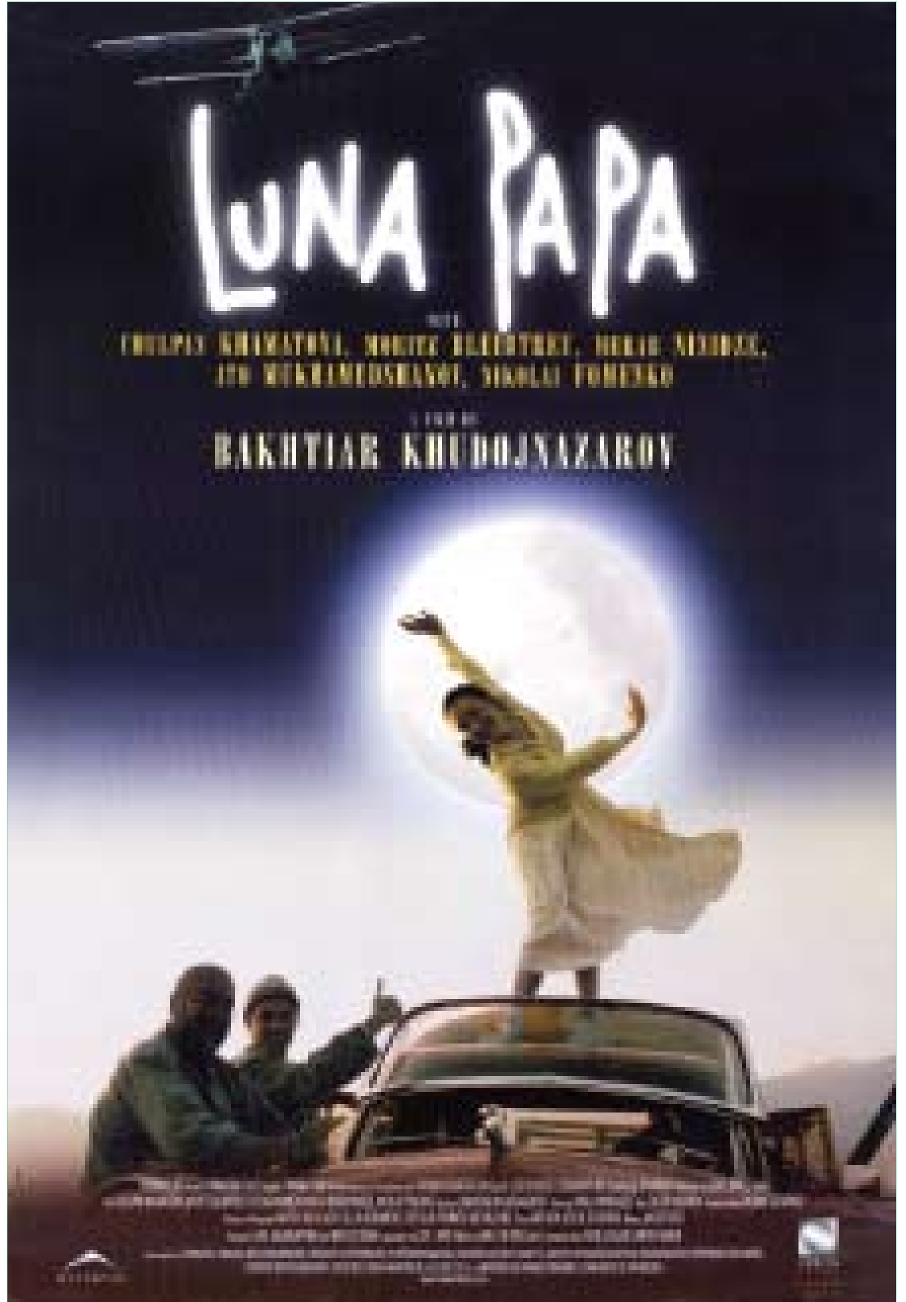
الأفلام الهوليودية إذ إن جميع الشخصيات تتصالح مع أوضاعها وتحل مشاكلها دفعة واحدة.

بقي أن نشير إلى أن الفيلم أهدي إلى الممثلة الكبيرة سوزان فلون التي لعبت دور جدة جيسيكا، وتوفيت عن عمر يناهز سبعة وثمانين عاماً بعد أن استمرت في العطاء حتى آخر لحظاتها مقدمة ثمانية أفلام في غضون خمس سنوات.

الفيلم الطاجيكي « لونا بابا»
أحلام المراهقة الجميلة

عندما تذكر السينما الطاجيكية، فإن أول ما يتبادر إلى أذهان المتابعين هو فيلم لونا بابا، أشهر أفلام المخرج الطاجيكي بختيار خودوجنازاروف، والحائز العديد من الجوائز العالمية وفي مقدمتها جائزة نيكا لأفضل إخراج، والتي تمثل المعادل الروسي لجائزة سيزار.

يروي الفيلم حكاية المراهقة الجميلة ماملاكات ابنة السبعة عشر ربيعاً والممثلة



حيوية ونشاطاً وطموحاً بأن تصبح ممثلة في يوم من الأيام.
تحث مامالاكات الخطى كي تلحق بعرض المسرح المتجول الموجود في قريتها لكن جهودها تذهب سدى مما يجعلها تمضي شاردة بين الأشجار الكثيفة في تلك الليلة المقمرة إلى أن يستوقفها صوت جميل لشاب يخبرها أنه ممثل، فتطمئن له، وتصارحه برغبتها في أن تصبح ممثلة.

يقترب الشاب منها ويبدأ مداعبتها لتصحو في صباح اليوم التالي ولتجد نفسها وحيدة مع بقعة دم لوثت ثوبها الأبيض الجديد، وجنين بدأ يتشكل في أحشائها ويلعب دور الراوي الذي سيرافقنا طوال رحلة البحث عن الأب المجهول.
تخبر مامالاكات والدها بما حصل، وذلك بعد أن تقوم بتقييد قدميه ويديه، ومن ثم تنطلق في البساتين يناجي الأب المعروف بانفعاليته وسرعة اهتياجه - أداه ببرعة آتو موخامدشانوف - قبر زوجته التي رحلت مبكراً، وتركته مع شاب معتوه وابنة لوثت شرف العائلة، ثم يحفر حفرة بجانب القبر ويمر رأسه فيها.

ويداعب طموح التمثيل خيال مراهقة طاجيكية فتلحق بصوت يوقعها في الكثير من الأزمات، ويفقدها أعزاء عليها، ولكنه في النهاية يزيد عودها صلابة وقوة.

بعد ذلك تبدأ رحلة البحث عن الأب المجهول، رحلة في قلب آسيا الوسطى عبر أوزبكستان، طاجيكستان وقيرغيزستان رحلة بحث عن الممثلين الذين أخذ الأب قائمة بأسمائهم من مدير المسرح.
رحلة تضج بمغامرات يختلط فيها التراجيدي

بالكوميدي، تتعرف مامالاكات خلالها على الطبيب آليك، الذي يقف إلى جانبها وينقذها عندما تحاول الانتحار على سكة القطار، ويعدها بأن تكون ولادة طفلها في المشفى كبقية الأطفال، وأن يكون أباً لذلك الطفل.

تخبر مامالاكات والدها بأن آليك هو والد طفلها، فيتلقى نصيبه لكمة قوية من الأب، لتبدأ بعد ذلك مراسم الزفاف، لكن حادثاً مأساوياً وطريفاً يحرم مامالاكات من إتمام سعادتها، إذ يسقط هيكل من طائرة صغيرة مما يتسبب في غرق الأب والزوج المنتظر وموتهما لتكون بعد ذلك مع مشهد مشغول بعناية وحرفية، حيث تظهر مامالاكات في مقدمة الكادر تهدئ من روع شقيقها، وخلفهما بقايا الزفاف الذي لم يتم، متناثرة في كل مكان، بينما يظهر رجال بلباس أسود في عمق الكادر الجميل وهم يحملون النعشين ويركضون بسرعة.

تتعرف مامالاكات إلى المتسبب في قتل أبيها وحبيبها – صاحب الطائرة الصغيرة –، وتتأكد في الوقت نفسه أنه والد طفلها عندما يقلد ذلك الصوت الذي استخدمه عند إغوائها، ترميه بالرصاص بينما يصر أهل القرية على تزويجها، لكن شقيقها لا يرتبط معها بعلاقة جد حميمية، يحول سقف البيت عبر فكرة خرافية إلى طائرة تقلع بواسطة مراوح السقف في تلك اللحظة يعود الراوي الصغير ليوجه كلامه إلينا: اتركتكم في القرية مع خالي الذي سيقاوم الشر الذي يكرهه.

– لونا بابا، الفيلم الذي حظي بإنتاج سخي إذ أنجز بتمويل من خمس دول، فيلم لا يشبه إلا نفسه، مزيج غريب من الكوميديا العالية القادرة على انتزاع ضحكة حقيقية، والتراجيديا المفعمة بلحظات إنسانية متفردة، رحلة في عوالم القارة غنية نجح المخرج في رصد تشكيلاتها البصرية الساحرة عبر حركة كاميرا مميزة، كما أنه وفق بكادر من ممثلين كوميديين موهوبين، إضافة إلى السحر الخاص الذي طبع أداء شولبان خاماتوفا لشخصية مامالاكات، لكن يؤخذ على الفيلم طوله الزائد والعمل أحياناً على حشر مواقف كوميدية في غير مكانها.



« أورور»
حكاية أميرة تروي على شفاه الموسيقى

يمثل الفيلم الفرنسي (أورور) المنتج في عام ٢٠٠٦، أول تجارب مخرجه نيلز تافرنييه ابن المخرج الفرنسي برتران تافرنييه مع الأفلام السينمائية الطويلة، وذلك بعد عدة تجارب في التمثيل والإخراج التلفزيوني.

في أورور حكاية بسيطة تبتدئ بالجملة التي حفظناها وأحببناها: كان يا ما كان، كانت هناك مملكة منع الرقص فيها منذ سنوات طويلة، لكن الأميرة الشابة أورور تابعت الرقص برغم منع والدها، تحت أنظار أخيها الصغير سولال المفتون برقصها والمتواطئ معها.

تنتقل بنا الكاميرا إلى أورور مع أخيها أمام شبكة علق بها طائر صغير، تطلقه أورور ليحلق في مملكته الواسعة، ومن ثم تنطلق لتحلق في مملكة الرقص الساحر في حديقة قصر يبدو في غاية الانسجام مع أجواء الحكاية وعوالمها.

وتخرج أميرة من قلب الحكاية، لتتحدى أوامر والدها بمنع الرقص، وتتابع على إيقاع موسيقاها الخاصة مشوار البحث عن فضائها البعيد.

تأخذ الحكاية منعطفاً جديداً عندما يقرر الملك تنظيم حفل استقبال عندما يصبح القمر بدراً، والسماح برقصة واحدة فقط، وذلك من أجل تزويج الأميرة من أمير ثري، وإنقاذ المملكة من حالة الإفلاس التي تعيشها. ترتدي أورور ثوباً جميلاً ويبدأ الرسام بنجامين برسم صورة لها من أجل إرسالها إلى الأمراء المدعوين. يعرض الأمير المتقدم للزواج رقصة من رقصات مملكته، ثم يراقص أورور التي ما تلبث أن تستأذنه وتخرج، تخلع فستانها، وتتجه نحو الغابة لترقص بينما شقيقها وبنجامين يراقبانها بشغف.

يستاء الأمير ويغادر، وبينما يجهزون أورور لرسم صور جديدة من أجل الحفلة القادمة، تخبرها المربية العجوز كيف تعارف والداها في حفلة راقصة، ومن ثم توقف الرقص، في أثناء استراحة الرسم تخلع أورور ثوبها الذي يقيدها وتبدأ بالرقص، في ذلك الوقت يكون سولال قد بدأ التعلق بالرسم، ويخبر والدته أنه يريد أن يصبح رساماً عندما يكبر، فترد الملكة: بل ستصبح ملكاً، فيجيبها: أريد أن أبقى حراً دائماً.

تتغيب الملكة عن الحفلة بسبب ظهور آثار السم الذي دسه لها المستشار فتنسحب أورور وتذهب لرؤيتها. تقدم لها الملكة عقداً جميلاً وتقول: ارتديه أمام الرجل الذي تحبينه، وستكونان لبعضكما مدى الحياة مثل والديك. لا تنسَيْ أن ترقصي حتى ولو كنت حزينة، يمكنك التحليق بين الغيوم. بعد ذلك يقدم لنا المخرج تافرنييه مشهداً خاطفاً لجنازة الأم يشهد لساحراً لحاملي النعش بلباسهم الأسود مع خلفية من غيوم سود تتخللها بقع رمادية.

وبينما تستعد أورور لرسم الصورة الثالثة والأخيرة تخبرها المربية أن أمها كانت راقصة، وفي الوقت ذاته يجد سولال فستان والدته وأحذيتها ويريها لأورور. وبينما كانت أورور ترقص أمام الرسام وشقيقها يدخل الملك يرى الثوب ويأخذه ويأمر بسجن بنجامين الذي راح يرسم الأميرة وهي ترقص. يطلب الملك من ابنته إنقاذ المملكة والزواج من الأمير في الحفلة الأخيرة. تستأذن كعادتها أثناء الحفلة، وتذهب إلى سجن الرسام، تخلع ثوبها وترتدي العقد أمامه، وعندما يسألها الأمير الثالث إن كانت تقبل الزواج منه، ترد: قلبي ملك لشخص آخر تسجن في غرفتها بينما يهرب الرسام وتتم ملاحقته.

في تلك اللحظات الحزينة تتذكر أورور وصية أمها وتبدأ تحليقها فوق الغيوم حيث تجد الرسام مع راقصات كثيرات، وتشاركهم الرقص. تعود لتجالس أخاها، فتأتيهما امرأة تشكرهما على انقاذها عندما كانت طيراً، وتخبر أورور أن زيارتها الثالثة للغيوم ستكون الأخيرة وبعدها لن تستطيع العودة.

هكذا تأتي التجارب الأولى محملة بالآمال، متصالحة مع الآلام، نتابعها معاً في رحلة ثلاث فتيات من جهات وبيئات مختلفة نحو أفق أكثر رحابة وغنى.

تتذكر وصية أمها بشأن أخيها، وتقول: لن أتركك حتى تصبح روحاً حرة. وتعود ثانية للرقص في الغيوم، بينما المرأة تزورهما من جديد وتخبرهما أن المستشار سافر لشراء أسلحة لينتزع الملك ويتزوج الأميرة. يخبر سولال والده ويُقبَض على المستشار.







بعد مدة من الزمن يدخل سولال على أبيه: مملكتك هنا ومملكتي في مكان آخر، ثم يودع أخته طالباً أن ترقص له. ترقص أورور ثم تصعد إلى الغيوم مدركة أنها لن تستطيع العودة ثانية، ولكنها غير قلقة على أخيها فلقد ملك روحه الحرة.

-تبدو الحكاية في أورور بسيطة ومكررة، ولكن ما يميزها هنا هو ذلك الإطار الذي وضعت فيه علاوة على الموسيقى الساحرة التي عزفتها فرقة أوبرا باريس... عالم من الرقص الجذاب والمتنوع الذي شكل العنصر الأهم في الفيلم بينما ضاقت مساحة الممثل وبدا عمل المخرج عليه محدوداً - مارغو شاتولييه أدت دور أورور في أول ظهور لها - كما غلفت شاعرية جميلة بعض حوارات الفيلم.

أورور هو قبل كل شيء احتفاء بالرقص والموسيقى ودعوة صادقة لانفتاح حقيقي على عوالم الحب والحرية.

أبي، لماذا فعلت ذلك..؟

لا يدري المرء أيضحك أم يبكي وهو يقلب صفحات التاريخ القديم لأوروبا (خصوصاً القرنين الرابع والخامس عشر)..؟. أي قبل عصر النهضة الوسيط بقليل والذي شكل ذروة النهضة الحضارية لتلك القارة المتنامية آنذاك؟.. يا له من تاريخ تندي له جبين الإنسانية.

أمامي وثيقة يعود تاريخها إلى عام ١٤٥٢ أقرأ فيها مضمون فرمان صادر من البابا نيكولاس الخامس الذي حكم الفاتيكان بين (١٤٤٧-١٤٥٥) وموجه إلى ملك البرتغال الفونسو الخامس يعلن فيه الحرب على (كافة غير المسيحيين في العالم ويفوضه بصلاحية (استغلال أراضيهم واستعبادهم والاستيلاء على كافة ممتلكاتهم). ويمنح فيه الملك الحق في أن (تغزو وتبحث عن وتأسر وتقهر كافة الوثنيين على سواحل أفريقيا الغربية وأن تستعبدهم وتستولي على ممتلكاتهم).

وهنا بالتحديد يتذكر المرء كولومبس ذائع الصيت عندما أبحر عبر الأطلسي (بحر الظلمات) ليعرف أن الرجل المغامر ذاك كان يستند إلى مرسوم بابوي يمنحه الصلاحية التامة لفتح بلاد ما سمي بـ(العالم الجديد) واستعماره بلا تردد. لكن (الضحك الأسود) إن جاز التعبير، يمكن أن يكون على حادثة الخلاف الغريبة هذه.. لنقرأ تفاصيلها التراجيدية: بعد رحلة كولومبس بعام واحد، أصدر البابا الكسندر السادس (١٤٩٢-١٥٠٣) وثيقة سماها (انترستيرا- ARETECRETNI) مؤرخة بـ(٣ مايو ١٤٩٣) أي بعد سنة من توليه الحكم، يمنح فيها إسبانيا (الحق في احتلال البلاد التي اكتشفها كولومبس في العام السابق إضافة إلى الأراضي التي سيكتشفها مستقبلاً شريطة ألا يكون أحد الملاك المسيحيين قد سبقهم إلى ذلك).

وهذا يعني تجاهلاً تاماً لوجود أي شعوب أو حضارات قطنت تلك الأراضي لآلاف السنين قبل تكّون أوروبا. لكن الوثيقة الجديدة هذه أغضبت ملك البرتغال الذي اعترض لدى البابا الكسندر على ما سماه (التنازلات) التي قدمها لإسبانيا، الأمر الذي دفع البابا إلى إصدار فرمان آخر في اليوم التالي (٤ مايو ١٤٩٣) يتراجع فيه عن قرار الأمس (٣ مايو) ويحرِّم فيه على إسبانيا السيطرة على الأراضي التي (كانت قد وقعت في أيدي مسيحيين آخرين) إشارة إلى ما سيطر عليه البرتغاليون من قبل.

بيد أن القرار الأشد حسماً في التاريخ القديم والمعاصر على حد سواء والذي أصدره (الحبر الأعظم الكسندر) ليفض به النزاع المحتدم بين البرتغال وإسبانيا المتعطشتين للمزيد من الفتوحات، هو القرار الذي استخدم فيه جرة قلم قسم بها (العالم الجديد) من شماله إلى قطبه الجنوبي إلى شطرين (تستولي إسبانيا على الأراضي الواقعة إلى الغرب من «خط البابا» وتستولي البرتغال على الأراضي الواقعة إلى الشرق منه).

وهنا بالتحديد يتوجب على المرء تذكر قسمة سايكس-بيكو العام (١٩١٦) للوطن العربي خلال الحرب العالمية الأولى ليقرأها ويرى مدى اتساقها مع التاريخ الذي يكرر نفسه على غفلة من بعض الشعوب.

وبعد أربعة قرون من (عقيدة الاكتشاف) التي سنتها روما ومعها أوروبا ولدت فكرة (إسرائيل) والأيدولوجيا الصهيونية.

مقطع القول: إن فلسطين المحتلة نُكبت بالعرب قبل غيرهم، وهي الحقيقة التي لا يُراد لها استماعٌ أو تكرارٌ. إلا أن جذور (مصيبتنا) ولدت في البدء من هناك.. من الكسندر.

محمد حسن الحربي

مسرح سلطان القاسمي في دراسة نقدية

للدكتور غنام محمد خضر

عرض: د.خليل شكري

صدر حديثاً للدكتور غنام محمد خضر كتابه الموسوم (مسرح سلطان القاسمي: دراسة نقدية) عن منشورات القاسمي للدراسات الخليجية في الشارقة بدولة الإمارات، وهو الإصدار الثاني له، إذ سبق أن نشر عن دار سردم ٢٠٠٨ كتابه الأول وكان بعنوان (مسرح محيي الدين زنكنة: مسرحية الفصل الواحد أنموذجاً).



يرصد هذا الكتاب إبداع القاسمي المسرحي بوصفه رائداً مهماً من رواد التأليف المسرحي في دولة الإمارات، بدأ الكتابة في هذا المجال منذ نهاية الخمسينيات من القرن المنصرم، إذ كان أول من كتب النص المسرحي في الإمارات، أما أهمية مسرحه فتكمن في كونه نذر قلمه في هذا المجال لقضايا أمته، إذ إنها تناولت فترات تاريخية مهمة من تاريخ الوطن العربي برؤية واعية، محاولاً بذلك إسقاط ما بها من دروس وعبر على الراهن الذي نعيشه، لا سيما وأن جميع الحوادث التي تناولتها النصوص هي حوادث تخص انكسارات وهزائم عانتها الأمة، كما أن هذه النصوص تحمل أفكاراً تنويرية مهمة من شأنها أن ترفد المتلقي بمعلومات ثرية وقيمة تاريخية من شأنها أن تطهر النفس العربية من واقعها الانهزامي كخطوة أولى في طريق النهوض بواقع هذه الأمة مع التنويه أن هذا الاهتمام بالموضوع عند القاسمي لم يكن على حساب الشكل الفني الذي أولاه أهمية توازي أهمية الموضوع.

والكتاب في أصله بحث لنيل أطروحة الدكتوراه، لذلك جاء عرضه للقضايا المتعلقة بالخطاب المسرحي للقاسمي عرضاً منهجياً من خلال مقدمة وتمهيد وأربعة فصول، تناول الباحث في المقدمة عن المسرح ودوره في تأهيل حضارة الشعوب ثم عرج إلى المسرح التاريخي ودوره في تشخيص معضلات الواقع

العربي القديم، وانتقل بعد ذلك إلى بيان السبب الذي دفعه إلى اختيار مسرح القاسمي بوصفه أنموذجاً للمسرح المعتمد على المادة التاريخية، لينتهي إلى عرض شامل للخطة التي قام عليها الكتاب.

وفي التمهيد وقف الباحث عند المسرح الإماراتي محدداً بداياته وريادته، ثم عرج على صيغة الخطاب في مسرح القاسمي سعياً وراء إعطاء نبذة مختصرة عن خطوطه العامة، واختتم التمهيد بقراءة واقع مسرح القاسمي محدداً بذلك موقعه من المسرح في الإمارات.

وجاء الفصل الأول معنوناً بـ (مسرحة التاريخ) ومكوناً من مدخل وثلاثة مباحث، في المدخل حدد الباحث علاقة المسرح بالتاريخ ورأى أن التاريخ ظل عبر الأجيال المسرحية مصدراً رئيساً من مصادر التأليف المسرحي وحاول الوقوف على كيفية تعامل المؤلف مع التاريخ، أما المبحث الأول فدرس موضوعة (استلهام الحدث التاريخي) فرأى أن القاسمي وظف الحدث التاريخي توظيفاً مهماً أسهم في توجيه المتلقي توجيهاً معيناً أعطى للحادثة التاريخية حضوراً دراميا متميزاً على صعيد الحادثة المستلهمة فالقاسمي كان يجد مصالحة في هذه الثيمة المسرحية المركزية.

وفي المبحث الثاني تناول (البعد الأخلاقي للخطاب) وكشف عن الخطوة الأخلاقية الرئيسة التي أراد القاسمي إيصالها إلى المتلقي على شكل رسالة درامية تجسدت في المسرح عموماً وعكست أبعادها التنويرية والأخلاقية التي أراد المؤلف أشاعتها وترويجها واختتم الفصل بمبحث ثالث أطلق عليه تسمية (المكان وآلياته الدرامية) مقسماً إياه في مسرح القاسمي إلى قسمين المكان السلبي المتمثل بالقصور والمحكمة والسجون وحجرة النوم، والمكان الإيجابي ممثلاً بالجسر والمدن، وانتهى إلى نتيجة مفادها أن آلية المكان الدرامية في مسرح القاسمي اشتغلت بعناية واضحة ووعي عالٍ من لدن المؤلف أظهرت قدرته على الانتقاء والتكوين الدرامي الذي حوّل أمكنة المسرحيات بنمطيها السلبي والإيجابي إلى بؤرة صراع درامي يتمكّن على نحو فني واضح من الكشف عن المقولة الفكرية التي يسعى إلى تجسيدها، وكان المكان على وفق هذا المنظور عنصراً بارزاً ومثمراً من عناصر التشكيل الدرامي في مسرحياته كلها.

وحوى الفصل الثاني الموسوم (بالمسرح والمتلقي) على مدخل ومبحثين، اجتهد الباحث في المدخل في تلخيص وتوضيح العلاقة بين المتلقي والمسرحية، وكيفية تعامل المتلقي مع النصوص وجاء المبحث الأول بعنوان (العتبات النصية والمتلقي) وانقسم على محورين أساسيين الأول (عتبة العنوان) حاول فيها الباحث الكشف عن مدى فاعليتها وتجلياتها داخل النص من خلال ما يطرحه المتلقي لنصوص القاسمي من أسئلة وهو يقرأ سيميائية العنوان، أما الثاني فخصص لقراءة عتبة التقديم فرصد أو حاول أن يرصد إشعاعاتها داخل النص وما تثيره من قراءات لدى المتلقي، من شأنها أن ترفد المتلقي بمزيد من الإيضاحات وتعطيه الشفرات المناسبة للدخول إلى عالم النص. وفي المبحث الثاني المعنون بـ (الدراما الملحمية والمتلقي) تمت معالجة العلاقة ما بين المتلقي والمنهج البريختي، الذي يرتكز على هدم الجدار الرابع بين المتلقي وخشبة المسرح ويجعل من المتلقي مشاركاً في العمل، ولعل من أهم ما خَلُص الباحث إليه في هذا المبحث هو أن القاسمي ومن خلال استخدامه لتقانة التغريب حاول إحياء مناطق ميتة في عقل المتلقي ورفدها بطاقات خصبة لكي تسهم في الارتفاع بقدرته إلى مستوى قابلية التحريض على التغيير فاعتماده على الهزائم لا على الانتصارات أعطته القوة في توجيه المتلقي توجيهاً صحيحاً وخلق معها كسراً في أفق التوقع.

أما الفصل الثالث الذي جاء خاصاً بشخصيات القاسمي المسرحية فقد تضمن مدخلاً وثلاثة مباحث في المدخل الأول تناول الباحث مفهوم الشخصية المسرحية بشكل عام وما يحيط بها من خصائص، عمد الباحث إلى تقسيم المبحث الأول المعنون بـ (النموذج البطل) على ثلاثة أنواع من الأبطال، فمن البطل المصلح إلى البطل المُحرِّض ثم البطل المخلص، ووضع حداً تشكيلياً واصطلاحياً

فاصلاً ما بين هذه الأنواع ومتوصلاً إلى نتيجة مفادها أن مسرحيات القاسمي جسدت شعبية الفن المسرحي وجماهيريته، وذلك من خلال ارتكازها على أبطال من عامة الشعب بموازاة الأبطال المحسوبين على خاصته، فأضفى هذا المعطى بعداً شعبياً على النصوص المسرحية.

وفي المبحث الثاني درس الباحث نوعية الشخصيات من حيث السلبي والإيجابي فجاء عنوانه موسوماً بـ(الشخصيات الإيجابية والسلبية) وفيه اعتمد المؤلف على مبدأ الثنائيات من أجل إظهار إيجابية الشخصية وسلبياتها، إذ إن هذه الثنائيات تظهر للمتلقي جلياً موقف كل شخصية إيجابياً كان أم سلبياً، وهذا المبدأ هو الذي يمنح المتلقي تحديد الإيجابيات والسلبيات من خلال قراءته للحدث من دون حكم مسبق من قبل المؤلف، واحتوت الثنائيات على ثنائية (الشرق/الغرب) التي انبثقت منها ثنائية (الحب/الكراهية) من معتقدات كل طائفة ونظراتها إلى الأخرى، وثنائية (السلطة / الشعب) التي تمخضت عنها ثنائية (الشجاعة /الذل) وبرزت من خلالها المواقف الشجاعة وأصحابها والمواقف المتخاذلة وأصحابها. أما المبحث الثالث فركز على لغة الشخصية وحوارها، مبيناً بذلك أهمية لغة الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي متوصلاً في نهاية المبحث إلى أن نصوص القاسمي امتازت بلغة سهلة في تشكيل خطابها الدرامي اقترب فيها المؤلف من مدارك التلقي عند العامة أكثر منها عند الخاصة، مراعياً بذلك أهمية بساطة لغة المسرحية ودورها في التوصيل، وفي الوقت نفسه لافتاً انتباهنا في أن هذه اللغة السهلة التي اشتغل عليها المؤلف كان في جانبها التركيبي وليس اللفظي، على النحو الذي جاءت في الجمل معبرة وثرية وقابلة للتواصل من دون تعقيد.

واحتوى الفصل الرابع الموسوم (بالصراع) مدخلاً قارب فيه الباحث مفهوم الصراع بشكل عام، وثلاثة مباحث خصّ المبحث الأول للصراع الخارجي ورأى أن القاسمي لم يأت به على وتيرة واحدة بل جعله متدرجاً في مسعى منه للفت انتباه المتلقي وشده للنص، وضمنه مفاجآت ليعكس بها أفق توقع القارئ مما يزيد من جماليات العمل الفني على نحو عام والصراع على نحو خاص، وجاء المبحث الثاني خاصاً بالصراع الداخلي الذي يتمظهر داخل الذات الإنسانية أي بين العقل والعاطفة أو بين العقل والعقل أو بين فكرتين متناقضتين داخل الشخصية، فشخَّص الباحث في هذا المبحث مسألة مهمة مفادها أن هذا النوع من الصراع شكل بؤرة مركزية في المسرحيات ومحركاً رئيساً للخيط الدرامي فيها ومن خلاله تتفرع خيوط المسرحية لتتصل في النهاية عند نقطة بؤرية واحدة.

أما المبحث الأخير فكان للمفارقة الدرامية التي شكلت بنية مهمة في مسرحيات القاسمي وأدت دورها المهم في تنوير القارئ من خلال إسقاط الأحداث التاريخية على الراهن السياسي الذي تمر به الأمة العربية وخَلُص في هذا الفصل إلى نتيجة مفادها أن المؤلف خاطب في نصوصه عقل المتلقي أكثر من مخاطبته عاطفته على أساس أن مخاطبة العاطفة قد تكون ذات تأثير مؤقت يزول بزوال المؤثر، في حين تؤدي مخاطبة العقل إلى نوع من مراجعة الذات وفحص المواقف ودراسة القضايا دراسة علمية جادة، على النحو الذي يقودها إلى محاولة إيجاد حلول للمشكلات التي يعيشها وهو ما يجب أن يقوم به المسرح التنويري ويؤديه في حساسية علاقته بمجتمع المتلقي الذي هو الهدف المركزي له.

وأخيراً يمكنني القول إن الباحث الدكتور غنام محمد خضر استطاع بوعيه النقدي المسرحي كونه مختصاً في هذا المجال، أن يقارب نصوص القاسمي مقاربة دقيقة مكّنه من ذلك قدرته التحاورية مع النصوص من جهة ومع النظريات النقدية المعاصرة والاستفادة الواعية من معطياتها من جهة أخرى، لذا جاء الكتاب مستوفياً لشروط الكتابة النقدية للمسرحيات قيد الدرس في جوانبها الفنية، الشكلية والمضمونية الموضوعاتية فكان الكتاب في النهاية استكشافاً لعالم كاتب مسرحي أصيل وملتزم آثر أن لا يكتب إلا ما هو شديد الصلة بواقع أمته ماضياً وحاضراً مما جعله يحقق حضوراً مهماً على أكثر من صعيد كونه تمكن من إثراء المسرح العربي من جهة وعزز الرؤية النقدية لوظيفة المسرح على الصعيد القومي الإنساني والفني على النحو الذي أصبح من الضروري وضع هذا المسرح النوعي في مكانة لائقة ضمن مسيرة المسرح العربي المعاصر.

حُلمٌ قَصير..

محمد أحمد خليفة

حلماً أراهُ كما الجَميلُ بشرفتي.

يغفو على سَطريْ .

ويُمْسِكُ رايتيْ.

هيَ كالزهورِ البيضِ سِحراً تندفقْ.

هيَ قِصَتي منها البيانُ سَينطلقْ.

هيَ رايةٌ واللهُ يعلمُ كمْ أحِبّ وأحترقْ.

سطراً سأفرغُ فيهِ كلّ وشائجيْ.

كتباً سأروي من ثمارِ قصيدتي.

حتى غديرُ العشقِ يهرعُ للسَّفر.

مثلَ الفراشِ وَمِثلما المَطرُ انهَمَرْ.

عزاً وروحاً بالأصالة ترتقيْ.

هي كالتِلالِ وكالمُروجِ إذا التقتها أحرُفيْ.

نيسانُ أنتِ الضَّوء حين الضَّوءُ يَسلكُ دوحتيْ.

ياجيدها الممشوقَ كالأغصانِ إنْ حَمَلتْ.

يا رعش قلبٍ ما اعتراهُ بِسِحْرِها لمّا بدتْ..

ينهالُ في الوَجْدِ افتعالاً كالرَّحيقِ وزَيْتُهُ العِطْرُ الشَّذي.

هيَ مَوطِني ومباعثُ الأفكارِ إنْ وصَلَتْ.

مرموقةُ الأشياءِ تَعرفُ أنني وَبدونها

سيلٌ من الأشواقِ تعبرُ مَضْجَعي.

تقتاتُ منْ فكري وفيض تأرقيْ.

ترقى لتُصبحَ كاللّهيبِ يطالُ حرفاً لنْ يَعودَ ليَخْتفيْ.

تترنَّمينَ على الوترْ.

وعلى النثائِرِ ترقصينَ بأبهريْ.

وعلى وسادة أسطحي.

فوق البَصَرْ.

فوق الأثيرِ بما حضرْ.

عندَ اقترابِ الودِّ مِن ويلِ الحُفَرْ.

حيناً سأعرف أنني..!

ذهَبَ النظرْ.

ذهبَ القتيلُ كَما احتضرْ.

حتى الحَمامُ يروحُ نَحويَ واهلاً.

وكذا يراعيَ شــاحبٌ وكذا الشجرْ.

قمرٌ أضاءَ بواحتيْ ثمّ استترْ.

غابَتْ وَما لليلِ

بعدَ ضيائِها

إلا القَمَرْ.

إلا القَمَرْ.

الهـاربة فـي ثوب الراهبـة

صبحة بغورة

بزغ نور الصباح المشرئب بحمرة البرتقال في سماء القرية وقرص الشمس أرسل أشعته الذهبية من خلف جناح غمامة بيضاء، وتراءت من بعيد ربوة عالية كثيفة الأشجار والجليد تعانق البيوت التي رفعت ستائرها وافترَّ ثغر نوافذها على همومها الناس ومتاعبهم فوق رؤوسهم لاتزال مضاءة كحبات مسبحة انفرط عقدها وطيور بيضاء تجوب الفضاء وتصدح في شجن النسوة المتشحات بالسواد خرجن للحقول لجمع ما يعيل أطفالهن ووجوم راعشة كالأمل المحبط والحلم المغتال.. الكلام صار كذبا والصمت خيانة وتآمر.

ناس مشتت فيهم الكراهية وعجزوا عن الاحتفاظ بالود وقول الحب، أطلت «أمل» من نافذة غرفتها بعدما تأملت مليّاً، قالت متحسرة.. «أشقياء أنتم أهل قريتي لأنكم لا تقاومون الشر وفسحتم المجال أمام الإرادة الآثمة لتزرع في الأرض فساداً».

زحف مساء القرية بسرعة وشمعة مساء الشتوي استهلكت نفسها في حزن يقطع هونها ما في غسل الجبال التي ينخرها الطاعون، وأزقة القرية تفور فيها روائح الجوع والفقر والجريمة، السماء رمادية، الزمن رمادي، والفضاء رمادي، قرية تنهض بصعوبة ويتعثر الزمن الذي مضى والذي سيمضي باحثاً عن زمن آخر يبعث فيه وهج الحياة ويصدح به من أجل عالم أكثر إنسانية، نظرت تجاه الشمال نظرة خوف وعتاب، نظرات مليئة بالشفقة والمرارة، وجه شاحب، عينان لا بريق لهما، لا حياة فيهما، جبين يحكي كبرياء السلالة ويحمل بصمة الأحلام المحطمة والآمال المغرقة في الدم والدموع، هي ترفض الخضوع للجنون الدموي الذي تراه يومياً وكلها مشاعر مفعمة بعنف المطر والرياح والضياع، نظرت صوب البحر الصاخب تغرق فيه مرارتها وتتمنى أن تتحطم على الصخور كتلك الأمواج الهادرة العاتية أرادت أن تصرخ بكل قوتها بأعلى صوتها، تصرخ بحجم وكثافة الألم الساكن فيها، تصرخ بكل الرعب الذي ينطق في عينيها أحست أن صرخاتها تبعثرت قبل أن تسمع، حل الليل وبدت القرية مثل صوص صغير ارتمت تحت جناح غراب الليل الداكن، قطريات من بيوت الطين تناثرت هنا وهناك وأرض مشققة تبتلع الأحلام الدفينة لسكان هذه القرية المساكين وحدها الوطاويط يسري في عروقها تيار من النشوة في هذا السواد تجوب يمينه وشماله تنفض أجنحتها، تخرج صدورها إلى الأمام ترفرف عالياً تلاعب بعضها، تعزف مواويل داكنة...

تسهو قليلاً ثم تنبعث بقوة تؤكد لنفسها أنها الأقوى، ارتعد قلب «أمل» دار رأسها، ابيضّ وجهها شعرت أنها ستسقط بين اللحظة والأخرى رغم إرادتها الطيبة.. والصلبة في مواصلة الصمود والتصدي، فهي ترفض واقع القرية وتثور على عالمها الغارق في الفوضى والرداءة والوسخ، فهي ترفض أن يموت الأطفال ويقتل الرجال وتغتصب النساء أحست أن الوقت يمضي قطرة قطرة الطريق الضوئي فوق البحر اجتاحته الظلمات.. السواد يغطي القرية الفقيرة.. ربما سيأتي غداً أكثر رحمة وفيه حياة حديثة، وردة وفرحة وقبلة خفيفة على جبين أرض غارقة في الدم وقد مزقتها الأنانية والعنف والحروب التي لا تنتهي، دخل والدها غرفتها وكسر خلوتها بنفسها قائلاً: «أتى ضيفنا ألا تستقبليه؟».. نظرت إليه أمل «أي ضيف يقتحم بيتنا عنوة ويمتص دمنا ويسلب كرامتنا؟» قال: «تحملي يا صغيرتي من أجلنا».

لبت رغبته لقد تحطمت أحلامها منذ أن سرقت البسمة من على الشفاه منذ أن أعطت للوطن صور مشوهة رديئة منذ أن فقد الوطن صوته، مع أنها خرجت من رحم أحزانه وأفراحه، من أحشائه العميقة، جمعت أشياءها وجمعت أشلاءها الممزقة تحتمل هذه المهزلة التي حطت من كرامتها وسلبتها حريتها الشخصية قررت «أمل» الرحيل تجر خطاها جراً وتنزوي في آخر المحطة تنتظر القطار، وصل في موعده ركبته.. وفي المدينة الكبيرة أحست أن الأمور لا تختلف كثيراً عن القرية، جعلت من حديقة المستشفى مرقداً لها، ومن بقايا أكل الآخرين طعاماً تسد به رمقها، شتاء بارد، أدخلها المصحة لخطورة مرضها.. فترتها وجدت بجانبها هذه الراهبة «كترينه» تحيطها بكل الرعاية، توفر لها جميع الطعام والدواء والراحة...، «كترينه» سيدة في الخمسين من عمرها تجيد اللغة العربية خرجت «أمل» من المستشفى تتبناها وسط «كترينه» فالوطن يعيش الحرب، والذئاب تنهش لحم الأبرياء، والأفاعي تصطاد في الماء العكر، وتجار الشرف عيونهم لا تغفل عن ضحاياها والشارع لا رحمة فيه نظرت من حولها وهي تقاسم شقة راهبة منذ شهور وتقدم لها كل الراحة وطلباتها التي تحتاج إليها وتؤتيها حتى أنها ساعدتها في تعلم لغات أجنبية إلى جانب القراءة والكتابة وبعض الحرف اليدوية، تعلقت أمل كثيراً بالراهبة وأحست أنها تركت وراءها محنة وسيول الفراغ الممل.. فهناك لا شيء يستحق أن تحياه، إنها الهاربة من تجاعيد الغضب ومن دهاليز الرعب المظلم الغامض، فربما تعوضها المدينة وجه قريتها المحبب.. «كان يجب عليَّ أن أرحل» هكذا

كانت تقول أمل، كيف لي أن أرعى ضفة الزنابق حيث يعبر كل حين إعصار، صعب أن أمنح زهرة شذاها حين يكون اصطناعاً.. فالحرب لم تضع أوزارها الوطن لم يشف بعد، وبينما هي تحدث نفسها سمعت طلقات رصاص ارتعشت مرحدة «كابوس الليل يلحق بي إلى المدينة وهو يزحف برصاصه وطوفانه ليغتال شجرة السلام»، فاحتضنتها «كترينه»:

«لا تخافي إنه بعيد من هنا». لا بل هو كابوس وطريق لا ينتهي، زوارقنا أغرقتها رياح حقدنا وجنوننا.. لا شيء يجمعنا، كل شيء يفرقنا.. ويسطو الليل من جديد بموجه وصخره، ونبحث عن لحظة حب مسروقة.. ودفء مزقته ليالينا المنشطرة وأشياء أخرى صوبوا إليها رصاصهم، أرفض أن أموت.. أرفض أن أتحول إلى مجرد ذكرى، أكره الذكريات المحنطة.. قالت «كترينه»: «حاولي أن تنامي ولتنسي أحدث».. قالت أمل «هي الأشياء تتذكر وتشهد على الحدث وما حدث». صوت كنورس غادر شاطئه إلى هذا القفص الصدري جاعلاً منه مرفأ معاناً نهايته إليه، الكل في هذا الوطن يردد من أذنب في حق الآخر..؟ أما أنا أعيش الانتحار حين ألقيت بذاتي في الأغوار دون الإلمام بقواعد الغوص في أزمنة حمراء يبدو فيها الأخضر غريباً، قالت «كترينه»: «أحبك كثيراً، فأنت مثال المرأة الشجاعة بريئة براءة الأطفال، ناضجة نضوج الكبار وملامحك تذكرني بصديقة افتقدتها منذ مدة، تمنيت لو كانت لي صورة لها حتى تعرفي مدى الشبه بينك وبينها، فأنا لا أزال أحتفظ بثوب رهبانيتها عندي، وحتى بالصليب الذي كانت تحمله.. ما رأيك أن تتخفي في هذا الثوب حتى لا يتعرف عليك أي أحد من أهل قريتك وتسافرين معي وأعرفك على شخصيات مهمة، وأينما حللت ستكونين معي وآخذلك صوراً أمام بعض الكنائس الموجودة هنا وبالخارج «نظرت إليها أمل ملياً وأحست أن الأمور لن تضرها كثيراً ما دامت هي صاحبة القرار، إلى أن وصل الأمر إلى فكرة أن تحمل الصليب ويباركها القديس..

«جاكوب».. حقاً هي فتاة ريفية شريفة.. لكن تفهم الأمور جيداً. بكت بحرقة حيث تحول الحلم الجميل إلى غنيمة تخدم جهة خفية، حنطت آمالها وأطفأت وهج الحياة فيها. أقسمت ألا تتواطأ أبداً ولو بمجرد الصمت. رفضت الصليب وصلبت معه حلمها المشوه مع روحها إنها تحب هذا الوطن ونزيفه نزيفها ولن تخونه مقابل كنوز الأرض كلها، ربما هو التاريخ يضحك على أذقان بعض الرجال الذين باعوا الشرف والكرامة، ابتسامة الأمل في زمن الرداءة والاحتقار والاحتكار لا معنى لها، الوجود كله لا معنى له، كيان مهشم تائهة، ضائعة، مبعثرة التفكير هنا وهناك، هي بداية النهاية عند أناس لا يقنعهم شبه وجود شبه موت، أين المفر وهي في كل مكان محاصرة بدموع الثكالى وصرخات الجياع وأنات المعذبين، كل شيء تحت الرماد فقد أخذ الحب في مدننا طعم الملح والدخان وأصبح الرصاص لعبتنا. رصاص، هدوء، ضوضاء وحصار، لا شيء يتغير في فجوة الضياع، حدقت أمل في متاهات العدم متمتمة، برد وصقيع اجتاح بدني وأحال جسمي المأهول بالمواجع والحنين إلى عاصمة للحزن، والموت موطناً لرايات الخوف.

والكبت.. لكن شمس وطنيتي تخترق مسامات جلدي على الرغم من لهيب سعيرها وجنون هجيرها، فالوطن وحده يشعل فتيل الدفء في أوصالي وينزع شظايا الصقيع المزروعة في عظامي وكأنها ألسنة سهام مسمومة أو رؤوس خنجر محمومة أثارت النوم في جسدي واستلذت المقام في لحمي فحولتني مع مرور الوقت وتوالد الأحزان إلى أشلاء مشاعر نازفة وإلى رميم أحاسيس يائسة وكتلة خواطر متمردة ثائرة.. غامضة أحياناً، حزينة، دامعة، وبقايا عواطف مكسورة ومنهارة تطوف بكل من يلملمها ليصنع منها وطناً يجمعها ويصنع منها للأحزاب كفناً. آه كم تلسعني مرارة المنفى، وضعوا لحريتي قيوداً وحواجز وحدوداً في كل مرة تضيق وتضيق، ارتعاشات هادرة تعصرني، الاختلاجات تطوف بداخلي نداءات ساحقة، صاعقة ترتطم كالموج المجنون بمرافئ ذاتي، سأرجع لقريتي وسأتصدى لكل من يهين كرامتي، فالجوع هو البلسم لجرحي والترياق لجميع تقرحاتي، انتفضت «أمل» كما الطائر الذي يتأهب لمبارحة عشه الآمن وتضاءل من على جسدها الجليد الذي تراكم وتناثر الصقيع الذي تفاقم، فدبت الحياة فيها لتداعب قلبها الشغوف.. نزعت ثوب الراهبة وعادت لأصلها، ركبت أول حافلة نحو قريتها..

الليل يرسم أول خيوطه بآلات الوجوه المتجهمة والموحشة، ستعود للوجوه ذاتها والتي ألفتها بكل التعب والخوف واليأس، ومع الطريق الضوئي بجانب البحر يمضي الليل بوحشيته وقوانينه، ويلفظ الصباح جثة صبية يانعة حالمة بأمل يعطي للإنسان الحق في إنسانيته ويعانقه في نبله وانحطاطه، في جماله وقبحه، في نور أعماقه وظلمات أيامه، ويهديه وردة وغصن زيتون أخضر وحمامة بيضاء تنشد السلام.

سقوط..!

أحمد راشد أحمد

على غير العادة أستيقظ وحدي من غير رنات المحمول بعض الجلبة ومكبرات الصوت تختلط ببعضها.. تحاول خيوط الشمس اختراق النافذة.. أنهض متثاقلاً وأفتحها.. تتضح أصوات المكبرات شيئاً فشيئاً.. يا إلهي ماذا أسمع..؟ هل هذا حقيقة؟ أم مازلت نائماً؟ أخبط الجدران برأسي، فيتأكد لي صحوي، وأن ما أسمعه حقيقة.

أفتح التلفاز فأصطدم بالأناشيد الوطنية وانقطاعه من حين إلى آخر، فيتأكد الخبر.. كيف لم يخبرني الرفاق.. أعجل بارتداء ملابسي.. أرقص فرحاً أمام المرآة.. أنزل إلى الشارع يهنئني الناس فرحين.. كل شيء يمر بسرعة لم أصبر حتى تصل السيارة.. الكل يلفهم هياج شديد.. أشعر بقلوبهم تحيطني..

أقفز في أول أتوبيس.. ينزع السائق صورة الم أسوف عليه يلقي بها في عرض الشارع.. يشعر بالارتياح، يهتف المذيع ويهتفون بسقوط الطاغية.. ألتفت إليّ الركاب.. يبدو أنهم لا يعرفون من أنا.. كلهم يحلمون بالنعيم الأبدي وكلهم يتمنى رؤيته معلقاً بحبل المشنقة.

«يفرمل» السائق على حين غرة.. فيصير الجميع كومة واحدة.. أحاول لملمة نفسي من جديد.. أتعثر في التكوين الثائر المبعثر أمامي، أروح متأملاً قوامها الممشوق.. أنسى كل شيء حولي.. أتمنى «فرملة» أخرى، لكنه كان مطباً هذه المرة.. نظرت خلفها فابتعدت.. أعادت الالتفات.. دققت النظر إلى ملامحي، بينما جسدي يبدأ في الاشتعال.

توقف الأتوبيس في إحدى المحطات فازداد ازدحاماً.. فازداد ضغطي.. وازداد خضوعها.. بينما نشوة النصر تجتاح الجميع.

أنظر إلى ساعتي.. قد تأخرت كثيراً.. آه.. لقد وصلت.. أنتهي منها رغماً عني.. تنظر خلفها وكأنها تعاتبني على الانتهاء.. أنظر من زجاج السيارة، أرى الجثث المتناثرة هنا وهناك.. أوقن أنها للحرس القديم.. أنتعش أكثر.. أضع يدي في جيبي.. أخرج أحد «كروتي» الشخصية.. وأدسه في يدها.. أهبط من الأتوبيس لآخر مرة.. أقترب من الباب العالي، وأضع قدمي على أول سلم القيادة...!

******

ومضت

تلتقط مسبحتك مع أنفاس الصباح، تبدأ في أذكارك المعتادة وأنت تنظر إليها.. تطيل إليك النظر بابتسامتها المعهودة.. تنهض على عجل تنفض عن وجهها التراب، فتزداد بهاء ورونقاً.. تقرئها السلام.. تخرج من بيتك.. تسرع في خطواتك إليها، تتفقد المكان من حولها.. تنظفه جيداً..

يلتف الصغار من حولك، يتلون عليك دعواتهم توسلاتهم المعتادة.. تنهرهم قروشك عليهم.. يبدأون باللعب حولها.. ترتفع أصواتهم.. يستشعرون غضبك فينسحبون على التوالي.

يصدح أذان الظهر.. تطلب منها مشاركتك الجماعة.. تطيل في سجودك، وتبعث لها الرحمات.. تبدأ وجبة الغداء.. تحاول ابتلاع الطعام.. دائماً توصيك بالاهتمام بنفسك..

ترتفع حرارة الشمس.. تبتعد عنها قليلاً.. تتثاقل جفونك، فتخرج إليك.. تنطلق نظراتها إلى قلبك، تحتضنها فتضمك وتذهبان بعيداً.. وعند الانتهاء تيقظك.. وتعود إلى مقامها..

تنتظر إلى زوال الشمس.. تلملم حاجياتك مع دموعك، تقرأ الفاتحة تحتضن القبر، ثم تمضي...!

******

رجوع..!

أتطلع من نافذة السيارة بعمق.. أسترجع أعواماً مضت خلف قضبان الانهيار، أستسلم لرائحة الحياة، وحرارة الشمس المحرقة، والأرداف التي تتهادى مسرعة، فيسيل لها لعابي.

أتخيل ارتواش زوجتي أمام المرآة.. تهندم نفسها بعد أن ترهل جسمها بفعل تركي لها بالانزال، أتخلل لحيتي الطويلة.. أستغفر الله.. وأعطي ظهري إلى العالم مرة أخرى، ينفذ شعاع الشمس إلى كتف أحدهم بجواري فتلمع نجومه الذهبية فيضايق عيني التي تبقت، وينفذ آخر إلى عيني الأخرى، فلا يجدها..

أرتكز على السلمة الأولى، يلكزني أحدهم برفق مصطنع.. أنظر إلى عيون المستقبلين والمهنئين، وأقرأ في كتابي الشرود... هل كانوا بالفعل ينوون ذلك؟ أم عن غير قصد؟

يصر النسر الأكبر على فاعليتي، ويصر الآخر على خطورتي.. ويبرهن من تبقى على قيادتي.. أصرخ وأرفض بشدة.. ترتفع الأيدي والأقدام، لتتابع الهراوات عملها المفضل.. حتى تنجح الكهرباء في إلقائي حياً على حافة الموت.. يسحبني أحدهم بيده، وبيده الأخرى يسد أنفه التي امتلأت برائحة فضلاتي الهاربة من قسوة التيار ومعها عيني التي اختلط ألمها مع آلامي المتناثرة.. كان سيل دمائها وخلو مكانها العميق وصرختي الأبدية إعلاناً للرحيل الذي تحقق الآن...

تنطلق الزغاريد وأحضان الشوق ومفردات الحمد.. أدقق في الوجوه الباهتة.. تبدو ملامحها من قريب.. نعم إنها هي ومعاً صغيري، أتحسس وجهها وأنفصل بها عن العالم أجمع.. أحتضن صغيري.. يرفض بشدة، تحول بيني وبينه سنوات العزلة، تستحثه يوافق أخيراً على الابتسامة.. يتفقد الوجوه من حولي، ويبحث في وجهي عن شيء ما...!

حدثني عن البنات

فؤاد قنديل

أرجأت سؤالي، ومضيت أتأمله وهو يُسوي شاربه الفضي المتهدل ويدفس كنكة القهوة في جمر الموقد، حيث كانت النار التي شاخت تمضغ القوالح بتلذذ.. قلت لجدي الذي أوشك على التسعين وأنا أستشعر دفء الجلوس إليه.

- حدثني عن البنات يا جدي.

توقعت أن تتغير فجأة ملامحه، لكن ابتسامة رقيقة أخذت تتسلل في هدوء شديد وثقة إلى وجهه المتغضن ولم يمنع الجلد المكرمش نور البسمة أن يشرق على وجهه كما أشرق في أبهاء روحي.. قال وهو يتنهد:

- رياحين خلقن لنا.

- هذا كلام الشعراء.

قلَّب البن والسكر بملعقة عمرها يفوق عمري ثم قال:

- زُيِّن للناس حب الشهوات من النساء.

تذكرت جدتي التي رحلت منذ سنوات.. لقد رحلت عام سقوطه من فوق الفرسة، وأذكر أنه تشاءم جداً يوم سقط وقال: هذه إشارة.. يبدو أنه الآن يرى وجهها الطيب البشوش وملامحها المنمنمة الباسمة تمنيت أن يفرح عندما أقول له:

- أريد أن أتزوج.

قال وما زال في شروده يتأمل وجه جدتي:

- على بركة الله

سألته:

- كيف أختار؟

تمهل قليلاً، ثم قال بعد أن عاد إليَّ بكامل وعيه:

- لا تجهد نفسك في الاختيار.. سيحدث وحده

- وما دوري؟

- وزع الله المزايا والعيوب على العباد بالعدل

لحظة صمت ثم استطرد:

- ولا أحد كامل.

- يا جدي.

- في كل إنسان عيب واحد.. فقط تجنب المنبت السيئ.

- يا جدي.

مد يده بفنجان القهوة المزركش أبيض القلب.. صعدت الرائحة المميزة إلى أنفي، ومضت حثيثاً إلى رأسي.. ظل شارداً يحدق في جمر النار الأحمر الشفاف وعلى وجهه آثار ابتسامة، ونبض ذكريات حبيبة تدغدغ روحه المحلقة.. ألمعه مغموراً بالدفء والطمأنينة.. تشملنا عذوبة الصمت الجميل.

بعد قليل جاء أبي، قبَّل يد جدي.. وجلس إلى جواره. عاد يُقبل يده ورأسه.. مدَّ له جدي فنجان القهوة.. قال أبي وهو يكاد يحتضن الفنجان ويتهلل له وجهه:

- مِنْ يد ما نعدمها.

أخذت وقتاً طويلاً حتى أقرر مصارحة جدي.. أخيراً استجمعت بأسي وعزيمتي:

- يا جدي.. أبي يرفض زواجي ممن أحب.

رمقني أبي بدهشة وسألني بعينيه المفتوحتين إلى أقصاهما عن سبب إشراك جدي في الموضوع.. قال جدي وهو يعيد «الكنكة» إلى النار:

- زَوِّجْه يا محمود ممن يحب.

حار أبي وتنهد، ثم قال:

- يا أبي.. إن.

- زَوِّجْه يا ولد.

ظهرت حيرة أبي في أصابعه المتوترة ثم نطق على مضض:

- حاضر يا أبي.

لقد طرقت على الحديد وهو ساخن. كانت فكرة جيدة إذ استعنت بالجد الرائع.. انحنيت بسرعة على يد جدي فقبلتها.. عاد يعبث بشاربه المتهدل، وأبي يتململ.

قال جدي بعد أن أعاد الطاقية الوبر إلى الوراء وظهرت رأسه الجرداء:

- لماذا لا توافق يا محمود؟!

حاول أبي أن يرتشف القهوة لكن الفنجان اهتز وتساقطت على صدره بعض القطرات، وجّه إليّ نظرات عاتبة.. ربما أكثر من ذلك.. تعجله جدي ليرد عليه.. ألقى أبي عبارته القاسية بسرعة:

- والدها شرِّيب ومنفلت اللسان.

أدركت على الفور أنني سأفقد الموافقة الملكية.. لقد وجه لي أبي ضربة قاصمة.

تحوّل جدي إلى النافذة الوحيدة في القاعة، حيث نور الصباح الندي، ثم نظر إليَّ.. نكّست رأسي، سحب ورقة بفرة من علبته النحاسية الصدئة ذات القلب الأصفر البراق، حشى الورقة بالتبغ وحاول أبي أن يشعلها له فرفض.. كان أبي قد أشعل الموقف.

أخذ جدي نفساً وعادي تأمل النور القادم من النافذة لمح غصناً من شجرة النبق يهتز تحت جسدي عصفورين يختطفان القبلات ويطيران في دورة قصيرة نزقة.

عاد جدي يتطلع إليّ وقد بدا أنه لا يجد الكلام، وأنه شاخ قليلاً عما كان.. أحسست بغصة في حلقي ورأيت على وشك البكاء، بل ترقرق الدمع في عيني.. عندئذ، قال جدي:

- زَوِّجْه يا محمود ممن يحب.

أعادني إلى الحياة بينما اختطف أبي فنجان القهوة فتجرعه دفعة واحدة وانحنى على يد جدي فقبلها وانطلق يقفز الدرجات الطينية إلى القاعة العليا.

بلغني صهيل حصان تسلل الابتسام من جديد إلى وجه جدي وتحول إلى النافذة.. كان الصهيل لفرسة جدي التي أصر عمي على امتلاكها بعد أن أسقطت جدي قبل عشر سنوات في حادث أليم لا ينساه أحد من أهل البلد.

يومها كان متعجلاً لحضور جنازة أحد أصدقائه القدامى في القرية المجاورة.

مضى يدعوها للإسراع وكانت كعادتها تستجيب دون أن ينبهها لذلك، إلى أن التقت فرسها الأثير.. توقفت تبادله النظرات الحالمة وتتلقى منه الوعود الناعمة.. لكزها جدي لتنطلق، فجأة ارتفعت بمقدمتيها عالياً وألقته على الأرض.

تحطمت عظام الرجل ذي الثمانين.. احتوته غيبوبة بعدها لم يستطع النهوض وقد شمله الذهول.. لم يقدر على تصور الحالة التي أصابت فرسته بالجنون.. وهو على الأرض يأكله الألم ولا يكاد يحس بعظامه، رآها تضرب ساقها الخلفية اليسرى في اتجاه الفرس بما يعني:

- امشِ الآن.. لقد تسببت في مشكلة.

انحنت عليه تلعقه وتعتذر، وما لبثت وهي تراه على هذا الوضع المتردي أن فاضت عيناها بدمعتين ساخنتين سقطتا على وجهه حاولت أن تساعده على النهوض فما استطاعت. جاء المارة فأعانوه على الركوب.. توجهت في هدوء وحرص إلى الطريق نحو القرية المجاورة لكنه أشار لها أن تعود. لن تحمله قدماه لعدة أيام. إذا أراد الله له عمراً، استشعر جدي طبول القدر. غلبه التشاؤم وما لبثت جدتي أن رحلت.. طلب عمي أن يأخذ الفرسة الحزينة، وقد رفضته شهوراً وصبر عليها حتى لانت.. أما أنا.. فتزوجت ممن أحب.. وطلقتها بعد عام فقد كانت مشكلات عائلتها ثقيلة وعاصفة، زعزعت عش الحب.. وبعد أن اندملت جراحي، اشتقت إلى الدفء والقهوة.. فعدت إلى جدي ليحدثني عن جمال البنات وقلوب البنات.

رحلة في ملكوتها

محمود محمد الدالي

رحلتْ على ألق الضياء دمائي
مسكونةً بهواجس الشعراء

ونسجت من عطش الحروف عباءتي
ورويت من أهدابها خيلائي

فمددت للصحراء كفَّ مودتي
فدنت تصافحني يدُ الصحراء

مازال رملُ البيد يورق في يدي
والشيح والقيصوم من أشذائي

ألبستُ عري الماء ثوب قصائدي
وسكبتها نهراً من الأضواء

وغمست في بحر الضياء أناملي
ورسمت لكنْ لوحةً في ماء

حلمي شآبيبُ الضياءِ وأحرفي
سفني وأطياف الرؤى مينائي

رتلت من صحف الغياب رسائلي
فعلا نداءُ الطور من سيناء

أعطيت للمرآة بعض ملامحي
فنما خصيب النور تحت ردائي

بيدي زرعت الشمع فوق أصابعي
حلماً يعرّي وحشة الظلماء

ونضحت في المرآة ملح مدامعي
فسمعت من أعماقها أصدائي

عيناي مغمضتان لم أبصر سوى
تعب الدروب التائهاتِ ورائي

وأفر من ألق إلى ألق إلى
ألق يؤانس وحشة الغرباء

سرب من الكلمات ينفر من دمي
متجمّلاً بعصارةِ الحناء

قد أورق الصبح النديُّ حشاشتي
من خمرِ لا عنبٍ ولا صهباء

وعلى سفوح الريح أرفعُ رايتي
أنا كبرياء الضوء في الأمداء

أرنو إلى الكلمات ترقص في دمي
فيسيل ماءُ الشعر في بيدائي

سربُ الظباء الناعسات بخافقي
يغري ظباءَ البيد حسنُ ظبائي

أنا بسمة الآتين شهقةُ حلمهم
والراحلونَ توضؤوا بدمائي

قنديل أحلامي وقد أشعلته
نزف الضياءَ المشتهى بإنائي

تنداح من رحمِ القصيدة أحرفي
مثلَ اندياحِ الظل في اللاماء

لمَّا سفحتُ القلب فوق حروفها
سكرتْ حميَّا الكأسِ في أشلائي

حيناً يفيض الوجد حيناً أزدهي
حيناً لهيب الجمر في أحشائي

حيناً أعيش الحرف جرح هزيمتي
حيناً أزف النصر للجوزاء

ما أنت يا هذي القصيدة من ترى
يهوى تشظي دمعة الشعراء

فالشعر بصمتيَ التي ما صاغها
إلا رعافُ الورد في أفيائي

سطِّرْ أنا المشتاق بوحي رحلتي
سأطوف مثلَ الضوءِ في العلياء

قدم المدينة

ضياء الخالدي

شعرت، ومنذ أن بدأ ذهني يعي الأشياء، بأن هناك خللاً ما، ارتباكاً التصق بجسدي، ودفعني للمضي صوب التأمل والتفكير مبكراً بتلك القدم الملتصقة بجسدي وقد اتجهت إلى الداخل، وكثيراً ما قارنت هيئتها بالأخرى السليمة المشابهة لقدمي أبي وأمي وأختي، فتبدو حينذاك كأنها لعنة، أو كائن غريب متوحش صمم الالتصاق في بدني، ولن يخرج منه إلا بقطعه ورميه في صندوق القمامة هذا ما فكرت به قبل مدة ليست بالطويلة. أن أكون بقدم واحدة خير من امتلاك اثنتين إحداهما معطوبة، أو لأكن صادقة وأقول إنني كرهتها، وحقدت عليها وأسعى إلى الخلاص منها حتى لو فقدت حياتي ثمناً لذلك.

هذه القدم المعوجة لطخت شخصيتي وجعلت عائلتي وكل من ألتقي به في المدرسة ينظر إليّ من خلالها، لا ترى صديقاتي أو مدرساتي موهبتي في الرسم كما هي، بل أنا خارقة الموهبة كما يقولون، والسبب أن تلك القدم الشيطانية تجبرهم على تضخيمي، حتى أفرح وتحملني الغبطة بعيداً عن المأساة التي أحملها أينما حللت. ربما يكون ما أضربه بفرشاة الرسم على القماش من ألوان هي مجرد خربشات بنت معاقة. تختلط الألوان الزيتية بصورة فجة فتجد الأصداء من الأهل والأصدقاء. لم يقل لي أحد إن تلك اللوحة يمكن أن تكون أجمل لو خففتِ من الاحمرار هنا، أو جعلتِ تلك العين المفقوءة قد اخترقها شعاع من الضوء برموش منسدلة، وليست نافرة حتى أبي أراه ينفذ ما أطلبه بسرعة، مثلاً حين تنفذ علبة الأصباغ، فتراه يسألني قبل مدة ويذهب إلى السوق ليجلب أجود الأصباغ ومهما ارتفع سعرها، بينما أختي الصغيرة دلال تلح دائماً عليه وتنتظر حتى يلبي طلبها بعد أيام وربما أسابيع بشراء ما تريده.

تحملني العكازات إلى الباب الرئيسي وقت ما بعد القيلولة، لكي أشاهد الزقاق، وأحدق بالأطفال وضجيجهم، تتبعني دلال فرحة لأنها ستقف خلفي وترى الخارج بمعية أختها الكبيرة. الأب سيسكت ولن يعنفها فيما لو وقفت بمفردها بينما حين أقف وحدي لا يغضب الوالد العزيز، ولن تطلق أمي صيحاتها المتكررة كما يحدث مع دلال. اسم أختي ينطبق عليّ بالتمام، فأنا المدللة المعاقة التي يمكن أن تطلب أي شيء في متناول العائلة وسيأتي. أريد لبن العصفور! سأطلب من أبي أن يجلبه لي لأسكبه على قدمي الخبيثة، الملعونة، الفاسدة، لعلها تعود إلى طبيعتها وعندها سأقذف العكاز وراء الحائط!

يمكنني أن أحدق بشباب الزقاق، أتفرس في ملامحهم، القلب يهوى أحدهم ولكن جداراً ضخماً تفصل بيني وبينه. هل سيحبني وليد حقاً؟ هو ينظر دائماً إلى بابنا، ويبتسم كلما التقت أبصارنا. ربما يود العطف وإسعاد فتاة يحدس أنها كئيبة وأسيرة مستنقع لا ينتهي من الوساوس والهواجس والكوابيس. حتماً لا يمكنه التفكير بذلك وهو طالب الكلية المثقف وليس مثل بعض شباب الزقاق حين يبصرونني فيشيحون النظر بعيداً عني، كأنني موبوءة!

أراد والداي ذات مرة أن يقنعاني بجلب عربة للجلوس فيها والانتهاء من مشقة العكاز الذي يجعل حركتي صعبة ومرهقة لي. لكنني رفضت، فالعكاز يقربني أكثر من الناس عكس العربة. على الأقل أنني أقف بجسدي ككائن حي، وأقترب من مستوى نظر الجميع حين ينظرون للأشياء أشباههم، في ذلك أستطيع قطف عنقود عنب متدلٍّ من العريشة في حديقتنا، وأشاهد البيضة المقلية وهي تنتفخ في المقلاة، وأفتح باب الثلاجة لأشرب جرعة ماء باردة. هكذا أحقق انتصارات ذاتية. أمسك ذلك التوق المخبئ في الأعماق، الذي ينتفض ويتفجر مع الألوان في لوحة القماش، فثمة طفل يبكي وسط بركة تلسعه أشعة الشمس لتطفأ نصفها بدخان أحمر خرج من الأرض، والطيور محلقة دون أجنحة، يتلاعب بها الفضاء...

رفضت العربة، كما رفضت الكثير من الدعوات لزيارة الأقارب، والجيران، وانكفأت مع الألوان والفرشاة، ورسمت أهم لوحة عندي، صورة وليد وهو يحمل بيديه قدمي اليمنى المعوجة، الساقطة، وعلى وشك إحراقها بشعلة نار مجنونة. كانت قسمات وجهه هادئة، وتشي بالحب وكأنه يقول لي مشكلتك ستنتهي أيتها الجميلة!

نعم فالجميع يقول إنني جميلة وكذلك أنا لكن حتى هذا الأمر شككت به فالباب واسع للعطف، والحقيقة لم تعد حقيقة. تلونت مع نبرة صوت مرتخية لكل إنسان، وكأنهم يودون تنميق العبارات وإسقاطها بعناية في أذني. أمي تكرر دائماً لي بالسر أنني أحلى من أختي دلال. ربما هي صادقة. غير أن دلالاً تمتلك ما لا أمتلكه، وسيأتي لها الفارس الذي يخرجها من البيت

وهي تبتسم معه في جمهرة عصر أحد الأيام!

فكرت مرة بالهروب من البيت، واكتست الفكرة لحماً في ساعات الليل الأخيرة، وكان يمكن للفجر أن يكون موعداً للتغيير، لكنني ولأول مرة أكون من يسدد الضربة إلى والديّ. كيف سيتلقيان الأمر؟ ما ذنبهما؟ هذا الشعور أراحني كثيراً، ودعاني إلى إبصار حقيقة الفكرة المجنونة التي كنت أساندها قبل ساعات. حتى لم أفكر بالمكان الذي سألجأ إليه. هل هو الخلاص؟ لماذا أجعل من قدم فاسدة تطيح بالجسد بأكمله، وبالروح، وبالعائلة؟ صدمة لأمي قد تدمرها، وهي لا تنفك كل ليلة إلا وتزورني في حجرتي، معها فنجان قهوة، أو كوب حليب، أو بسكويت تعمله بالفرن، ثم تخطو إلى الخارج وقد أطلقت أدعية تخصني «أيها الشيطان اذهب من ابنتي» ولكنها لا تتجرأ بالقول أمامي «يكفي ما هي فيه!».

ظهيرة أحد الأيام ارتفع نحيب وصراخ من بيت جارتنا أم سلوى وحدثت جلبة كبيرة، وتجمعت حشود أهل الزقاق في حديقتهم، ذهب والدي إليهم، وهرولت أمي مع دلال إلى سطح بيتنا للتحديق من علو، وبقيت وحدي في الطارمة الخارجية ألتقط هرج الأصوات ومرجها. حتى جاء الخبر بأن أبا سلوى قد أصيب بانفجار وسط المدينة، لكنه لم يمت، لم تصدق زوجته الأمر، وظنت أن أهالي الزقاق، وزملاء زوجها في العمل لا ينويان إخبارها بحقيقة أنه مات. مرت الساعات وبعد الغروب تمسك أبو سلوى بالحياة، وإن زوجته قد فرحت كثيراً، حتى عندما علمت أن ساقي زوجها قد قطعتا عن جسده!

كانت العربة لأبي سلوى وليست لي. يخرج في أوقات العصر في الزقاق وملامحه تصرخ بصمت محوٍّ أسئلة أعرف ما هي؟ مصير قدر. تسبقها الأحاديث الاستفهامية لماذا؟ أحاديث متورمة ومتقيحة تتفجر في شوارع المدينة والبلد هم جماعي يتساقط فوق المدن وقتها أدركت أن أزمتي مجرد رقم تافه بين أزمات كثيرة تطوقنا. ما معنى أن تسر أم سلوى لأمي بعد أسابيع أنها أطلقت زغرودة صغيرة وسط دموعها حين وصلها نبأ زوجها الذي لم يمت؟ كانت تتوقع أكثر من ذلك. لكن تبقى قدمي فاسدة وعليّ الخلاص منها. المشكلة كيف أنفذ الأمر؟

نقبت في ذهني عن الطريقة دون إيجادها. لا توجد حلول لإصلاح العطب فيها كما قال أطباء كثيرون، كما لا توجد حلول لإيقاف الأقدام والسيقان المختفية من أجساد الناس في الشوارع. انفجارات تحدث بلحظة. هكذا، فتتغير الشخصيات، وتتلون العقول، وتتخذ الأمور مسارات جديدة. يضطرب التفكير والتأمل والمصير دون إرادة الشخص. مثلي تماماً. لا أملك قدرة على إتيان فعل يريحني. ربما قراءة الكتب وضرب الألوان على القماش، وقذف خيالي إلى متاهات قصية هي الأشياء الجميلة التي أمتلكها!

أعترف أنني عاجزة عن الابتعاد عن قدمي، وعن الانفجارات، ولكنني قريبة من وليد الذي راح يعبر لي عن حبه بطرق شتى. أرسم، وعيناه تبرقان وسط اللوحة. ما أشعر به لا يمكن أن يكون كذبة، أو وهماً، لأنني عرفت أخيراً، أن وليداً رسام أيضاً. وهذا الخبر، نقلني من عالم إلى عالم، وجعلني أنظر لقدمي المعوجة، وأتساءل أمامها «هل يمكن أن تكوني بريئة؟». إنه سؤال يجلس في قارعة الذهن ويخشى أي انفجار مفاجئ، من تلك الانفجارات التي تحدث في كل مكان، فربما يتناثر أشلاء، وتحل محله أسئلة أخرى تخشى التشظي.

ربما حدث انفجار في بطن أمي وأعطبت قدمي، لذا فإني أكثر حظاً من أصحاب العكازات والعربات اليوم. هؤلاء الذين احترقوا وصدموا بالنار والدويّ. خرجت دون ألم، وبلا صدمة. بل تفتتت الرهبة وتوزعت تدريجياً مع نمو ذهني، فكان أثاث البيت وملامح أسرتي وأصوات الطيور وأفلام الكارتون تقف بموازاة ارتباك أود تحديد مصدره! من الذي يجعلني أسيرة الطارمة الخارجية بينما صديقاتي يلعبن في الشارع لعبة «الثعلب فات وفي ذيله سبع لفات»، أود الركض صوب الدكان لأشتري «أصابع العروس»، لأريد الحلوى من أمي التي تختزنها في الثلاجة، وتنهر دلال كلما تود المزيد منها.

ما الذي يحدث خارج بيتنا؟ في الشوارع والمدن، في الباصات والأسواق، أسئلة معاقة تخطو بالعكاز في أزقة العاصمة، ولا تجد من يدونها سوى فرشاتي التي تضربها بقسوة على القماش فتئن لوناً أحمر، وربما أسود. لا فرق بين اللونين، ما دام الحلم يجلس في عربة ويدفع بقوة صوب الهاوية!

إلى قراء ومتابعي «الرافد» الأعزاء

دأبت مجلة «الرافد» على تطوير مرئياتها وتفاعلها مع القراء والمساهمين بالكتابة فيها من خلال اعتماد نظام المساهمة المفتوحة لكل من يرتئي في نفسه الإمكانية لتقديم المادة الجيدة والمعيارية، وحرصنا خلال السنوات الماضية على اعتماد أفضل وسائل التواصل مع المساهمين من خلال الرد المباشر على من يكتب إلينا وإفادته بمصير مادته، ناظرين إلى رفعة العلاقة مع المساهمين سواء أجيزت المادة للنشر أو لم تجز، وخلال الأشهر الماضية أضفنا ملزمة كاملة لاستيعاب المزيد من المساهمات كما شرعنا في إصدار كتاب الرافد الشهري مترافقاً مع العدد مع استمرار الملف الشهري في العدد، وإلى ذلك تحول موقع الرافد الإلكتروني إلى موقع تفاعلي مع الاحتفاظ بنظام الاستدعاء الصوري للمواد «بي دي اف»، وابتداءً من شهر يونيو أنزلنا نص كتاب الرافد الشهري ليكون متاحاً لزائري موقع الرافد الإلكتروني.

هذه المرة سنضع مخططاً للملف الشهري بالتناوب مع مستجدات الساحة الثقافية العربية، تاركين أمر المساهمات لواسع نظركم ومبادراتكم الخلاقة.

فيما يلي عناوين الملفات ومحاورها لإطلاعكم والعناية.

ملفات الرافد

أغسطس إلى ديسمبر من العام الجاري

عناوين ومحاور الملفات



أغسطس

جدل الثبات والمتحول في التشكيل الإماراتي

المحاور

. المتغير الثقافي في الإمارات وأثره في التشكيل

. الروافع الأساسية لمنطق التشكيل في الإمارات

. آفاق التجربة التشكيلية المؤسسية في الإمارات

. المختلف والمؤتلف في تجارب فناني الإمارات

سبتمبر

المحاور

الشعرية العربية المعاصرة بين الدلالي والجمالي

المحاور

. المسافة بين الشعر العربي المعاصر وأحوال الزمان

. حدود الحداثة وسؤال الخصوصية في الشعر العربي



ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

. القصيدة التفاعلية .. لغو أم حقيقة ؟
. حداثة العصر .. شعرنة للنثر أم نثر للشعر

أكتوبر
السرد النسوي في العالم العربي

. مختارات من ملتقى السرد النسوي العربي في ليبيا
. خطاب البوح والوجدان في النص السردي النسوي
. السرد النسوي العربي بين فكي كماشة المعنى والمبنى
. السرد النسوي في أفق الاشتباك مع الأنا والوجود

نوفمبر
السينما العربية وتحولات النص البصري

المحاور
. استرجاع وامض لنجاحات وإخفاقات الماضي «سينما الأبيض والأسود/السينما التاريخية/السينما الاجتماعية/سينما الشباك»
. السينما العربية والتّماس مع التلفزيون
. الدراما التلفزيونية التاريخية والتناص مع فنون الإخراج السينمائي «التجربة السورية»
. تحولات النص البصري في السينما العربية المعاصرة
. وقفة أمام التجارب السينمائية العربية المغاربية

ديسمبر
مئوية علي أحمد باكثير

المحاور
. مختارات من مداخلات مؤتمر باكثير بالقاهرة
. باكثير سارداً
. هل كان باكثير مجدداً للشعر العربي؟
. الثقافة الدرامية عند باكثير
. باكثير المتنكب مشقة علوم الكلام
. باكثير من منظور الإحياء النهضوي العربي

فن الخبر في التراث النثري القديم

المفهوم والتطور

حنان المدراعي

شكلت جملة من الأجناس النثرية الحديثة هاجس المقاربات النقدية المعاصرة التي خاضت في استشراف معاييرها النصية، واستكشاف خصائصها النوعية، في حين ظل السرد العربي القديم رغم تنوع مجالاته وتعدد فنونه وغناه وثرائه بمنأى عن المساءلة والتحليل والتأويل إلا في حال قليلة نادرة، وقد مثل الخبر أحد هذه الفنون التي لم تنل حظها من العناية والدرس والنقد ويروم هذا المقال لفت الانتباه إلى هذا الفن العريق والتعريف به، وتحديد دلالته، والوقوف على مسار نشأته وتطوره، واستكناه غاياته ومقاصده.

بناء المفهوم:

لاشك أن بناء مفهوم واضح للخبر يستوجب الانطلاق بدءاً من تحديد دلالته اللغوية، ويجد المتصفح للمعاجم العربية أن مدلوله يتراوح بين العلم بالشيء ونقله كتابة أو مشافهة، حيث نجد أن ابن منظور يعرفه بقوله: «الخبر بالتحريك: واحد الأخبار. والخبر ما أتاك من نبأ عمن تستخبر. ابن سيده: الخبر: النبأ. والجمع أخبار»(١). وفي المصباح: «اسم ما ينقل ويتحدث به»(٢) وفي المعجم الوسيط: «الخبر ما ينقل ويتحدث به قولاً أو كتابة، قول يحتمل الصدق والكذب لذاته. ج: أخبار»(٣).

ورغم أن الدلالة اللغوية للمفهوم تسعفنا بعض الشيء في استيضاح المراد، بيد أنها تظل عاجزة وحدها عن استكناه وتلمس دلالة الخبر في علاقته بالخطابين الأدبي والنقدي العربيين مما يقتضي إعادة قراءة للمفهوم في ضوء المصنفات الأدبية القديمة، وفي ارتباط مع الأبحاث والدراسات الحديثة.

لا يكاد المتصفح للموروث النقدي والأدبي القديم يظفر بتحديد واضح للمفهوم حيث إن الحديث عن الخبر عادة ما كان يتم في إطار التعبير عن التنوع والغنى اللذين ميزا التراث النثري العربي، دون احتفاء بتوخي الدقة في الفصل بينه وبين باقي الفنون الأدبية الأخرى. إذ نلفي أن إيراد المصنفات للفظ الخبر يتم في إطار البحث في أوجه التشابه مع الأجناس النثرية الأخرى السائدة آنذاك، أكثر من الاعتناء بوضع الحدود الفاصلة. وبذلك نجد لفظ خبر يرد إلى جوار مصطلحات أخرى من قبيل النادرة، والسيرة، والحكاية، والقصص. ومن ذلك ما صدر به الجاحظ «كتاب الحيوان»: «متى خرج من آي القرآن صار إلى الأثر، ومتى خرج من أثر صار إلى خبر، ومتى خرج من خبر صار إلى الشعر، ومن الشعر إلى النوادر، ومن النوادر إلى حكم عقلية ومقاييس السداد»(٤) كما يرد الخبر في بعض هذه المصنفات باعتباره فناً جامعاً لمجموعة من الأنواع الأدبية، دون العناية بافتحاص ملامحه وخصوصيتها. ومن ذلك ما أورده صاحب «الأمالي» في تقديمه للكتاب: «أودعته فنوناً من الأخبار، وضروباً من الأشعار، وأنواعاً من الأمثال، وغرائب من اللغات. على أني لم أذكر باباً من اللغة إلا أشبعته، ولا فناً من الخبر إلا انتخلته»(٥).

ولاشك أن صعوبة تحديد اللفظ والإشكالية التي يطرحها لدى القدماء، سيحيلنا إلى الوقوف عند بعض الدراسات الحديثة التي اهتمت بالخبر، عسى أن نظفر ببعض ما يساعد على تلافي الغموض الذي ينطوي عليه.

إذا أرجأنا النظر عن المصنفات القديمة في اتجاه البحث عن الخبر في الدراسة الحديثة والمعاصرة، وجدنا إقرار أصحابها كذلك بالصعوبة التي يطرحها واعترافاً بأن التمييز الدقيق لهذا الفن يفترض القيام بدراسات مفردة، ينصرف كل منها لاستخلاص المقومات الرئيسة لكل جنس من الأجناس الموازية له، ويتم إثر ذلك استخلاص النتائج في ضوء المقابلة بينها(٦).

احتذى جملة من الدارسين المحدثين حذو القدماء في عدم الاعتناء بالتحديد الدقيق لمفهوم الأخبار وتجاوز اللبس المفاهيمي



المنبثق عن التداخل بين الألوان النثرية المختلفة حيث يرد فن الخبر لدى البعض رديفاً للقصص كما هو الحال في «محاضرات في القصص في آداب العرب ماضيه وحاضره»: «وبهذه القصص التي تسمى الأخبار نستطيع القول بأن فن القصة في الأدب العربي واضح في كل عصر»(٧).

كما نجد لدى البعض الآخر تداخلاً واضحاً بين مفهوم كل من الحكاية والسمر والنادرة والخبر، ومن مظاهر ذلك ما ورد في حديث موسى سليمان مما سماه القصص الإخباري عند العرب، حيث يقول: «عنينا بالقصص الإخباري تلك الحكايات القصيرة، والأسمار الكثيرة، والنوادر الظريفة، والأخبار المشتتة هنا وهناك، لا يجمعها كتاب واحد من الأصول، لأنها لم تدون في مكان واحد معين، ولم يكتبها كاتب واحد معروف لغرض من الأغراض الأدبية، وإنما هي روايات مختلفة الألوان، متشعبة الأهداف، متعددة الأغراض، جمالها في ظرفها وخفة روح رواتها وأدبها في رشاقة أسلوبها، ونصاعة لغتها»(٨).

الملاحظ أن موسى سليمان استند في تعريفه للقصص الإخباري على حشد مجموعة من الفنون الأدبية من بينها فن الخبر وتوظيفها في مسار واحد إلى جانب بعضها بعضاً دون الإشارة إلى ما يميز كل واحد منها.
وعلى نفس المنوال من عدم التمييز بين الفنون النثرية وإبراز محددات كل منها يسير علي عبد الحليم محمود في كتابه «القصة العربية في العصر الجاهلي»: «والقصة هي الفن الذي نعرفه اليوم بهذا الاسم بين الأجناس الأدبية. فقد أطلقها العرب على عدة أشياء وأطلقوا هذه الأشياء عليها وهي الحديث والخبر والسمر، والخرافة»(٩).

وبالرغم من التداخل الواضح بين المفاهيم وانعدام التحديد الدقيق للخبر ومميزاته في الدراسات الأدبية الحديثة، إلا أننا نقف على بعض الدراسات المعاصرة التي أبرزت جدواها في الالتفات إلى فن الخبر، واجتهدت في الكشف عن بعض خصائصه التكوينية. ونذكر في هذا الصدد سعيد يقطين في كتابه «الكلام والخبر»، حيث نلفيه يضع الخبر إلى جانب أنواع أصلية وثابتة من مثل الحكاية والقصة والسيرة ويؤكد أنها أنواع تقترب من الأجناس الأدبية من حيث طبيعتها وبناؤها. ويقوم فصل يقطين بين هذه الأنواع على مبدأ التراكم، وبذلك يتميز الخبر عنده بكونه أصغر بنية حكائية. وفي إطار توضيحه لهذا المبدأ، ومقارنته للخبر بغيره من الأنواع يقول: «فإذا كان الخبر أصغر وحدة حكائية، فإن الحكاية تراكم لمجموعة من الأخبار المتصلة، والقصة تراكم لمجموعة من الحكايات، والسيرة تراكم لمجموعة من القصص»(١٠).

وإذا كان الفصل في مرحلة أولى تم لدى يقطين عبر الاستعانة بمبدأ التراكم، فإننا نجده في مرحلة لاحقة يتدرج في محاولة الفصل اعتماداً على آليات بنيوية تركيبية، لعل أبرزها: الأحداث والشخصيات، حيث يرى أن الحدث يتصل بالخبر والحكاية (١١). في حين ينصب الاهتمام في القصة والسيرة على الشخصية وبذلك يكون يقطين قد أفاد

> إذا أرجأنا النظر عن المصنفات القديمة في اتجاه البحث عن الخبر في الدراسة الحديثة والمعاصرة، وجدنا إقرار أصحابها كذلك بالصعوبة التي يطرحها واعترافاً بأن التمييز الدقيق لهذا الفن يفترض القيام بدراسات مفردة، ينصرف كل منها لاستخلاص المقومات الرئيسة لكل جنس من الأجناس الموازية له، ويتم إثر ذلك استخلاص النتائج في ضوء المقابلة بينها

ببعض ما يضفي خصوصية على الخبر، لكنه لم يمعن في التدقيق في عناصر جزئية أخرى بنيوية وموضوعية يمكن أن يقوم على أساسها التمييز ولعل ذلك راجع بالأساس إلى طبيعة الدراسة التي افترضت تخصيص حيز ضيق للحديث عن الخبر.

واصل سعيد جبار سبيل سابقه في استكناه الملامح التي ينفرد بها الخبر عن غيره من الأجناس النثرية الموازية له في التراث العربي القديم، وقد تم ذلك عبر وقوفه على تحليل البنية الحكائية للنص الخبري، لينتهي إلى استنتاج مفاده أن: «الخبر على عكس الأنواع السردية الأخرى المركبة ينمو أفقياً فقط في حين تنمو الأنواع الأخرى أفقياً وعمودياً. وتتمثل بساطة الخبر في هذا الانتقال السريع بين الوظائف التي تربط البداية بالنهاية، في

مساحة خطابية لا تتجاوز أحياناً السطرين أو الثلاثة. وهذا ما يجعل الحدث في الخبر بسيطاً كما يجعله مؤطراً لفعل السرد بصفة عامة وبساطة الحدث ووحدته تنعكس على البنية الزمانية والفضائية التي لا تتجاوز هي الأخرى هذه البساطة وبالتالي فبساطة النوع تنعكس على الثوابت الحكائية التي تدعم هذه البساطة وتؤكدها»(١٢). كما أضاف المؤلف أن: «البساطة التيمية هي مفهوم مركزي تساهم في تمييز الخبر عن الأنواع السردية الأخرى»(١٣).

وإذا كان سعيد جبار قد اجتهد في توضيح خصوصية الخبر من بساطة الشكل ووحدة الزمن والحدث، وتفرد الفضاء أو غيابه في الكثير منها، وندرة الشخصيات وقلتها، وهيمنة الخطاب المسرود وبذل جهداً قيماً في دراسته للحدود الفاصلة بين الخبر كنوع بسيط وبين الحكاية باعتبارها نوعاً مركباً، فإننا نلفيه يغض الطرف عن التدقيق في تمييز الخبر عن أنواع أخرى من قبيل الحديث، والنادرة، والقصة، والسمر، والخرافة.

وتشكل دراسة محمد القاضي «الخبر في الأدب العربي: دراسة في السردية العربية» هي الأخرى إحدى الدراسات الرائدة في الفترة المعاصرة التي تجشم صاحبها عناء تعريف الخبر ومحاولة صياغة حدوده. وقد شدد القاضي في دراسته على أن الخصائص المميزة للخبر على مستوى البناء والخطاب لا يمكن النظر إليها باعتبارها قوانين صارمة لا يأتيها الشك وإنما بوصفها سمات تحضر في أغلب الأخبار، وتساعدنا على استشفاف الملامح الرئيسة لهذا الضرب من الإبداع(١٤).


سعيد يقطين

وإذا كان المؤلف يرى أن أهم ما يميز النص الخبري هو ارتكازه على الإسناد الذي يشكل جزءاً لا يتجزأ من استراتيجيته، فإنه أضاف إليه مجموعة من الملامح التي تمكن من إضفاء نوع من الخصوصية المميزة للخبر على مستوى البنية والخطاب، من ذلك قوله بشأن الأخبار: «تنزع لبساطة بنيتها إلى الاقتصاد في الأساليب. وكما أن مسارها البنيوي مرَّ من البساطة إلى التركيب، فإن مسارها الخطابي مرَّ من الاقتصاد إلى التوسع... وبما أن الأخبار مدارها على التقاط الحدث الفذ والقول الطريف، فقد رأيناها تنزع إلى تغليب المشهد والقص الإفرادي ومراعاة الترتيب الذي سلكته الأحداث على مستوى البنية. وسعينا إلى استشفاف نمط الرؤية الغالب على الأخبار، فوجدنا لها ظاهراً يغلب الرؤية من خلف، وباطناً يغلب الرؤية المصاحبة»(١٥).

وعموماً يمكن القول إن اختلاف الدراسات حول مدلول الخبر، ومنزلته من الفنون السردية القديمة، وتعدد مناحي النظر في أنماط العلاقات المتبادلة بينها المهيمن يمثل جسراً يعوق الظفر ببعض الملامح العامة التي يمكن الاستعانة بها على تحديد بعض الخصائص المشتركة المميزة لهذا الفن التراثي العريق، لعل أبرزها: اعتماد السند وعدم الامتداد في الزمن والمكان، والتركيز على الحدث بدلاً من الشخصية، والتزام ترتيب محدد في البنية السردية، وبساطة الأسلوب...

لا شك أن الفضول المعرفي يقودنا - بعد أن وقفنا عند إشكالية تحديد اللفظ وكيفية بناء الخصوصية النصية الخبرية - إلى محاولة صياغة تساؤل آخر لا يقل أهمية عن سابقه، ويتعلق الأمر بضرورة استشراف مسار النشأة والتطور الذي اتبعه هذا الفن التراثي.

طور:

إذا كان إيمان أغلب الدارسين بندرة الأدب المنثور الراجع إلى فترة الجاهلية أو انعدامه يسمح لهم بإرجاع الكتابة الخبرية إلى بداية الإسلام بدعوى: «أن غياب أي نثر عربي مكتوب لفترة ما قبل الإسلام فكرة لا يكاد يرقى إليها الشك»(١٦)، فإننا بالرغم من ذلك نجد قلة من المؤلفين ممن يرجعون البذور الأولى للتدوين الخبري إلى ما قبل القرن الأول للهجرة، ومن ذلك رأي أحمد أمين في كتابه «فجر الإسلام»: «ذهب بعضهم إلى أن تدوين العلوم والأخبار لن يحدث إلا في منتصف القرن الثاني للهجرة وهذا ما يظهر لنا غير صحيح فإن التدوين بدأ منذ القرن الأول، بل كان قبل الإسلام تدوين. وكان هذا التدوين كثيراً في البلاد المتحضرة كاليمن والحيرة وقليلاً في الحجاز»(١٧).

ويشاطره الرأي ناصر الدين الأسد حيث يرى هو الآخر «أنه كان للعرب في الفترة الجاهلية معلمون يعلمون القراءة والكتابة، وضروباً من العلم منها أخبار الأولين وقصص التاريخ»(١٨).

وتكاد المصادر العربية تجمع على كون عبيد بن شرية الجرهمي أول من ألف كتاباً في الأخبار زمن معاوية بن أبي سفيان وبأمر منه. حيث تروي المصادر أن معاوية استقدم عبيداً، وطلب منه أن يجيب عن جملة من الأسئلة المتعلقة باهتمامات الناس العامة، وما يثير انتباههم من الأخبار، فانصرف عبيد إلى حكاية ما تواتر مما له علاقة بأخبار الماضين والمتقدمين وملوك العجم والعرب. ثم دعا معاوية ديوانه وكتّابه أن يدونوا كل ذلك. ومما يروى في هذا الشأن: «وفد عبيد بن شرية على معاوية بن أبي سفيان فسأله عن الأخبار المتقدمة وملوك العجم وسبب تبلبل الألسنة، وأمر افتراق الناس في البلاد. وكان استحضره من صنعاء اليمن. فأجابه إلى ما أمر. فأمر معاوية أن يدوّن، وينسب إلى عبيد بن شرية»(١٩).

ونجد نفس الخبر برواية أخرى تجعل من عمرو بن العاص سبباً في استقدام عبيد بن شرية إلى معاوية بن أبي سفيان: «إن معاوية كان مستشرفاً لأخبار حمير. فقال له عمرو بن العاص أين أنت عن عبيد بن شرية؟ فإنه أعلم من بقي بأخبارهم وأنسابهم فكتب إليه يأخذ منه الأخبار فألفها كتاباً»(٢٠).

وعلى هذا النحو من الشواهد تصور لنا المصادر العربية المنبع الأول للتأليف الخبري الذي أفرز «كتاب أخبار عبيد بن

بالرغم من التداخل الواضح بين المفاهيم وانعدام التحديد الدقيق للخبر ومميزاته في الدراسات الأدبية الحديثة، إلا أننا نقف على بعض الدراسات المعاصرة التي أبرزت جدواها في الالتفات إلى فن الخبر واجتهدت في الكشف عن بعض خصائصه التكوينية

شرية الجرهمي» الذي تضمن أخبار الأمم البائدة، وأخبار ملوك لخم، وكندة، وحمير، وغسان.

وفي نفس السياق يندرج كتاب «التيجان في ملوك حمير» لوهب بن المنبه، حيث يرد هو الآخر كعنوان بارز ضمن العناوين الأولى التي تصدرت بدايات التأليف، في مجال الأخبار. وقد ضم هذا الكتاب إلى سابقه، ونشرا ضمن كتاب واحد تشديداً على أوجه التكامل بينهما في المضمون، والتشابه اللافت في نهج الأخبار والقرب في المسافة الزمنية.

وبالرغم من تواتر المصادر التي أوردت خبر المصنفين، بيد أن التحفظ الذي أحاط بالتأليف الخبري في تلك الفترة ظل قائماً، حيث تسربت إليهما الكثير من الشكوك ولعل مرد بعضها إلى عدم احتفائهما بالسند كما عزز تضارب الآراء بصدد بعض الروايات التي تناولت خبر الكاتبين من هذا المنحى التشكيكي(٢١)، بل إن احتراز البعض من نسبة المصنفين إلى مؤلفيهما واعتبار عبيد بن شرية شخصية خرافية اخترعها ابن النديم(٢٢) عمق من زخم الإشكالات المرتبطة بهاجس الانطلاق في التأليف الخبري.

وإذا كنا نلاحظ بعض الغموض وتضارب الآراء يحومان حول البدايات الأولى لظهور فن الخبر وانتشاره، فإنه لا مجال للشك في غنى التراث العربي بالمصادر الرائدة في ميدان التأليف الخبري الممتد عبر الحقب المتوالية والأمصار المختلفة. ويمكن القول إن القرن الرابع الهجري عرف نزوعاً منقطع النظير نحو التأليف في أدب الأخبار، تمخضت عنه مجموعة من المصنفات التي خلفت مادة أدبية غزيرة ومتنوعة ولم يكن ذلك ليتم بمعزل عن الغنى والثراء الذي عرفته فنون نثرية أخرى. والملاحظ أن أغلب الكتابات والنقول الخبرية الممتدة على صفحات المصادر العربية تحضر إلى جانب مواد سردية أخرى. نلمس ذلك على الخصوص في مؤلفات كل من الجاحظ والمبرد وابن قتيبة والأصفهاني والتنوخي والحصري وغيرهم.

وعادة ما نلمح الإشارة إلى هذا التنوع الأجناسي منذ مقدمة هذه المصنفات ومن ذلك ما نجده مثلاً في مقدمة «الأغاني» من تنبيه إلى تنوع الفنون الأدبية. وفي ذلك قول الأصفهاني عن الكتاب: «وأتى في كل فصل من ذلك بنتف تشاكله، ولمع تليق به، وفقر إذا تأملها قارئها لم يزل متنقلاً من فائدة إلى مثلها، ومتصرفاً فيها بين جد وهزل، وآثار وأخبار، وسير وأشعار متصلة بأيام العرب المشهورة، وأخبارها المأثورة، وقصص الملوك في الجاهلية والخلفاء في الإسلام»(٢٣).

بيد أن هذا التنوع في الفنون الأدبية التي احتوتها المصادر، لم تثن أصحابها عن تخصيص حيز وافر للحديث عن منهجيتهم في تناول الأخبار، والإشارة إلى بعض مميزاتها وخصائصها، ومن ذلك ما ورد في حديث الأصفهاني عن اختياراته الخبرية قائلاً: «إذ كانت منتخلة من غرر الأخبار ومنتقاة من عيونها ومأخوذة من مضانها ومنقولة من أهل الخبرة بها» (٢٤).

وبعد أن عبر صاحب «الأغاني» عن مصدر أخباره وقيامها على معيار الصدق والشفافية، حاول إبراز خصوصية أخرى كانت مثار اهتمام مصنفي الأخبار ويتعلق الأمر باستعراض الدواعي الكامنة وراء اختيار نهج معين في ترتيب النصوص الخبرية: «وكذلك يجري أخبار الشعراء، فلو أتينا بما غني به شعر شاعر منهم، ولم نتجاوزه حتى نفرغ منه، لما جرى هذا المجرى، وكانت للنفس عنه نبوة ومنه ملة..... وإذا كان هذا هكذا فما رتبناه أحلى وأحسن، ليكون القارئ بانتقاله من خبر إلى غيره، ومن قصة إلى سواها، ومن أخبار قديمة إلى محدثة، ومليك إلى سوقة، وجد إلى هزل أنشط لقراءته وأشهى لتصفح فنونه» (٢٥).

وعلى ذات المنوال قدم التنوخي لنصوصه الخبرية: «فأوردت ما كتبته مما كان في حفظي يسالفاً مختلطاً بما سمعته آنفاً من غير أن أجعله أبواباً، ولا أصنفه أنواعاً مرتبة، لأن فيها أخباراً تصلح أن يذاكر بكل واحد منها في عدة معانٍ، وأكثرها ما لو شغلت نفسي فيه بالنظم والتأليف، والتصنيف والترتيب لبرد واستثقل، وكان إذا وقف قارئه على خبر من أول كل باب فيه علم أن مثله باقية، فقل للقراءة جميعه ارتياحه ونشاطه، وضاق فيه توسعه وانبساطه» (٢٦).

إذا كنا نلاحظ بعض الغموض وتضارب الآراء يحومان حول البدايات الأولى لظهور فن الخبر وانتشاره فإنه لا مجال للشك في غنى التراث العربي بالمصادر الرائدة في ميدان التأليف الخبري، الممتدة عبر الحقب المتوالية والأمصار المختلفة



الجاحظ

يتبين أن مواضيع من قبيل نسبة الأخبار، وبنائها على النزاهة، وترتيبها على الشاكلة التي تثير بها اهتمام المتلقي مثلت أهم القضايا المفكر فيها من لدن مصنفي الأخبار.

ونلاحظ إلى جانب تغليب حضور الخبر في مؤلفات جامعة لم تعن بالتعيين الأجناسي في عتباتها من قبيل: «البرصان والعرجان والعميان والحولان» للجاحظ، و«الأذكياء» لابن الجوزي، و«الكامل» للمبرد، و«الأغاني» للأصفهاني، حضوراً لافتاً لمؤلفات أخرى أثبتت لفظ الخبر في عتباتها مستعيضة به عن غيره من الفنون الأدبية السائدة آنذاك. ومما يجدر ذكره في هذا المجال «أخبار القضاة» لأبي بكر محمد وكيع و«المختار من نوادر الأخبار» للمقري، و«لطائف الأخبار» للتنوخي، وأخبار النساء لابن الجوزي، وغيرها كثير...

ولا شك أن حضور الخبر في كلا النوعين من التصنيف استهدف تحقيق غايات ومقاصد بعضها يقدم نفسه منذ القراءة الأولى، وبعضها لا يمكن التوصل إليه إلا بعد تدبر المعاني ومعاودة النظر. وسيكون حريّاً بنا أن نعقد الجزء الأخير من هذا المقال لتتبع بعض الغايات المعلنة والضمنية المتوخاة من هذه الأخبار.

والغايات:

تمكن المسعودي في إطار حديثه عن فضائل الأخبار من الوقوف عند أبرز الغايات المتوخاة من هذا الفن معبراً عن ذلك بقوله: «...كل علم من الأخبار يستخرج، وكل حكمة منها تستنبط، والفقه منها يستثار، والفصاحة منها تستفاد، وأصحاب القياس عليها يبنون، وأهل المقالات بها يحتجون، ومعرفة الناس منها تؤخذ، وأمثال الحكماء فيها توجد، ومكارم الأخلاق ومعاليها منها تقتبس، وآداب سياسة الملك والحزم منها تلتمس، وكل غريبة منها تعرف، وكل عجيبة منها تستطرف، وهو علم يستمتع بسماعه العالم والجاهل..... وبعد فإنه يوصل به الكلام، ويتزين به في كل مقام، ويتجمل به في كل مشهد، ويحتاج إليه في كل محفل» (٢٧).

إن المتأمل لهذه القولة يلاحظ أن صياغة الأخبار استهدفت جملة من الغايات استهلها المسعودي بالمقصدية المعرفية معتبراً أن الخبر مصدر وأصل كل العلوم والمعارف، كما شدد على حضور الغاية الأخلاقية للأخبار، فضلاً عن ذلك شكل تحقيق الأنس واللذة النفسية وإمتاع فئات المتلقين عنصراً بارزاً في تحديد المسعودي للغايات الفنية معتبراً الخبر حلية يتم بها توشيح الكلام في محافل مختلفة.

ولم يفت القلقشندي التنبيه إلى الغاية المعرفية للأخبار، والإشارة إلى أهميتها إلى جانب غيرها من المعارف في توشيح الكتابة: «لابد للكاتب من النظر في جمل الفقه والحديث، ودراسة أخبار الناس، وحفظ عيون الأخبار، ليدخلها في تضاعيف سطوره متمثلاً بها إذا كتب أو يصل بها كلامه إذا حاور»(٢٨).

والمتأمل في كتب الأخبار يجد إشارة من لدن أصحابها لبعض هذه الغايات ضمن مقدمات مؤلفاتهم، أو بين ثنايا أخبارهم، وبذلك نلفي البعد المعرفي والأخلاقي حاضراً في تقديم التنوخي للنشوار، حيث يلح على ضرورة إخراج هذا الفن للمتلقي خشية الضياع الذي بدأ يتربص به بوفاة المشايخ الذين يشكلون مادة هذا الفن، كما ركز على أهميته في تهذيب الأخلاق والتذكير بمكارمها والتحلي بفضائلها ومن ذلك: «فلما تطاولت السنون، ومات أكثر أولئك المشيخة الذين كانوا مادة هذا الفن ولم يبق من نظرائهم إلا اليسير الذي إن مات لم يحفظ عنه ما يحكيه، مات بموته ما يرويه، ووجدت أخلاق ملوكنا ورؤسائنا لا تأتي من الفضل بما تحتوي عليه تلك الأخبار من النبل فيستغني بمشاهدتهم عن نظيره من حفظ ما سلف وتحبيره، بل هي مضادة لما تدل عليه تلك الحكايات من أخلاق المتقدمين وضرائبهم وطبائعهم ومذاهبهم»(٢٩).

ويشدد صاحب «كتاب الأغاني» هو الآخر على حضور البعد الأخلاقي والتعليمي في تصنيف الأخبار مؤكداً أن الارتواء من حياضها لا يقف عند حدود فئة معينة، ولا يختص بسن محددة بل ينسحب على فئات عمرية مختلفة، وفي ذلك يتحدث عن نصوصه الخبرية بقوله: «تجمل بالمتأدبين معرفتها وتحتاج الأحداث إلى دراستها ولا يرتفع من فوقهم من الكهول عن الاقتباس منها»(٣٠).

ولعل الدين الإسلامي كان علة ظهور هذه الأخبار التي يمكن وسمها بالتعليمية أو الدعائية فـ: «القرآن بالدرجة الأولى والسنة النبوية بعد ذلك، قد كانا مرجعاً للرواة الذين ينطلقون منهما مادة فيصوغون من الأخبار ما يكون معززاً للعقيدة، شاحذاً للإيمان، أو ما يكتفي باستلهام القرآن والحديث لصياغة أخبار تؤكد أن كل ما ورد فيها صادق لا يرقى إليه الشك»(٣١).

إن بروز هذه المقصديات لا يلغي حضوراً لوظائف أخرى ضمنية يقصر المجال عن استحضارها حيث تفترض دراسة مستقلة، تقوم على التحليل النصي، وتحديد نظام العلاقات القائمة بين مكونات الخبر، واستكناه طبيعة الروابط الممكنة بين المستوى الماهوي للنص والمستوى القيمي والتداولي والحياتي.

الهوامش:

١- لسان العرب، تحقيق محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٩، ج ٤، ص ١٢.
٢- أحمد الفيومي، المصباح المنير، مكتبة لبنان، (د- ت)، ص ٦٢.
٣ - المعجم الوسيط، مطبعة مصر، ١٩٦١، ج١، ص ٢١٥.
٤- كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث، ١٩٦٩، ج١، ص ٩٣.
٥- أبو علي القالي، تحقيق: محمد عبد الجواد الأصمعي، دار الكتب المصرية، ج١، ص ٣.
٦- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي: «دراسة في السردية العربية»، دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٨، ص ٦٨٥.
٧- محمد تيمور، معهد الدراسات العربية ١٩٥٨، ص ٢٩.
٨- الأدب القصصي عند العرب، منشورات دار الكتاب اللبناني، ١٩٥٦، ص ٥٣.
٩- القصة في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ص ١٧.
١٠- الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب ١٩٩٧، ص ١٩٥.
١١ - نفسه.
١٢- الخبر في السرد العربي: الثوابت والمتغيرات، مجموعة المدارس، ٢٠٠٤، ص ٢١٨.
١٣ - نفسه.
١٤ - الخبر في الأدب العربي، ص ٤٠٦.
١٥ - نفسه، ص ٤٠٦-٤٠٧.
١٦ - Encyclopédie de l'islam, Nouvelle édition, Arrabiyya, Lyden, Tome 1, p 603
١٧- فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١٠، (د – ت)، ص ١٦٦.
١٨- مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٥٢.
١٩- ابن النديم، الفهرست، دار المعارف، بيروت، ١٩٧٨، ج١، ص ١٣٢.
٢٠ - ابن حجر العسقلاني، الإصابة، تحقيق: علي البجاوي، دار الجيل، بيروت ١٩٩٢، ص ١٩٢.
٢١- لننظر على سبيل المثال الاختلاف الحاصل في الروايات بين كل من «معجم الأدباء» لياقوت الحموي، دار الفكر، ١٩٨٠، ج ١٢، ص ٧٣، وكتاب «المعارف» لابن قتيبة، تحقيق: ثروت عكاشة، دار المعارف، ص ٥٤٣، وكتاب أخبار عبيد لعبيد بن شرية ص ٣١٢.
٢٢- أمين مدني، التاريخ العربي ومصادره، دار المعارف، ١٩٦٦، ج ٢، ص ٣٧٤.
٢٣- كتاب الأغاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٢، ج ١، ص ١-٢.
٢٤ - نفسه، ص ٢.
٢٥ - نفسه، ص ٥.
٢٦- نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، (د- م)، ١٩٧١، ج ١، ص ١٢ – ١٣.
٢٧- مروج الذهب، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الرشاد، المغرب، ج ٢ ص ٦٧.
٢٨- صبح الأعشى في صناعة الإنشا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، ج١، ص ١٤١.
٢٩- نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة، ج١، ص ٨.
٣٠ - كتاب الأغاني، ج١، ص ٢.
٣١ - الخبر في الأدب العربي، ص ٦٤٦.

الحكاية المثلية «نوعاً أدبياً»

الرسالة والقضايا

عبد الواحد التهامي العلمي

عندما يريد الباحث في الأدب العربي القديم أن يقف على الأجناس الأدبية بشكل عام وأجناس السرد بشكل خاص، فإن ما يصطلح عليه بالحكاية المثلية يشكل أحد أهم الأجناس الأدبية السردية التي أسهمت في صياغة الأدب العربي القديم على نحو ما أسهمت في التعبير عن الرؤى الإيديولوجية التي عبر عنها مجموعة من كتّاب هذا الجنس، كما جسدت التواصل الحضاري الذي خاضت فيه الثقافة العربية مع ثقافات الشعوب المجاورة. ومن نصوص الحكاية المثلية: «النمر والثعلب» لسهل بن هارون، و«الأسد والغواص» المجهولة المؤلف، و«كليلة ودمنة» لعبد الله بن المقفع.

١- الحكاية المثلية «جنساً أدبياً قديماً»

الحكاية المثلية مجموعة من القصص أو الحكايات ترتكز على أحداث متتابعة يكون أبطالها من الحيوانات التي تتحاور فيما بينها، وغالباً ما يكون هذا الحوار موجهاً لنقد سلوك الناس وطبائعهم وأخلاقهم، ومعالجة قضايا اجتماعية وسياسية كثيرة عن طريق التلميح والترميز. وهي فن من فنون النثر العربي القديم المعروفة في التراث القصصي، «إذ لم يخل منه عصر، فضلاً عن كونه «فناً» كونياً عرفته كل الثقافات عبر التاريخ»(١). واختلفت في تسميته حيث عُرِّف هذا الجنس بتسميات متعددة كـ«المثل» أو «الأمثولة» أو «الحكاية المثلية» أو «الخرافة» أو «الحكاية» أو «القصة على لسان الحيوان»، أو «رواية الحيوان».

لقد اختلف الدارسون حول نشأة هذا الفن: فبعضهم يرى أن أصوله يونانية، وبعضهم الآخر يكاد يجزم أن الهند كان لها السبق في ظهور هذا النوع من الحكايات، بينما يرى آخرون أن هذا الفن كان له ارتباط وثيق بالحكاية أو القص الشعبي والأسطورة مما حقق له الشيوع والانتشار في كثير من الأمم.

إن أي فهم حقيقي لهذا الجنس الأدبي ينبغي أن يضع في اعتباره أنه جنس أدبي كلاسي يجري عليه ما يجري على الأجناس الأدبية التي أنتجت في العصر الكلاسي عربياً أو غربياً؛ أي أن الحكاية المثلية شأنها شأن الخطبة والخبر والنادرة والمقامة والقصيدة... إنما صيغت لتستجيب لحاجات جمالية وأخلاقية متداخلة. فالتصور الكلاسي للأدب لا يفصل بين الفن والأخلاق ويقوم الإنتاج الأدبي بتواشج أدبيته بنجاعته في مجال الأخلاق والسلوك والاعتقاد. وهذا يعني أن المدخل الصحيح لقراءة الحكاية المثلية ينبغي أن يقوم على مراعاة هذا الوضع الأدبي المخصوص. فالوظيفة الحجاجية أو التداولية تكيف الوظيفة الأدبية، كما أن الوظيفة الأدبية تتخلل الوظيفة الحجاجية والتداولية. وهذا يعني أننا لا نستطيع استخلاص المكونات التي صنعت أدبية هذا النوع دون مراعاة التباسها بالوظيفة الحجاجية التي منحتها صيغتها التي تشكلت بها داخل النص المعطى. إننا لا نستطيع أن نفصل مكونات البنية السردية على سبيل المثال عن المقصدية التداولية العامة التي تتحكم في بنية النوع؛ فالزمن، والمكان، والشخصيات، والتضمين، عناصر سردية وضعت على نحو يخدم المقصدية الأخلاقية والتعليمية التي تنهض عليها نصوص الحكاية المثلية في كليلة ودمنة على سبيل المثال. كما أن مقاصد الحكاية المثلية ليست عقلية خالصة بل تداخلت مع المكون الجمالي بحيث يمكن القول إن استدعاء السرد والرمز والتمثيل والهزل والغرابة كان لأجل إضفاء الطابع الأدبي على التواصل الذي تراهن عليه نصوص هذا النوع.

ولإبراز هذا التداخل نشير على سبيل المثال إلى حكاية «القرد والغيلم» التي تقوم على حبكة سردية مثلما تقوم على رسالة عملية؛ فهذه الحكاية تحكي قصة قرد هرم كان ملك القردة، لكن قرداً شاباً قوياً تغلب عليه ونزع منه الملك. وبعد هروبه إلى الساحل صعد

شجرة تين وجعلها مكاناً لإقامته ثم شرع يأكل ويرمي بعض التين في الماء، وكان الغيلم يلتقط الذي يسقط من أعلى الشجرة. هكذا نشأت صداقة متينة بين القرد والغيلم أنسته زوجته. ولما طال غيابه فكرت زوجته السلحفاة بمساعدة جارتها في حيلة للقضاء على القرد بعد أن تظاهرت بالمرض، وادعت الجارة لزوجها أن علاجها الوحيد هو قلب القرد بناء على وصفة الأطباء. وكاد الغيلم أن يغدر بصديقه لولا فطنة القرد عندما علم بنوايا الغيلم فخاطبه قائلاً: «وما منعك أصلحك الله، أن تعلمني عند منزلي حتى كنت أحمل قلبي معي؟ فإن هذه سنة فينا معاشر القردة إذا خرج أحدنا لزيارة صديق له خلَّف قلبه عند أهله أو في موضعه لننظر إذا نظرنا إلى حُرَم المَزُور وليس قلوبنا معنا. قال الغيلم: وأين قلبك الآن؟ قال خلفته في الشجرة. فإن شئت فارجع بي إلى الشجرة حتى آتيك به»(٢). وهكذا يتبين أن هذه الحكاية تحمل رسالة إلى المتلقي، وتعالج عدة قضايا إنسانية وأخلاقية: كالوفاء، والمكر، والكيد، والغباء، والفطنة، والصراع بين الخير والشر، وبين الوفاء والغدر؛ كما يظهر ذلك جلياً في حديث الغيلم مع نفسه: «كيف أغدر بخليلي لكلمة قالتها امرأة من الجاهلات؟ وما أدري لعل جارتي قد خدعتني وكذبت بما روت من الأطباء. فإن الذهب يجرب بالنار، والرجال بالأخذ والعطاء، والدواب بالحمل والجري، ولا يقدر أحد أن يجرب مكر النساء ولا يقدر على كيدهن وكثرة حيلهن»(٣).

٢ - الحكاية المثلية جنس مركب:

في حقيقة الأمر يمكن القول إن الحكاية المثلية هي خطاب مركب من صيغتين: صيغة السرد وصيغة القول، أي أنها تتكون في بنيتها الخطابية من حكايات يرويها راوٍ أو رواة، وتجري في زمان ومكان، ويقوم بأفعالها شخصيات، وتتوالى أحداثها أو تتتابع، كما أنها تخضع للتحول. غير أن السرد ليس الصيغة الوحيدة التي تشكلت بها نصوص الحكاية المثلية فقد صيغت الحكاية المثلية أقوالاً حجاجية، وهذا هو الذي كان يعنيه عبد الفتاح كيليطو عندما رأى أن المثل يتكون من عنصرين هما: السرد أي الحكاية التي تجري أحداثها بين الحيوانات والحكمة التي تشكل الغاية من الحكاية المثلية، والحكمة بدورها ما هي إلا وسيلة تؤدي إلى غاية هي: العمل(٤). وبتعبير آخر، تنطوي الحكاية المثلية في نصوص كليلة ودمنة على سبيل المثال على وظيفة تخييلية سردية تتمثل في إقناع القارئ بحكايات رمزية ووصف وتشويق وحوارات، كما تنطوي على وظيفة تداولية تتمثل في توجه النص ضمناً أو صراحة إلى المتلقي يدعوه إلى العمل بالتوجيهات التي يسعى إلى ترسيخها في السلوك الفردي والاجتماعي(٥).

> لقد اختلف الدارسون حول نشأة هذا الفن؛ فبعضهم يرى أن أصوله يونانية، وبعضهم الآخر يكاد يجزم أن الهند كان لها السبق في ظهور هذا النوع من الحكايات، بينما يرى آخرون أن هذا الفن كان له ارتباط وثيق بالحكاية أو القص الشعبي والأسطورة مما حقق له الشيوع والانتشار في كثير من الأمم

يقول أحد الباحثين إن الحكاية المثلية ملتقى أنماط كتابة عديدة؛ فهي من جهة نص سردي يعتمد الوصف والإخبار، وهي من جهة أخرى نص حجاجي ذو مقاصد أخلاقية واجتماعية وسياسية وفكرية تحتاج إلى أساليب الوعظ(٦). وينتهي الباحث إلى إبراز أهم مكون في الحكاية المثلية هو الترابط بين «أدب الفكرة (الحجاج) وأدب السرد (القص)؛ ذلك أن الحكاية المثلية تقنعنا وتمتعنا؛ تقنعنا لأنها حلقة من السلسلة الحجاجية أي دعامة من دعائم كامل الاستدلال، وتمتعنا بما تتضمنه من الإثارة رغم اختزالها وما تفتحه للقص من آفاق ومشاريع وبما تشف عنه من دلالة فكرية وثقافية»(٧).

ويبدو أن الباحث كان محقاً عندما نعت الحكاية المثلية أو صنفها في إطار ما أسماه بالأدب الحجاجي(٨)؛ فالحكاية المثلية في ذاتها حجة كما بيَّن سيمور شتمان قائلاً: «فحين نحاجج حجاجاً... فهو في الأغلب صنيع الأمثال السائرة... ولنتذكر الأمثال والحكايات الخرافية كما بينت لنا سوزان سليمان في كتاب رائع حول رواية الأطروحة»(٩). والحكاية المثلية حجة لأنها ترتبط بسياق تواصلي يتوخى فيه السارد إقناع المتلقي بالأطروحة التي يرغب في توصيلها له.

٣ - بلاغة الحكاية المثلية:

تفضي القراءات الحديثة التي قامت بفحص نماذج من الحكاية المثلية في التراث العربي (كليلة ودمنة) على سبيل المثال إلى النظر إلى هذا النص باعتبار بلاغته المخصوصة

المتمثلة كما قلنا سابقاً في الجمع بين البعد التعليمي الأخلاقي والبعد الأدبي التمثيلي. فهذا النموذج من التعبير الأدبي يجمع بين خصائص الخطاب الحجاجي وخصائص الخطاب الأدبي؛ ذلك أنه لا يوجد أي تعارض بين الغرض الحكمي المعلن داخل النص وبين تعدد الدلالات والتأويلات المحتملة التي يمكن أن تنبثق عن تنظيمه الجمالي. يقول سامي سويدان إن كتاب كليلة ودمنة على الرغم من وظيفتيه الإمتاعية والتعليمية فهو لا يخلو من بعد رمزي «فمزية الرمز افتراضه التأويل، والتأويل في أساسه متعدد في وسائله كما في نتائجه. وإذا كان تكرار إعلان الحكمة المرجو بلوغها من الحكاية - المثل في البدء (الطلب) وفي النهاية (الجواب) محاولة لحصر هذا التأويل أو تلك وجهة النظر، فإنه مع ذلك لا يلغي تعددها مما يبقي كون النص نفسه بقدر ما يقع الإعلان المذكور في المستوى الظاهر منه، ناهيك بالقراءات المتعددة التي يتيحها بناؤه ونظمه، حاضاً على تجاوزه ودافعاً إلى استكناه دلالاته المتنوعة (١٠). ويختلف مع هذا الرأي عبد الوهاب الرقيق الذي يرى أن الحكاية المثلية نوع سردي حجاجي ينطوي على معنى وحيد هو المعنى المعلن الذي يترك للقارئ مجالاً للتأويل (١١). ومثل هذا الرأي يركز على البعد العملي في الحكاية المثلية أي أنها نص تعليمي في المقام الأول تسعى إلى توضيح الفكرة أو توجيه السلوك. الحكاية المثلية وفق هذا الرأي قرينة الخطابة والنصوص الدينية والسياسية. غير أن النظر إلى ما تتوفر عليه الحكاية المثلية من وجوه ومقومات جمالية يؤكد أن القراءة المناسبة لطبيعة هذا النوع الأدبي ينبغي أن تتجاوز معنى الظاهر إلى معانٍ باطنية يقوم المتلقي باستخراجها واكتشافها. لكن ذلك لا ينبغي ألا يفيد أننا بإزاء نص رمزي مركب؛


ابن المقفع

فالرمزية التي اعتمدها النص هي: «رمزية بسيطة أولية تتفق مع المستوى العقلاني للحكم والأفكار التي تعبر عنها، بقدر ما تتفق مع التصور الكامن وراء هذا النمط من التعبير لأدائها. فالرؤية العقلانية التي تكمن وراء العمل تتوسل شكلاً بسيطاً لتبليغ البعيد والعميق من طروحاتها، وهو أمر يتلاءم مع الهم الإصلاحي الذي يتوخى الفعالية الأقوى في الإفهام والاتساع الأقصى في دائرة الاتصال» (١٢).

ومجمل القول في بلاغة الحكاية المثلية أنها قامت على جملة من المقومات والسمات التي تضفي على النص الأدبي وسنقف فيما يأتي على أبرز مقومات أدبية الحكاية المثلية:

أ- التمثيل والترميز:
يقول ابن المقفع: «فأول ما ينبغي لمن قرأ هذا الكتاب أن يعرف الوجوه التي وضعت له والرموز التي رُمزت فيه وإلى أي غاية جرى مؤلفه فيه عندما نسبه إلى البهائم وأضافه إلى غير مُفصح وغير ذلك من الأوضاع التي جعلها أمثالاً فإن قارئه متى لم يفعل ذلك لم يدر ما أريد بتلك المعاني ولا أي ثمرة يجتني منها ولا أي نتيجة تحصل له من مقدمات ما تضمنه هذا الكتاب. وإنه إن كانت غايته منه استتمام قراءته والبلوغ إلى آخره دون تفهم ما يقرأ منه لم يعد عليه شيء يرجع إليه نفعه» (١٣).

تقوم الحكاية المثلية على تجسيد المعاني المجردة في صور محسوسة فالعدل والمحبة والحكمة والتعاون والأنانية معانٍ يتوسطها ترغيباً أو ترهيباً في حكايات مخترعة أبطالها من الحيوانات. ويشير عبد الوهاب الرقيق في هذا السياق إلى أن التشخيص أبرز تقنية في الترميز في الحكاية المثلية أي تقديم الحيوان في هيئة الإنسان و«تشخيص الحيوان بالكلام والفكر ظاهرة قارة في الحكاية المثلية إلى حد أننا لا نحتاج إلى التمثيل عليها. ولكننا نحب أخيراً أن ندقق أن الحيوان الموضوع للإنسان بالتشخيص لا يرمز إلا إلى مظهر واحد من الإنسان إذ ليس في كليلة ودمنة حيوان واحد يرمز إلى الإنسان في كليته وتعدد أبعاده» (١٤).
تنزع الحكاية المثلية إلى التغريب، لكنه تغريب مشدود إلى الواقع بحكم أن الحيوان ليس سوى قناع يخفي وراءه الإنسان أحد أبعاده الأخلاقية؛ فهذه الحيوانات هي كائنات حقيقية موجودة في الطبيعة. وقد أسبغ عليها النص خصائص سلوكية إنسانية؛ فالغرابة تزول بمجرد ما ندرك أن الحيوان ليس إلا رمزاً للتعبير عن سلوك الإنسان. إن الغرابة في الحكاية المثلية تختلف عن غرابة الحكاية العجيبة - مثلاً - في كونها لا تخرق الواقع الطبيعي إلا في خاصية إسناد الكلام

إلى الحيوانات، لكن الحكاية المثلية تحتفظ بالخصائص الطبيعية للحيوانات، في حين أن الحكاية العجيبة تقوم على شخصيات وأحداث مفارقة للطبيعة.

ب - البنية السردية أو التضمين:
إن المتأمل في نصوص الحكاية المثلية باعتبارها نوعاً كلاسياً من أنواع الجنس القصصي يلاحظ أنها تنطوي على بعض المؤشرات الخاصة بها والدالة عليها وعلى ما يميزها عن غيرها من النصوص. هكذا أشار عبد الوهاب الرقيق إلى أنها تشترك مع النصوص السردية الأخرى في بعض العناصر القصصية كالمكان، والزمان، والشخصية القصصية، والراوي أو الرواة، والحوار، والتوتر، والعقدة، والحل، والمغزى... لقد تناول الباحث الراوي والتضمين باعتبارهما مكونين لأدبية الحكاية المثلية «فالراوي هو هيئة قصصية على درجة من التعقيد والتشعب لا تعرفها الأنواع السردية الكلاسية» الخبر، والمقامة، والنادرة، والتضمين هو أسلوب في الربط بين المقاطع وهو ظاهرة بنيوية مهيمنة في الحكاية المثلية.... باختصار، الراوي، والتضمين، والرمز هي العلامات الجوهرية الجديرة بأن ترفع الضباب عن أدبية الحكاية المثلية»(١٥).
ويرى الباحث أن «الهيئة السردية» في كليلة ودمنة هي هيئة متعددة الأصوات، إذ لا يتكلف فيها راوٍ واحد بمهمة السرد، وإنما يتوزع الرواة إلى مجموعة من الساردين، كالسارد الأصلي الذي ينشئ القص، وهو الراوي الأساس، «الخفي»، «المجهول»، «الغيري»، الذي يتفرع عنه رواة آخرون، وسمي «غيرياً» لأنه يقتصر على «سرد حكاية غيره دون المشاركة في أحداثها، هو إذن سارد أصلي، غيري، شمولي المعرفة، حريص على الحياد والموضوعية، مقتصر على عرض الوقائع بغير تعليق أو انحياز»(١٦)؛ وعن هذا الراوي الأصلي يتفرع راوٍ آخر، وهو كما يقول عبد الوهاب الرقيق: «ساردٍ فرعي غيري بما أنه يقع على مستوى قصصي ثانٍ ويقص حكاية غيره، حكاية ليس هو شخصية من شخصياتها، هذا الراوي هو بيدبا الفيلسوف؛ ففي باب «البوم والغربان» على سبيل المثال، نجد هذا الراوي الذي لا يشارك في الأحداث بل يكتفي بروايتها. «قال بيدبا: زعموا أنه كان في جبل من الجبال شجرة من شجر الدوح فيها وكر ألف غراب وعليهن والٍ منهن. فخرج ملك البوم لبعض غدواته وروحاته وفي نفسه العداوة لملك الغربان وفي نفس الغربان وملكها مثل ذلك للبوم...»(١٧). وقد يتكلف بالسرد، في «كليلة ودمنة»، راوٍ آخر وهو في الغالب شخصية من شخصيات الحكاية، ككليلة، أو دمنة، أو الأسد، أو النمر، أو الغراب، أو البوم، أو القرد، أو الغيلم، إلى غير ذلك من الشخصيات التي تتولى رواية الأحداث.
وهناك راوٍ أو سارد آخر، سماه الباحث: «السارد الفرعي الذاتي» لأن هذا السارد هو شخصية من شخصيات الحكايات التي تقوم بسرد حكاية تكون مشاركة في أحداثها أو قامت بها. «ومثال ذلك في باب «الحمامة والثعلب الحزين» تلك الحمامة التي ابتليت بالثعلب الخبيث فاشتكت لمالك الحزين قائلة: «إن ثعلباً دهيت به كلما كان لي فرخان، جاء يتهددني ويصيح في أصل النخلة فأفرق منه فأطرح إليه فرخي»(١٨).

خلاصة:
تثبت الحكاية المثلية العربية أن التراث العربي لم يكن تراثاً شعرياً فقط، ولكنه كان أيضاً تراثاً سردياً استجاب لغريزة الحكي عند الإنسان العربي، غير أن السرد الرسمي (العالِم) كان يختلف عن السرد الشعبي في كونه يمثل جزءاً من بنية الثقافة العربية التي اشترطت في قبولها السرد بناء على الشعر أو الحكمة، وقد مثلت الحكاية المثلية نموذجاً للسرد العربي الذي امتثل لشروط النص في الثقافة العربية.

الهوامش:
١- عبد العزيز شبيل، التناص والتراث العربي بين «كليلة ودمنة» و«الأسد والغواص» حوليات الجامعة التونسية، عدد ٥٢، ٢٠٠٧، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، ص ١٤٤.
٢- عبد الله بن المقفع كليلة ودمنة شرح سامي الخوري، دار الجيل، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٦، ص ٢٤١.
٣- نفسه، ص ٢٣٩.
٤- عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى ١٩٨٨، ص. ٣٧.
٥- نفسه.
٦- عبد الوهاب الرقيق، أدبية الحكاية المثلية في كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع، دار صامد للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠٠٧، ص ٩٢.
٧- نفسه، ص ٩٦.
٨- نفسه، ص ٩٦.
٩- سيمون شتمان، الحجاج والسرد ترجمة عبد الواحد التهامي العلمي مراجعة الدكتور محمد مشبال مجلة الصورة، العدد الخامس، ٢٠٠٣، ص ٥٨.
١٠- سامي سويدان، ص ٣٠٥.
١١- عبد الوهاب الرقيق، أدبية الحكاية المثلية في كليلة ودمنة، مرجع مذكور، ص ٧٢.
١٢- سامي سويدان، ص ٣٠٤-٣٠٥.
١٣- عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، شرح سامي الخوري، مرجع مذكور، ص ٦٩.
١٤- عبد الوهاب الرقيق، أدبية الحكاية المثلية في كليلة ودمنة لابن المقفع، مرجع مذكور، ص ١٠٩.
١٥- نفسه، ص ٩٨.
١٦- عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، شرح سامي الخوري، مرجع مذكور، ص ٩٩.
١٧- نفسه، ص ٢٠٨.
١٨- عبد الوهاب الرقيق، أدبية الحكاية المثلية في كليلة ودمنة لابن المقفع، مرجع مذكور، ص ١٠.

الجماليات بوصفها خطاباً أدبياً

عبد الفضيل ادراوي

يضمر هذا المقال بين ثنايا أسطره هَمّاً نقدياً دفيناً يتمثل في محاولة لفت الأنظار إلى نمط من أنماط القول في الثقافة العربية، كان قدره أن يعيش تحت وطأة ظلم نقدي عظيم لم تشهده باقي الأنماط القولية التي أنتجتها المخيلة الإنسانية نظيراً. ذلكم هو الدعاء الذي نكاد لا نسمع عنه حسيساً ولا همساً على الساحة النقدية. فقد بقي هذا الفن دوماً مستبعداً عن ساحة الدراسة والتحليل، منظوراً إليه نصاً للتدين والتعبد لا غير. فاغتصبت منه خاصيته الفنية، ومعها افتقد استقلاليته الذاتية. افتقاداً أورثه الإهمال والتبعية لغيره. فلم نظفر له في التصنيفات النقدية القديمة باعتراف أو تنظير. كما لم يكن له نصيب ذو بال في الاشتغال النقدي المعاصر.
وفي أحوال نادرة تنبه البعض لفنية الدعاء، فقارب باحتشام بعض نصوصه. لكن المقاربات ظلت أسيرة إما لجمالية الشعر أو لجانب البنية اللغوية (1).

مصير الدعاء مصير البلاغة

تستوجب المقاربة الجمالية للأجناس الأدبية، أن ينطلق الدارس من حقيقة أن البلاغة ليست أبداً قوالب جاهزة، ولا قوانين أو قواعد متعالية، سابقة على الإبداع. ويقر أن البلاغة الحقة إنما هي ذلك النظر الراجح للإبداع، وأنها مجال مفتوح غير مكتمل، ومعيار فني قابل للتشكل والتكيف وفق تنوع الأجناس والأنواع، ووفق التحققات النصية، التي هي تمظهر لفعلية وتجسيد لملموسة للبلاغة. بالنظر إلى أن كل خطاب يمثل وجهاً من وجوه البلاغة، ويسهم من جانبه في بناء صرحها الشامخ وإغناء وحدتها المترامية. إن حقيقة البلاغة هي الاحتكاك المباشر بالنص الإبداعي والاستنطاق الفعلي لعوالمه الجمالية، ومعاينة مستويات انبنائه داخلياً، وتتبع مظاهر تأثيره في الآخر خارجياً. وهذا لعمري هو النظر النقدي الذي ينبغي للدارس البلاغي والناقد الأدبي أن يسير على هديه ويقتفي خطاه من أجل ضمان قدر من تكافؤ الفرص في التعامل مع الإبداع الإنساني بقسط وعدالة من دون هضم حق هذا الصنف التعبيري أو ذاك. فالبلاغة «أوسع مما يمكن تقنينه في أبواب أو نماذج، إنها تتسع لكل الإمكانات التعبيرية وتنفتح على مطلق الصناعات الأدبية وشتى صيغ التصوير، وليس لها ضابط سوى وظيفتها الجمالية والإنسانية» (2). ويرجع هذا الاقتناع إلى الإيمان بأن البلاغة هي في جوهرها عمل إنساني موسوم قدر ملابستها نابه من مظاهر الذاتية. فهي موسومة بقدر من الرجحان والمرونة، بحيث لا تفقد البلاغة روحها المتمثلة في وصف الجمال وتفسيره وتأويله. وهي كلها مقولات وثيقة الصلة بذات الدارس، التي تكون مطالبة بنظر موضوعي غير انطباعي أو عشوائي وغير خاضع للمزاجية السلبية. لكن مع قناعة أن عناوين هذه الموضوعية لا يمكن لها أن تُستقى إلا من النصوص الإبداعية نفسها، وأن معايير الجنس الأدبي والنوع وفراغات النص المتحقق وآليات القراءة وحيثيات التلقي، كلها ضوابط تدفع بالعمل البلاغي نحو الموضوعية التي لا تتنكر لخصوصيته الإبداعية الإنسانية.

واستناداً إلى هذا الفهم، يمكننا أن نزعم أن الخطاب الدعائي يمكنه أن يقدم نفسه إنتاجاً بشرياً له الشرعية الكافية في حقلي النقد والبلاغة فهو خطاب متحقق بنصوصه التي تند عن الحصر، غني بتنويعاته وتفريعاته، له سحر وجمالية التي يستشعرها متلقيه، مكتسب قيمته بعناصره المتداخلة التي يتعانق فيها المضمون واللغة وطرق التعبير والوظيفة في الواقع، من خلال ما ينتجه من انفعالات وأحاسيس وعواطف عبر استخدام جمالي للغته الخاصة. إنه خطاب أدبي يخضع لمعايير الخطاب الجمالي المرتبط بمعيار التذوق بوصفه أُسّ المقاربة البلاغية.

فتسري عليه كل المقولات والأحكام الجمالية، كأن يقال عنه إنه (جميل) أو (رائع) أو (ممتع) أو (مؤثر) أو (شيق).. إلخ.

وهو إضافة إلى ذلك مقدم نفسه خطاباً يقينياً ينظر إليه من زاوية الصدق والكذب، ينقل حقائق ومعلومات ومواقف منظوراً إليها في واقعيتها وفي ارتباطها بالحقيقة والتجربة وفي الوقت نفسه لا تُعْوِزُ المواقف الخيالية، ولحظات المبالغة التي قد تتعدى دائرة المقبول وتتخطى مساحة (الماصدق)، ويمكننا التوقف مع جملة من الجوانب التي تثبت أن النص الدعائي نص إبداعي بامتياز، قابل للدراسة والتحليل من جوانب شتى تقع في صميم دائرة الجمال والصنعة الأدبيين.

الدعاء وآفاق التسديد اللغوي:

بمعاينة الدلالات اللغوية للدعاء، يظفر الباحث بنتائج مفيدة في ضم هذا الإنتاج إلى دائرة الأدب. إذ تتفرع عن الاشتقاق اللغوي للكلمة ظلال معانٍ عديدة ومنها:

- النداء، فـ«دعا الرجلَ دعواً ودعاءً، ناداه. ودعوت فلاناً أي صحتُ به واستدعيتُه»(٣). وفي الآية (يوم يدعوكم فتستجيبون بحمده)، أي يناديكم «إلى المحشر بكلام يسمعه الخلائق وقيل هي الصيحة التي تسمعونها فتكون داعية لهم إلى الاجتماع في أرض المحشر»(٤). ومنه قول عنترة:

يدعون عنترة والرماح كأنها
أشطان بئر في لبان الأدهم

- الاستغاثة(٥): ففي قوله تعالى: (وادعوا شهداءكم من دون الله) يكون المراد «استغيثوا بهم، وهو كقول الرجل: إذا لقيت العدو خالياً فادع المسلمين، ومعناه استغث واستعن بالمسلمين»(٦). ورأى ابن قتيبة أيضاً أن «معنى الدعاء هاهنا الاستغاثة. ومنه دعاء الجاهلية ودعوى الجاهلية»(٧).

- العبادة، كما في الآية: (إن الذين تدعون من دون الله عباد أمثالكم)(٨).

- القول، إذ رأى أبو عبيدة أن: (دعواهم فيها سبحانك اللهم وتحيتهم فيها سلام وآخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين)، تعني «قولهم وكلامهم»(٩).

- الحث والحض على الشيء، ففي آيتي: (والله يدعو إلى دار السلام) و(رب السجن أحب إليّ مما يدعونني إليه) يكون المعنى «الحث على قصد الشيء»(١٠).

- الندب والنياحة، «فدعا الميت: ندبه كأنه ناداه، والتدَعّي: تطريب النائحة في نياحتها على ميتها إذا ندبت»(١١).

- الهداية، فقوله تعالى: (له دعوة الحق)، وكتابه (ص) إلى ملك هرقل (أدعوك بدعاية الإسلام) فيهما معنى الدعوة والهداية إلى توحيد الله وطاعته)(١٢).

- التَّجَمُّع والإقبال، كما في الحديث: (..تداعى عليكم الأمم كما تداعى الأكلة على قصعتها)(١٣).

- الزعم والادعاء، فعند أبي إسحاق تعني آية: (فما كان دعواهم إذ جاءهم بأسنا إلا أن قالوا إنا كنا ظالمين) «أنهم لم يحصلوا مما كانوا ينتحلونه من المذهب والدين وما يدعونه إلا الاعتراف بأنهم كانوا ظالمين. والدعوى اسم لما يدعيه»(١٤).

والحق أن الدارس يمكنه أن يستخلص من معاني كلمة (دعاء) ومشتقاتها نتائج مغرية في دراسة الدعاء والاعتراف به جنساً أدبياً. فهو قول ونداء، وهذا يجعل منه خطاباً أو رسالة محكومة بعناصر الإرسال وتقنيات التواصل المطلوبة في الدراسات البلاغية واللسانية والأسلوبية.

وهو زعم وادعاء، وهذا يجعل منه نمطاً تعبيرياً يعانق الخطابية ويغرف من السمات الحجاجية والآليات الاستدلالية، التي تمكن من طرح مضامين يفترض أن تتوجه نحو أطراف قد تقبلها وقد ترفضها. وفي كل الأحوال تفرض على الخطاب أن يراعي المعايير التواصلية الإقناعية التي تمكنه من الصمود أمام احتمالات التشكيك والرفض وسوء الظن، التي تلازم كل خطاب(١٥).

وهو استغاثة وندب ونياحة، وهذا من شأنه أن يجعل من الدعاء خطاباً ذا سمات عاطفية، لا تختلف عن السمات الدرامية المطلوبة في الفنون التي تصور الدراما وتعبر عن المأساة والألم والمعاناة. كما يحيل هذا المعنى إلى مجالات النفس والشعور، وقيم العاطفة الجياشة التي لن يعدمها صدق الإحساس وألم الاحتراق وعمقه.

وهو دعوة وهداية، وهذا يجعل من الدعاء

نمطاً تعبيرياً أخذ خصوصيته من موضوعه الأخلاقي التربوي، ومن أهدافه ووظيفته وتأثيره في الواقع، وهي أبرز سمة مطلوبة في النقد والإبداع؛ أن ينشد «الوصول إلى الجماعة من أجل تغييرها»(١٦)، ويروم «ترشيد المتلقين»(١٧). فيكون الدعاء أدباً هادفاً لا ينفصل فيه الفن عن مجتمعه.

وهو عبادة، وهذا يجعل منه خطاباً وثيق الصلة بالروح، وبكل ما يرتبط بعوالم المناجاة والاعتراف والتخلي، ويدفع نحو ابتغاء قيم الذاتية فيه ومساءلته في ارتباطه بالنص الديني، ويفتح باب البحث على مصراعيه للسير في اتجاه تغيّي السمات الخاصة التي يمكن أن تفرده عن غيره من الإبداعات البشرية، بوصفه إنتاجاً محدداً بالقول الديني، ومعاينة مدى تحرره، وما حدود تسويره.

وهو مأدبة وتجَمُّع، فيكون الدعاء مجالاً مغرياً فاتحاً شهية الدارس، مسيلاً لعابه لازدراد ما تضمر نصوصه من لذيذ خيراتها وأطايب أصنافها وأنواعها.

وهي ظلال معانٍ ودلالات، تقع في صميم الاشتغال النقدي بما يجعل العتب شديداً على من يقابل النص الدعائي بمنطق التجاهل والإقصاء، ويخرجه عن دائرة الإبداع والأدبية.

الدعاء في معركة التجنيس: من المعضلة إلى الشرعية

تعد إشكالية التجنيس أهم تحدٍّ يواجه دارس النص الدعائي، ومرجع ذلك إلى ارتباطه بمعضلة التجنيس بشكل عام بالنظر إلى أن «صورنة العمل الأدبي تبقى مطمحاً دون أن تكون مسَلَّمة حاصلة، لأن النظام الصوري يتأبى على الاستيعاب، في مستوى الصور ذاتها، وكل ما سيكون بالإمكان قوله يبقى تقريبياً، فسيكون لازماً الاكتفاء بالاحتمالات بدلاً من توجيه يقينات واستحالات»(١٨). كما أن الصعوبة ترجع إلى كون الأجناس، «مرتبطة بالضرورة بتحديدات الفعل التواصلي، لأنه وإن كانت أسماء الأجناس ترتبط بالأفعال الخطابية، وكل فعل خطابي هو فعل وظيفي وأن قطب الوظيفة يتدخل في تحديد أسماء الأجناس حسب صيغ مختلفة، فإن الفعل الخطابي ليست له واقعية إلا باعتباره فعلاً تواصلياً»(١٩)، إضافة إلى أن الجنس «يبقى فعلاً لغوياً وهو بذلك فعل معقد»(٢٠)، تتداخل فيه عناصر لا يمكن ضبطها(٢١).

إلا أن هذه المعضلات لا يمكنها أن تحول دون إخضاع الدعاء للعملية التجنيسية التصنيفية، ويبقى حقه في ذلك مشروعاً ومبرراً نقدياً، ما دام يعلن عن هويته النوعية، نمطاً قولياً تُحَقِّقه تراكمات نصية لا تنتهي. فقد «انكب العلماء وتهافتوا على تدوين الأدعية في مختلف الأزمنة وعملوا على شرحها وترجمتها وكتبوا عليها الحواشي والتعاليق، وعملوا لها الفهارس التي لو أتينا على ذكرها وتفصيلها لطال بنا المقام»(٢٢). فهو متحقق بنصوصه التي تغطي مرحلة زمنية تمتد من الجاهلية وهي مستمرة إلى اليوم، وهو متحقق في متن متنوع، قد تطول نصوصه عشرات الصفحات، وقد تقصر إلى كلمة واحدة، وفي تباين بين النص الكامل المستقل بذاته وبين الجزء التابع لغيره، وفي تنوع أسلوبي تتعدد صيغه وتشكيلاته، وتتعدد دلالاته وقضاياه، وهي نصوص استوعبتها الذاكرة الحافظة، كما حوتها أمهات الكتب والمدونات؛ كتب الحديث والمسانيد والتاريخ والتفاسير، وكتب أدعية خاصة كـ(الصحيفة العلوية) و(الصحيفة الحسنية) و(الصحيفة الحسينية) و(الصحيفة السجادية) و(الصحيفة الصادقية) و(الصحيفة المهدية) وغيرها مما يند عن الحصر. وطالما أن التفكير بواسطة الجنس أو النوع هو طريقة إنسانية في التواصل الأدبي، فإن الدعاء، لأنه إبداع متحقق وجوداً ومتناً، تغدو له الشرعية المطلقة كي يطالب بنصيبه من التناول النقدي.

الدعاء بين التهجين ومغامرة التأصيل

لقد كان من أهم أسباب الحيف الذي لحق بالدعاء في مجال القراءة النقدية كونه يصدم الباحث المحلل بإشكالية تجنيسية تصنيفية، تتمثل في كونه يقوم على نوع من التهجين لأسلوب النثر، ويعمد إلى تفتيت ظاهري لتماسكه النوعي (حديث – حكاية – تاريخ – مناقب – موعظة – مثل – رحلة – مرافعة – خطبة – وصية – قصة – خبر – حكمة – قرآن... إلخ)، وكأنه يحاول أن يؤصل النثر في نسيج الثقافة السائدة إذ رهن مصيره بإشكالية العلاقة بين جنسي الشعر والنثر، وما لها من انعكاسات على الإبداع والمبدع وعلى عملية التلقي.

والحق أن مبدع الدعاء لم يكن بمعزل عن تلك المعركة التي كانت محتدمة على أشدها بين هذين القسمين الكبيرين واختيار الصيغة النثرية في القول قد يعد مغامرة فنية تقتضي منه الوعي بإشكاليته الفنية وعياً جدياً، كما تقتضي منه الكفاءة اللازمة لمنافسة الشعر، الذي تبوأ رتبة حضارية وحط بثقله على

آفاق التلقي لدى القراء، فقد كان «الشعر من بين الكلام شريفاً عند العرب» (٢٣)، بل إنه استطاع أن يخيم بظلاله على وعي النقاد الذين: «كان الشعر عندهم موضع التفكير البلاغي والنقدي، حيث نكاد لا نجد أي أثر للأجناس النثرية في مسار هذا التفكير الذي ظلت مفهوماته ومصطلحاته تدور في فلك الشعر» (٢٤).

وإذا استحضرنا إلى جانب هذا، أن الشعر ظل عبر مراحل تاريخية طويلة، وسيلة للرقي الاجتماعي، وسبيلاً فعالاً لتحسين الوضع في هرم المكانات الاجتماعية، نظراً لارتباط الشعراء بالبلاط والحكام، وحاجة هؤلاء إليهم، فإننا ندرك حجم المغامرة التي يركب متنها صاحب الدعاء، حين يختار النثر صيغة جمالية لتمرير خطابه ورسالته الإبداعية، مع علمه أن المفاضلة بين الجنسين حاصلة، وأن النثر يتوارى خلف الشعر، والحديث عن الطبع والصنعة موقوف على الشعر، لأنه يرتبط بالشعور، إلى درجة أن «غصب الشعر من النثر ما أحب أن يضمه إليه، وتركه بلا ميزة تميزه» (٢٥).

وتتجلى المغامرة بشكل أوضح عندما ندرك أن جنس الدعاء قد صاغ نصوصه في مراحل تاريخية مختلفة، كان إبانها الخلاف بين المذاهب والطوائف الإسلامية على أشده، وكانت روح التعصب والعناد سيدة الموقف، (نستحضر الصراع السياسي عبر العصور، وخصوصاً صراع المذاهب والأحزاب على عهد الأمويين والعباسيين). وهو ما أدى إلى تغييب أنواع نثرية ظلت تُطرق غالباً من زاوية علاقتها بالشعر إن كتب لها أن تطرق، وإلا كان نصيبها التهميش والتحييد، حتى إننا: «لا نكاد نجد اهتماماً حقيقياً بجماليات النثر الفني على نحو ما تحقق بالنسبة إلى الشعر» (٢٦)، ما ترتب عنه أن أغلب المعايير الجمالية المستخلصة: «تدين في أصلها لجماليات هذا الجنس الأدبي» (٢٧).

وفي أحسن الحالات كان الاهتمام بالنثر محكوماً بهاجس: «البحث عن إحكام القوانين الكتابة وحصر لأفانينها» (٢٨).

ولا يعجم عن الأذهان أن النثر العربي قد تم تناوله في النقد القديم من منظورات تميزت بالعمومية في الغالب، وأن أنواعه النثرية لم تعرف حصراً دقيقاً، ولا تتبعاً تفصيلياً، كما لم توضع لها قواعد صارمة، ولا معايير علمية ضابطة ومقننة بحيث تكون عذراً لدى البعض لإقصاء هذا النوع أو ذاك. بل على العكس فالباحث بإمكانه أن يظفر بمنظورات راجحة، يستفاد منها الإيمان بتنوع النثر واختلافه وانفتاحه. يقول ابن خلدون مثلاً: «وأما النثر فمنه السجع الذي يؤتى به قطعاً، ويلتزم في كل كلمتين منه قافية، ومنه المرسل، وهو الذي يطلق فيه الكلام إطلاقاً ولا يقطّع أجزاء، بل يرسل بلا تقييد بقافية ولا غيرها، ويستعمل في الخطب والدعاء وترغيب الجمهور وترهيبهم» (٢٩) وهو «يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام» (٣٠). ويشير آخر إلى أن «النثر مطلق غير محصور، فهو يتسع لقائله» (٣١). ويقول آخر: «وتأملت -أدام الله توفيقك- النثر فوجدت فيه من أنواع البديع ما في النظم.. وجعلت أبحث عن ضروب الكلام فوجدتها على فصول وأقسام» (٣٢).

فإذا أدرك الدارس هذه الأمور، حينئذ يقتنع أن الباب لا يزال مفتوحاً أمام كل الأنواع الموجودة، بل وحتى التي سوف توجد لاحقاً، كي تحظى بشرف التناول النقدي، ويلزمنا

الخطاب الدعائي يمكنه أن يقدم نفسه إنتاجاً بشرياً له الشرعية الكافية في حقلي النقد والبلاغة، فهو خطاب متحقق بنصوص التي تند عن الحصر، غني بتنويعاته وتفريعاته، له سحره وجماليته

حينئذ أن نطالب الدرس النقدي بمزيد من الموضوعية، وننبهه إلى ضرورة التحلي بالقسط في التعامل مع الإبداع البشري حتى تدرس جميع الأنواع الأدبية، شعرية ونثرية، قديمة وحديثة، من دون استثناء. وسوف يكون الدعاء أحد أبرز الأنواع التي لحقها الإقصاء وقد نتج عن ذلك ثغرة نقدية تتطلب الشجاعة الأدبية والنقدية لسدها، حتى لا يقتصر الدرس البلاغي على «معالجة الشعر أو فنون القول القريبة.. ويكون أساس البحث في جميع هذه الأنواع اعتبار ما تقوم عليه من مكونات وسمات خاصة بكل نوع» (٣٣).

الدعاء واللحظة الجمالية التعبيرية

إن للدعاء صياغته الجمالية المتميزة، تلتقي في جوانب كثيرة منها مع بلاغة الأنواع المعروفة وتستجيب لمعايير البلاغة التقليدية بلاغة الأبواب والمفاهيم المجردة، من قبيل اعتماد الخيال، وتوظيف اللغة الباذخة، وتغيِّي التحسين والتجميل بكل السبل الممكنة وتنويع المعاني والموضوعات. وهو قول لصيق بالروح، منصب على توصيف المشاعر والأحاسيس، ملتفت إلى الداخل عامل على إظهار النفس في صورتها الكائنة والممكنة و«حقيقته إظهار الافتقار إلى الله» (٣٤). مما يوقفنا على مركزية الذات

في الدعاء بوصفها ركناً أساسياً في العملية الإبداعية، الشيء الذي يفتح آفاق تحليل هذا الخطاب على جهة المرسل الذي يتشكل من خلال سمات إبداعه، ويصبح النص حاملاً جملة من سمات الشعرية والتعبير الذاتي الجميل.

كما أن عملية (إظهار الافتقار) هي اعتراف وعرض، وهي عملية توحي بقدر كبير من الصنعة والتشكيل والتصوير، وتعانق آداب البوح والمناجاة الفردية وآداب الذات وما تستوعبه من سمات إنسانية وهو أهم عنصر مبحوث عنه في مجال قياس أدبية وبلاغية أي خطاب إبداعي في مجال الدرس الأدبي. ويؤسس النص الدعائي لبلاغة رحبة وواسعة تمتد عبر الآفاق الإنسانية الممتدة. كما تلامس الحياة في أبعادها وجوانبها المتعددة والمتشعبة بل وحتى في تفاصيلها الدقيقة، لذلك وجد امتداداً بين شريحة كبيرة من القراء والمعجبين ومعلوم أن من شروط الجميل «ضرورة إجماع ناس على اعتباره جميلاً، فتتوحد عليه عقولهم وأذواقهم»، كما يطرح (أ.كانط). وهذا يدل على أنه كلام إبداعي تتحقق فيه مقومات الجمالية التي ضمنت له حداً من المقبولية، التي لا تتحقق إلا بعنصري «التوافق والانسجام»، وهما ركنا الجمالية عند (بومغارتن)(٣٥) وبهما اكتسب الدعاء مناعته الذاتية وصمد في وجه عوامل الفناء والانقراض، فهو إبداع لا تعوزه إذن خاصية «اللحظة الجمالية»(٣٦) ولعله بمراعاة هذه الجمالية كان مبدع الدعاء يراعي ما وضعه النقاد من معايير لضمان المقبولية، من قبيل أن الكلام «إذا كان لفظه غثاً ومعرضه رثاً، كان مردوداً ولو احتوى على أجل معنى وأنبله»(٣٧) وأنه «إذا لم يكن اللفظ رائعاً والمعنى بارعاً لم تصغ له الأسماع ولم تحفظه النفوس ولم تتناقله الأفواه ولم يخلد في الكتب»(٣٨).

ومما يغرس الدعاء في تربة الإبداع الأدبي الجميل، كون الذاكرة الأدبية حفظت لنا نصوصاً لا يحصيها عدّ لشخصيات عرفت ببراعتها وفصاحتها. وتكفينا دليلاً، تلك النصوص الدعائية الصادرة عن الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وعن الصحابة والتابعين وأئمة التصوف. ومن يقرأ الأدعية المطولة المروية عن الإمام علي بن أبي طالب مثلاً، أو عن ابنيه الحسن والحسين، يدرك بالملموس أنها كسائر كلامهم «أشرف الكلام وأبلغه، بعد كلام الله تعالى وكلام نبيه (صلى الله عليه وسلم)، وأغزره مادة، وأجمعه لجلائل المعاني»(٣٩)، لأنه إبداع ذات متمرنة في ميدان الفصاحة والبيان وإجادة الكلام ومعلوم أن العملية الإبداعية ليست من نصيب الجميع، وإنما هي حظ من «قد تعبد للمعاني وتعود نظمها وتنضيدها وتأليفها وتنسيقها واستخراجها من مدافنها وإثارتها من مكامنها»(٤٠). لذا فإن هذا النوع النثري في تراثنا العربي يقمين بالدراسة البلاغية، خاصة إذا نحن أنصتنا إلى تلك الدعوات التي تعلن بالتنظير والممارسة عدم حصر العمل البلاغي في حدود مرسومة سلفاً، أو أبواب مقننة.

الدعاء في الموقف التداولي إبداع للحياة:

من مسلّمات المنظورات النقدية المعاصرة أن «اللغة والأدب والفن والبلاغة إنما هي جميعها في خدمة الحياة التي لها الاحترام الأول والمكانة المفضلة فنحن نتعلم الفنون ونمارس البلاغة ونعنى بالثقافة لكي نصل في النهاية إلى مستوى عال من الحياة»(٤١). ولعل جنس الدعاء لا يخرج عن هذا المنظور، فهو إبداع تعبدي إصلاحي في جوهره، هدفه تربية الإنسان وصياغته ليكون كائناً أفضل في الحياة، لذاته وللآخرين وللوجود أجمع. وهي عينها غاية البلاغة بمفهومها الرحب «غاية فنية، تخدم الحياة وتواكب التطور وتفي بحاجة الأمة والفرد. وهي نفس الحاجات المطلوبة في كل فن في المجتمعات»(٤٢) وتبدو وظيفية الدعاء الحياتية من شخصية الداعي، فإن للدعاء، كما يرى أ. كاريل مثلاً: «أعمق الأثر في روح الإنسان وفطرته، إنه ينضجه وينميه إلى حد أن يضيق كيانه بأثر البيئة والوراثة»(٤٣). لذلك وُصف كلام أئمة الدعاء ورواده في الثقافة الإسلامية، بأنه يتضمن العلم الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة الإنسان ويلبي مختلف حاجياته فتراثهم «يبين كيف يمكن للإنسان أن يصلح نفسه ومجتمعه»(٤٤). ولن يكون بمقدور أحد انطلاقاً من هذا الفهم الوظيفي والرحب للإبداع والبلاغة، أن يضرب عن الدعاء صفحاً، أو يطوي عنه كشحاً، لأنه إبداع يربط الإنسان بحياته الواسعة، ويفتح ذهنه على أرجائها المترامية، «تلك الحياة الشريفة السعيدة التي يجب أن نجعلها هدفاً نوجه إليه فنوننا وعلومنا وعقائدنا»(٤٥). وهي عينها رسالة الدعاء وغايته في المجتمع.

- إبداع للتغيير

والحق إننا لا نعدم إشارات، هنا وهناك، يمكنها أن تفيد في مجال التأصيل للدعاء جنساً أدبياً في الثقافة العربية الإسلامية،

يمتلك مقومات أساسية تشفع له في المرافعة أمام القضاء النقدي إلى جنب الأجناس الأخرى، عساه أن يحظى بشرف الاعتراف والقبول من لدن الدارسين، والانضواء تحت لواء البلاغية، ويسهم بدوره في بناء صرحها الشامخ.

تعد إشكالية التجنيس أهم تحدٍّ يواجه دارس النص الدعائي ومرجع ذلك إلى ارتباطه بمعضلة التجنيس بشكل عام، بالنظر إلى أن «صورنة العمل الأدبي تبقى مطمحاً دون أن تكون مسَلَّمة حاصلة لأن النظام الصوري يتأبى على الاستيعاب، في مستوى الصور ذاتها

فسليمان كتاني مثلاً، في معرض حديثه عن الدعاء عند الإمام علي بن الحسين زين العابدين (ت ٩٥ هـ) في (الصحيفة السجادية)، يبين أن عمل الإمام كان «موجهاً توجيهاً ملوّن الأبعاد، أملته ظروف سياسية لا تسمح له بتوسيع صدره في الساحات.. فعمد إلى السجود والصلاة ومناجاة رب الأرض والسماوات عبر توريات خفية يزينها الفكر الأنيق، والمعنى المنزل في تجويف الكلمات. وكان الفن موزعاً في سياسة الأسلوب يصوغ الصور ويرتلها على موسيقى تنبض بها ضلوع الحروف، في فصاحة وبلاغة تخففت بها جلالات الخيال وأناقات التعبير»(٤٦).

ويضيف في موضع آخر: «يدعو الإمام دعاء مستفيضاً من أجل إصلاح الأمة وإصلاح السياسيين في كل حين وفي كل جيل حتى يكونوا خير من يقوم في تثبيت الأمة على الركائز الاجتماعية الصحيحة»(٤٧). ويتتبع شريعتي حياة هذا الإمام نفسه، وظروف الجبروت التي عايشها، ويبين أن صحيفة أدعيته هي «كتاب دعاء»، إلا أنها «كتاب الجهاد في الانفراد، والكلام في الصمت، والتأهب في الفشل، والتعليم للشفاه المطبقة، وتسليح من أخذوا سلاحه»، وهي «دروس الحياة والمثال والقدوة والتفكير والعمل». بل إن السلطة السياسية الأموية التي عايشها السجاد كانت «تقف لتلك الكلمات بالمرصاد: فهي أخطر عندها من كلمات تقدح في الإله»(٤٨). ويبين آخر أن الدعاء «يثبت أمام الإنسان أهدافه التي يريد بلوغها ويعمق في النفس ما يطلبه المرء من الخير وما يستعيذ به من الشر، فكأنه نشيد يوحي بالعمل الإيجابي»(٤٩). وهو عند آخر «مدرسة متكاملة تحتضن كافة المفردات الحياتية التي لا غنى للإنسان عنها» و«منهج حياتي متكامل»(٥٠). وهي لعمري شهادات، وإن كانت لمهتمين بالفكر الإسلامي وفلسفة الدين وليست لنقاد أو بلاغيين متخصصين، إلا أنها تنبهت لوظيفية هذا الخطاب، بما يدخله في صميم الاشتغال البلاغي والنقدي، وبما يخلصه من ظلم الإقصاء والتقزيم والتبعية لغيره.

إبداع للإقناع:

ويدعم الشهادات أعلاه كون النصوص الدعائية الرائدة أنتجت في بيئة غنية، تواجد فيها الفلاسفة والمتكلمون والشعراء والنقاد والنحاة والمفسرون والإعجازيون والمنكرون والملحدون، وأتباع الديانات الأخرى من سماوية ووضعية. وكان مقامها التواصلي مقاماً سجالياً امتيازياً يقتضي مناقشة غير المؤمنين من الكفار والزنادقة والمتعصبين والمنتصرين للسلطة الحاكمة والسائدة(٥١). فلا مناص إذن من الخضوع لمقتضيات المقام وتمثل المقولة التواصلية الشهيرة: «لكل مقام مقال». وهي أشياء تجعل الداعي يواجه «تحديات فكرية ومعتقدات مذهبية، وأحياناً شخصية ليست بالضرورة متماشية مع معتقده ومسلّماته. كما أنها توجهات لا تقتصر على الاختلاف أو الرفض، وإنما تسعى إلى إلهاده وتحطيمه مستغلة كل السبل المتاحة. وترى كل الوسائل مبررة لهذه الغاية»(٥٢). وهنا نستحضر نظرية ماير عن الخطاب اللغوي وارتباطه بإشكالية الاختلاف في العالم الإنساني، وكذا النظرية البلاغية لبيرلمان التي ترى أن الخطاب يكون دوماً معرضاً لسوء الظن والمساءلة والتشكيك.

وإذا كانت البلاغة العربية قد تشكلت عموماً في سياق الدفاع عن النص الديني، وتقنين فهمه بما يتماشى والمعتقدات الأساسية لدى أصحاب المذاهب والفرق الإسلامية، من أشاعرة ومعتزلة وغيرهم، فإن الرواد من أئمة الدعاء، كالإمام علي بن أبي طالب، والحسن المجتبى والحسين الشهيد وزين العابدين السجاد وجعفر الصادق هم أول من يفترض فيهم النهوض بهذه المهمة، والانخراط المباشر في كل المعارك التي تنشب وتحتد في الواقع. ومن ثم الاستعداد «لخوض السجال المطلوب والمفروض في معركة لا مكان فيها لغير السيد: السيد بقوله ولسانه، أو بأتباعه وعشيرته، بأمواله وأرزاقه، أو بجنوده وأعوانه»(٥٣).

لقد كان من أهم أسباب الحيف الذي لحق بالدعاء في مجال القراءة النقدية كونه يصطدم بالباحث المحلل بإشكالية تجنيسية تصنيفية، تتمثل في كونه يقوم على نوع من التهجين لأسلوب النثر ويعمد إلى تفتيت ظاهري لتماسكه النوعي

ومن عبارتي (خوض السجال) و (لا مكان فيها لغير السيد) تتبين أهمية التحليل الإقناعي لهذا الخطاب فهو متعدد المقاصد ومتشعب الوظائف البلاغية؛ يمتد من الفرد إلى الآخر، فإلى المجتمع، ثم الإنسانية في وجودها الراهن والواقعي الذي يباشره منتج النص، وفي وجودها العام والفسيح المطلق يتوق إلى ترسيخ موضوعات وقيم الكمال الإنساني فيعانق «الأفق الرحب للوجود البشري، في صورته المادية التي تتقوم بجسده الفاني، وفي كينونته الإنسانية التي تتقوم بالروح والعقل والقلب، في حياته القصيرة الفانية وفي حياته الأخرى غير المنتهية» (٥٤).

هوامش ومراجع الدراسة:

١ – يمكن أن نحيل إلى عناوين تناولت أدبية الدعاء، كـ(بنية الدعاء) لعبد الله العشي و (الدعاء في الرسائل) لصالح بن رمضان، و (في بلاغة الدعاء النبوي) لعبد الرزاق محمود فضل و (من بلاغة الدعاء في القرآن) ليحيى بن محمد عطيف و (جمالية الدعاء) لسعاد الناصر. إلخ. الأنها جميعها بقيت مدينة لجمالية الشعر أو جمالية أجناس أخرى، أو أسيرة النظرة التبعيضية للإبداع. وقد كان لنا في غير هذا المقام مناقشات مفصلة كشفنا خلالها عن مظاهر الخلل في هذه المحاولات وفي غيرها.

٢– محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، مكتبة سلمى، تطوان، ط١، ١٩٢٢، ص ٤٦.

٣– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط١، د.ت، ج٥، ص ٢٦٦.

٤– محمد بن علي الشوكاني، فتح القدير، دار المعرفة، بيروت، د.ت، ج ٣، ص ٢٣٤.

٥ – لسان العرب ج٥، ص ٢٦٦.

٦ – لسان العرب ج٥، ص ٢٦٦.

٧– ابن قتيبة، غريب القرآن، تح. أحمد صقر، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٣٩٨ هـ، ص ٤٣.

٨ – لسان العرب، ج ٥، ص ٢٦٦.

٩– أبو عبيدة، مجاز القرآن، تح: فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت، ج ١، ص ٢٧٥.

١٠ – المفردات في غريب القرآن، ص ١٧٦.

١١ – لسان العرب، ج ٥، ص ٢٦٨.

١٢ – نفسه، ص ٢٦٧ – ٢٦٨.

١٣ – نفسه، ص ٢٦٨.

١٤ – نفسه، ص ٢٦٧.

١٥ – Perleman Chaim, Lempire rhétorique, ed. vrin, 1977, p: 38

١٦– سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٨، ص ٢٣.

١٧ – نفسه، ص ١٠.

١٨– تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٣، ص ٢٧.

١٩ – Jean Marie Shaeffer; Qu est. ce q un genre littéraire?.ed.Seuil. Paris 1989 P 105-106

٢٠ – Idem , P 116

٢١ – Idem , P 125

٢٢– محمد باقر موحد الأبطحي، مقدمة شرح الصحيفة السجادية للإمام السجاد، دار الصفوة، ط٢، ١٩٩٢م، ص١٠.

٢٣– عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص ٤٨٩.

٢٤– محمد مشبال، (البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، عالم الفكر)، ع ١، مجلد ٣٠، ٢٠٠١، ص ٦٢.

٢٥– شكري محمد عياد، (مشكلة التصنيف في دراسة الأدب)، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع٤٣، س١١، ربيع ١٩٩٣، ص١٠٧

٢٦– محمد مشبال، بلاغة النادرة، دار جسور للطباعة والنشر، ط ٢، ٢٠٠١م، ص ٧.

٢٧ – نفسه، ص ٦.

٢٨ – نفسه، ص٧

٢٩ – المقدمة، ص ٤٨٦.

٣٠ – نفسه، ص ٤٨٦.

٣١– ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، بغداد، ط١، ١٩٦٧، ص ١٢٧.

٣٢– أبو القاسم الكلاعي، إحكام صنعة الكلام، تح: محمد رضوان الداية، عالم الكتب، بيروت، ط ٢، ١٩٨٥، ص ١٠٣.

٣٣– محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، مكتبة سلمى، تطوان، ط١، ١٩٢٢، ص ١٠.

٣٤– أبو سليمان الخطابي، شأن الدعاء، تح: أحمد يوسف الدقاق، دار الثقافة العربية، ط. ٣، ١٩٩٢م، ص ٣.

٣٥– توحيد الزهيري، نحو فلسفة إسلامية للفن والجمال، دار القلم، القاهرة، ١٩٩٨، ط١، ص ٤٧.

٣٦ – انظر جون ديوي، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، د. ت.

٣٧– أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص ٥٨.

٣٨– أبو عثمان الجاحظ، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٢، ج ٣، ص ٣٤٦

٣٩– محمد عبده، مقدمة نهج البلاغة للإمام علي، أشرف على تحقيقه وطبعه عبد العزيز سيد الأهل، دار الأندلس، بيروت، د.ت، ص ١٢.

٤٠– أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، د.ت، ج٤، ص ٣٠.

٤١– موسى سلامة، البلاغة العصرية واللغة العربية، المكتبة العصرية، القاهرة، ١٩٤٧م، ص ١٠٤–١٠٥.

٤٢ – أمين الخولي، فن القول، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧م، ص ١١٣.

٤٣– نقلاً عن علي شريعتي، الدعاء، تر. سعيد علي، دار الأمير، ط ١، ٢٠٠٦، ص ٥٨.

٤٤– محمد تقي المدرسي، التاريخ الإسلامي دروس وعبر، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص ١٣٦.

٤٥– سلامة موسى، البلاغة العصرية، ص ١٠٥.

* تح: محمد باقر الموحد، دار الصفوة، بيروت، ط٢، ١٩٩٢م. والصحيفة السجادية نسبة إلى صاحبها السجاد وهو الإمام علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب المعروف بزين العابدين السجاد، عاش بين سنتي (٣٧هـ و٩٥هـ)، تجمع حوالي ٢٧٠ دعاء من أدعيته المتنوعة شكلاً ومضموناً، المختلفة بين المختصر والمطول بين الشعري والنثري والمختلط في مناسبات وظروف مختلفة من حياة السجاد.

٤٦ سليمان كتاني، الإمام زين العابدين عنقود مرصع، دار الروضة، بيروت، ط١، –١٩٩٣م، ص ٢٦٦.

٤٧ نفسه، ص ٢٦٦.

٤٨ الدعاء، ص ٤٨–٥١.

٤٩ محمد فتحي عثمان، الفكر الإسلامي والتطور، دار البراق للنشر، تونس، ط ١، ١٩٩٠، ص ١٨٦.

٥٠– الشيخ جاسم الأسدي، الدعاء أمل وعطاء، منشورات ناظرين، ط١، ٢٠٠٤م، ص ١٨–١٩.

٥١– أسد حيدر، الإمام الصادق والمذاهب الأربعة (ثمانية أجزاء)، دار التعارف، بيروت، ط١، ٢٠٠١م. وفيه يمكن الاطلاع على طبيعة المعارك الفكرية والعقدية التي كانت تواجه هؤلاء.

٥٢– الشيخ مرتضى صادقي (العقيدة طرس رسالية في مواجهة العقائد الوضعية) مجلة نور الإمامة، عدد ١٦، س٤، ١٩٨٩م، قم، ص ١٠٩.

٥٣– نفسه، ص ١٢٥.

٥٤– السيد حسن الطبطبائي رسالة الطلب والإرادة ترجمة وتعليق محمد رضا محمد، دار المحجة البيضاء ودار مكتبة الرسول الأكرم، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢م، ص ٧١.

العلم في قصة حيّ بن يقظان لابن طفيل:

الفلك نموذجاً

د. مصطفى محمد طه

عند دراسة المعطيات العلمية في التراث الإسلامي الذي تركه لنا الأجداد، فإن ثمة مؤشراً حيوياً ذي دلالة ينبغي الإشارة إليه، وهو أن الحضارة، باعتبارها معطى بشرياً هي محصّلة بشرية، وهي أيضاً دليل على الانسجام والنظام الكونيّين يصاحبها بالضرورة انسجام ونظام فكريَّين، ومتى وقع الانفصام بين ما هو بالفكر (النظر)، وبين ما هو في الواقع (العيان) فإن هذا دليل على الخلل وعدم الانسجام(١). ولذا، يمكن الذهاب إلى أن الفكر العلمي الإسلامي، في واقعه التاريخي، حيث يمثل ابن طفيل [٤٩٤-٥٨١هـ = ١١٠٠-١١٨٥م] أحد أهم روّاده، قد أفاد من إنجازات من سبقه في البحث والتأليف، فتصدّرت المؤلفات الإغريقية الفلسفية والعلمية قائمة الآثار العلمية الأجنبية، التي وضعها الإنسان المسلم قيد البحث والدراسة، كما أفاد الفكر العلمي الإسلامي من المعلومات المتوارثة سواء ما كان منها محفوظاً في ذاكرة الشيوخ والحكماء على هيئة صناعات وحرف وأفكار مرتبطة بكل مجالات الحياة(٢).

ولقد بدأت الثقافة الإسلامية أول ما بدأت، بدراسات تتصل بالقرآن والحديث وبدراسات تتصل بالعربية لغة وأدباً، رُسمت الخطوط الأولى لهذه الثقافة الحضارية (الشاملة) في فترة صدر الإسلام، وتلا ذلك محاولات للترجمة عن الثقافات القديمة: إغريقية وسريانية وفارسية وهندية. وكانت العربية لغة هذه الثقافة واستمرت كذلك خلال فترة التكوين حتى القرن الرابع للهجرة = العاشر الميلادي(٣). وكانت العلوم القديمة التي ترجمها المسلمون عن الثقافات القديمة تُعرف أيضاً بعلوم الأوائل، وهو مصطلح أطلقه المسلمون على العلوم التي اقتبسوها عن الثقافات السابقة، وبخاصة الإغريقية، من رياضيات وهندسة ومنطق وفلسفة، وطبيعيات وطب وفلك وموسيقى وكيمياء وصيدلة (٤).

حياة ابن طفيل في المصادر العربية والأجنبية

يلحظ الباحث المعاصر، وهو بصدد دراسة حياة هذا الفيلسوف والعالم المسلم كم هي ضحلة المصادر التي تُحَدّثنا عن ابن طفيل، طفولة وتعلماً ونشأة، فنجدها تضع القليل من جوانب حياة هذا الفيلسوف في دائرة النور، وتطمس الظلمة الجوانب الأخرى هذا بالنسبة للمصادر القديمة. أما المراجع الحديثة عن حياة ابن طفيل فتكاد تقتصر على ما ردّده القدامى، يضاف إليها دراسة ليون جوتييه الحديثة Leon Gautier، التي تشكل أوفر معين حديث لدارسي هذا الفيلسوف(٥).

١ - ابن طفيل: النشأة والتطور

وُلد أبو بكر محمد بن عبد الملك بن طفيل القيسي في أوائل القرن الثاني عشر الميلادي = السادس الهجري، بين عامي (١١٠٠-١١١٠م = ٤٩٤-٥٠٤هـ)، أي قبل ولادة ابن رشد بالمدة التي تفصل بين عامي (١١٠٠ و١١٢٦م = ٤٩٤ و٥٢٠هـ)، وهو تاريخ ولادة ابن رشد. وقد أخطأ أحمد أمين حين ظنّ أن ابن رشد أكبر من ابن طفيل سناً، حيث يقول: «وكان معاصراً للفيلسوف المشهور ابن رشد، وإن كان ابن رشد أكبر منه سناً»(٦). ويذكر ابن سعيد المغربي وهو بصدد الترجمة لابن طفيل، بأنه الطبيب الفيلسوف أبو بكر بن طفيل، حيث يقول: «قال والدي:.. لقيت علماء كثيرين يفضلونه على فيلسوف الأندلس أبي بكر بن باجه [ت: ٥٣٣هـ = ١١٣٨م]، ناهيك مدحاً وتقديماً، وكان يوسف بن عبد المؤمن يجالسه ويستفيد منه، ولما مات يوسف اتُّهم بأنه سمّه وقد خاف... فجرت عليه محنة وخلد في منزله

لم يكن ابن طفيل هو أول فيلسوف مسلم يكتب مثل هذه القصة في الفضاء الثقافي الإسلامي بل إنه قد تأثر بمن سبقوه من فلاسفة الإسلام، كالفارابي، الذي كانت نظريته في الفيض مصدراً من المصادر التي قامت عليها الحكمة المشرقية وحكمة الإشراق عند ابن سينا، وكذلك تأثر بابن سينا

مسجوناً في تاجله، وكان له دار لمن يجتاز به من الأضياف وأصحاب الآلام»(٧).

قصة حيّ بن يقظان

تشير إحدى الدراسات العلمية المقارنة إلى أن لابن طفيل مؤلفات في الطب والفلك(٨)... إلا أن مؤلفه الخالد الوحيد – الذي وصل إلينا – هو قصة «حيّ بن يقظان» التي شغلت العالم ولا تزال، وذلك نظراً لما تحتويه من علوم، بل كانت ملخصاً لموسوعة العلوم الشائعة في عصره وهي أيضاً انعكاس لفلسفة ابن طفيل التي كانت موضع اهتمام وعناية عند المسلمين وغير المسلمين(٩).

إن قصة «حي بن يقظان» الفلسفية التي نشرها بوكوك Pococke بعنوان Philosophusautodidoctues تُعرف أيضاً باسم «أسرار الحكمة المشرقية» وليست هذه الفلسفة في حقيقتها سوى فلسفة المدرسة الأفلاطونية الحديثة – نسبة إلى أفلوطين – في أشد صورها صوفية وقد عرض ابن طفيل في كثير من المهارة هذه الفلسفة على مراحل متدرّجة متخذاً لذلك إنساناً قصصياً موهوباً قادراً على التفكير وُجد منذ طفولته في جزيرة مقفرة وهناك استطاع بقوة عقله فقط أن يميط اللثام عن الفلسفة وأن يسلك بنفسه مذهب الأفلاطونية الحديثة في صورته الإسلامية. وسمى ابن طفيل هذا الإنسان وهو رمز العقل «حي بن يقظان»... وتظهر في نهاية هذه القصة شخصيتان هما سلامان وأبسال ولهما أيضاً شأن رمزي في هذه القصة(١٠).

وإذا كان مؤرخو الفلسفة والعلم قد ذكروا لابن طفيل عدداً من الكتب والرسائل – كما ألمحنا سابقاً – إلا أنه لم يصل إلينا من آثاره الفكرية سوى كتاب واحد هو قصة حي بن يقظان وقد حاول ابن طفيل من خلال كتابه: حي بن يقظان: أن يوجد نظاماً فلسفياً حول النشوء الطبيعي وتطور التفكير الإنساني، وبيان أن الإنسان يتدرج بالتأمل والفكر في المعرفة من الإحاطة بما حوله من عالم المادة، حتى يستطيع أن يتصل عن طريق العقل بالله سبحانه وتعالى، وذكر ابن طفيل أن عجز العقل عن إدراك الله يقود إلى التصوف عند بعض الناس(١١). وقصة حيّ بن يقظان قصة طويلة حمّلها ابن طفيل الأديب الطبيب الفيلسوف والعالم آراءه العلمية والفلسفية، فجاءت متأثرة بشخصيته، فهي أقرب إلى القصص الفكري منه إلى القصص الأدبي، وهذا ما جعل كثيراً من الدارسين يعتبرونها قصة فلسفية لكن ابن طفيل صاغها صياغة أدبية جميلة، فجاءت أثراً أدبياً ينمّ على سعة علمه، وعمق فلسفته ورجاحة خياله(١٢).

ولم يكن ابن طفيل هو أول فيلسوف مسلم يكتب مثل هذه القصة في الفضاء الثقافي الإسلامي، بل إنه قد تأثر بمن سبقوه من فلاسفة الإسلام، كالفارابي، الذي كانت



عبدالرحمن بدوي

نظريته في الفيض مصدراً من المصادر التي قامت عليها الحكمة المشرقية وحكمة الإشراق عند ابن سينا، وكذلك تأثر بابن سينا(١٣). ولهذا يمكن القول بأن ابن طفيل يكون قد توقف وقفة قصيرة قبل الشروع في رواية القصة عند عدد من الفلاسفة المسلمين يزن فيها مقادير هؤلاء الرجال ويأخذ عليهم مآخذ تدل على غزارة علمه وسعة اطلاعه، وبعد نظره، ونفاذ بصيرته(١٤).

وعلى الرغم من نقد ابن طفيل لمن سبقه من الفلاسفة، إلا أن قصة حي بن يقظان تظهر أن ابن طفيل كان من الإشراقيين، وقد حاول بطريق التأمل أن يحلّ معضلة كبرى شغلت بال حكماء وقته وهي علاقة النفس البشرية بالعقل الأول، ولذا فإنه لم يقنع برأي الغزالي الذي اكتفى في الاتصال بالتصوف، وإنما اتبع رأي ابن باجه وأظهر نمو الفكر الإنساني درجة فدرجة في شخص إنسان منقطع بعيد عن مشاغل الحياة(١٥).

وبناء على هذا يمكن القول بأن فلسفة ابن طفيل الباقية موجودة في كتابه الوحيد الذي سمّاه «أسرار الحكمة المشرقية» وهو نفسه رسالة «حي بن يقظان» ويظن الذين اطلعوا عليها أن ابن طفيل استخلصها من فلسفة ابن سينا (١٦) وهذا خطأ لأنها فلسفة قائمة بذاتها مستقلة عن أفكار الجميع... وهو أول فيلسوف إسلامي يصبّ فلسفته في قالب قصصي ويجعل بطل قصته شخصاً متوحداً (١٧)، وبهذا يكون ابن طفيل الطبيب والعالم بالطبيعة والفلك والرياضيات، قد جعل بطل قصته الفلسفية على صورته وصور من سبقه من الفلاسفة (١٨) و(١٩). ولعل الملمح العلمي البارز الذي يؤكد تأثر ابن طفيل بابن سينا في قصة حي بن يقظان، هو أن حيّ عند ابن سينا يمثل العقل الفعال أو ملاك الوحي جبريل - عليه السلام - إلا أن ابن طفيل جعله شخصية تعيش على الفطرة فوق جزيرة غير مأهولة (٢٠)، ومن هنا فإننا نرى أن نظائر حي بن يقظان قبل ابن طفيل أي «الولد المتروك وحيداً في الطبيعة معرضاً للأخطار، المجهول أو المعروف الأبوين» أي نظير حي بن يقظان إنما هو من النماذج التي عرفتها التراثات القديمة في قالب أخبار أو قصائد أو ملاحم (٢١). ومع ذلك فإنه لا ينبغي أن ننسى أن قصة «حي بن يقظان» هي أولاً وأخيراً قصة تحوله من كائن طبيعي إلى كائن متأله. ولذا كان الحضور الكبير على امتداد القسم الأول من القصة لطبيعيات ابن سينا، التي هي في التحليل الأخير وبصرف النظر عن بعض التعديلات الطفيفة طبيعيات أرسطية (٢٢).

إن مصادر قصة «حي بن يقظان» في التراث الإسلامي هي ثلاث قصص أو رسائل فلسفية تحمل عنوان «حي بن يقظان»، أولاها: - بحسب التسلسل التاريخي - رسالة رمزية في الفلسفة كتبها ابن سينا وثانيتها قصة أو رسالة (حي بن يقظان)، على اختلاف في تحديد التسمية كتبها أبو بكر بن طفيل، وثالثتها رسالة فلسفية كتبها شهاب الدين السهروردي. أما الأولى والثالثة فهما عملان فلسفيان لم يخطر ببال أحد أن يدعي نسبتهما إلى الأدب... وأما الثانية، وهي قصة ابن طفيل، فهي الأثر الفني الفكري الفريد الذي أغنى به ابن طفيل المكتبة العربية، وتُرجم إلى أغلب لغات العالم الحية، وحظي من قبل الباحثين بالدراسة والاهتمام في تلك اللغات، بأكثر مما حظي به في لغته الأم كماً ونوعاً (٢٣).

وفي بداية التحليل ونهايته فهذه هي قصة حي بن يقظان، في بيئتها - ونعني بها مجموعة العوامل الثابتة والطارئة التي تحيط بالفرد وتؤثر في تصرفاته في الحياة وتوجهها وجهة معينة - وقد تركت هذه البيئة أثرها في ابن يقظان، فهو لم يُعد سيد نفسه ولم يكن يعتبر نفسه ظاهرة منعزلة من أسبابها ونتائجها بل هو الحلقة الأخيرة من سلسلة طويلة، وآلة تديرها يد قوية هي يد الله سبحانه وتعالى وقد استطاع ابن طفيل من خلال مقدمته الإبداعية أن يقدم عملاً فنياً كبيراً وقصة إنسانية عظيمة، فتن بها كثير من كتاب الشرق والغرب، فترجمت - كما سبق الإشارة - إلى لغات كثيرة، بل وتأثر بها بعضهم مثل الروائي الإنجليزي «دانيال دي فو»، الذي كتب قصته الطويلة المشهورة «روبنسون كروزو» على منوالها، وإن كان بينهما فروق، منها على سبيل المثال: أن نظرة بطل ابن طفيل للحياة كانت نظرة فلسفية، أما بطل دي فو فكانت نظرته إلى الحياة نظرة رجل يهتم بشؤون الحياة، ولكن كلا البطلين في النهاية يهتديان إلى معرفة الله وسيطرته على الكون (٢٤).



ديكارت

ونخلص من كل ما سبق إلى أن الآراء العلمية، قد اختلفت حول مغزى قصة ابن طفيل وغايته البعيدة من ورائها، ولا مجال لإحصائها جميعاً، إذ إن من خاصية الرمز أنه يتضمن معيناً من المعاني لا ينضب، ولكل قارئ أن يستخلص منه حقيقته ومع ذلك فمن الخطأ أن يُنظر إلى رسالة «حي بن يقظان»، وكأنها قصة من نوع قصة «روبنسون كروزو» إذ إن كل حادث من حوادث الرواية مهما كان عرضياً وخارجياً يجب أن يؤخذ على الصعيد الروحي فالأمر يتعلق بسيرة حياة الفيلسوف شخصياً وأن ما يرمي إليه ابن طفيل يتفق مع غاية ابن سينا والفلاسفة الذين عاشوا في الأندلس المسلمة (٢٥).

الجانب الفلكي في فكر ابن طفيل

لعل أهم مؤشر حيوي يدل على أن ابن طفيل كان فلكياً بامتياز، هو أن ابن رشد

[٥٢٠-٥٩٥هـ=١١٢٦-١١٩٨م] قد أشار إلى هذا الجانب الفلكي عند ابن طفيل في شرحه الأوسط على كتاب «الآثار العلوية لأرسطو»، أو «إلهيات أرسطو» ويقول: «إن ابن طفيل لم يكن راضياً عن نظام بطليموس (٩٠-١٨٠م) وأنه اقترح نظاماً جديداً» (٢٦). كما ذكر ابن رشد –أيضاً– أن لابن طفيل مقالة جيدة في البقع المسكونة وغير المسكونة. وذكر كذلك في الشرح الأوسط لكتاب أرسطو –المشار إليه سابقاً– أن لابن طفيل في تركيب الأجرام السماوية نظريات مفيدة (٢٧).

وإذا كان ابن رشد قد أشار مجرد إشارات، إلا أن البطروجي تلميذ ابن طفيل، قد أشار صراحة إلى هذا في مقدمة كتابه الشهير في الفلك، فيقول (٢٨): «تعلم يا أخي أن أستاذنا القاضي أبا بكر بن طفيل قال: إنه وُفِّق لنظام فلكي لتلك الحركات كان يتبعه غير النظام الذي اتبعه بطليموس، وأنه في غنى عن الدوائر الداخلة والخارجة، وأن نظامه [هذا] يحقق حركات الأجرام بدون وقوع في الخطأ» (٢٩). بيد أننا لا نعلم عن هذا النظام الفلكي، الذي قيل إن ابن طفيل قد ابتدعه وخالف به نظام بطليموس غير هذه الإشارات الغامضة، التي لا تدل على شيء واضح ولهذا فمن الخير الإمساك عن كل افتراض في هذا الصدد والزعم بأنه سبق كوبرنيكوس وجاليليو فهذا افتراض جزافي ليس له أي أساس (٣٠).

وإذا كان عبد الرحمن بدوي قد ذهب مثل هذا المذهب التشكيكي في نظام ابن طفيل الفلكي فإن ثمة باحثاً آخر يرى عبر رؤية أقل حدّة وشكّاً أنه لا أحد يستطيع التوسع في القول

إن مصادر قصة «حي بن يقظان» في التراث الإسلامي، هي ثلاث قصص أو رسائل فلسفية تحمل عنوان «حي بن يقظان»، أولاها: –بحسب التسلسل التاريخي– رسالة رمزية في الفلسفة كتبها ابن سينا، وثانيتها: قصة أو رسالة (حي بن يقظان)، على اختلاف في تحديد التسمية، كتبها أبو بكر بن طفيل، وثالثتها رسالة فلسفية كتبها لشهاب الدين السهروردي

بالمقالة الجيدة في البقع المسكونة وغير المسكونة، التي نوّه بها ابن رشد، ولا حتى في النظام الفلكي الذي قال عنه البطروجي، وذلك لأنها فُقدت جميعاً إن قلة المعلومات هذه وعدم توافر النص –ربما المخطوط– الذي يصلح أساساً للحكم، لم يمنعا المستشرق دي بور من أن يردّ رداً لا يخلو من قسوة حيث قال: «وقد زعم (يعني ابن طفيل) أنه يستطيع إصلاح مذهب بطليموس ولكن ينبغي ألا نقبل هذا الزعم على إطلاقه، فقد ادّعى مثل هذا كثير من المسلمين ولكنهم لم يستطيعوه» (٣١).

وفي ضوء ما تقدّم يمكن القول بأن عبد الرحمن بدوي، لم يكن هو الوحيد الذي وجّه مثل هذا النقد المشوب بالقسوة إلى حدّ ما، إلى ما جاء عن النظام الفلكي الذي توصل إليه ابن طفيل –سواء على لسان ابن رشد أو البطروجي– ولعل المؤشر الذي يؤكد مدى تهافت هذا النقد غير الموضوعي هو أن ابن طفيل لم يكن وحده الذي توصل إلى مثل هذا

النقد لنظام بطليموس الفلكي، فابن رشد ذاته ومن جاء بعده من علماء المسلمين أمثال ابن الشاطر وغيره... قد توصلوا إلى معطيات علمية شكّلت ملامح نظام فلكي جديد قوّضت دعائم النظام الفلكي البطلمي أي نظام بطليموس، وكانت في الحقيقة بمثابة الرحم الطبيعي الذي وُلد فيه نظام كوبرنيكوس الفلكي (الثورة الانقلابية) في علم الفلك، كما أكد ذلك أكثر الدراسات العلمية المقارنة، وذلك لأنها اعتمدت الموضوعية... فإذا كان المخطوط الذي أودعه ابن طفيل مرئياته في هذا السياق قد فُقد فليس معنى ذلك أن نهيل التراب على ما جاء بصدده عند تلاميذه ومن جاء بعده.

وفي هذا الإطار التأصيلي لابد أن نشير إلى أن ابن طفيل –الذي أثر بلا شك في فكر ابن رشد– قد عاد بدوره ونسق بطليموس كما جاء في كتاب المجسطي للطوسي وبالتالي يمكن أن نقرر أن بذور مشروع ابن رشد هي مشروع ابن طفيل وآراؤه العامة في هذا الميدان (٣٢). ولهذا فإننا نعتقد بأنه لا خلاف في أن موقف ابن رشد في نسقه الفلكي كما عبّر عنه في شرحه على أرسطو هو موقف كوزمولوجي (واقعي) ودوغماطيقي كذلك فإن اتجاه حكام دولة الموحّدين في الفقه، هو اتجاه ظاهري ودغماطيقي... بل لا نغالي إذا قلنا إن كتاب (فصل المقال...) في جوهره الأساس هو النسخة الرشدية لرسالة حي بن يقظان بدون دراما (٣٣).

ولذا فإن ما قدّمه ابن طفيل كعالم فلك مسلم يختلف –كل الاختلاف– عما قدّمه العالم الإغريقي بطليموس، وكما عرفنا فقد ذكر ذلك ابن رشد في شرحه الأوسط لأرسطو وفي

الآثار العلوية، وقد أعاد الشيء ذاته تلميذه نور الدين البطروجي ولهذا يصبح ابن طفيل بلا ريب صاحب مذهب فلكي يخالف به نظام بطليموس، في الفلك»(٣٤).

تصوّر ابن طفيل للكون

بداية لا يمكن لنا فهم الأبعاد الكاملة والنظرة الشاملة لدى ابن طفيل الفلكي إلا إذا عرفنا آفاق وملامح نظريته في الكون... وقد جاءت معالم هذه النظرية ضمن محتوى قصة حيّ بن يقظان. وفي هذا السياق، نرى بأنه بعد طول تأمل وتفكير اقتنع حيّ بن يقظان بأن لكل موجود علة فاعلة، ومن ثم حاول البحث عن هذه العلة فيما حوله، فلم يجدها في الطبيعة المحيطة به.. فانتقل بفكره إلى العالم (الكون) المحيط به من شمس وقمر ونجوم... وأرض، ولاحظ التغيرات التي تطرأ على هذا العالم... فأدرك أن وراء هذا التغير فاعلاً(٣٥). حيث رأى أن نشوء وتحقق الوجود [الكون]، يمرّ بمراحل ثلاث هي: الهيولى، العناصر الأربعة، الصور، وهذا يعني أن ابن طفيل قد ذهب مذهب أرسطو في ذلك(٣٦).

إن دراسة وتحليل الهيكل العام لتصور ابن طفيل للكون عبر قصة حيّ بن يقظان التي تتكوّن من خمسة أقسام تقتضي منّا دراسة القسم الرابع المتصل بتفكير حي في الكون (العالم)، حيث ارتقى حيّ من تفكير في عالم الكون والفساد إلى التأمل في السماء والعالم بأسره(٣٧)، وقد كانت وسائل الارتقاء في هذه المعرفة الكونية، عن طريق الحواس والتجربة، ثم ارتقى إلى معرفة عقلية قائمة على الاستنتاج من التجربة في عالم الكون والفساد(٣٨)... وبالتالي توصل حيّ إلى أن



الفارابي

السماء أجسام متناهية كروية، ويستحيل أن يكون جسم لا نهاية له «فعلم أن السماء وما فيها من الكواكب أجسام، لأنها ممتدة في الأقطار الثلاثة: الطول والعرض والعمق، لا ينفكّ شيء منها عن هذه الصفة، وكل ما لا ينفك عن هذه الصفة فهو جسم فهي إذن كلها أجسام»(٣٩).

ولقد تناول ابن طفيل على لسان حي بن يقظان مسألة –أو إشكالية– قدم العالم وحدوثه، وعند تطبيق معطيات المنهج المعاصر على نظرة ابن طفيل لهذه المسألة التي شغلت الفكر الإسلامي ومن قبل الفكر البشري كثيراً، نجد أن ملامح القواعد الديكارتية الأربعة في المنهج واضحة في المباحث التي يقوم بها حيّ والقواعد الديكارتية الأربعة هي: اليقين، وخلاصتها تجنّب التهور والسبق إلى الحكم قبل النظر وقاعدة التحليل وقاعدة الإحصاء أو التحقيق. وفي نظريته عن حدوث العالم أم قدمه، التي يعرضها في قصته نجد بعض معالم تلك القواعد(٤٠). حيث يقول: «فلما تبين له أنه كله كشخص واحد في الحقيقة قائم محتاج إلى فاعل مختار واتّحدت عنده أجزاؤه الكثيرة بنوع من النظر الذي اتّحدت به عنده الأجسام التي في عالم الكون والفساد، تفكر في العالم بجملته هل هو شيء حدث بعد أن لم يكن وخرج إلى الوجود بعد العدم؟ فتشكك في ذلك ولم يترجح عنده أحد الحكمين على الآخر، وذلك أنه كان إذا أزمع على اعتقاد القدم اعترضته عوارض كثيرة من استحالة وجود ما لا نهاية له بمثل القياس الذي استحال عنده به وجود جسم لا نهاية له. وكذلك أيضاً كان يرى أن هذا الوجود لا يخلو من الحوادث فهو لا يمكن تقدمه عليها وما لا يمكن أن يتقدم على الحوادث فهو أيضاً محدث وإذا أزمع على اعتقاد الحدوث اعترضته عوارض أخرى، وذلك أنه كان يرى أن معنى حدوثه بعد أن لم يكن لا يُفهم إلا على معنى أن الزمان تقدمه والزمان من جملة العالم وغير منفك عنه، فإذن لا يُفهم تأخر العالم عن الزمان، وكذلك كان يقول: «وإذا كان حادثاً فلا بدّ له من محدث وهذا المحدث الذي أحدثه لمَ أحدثه الآن ولم يحدثه من قبل ذلك؟ الطارئ طرأ عليه ولا شيء هنالك غيره أم لتغير حدث في ذاته؟ فإن كان فما الذي أحدث ذلك التغير؟ وما زال يفكر في ذلك عدة سنين فتتعارض عنده الحجج ولا يترجّح عنده أحد الاعتقادَين على الآخر، فلما أعياه ذلك جعل يتفكر ما الذي يلزم عن كل واحد من الاعتقادَين، فلعل اللازم عنهما يكون شيئاً واحداً فرأى أنه إن اعتقد حدوث العالم وخروجه إلى الوجود بعد العدم، فاللازم عن ذلك ضرورة أنه يمكن أن يخرج إلى الوجود بنفسه وأنه لا بد له من فاعل يخرجه إلى

الوجود وأن ذلك الفاعل لا يمكن أن يُدرك بشيء من الحواس لأنه لو أُدرك بشيء من الحواس لكان جسماً من الأجسام، ولو كان جسماً من الأجسام لكان من جملة العالم وكان حادثاً واحتاج إلى محدث ولو كان ذلك المحدث الثاني أيضاً جسماً لاحتاج إلى محدث ثالث والثالث إلى رابع ويتسلسل ذلك إلى غير نهاية (وهو باطل)»(٤١).

وإذا كان حيّ بن يقظان قد تحدّث في السطور السابقة عن حدوث العالم، فإنه قد توصل إلى وجود فاعل لهذا العالم وفي هذا الصدد يقول: «فإذن لا بدّ للعالم من فاعل وليس بجسم، وإذ لم يكن جسماً فليس إلى إدراكه بشيء من الحواس سبيل لأن الحواس الخمس لا تدرك إلا الأجسام أو ما يلحق بالأجسام وإذا كان لا يمكن أن يُحسّ فلا يمكن أن يُتخيّل لأن التخيّل ليس شيئاً إلا إحضار صور المحسوسات بعد غيابها وإذ لم يكن جسماً فصفات الأجسام كلها تستحيل عليه وأول صفات الأجسام هو الامتداد في الطول والعرض والعمق وهو منزّه عن ذلك وعن جميع ما يتبع هذا الوصف من صفات الأجسام، وإذا كان فاعلاً للعالم فهو لا محالة قادر عليه وعالم به»(٤٢).

وكذلك تحدّث ابن طفيل – على لسان حيّ بن يقظان – عن اعتقاده بقدم العالم وفي هذا الصدد يقول: «ورأى أيضاً أنه إن اعتقد قدم العالم وأن العدم لم يسبقه وأنه لم يزل كما هو فإن اللازم عن ذلك أن حركته قديمة لا نهاية لها من جهة الابتداء إذ لم يسبقها سكون يكون مبدؤها منه وكل حركة فلا بد لها من محرك ضرورة والمحرك إما أن يكون قوة سارية في جسم من الأجسام إما جسم المحرك نفسه وإما جسم آخر خارج عنه –

> لقد تناول ابن طفيل على لسان حي بن يقظان مسألة – أو إشكالية – قدم العالم وحدوثه، وعند تطبيق معطيات المنهج المعاصر على نظرة ابن طفيل لهذه المسألة التي شغلت الفكر الإسلامي ومن قبل الفكر البشري كثيراً، نجد أن ملامح القواعد الديكارتية الأربعة في المنهج واضحة في المباحث التي يقوم بها حيّ

وإما أن تكون قوة ليست سارية ولا شائعة في جسم وكل قوة ليست سارية في جسم ولا شائعة فيه فإنها تنقسم بانقسامه وتتضاعف بتضاعفه مثل الثقل في الحجر مثلاً المحرك له إلى أسفل فإنه إن قسم الحجر نصفين انقسم ثقله نصفين وإن زيد عليه آخر مثله زاد في الثقل آخر مثله فإن أمكن أن يتزايد الحجر أبداً إلى غير نهاية وكأن يتزايد هذا الثقل إلى غير نهاية وإن وصل الحجر إلى حدّ ما من العظم ووقف وصل الثقل أيضاً إلى ذلك الحدّ؛ ولكنه قد تبرهن أن كل جسم لا محالة متناهٍ فإذن كل قوة في جسم فهي لا محالة متناهية؛ فإن وجدنا الفلك يتحرك أبداً حركة لا نهاية لها ولا انقطاع، إذا فرضناه قديماً لا ابتداء له فالواجب على ذلك أن تكون القوة التي تحرّكت ليست في جسمه ولا في جسم خارج عنه فهي إذن لشيء بريء عن الأجسام، وغير موصوف بشيء من أوصاف الجسمية، وقد كان لاح له في نظره في عالم الكون والفساد أن حقيقة وجود كل جسم إنما هي من جهة صورته، التي هي استعداده لضروب الحركات وأن وجوده، الذي له من جهة استعداده لتحريك هذا المحرك البريء عن المادة وعن صفات الأجسام المنزّه عن أن يدركه حسّ أو يتطرق إليه خيال سبحانه وتعالى عن ذلك علواً كبيراً، وإذا كان فاعلاً لحركات الفلك على اختلاف أنواعها فعلاً لا تفاوت فيه ولا فتور فهو لا محالة قادر عليه وعالم به». فانتهى نظره بهذا الطريق إلى ما انتهى إليه بالطريق الأول، ولم يضره في ذلك تشككه في قدم العالم أو حدوثه وصح له على الوجهين جميعاً وجود فاعل غير جسم ولا متصل بجسم ولا منفصل عنه ولا داخل فيه ولا خارج عنه والاتصال والانفصال والدخول والخروج هي كلها من صفات الأجسام وهو منزّه عنها(٤٣). ومن هنا فإن مرئيات حيّ بن يقظان عن الكون كما عكسها ابن طفيل، إنما تجسّد في أن المشكلة الأساسية في نظر ابن طفيل ليست هي – كما يرى عبد الحليم محمود – اعتقاد حدوث العالم أو اعتقاد قدمه وإنما هي فيما ينشأ عن كل من الاثنين معاً، وهو يرى أنه سواء اعتقدنا قدم العالم أو حدوثه، فإن الناتج عن ذلك واحد، وهو أن هذا العالم لا بدّ له من موجد ومن محرّك(٤٤). وهو الله جلّ شأنه خالق كل شيء، كما أخبر عن ذاته العلية في كتابه الماجد «الله خالق كل شيء وهو على كل شيء وكيل له مقاليد السموات والأرض...» (سورة الزمر، آية: ٦٢-٦٣).

تصورات ختامية حول ابن طفيل فلكياً

ثمة عدة تصورات ختامية نصل إليها في نهاية هذه الدراسة العلمية، عن الفلك في قصة حيّ بن يقظان لابن طفيل، هي على النحو التالي:

التصور الأول: هو أنه لا يمكن لنا فهم

المشروع الفلسفي لدى ابن طفيل على حقيقته، ولاسيما في تصوره الكوني، إلا إذا قرأنا معطياته بهذا الصدد ضمن محتوى قصته الفلسفية حي بن يقظان (٤٥). وهذا ما حاولنا فعله بالضبط. وفي هذا السياق، يأتي نقد ابن طفيل لمن سبقه من فلاسفة الإسلام، إن هذا النقد يمثل الأرضية التمهيدية لتقديم مشروعه وخاصة أن هذا النقد انصبّ على مجموعة من رموز الفلسفة بتلويناتها المختلفة بالمدافعين عنها ومنكريها (٤٦).

التصور الثاني: هو أن الفيلسوف قد استعمل العلوم الطبيعية والعلوم الهندسية والعلوم الرياضية وعلم الهيئة (الفلك) وسخرها لغايات ميتافيزيقية ظاهرياً، ونتبيّن الحضور المكثف للعلم في ثلاثة أرباع الكتاب. وقراءة هذه النصوص تظهر للقارئ حقيقة القول «العلمي» في القول الفلسفي وتسخيره لغايات فلسفية. ويبدو أن ابن طفيل لم يورد القول العلمي فقط لهذه الغايات بل ليتستّر وراءه ويناقش أموراً تقدمها الشريعة على أساس من المسلّمات (٤٧).

التصور الثالث: هو أن أول ما فعله ابن طفيل في رسالته أنه قدم في المدخل، الذي كتبه لها ما يشبه أن يكون موجزاً لتطور العلم والفلسفة في الأندلس إلى عهده، وذلك في عبارات مركزة (٤٨)، حيث يقول فيها: «... وذلك أن من نشأ بالأندلس من أهل الفطرة الفائقة قبل شيوع علم المنطق والفلسفة فيها قطعوا أعمارهم بعلوم التعاليم وبلغوا فيها مبلغاً رفيعاً ولم يقدروا على أكثر من ذلك، ثم خلف من بعدهم خلق زادوا عليهم بشيء من علم المنطق فنظروا فيه ولم يفض بهم إلى حقيقة الكمال فكان فيهم من قال:

برح بي أن علوم الورى
اثنان ما إن فيهما من مزيد
«حقيقة» يعجز تحصيلها
و«باطل» تحصيله ما يفيد

ثم خلف من بعدهم خلق آخر أحذق منهم نظراً وأقرب إلى الحقيقة ولم يكن فيهم أثقب ذهناً ولا أصح نظراً ولا أصدق روية من أبي بكر بن الصائغ، غير أنه شغلته الدنيا حتى اخترمته المنية قبل ظهور خزائن علمه وبث خفايا حكمته. وأكثر ما يوجد له من التآليف إنما هي كاملة ومجزومة من أواخرها ككتابه «في النفس» و«تدبير المتوحد» وما كتبه في المنطق وعلم الطبيعة. وأما كتبه الكاملة فهي كتب وجيزة ورسائل مختلسة وقد صرح هو نفسه بذلك وذكر أن المعنى المقصود برهانه في «رسالة الاتصال» ليس يعطيه ذلك القول عطاء بيّناً إلا بعد عسر واستكراه شديد. وأن ترتيب عبارته في بعض المواضع على غير الطريق الأكمل ولو اتسع له الوقت مال لتبديلها. فهذا حال ما وصل إلينا من علم هذا الرجل ونحن لم نلق شخصه، وأما من كان معاصراً له ممن لم يوصف بأنه في مثل درجته فلم نرَ له تأليفاً» (٤٩).

التصور الرابع: هو أن قصة حيّ بن يقظان تعتبر ولا ريب قصة أسطورية رمزية، لكن ارتباطها بمدرسة فكرية لها مبادئها وأهدافها جعلها مرتبطة بهذه الأهداف، بعكس القصة الأدبية التي لا تلتزم بحدود ولا يتقيد فيها كاتبها بصور، فهي تقوم في تفصيلاتها على التحليل الدقيق وذلك لأنها قصة الحياة بدقائقها من واقع التجربة والاختبار والاستنتاج الصحيح. ولا شك في أن هذه القصة ثمرة من ثمرات الثقافة الإسلامية حيث يتّضح ذلك في وضع الطفل في التابوت وإلقائه في اليمّ فهي مأخوذة من قصة سيدنا موسى –عليه السلام– التي وردت في القرآن المجيد ومن قبل قصة الغراب الذي قتل زميله فنبش في الأرض وحفر حفرة لكي يضع فيها الغراب الميت، ثم هال عليه التراب، وقد وردت في القرآن الكريم أيضاً ليوضح لابن آدم الذي قتل أخاه كيف يواري سوءة أخيه. أضف إلى ذلك أن ابن طفيل قد ذكر ألفاظاً إسلامية كثيرة في قصته مثل: الصلاة والصيام والزكاة والحج، والربا وقطع يد السارق واستشهد كذلك ببعض آيات القرآن الكريم (٥٠). إنها في بداية التحليل ونهايته قصة ذات صبغة إسلامية لذا تعتبر بمثابة صدى حقيقي للإيمان عند ابن طفيل.


أرسطو

التصور الخامس: هو أن قصة حيّ بن يقظان قصة فريدة ذات طابع فكري خاص، وكأن

روعة وعظمة هذه القصة قد استأثرت بالأذهان وتملكت بالنفوس فصرفتها عن تتبع تفاصيل حياة صاحبها، فلم يتيسر عنها من المعلومات سوى القليل، ولكن لا شك في أن حياة ابن طفيل كانت هادئة مستقرة (٥١).

إن الآراء العلمية قد اختلفت حول مغزى قصة ابن طفيل وغايته البعيدة من ورائها، ولا مجال لإحصائها جميعاً إذ إن من خاصية الرمز أنه يتضمن معين من المعاني لا ينضب ولكل قارئ أن يستخلص منه حقيقته

التصور السادس: هو أن قصة حي بن يقظان حمّالة وجوه، إذ وجد كل من أهل الاختصاص فيها ضالته المنشودة، ولذا عكفت عليها مختلف العقول بحثاً وتحليلاً من الفلاسفة ودارسي العقائد والإلهيات والأدباء، وأخيراً كتّاب الدراما ونقّادها. ويمكن القول بأن هذه القصة تدور في ثلاثة محاور: الدرامي والفلسفي والسيكولوجي وقد اقتبس المؤلف المادة الدرامية من ثقافة عصره (٥٢)، ولهذا السبب فإن قراءة قصة حي بن يقظان صعبة إلى حدّ ما، والدليل على ذلك أنها قُرئت قراءات متعددة... ولعل أبرز هذه القراءات التي يرى أصحابها أن قصة حي بن يقظان برمّتها لا غاية من ورائها إلا التوفيق بين الحكمة والشريعة... يضاف إلى ذلك أن للمعرفة عند ابن طفيل نهجاً وصفات، أما النهج فهو سبل وأسباب الحصول عليها وهي عديدة: الفرجة، المراقبة، المحاكاة، الملاحظة، الاكتشاف، المصادفة، الحاجة، التجربة، الاختبار، المقارنة، القياس، الاستنتاج، الحدس، التصرف... إذاً فالمعرفة مكتسبة وليست مخلوقة وتلك هي الصفة الأولى من صفاتها، أما الصفة الثانية فهي أن المعرفة متطورة وليست جامدة، وعلى هذا كانت صفتها الثالثة متدرجة وليست خالصة. أما الصفة الرابعة فهي كونها متفرعة متنوعة (٥٣).

التصور السابع: هو أنه على الرغم من أن ابن طفيل لم يتخلّ عن القياس الأرسطوطاليسي فإنه لم يكن بعيداً عن تلك الاستوائية القائمة على المنهج التجريبي، التي نادى بها بعده بعدة قرون فرانسيس بيكون صاحب كتاب «الأرغانون الجديد»، عندما ذهب إلى «أن الفلسفة الحقيقية هي تلك التي تعمل على إيضاح لغة الكون وتفسير كلمات الطبيعة، فلا تضيف شيئاً من عندها إلى ما نجده مدوناً في الطبيعة أو ما يمليه عليها الكون». ذلك أننا نجد حي بن يقظان يسعى عبر قصته إلى إيضاح لغة الكون مما يمليه عليه هذا الكون، وإلى تفسير كلمات الطبيعة من خلال ما وجده مدوناً فيها (٥٤). وفي هذا السياق يستهل ابن طفيل الفصل السادس بسؤال فلسفي بالغ الدلالة على طبيعة هذه المرحلة الجديدة: الفاعل الحقيقي غير متناه. فهل الأجرام السماوية متناهية أم غير متناهية؟ طبيعي أن محاولة الإجابة عن السؤال بواسطة المعالجة الحسية المباشرة للأجرام السماوية هي أمر غير وارد (٥٥). وفي هذا الصدد يقول ابن طفيل على لسان حي بن يقظان: «فتحير في ذلك بعض حيرة. ثم إنه بقوة نظره وذكاء خاطره رأى أن جسماً لا نهاية له أمر باطل وشيء لا يمكن ومعنى لا يُعقل وتقوّى هذا الحكم عنده بحجج كثيرة سنحت له بينه وبين نفسه وذلك أنه قال: أما هذا الجسم السماوي فهو متناه من الجهة التي تليني والناحية التي وقع عليها حسي، فهذا لا أشك فيه لأنني أدركه ببصري، وأما الجهة التي تقابل هذه الجهة وهي التي يداخلني فيها الشك فإنني أيضاً أعلم أنه من المحال أن تمتدّ إلى غير نهاية لأني إن تخيلت بأن خطين اثنين يبتدئان من هذه الجهة المتناهية ويمرّان في سمك الجسم إلى غير نهاية حسب امتداد الجسم، ثم تخيلت أن أحد هذين الخطين قُطع منه جزء كبير من ناحية طرفه المتناهي ثم أخذ ما بقي منه وأطبق الخط المقطوع منه على الخط الذي لم يقطع منه شيء وذهب الذهن كذلك معهما إلى الجهة التي يُقال إنها غير متناهية، فإما أن نجد الخطّين أبداً يمتدان إلى غير نهاية ولا ينقص أحدهما عن الآخر فيكون الذي قُطع منه جزء مساوياً للذي لم يُقطع منه شيء وهو محال، كما أن الكل مثل الجزء محال، وإما أن لا يمتد الناقص معه أبداً بل ينقطع دون مذهبه ويقف عن الامتداد معه فيكون متناهياً، فإذا ردّ عليه القدر الذي قطع منه أولاً، وقد كان متناهياً صار كله أيضاً متناهياً وحينئذ لا يقصر عن الخط الآخر الذي لم يقطع منه شيء ولا يفضل عليه فيكون إذن مثله وهو متناه، فذلك أيضاً متناه فالجسم الذي تُفرض فيه هذه الخطوط متناه، وكل جسم يمكن أن تفرض فيه هذه الخطوط متناه. فإذا فرضنا أن جسماً غير متناه، فقد فرضنا باطلاً ومحالاً (٥٦)... إلى آخره».

التصور الختامي الأخير هو أن حي بن يقظان –كما أراد ابن طفيل– قبل أن يطرح مسألة قدم العالم وحدوثه... نجده يمرّ بمبادئ فلكية وكوزموجرافية مختلطة بالجغرافيا (٥٧). «فنظر أولاً إلى الشمس والقمر والكواكب،



جاليليو

فرآها كلها تطلع من جهة المشرق وتغرب من جهة المغرب فما كان منها يمر على سمت رأسه رآه يقطع دائرة عظمى وما مال عن سمت رأسه إلى الشمال أو إلى الجنوب رآه يقطع دائرة أصغر من تلك. وما كان أبعد عن سمت رأسه إلى أحد الجانبين كانت دائرته أصغر من دائرة ما هو أقرب حتى كانت أصغر الدوائر التي تتحرك عليها الكواكب دائرتين اثنتين إحداهما حول القطب الجنوبي وهي مدار سهيل والأخرى حول القطب الشمالي وهي مدار الفرقدين ولما كان مسكنه على خط الاستواء الذي وصفناه أولاً كانت هذه الدوائر كلها قائمة على سطح أفقه ومتشابهة الأحوال في الجنوب والشمال وكان القطبان معاً ظاهرين له وكان يترقب إذا طلع كوكب من الكواكب على دائرة كبيرة وطلع كوكب آخر على دائرة صغيرة وكان طلوعهما معاً، فكان يرى غروبهما معاً واطّرد له ذلك في جميع الكواكب وفي جميع الأوقات فتبين له بذلك أن الفلك على شكل الكرة... وما زال يتصفح حركة القمر فيراها آخذة من المغرب إلى المشرق وحركات الكواكب السيّارة كذلك حتى تبين له قدر كبير من علم الهيئة وظهر له أن حركاتها لا تكون إلا بأفلاك كثيرة كلها مضمنة في فلك واحد هو أعلاه وهو الذي يحرك الكل من المشرق إلى المغرب في اليوم والليلة، وشرح كيفية انتقاله ومعرفة ذلك يطول وهو مثبت في الكتب ولا يحتاج منه في غرضنا إلا للقدر الذي أوردناه»(٥٨). وعندما تحدّث ابن طفيل في معرض قصته عن تولد حي تولداً ذاتياً فإنه قد عرض طائفة من المعلومات الداخلية ضمن موضوعات الجغرافيا الفلكية (٥٩).

وفي التحليل الأخير، فإننا لا نوافق بأي حال من الأحوال، ألبير نصري، عندما يقول وهو بصدد تناول تصوّر ابن طفيل الكوني: «ومن التأمل في الاعتراضات نجد أن الاعتراض على القول بالحدوث أقوى من الاعتراض على القول بالقدم مما يدل على ميل ابن طفيل إلى القول بالقدم، مجارياً في ذلك الفارابي وابن سينا القائلين بقدم الفيض في الزمان، مع تأكيد تابعية العالم لعلة قديمة. الفيض قديم في الزمان وحادث بالتبعية. أما بخصوص فاعل العالم فنفى عنه كل صفة من صفات الأجسام، وكل شبه بين صفاته والصفات التي نشاهدها في عالمنا، مما يتفق وموقف المعتزلة من الصفات الإلهية -وهنا بلغ حيّ خمسة وثلاثين عاماً»(٦٠).

ولعل المؤشر الحيوي الذي يجعلنا لا نوافق ألبير نصري فيما ذهب إليه هو أن رؤيته تتنافى بكل المقاييس مع التصور الإسلامي الحق للكون. فمعالم صورة الكون في الإسلام تتحدّد على النحو التالي: الكون كله -بمن فيه وما فيه- حادث مخلوق، وكل ما فيه من الكائنات له بداية ونهاية، والله تعالى هو الذي خلقه بما فيه من عوالم متعددة ومخلوقات نعلم بعضها ولا نعلم عن البعض الآخر شيئاً، وأن الكون لعظم اتساعه غير محصور في مداركنا ولذلك لا يمكن القطع بأنه يتناهى أو لا يتناهى، وكذلك فإن الله لم يخلق عوالم الكون دفعة واحدة وإنما خلقها على سبيل التدريج أو التطور، وأن الموجودات جميعاً في هذا الكون المتراحب من أصل واحد، والله تبارك وتقدّس هو الممسك للكون أو الحافظ عليه وجوده، ولولا ذلك لتلاشى، وأن خلقه للموجودات مستمر، وحين خلق الله عزّ وعلا مخلوقاته فإنه خلقها بقدر، أي بتقدير كمّي وزماني وفق ماهيات سابقة، والكون كله يسوده نظام دقيق محكم، إذاً إن جميع الموجودات فيه خاضعة لقوانين مطّردة ثابتة لا تتبدل، وهذا هو معنى إيجادها بالحق، أي بمقتضى حكمة معينة(٦١). وما كان ابن طفيل ليشذّ عن معطيات التصور الإسلامي الحق للكون وهو المسلم المؤمن قبل أن يكون فيلسوفاً وعالماً، فالإسلام الحق لا يعادي الفلسفة ولا العلم ولهذا ينبغي قراءة ابن طفيل ومن سواه من فلاسفة ومفكري الإسلام في إطار النسق الإسلامي وليس في إطار أي نسق معرفي آخر، فهم في البداية والنهاية أبناء الإسلام.

الإحالات المرجعية

(١) د. عبد الأمير شمس الدين: الفكر التربوي عند ابن طفيل، سلسلة موسوعة التربية والتعليم الإسلامية، دار اقرأ، بيروت ١٤٠٤هـ= ١٩٨٤م، ص ٥.

(٢) د. ياسين خليل: العلوم الطبيعية عند العرب، جامعة بغداد، بغداد ١٤٠٠هـ= ١٩٨٠م، ص ٩.

(٣) د. إحسان ذنون الثامري: الحياة العلمية زمن

الساسانيين «التاريخ الثقافي لخراسان وبلاد ما وراء النهر في القرنين والرابع للهجرة» دار الطليعة بيروت ١٤٢٢هـ ٢٠٠١م، ص ٥.

(٤) د.إحسان ذنون الثامري: المرجع نفسه، ص٨ و١٦٩.

(٥) د.عبد الأمير شمس الدين: المرجع نفسه، ص١١.

(٦) حسن عباس محمود: حي بن يقظان وروبنسون كروزو «دراسة مقارنة» المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٣، ١٩٨٣م، ص ١٨.

(٧) ابن سعيد المغربي: في حُلى المغرب الجزء الثاني، تحقيق وتعليق: د.شوقي ضيف دار المعارف القاهرة، الطبعة ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م، ص ٨٥.

(٨) د.عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة والفلاسفة، الجزء الأول، مكتبة مدبولي القاهرة، ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م، ص٦٩.

(٩) د. عبد الأمير شمس الدين: المرجع السابق، ص١٧.

(١٠) أ. جي. بريل وآخرون: مادة ابن طفيل، دائرة المعارف الإسلامية، الجزء الأول، ترجمة مجموعة من الباحثين مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة ١٤١٨هـ=١٩٩٨م، ص٢٤١.

(١١) مجموعة من الباحثين: الموسوعة العربية العالمية الجزء الخامس عشر دار أعمال الموسوعة للطباعة والنشر، الرياض، الطبعة الثانية ١٤١٩هـ=١٩٩٩م، ص٦١٥.

(١٢) د.مصطفى عبد الشافي الشورى: المرجع السابق، ص١٩٧.

(١٣) حسن عباس محمود: المرجع السابق، ص٢٩.

(١٤) حسن عباس محمود: المرجع السابق، ص٣٣-٣٤.

(١٥) د.محمد لطفي جمعة: تاريخ فلاسفة الإسلام، عالم الكتب، القاهرة ١٤٢٠هـ=١٩٩٩م، ص٩٨.

(١٦) هذا هو أول باحث يخالف جميع آراء الباحثين الذين درسوا فلسفة ابن طفيل وأقرّ بوجود التواصل بين فلاسفة الإسلام، عبر اقتباس اللاحق -ابن طفيل- عن سابقيه -ومنهم بطبيعة الحال- ابن سينا، ولا ندري ما هو العيب في أخذ ابن طفيل عن ابن سينا؟!

(١٧) د.محمد لطفي جمعة: المرجع السابق، ص١٠٥.

(١٨) د.محمد لطفي جمعة: المرجع السابق، ص١١٧.

(١٩) نلاحظ هنا أن الباحث يناقض نفسه بنفسه، فهو إذا كان قد ذهب في السابق إلى أن رسالة «حي بن يقظان» «فلسفة قائمة بذاتها» فها هو يتراجع ويقرّ بكل وضوح أن بطل هذه القصة الفلسفية على «صورة ابن طفيل وصورة من سبقه من الفلاسفة»، ومرة أخرى لا ندري ما سرّ هذه البلبلة الفكرية، وهل الاقتباس العلمي عن الآخرين، ضمن إطار الأسس المنهجية سبة أو نقص علمي، لا ندري.

(٢٠) د.عبد المنعم الحفني: المرجع السابق، ص٥٨.

(٢١) فاروق سعد: من مقدمة، حي بن يقظان لابن طفيل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الخامسة ١٤١٢هـ=١٩٩٢م، ص١٤.

(٢٢) جورج طرابيشي: وحدة العقل العربي المسلم دار الساقي، بيروت ١٤٢٢هـ=٢٠٠٢م، ص٢٣٠-٢٣١.

(٢٣) حسن عباس محمود: المرجع السابق، ص٤٧.

(٢٤) د.مصطفى عبد الشافي الشورى: المرجع السابق، ص١٩٧.

(٢٥) هنري كوربان: المرجع السابق، ص٣٥٧.

(٢٦) د.عبد الرحمن بدوي: المرجع السابق، ص٦٩.

(٢٧) حسن عباس محمود: المرجع السابق، ص٢٥.

(٢٨) د.عبد الرحمن بدوي: المرجع السابق، ص٦٩.

(٢٩) حسن عباس محمود: المرجع السابق، ص٢٤.

(٣٠) د.عبد الرحمن بدوي: المرجع السابق، ص٦٩.

(٣١) حسن عباس محمود: المرجع السابق، ص٢٥.

(٣٢) نبيل الشهابي: النظام الفلكي الرشدي والبيئة الفكرية في دولة الموحدين، بحث مستلّ من كتاب «أعمال ندوة ابن رشد ومدرسته في الغرب الإسلامي» المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت ١٤٠١هـ=١٩٨١م، ص٣٢.

(٣٣) نبيل الشهابي: المرجع السابق، ص٣٠٦-٣٧.

(٣٤) د.عبد الأمير شمس الدين: المرجع السابق، ص١٧.

(٣٥) د.مصطفى عبد الشافي الشورى: المرجع السابق، ص١٩٤.

(٣٦) فاروق سعد: مقدمة المصدر السابق، ص٧٨.

(٣٧) د.ألبير نصري: مقدمة تحقيق قصة حي بن يقظان لابن طفيل دار المشرق، بيروت الطبعة الرابعة ١٤١٣هـ=١٩٩٣م، ص١١-١٣.

(٣٨) د.ألبير نصري: مقدمة المصدر نفسه، ص٤٥.

(٣٩) د. ألبير نصري: مقدمة المصدر السابق، ص٥٦-٥٧.

(٤٠) فاروق سعد: مقدمة المصدر السابق، ص٦٥-٦٦.

(٤١) ابن طفيل: حي بن يقظان، تحقيق وتعليق: أحمد أمين، سلسلة الكتاب للجميع (١)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ١٤٢٢هـ=٢٠٠٢م، ص٩٤-٩٥.

(٤٢) ابن طفيل: المصدر نفسه، ص٩٥.

(٤٣) ابن طفيل: المصدر نفسه، ص٩٥-٩٦.

(٤٤) فاروق سعد: مقدمة المصدر السابق، ص٧٧-٧٨.

(٤٥) سليم دولة: كتاب الجراحات والمدارات «عناصر أولية من أجل فلسفة عربية جديدة...»، لان، تونس ١٤١١هـ=١٩٩١م، ص٦٤.

(٤٦) سليم دولة: المرجع نفسه، ص٦٧.

(٤٧) سليم دولة: المرجع نفسه، ص٧١.

(٤٨) جورج طرابيشي: المرجع السابق، ص١٥٤.

(٤٩) ابن طفيل: المصدر السابق، ص٦٠.

(٥٠) د.مصطفى الشورى: المرجع السابق، ص١٩٨.

(٥١) فاروق سعد: مقدمة المصدر السابق، ص٨٧.

(٥٢) الزبير بشير طه: المرجع السابق، ص٩٣.

(٥٣) سليم دولة: المرجع السابق، ص٩٦.

(٥٤) د.فاروق سعد: مقدمة المصدر السابق، ص٦١ و٦٨.

(٥٥) الزبير بشير طه: المرجع السابق، ص١٠٣.

(٥٦) ابن طفيل: المصدر السابق، ص٩٢.

(٥٧) فاروق سعد: مقدمة المصدر السابق، ص٧٦-٧٧.

(٥٨) ابن طفيل: المصدر السابق، ص٩٣-٩٤.

(٥٩) فاروق سعد: مقدمة المصدر السابق، ص٧٧.

(٦٠) د.ألبير نصري: مقدمة المصدر السابق، ص١٣.

(٦١) د.أبو الوفا الغنيمي التفتازاني: الإنسان والكون في الإسلام، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٤١٥هـ=١٩٩٥م، ص٦٤.



«الرسالة القصصية» في مشهد
والمقاربات النقدية الحديثة

سعيد صاليح

تحظى الأجناس النثرية العربية القديمة باهتمام متزايد من لدن الباحثين المعاصرين الذين تنبهوا إلى قيمتها الأدبية، وإلى ما تثيره من قضايا جمالية ونقدية، بالإضافة إلى ما تنطوي عليه من أبعاد إنسانية وحضارية.

وقد أسهم انفتاح هؤلاء الباحثين على أسرار النقد الغربي بمختلف اتجاهاته في إثراء البحث، وفي تشكيل الوعي النقدي الجديد، يسمح بالخوض في مباحث دقيقة من قبيل التجنيس والبلاغة والأسلوبية وبنية الخطاب والأدب المقارن وغيرها من المباحث التي تسعف على المقاربة الجادة لتراثنا الأدبي، الذي لم يلتفت إليه النقد القديم بفعل انجذابه إلى جنس الشعر.

على هذا الأساس تسعى هذه الدراسة إلى تلمس بعض من هذه المباحث التي التفتت إلى أكثر الأجناس لبساً، «الرسالة القصصية» بفعل تقاطع مكوناتها النوعية وسماتها الجمالية مع أجناس مجاورة أخرى. ولتقنين إطار البحث تم التركيز على «رسالة الغفران» للمعري باعتبارها نموذجاً للدراسة.

١- الرسالة القصصية والمقاربات الحديثة:

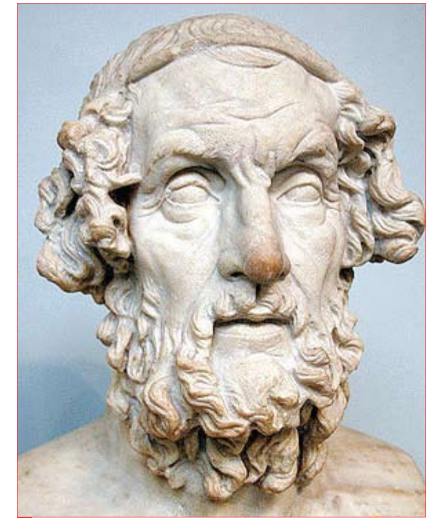
إن الجهود التي أنجزت في مجال تحقيق تراثنا النثري في القرن الماضي لم تواكبه حركة نقدية نشيطة قادرة على استيعاب إمكاناته الفنية والجمالية لأنها لم تخض في إشكالات ومباحث تراعي خصوصيته النوعية فاكتفت بأبحاث تصدر عن معايير نقدية نمطية ترتد إلى أحكام وصفية عامة تتراوح بين رؤية تاريخية، وأخرى تجزيئية. وفي هذا السياق تندرج مجموعة من الأبحاث التي اهتمت بموضوع الرسائل الأدبية. سواء تلك التي تناولته ضمن إطار النثر العربي القديم بوجه عام أو تلك التي أفردت لهذا الموضوع أبحاثاً خاصة. لكن على الرغم من هذا الحماس المعرفي الذي عبرت عنه هذه الأبحاث، فإنها لم تخلص إلى نتائج جديدة تتجاوز ما انتهى إليه النقد القديم. وذلك بفعل انجذابها إلى الماضي وتوسلها بمعايير الشعر وبلاغته دون الالتفات إلى بلاغة النثر التي قد تسعف البحث في ضبط الخصائص النوعية للرسالة الأدبية. في حين أن الدراسات الحديثة التي راهنت على مقاربات علمية وتوسلت بخطوات منهجية، توصلت إلى نتائج لافتة على الرغم من تباينها بتباين منطلقاتها المنهجية وما يهمنا من هذه الأبحاث تلك التي تناولت «الرسالة القصصية» سواء في إطارها النوعي، أو ضمن الرسائل الأدبية بوجه عام. وتراوحت الأسس المنهجية لهذه الأبحاث والدراسات بين تناول الرسالة القصصية من منطلق الأدب المقارن وبين الاعتماد على بنية الخطاب، وبين الانطلاق من سؤال التجنيس.

١-٢ «الرسالة القصصية» ضمن الأدب المقارن:

في سبيل وضوح منهجي يملي علينا تجنب الخلط بين أشكال الدراسة المقارنة والمنهج المعتمد في مقاربة الموضوع، حيث إن التصريح بالدراسة المقارنة «للرسالة القصصية» لا يعني بالضرورة تصريحاً بمنهج محدد لإجراء هذه المقارنة (١).

على هذا الأساس يمكن دراسة ما أنجزه بعض الباحثين العرب لمقاربة «الرسالة القصصية» على نحو ما فعل محمد غنيمي هلال ولويس عوض وغيرهما من الباحثين الذين اتخذوا النقد «التطبيقي المقارن» منطلقاً لدراستهم أي المقارنة بين النصوص الأصلية والنصوص الفرعية أو الموازية قصد ضبط القوالب المشتركة ثم الكشف عن الحقائق الأدبية الفنية والإنسانية.
على هذا الأساس اعتبر محمد غنيمي هلال أن

حكايات «كليلة ودمنة» لابن المقفع قد أحدثت تأثيراً قوياً في السرد العربي القديم في العصر العباسي(٢)، فأضحت مصدر إلهام لمجموعة من الكتّاب الذين نسجوا على منوالها فألف سهل بن هارون رسالة «النمر والثعلب» كما نسج إخوان الصفا رسائلهم على خطى ابن المقفع فألفوا حكاية طويلة بين الإنسان والحيوان أمام ملك الجان، وامتد هذا التأثير إلى كتاب «الصادح والباغم» للشريف بن الهبارية (٣)، وإلى غيرها من الحكايات المثلية التي تمتح من أصول فارسية أو هندية.



هوميروس

إن غنيمي هلال لم يكن يهتم بالفصل بين الأجناس والأنواع القصصية المتداخلة مع الرسالة القصصية من حكايات مثلية ونادرة ومقامة وغيرها بقدر ما كان يصدر عن دراسة تروم المقارنة بين الحكاية الأصل والحكاية الموازية، حيث يقول «ونوجز القول في عيون الأدب العربي قديماً مما يمت بصلة للقصة نعرف بها ونتحدث عنها من وجهة نظر مقارن وهي ألف ليلة وليلة والمقامات، ورسالة التوابع والزوابع ثم قصة حي بن يقظان» (٤).

نلاحظ أنه يدرج كل هذه الأنواع الحكائية ضمن الجنس القصصي بما فيها رسالة «التوابع والزوابع» لابن شهيد و«رسالة الغفران» للمعري، وكلتا الرسالتين تتناولان الرحلة إلى العالم الآخر.

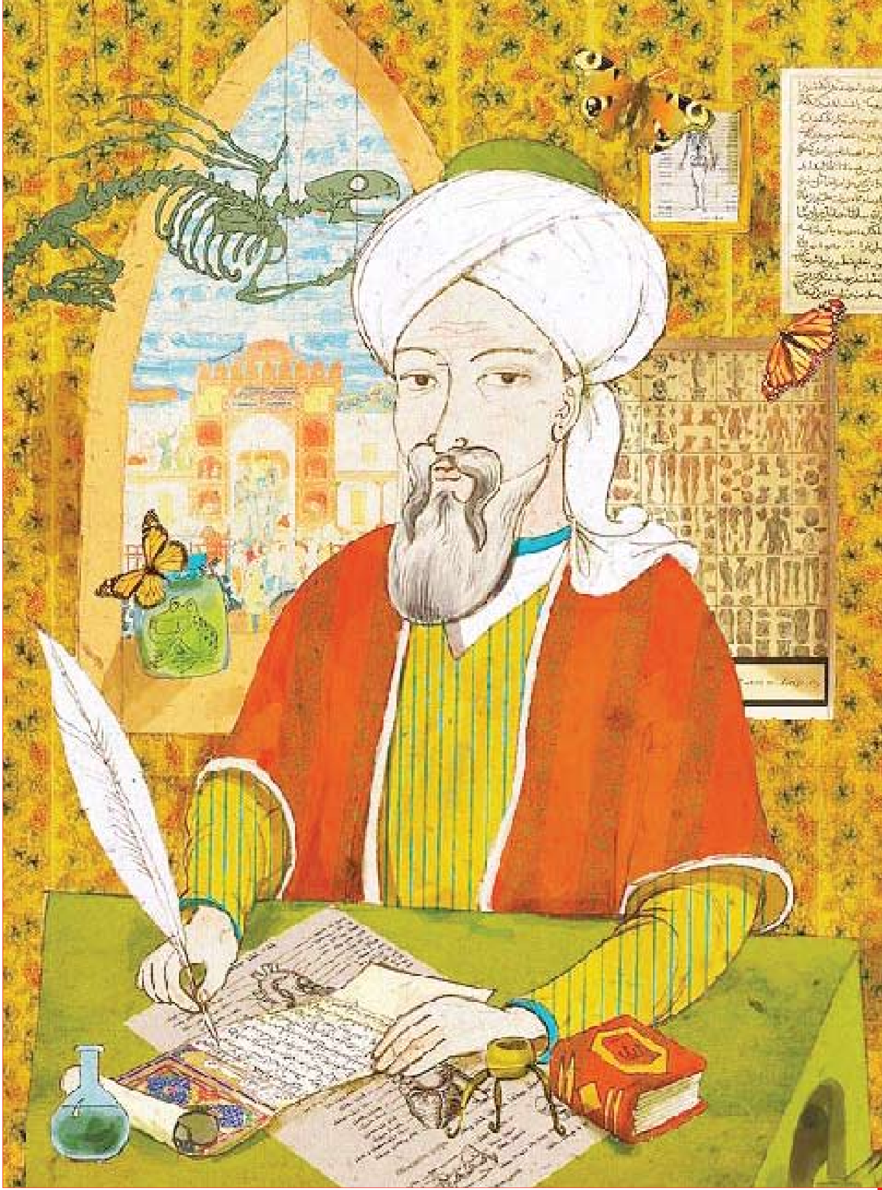
وعلى الرغم من صدور الباحث عن دراسة مقارنة نجده ينطلق من القيمة القصصية للرسالة لإنجاز هذه المقارنة، حيث يرى أن «القيمة القصصية لرسالة ابن شهيد ضئيلة هينة» (٥) في حين أن رسالة المعري أعمق وأوسع مجالاً وأغنى في نواحيها الفنية والقصصية من رسالة ابن شهيد (٦). ونستنتج من هذه المقارنة أن الباحث يلتفت إلى القيمة القصصية للرسالة أكثر مما يلتفت إلى المقام الترسلي مما يفسر -على مستوى التصنيف النوعي- أن «التوابع والزوابع» و«الغفران» مرادفتان للقصة، كما أنه يدرج جميع الرسائل الأخرى ضمن الجنس القصصي مثل رسالة «حي بن يقظان» لابن سينا و رسالة «الغربة الغربية» للسهروردي (٧) مما يعني أن أخذ بخطة المقارنة جعله ينقل مركز اهتمامه من صميم «الرسالة القصصية» إلى أجناس وأنواع أخرى قد لا يجمعها بهذا الجنس الترسلي القصصي إلا المرامي السردية، باعتبار أن المنهج الذي يصدر عنه يتجه إلى المقارنة بين الأجناس القصصية القديمة والبحث في أصولها مما غيب الالتفات إلى الخصائص النوعية التي تسم «رسالة الغفران» وما شاكلها. إذا كان غنيمي هلال قد تناول الرسائل القصصية ضمن دراسة شاملة قد حوت مختلف الأجناس النثرية القديمة، فإن لويس عوض خص كتابه «على هامش الغفران» لنموذج واحد من الرسائل القصصية، هي «رسالة الغفران» للمعري وإن كانت تبدو هذه الدراسة امتداداً منهجياً للدراسة السابقة غير أنها تتجاوز أحياناً شكل المقارنة لتنفذ إلى السمات التكوينية للرسالة.

إن الجهود التي أنجزت في مجال تحقيق تراثنا النثري في القرن الماضي لم تواكبه حركة نقدية نشيطة قادرة على استيعاب إمكاناته الفنية والجمالية، لأنها لم تخض في إشكالات ومباحث تراعي خصوصيته النوعية، فاكتفت بأبحاث تصدر عن معايير نقدية نمطية ترتد إلى أحكام وصفية عامة تتراوح بين رؤية تاريخية، وأخرى تجزيئية

يربط لويس عوض نص الغفران بمصادر كثيرة مثل الإسراء والمعراج و«ملحمة جلجامش» البابلية و«الأوديسا» لهوميروس (٨)، غير أنه يصر على أن الغفران نص مواز لكوميديا «الضفادع» لأرسطوفانيس التي تصف الرحلة إلى العالم الآخر وتتخذ من الموازنات بين الشعراء محوراً أساسياً في سرد الرحلة، وبهذا يبدو التأثير جلياً وقوياً لأن فكرة «عقد الموازنة بين الشعراء في العالم الآخر وحسابهم وعقابهم (...) تظهر لأول مرة في كوميديا «الضفادع» لأرسطوفانيس، حيث يقوم ديونيزوس قاضياً في عالم الموتى بين

أسخيلوس ومافي تعاليمهما من نفع أو ضرر للبشر»(9) هذه المقارنة بين النص الأصلي والنص الموازي تقود الباحث إلى استشراف بعض الخاصيات الفنية التي تقوم عليها «رسالة الغفران» باعتبارها رسالة قصصية، وهي خاصيات تتشكل من صور بلاغية وأسلوبية مختلفة تؤسس لسمتين تكوينيتين بارزتين هما: السخرية أو التهكم ثم التوبة أو الغفران، فهذه الصور التي تمثلها هذه القصة تبين مقدار ما تشتمل عليه رسالة الغفران من السخرية الخفية وأمثالها كثير. هذا هو الهيكل العام لرسالة الغفران ومنه نستطيع أن نلمس تهكمه بابن القارح»(10). وبهذا تغدو السخرية مكوناً أسلوبياً وموجهاً خفياً لتشكيل مسار الحكي كما هو الحال في كثير من الرسائل القصصية في تراثنا السردي، فرحلة ابن القارح إلى الجنة والنار لا تخلو من مشاهد هزلية نتيجة للمواقف التي يتعرض لها البطل سواء مع الشعراء أو الجن أو الملائكة.

أما الخاصية الثانية فإنها تتشكل من التوبة أو الغفران وهي خاصية تستدعي نقيضها الخطيئة وهما صفتان ملتصقتان بالبطل في الدارين الدنيا والآخرة، حيث إن «المعري يعرف أن ابن القارح كان سكيراً من طراز عظيم رغم ما ساقه من التنديد بالخمرة ومن زينها من الشعراء، لذا فهو يدعوه في «رسالة الغفران» إلى التوبة منها»(11). يبدو أن خاصية التوبة امتداد للخاصية الأولى، فهي لا تنفصل عن السخرية بفعل تداخلهما، فتحقيق التوبة في الرسالة يقع ضمن إطار التهكم، لأن المعري لا يجعل توبة ابن القارح توبة ثابتة وجادة، لكنها توبة ورقية كجواز سفر قد يتعرض للضياع فهي توبة مثبتة في ورقة يسميها المعري «صك التوبة»(12). إن مقاربة لويس عوض لهاتين الخاصيتين تكشف عن وعيه بأن التهكم خاصية فنية هيكلية تقوم على مبدأ التناقض وتتشكل في رسالة المعري من صور مختلفة تتوزع بين مشاهد الجنة والنار.



ابن سينا

على هذا الأساس يكون لويس عوض قد انطلق من المقارنة بين نص «الغفران» ونص «الضفادع» لينتهي إلى استشراف أهم المكونات الفنية التي تؤسس لرسالة الغفران باعتبارها رسالة قصصية.

١ - ٣ - الرسالة القصصية والمقاربات البنائية:

إن انجذاب النقد العربي إلى الإرث المنهجي الذي خلفه الشكلانيون والبنيويون والأسلوبيون جعله ينظر إلى التراث النثري بوجه عام وإلى الأجناس الحكائية من قبيل «النادرة» و«الرسالة المثلية» و«الرسالة القصصية» بوجه خاص بمنظار بنيوي قد يغيّب الجوانب الفنية المشكلة للجنس لأنه يصدر عن مقاربة تعتبر الأجناس الحكائية مرادفة للقصة، وبالتالي تختزل خصائصها النوعية ومكوناتها الجمالية في شكل فني ضيق «البنية القصصية» مع أن القصة لا يجمعها بهذه الأجناس الحكائية القديمة إلا المرامي السردية البعيدة.

وفي سياق هذه المقاربات البنائية تندرج مجموعة من الدراسات التي قاربت الرسالة القصصية مثل «البنية القصصية في رسالة الغفران» لحسين الواد، و«أدبية الرحلة في رسالة الغفران» لعبد الوهاب الرقيق وهند بن صالح، و«الخيال والسخرية» و«البنية القصصية في رسالة الغفران» لمحمد الهادي الهاشمي الطرابلسي وغيرها من الدراسات. سنقتصر على «أدبية الرحلة في رسالة الغفران» وهي دراسة سعت في فصلها الأول إلى تحديد البنية القصصية أو أدبية الشكل في «رسالة الغفران»، وبذلك تكون امتداداً للمقاربات البنائية السابقة، وقد اكتفت بتحليل القسم الأول من الرسالة دون الالتفات إلى المقام الترسلي وعلى الرغم من وعي الباحثين بأهمية هذا المقام فإنهما يعتبران أن الجنس القصصي في القسم الأول من الرسالة يستوعب الجنس الترسلي من خلال عملية التحول من مقام الترسل إلى مقام الحكي (١٣)، حيث ينقلب ضمير المخاطب الترسلي الدال على مخاطب معلوم «ابن القارح» إلى ضمير الغيبة القصصي المعين لمخاطب عام في يتقمص المخاطب دور البطل، مما دفع الباحثين إلى اعتبار ظهور (ابن القارح) بطلاً في الجنة منذ الصفحات الأولى في الرحلة دليلاً مقنعاً على التحول من الترسلي إلى القصصي (١٤)، وتغييب القسم الثاني من الرسالة هو بتر للنص، وتفكيك لوحدته الفنية، بل إن الباحثين انتقدا الدراسات التي نظرت إلى الغفران كوحدة فنية تتقاطع فيها الترسلي والقصصي على نحو ما أنجزه فرج بن رمضان الذي اعتبر القسم الثاني امتداداً حكائياً وترسلياً للقسم الأول ويعلقان على ذلك: «هكذا سخر المؤلف كل جهده لإثبات قصصية قسم الرد بعد أن ثبت لدى الجميع ترسلية قسم الرحلة» (١٥). إن دفاع الباحثين عن الفصل بين قسمي رسالة الغفران القصصي والترسلي أو قسم الرحلة وقسم الرد يرتد إلى طبيعة المنهج الذي يصدران عنه، والذي يرفض التداخل بين بُنى الخطاب أو بنية الأجناس، وبهذا تغدو عملية الفصل خطوة منهجية أساسية تستعين بها الدراسة لضبط مكونات الحكاية (أدبية الشكل) قصد تأكيد أدبية الرحلة، وبالتالي الحسم في اعتبار «الغفران» جنساً قصصياً دون اعتبار الرحلة «رسالة قصصية» أو قصة ترسلية لأن ذلك حسب الباحثين لا يستوفي صفتهما ضمن مقولة الأجناس (١٦).

يبدو أن انصراف الباحثين عن سؤال الجنس لم يسعفهما على ضبط مكونات والسمات الجمالية التي أسهمت في التشكيل النوعي «لرسالة الغفران» باعتبارها «رسالة قصصية» وجنساً حكائياً ترسلياً ضمن وحدة فنية لا تقبل التفكيك إلى بُنى سردية عامة، مما جعلهما يستعينان في الفصلين الثاني والثالث بأدبية الصورة والسخرية أو أدبية الصيغة، حيث تناول الفصل الثاني التنازع بين الواقعي والعجيب لتشكيل الفضاء التخييلي للرحلة كما راهن الفصل الثالث على السخرية بوصفها تعبيراً مناسباً لتحليل أدبية الصيغة، لكن على الرغم من هذا الاستدراك المنهجي فإن تحديد الصورة اتخذ منحى فلسفياً نأى عن التشكيل الجمالي، في حين أن تحليل تجليات السخرية حاول استشراف السمات النوعية في «أدبية الغفران» مما أتاح لفصل السخرية -على الأقل- التدقيق في جنس الرحلة «فهي باروديا عجائبية في جوهرها، قصة ترسلية في شكلها» (١٧).

على هذا الأساس نخلص إلى أن الدراسة اتسمت بتعدد المقدمات الشيء الذي أفضى بها إلى التأرجح في النتائج، بحيث انتهت إلى اعتبار الرحلة «قصة ترسلية عجائبية» تتنازعها عدة أقطاب، ففي أدبية الشكل يتنازعها الترسلي والقصصي، وفي أدبية الصورة يتنازعها الواقعي والعجيب، وفي أدبية الصيغة يتنازعها الجد والهزل (١٨). كان بإمكان الدراسة أن تختار منطلقاً منهجياً ينسجم مع خصوصية الموضوع قصد استشراف الخصائص النوعية في «رسالة الغفران» وما تنطوي عليه من أبعاد جمالية وإنسانية، فلا ننكر تجاوب نص الغفران باعتباره «رسالة قصصية» مع وسيلة بلاغية كالسخرية، وهذا التجاوب ينسحب على الرسائل القصصية الأخرى مثل «الصاهل والشاحج» للمعري و«التوابع والزوابع» لابن شهيد و«رسالة إخوان الصفا»، بل إن السخرية قد تمتد إلى جميع الرسائل التي تحوي القصص في تراثنا الأدبي، وهذا يعني أن استشراف المكونات البلاغية أو التخييلية

لجنس «الرسالة القصصية» يجب ألا يعالج منفصلاً عن الرؤية الجمالية الشاملة لجميع «الرسائل القصصية» وبعض الأجناس المجاورة لها وهذه الرؤية المنهجية هي التي وسمت بعض الأبحاث التي انطلق أصحابها من سؤال الجنس.

> يبدو أن انصراف الباحثين عن سؤال الجنس لم يسعفهما على ضبط المكونات والسمات الجمالية التي أسهمت في التشكيل النوعي «لرسالة الغفران» باعتبارها «رسالة قصصية» وجنساً حكائياً ترسلياً ضمن وحدة فنية لا تقبل التفكيك إلى بُنى سردية عامة

١ - ٤ - «الرسالة القصصية» وإشكالية التجنيس:

تعد «الرسالة القصصية» من الأجناس الأدبية التي تعرضت لتباين شديد في تقييمها وتلمس طبيعتها الفنية وضبط سماتها ومكوناتها الجمالية، لهذا كان تعدد الدراسات والأبحاث التي تصدر عن سؤال الجنس ضرورة منهجية ملحة تروم استشراف هذه الخصائص النوعية، والتدقيق في أبعادها الجمالية، سواء من خلال المقاربة الأفقية بين مختلف الرسائل القصصية أو بين الأجناس المجاورة، أي تلك التي تمتح من المقامين الحكائي والترسلي على نحو ما نصادفه من أنواع في رسائل الجاحظ وحكايات «كليلة ودمنة» وغيرها من الأجناس النثرية القديمة، أو من خلال المقاربة العمودية المرتبطة ببنية الخطاب.

ولا يمكن إغفال الصعوبات التي قد تعترض الدارس الذي يصدر عن سؤال الجنس، لأن المراهنة على ذلك في قراءة الرسائل القصصية في تراثنا السردي قد يجعلنا نصطدم بوجود أنماط سردية تحمل أكثر من تسمية فالجاحظ مثلاً يحدد تسميات متعددة لنوع واحد أو لأنواع متجاورة مثل «النوادر» و«الملح» و«القصص» و«الأحاديث» وغيرها من الأجناس السردية القديمة(١٩) وقد يرتد هذا التداخل إلى بداية تشكل هذه الأجناس السردية بوجه عام، ومن ضمنها الرسائل المتضمنة للقص.

يربط الباحث فرج بن رمضان نشأة هذه الأجناس المتداخلة بما يسميه «بتفاعل الأجناس» اعتماداً على أبحاث غربية، حيث لا أصل للجنس السردي سوى جنس سردي آخر (٢٠)، ويعتبر الباحث أن «الرسالة القصصية» أشهر صيغة تمثل النشأة القصصية من صلب التفاعل بين الأجناس داخل نظام الأدب العربي لهذا «فالرسالة القصصية» تسمية قد تتوافق مع ما يسم هذا الجنس الأدبي من تقاطع بين مكونات ترسلية وأخرى قصصية يقول في هذا السياق: «إن الرسالة القصصية تسمية مناسبة لكونها جامعة بين العناوين، متضمنة الإشارة إلى الخاصية الشكلية المميزة لنصوصها، وقابلة من ثمة لأن تحمل بقيمة تصنيفية مفيدة»(٢١) وتشكل هذه الخاصيات الشكلية التي تحدد ملامح «الرسالة القصصية»، حيث تكون مكونات الخطاب القصصي متضمنة في بنية الخطاب الترسلي على سبيل التمثيل الرمزي على نحو ما هو واضح في «رسالة الغفران» للمعري وغيرها من الرسائل القصصية، ويبدو أن خطاب القص شكل تعبيري يروم الإسهام في الصياغة الفنية للخطاب الأدبي الأساس للرسالة، ويتحقق هذا التداخل بين الخطابين عبر ضروب من العمليات البلاغية «والتفاعلات النصية التي تبلغ أوج تركيبها ومنتهى قيمتها الإنشائية في الغفران»(٢٢)، ولهذا خصص الباحث دراسة تحليلية للغفران «القص، التخيل، السخرية في الغفران» لاستشراف بعض المكونات وسمات الجنس الأدبي التي تتشكل منها الرسالة اعتماداً على شكل الخطاب و«بلاغة السرد».

إن فرج بن رمضان لا يفصل في رسالة الغفران بين قسم الرحلة وقسم الرد فكلاهما يخضع لآلية أساسية واحدة وهي التقاطع بين الخطاب الترسلي والخطاب القصصي، حيث يعتبر أن قسم الرحلة يطغى عليه الشكل القصصي على الرغم من ذلك يبقى مسكوناً للانزياح عن صفته والارتداد إلى الشكل الترسلي، ومن جهة أخرى يعتبر قسم الرد وإن هيمن عليه شكل الرسالة فإنه مخترق بإمكانات كثيرة تجعله ينزاح إلى الشكل القصصي(٢٣)، إن صدور الباحث عن سؤال الجنس ووعيه بالوحدة الفنية العامة لقسمي الرسالة سيسعفه على استشراف بعض خصائص «الرسالة القصصية» بخلاف المقاربات السابقة التي ركزت على قسم الرحلة وأهملت قسم الرد ومن بين السمات التكوينية التي خلص إليها الباحث في مقاربته لنص «الغفران» كوحدة فنية بقسميه: قسم الرحلة وقسم الرد السخرية والتخيل، والتوبة، والتناص السردي (السرد التناصي، المتخيل التناصي، التناص الساخر) وغيرها من السمات الأسلوبية والبلاغية السردية.

ومن الدراسات التي تناولت «الرسالة القصصية» انطلاقاً من سؤال الجنس الأدبي كتاب صالح بن رمضان «الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم» وهي دراسة مفصلة عن نشأة وتطور الأجناس الترسلية الأدبية، وقد ميز الباحث بين مجموعة من أشكال الرسائل الأدبية من هذه الأقسام «الرسائل في الأجناس السردية»، و«الأجناس السردية في الرسائل»، حيث يدرج ضمن الصنف الأول الرسائل المتضمنة في كل من النادرة الأدبية وفي «القص على لسان الحيوان» وفي الخبر الأدبي. في حين أن الصنف الثاني أي الأجناس السردية في الرسائل يتضمن مجموعة من الأشكال منها الرسائل باعتبارها سرداً لحادثة، ثم «الرسالة القصصية»، ويرى الباحث أنه على الرغم من اختلاف النقاد في تصنيف الرسائل القصصية فإنهم أجمعوا على تشابه النماذج التي تنتمي إلى هذا الجنس الأدبي(٢٤). وقد أدرج «رسالة الغفران» للمعري و«رسالة التوابع والزوابع» لابن شهيد ضمن الرسالة القصصية، إلا أن الباحث يعتبر أن صلة الغفران من مقام الترسل أوضح من رسالة ابن شهيد بحيث يغدو القص عند المعري شكلاً من أشكال الاستطراد ضمن المقام الأساس الترسل، ويستشهد بما ورد في «الغفران» «وقد أطلت في هذا الفصل، ونعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة»(٢٥). في حين أن صلة التوابع والزوابع بمقام القص ضعيف، لهذا اكتفى بنموذج «الغفران» لتحديد الضوابط الفنية التي تؤسس للرسالة القصصية. إن أهم ما يشكل هذا الجنس هو التقاطع بين المقامين الترسلي والقصصي أي أن «الرسالة القصصية» تقوم على هذه الازدواجية، وقد انطلق الباحث من هذا التداخل ليرصد أشكال التحول من المقام الأصلي الترسلي إلى المقام القصصي، فإذا كان المقام الأول يروم التقارب بين المرسل والمرسل إليه فإن مقام القص يعمق التباعد، بحيث تتراجع صلة الرسالة بمقام الترسل وتخضع لمقام القص وشروط تلقيه باعتبارها خطاباً تخييلياً، حيث يتحول المرسل إليه (ابن القارح) إلى مرويّ له، أو إلى شخصية قصصية، وبالتالي تختفي شروط التلقي فيتحول المخاطب من قارئ تاريخي إلى قارئ ضمني. إن هذه المزاوجة بين الخيالي (الرحلة) والواقعي (قسم الرد) تنويع لطرق الرد عند المعري الذي يمزج بين الجد والهزل (٢٦).

إن التحول من مقام الترسل إلى مقام القص لا يقتصر على بنية التخاطب، بل يمتد إلى مكون الزمن، حيث يتحول النص من المقام الترسلي إلى المقام القصصي من جهة الزمن، أي من زمن الحاضر إلى زمن المستقبل ليصل الواقعي بالخيالي(٢٧)، فقد استشهد على ذلك من رسالة المعري «فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل إن شاء الله بذلك الثناء شجرة في الجنة لذيذ اجتناء....»(٢٨)، كما يشمل التحول كذلك مكون المكان، فعلاقة الرسالة بالقصة علاقة تحول في المكان، حيث يتحول ابن القارح من المكان الواقعي التاريخي إلى مكان يقع خارج التاريخ (الجنة والنار)، أي التحول من مكان معلوم إلى مكان مجهول. إن هذا التحول في الزمان والمكان، ومن الواقعي إلى الخيالي هو الذي يعبر عن سخرية المعري من ابن القارح، ويخلص صالح بن رمضان إلى أن ولادة قصة الرحلة من مقام الترسل، لم تسهم في إقصاء هذا المقام أو التنكر له، بل على الرغم من هذا التداخل يحافظ مقام الترسل على وظيفته الأصلية، إلا أنها قد تتراجع بفعل القيمة الأدبية الذاتية للقصة. ونخلص في الأخير إلى أن المقاربات التي صدرت من سؤال الجنس استطاعت تلمس الخصائص النوعية المرتبطة بالمكونات الفنية للرسالة القصصية وما تنطوي عليها من أبعاد دلالية وإنسانية، كما أنها مقاربة قد تسعفنا في تمييز هذا الجنس الأدبي الحكائي عن باقي الأجناس التي تقع داخل دائرتها من أجناس سردية، وقد تمكننا من نفض الغبار عن أجناس حكائية مهجورة أخرى في تراثنا السردي، وإيصالها بحياتنا الثقافية الراهنة.

الهوامش والمراجع:

١ - سيزا قاسم، بناء الرواية، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، دار التنوير للطباعة والنشر، ص: ١٠.
٢- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ص:١٨٤.
٣ - نفسه، ص: ١٨٥.
٤ - نفسه، ص ٢٢٠.
٥ - نفسه، ص ٢٢٩.
٦ - نفسه، ص ١٣٠.
٧ - نفسه، ص ٢٣٦.
٨- لويس عوض، على هامش الغفران، ضمن كتاب الهلال، العدد١، إبريل ١٩٦٦ ص: ١٥.
٩ - نفسه، ص ١٢٠.
١٠ - نفسه، ص ١٠٢.
١١ - نفسه، ص ١٠٣.
١٢ - نفسه، ص ١٠٣.
١٣- عبد الوهاب الرقيق وهند بن صالح، أدبية الرحلة في رسالة الغفران، دار محمد علي الحامي، لصفاقص ط. الأولى ١٩٩٩، ص ١٢.
١٤ - نفسه، ص ١٣.
١٥ - نفسه، ص ٦٢.
١٦ - نفسه، ص ١٨٤.
١٧ - نفسه، ص ١٨٤.
١٨ - نفسه، ص ١٨٥.
١٩- محمد مشبال، بلاغة النادرة، دار جسور، الطبعة الثانية ٢٠٠١، ص ٩.
٢٠- فرج بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، دار محمد علي الحامي، صفاقص، ط. الأولى ٢٠٠١، ص: ١٥٤.
٢١ - نفسه، ص ١٨٧.
٢٢ - نفسه، ص ١٩٠.
٢٣- فرج بن رمضان، القص التخيل السخرية في رسالة الغفران، دار البيروني للنشر، صفاقص ط. الأولى ١٩٦٦ ص ١٣. ص ٢١٧.
٢٤- صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم، دار الفارابي بيروت، ط. الأولى ص: ٢٢٢.
٢٥- أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق بنت الشاطئ، ط. السابعة، دار المعارف، مصر، ١٩٨١، ص ٣٧٩.
٢٦ - صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية، ص:٢٢٥.
٢٧ - نفسه، ص ٢٢٥.
٢٨ - رسالة الغفران، ص ٢٣٩.

على عتبات عام جديد

مع تباشير العام الجديد، وبالترافق مع مرئيات هيئة تحرير «الرافد» نود التذكير بجديد العام الجاري 2010 والذي حرصنا على تنفيذه، وخاصة ما يتعلق بتكريس تجربة الرافد كمجلة مفتوحة لكل المساهمين العرب، ودونما استكتابات مُسبقة، الأمر الذي سيأخذ مجراه بقوة دفع متوالية خلال العام الجديد، حيث ستظل «الرافد» مجلة لكل العرب من المحيط إلى الخليج. وبالترافق ترسّخت تجربة الملف المترافق مع العدد، و«كتاب الرافد» الموزع مجاناً مع العدد، وقد حرصنا خلال السنة الماضية لتجربة «كتاب الرافد» على شخصيته الثابتة، ومواكبته للكتابة العصرية الرشيقة والمختصرة، وسنواصل الأمر ذاته خلال العام الجديد .

الجديد الذي نتوخّى تنفيذه خلال العام الذي يطل علينا بعد شهر هو توسيع دائرة توزيع المجلة من خلال المعطيات التالية :

• التوسع في الخدمة الإلكترونية التفاعلية من خلال تمكين القراء من متابعة «الرافد» عبر الوسائط المتعددة الأكثر انتشاراً .

• العمل على توسيع دائرة التوزيع لتشمل المناطق العربية التي لا تصلها «الرافد» الآن، وذلك بالتعاون مع الشركاء المحليين في تلك المناطق .

• تطوير نظام الاستلام عبر البريد الرقمي الخاص بالأفراد ممن نتوفر على عناوينهم في قواعد بيانات «الرافد».

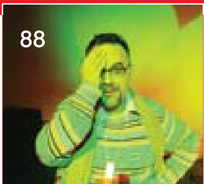
• ترسيخ قواعد المعايير المهنية والمعالجات البصرية الحديثة التي ستمنح «الرافد» شكلاً متجدداً مع كل عام جديد.

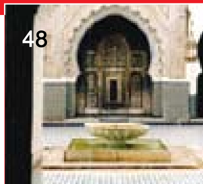
تلك بعض طموحاتنا التي نعتقد أن للقراء والمساهمين واسع النظر وحسن التعاطي معها بوصفهم طرفاً حقيقياً للمجلة، وبهذه المناسبة وتكراراً لما ذكرناه سابقاً نتمنّى على المساهمين الالتزام بعدم نقل النصوص من محركات البحث في مساهماتهم، وعدم إرسال مواد نشرت أو أُرسلت لجهات أُخرى بما في ذلك المواقع الإلكترونية، وعدم إهمال عتبات النصوص وشروحها الضافية التي تمنح التحرير والإخراج فرصة أكبر للاشتغال المهني على المواد .

سنعمل من الآن وصاعداً على الاستبعاد الإجرائي للمساهمات التي لا تحترم قواعد مهنة النشر، وخاصة المصداقية، واستسهال التعاطي مع المعلومات المنقولة بحرفها ونصها، أو إرسال المواد لجهات متعددة أو نشرها.

د. عمر عبد العزيز

الرافد







مجلة شهرية ثقافية جامعة
تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام
حكومة الشارقة

تُعنى بإثارة السؤال الثقافي العربي الراهن في محاولة لرفده بصوت الجدل الحيوي المفضي إلى السوية الثقافية



فهرس العدد

ثمن النسخة : الإمارات ٥ دراهم، مصر: ٣ جنيهات، السعودية: ٥ ريالات، البحرين: ٥٠٠ فلس، قطر: ٥ ريالات، عمان: ٥٠٠ بيسة، اليمن: ٦٠ ريالاً، المغرب: ١٠ دراهم، الكويت: ٥٠٠ فلس، سوريا: ٤٠ ليرة، الأردن: دينار واحد، السـودان: ٣،٥ جنيه سوداني



084

المدير العام
عبد الله محمد العويس

مدير التحرير
د. عمر عبد العزيز

هيئة التحرير الاستشارية
هشام المظلوم
عبد العزيز المسلّم
أحمد بو رحيمة

سكرتارية التحرير التنفيذية
عبد الفتاح صبري
أسامة مرة
نورة شاهين

التنسيق
بدرية علي

التنفيذ الفني
مريم بن داغر المرزوقي

التصوير الفوتوغرافي (متابعات)
محمود بنيان



www.arrafid.ae

المراسلات: الإمارات العربية المتحدة ـ الشارقة ـ ص.ب ٥١١٩
هاتف : ٩٧١٦/٥٦٧١١١٦+ - براق : ٩٧١٦/٥٦٦٢١٢٦+

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت ٠٤/٣٩١٦٥٠١، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: ٤١٤٤٨٢ البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: ٥٣٤٥٦١-٥٣٥٥٥٩٠، ٠ اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٢-٢٧٢٥٦٣، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٢٠٠، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: ٥٧٨٢٧٠٠، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات . طبع: شركة رويال للطباعة، الشارقة: ت: ٥٣٣٢٤٣٤٠ e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

معرض الشارقة الدولي للكتاب



سمو الحاكم يفتتح معرض الشارقة الدولي للكتاب

التأمت الدورة التاسعة والعشرون لمعرض الشارقة الدولي للكتاب بزخم غير عادي لأنشطته المتصلة بالكتاب، وكذلك بالفعاليات المصاحبة، والتي زادت على مئتي نشاط، شملت ورشاً متخصصة متصلة بصناعة الكتاب والعاملين في حقوله الصناعية والترويجية، وكذلك ما يهم الطفولة كرجاء للمستقبل، واهتماماً بصناعة القارئ الآتي، كما شملت محاضرات وندوات ومقاهي ثقافية، ناقشت أموراً وقضايا ثقافية وقرائية وإبداعية.

ولقد افتتح المعرض حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى للاتحاد حاكم الشارقة موجهاً النظر باتجاه المستقبل ومتحدثاً عن أهمية الثقافة ودورها البارز في حماية الإنسان في هذه الهجمة العولمية وليتحصن في مواجهة التبدلات كما أشار سموه إلى أهمية حصر الإنجازات الثقافية التي تمت في هذا السياق.

معرض الشارقة الدولي في هذه الدورة أكد على أنه ليس مجرد معرض للكتاب وحسب، ولكنه بوتقة كذلك لانصهار الرؤى والأفكار وصناعة الإنسان والكتاب والثقافة معاً وتبادل الخبرات في هذه السياقات مجتمعة. إضافة إلى أنه عرس وتظاهرة للاحتفاء والاحتفال بالكتاب والكاتب. ولقد استحوذ المعرض على اهتمام واسع على المستوى الإقليمي والدولي والعربي وصار يصنف على أنه من أهم المعارض الدولية في هذا السياق لحجمه أولاً وكذلك للنشاطات المهنية الواسعة التي تقام على هامشه.








FOR LOVE
OF THE
جائزة اتصالات لكتاب الطفل 2010
1,000,000.00


حديث الذاكرة
الجزء الأول

زيارة صاحب السمو الشيخ الدكتور

سلطان بن محمد القاسمي

مدينة باساو في مقاطعة بافاريا الألمانية

أيام الشارقة الثقافية تواصل زخمها

تمثل زيارة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لمدينة باساو بمقاطعة بافاريا الألمانية في ٢٣ من شهر نوفمبر لعام ٢٠١٠م محطة أخرى في سلسلة الجهود المتواصلة لتعميم الثقافة العربية الإسلامية وترسيخ صورة ذهنية مضيئة عن عناصر الثقافة العربية الإسلامية، والشاهد أن هذه الزيارة الدالة تترافق مع منظومة متكاملة من عناصر الثقافة والفنون لتقدم لوحة بانورامية بهيجة عن الخصوصية، ولتكشف آفاق التثاقف والتواشج الإنساني المبثوث في نسيج ثقافتنا .

في هذه الزيارة حرص سموه على انتظام هذه العناصر ضمن مصفوفة جمالية متناسقة، ولقاءات تداولية مع أبرز الوجوه والقامات المعنية بالثقافة، فقد كان له لقاء مع عمدة باساو ومؤسس معهد متحف الفنون المعاصرة في المدينة السيد يورجن دوبار، كما التقى مع رئيس جامعة باساو السيد الأستاذ. فالتر شفايتس، وتجول معه في أروقة وساحات جامعة باساو .

وخلال تجوال سموه في أروقة المعارض المصاحبة لأيام الشارقة الثقافية في المدينة تداول مع الحضور فضاءات المعاني النابعة من تلك العروض والتي شملت معرض «الخليج في الخرائط التاريخية» والعروض الفولكلورية الفنية لفرقة الشارقة للتراث الفني، والعروض التراثية المرتبطة بفنون الزخرفة والرقش والحناء واللوحات الفنية الموسيقية التراثية التي قدمتها فرقة الفنون الشعبية على ضفاف نهر الدانوب واجتذبت أعداداً من الجمهور المنبهر بإيقاعات الموسيقى التراثية الإماراتية .

خلال لقاء سموه بعمدة مدينة باساو وقّع على الكتاب الذهبي للمدينة، كما عرض نسخة من كتاب "العالم العربي" والذي يضم سلسلة من المقاربات والرؤى لكتاب عايشوا الثقافة العربية عن كثب، وقدموا شهادات ضافية عن الثقافة العربية .

جدير بالذكر أن سموه كان قد وجه بطباعة ثلاثين ألف نسخة من هذا الكتاب، وكان ذلك الكتاب درة الكتب في معرض فرانكفورت الدولي للكتاب لعام ٢٠٠٤م عندما كانت الثقافة العربية ضيف الشرف في تلك الدورة.



صاحب السمو مع رئيس جامعة باساو



صاحب السمو مع مؤسس متحف الفنون المعاصرة في باساو



سموه ومرافقوه في جناح" الخليج في الخرائط التاريخية "



صاحب السمو يتجوّل مع مرافقيه في جامعة مدينة باساو بمقاطعة بافاريا الألمانية



صاحب السمو في الجناح الخاص بإصداراته المترجمة إلى عديد من اللغات العالمية



صاحب السمو يحمل كتاب (العالم العربي) وبجواره صاحبة داروكمان للنشر/المركز الإعلامي في باساو



صاحب السمو يوقّع الكتاب الذهبي للمدينة.



مشهد من جناح التراث في المعرض



المسرح والجمهور

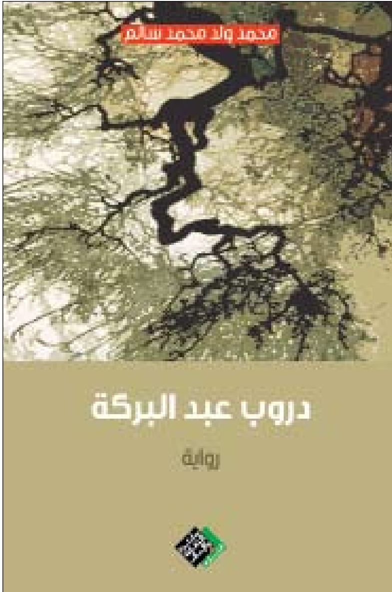
وقائع ملتقى الشارقة السابع للمسرح العربي اهتمت ندوتها بموضوعة الجمهور لما لها من أثرهم على المسرح، إذ إن الجمهور يشكل الحائط الرابع، وبالتالي فهو حجر الأساس الذي يميز المسرح عن غيره من الفنون.. وبحوث هذه الندوة والتي ضمها هذا الكتاب فتحت الباب حول المؤثرات في تلك العلاقة ما بين المسرح وجمهوره، بحثاً عن متغيرات العصر وتقنيات التكنولوجيا كأدوات الإعلام الجديدة كالفضائيات والبرامج الدرامية، كما اهتمت الدراسات بتطور مفهوم وإشكالية وذوق الجمهور في هذه المتغيرات.



ملتقى الشارقة للشعراء الشباب

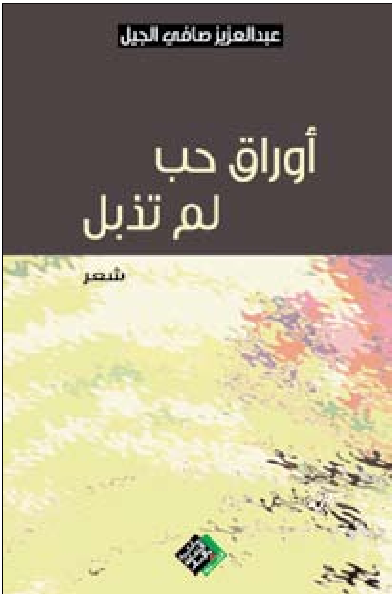
الكتاب يمثل حصاد الدورة الأولى لملتقى الشارقة للشعراء الشباب، الدورة الأولى – مصر ٢٠١٠. هذا الملتقى اهتم بتحفيز الشعراء الشباب في وطنهم، زيادة في الاهتمام بهم ودفعهم للدخول إلى الشعر، محصنين بالرعاية والدعم.

وبإمعان النظر سنجد أن هؤلاء الشباب المحتفى بهم، يمثلون كافة التيارات الشعرية المتماوجة بين الحديث والقديم، وأن الشعر في هذه الاحتفالية مكتنز بفتنته وبهائه، وكشف عما يمور تحت السطح من تجارب وليدة، تؤكد أن الشعر العربي ما زال يمتلك قوة دفعه، ويتحدى الركود البادي على السطح.



دروب عبد البركة

رواية للكاتب الموريتاني محمد ولد محمد سالم، والرواية تكشف عبر رحلة بطلها عن حيوات العوالم الإنسانية المحيطة به والتشابكات التي يقتحمها في رحلة عمره مع الشخصيات الأخرى المواجهة له، أو المتعاملة معه لتؤكد في النهاية على أهمية العلاقات الإنسانية الإيجابية منها أو السلبية، لأنها كذلك تكشف عن أنماط الحياة المعاشة في الأماكن التي يمكن أن تكون صورة أو معادلاً للواقع في الحياة الطبيعية، وهذه إحدى سمات الرواية الكاشفة عن رحلة الإنسان ويومياته ودقائق وتفاصيل المعيش الذي نبحث عنه وعن خواتنا فيه. ودروب عبد البركة سلكت باتجاه رأسي، وأفقي في حياة بطلها منذ طفولته، وتلك العلاقات الأسرية التي تفصدت ثم عادت ليلتئم الشمل في نهاية المشوار.



أوراق حب لم تذبل

ديوان للشاعر عبد العزيز صافي الجيل جاءت قصائده متمسكة بالتفعيلة والأوزان الخليلية متقصدة البحث في المشاعر الإنسانية والذكريات والرؤى، ولقد قسم قصائده إلى غزليات وأخوانيات، ومبتدآت ليس لها أخبار، وكأنها صياغة متشابكة نسقية، تستهدف الربط العميق باتجاه المضمون المستهدف عنونته في هذه الأنساق.

القصائد مكتنزة بالاكتمال الفني والأسلوبي وامتلكت ناصية الحكمة الشفيفة الموحية، وتفتح الباب نحو التأمل في الذات الباحثة عن نفسها وعن الآخر في زمن يحتم على الإنسان، الاعتناء قليلاً بدواخله وعلاقته بالآخر تأكيداً على أهميته رغم انكساراته المتلاحقة في مواجهة المتغيرات وآثار التكنولوجيا.

تهدد أمن الدول والأفراد وتمثل الوجه الآخر للتكنولوجيا

الجريمة الإلكترونية..

الخطر القادم عبر الإنترنت

أحمد أبو زيد

لسنوات قليلة مضت لم يكن للجريمة في العالم إلا مفهوم واحد هو المفهوم التقليدي المتعارف عليه منذ آلاف السنين، بل منذ ارتكبت أول جريمة على وجه الأرض بين ولدي آدم قابيل وهابيل.. ولكن مع ظهور أجهزة الكمبيوتر وانتشارها، والتطور التكنولوجي الكبير وانتشار شبكة المعلومات الدولية «الإنترنت»، ودخول العالم إلى عصر العولمة، بدأت الجرائم تتمحور لتأخذ أشكالاً أخرى غير تقليدية وهي ما نستطيع تسميتها «بالجريمة الإلكترونية»، والتي تمثل الوجه الآخر لاستخدام التكنولوجيا المتقدمة وتحول هذه التكنولوجيا إلى كابوس يهدد أمن الدول واستقرارها وحرمة الإنسان وخصوصياته. فالجريمة الإلكترونية تعدّ جريمة القرن الجديد بلا منازع، وتبدأ من عمليات الاقتناص لأرقام الحسابات البنكية، وسرقة البنوك والفيزا كارد وبطاقات الائتمان، إلى تخريب المواقع الإلكترونية، ونشر الصور الإباحية، ودخول غرف النوم، والمواقع الكاذبة، وغسل الأموال، والتجسس على الآخرين بأشكال وطرق مختلفة يصعب على غير المتخصصين اكتشافها.

وتؤكد الإحصائيات أن السرقات السنوية عبر شبكة الإنترنت، وصلت إلى أكثر من مليوني حالة، بالإضافة إلى مئات الآلاف من الشركات التي وقعت ضحية القراصنة والمتلصصين، وذلك بسبب الخلل وعدم الإحكام في وسائل الأمن لدى المواقع الإلكترونية، والتي يجب سدها في أسرع وقت، حيث إنه من المتوقع أن تتضاعف هذه الأرقام.

فهذا النوع الجديد والخطير من الجرائم بدأ يتطور وينتشر بشكل سرطاني ومخيف على مستوى العالم، وفي جميع أنحاء الكرة الأرضية وبدأ يؤثر بشكل مباشر وغير مباشر في حياة البشر واستقرارهم، فهي جرائم في معظمها غير محسوسة أو مرئية ولا تتوافر فيها أركان الجريمة التقليدية، وفي نفس الوقت يصعب ضبطها والإمساك بخيوطها وملاحقة مرتكبيها.. إلا أنها أصبحت واقعاً لابد من الاعتراف به والتعامل معه.

ولعل من أسباب انتشار هذه الجرائم الجديدة، سهولة ارتكابها، فأدواتها: جهاز الحاسب الآلي وشبكة الإنترنت، هذا إلى جانب غياب الدليل المرئي الذي يمكن فهمه بالقراءة،



وصعوبة الوصول إلى الدليل بسبب استخدام وسائل الحماية وسهولة إتلافه وتدميره في وقت قياسي.

فالكمبيوتر أصبح اليوم في كل مكان.. في المنزل والنادي والمدرسة والجامعة ومواقع العمل والتسوق، وفي ظل الإقبال الجماهيري الواسع على الحاسبات لم يعد الحاسب الخاص أو الفردي يكفي احتياجات الناس، لاسيما الشباب والطلبة الذين لا يقدرون على امتلاك هذه الحاسبات فظهر ما يسمى بنوادي الإنترنت أو مقاهي الإنترنت التي يلجأ إليها الشباب ويجدون فيها متسعاً من الوقت والحرية والأصدقاء للترفيه والتسلية، والتي تخرج في كثير من الأحيان عن العرف والتقاليد، وقد تخالف القانون.

غياب وسائل المقاومة

وأمام كل هذه التغيرات والتطورات المتلاحقة، أصبح طريق هذه الجرائم الجديدة ممهداً أمام ضعاف النفوس نتيجة للظروف المحيطة بها، وتوافر ظروف الأمان التي قد لا تتوفر في الجرائم التقليدية وإحساس المجرم في هذا النوع الجديد من الجرائم بقدرته على الإفلات وصعوبة ضبطه أو السيطرة عليه،

خاصة أن الكثير من الدول والمجتمعات لم تضع حتى اليوم وسائل مقاومة هذه الجريمة، وتعقب مرتكبيها على المستوى التشريعي والقانوني والاجتماعي.

وليس من المعقول أن تغض أجهزة الأمن الطرف عن هذه الجرائم، التي كثرت وزادت في الآونة الأخيرة، بصورة لا يمكن السكوت عنها أو الهروب منها.. وكثر ضحاياها من كل فئات المجتمع خاصة المشاهير من الفنانين والفنانات وأقطاب السياسة والأعمال والبيزنس ورجال المال والاقتصاد.. وكذلك مشاهير الرياضة.

ولعل تنامي الجرائم الإلكترونية بشكل مخيف في السنوات الأخيرة هو الذي فرضها كقضية هامة على اجتماع وزراء الداخلية العرب في دورتهم الرابعة والعشرين التي عقدت في مطلع مارس عام ٢٠٠٧م، حيث طالب المجتمعون بمواجهة الجريمة الإلكترونية، وضرورة اتخاذ الإجراءات الكفيلة بمكافحة كل الجرائم المرتكبة بواسطة أجهزة الاتصال الحديثة، والتنسيق مع المنظمات الدولية المتخصصة لمساندة التعاون القضائي بين الدول في هذا الشأن.

جرائم لا محدودة

والجريمة الإلكترونية بدأت في السنوات الأخيرة تأخذ معظم أشكال الجريمة التقليدية، من سرقة وسطو وجرائم أخلاقية واختلاس وحالات نصب واحتيال وتحايل وعلاقات غير شرعية بين الجنسين.

وهناك بعض الأفعال التي صنفتها النُظم والقوانين ضمن الجرائم الإلكترونية، وذلك بهدف حماية النشاط الإلكتروني مثل حماية المواقع الإلكترونية، وحماية البيانات الشخصية فضلاً عن حماية الأموال والتجارة الإلكترونية، التي تشغل الحيز الأكبر والمهم في مجال النشاط الإلكتروني.. ومن تلك الأفعال ما يلي:



القرصنة الإلكترونية تشمل السطو على الحسابات البنكية وسرقة البنوك والفيزا كارد وتخريب المواقع الإلكترونية ونشر الإباحية وغسل الأموال والتجسس على الآخرين.

١- جرائم اختراق الشبكات وأجهزة الحاسب الآلي، التي ترتبط بشبكة الإنترنت: حيث يقوم شخص ما أو جهة باختراق نظام الأمن بالشبكة والدخول إلى أجهزة الغير والكشف عن محتوياتها، والتخريب أو إتلاف البيانات أو مسحها أو تشويهها أو تعطيل البرامج المخزنة وجعلها غير قابلة للاستخدام.

٢- جرائم التحريف والتزوير: ويقصد بها التلاعب بالمعلومات المخزنة في الجهاز، أو اعتراض المعلومات المرسلة بين أجهزة الحاسب الآلي المرتبطة بالشبكة وذلك بغرض التضليل، عن طريق تغييرها وتحريفها وتزويرها.

٣- جرائم السرقة والاختلاس وعمليات التزوير والنصب، مثل سرقة المقالات والأبحاث العلمية، والاعتداء على الأموال الإلكترونية، المتداولة إلكترونياً سواء كان في إطار التجارة الإلكترونية، أو غيرها مثل عمليات السحب والإيداع في أجهزة الصراف الآلي.

وهذه الأموال مثلها مثل الأموال المادية يمكن أن تكون محلاً للسرقة والنصب وخيانة الأمانة إذ إن السداد في التجارة الإلكترونية يعتمد على التحويل الإلكتروني للأموال، أو استخدام البطاقات الائتمانية الإلكترونية، أو استخدام النقود الرقمية.
ومن صور جرائم الأموال الإلكترونية استخدام بطاقات ائتمانية انتهت صلاحيتها أو ملغاة من الجهة التي أصدرتها أو استخدام بطاقات مسروقة أو مزورة.

كذلك من صور جرائم التعدي على الأموال الإلكترونية: التعدي على أموال الغير بالوسائل الإلكترونية مثل الدخول إلى مواقع البنوك والدخول إلى حسابات العملاء وإدخال بيانات أو مسح بيانات بغرض اختلاس الأموال أو نقلها وإتلافها.

٤- الجرائم التي تضر بحماية المواقع الإلكترونية وتتمثل في الدخول غير المشروع في نظم وقواعد معالجة البيانات، سواء نجم عن هذا الدخول غير المشروع تلاعب بهذه البيانات أو لا، إذ إن مجرد الدخول غير المشروع إلى المواقع الإلكترونية يعتبر جريمة إلكترونية. كذلك تتمثل في الاعتداء على المواقع الإلكترونية سواء كان ذلك بمسح أو تعديل بيانات أو التلاعب بها، أو إعاقة تشغيل النظام.

٥- جرائم حماية البيانات الشخصية الإلكترونية، ومن صورها: انتهاك السرية

والخصوصية، وإفشاء البيانات بما يضر بصاحبها وكذلك الاطلاع على المراسلات الإلكترونية، والإدلاء ببيانات كاذبة في إطار العمليات والمعاملات الإلكترونية.



السرقات الإلكترونية وصلت إلى أكثر من مليوني حالة في العام.

كما تشمل المعلومات الإلكترونية المخزنة بالأجهزة والمرسلة عبر الشبكات والجرائم الخاصة بالقرصنة وسرقة حقوق الملكية الفكرية، وذلك عن طريق قرصنة البرامج الجديدة وسرقة الأفكار والمشاريع الخاصة بالإنترنت.

وتتضمن أيضاً جرائم حماية التوقيع الإلكتروني، والتوقيع الإلكتروني عبارة عن رموز إلكترونية تسمح بتمييز صاحب التوقيع عن غيره إذ يعتبر التوقيع الإلكتروني وسيلة لاعتماد المعاملات الإلكترونية، ويقوم مقام التوقيع الكتابي في المعاملات الورقية، لذا يعتبر جريمة إلكترونية مخالفة للقانون، كل فعل يقصد به تزوير أو تقليد التوقيع الإلكتروني، أو استخدامه دون علم وموافقة صاحبه.

٦ - جرائم الشرف والاعتداء على حرمة الحياة الخاصة للأفراد: والتي تشمل السب والقذف عبر الشبكة وتشويه سمعة الأفراد وإنشاء مواقع خاصة لهذا الغرض، وتزوير بعض الصور لإظهار الغير في صورة غير لائقة، بهدف الإضرار بهم.

ولقد ازداد عدد ضحايا هذه الجرائم في الفترة الأخيرة، نتيجة ارتفاع معدلات استخدام الإنترنت بين الشباب، وانتشار نوادي ومقاهي الإنترنت، والمجرم في هذا النوع من الجرائم الإلكترونية على درجة كبيرة من العلم والذكاء، لدرجة تمكنه من الإضرار بالضحية واختراق البريد الإلكتروني الخاص بها للحصول على قائمة مراسلاتها وإرسال رسائل تحمل عبارات سب وقذف وادعاء سوء السمعة وارتكاب أفعال مشينة من قبل الضحية.

٧- الجرائم الأخلاقية: وهي من أخطر الجرائم التي تسبب فيها عالم الإنترنت، وتتمثل في إنشاء مواقع إباحية تنشر الرذيلة، وتحرض على الفسق والفجور بهدف اصطياد الشباب، ولا ينكر أحد تأثير مثل هذه المواد في الأخلاق والعادات والقيم، خاصة مع انتشار الصور الفاضحة والمقالات المغرضة والأفلام والدعايات والمواقع المخلة بالآداب، فكل هذا له تأثير كبير في المتصفح.

ولقد أكد استطلاع جماهيري أجرته جمعية «معرفة بلا حدود» في مصر على ٣٠٠ شاب وفتاه من الفئة العمرية ما بين ١٢-٢٢ عاماً في المدارس والجامعات، لبحث اتجاهات الشباب حول استخدام الإنترنت – أن ٨٥ ٪ من مستخدمي الإنترنت يشاهدون المواقع الإباحية، مقارنة بـ ١٠ ٪ فقط للمواقع الدينية، و٢٠ ٪ للرياضة والفن و٦٥ ٪ للترفيه و ١٥٪ للأزياء والصحة والجمال، و ٣٪ فقط يشاهدون المواقع العلمية ومثيلتها.

ومن الجرائم الأخلاقية أيضاً: استغلال بعض الأشخاص للبريد الإلكتروني في إرسال الفيروسات والرسائل الإباحية، وتبادل المعلومات التي تمس الأخلاق والأمن، وهذا بحد ذاته جريمة لا يستهان بها.

٨ - بث مواد وأفكار ذات اتجاهات هدامة ومعادية للدين وهي من أخطر أنواع الجرائم الإلكترونية التي تواجه العالم الإسلامي، حيث تقوم بعض الجهات المتطرفة والمعادية ببث مواد ومعلومات تخالف الدين والثقافة الإسلامية وتشكك فيهما وتزرع في عقول الأجيال الجديدة أفكاراً مشوهة، تزعزع إيمانهم وتضعفه.

٩- الجرائم التي ترتكب من جانب الوسطاء، الذين يقدمون خدمات الإنترنت مثل نقل الخدمات، أو توصيل العميل بالشبكة، أو تخزين المعلومات، أو إنتاجها أو توريدها، وكذلك جرائم التهرب الضريبي في التجارة الإلكترونية، فالتجارة الإلكترونية مثل التجارة العادية تخضع لقوانين وإجراءات الضرائب والجمارك والرسوم وغيرها من الالتزامات المالية، وعلية فإن أي خرق لهذه الإجراءات في إطار التجارة الإلكترونية يعد من قبيل الجريمة الإلكترونية.

مئات الآلاف من الشركات في العالم وقعت ضحية القراصنة والمتلصصين.

١٠- جرائم التجسس عن طريق الإنترنت، والتي لم تعد قاصرة علي بيع أسرار دواء أو بحث علمي أو تصميم أو خلافه، ولكنها امتدت لما هو أخطر بكثير فيمكن إخفاء

معلومات لها طبيعة خاصة من السرية في صورة مقاطع رقمية تمثل المعلومة داخل ملف عبارة عن صورة، ولتكن صورة وردة ويرسل كارت معايدة لشخص أجنبي ويستطيع هذا الأجنبي من خلال برامج خاصة الاستفادة من المعلومات السرية.

ويلاحظ أن هناك قطاعات معينة تعرضت للاختراق أكثر من غيرها، وهي تجارة المبيعات الضخمة حيث بلغت نسبة اختراقها حوالي ٣٥٪، وجاءت الخدمات المالية بعدها بنسبة ١١٪، ثم الرعاية الصحية وصناعة السيارات بواقع ٩٪ لكل واحدة، أما الأعمال الحكومية والفيدرالية فكانت النسبة ١٪.

الإنترنت والجرائم الإرهابية

والأمر الخطير فيما يتعلق بالجرائم الإلكترونية هو استغلال الشبكة العنكبوتية ووسائل التكنولوجيا الحديثة في التخطيط للجرائم الإرهابية الكبرى، والنصب الدولي وجرائم المافيا وغسل الأموال.

فالإنترنت أصبح في السنوات الأخيرة وسيلة ممتازة للجماعات الإرهابية المنظمة، وأصبحت الشبكة تمثل لهم أحد أهم آلياتهم الإعلامية، كما استفادت هذه الجماعات من خدمات شبكة الإنترنت، خاصة ما يسمى بغرف الدردشة وبدأت في نشر أفكارها بشكل موسع وكذلك تعتبر الشبكة وسيلة فعالة لجمع التبرعات وتجنيد العناصر وأحياناً وضع الخطط.

ولقد لفتت جريدة الجمهورية القاهرية في تحقيق لها، الأنظار إلى خطورة تحول الإنترنت إلى قاعدة إرهابية، حيث دخلت



جرائم الإنترنت بدأت تتطور وتنتشر بشكل سرطاني مخيف في جميع أنحاء العالم.

الجريمة، وبخاصة «الإرهاب» مرحلة جديدة شديدة التعقيد والخطورة مع ظهور شباب «الهاكرز» أو ما يطلق عليهم نوابغ الكمبيوتر وتصرفاتهم غير المسؤولة.. والأخطر هو اتخاذ الجماعات الإرهابية من شبكة الإنترنت قاعدة للانطلاق منها للتخطيط وتنفيذ عملياتها وتجنيد بعض الشباب من المهووسين بهذه الشبكة والمتجولين عبر

مواقعها المختلفة وهو ما دفع خبراء مكافحة جرائم الإنترنت للدعوة إلى إطلاق مبادرة دولية لمكافحة الإرهاب عبر الإنترنت.

ملاذ آمن للجريمة

ولقد أصبحت شبكة الإنترنت –على حدّ قول الدكتور عبد الفتاح حجازي نائب رئيس مجلس الدولة وصاحب مؤلفات عدة حول جرائم الإنترنت – ملاذاً آمناً لكافة أنواع الجرائم المنظمة، فهناك مئات بل آلاف المواقع التي تحتوي على معلومات توضح

كيفية القيام بأعمال إرهابية، بدءاً من التنظيم، وحتى تصنيع القنابل.
وقد أثبتت التحقيقات أن تفجيرات أوكلاهوما في الولايات المتحدة الأمريكية حصل مرتكبها على معلومات في تصنيع المواد المتفجرة من أحد مواقع الإنترنت.. الأمر الذي يشير بوضوح إلى دخول الجريمة، وعلى رأسها الإرهاب مرحلة جديدة شديدة التعقيد، وخاصة مع ظهور شباب الهاكرز حيث تتمتع هذه الفئة بذكاء خارق فيما يتعلق بالكمبيوتر وشبكة الإنترنت، وهو ما يمثل خطورة جديدة نتيجة تصرفاتهم غير المسؤولة، فقد قامت الولايات المتحدة الأمريكية بسجن أحد هؤلاء العباقرة وهو «كيفين ميتسنيك» الذي اخترق شبكة البنتاجون وناسا، وارتكب جرائم سرقات عديدة، وقد أودع السجن بلا محاكمة، وعللت السلطات الأمريكية سبب احتجاز هذا الشاب، إلى أنه لو أطلق سراحه من الممكن أن يشعل حرباً عالمية نووية ثالثة، لأنه ليس من المستبعد أن يستطيع هذا الشاب فك الشفرة النووية التي بحوزة الرئيس الأمريكي.

فأسرار ارتكاب الجريمة الإرهابية موجودة على الإنترنت، وتداول الرسائل بين العناصر الإرهابية في أي مكان في العالم متاح بشكل كامل بلا أي مراقبة.. وكل هذه الأمور تؤكد أن الإرهاب يمكنه أن يصل لأي مكان في العالم ويقوم بتنفيذ أي جريمة إرهابية بواسطة التطور الرهيب في شبكة الإنترنت.

قصور قانوني وتشريعي

ولذلك يشدد خبراء الإنترنت والجريمة على ضرورة وجود مبادرة لمكافحة الإرهاب عبر الإنترنت، وأن الأمر يحتاج إلى مراعاة عدة نقاط أهمها أن يكون لدينا فريق أمني مدرب تقنياً تدريباً جيداً، وأن يكون مؤهلاً معلوماتياً حتى يستطيع التعامل مع الجريمة بشكلها الجديد، وأن يتم تأهيل أعضاء الهيئات التي تتعامل مع مثل هذه القضايا.



استغلال الإنترنت والتكنولوجيا الحديثة في التخطيط للجرائم الإرهابية الكبرى، والنصب الدولي وجرائم المافيا.

ويؤكد الخبراء أن القوانين التي تتعلق بجرائم الإنترنت بها قصور شديد، فالمشرع الذي لا يعرف شيئاً عن علوم الكمبيوتر، سيطرح لنا قوانين سيئة لا تصلح لمكافحة الجريمة المستحدثة، التي ترتكب عبر الإنترنت.. كل هذه الأمور يجب أخذها في الاعتبار حتى تؤتي المبادرة المزمع إطلاقها الثمار المرجوة منها.. ويجب أن تحتوي هذه المبادرة على إطلاق مواقع ثقافية مضادة للثقافات الإرهابية، وأن يراعى فيها استخدام أحدث فنون الإنترنت، وأن يتم إنشاء فرق لتتبع المواقع التي تنشر الفكر الإرهابي وتحتوي على أفكار تخل بالنظام والتقاليد، وكذلك تنقية هذه المواقع وحجبها عن طريق الجدران النارية، ويجب على الجهات التي ستنفذ هذه المبادرة مراعاة تجديد مواقعها أولاً بأول، والأخذ بأحدث الفنون في عالم الإنترنت، وهي سريعة التطوير، وحتى لا يكون لمثل هذه المواقع المشبوهة اليد العليا فيما تبثه عبر شبكة الإنترنت، وألا تكون مواقعنا المضادة مجرد ردود أفعال لما تحتويه المواقع الهدامة.

الإرهاب الرقمي

وعلى حد قول المستشار محمد الألفي - سكرتير عام الجمعية المصرية لمكافحة جرائم الإنترنت -، فإن الحدود قد اندثرت بين الإرهاب بمفهومه القديم والإرهاب الرقمي الذي أصبح تهديداً كبيراً لكل دول العالم، فمن الممكن اقتحام سجلات مستشفى، وتغيير البرامج العلاجية للمرضى، وبالتالي تهديد حياتهم، كما يمكن تدمير الاقتصاد باقتحام مواقع البورصات المالية العالمية، والاتصالات والكهرباء والمياه، ويمكن أن يصل الأمر إلى التدخل في الشبكات الأمنية وإغلاقها، وهذا الإرهاب الجديد يحظى باهتمام شديد من قبل الجماعات الإرهابية، لأن الإنترنت مجال مفتوح وواسع، ليس له حدود فكل ما تحتاجه هو جهاز كمبيوتر، ونقطة اتصال بالإنترنت وبعض المعلومات، ليمكن اقتحام الحوائط الإلكترونية وليس أدل على ذلك من قيام أحد المواطنين الأمريكيين المتخصصين في مجال الكمبيوتر بالتسلل الإلكتروني إلى شبكة الكمبيوتر الخاصة بقطاع الكهرباء بإحدى مدن ولاية فلوريدا، وتسبب في ظلام دامس للمدينة طوال ليلة كاملة انتشرت فيها أعمال السلب والنهب، وتسبب في حدوث انفلات أمني خطير وعند القبض عليه أكد أن هذه رسالة قوية لخلل أمني معلوماتي لدى الحكومة الأمريكية. ويجب على دول العالم أن تتخذ العديد من الخطوات في سبيل مكافحة هذا الإرهاب،

ويأتي في مقدمتها إحداث إصلاح تشريعي، والنص صراحة بتجريم استخدام التقنيات العلمية الحديثة في الإضرار بأمن الدول من الخارج والداخل، ووضع قوانين للانترنت تشمل شقاً موضوعياً حيث يجرم ويعاقب كل من أتى أفعالاً غير مشروعة عبر شبكة الإنترنت، وشقاً إجرائياً يوضح إجراءات تفتيش الحاسب الآلي وضبط المعلومات التي يحويها ومراقبة المعلومات أثناء انتقالها.

أمن الكمبيوتر والمعلومات

وهكذا تتزايد الحوادث والجرائم المتعلقة بالكمبيوتر وشبكة الإنترنت يوماً بعد يوم، رغم الجهود المكثفة التي تبذلها الشركات العملاقة مثل مايكروسوفت وغيرها لتوفير الجانب الأمني وتضييق الخناق على الهاكرز، إلا أن غالبية هذه الجهود تذهب سدى بفضل الأساليب غير التقليدية التي يلجأ إليها القراصنة والتي تسبب خسائر مادية تجاوز المليارات بالنسبة لشركات الكمبيوتر من جانب، وغيرها من الهيئات والمصالح التي تعتمد على الحاسب الآلي في تسيير أعمالها. ففي واشنطن تم كشف النقاب عن أن هذه الحوادث الأمنية بالنسبة للكمبيوتر قد زادت خاصة في مجال الأعمال والتجارة، بنسبة كبيرة لدرجة حيرت خبراء أمن وتقنية المعلومات، الذين لا يعرفون على وجه التحديد كيف يمكن ملاحقة هذه الحوادث والسيطرة عليها وحماية عملائهم. وهذه الحوادث حسب أحدث دراسة علمية ارتفعت بنسبة ٨٤ ٪ في الفترة ما بين السنوات الأخيرة وأن نسبة غير قليلة منها تمت من خلال ديدان البريد الضخم على حد تعبير الدراسة التي أجرتها أنظمة الأمن الخاصة بالشبكة العنكبوتية.



محاكمة أمريكي في لوس أنجلوس بتهمة الاحتيال الإلكتروني وإرسال رسائل مزعجة وخداع المستخدمين.

والطريف أن هذه الدراسة تزامنت مع أحدث تقرير صدر عن مجلس التجارة والتنمية التابع للأمم المتحدة، حول دور التجارة في تحقيق النمو خلال السنوات القادمة، إذ أكد أنه في الوقت الذي ينتظر فيه أن تزدهر التجارة الإلكترونية في جميع أنحاء العالم، فإن الحوادث الأمنية تتزايد بصورة غير مسبوقة، وفي ذلك ربط واضح بين تنامي الاستخدام وارتفاع أعمال القرصنة الكمبيوترية.

وقد ارتبطت الجريمة الإلكترونية بما يسمى «القراصنة» إذ لوحظ أن معظم المتسببين في عمليات القرصنة هم أصلاً مبرمجون لديهم دوافع نفسية غير سوية ونستطيع تقسيم هؤلاء القراصنة إلى ثلاثة أنواع:

١- ذوو القبعات البيضاء: الذين يهاجمون أجهزة الكمبيوتر بطريقة شرعية وبأوامر من السلطة ويهاجمون وفق خطط وتنظيم للهجوم عندما يطلب منهم.

٢- ذوو القبعات الرمادية: أحياناً يقومون بالمهمة كقراصنة أشرار وأحياناً لهدف آخر، وبعضهم يؤمن بنظرية «حرية المعلومات أياً كانت هذه المعلومات» بما فيها التي تتعلق بتأمين الأجهزة والشبكات، ومعرفة نقاط الضعف ولا يرون غضاضة في الهجوم على أي موقع من أجل المزيد من إجراءات الأمن والوقاية.

٣- ذوو القبعات السوداء: وهم يهاجمون بهدف سطو مالي أو معلوماتي ضار.

ويتوقع خبراء في المعلومات وأمن الكمبيوتر أن تظل المعركة قائمة بينهم وبين القراصنة، ويقولون إنه لا يلوح في الأفق أي بادرة لانتهاء هذا الأمر، لأن دوافع القرصنة غريبة ومريبة وتتنوع ما بين الفضول والرغبة في معرفة أسرار الغير وما بين سرقة المعلومات وابتزاز أصحابها والشركات القائمة عليها، ومن ثم الحصول على أرباح وفيرة من جراء ذلك، وهناك جانب ثالث وهو العبث من بعض من يطلق عليهم «مدمنو النت» حيث يسعى هؤلاء من خلال معرفتهم الدقيقة بالشبكة إلى التجول في المواقع المختلفة، وسرقة المعلومات وهم لا يدركون أن ذلك يسبب عائقاً ومشاكل لا حصر لها لبعض الشركات الكبرى.

في الوقت نفسه تتزايد الأبحاث والدراسات المختلفة حول توفير الأمان الكلي للمعلومات بحيث تقطع الطريق أمام كل متطفل أو عابث وتجعل الأسرار المختلفة بمنأى عن العرضة والتشهير.

على أن الأمر ليس بهذه السهولة لأن التطور في الجانب الأمني يواكبه تقدم في الجانب

المتعلق بالجريمة بحيث يصبح من الصعوبة بمكان التأكيد على أن جرائم المعلومات أصبحت في طي النسيان، أو أنها دخلت البوابة الخلفية للتاريخ وعلى أية حال فإن الحرب قائمة والصراع دائر، بلا توقف بين خبراء أمن المعلومات والقراصنة بأنواعهم المختلفة.

نقص إجراءات الحماية

وتشير استطلاعات الرأي إلى أن الشركات والمشروعات الضخمة في العالم والشرق الأوسط بصفة خاصة، تعاني من نقص حاد في إجراءات الحماية وأمن المعلومات.. ففي بعض البلدان العربية ظهر أن ٥٣٪ من هذه المؤسسات ليس لديها أية سياسات تتعلق بأمن المعلومات، أو أن لديها سياسات غير رسمية، كما تبين تراجع عدد الشركات التي تقوم بقياس مدى فاعلية أمن المعلومات، وهذا يشير إلى أن مديري الشركات والمؤسسات غير قادرين على تقدير مدى كفاية وفاعلية أنظمتهم وقراراتهم المتعلقة بأمن المعلومات كما أظهرت الاستطلاعات أنه لا توجد أقسام أو إدارات في شركاتهم تعنى بمسألة أمن المعلومات.

وتكشف الاستطلاعات أن بعض المؤسسات بدأت تتبنى برامج لتطوير هندسة الأمن وبرامج الحماية، رغم أن هناك كثيراً من المديرين يؤكدون أن شركاتهم لا تزال تعتمد على نظام كلمة السر (Password) في مجال الحماية!!

ولا شك أن مسألة وجود قسم خاص بأمن المعلومات في الشركات من أهم متطلبات التأكد من تنفيذ سياسات وبرامج حماية المعلومات ومراقبتها، كما أنه من الضروري تأمين استقلالية هذا القسم وربطه ربطاً مباشراً مع إدارة الشركة في أعلى مستوياتها، ليتمكن المسؤولون عن أمن المعلومات والذين يجب أن يكونوا أيضاً أعلى المستويات من رفع تقارير عن رؤيتهم لأولويات الشركة فيما يتعلق بأمن المعلومات مباشرة إلى الإدارة العليا.

ولا بد من الإنفاق بسخاء لتبني تقنيات حماية جديدة بحيث تتمكن الشركات الكبرى من الحفاظ على المعلومات وسريتها ومنعها من الاختراقات.. وهذا النوع من الإنفاق يجب أن يحتل المرتبة الأولى من سلم الأولويات للشركات خاصة الساعية لتقديم خدماتها عبر الإنترنت، ويلاحظ أن العديد من الشركات بدأت في الوقت الحالي بزيادة الإنفاق على الأمن المتعلق بالمعلومات ويعتزمون كذلك زيادة هذه النسبة، وتؤكد هذه الشركات أن الاستثمار في مجالات التدريب وتعزيز قدرات الحماية من أهم العوامل الداعمة لأمن تقنية المعلومات.

مقترحات للمواجهة

ويشير خبراء في مجال الكمبيوتر إلى أن أمن المعلومات يشكل في الوقت الراهن حجر الزاوية في نهضة تكنولوجيا المعلومات والاتصالات.. فمن المعروف أن المسافة المتاحة للخصوصية تتناسب عكسياً مع التقدم التكنولوجي لأدوات المعلوماتية والاتصالات.. لذا فإنه من المفترض أن بناء تكنولوجيا وطنية لأمن المعلومات والاتصالات، قد يسمح بعضوية دائمة في مجلس الأمن التكنولوجي.

الأمريكي «كيفين ميتسنيك» اخترق شبكة البنتاجون وناسا وكاد يشعل حرباً عالمية نووية ثالثة، فسجنته أمريكا بلا محاكمة.

وهناك عدة مقترحات تحدث عنها خبراء الإنترنت والقانون، من الممكن الأخذ بها للحد من انتشار الجرائم الإلكترونية ومواجهتها وتعقب مرتكبيها، منها:

١- أن تتبنى الجامعة العربية وضع اتفاقية عربية مشتركة، تصدر تشريعاً نموذجياً تستعين به الدول العربية في هذا الشأن، لمواجهة هذا العبث التكنولوجي، والتخفيف من آثاره السلبية.

٢- أن تقوم الدول العربية وغيرها بإدخال تعديلات في القوانين الحالية، وإضافة تشريعات جديدة إلى منظومة التشريعات لديها، لتعقب الجرائم الإلكترونية، والحدّ منها وردع مرتكبيها، ففي ظل عدم وجود تشريع حقيقي يعاقب ويجرم المستخدمين والمستغلين للتكنولوجيا والتطور العلمي، سوف تصبح التكنولوجيا مصدراً لتنغيص حياة الإنسان المعاصر وتهديد خصوصياته وفضحه ومعرفة أدق أسراره.

٣- الدعوة إلى ميثاق شرف على مستوى الدول والمجتمعات، يتضمن أخلاقيات وواجبات وحقوق الأفراد إزاء هذه الإنجاز العلمي، ويتضمن نصوصاً تضمن عدم الأحاديث المزعجة أو المخلة بالآداب العامة أو بالذوق العام، وعدم الإساءات الشخصية الناتجة عن استخدام أجهزة الكمبيوتر وشبكة الإنترنت.

ولابد أن تشمل نصوص القوانين المقترحة مشاهدة الأفلام المخلة بالآداب العامة، وتمتد إلى تجريم استخدام الإنترنت في جرائم النصب والدعايات المضللة والإعلان عن الجوائز الوهمية والترويج لأشياء ممنوعة أو سلع فاسدة أو بضائع مهربة أو مصنوعات مقلدة كما يجب عدم السماح بالدخول على الإنترنت إلا عن طريق جهة واحدة لا يمكن تجاوزها وتملك هذه الجهة وسائل الحماية والرقابة الفكرية، ومنع كل ما يتعارض مع الآداب والأديان والأخلاق.



الكثير من الدول والمجتمعات لم تضع حتى اليوم وسائل مقاومة الجرائم الإلكترونية وتعقب مرتكبيها.

٤- تطوير برامج الحماية: فنحن نعلم أن هناك العديد من برامج الحماية وأمن المعلومات التي يمكنها أن تحد من هذه الجرائم.. ولكن لابد من إحداث طفرة كبيرة في هذه البرامج لحماية الشبكات وتأمين الكمبيوتر وشبكات الاتصال، بعد أن أصبح علماً متطوراً، ووضع نظم آمنة للمحافظة على سرية البرامج.

٥- أن تقوم الجهات الأمنية الدولية ببذل الجهود للحاق بمرتكبي حوادث الضرر على الإنترنت ومتابعتهم، وتطوير الإمكانيات في هذا المجال، لتتبع الجرائم المعلوماتية والتوصل إلى مرتكبيها.

٦- أن تقوم وزارات الداخلية في الدول العربية والإسلامية بتشكيل فرق من الشرطة المتخصصة في كل دولة، والتي تحترف ضبط هذه الجرائم، وقد أحرزت مصر تقدماً في هذا المجال فانتشار الجريمة الإلكترونية وتطورها بهذه الصورة اللافتة للنظر، جعل الداخلية المصرية تفكر بجدية في استحداث آليات فاعلة للتعامل معها، فلديها فنيون متميزون من خريجي أكاديمية الشرطة يعملون في هذا المجال وهناك الإدارة العامة للمعلومات والتوثيق التابعة للوزارة وهي تضم إدارة مستقلة لجرائم الحاسب، والتي نجحت في تعقب الكثير من الجرائم الإلكترونية والكشف عنها ومعاقبة مرتكبيها.. فهذه الإدارة بدأت تتعامل مع الجريمة الإلكترونية مثلها مثل الجريمة التقليدية وقامت بحصر جميع القضايا من هذا النوع من نصب وسرقة وإساءة سمعة ومواقع مخلة وإضرار بالمال العام.

ونحن نحذر من أن المواجهة مطلوبة وعلى وجه السرعة من كل الدول والمجتمعات، ولابد من وجود استراتيجيه فعالة لدى الدول تحارب هذه الجرائم لتقليلها ومحاولة التحكم فيها، ولا ننسى دور الأفراد في محاربتها عن طريق توعيتهم بإيجابيات وسلبيات استخدام شبكه الإنترنت وحث الشركات المتخصصة على إنتاج برامج الحماية التي تحمي البرامج وتحمي المتصفح.. وإلا فإن هذا النوع من الجرائم سيستمر ويطغى على ساحة الإجرام بشكل كبير وسيتطور مع مرور الوقت إلى ما هو اخطر وأعقد مما هو عليه الآن.

المراجع:

- الجريمة الإلكترونية خطر يهدد الجميع - علي هاشم - جريدة الجمهورية - 4 مايو 2006م.

- الجرائم الإلكترونية - عادل حماد أبو عِزَّة.

- جولة في عالم الجريمة الإلكترونية - أشرف شوبك - الأهرام - 13 مارس 2007م.

- الجريمة الإلكترونية - شبكة عربيات - 24-6-2001.

- أمن الكمبيوتر.. في خطر - موقع العالم الرقمي - العدد 17 - الأحد 18 صفر 1424.

- الإنترنت.. قاعدة إرهابية - محمد عبد الجليل - الجمهورية - 5 مارس 2007م.

- جريمة.. نت - فيفي العريان - جريدة الجمهورية - 1 فبراير 2007م.

- الكمبيوتر شريك أساسي في الجرائم الإلكترونية - نسرين صادق - جريدة الجمهورية - 15 فبراير 2007م.

التفكير الفلسفي والثقافة العربية

أسباب الغياب

د. رشيد الحاج صالح

مقدمة :

يشكل غياب طرق التفكير الفلسفية عن الثقافة العربية التقليدية والمعاصرة سمة بارزة لهذه الثقافة. ترى ما هي أسباب ذلك الغياب؟ ولماذا نطالب بإدخال تلك الطرق للثقافة العربية؟

الفكر البشري حاول خلال تطويره التاريخي بناء أنظمة فكرية متعددة للكون والجماعات البشرية حاولت ترتيب أشياء الكون وفق ذلك النظام عبر التفكير العقلي وتكوين المفاهيم. فالإنسان عندما يفكر يهتم أساساً بجعل العالم المحيط به، سواء كان عالماً طبيعياً أم اجتماعياً أم علمياً أم سياسياً، بجعله واضحاً وسهل الفهم، فالتفكير أو التفلسف هو بكل بساطة - تكوين مفاهيم أو تصورات كلية، بمثابة خطط عقلية يعتقد المفكر أنها تعبر عن حقيقة العالم الخارجي، وأن العالم يسير وفق تلك التصورات، أي أن الطبيعة والحياة والمجتمعات تسير وفق نظام معين على العقل أن يكتشفه. ولذلك قال كانط: إن التفكير هو معرفة بالمفاهيم. وكلما سار العالم الخارجي والمجتمعات بشكل يتفق مع تلك التصورات كلما حازت تلك المفاهيم على احترام الناس وأصبح صاحب الأفكار من المنظرين للعالم المحيط بنا.

الدول تعيش ذلك المفهوم وتنظم حياتها وفقه. بينما شعوب الدول التي لم تطبق مفهوم الاشتراكية عاشت حياة مختلفة وبما يتناسب مع المفاهيم التي اعتمدتها في حياتها السياسية والاجتماعية. فالبشر يعيشون حياتهم من خلال المفاهيم والأفكار التي يكونونها عن الحياة وليس الحياة بذاتها. وبكلمة أخرى يعيشون الحياة بفلسفتهم عن الحياة.

الفلسفة والبحث عن القوانين

وإذا حللنا التساؤل الفلسفي ذاته فإننا نجد أن هذا التساؤل يبحث دائماً عن ماهية الظاهرة المدروسة وأصلها والمبدأ الذي ينتظم بموجبه وجود هذه الظاهرة وتطورها. فالفلسفة إذاً بحثٌ عن ماهية الظواهر: اجتماعية كانت أم كونية. وماهية الظاهرة هي القانون الذي تسير بموجبه وتتطور، والقانون أو المبدأ الذي يقبع خلف الظاهرة هو الذي يفسر الظاهرة ويساعد على فهمها.

فالفلسفة تجعل الإنسان يفهم العالم المحيط به، وتمكنه من إدراك ما يحيط به من واقع وأحداث. ولذلك تمنح الإنسان القوة. والقوة سلطة ولذلك نجد أن سلطة المعرفة تكاد

تكون من أقوى السلطات التي مارسها البشر على مدى التاريخ. ويكاد يكون الصراع على سلطة المعرفة أو الحقيقة سواء كانت سياسية أو ميتافيزيقية أم علمية أم اجتماعية والنطق باسمها من أقوى الصراعات بين البشر.

جهة أخرى تكوين سلطة معرفية لها التفكير شروط وعدم توفر هذه الشروط يعوق التفكير الفلسفي ويمنعه من القيام بمهمته في تفسير العالم المحيط بنا وفهمه.

وعداءات عديدة. فالسلطة المعرفية تخفي خلفها سلطة اجتماعية وسياسية تسعى للسيطرة على المجال المعرفي والقيمي للمجتمع.



لوحة فنية تبيّن أثر العرب في الفلسفة الأوروبية

بغية إيجاد تفسير لحدوثها، والذي هو من

تنتجها الفلسفة جرّت الفلسفة إلى صراعات

هنتينغتون

عندما يستخدموا عقولهم في مناخ من الحرية تتفتح قدراتهم على الفهم والتفكير المنهجي [illegible] الأفراد الذين يسمح لهم بامتلاك المستقبل والتخلص من أعباء الماضي عبر حل مشكلات الحاضر. ولذلك فقد قدمت الفلسفة للبشرية العلم فالعلم ليس أكثر من تبني للطرق الفلسفية في البحث عن الظواهر التي تدرسها لإيجاد القوانين التي تتحكم بها والفرق الأساسي بين الفلسفة والعلم هو أن الفلسفة حاولت البحث عن قوانين الكون والحياة بطرق ميتافيزيقية أما العلم فيتبنى الطرق الفيزيقية. الفلسفة ليست [illegible] لا طائل منها وهي ليست الطريق المعبد

غير أن التفكير الفلسفي الذي هو بحث عن المبدأ أو القانون الذي يكمن وراء الظواهر بغية إيجاد تفسير لحدوثها، والذي هو من جهة أخرى تكوين سلطة معرفية لهذا التفكير شروط وعدم توفر هذه الشروط يعوق التفكير الفلسفي ويمنعه من القيام بمهمته في تفسير العالم المحيط بنا وفهمه

للجنون أو الشرك أو الإلحاد بل على العكس من ذلك تماماً إنها جهد فكري يهتم ويتناول الحياة وما فيها من مطالب وحاجات وسعيٌ للإصلاح والنهضة والارتقاء بإنسانية الإنسان، إنها محاولة دؤوبة لخلق أفضل

كوبرنيكوس

شروط للحياة الإنسانية بغية تحقيق رفعة المجتمع وسعادته.

أما غياب الحرية عن المجتمع فيعني بقاء أحوال الأمة على حالها، ويعني بقاء حالة التراجع الحضاري للمجتمع.

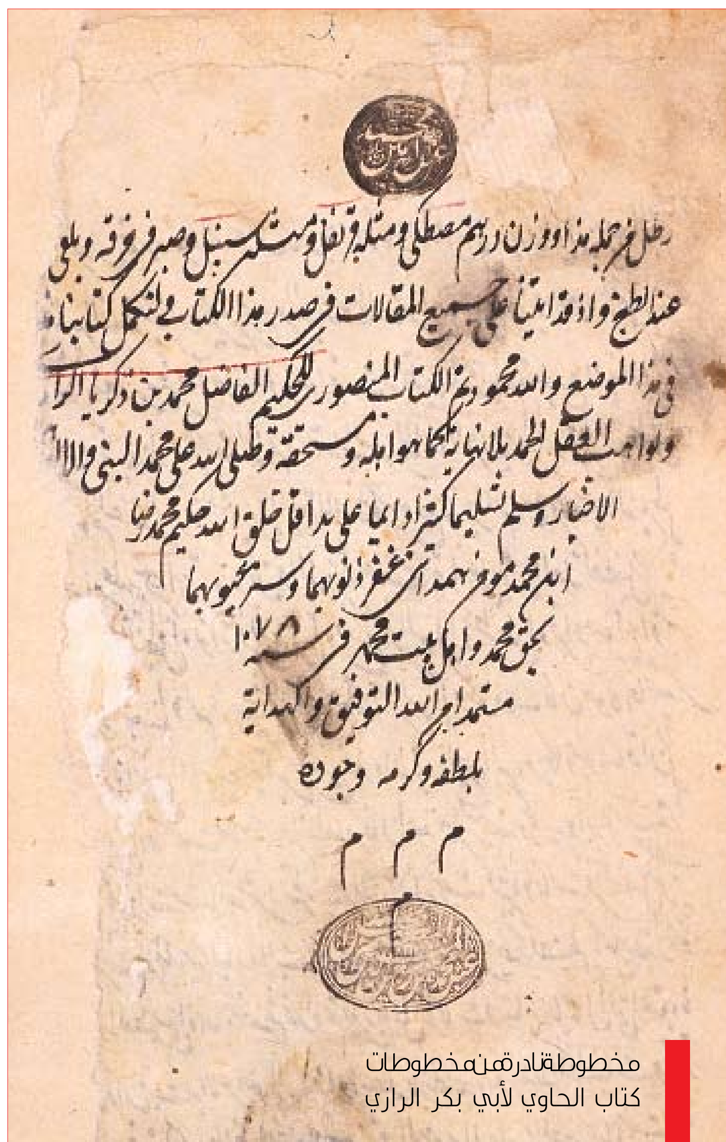
عندما تغيب الحرية ويحل الظلام الفكري والسياسي في المجتمعات فإن الفلسفة تُربط بمفاهيم مثل الجنون والزندقة، أما عندما تنعم تلك المجتمعات بقسط من الحرية فإن الفلسفة تسهم في رفعة المجتمع ورقيه المعرفي والثقافي وتساعد المجتمع على تكوين تصورات واعية عن الحياة والكون، كما حدث مع الفلسفة العربية الإسلامية كما أنها تسهم في نهضة الأمة وإصلاح أحوالها كما حدث معها في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. فالفلسفة تغيب بغياب الحرية ولذلك فهي دائماً تطالب بالحرية.

قدمت الفلسفة للبشرية العلم، فالعلم ليس أكثر من تبني الطرق الفلسفية في البحث عن الظواهر التي تدرسها لإيجاد القوانين التي تتحكم بها والفرق الأساسي بين الفلسفة والعلم هو أن الفلسفة حاولت البحث عن قوانين الكون والحياة بطرق ميتافيزيقية أما العلم فتبنى الطرق الفيزيقية

أول موسوعة طبية في تاريخ الإنسانية وأهمها

الحاوي في الطب للرازي

د. علي عفيفي علي غازي



مخطوطة نادرة من مخطوطات
كتاب الحاوي لأبي بكر الرازي

مقدمة:

يأتي الانتهاء من دراسة وتحقيق موسوعة الحاوي في الطب للرازي؛ بعد ما يقرب من أربعة عشر عاماً قضاها الدكتور خالد حربي خبير المخطوطات في جامعة الإسكندرية وأستاذ تاريخ ومناهج وفلسفة وعلوم الحضارة الإسلامية بين النسخ المخطوطة للموسوعة والتي بلغت تسع نسخ جمعها من متاحف ودور محفوظات تقتنيها في مختلف أنحاء العالم، لينتهي من أول تحقيق علمي لهذه الموسوعة المهمة في تاريخ الطب الإنساني كله، ولم يبق إلا شهور قليلة يحتاجها لمراجعة بروفات طباعة الكمبيوتر، لتخرج إلى النور، وتكون تحت تصرف الباحثين والأطباء والعلماء؛ لينهلوا من علمها الغزير، ويتعلموا من مدرسة الرازي الطبية.

الدكتور خالد حربي معروف بتحقيقاته العلمية الجادة وبأعماله العلمية الرصينة، فضلاً عن ترجماته التي تعد إضافة جديدة للمكتبة العربية، فقد صدر له أكثر من أربعين كتاباً في التراث العربي والمخطوطات وعلوم الحضارة الإسلامية، جاء العديد منها في الرازي دراسة وتحقيقاً ونشراً لمؤلفاته، التي كانت لا تزال مخطوطة قبل صحبته للطبيب والعالم العربي والتي أثمرت مجموعة من الأعمال شكلت فهماً عميقاً للرازي ومنهجه وأسلوبه ومصطلحاته وعُدت بمثابة تمهيد لتحقيق الحاوي التي تعد أعم وأهم وأضخم موسوعة طبية في مؤلفات الطب العربي الإسلامي، بل في تاريخ الطب الإنساني كله، فهي أول موسوعة طبية لكافة المعلومات والعلوم الطبية المعروفة حتى وفاة الرازي في بداية القرن العاشر الميلادي (313هـ/925م)، ذلك المشروع التراثي

المهم الذي تجشم عناءه وقرر أن ينتهي منه لتحقيق النفع للبشرية والتعريف بالنهضة العلمية والطبية التي حققها علماء الحضارة الإسلامية.
وقد اعتمد في التحقيق على تسع نسخ خطية تكاد تكون هي كل النسخ الخطية الموجودة في العالم، يبلغ عدد صفحاتها 6620 صفحة مخطوطة، اشتمل تحقيقها على أكثر من نصف مليون هامش تحقيق متضمنة المقابلات بين النسخ الخطية لضبط سياق النص، وشرح كافة المصطلحات الطبية والصيدلانية واللغوية والأمراض والأعراض والأدوية المفردة والأدوية المركبة، والأطعمة، والنباتات، والأعشاب، والحيوانات، والمعادن، والأحجار، والأملاح، والموازين، والأعلام من أطباء الهند واليونان والسريان والإسكندرانيين، والعرب والمسلمين، وكذا مؤلفات كل هؤلاء، الأمر الذي أدى إلى اكتشاف كثير من الأفكار والآراء والنظريات الرازية، وغير الرازية، التي لم تكتشف من قبل، تلك الاكتشافات التي سوف تحدث تغييراً في مسار تاريخ الطب العربي الإسلامي، بل في مسار تاريخ الطب الإنساني كله.

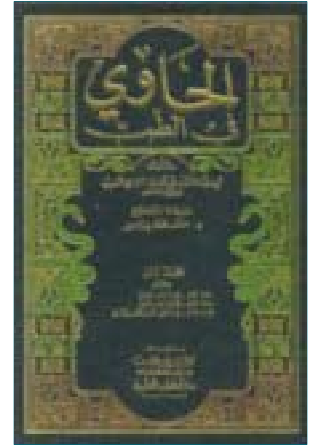
وأبو بكر محمد بن زكريا الرازي (250 – 313هـ/864–925م) أبرز أطباء الحضارة الإسلامية وطبيب المسلمين بدون منازع، وأبو الطب العربي، وجالينوس العرب، بل وحجة الطب في العالم منذ زمانه في القرن الثالث الهجري/التاسع الميلادي، وحتى القرن الثامن عشر للميلاد، ففي خلال هذه القرون الممتدة كانت مؤلفات الرازي الطبية والعلاجية تشكل أسلسة هامة لأسس تعليم طلاب الطب في جميع أنحاء العالم، ويرجع ذلك إلى الإسهامات الطبية والصيدلانية، والبحثية والتعليمية الأكاديمية الرائدة التي قدمها الرازي، وعبرت بحق عن روح الإسلام وحضارته إبان عصورها المزدهرة، وعملت على تقدم علم الطب وأفادت منها الإنسانية بصورة لا يستطيع أن ينكرها مُنكر.

وتأتي أهمية موسوعة الحاوي Continentes في الطب من كون الرازي قد جمع فيها كل الخبرة الإكلينيكية التي عرفها في مرضاه، وفي نزلاء البيمارستانات (المستشفيات)، وكانت فتحاً جديداً في تاريخ تعليم الطب، كما تعتبر أضخم كتاب عربي وصل إلينا كاملاً ولا يزال ضخماً غنياً بالمعلومات الطبية لم يسبر غوره، ولم يدرس بدقة وتأصيل لكثرة ما تضمنه من أسماء الأدوية وصيدلية تركيبها وأسماء الأطباء من العرب وغير العرب الذين أخذ من مؤلفاتهم في هذا


لوحة افتراضية للرازي يشخّص مريضاً

أبو بكر محمد بن زكريا الرازي (٢٥٠–٣١٣هـ/٨٦٤–٩٢٥م) أبرز أطباء الحضارة الإسلامية، وطبيب المسلمين بدون منازع، وأبو الطب العربي، وجالينوس العرب، بل وحجة الطب في العالم منذ زمانه في القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي، وحتى القرن الثامن عشر للميلاد

الكتاب، ولضخامة الكتاب بهذا الشكل لم يقرضه طبيب من الذين أعقبوا الرازي، وكل ما فعله الممارسون من بعده أن تداولوا صوراً مختصرة منه .



تأتي أهمية موسوعة الحاوي Continentes في الطب من كون الرازي قد جمع فيها كل الخبرة الإكلينيكية التي عرفها في مرضاه، وفي نزلاء البيمارستانات (المستشفيات) وكانت فتحاً جديداً في تاريخ تعليم الطب كما تعتبر أضخم كتاب عربي وصل إلينا كاملاً

وقد اشتهر الحاوي بذكر عدد كبير من الحالات السريرية التي تجاوز عددها المئة حالة، وهو موسوعة طبية اشتملت على كل ما وصل إليه الطب إلى وقت الرازي، ففيه أعطى لكل مرض وجهة النظر اليونانية والسريانية والهندية، والفارسية، والعربية، ثم يضيف ملاحظاته الإكلينيكية، ثم يعبر عن ذلك برأي نهائي، ولذلك اعتبر الحاوي من الكتابات الهامة في مجال الطب؛ التي أثرت تأثيراً بالغاً في الفكر العلمي في الغرب، إذ ينظر إليه عادة على أنه أعظم كتب الطب قاطبة حتى في العصور الحديثة .

ويتفق جميع المؤرخين القدماء والمحدثين على أن الرازي توفي قبل أن يُخرج هذا الكتاب، ويرجع الفضل في إخراجه إلى ابن العميد أستاذ الصاحب بن عباد الذي طلبه من أخت الرازي، وبذل لها دنانير كثيرة، حتى أظهرت له مسودات الكتاب، فجمع تلاميذه الأطباء ومنهم: يوسف بن يعقوب، وأبو بكر قارن الرازي، فرتبوا الكتاب، ونسقوه وبوبوه في نسخة مخطوطة واحدة كاملة تداولها كل من جاء من بعدهم.

وما زال الحاوي عمدة كل دراسات تاريخ العلم عامة، وتاريخ الطب خاصة على المستويين العربي والغربي ومع ذلك يعترف جميع المشتغلين بتاريخ العلم على مستوى العالم أن الحاوي لم يحقق حتى الآن تحقيقاً علمياً دقيقاً، فما زال الكتاب بكراً لم يعمل به الباحثون باهتمام وشمول ودقة، وهذا ما يجعل تحقيق الدكتور خالد حربي له تميز وتفرد وإضافة حقيقية إلى المكتبة الطبية والتاريخية العربية بحق، ضمن مشروعه التراثي المنصب على تحقيق ونشر مؤلفات الرازي المخطوطة منذ عام 1994.

وقد ذكر علماء الغرب أن كتاب الحاوي في الطب هو أعم موسوعة في الطب اليوناني العربي، وأهم أعمال الرازي؛ فجاء أوسع وأثقل كتاب ترجم إلى اللاتينية وطبع في أوروبا وظل عمدة الدراسات الطبية الغربية على مدار قرون طويلة .

ويُذكر أن أول ترجمة لهذه الموسوعة قد ترجمت على يد طبيب يهودي من صقلية يدعى فرج بن سالم – ويعرف في العالم اللاتيني باسم فراجوت – بأمر من شارل الأول أمير نابولي وصقلية، حيث انتهى فرج هذا من ترجمة «الحاوي» في عام 1279 ميلادي، وكانت بعنوان Liber Dietus El-havi، لكن الترجمة لم تنشر إلا في عام 1486 في بريشيا والبندقية في إيطاليا.

وبين عامي 1279 و1486 ظلت مخطوطات الحاوي اللاتينية نادرة، فمكتبة كلية الطب في باريس لم تكن تمتلك في منتصف القرن الرابع عشر إلا نسخة واحدة منه ، ومن الطريف أن ملك فرنسا لويس الحادي عشر اضطر إلى دفع تأمين مالي كبير في مقابل أن يستعير هذه النسخة لكي ينسخ عنها أطباء البلاط الملكي الفرنسي مرجعاً لهم، ثم ظهرت للحاوي عدة طبعات بعدة لغات أوروبية عامي 1486 و1509 حققت انتشاراً أكبر للموسوعة، وجعلتها متاحة للأطباء والباحثين الأوروبيين في مجال الطب، ونشرت للحاوي ترجمة لاتينية أخرى باسم Continens Rasis في البندقية عام 1542، جاءت في ٢٥ جزءاً، وبلغ وزنها حوالي 9 كيلو جرامات كما قدم Green Hill طبعة ممتازة عام 1548.

أما الطبعة العربية لكتاب «الحاوي» فقد تأخرت حتى سنة 1955، حين ظهر الجزء الأول من هذا الكتاب والذي اعتبره جميع الخبراء بالطب العربي القديم من أهم المصادر، وقد قامت دائرة المعارف العثمانية في حيدر آباد الدكن في الهند وبمعونة من حكومة الهند بتشكيل فريق من العلماء والباحثين، جمع عدة نسخ خطية من الموسوعة ولتستمر

طبع الكتاب، حتى اكتمل في عام 1971، وجاء في مجموعة مكونة من 23 جزءاً ويقع الجزء الثالث والعشرون في قسمين يكون كل قسم منهما مجلداً إلا أن هذه الطبعة لم تحقق تحقيقاً علمياً دقيقاً، ومن هنا تأتي أهمية ما يقدمه الدكتور حربي من خدمة جليلة للباحثين، ومن نفع للبشرية من خلال تحقيقه لتلك الموسوعة.

ولا يعد مؤلف الرازي الوحيد بين المؤلفات والمخطوطات العربية الذي حمل هذا الاسم، بل إن هناك عدداً من الأطباء العرب ألفوا كتباً وأطلقوا عليها نفس الاسم «الحاوي» منهم: الطبيب علي بن سليمان من أطباء القاهرة أيام العزيز بالله الفاطمي، توفي 411هـ-1021م، وسماه: كتاب الحاوي في الطب نجم الدين محمود الشيرازي توفي عام 730هـ – 1329م، سماه كتاب الحاوي في علم التداوي.

ويسعى المحقق من خلال أسئلة منهجية وجوهرية حاول الإجابة عنها في منهجه لتحقيق الحاوي كأول وأعم وأهم موسوعة طبية في تاريخ الإنسانية، وتطلب ذلك منه أن يناقش بصورة فاعلة عدة محاور رئيسة تتمثل في التساؤلات الآتية:

ما الصورة التي وصل إليها العلم في عصر الرازي، وما موقفه منها؟

ما مقدماته المعرفية والمنهجية التي انطلق منها؟

ما المنهج الذي اتبعه للوصول إلى ما وصل إليه؟

ما طريقته في الدرس العلمي، أصولها ومميزاتها؟

ما مدى تأثيره في تلامذته وعلماء عصره، وما خصائص التقاليد العلمية التي أرساها، وأثرها في الأجيال اللاحقــة؟

ما الحجم الحقيقي لإنجازاته العلمية، هل استطاع تحقيق إنجاز علمي يتميز عن إنجازات السابقيـن، وأثر في اللاحقين؟

ما هو دور الحاوي في الطب للرازي في حفظ ونقد تراث الأمم الأخرى؟

أسئلة منهجية وجوهرية دار حول إجابتها بحث الدكتور خالد حربي، خاصة أن أقوال أبقراط كانت لا تلقى أي نقد أو معارضة من أطباء إسلاميين في القرنين الثاني والثالث للهجرة جميعاً فجاء الرازي ولم يقبل بأقوال أبقراط إلا بعد التثبت منها بالتجربة ونقده في مواضع كثيرة، الأمر الذي أدى إلى تطور مهم في تاريخ الطب الإنساني عموماً كشف عنه الدكتور حربي من خلال ورقته البحثية في المؤتمر.

واستخلص الدكتور حربي من تحقيقه موسوعة الحاوي في الطب لأبي بكر محمد بن زكريا الرازي فوائد جمة منها أن موسوعة الحاوي في الطب كأول وأضخم موسوعة طبية في تاريخ الطب الإنساني تحتوي على أوراق ومتون كتب من الحضارات السابقة على الحضارة الإسلامية كحضارة بلاد الرافدين، والحضارة الهندية، والفارسية، واليونانية، والسريانية، وأيضاً الحضارة العربية الإسلامية، وأصول بعض هذه الأوراق وتلك المتون مفقودة، ولا توجد إلا في الحاوي، ومن هنا تعد موسوعة الحاوي في الطب حلقة مهمة جداً من حلقات سلسلة الحضارة الإنسانية في عمومها، إذ تعد قاسماً إنسانياً مشتركاً يخدم تلك الحضارة الإنسانية وتشكل حالياً قاعدة معرفية للتواصل بين العرب والمسلمين وغيرهم من أصحاب الحضارات الأخرى.

ومن أبرز الحضارات التي تعامل معها الرازي وأفاد منها في موسوعته الحضارة اليونانية، ومن أشهر أطبائها أبقراط فكيف اطلع الرازي على تراث أبقراط الطبي، وما الطريقة التي تعامل بها معه؟ ما الحجم الحقيقي لمؤلفات أبقراط الطبية في مؤلف الرازي؟ ما المنهج الذي اعتمده الرازي في فهم واستيعاب ونقل ما تحتويه المؤلفات الأبقراطية؟ هل بهره تراث أبقراط الطبي كما بهر غيره من أطباء القرنين الثاني والثالث من الهجرة فنقله كما نقلوه؟ وشعر معهم بنوع من التبعية الفكرية أم كان له موقف مغاير؟ ما القيمة المعرفية والعلمية والتاريخية والفلسفية لما دونه الرازي من آراء أبقراط في الحاوي؟ إنه تحقيق ونشر أول وأهم وأضخم موسوعة طبية في تاريخ الإنسانية لأول مرة تحقيقاً

علمياً دقيقاً لطالما نادى به المشتغلون بتاريخ العلم على مستوى العالم، ويأتي تحقيق الدكتور حربي لهذه الموسوعة كاستجابة لاستغاثات هؤلاء ومؤكداً عليها في نفس الوقت، وليس أدل على ذلك من أن المحقق قد وضع يده على فوائد جمة استنبطها من تحقيق نص موسوعة الحاوي في الطب ومنها:

تحتوي موسوعة الحاوي في الطب للرازي على متون كتب كاملة من الحضارات السابقة على الحضارة الإسلامية كالحضارة الهندية وبلاد الرافدين والفارسية واليونانية والسريانية، وأيضاً الحضارة العربية الإسلامية وأصول هذه الكتب مفقود ولا توجد إلا في الحاوي. يشتمل تاريخ الطب العالمي حالياً على كثير من الإنجازات والاكتشافات والأعمال الطبية والصيدلانية منسوبة إلى أطباء لاحقين على الرازي وكتاب الحاوي يثبت أن أصحابها الأصليين كانوا قبل الرازي أو معاصرين له، الأمر الذي سوف يعمل على تغيير وتصحيح حلقات مهمة من سلسلة تاريخ الطب العالمي.

ولقد أثبت تحقيق الموسوعة أن الرازي فكر كأول طبيب في معالجة المرضى الذين لا أمل في شفائهم فعُدَّ بذلك رائداً في هذا المجال، لقد رأى الرازي أن الواجب يحتم على الطبيب ألا يترك هؤلاء المرضى، وأن عليه أن يسعى دوماً إلى بث روح الأمل في نفس المريض ويوهمه أبداً بالصحة ويرجيه بها، وإن كان غير واثق بذلك، فمزاج الجسم تابع لأخلاق النفس، وقد أتى بأمثلة توضح أن الرازي قد أدرك أثر العامل النفسي في صحة المريض، وليس هذا فحسب بل وفي إحداث الأمراض العضوية، وبذلك يكون الرازي قد تنبه إلى ما يسمى في العصر الحديث بالأمراض النفسجسمية Psychomatic diseases وهي موضوع اهتمام أحدث فروع الطب.

من خلال تحقيق هذه الموسوعة سوف تفيد في وضع قاموس للمصطلح الطبي العربي الإسلامي يخدم كل المشتغلين بتاريخ الطب ويفعّل حركة تعريب العلوم الطبية التي بدأت بوادرها في بعض الدول العربية والإسلامية. تفيد هذه الموسوعة في الدعوة إلى إنشاء هيئة طبية صيدلانية عربية تقوم باستخدام الأساليب المعملية الحديثة بإجراء التجارب على الوصفات العلاجية بالنباتات الطبيعية والأعشاب التي تحتويها موسوعة الحاوي، وتقديم ما يصلح منها للعلاج حالياً في صور صيدلانية حديثة وذلك أسوة بالشوط الكبير الذي قطعته كثير من دول العالم في هذا الميدان، فأصبح مألوفاً أن نسمع ونرى الطب والعلاج الصيني، والطب والعلاج الهندي والطب والعلاج البولندي، فضلاً عن أن ألمانيا تكاد تكون قد انتهت من تقرير المعالجة بالنباتات والأعشاب الطبيعية لأغلب الأمراض السائدة حالياً.



ترجمة أوروبية لموسوعة الرازي

ويعد أبو بكر محمد بن زكريا الرازي (250-313هـ / 864 - 925م) خير ممثل لبداية وازدهار هذه المرحلة من تاريخ الطب، ويرجع ذلك إلى الإنجازات الطبية والعلاجية، والبحثية، والتعليمية التي أبدعها، وأفادت منها الإنسانية جمعاء.

الرازي هو أول من وصف مرض الجدري والحصبة ووصف لهما العلاج المناسب، وأول من ابتكر خيوط الجراحة من أمعاء القطط، ومن أوتار العود

فلم يترك الرازي أياً من أجزاء الجسم إلا ودرسه ووصفه وشخّص أمراضه وقدم لها العلاجات المناسبة يدلنا على ذلك منهجه في التأليف، حيث امتازت معظم مؤلفاته

بتناول الأعضاء، أو الأمراض من الرأس إلى القدم، وهذا ما نجده على سبيل المثال في: «الحاوي»، «المنصوري»، «بُرء ساعة»، «التجارب»، «الجراب»، «منافع الأغذية ودفع مضارها»، و«كتاب في علاج الأمراض بالأغذية والأدوية»، وغير ذلك. كما أبدع الرازي في تخصيص مؤلفات خاصة لأمراض بعينها مثل: «رسالة في الجدري والحصبة»، «كتاب في الفالج»، «كتاب في اللقوة»، «كتاب في الحصى في الكُلى والمثانة»، «كتاب القولنج»، «مقالة في البواسير والشقاق في المقعدة»، و«مقالة في النقرس».
ومع ما تشغله هذه المؤلفات من أهمية في تاريخ الطب الإنساني، إلا أن «العين» بالذات، وطبها وصيدلانيتها قد شغلت حيزاً كبيراً من اهتمام الرازي، فتكاد تكون العين هي العضو الوحيد من أعضاء الجسم الذي أفرد له الرازي عدة مؤلفات، لا مؤلف واحد، ومنها: «كتاب في هيئة العين»، «كتاب في فضل العين على سائر الحواس»، «مقالة في المنفعة في أطراف الأجفان»، «مقالة في العلة التي من أجلها تضيق النواظر في النور وتتسع في الظلمة»، «مقالة في علاج العين بالحديد» و«كتاب في كيفية الإبصار». هذا بالإضافة إلى ما احتوت عليه المؤلفات الجامعة من أبواب وفصول مستقلة في العين وأمراضها وعلاجها.

فالرازي هو أول من وصف مرض الجدري والحصبة، ووصف لهما العلاج المناسب، وأول من ابتكر خيوط الجراحة من أمعاء القطط، ومن أوتار العود. ويعد الرازي أول من اهتم بالجراحة كفرع من الطب قائم بذاته، ففي كتابه الأشم «الحاوي» وصف لعمليات جراحية تكاد لا تختلف عن وصف مثيلتها في العصر الحديث، وهو أيضاً أول من استخرج الماء من العيون، كما كشف طرقاً جديدة في

> تحتوي موسوعة الحاوي في الطب للرازي على متون كتب كاملة من الحضارات السابقة على الحضارة الإسلامية كالحضارة الهندية وبلاد الرافدين، والفارسية، واليونانية، والسريانية، وأيضاً الحضارة العربية الإسلامية وأصول هذه الكتب مفقودة ولا توجد إلا في الحاوي

العلاج، فهو أول من استعمل الأنابيب التي يمر فيها الصديد والقيح والإفرازات السامة، واستطاع أن يميز بين النزيف الشرياني والنزيف الوريدي، واستخدم طريقة التبخير في العلاج، والمعمول بها حتى الآن.

ولقد أسهم الرازي في مجال التشخيص بقواعد لها أهميتها حتى الآن منها المراقبة المستمرة للمريض والاختبار العلاجي وهو أن يُعطى العليل علاجاً مراقباً أثره، وموجهاً للتشخيص وفقاً لهذا الأثر، ومنها أهمية ودقة استجواب المريض، فينبغي للطبيب أن لا يدع مساءلة المريض عن كل ما يمكن أن يتولد عن علته من داخل، ومن خارج، ثم يقضي بالأقوى، ومنها أيضاً العناية بفحص المريض فحصاً شاملاً على اعتبار أن الجسم وحدة متماسكة الأعضاء إذا اختل واحد منها «تداعت له سائر الأعضاء بالسهر والحمى»، ولقد اعتمدت نظرية الرازي الأساسية في التشخيص على التساؤل عن الفرق بين الأمراض فمن الإسهامات الأصيلة التي قدمها الرازي للطب تفرقته بين الأمراض المتشابهة الأعراض وهذا ما يطلق عليه الآن التشخيص التفريقي Diff Diagnosis.

إن تحقيق ونشر موسوعة الحاوي في الطب للرازي في طبعة محققة تحقيقاً علمياً منهجياً دقيقاً سوف يفيد منه كل الجامعات والمؤسسات والمعاهد ومراكز البحوث العربية والغربية المعنية بتاريخ العلم عامة، وتاريخ العلوم عند العرب والمسلمين خاصة، بما يخدم إعادة استخراج المكون العلمي والفكري الكبير للحضارة العربية الإسلامية والعمل على التعريف بدوره في تأسيس الحضارات الإنسانية المختلفة.

يندرج تحقيق ونشر موسوعة الحاوي ضمن منظومة حماية التراث العلمي العربي والإسلامي، ورد اعتباره، والعمل على صيانته ودمج مكوناته النظرية والعملية في المنظومة التعليمية الحديثة والعمل على استعادة ما فقد منه، والتعاون مع الهيئات والمنظمات العلمية العالمية على اعتبار هذا التراث قاسماً إنسانياً مشتركاً أخدم الحضارات الإنسانية، ويشكل حالياً قاعدة معرفية للتواصل بين العرب والمسلمين وغيرهم من أصحاب الحضارات الأخرى، ومن ثم لا يعد تحقيق الحاوي نهاية المطاف، إذ يجب جمع كتب التراث العربي الإسلامي التي لا تزال مخطوطة تهجع بسلام في داخل أروقة دور المحفوظات، وفي المتاحف، والعمل على تحقيقها ونشرها لما في ذلك من تعريف بأثر الحضارة الإسلامية على الحضارة الحديثة، وما فيه من نفع للبشرية والإنسانية.

اللغة العربية في الهند عبر العصور

نادية سعد معوض

الهند واحدة من البقاع المتسعة التي وصلها الإسلام، سواء عبر الفتوحات الأولى، أو العلاقات التجارية العديدة، أو صراعات دول الجوار، فقد فتحها محمد بن القاسم في ولاية الحجاج بن يوسف الثقفي على العراق عام 29 هـ ـ 217 ميلادية، وسيطر على قطاع كبير من الهند، وما لبثت الحملات الإسلامية أن توالت فدخلت (غجرات ملتان) و(كشمير) تحت النفوذ الإسلامي في زمن الخليفة العباسي أبي جعفر المنصور لكن هذه الفتوحات توقفت بمجيء الخليفة المهدي إذ إن النزاع اشتد بين القبائل العربية التي هاجرت إلى هذه البقاع في المئة الأولى من الإسلام، واقتصر انتشار الإسلام على العلاقات التجارية التي نشطت مع الهند والتي تعود جذورها إلى مئات السنين السابقة على الفتح، وربما كان هذا التغلغل المعرفي بالإسلام وأهله أهم العوامل التي ساعدت فيما بعد محمود الغزنوي على هزيمة شتى الإمارات الهندوسية وفرض سيطرته على شبه القارة الهندية بعد سبع عشرة غزوة تمت في عهده ومنذ ذلك التاريخ استقرت الثقافة الإسلامية بشكل رسمي في الأرجاء الهندية، وراح الهنود بعد تعلم اللغة، والفقه، والحديث يشاركون فيما عرف بالعلوم الإسلامية، ومن ثم عكف الباحث والكاتب خورشيد أشرف إقبال الندوي على إجراء مسح شامل لتاريخ الثقافة الإسلامية في الهند، وإبراز مجهودات من شاركوا بإنجازاتهم العلمية والثقافية في علوم التفسير، الحديث، الفقه، السير، التراجم، النحو، الصرف، العروض، المعاجم، الشعر، وغيرها. وذلك في كتابه «اللغة العربية في الهند عبر العصور» الذي نشرته أخيراً الهيئة المصرية العامة للكتاب.

وليس ثمة شك في أن اللغة العربية موضع احترام وتقدير لدى مسلمي الهند كما أنهم تأثروا تأثراً بالغاً بأنماط الحياة العربية، فهم يشكلون وحدة حضارية لها شخصية مستقلة تستمد مكوناتها من التراث العربي الأصيل ومن الحضارة الهندية العتيقة ولهم نشاط ملموس في جميع مجالات الحياة الهندية،



كما أن لهم إسهامات جمة في إثراء التراث العربي الإسلامي. وبدأ استخدام اللغة العربية في الهند منذ الأيام الأولى للفتح الإسلامي للسند وذلك في عام 89هـ/708م، وكان أول نقش عثر عليه في الهند هو نقش المسجد الجامع في بنبهور بالسند والمؤرخ سنة 107هـ/ 727م، وهو أقدم النماذج التي استخدم فيها الخط العربي للكتابة على الأحجار في العصور الإسلامية.

وتعد الهند اليوم من المراكز الرئيسة للثقافة الإسلامية في العالم إذ تضم مئات المعاهد والمدارس التي تقوم بتعليم اللغة العربية وآدابها والعلوم الإسلامية وتراثها، هذا إلى جانب الجامعات الحكومية والمؤسسات الرسمية العديدة التي تعنى بالبحوث الإسلامية في شتى جوانبها.

وكتاب اللغة العربية في الهند عبر العصور يهتم بشأن اللغة العربية ومكانتها في الهند، ودورها في بناء الحضارة الهندية، فيقول المؤلف: نهض من أرض الهند على مر العصور أدباء وشعراء، عرفوا بفصاحة اللسان العربي المبين، وخرج منها صفوة من العلماء ولفيف من رجال الفكر والقلم، الذين أدوا أدواراً رائعة في مجال التصنيف والتأليف وتركوا آثاراً خالدة، لا يسوغ لمؤلف في تاريخ الأدب العربي والثقافة الإسلامية العامة أن يغض الطرف عنها ويبخس حقها، ولكن من الملاحظ أنه قلما نجد أحداً في البلاد العربية يتحدث عن اللغة العربية في شبه القارة الهندية، لا عن عصبية جنسية أو نزعة سياسية ولكن لقلة وجود المصادر العربية والمراجع العلمية في هذا الموضوع. يقدم المؤلف في تمهيد الكتاب رؤيته عن اللغة العربية في هذه البقعة من الأرض، فيقول: «يرجع تاريخ اللغة العربية إلى أكثر من خمسة عشر قرناً، إذ بدأت خطواتها إلى العالمية منذ كانت رابضة في شبه الجزيرة العربية في العصر الجاهلي إلى أن ظهر الإسلام، فانطلق بها الدعاة والفاتحون إلى شتى بلاد العالم وظلت منذ ذلك الوقت اللغة الأولى بين لغات المسلمين فهي ليست لغة رسمية وأدبية للعرب فحسب وإنما هي لغة دينية وثقافية للمسلمين في مشارق الأرض ومغاربها».

وأما رغبة المسلمين من غير العرب في تعلم العربية، فإنما كان باعثه قراءة القرآن الكريم قراءة جيدة، وفهم معانيه بصورة صائبة، حيث إنها قد نشرت في كل مكان رحلت إليه أنوار الإسلام وأشعة القرآن الكريم، الذي هو بدوره حافظ اللغة العربية ولولاه لتوارت لغة العرب نفسها في قبور الأجداد. وكان للحديث الشريف أيضاً دور كبير في نشر اللغة العربية، حيث دونت أقوال وأفعال الرسول صلى الله عليه وسلم وهو أفصح الفصحاء، وهي اللغة العربية التي حملت العلوم والفنون كلها الدينية والتطبيقية وفيها جل كتب التراث الإسلامي وفيها معظم المعارف والعلوم وبالعربية قيل أعذب الشعر وأجمله، وبها كتبت أبلغ الرسائل وأرق المكاتبات وفيها سجل أدب رفيع المستوى وكانت لغة الحضارة العالمية لقرون عديدة فهي خازنة ثقافة العرب وحكمة الهند وحضارة الفرس وفلسفة اليونان.

ونظراً لهذه الأهمية اعتنى المسلمون في جميع أقطار العالم باللغة العربية عناية فائقة، وبذلوا جهوداً مضنية في تعلمها وتدريسها.

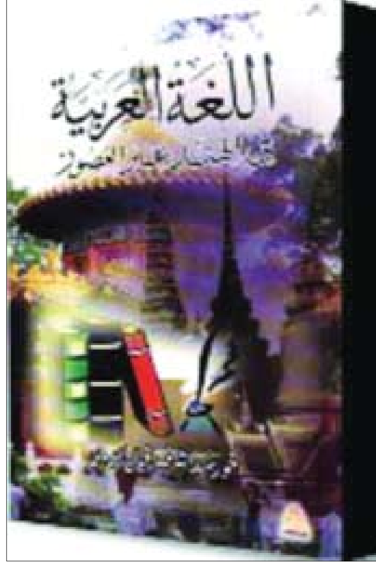
وهكذا بدأت اللغة العربية تكتسب صبغة عالمية منذ القرون الأولى. بيد أن علاقة العرب بالهنود قديمة قدم التاريخ ولها جذور حضارية عريقة ترجع إلى ما قبل الإسلام.

ويرجع فضل انتشار الإسلام في شبه القارة الهندية إلى دعاة العرب الذين تشبعوا بروح الإسلام السمحة فأناروا الطريق لنشر الدعوة الإسلامية في ربوعها عقب ظهورها في الجزيرة العربية مباشرة، وبذلوا الجهود في سبيل نشر دين الله الحنيف بطريق الموعظة والإرشاد والقدوة الحسنة كذا أشرقت الهند بنور الإسلام، وهبت عليها نفحاته منذ فتحها القائد الشاب محمد بن القاسم عندما وجهه عمه الحجاج بن يوسف الثقفي إلى غزوها سنة 92هـ/712م، وقد نجحت هذه الغزوة أيما نجاح، حيث آل جزء كبير من الهند إلى الحكومة الإسلامية. ولما كانت اللغة العربية لغة القرآن ولسان الدعوة الإسلامية، وكذلك لسان المنتصر في ذلك الزمان، كان من الطبيعي أن تنتشر مع انتشار الإسلام وتعاليمه الراقية في المناطق المفتوحة، وكما انتشر الإسلام انتشرت اللغة العربية على نطاق واسع بين سكان هذه البلاد، حيث تروي كتب التاريخ أن الهنود الذين أسلموا في أقاليم السند كانوا يتحدثون إلى العرب بلغتهم وكانوا يرتدون زيهم. ولا شك في أن العصر العربي في السند كان بمثابة الفجر الأول الذي يؤذن بصبح مشرق، ويتجلى ذلك بوضوح من كلام «المقدسي» الذي زار السند بعد انتهاء العصر العربي هناك، حيث يقول عن سكان مدينة الديبل «كلهم تجار كلامهم سندي وعربي» وكذلك بشهادة الإصطخري 340هـ الذي يقول: «ولسان أهل المنصورة والملتان ونواحيها العربية والسندية» ويؤكد

المؤلف أن انتشار اللغة العربية في الهند على نطاق واسع كان في القرن الرابع الهجري، عندما وصلت إلى عرش الأقاليم الهندية أسر عديدة من المماليك والخلجيين والتغلقيين والسادات واللودهيين، وتمتاز هذه الفترة بتقدم ملموس في تعليم اللغة العربية والدين الإسلامي حيث عني كثير من الملوك والأمراء بتأسيس المدارس ومراكز التعليم، وبذل العلماء جهوداً جبارة في توسيع نطاق اللغة العربية حرصاً على لغة القرآن والسنة، فأثمرت جهودهم وأتت بنتائج مبشرة.

ويربط المؤلف انتشار اللغة العربية في الهند باتساع دائرة الحضارة الإسلامية وتطورها وتضاعف الرغبة في طلب العلم، فتسابق طلبة العلم من المسلمين إلى تعلم العربية، وبدأت تنتشر هذه اللغة في أوساط المسلمين لغة دينية وثقافية، ثم اتسع نطاقها بمرور الزمن إلى أن بدأت الحركة العلمية على أسس متينة. بيد أنه قد منع اللغة العربية من أن تكون لغة الحكومة والبلاط الحكومي في الهند ومن أن تكون لغة التخاطب أو التفاهم، أن الملوك الذين حكموا الهند لم يهتموا بنشر الإسلام ولغته وإنما كان جل همهم في توطيد الملك وإنفاق الأموال في الترف والبذخ ومتع الحياة الدنيا الفانية. أما الذي نراه اليوم من اسم الإسلام في الهند فإنما يرجع فضله إلى العلماء والمشايخ الذين هجروا أوطانهم في البلاد الإسلامية ودخلوا الهند دعاة مرشدين، وخالطوا أهلها وعاشروهم وعلموهم مبادئ الإسلام وآدابه، فتأثر سكان البلاد بأخلاقهم وسجاياهم العالية واختاروا الإسلام ديناً لهم عن طيب نفس وانشراح صدر.

وقد جاء الكتاب في ثلاثة فصول في الفصل الأول يتناول المؤلف الجهود المبذولة في



تفسير القرآن الكريم وكتب الحديث والفقه والتاريخ والسير، فيذكر أهم المؤلفين الهنود الذين ساهموا في حركة الحضارة العربية ولهم تفاسير باللغة العربية، منهم نظام الدين حسن بن محمد بن حسين الشافعي وهو أول من فسر القرآن باللغة العربية في الهند، وكتابه «غرائب القرآن ورغائب الفرقان» وقد تمت كتابته في «الدولت آباد» الدكن، وكثير من المؤلفين أمثال أبي بكر إسحاق بن تاج الدين الحنفي، ومحمد بن أحمد الكجراتي، وعلاء الدين أحمد المهائمي الشافعي وكتابه «تيسير المنان في تفسير القرآن»، وأيضاً القاضي شهاب الدين بن شمس الدين الدولت آبادي الذي لقبه سلطان جونبور بـ «ملك العلماء»، وغيرهم كثير من العلماء.

أما الحديث فقد كان له علماؤه النجباء أمثال الشيخ رضي الدين حسن بن محمد الصاغاني أو الصغاني وهو من أشهر المحدثين الفقهاء في زمانه ومن أشهر مؤلفاته «مشارق الأنوار النبوية في صحاح الأخبار المصطفوية»، والشيخ المحدث عبد الأول بن العلاء الحسيني الجونبوري، وله «فيض الباري شرح صحيح البخاري»، والمحدث الكبير علاء الدين بن حسام الدين المعروف بالمتقي الهندي، وغيرهم من علماء الحديث كثيرون.

ولقد اهتم علماء الهند بالفقه اهتماماً كبيراً وبذلوا كل ما كانوا يملكونه من مواهب وكفاءات في تطوير علوم الفقه ونهضته، ولكنهم ركزوا عنايتهم على الفقه الحنفي أما العلماء الذين لهم إسهامات في علم الفقه فهم: سراج الدين عمر بن إسحاق، ولقب بـ «سراج الهند» وله كتب عديدة منها «زبدة الحكام في اختلاف الأئمة الأعلام»، و«الغرة المنيفة في ترجيح مذهب أبي حنيفة»، والفقيه المفتي أبو الفتح ركن الدين بن حسام الناكوري، من مؤلفاته «الفتاوى الحمادية» وهو من أهم ما كتب في شبه القارة عن الفقه الحنفي.

أما التاريخ فقد حظي باهتمام بالغ، ونصيب علماء الهند في هذا الباب ليس بأقل من نصيب كتاب هذا الفن في البلاد الأخرى، ومن أشهر المؤلفين في مجال التاريخ الشيخ زين الدين بن عبد العزيز الشافعي المليباري صاحب كتاب «تحفة المجاهدين في بعض أخبار البرتكاليين» وطبع في حيدر آباد الدكن سنة ١٩٣١م.

وإذا كانت العلوم السابقة لها الحظوة لاتصالها بأمور الدين مباشرة، فإن العلوم العقلية لم تكن قليلة الحظ من الانتشار داخل أرجاء الهند، وكان أول من اشتهر في نشر العلوم العقلية في الهند هو خواجة جمال الدين محمود كما أسهم تلميذاه ميرزا جان الشيرازي وفتح الله الشيرازي في نشرها وقد كتب كل من العلماء الثلاثة كتب المنطق

والفلسفة والحكمة وتتلمذ على أيديهم عدد لا يحصى من التلاميذ ممن ساعد على تعميم العلوم العقلية في الهند ومن العلماء الذين لهم مساهمات بارزة في هذه العلوم الشيخ عبد الله بن الهداد العثماني التلبني، وله «ميزان المنطق»، والملا محمود بن محمد الجونبوري، والشيخ محمد أعلم بن محمد شاكر الحنفي السنديلوي.

والفصل الثاني من الكتاب تناول فيه المؤلف المجالات الأدبية فمثلما استقرت العلوم فقد ازدهرت الآداب وظهر شعراء كبار كتبوا باللغة العربية أمثال أمير خسرو بن سيف الدين الدهلوي الذي قيل إنه أشهر مشاهير الشعراء في الهند ولم يكن له نظير في العلم والمعرفة والشعر والموسيقى وإنه نشأ بدار الملك دهلي وتنبل في أيام السلطان غيات الدين بلبن وكذلك السيد عبد الجليل الحسيني الواسطي (ت ١١٣٨هـ) وكان شاعراً راسخاً في آداب اللغات العربية والفارسية والتركية والهندية، وقد نظم لكل منها شعراً.

وقد اشتمل الشعر الهندي المكتوب باللغة العربية على موضوعات الشعر العربي المعروفة كالمديح والغزل الإباحي والعذري والتقليدي وكذلك الوصف وتأمل الطبيعة والرثاء والزهد والفخر والهجاء، وقد قدم الندوي في فصل خاص بالشعر شواهد على هذه الموضوعات، وكذلك أفرد فصلاً خاصاً بالنثر الذي اشتمل على الخطابة، المراسلة، المقامات، الطرائف، النوادر، والمقال.

ومن شعر أمير خسرو بن سيف الدين الدهلوي:

ذاب الفؤاد وسال من عيني الدم
وحكى الدوامع كل ما أنا أكتم
وإذا أبحت لدى الورى كرب النوى
تبكي الأحبة والأعادي ترحم
يا عاذل العشاق دعني باكياً
إن السكون على المحب محرم
من بات مثلي فهو يدري حالتي
طول الليالي كيف بات متيم

كما يورد المؤلف كثيراً من الشعراء ويختار لهم أرق الأبيات وأعذبها، ثم يتكلم عن فنون الشعر من مدح وغزل ووصف ورثاء وفخر وهجاء، ثم يتحدث عن النثر وأصنافه من المراسلة والمقامات والخطابة والمقال والطرائف وغير ذلك.

بينما الفصل الثالث تناول فيه المؤلف الكتب التي ترجمها الهنود إلى اللغة العربية، ويناقش فيه أسلوب الكتابة العربية بالهند في العصر الحديث، ثم يختتم الكتاب بجزئية مهمة هي مستقبل اللغة العربية في الهند في العصر الحاضر.

لكن الندوي ذهب في نهاية كتابه إلى أن الهنود كانوا أقرب التابعين للعرب، سواء في الفنون أو العلوم، وإن ما أنجزوه، رغم أهميته ليس إضافات فكرية يمكنها أن تغير من مسار هذه العلوم أو تقودها للأمام فقط لكنها إعادة إنتاج بشكل أو آخر.

الكتاب: اللغة العربية في الهند عبر العصور
المؤلف: خورشيد أشرف إقبال الندوي
الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ مصر
الطبعة: الأولى ـ 2008 م
عدد الصفحات: 252 صفحة من القطع المتوسط.



سلسلة إشـراقات

تُعنى سلسلة إشراقات بالنصوص الندية والمشغولة بفتنتها الأولى، ولكن حضورها مشتعل دائماً بالأسئلة وبحرقة الإبداع ورجفته العارمة في الروح. هذا واختارت دائرة الثقافة والإعلام أن تنحاز لهذا الإبداع النقي والذاهب بثقة لشق الظلام والتجاهل الإعلامي، كي تحجز لها كائناً في قادم الشعر والقصة والرواية والنقد كي تشكل هذه السلسلة قنطرة تحتضن الأنفاس الباهرة وتنتظر بشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

لذا تدعو دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة أبناء وبنات الإمارات كتّاب وكاتبات القصة والشعر والرواية أن ينضموا إلى كوكبة المبدعين الذين تتبنى كتاباتهم من خلال إصداراتها، دعماً لهم ولمسيرة الأدب في الوطن

ترسل المشاركات إلى:
قسم الدراسـات والنشـر
ص. ب ٥١١٩ الشـارقة
دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف: ٥٦٧١١١٦ - ٠٠٩٧١٦
برّاق: ٥٦٦٢١٢٦ - ٠٠٩٧١٦
e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

القراءة وأهميتها في حياتنا الثقافية

د. هانم عباس

تعتبر القراءة هي نافذة للعقل على حقل المعلومات سواء منها الانسانية أو التكنولوجية فالأمة التي تقرأ هي أمة نافعة لأبنائها وإلى العالم كافة. إن قراءاتنا تفتح لنا منافذ العقل وترشدنا إلى الطرق التي تنمي وعينا الفكري والثقافي فالأمة التي لا تقرأ لا تجد الحلول للعديد من مشاكلها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لقد تعلمنا أن التاريخ يعيد نفسه على مدار العصور المختلفة فالبلدان المتخلفة إنما هي البلدان التي لا تهتم بالقراءة أو بتعليم الناشئة فيها وتوعيتهم بأهميتها حيث ينتشر الجهل وما يترتب عليه من تخلف ثقافي لهذه الامم حيث تزداد تخلفاً يوماً بعد يوم. أما الأمة التي تقرأ هي أمة تملك مقدراتها وحرياتها، فالجهل هو ملاذ الفقر ومخبؤه وهو من ألد أعداء الحرية.

من أهم مصَادر الثقَافة لدى أفراد المُجتَمع: القراءة والشخص القارئ، إنسانٌ عالمُ بماضيهِ وحاضرهِ وأمينٌ على مستقبله وكلما ازدادت رغبة القراءة لدى الفرد نمت أفكاره وتوسعت مدارك عقله واتسعت آفاق رؤاه.

من هنا نجد ان تعريف القراءة هو:

«القراءة هي عملية استرجاع شيء منطوق أو ذهني لمعلومات مخزنة، سواء كانت تلك المعلومات على شكل حروف، رموز، أو حتى صور، وذلك عن طريق النظر أو اللمس كما في لغة برايل للمكفوفين وهناك أشكال من القراءة لا تكون للغة، وذلك كقراءة النوتات الموسيقية أو الصور التوضيحية.
وفي مصطلحات علم الحاسوب، فإن القراءة هي استرجاع معلومات من أماكن تخزينها على الحاسوب كالأقراص الصلبة والمرنة وغيرها.

أهمية القراءة في الثقافة:

إن ترسيخ عادة القراءة في ناشئتنا هي من اهم السلوكيات التي لابد من غرسها في نفوس أبنائنا، فالدول الغربية التي لا ننظر إلا إلى سلبياتها نجد ان كل فرد فيها لا يكاد الكتاب يغادر يده سواء في الحدائق أو وسائل المواصلات المختلفة، فقد تبين في احد الاحصائيات ان الطفل الغربي يقرأ في العام الواحد ما يربو على ٥٠ كتاباً في حين يقرأ الطفل العربي ١٠ صفحة كل عام، وهذا الاهتمام بالقراءة إنما يساهم في تنمية ثقافة الأطفال الذاتية. هذا بالاضافة إلى أن الاستزادة من المعلومات تدفعه إلى التعلق بالكتاب والقراءة لإدراكه من خلال المعلومات المطروحة عليه أنه المصدر الذي يمكن الاعتماد عليه للتنمية الفكرية التي تؤتي ثمارها كل حين. إن أهم وسائل التشجيع على القراءة هي الاهتمام بالكتاب كوسيلة للتعلم وبالتالي القراءة هي التعريف بقيمة الكتاب وجعله من اهم الجوائز التي تهدى للاطفال في المناسبات المختلفة.

إن ثقافة الأمة ما هي إلا مجموعة من الطرق والوسائل التي تتضمَّن أساليب الإدارة وآلياتها، ونمط التفكير، وآداب السلوك والمعتقدات، إن الأخلاق والقيم التي تحكم الجماعة، وكذلك اللغة، ونمط العيش بما يتضمنه من علاقات وأنظمة سلوك بين الأفراد من جهة وبين الأفراد والجماعة من جهة أخرى لكن من يتأمل واقع المجتمعات العربية ومن يتابع الدراسات والتقارير التي اجريت في السنوات الماضية عن واقع القراءة وتأثيراتها يدرك التراجع الذي تشهده القراءة بشكل رهيب في كافة البلدان العربية يضاف إليه قلة عدد المكتبات وتضاؤل أعداد دور

النشر وهذه مؤشرات خطيرة تدل على الإهمال الذي تناله القراءة في زماننا من أبناء أمة اقرأ التي هي أول كلمة خاطب بها جبريل (عليه السلام) سيدنا محمداً (صلى الله عليه وسلم).

وفي المقابل نجد الاهتمام الكبير بالقراءة بشتى أنواعها في المجتمعات الغربية وتشجيع الفرد هناك على اقتناء الكتب والمجلات المختلفة وهذا الاهتمام تجده عند الفرد الغربي في صور متعددة منها استغلاله لوقته في تصفح كتاب أو مجلة حتى في حالات السفر أما هذا الخمول والإهمال الذي يتصف به الانسان العربي تجاه القراءة فيهدد الأمة بحدوث عواقب خطيرة في المستقبل كفقدان الهوية وضياع الموروث التاريخي الأصيل وضمور الامة عن انتاج المعرفة والوصول إلى القدرات العالية في التصنيع والانتاج وايجاد الأعلام الفاعلين في شتى مجالات الحياة.

إن المتابعة لاهتمام الامم المتقدمة بالقراءة هي تعويد الاطفال على حب الكتاب والتعلق به منذ الصغر وكأنما نجد ان مقوله ان التعليم في الصغر هو كالنقش على الحجر هي مقولة ناجحة وصحيحة لا يختلف عليها حيث يتعلق بتلك العادة الكبار ممن تعودوا عليها منذ صغرهم. من هنا نجد ان جميع المتخصصين في مجال تربية الاطفال وثقافتهم قد تعاونوا في وضع البرامج المتميزة التي تهتم بتعليم الامهات والآباء وتوعيتهم بما يقدمونه لأطفالهم من المواد المقروءة التي تقدم اليه خلال سنوات عمره المختلفة مع مراعاة الجرعات المناسبة لسنه حيث تعطى له تدريجياً.



إن الجرعة القرائية التي تعطى للطفل قبل المدرسة أو في السنوات الاولى من عمره حتى السن قبل دخوله المدرسة أي حوالى ٥-٦ سنوات كتب يراعى فيها عالمه الخاص أو الأشياء التي يشاهدها فيما حوله والتي تتناسب مع طبيعة البيئة التي يعيش فيها فمن المناسب إعطاؤه كتباً عن الطيور والحيوانات المحيطة التي يتبعها بعض الاسطر أو الكلمات البسيطة اضافة إلى قصص الجدة والأم في الفراش قبل النوم. وهذا مما يفتح مدارك العقل في تلك السن المبكرة ومساعدته على عدم الانصراف كلية لألعاب الفيديو ومشاهدة التلفزيون بما فيه من أفلام تعلم النشء على العنف والاقلال من القيم والعادات التي نتبعها في بلادنا. فكيف نشجع العائلات على زرع حب القراءة لدى أبنائها في وجود هذا الزخم الهائل من الالعاب الإلكترونية التي يمضون أمامها الساعات الطوال كأداة لشغل الفراغ لكن علينا ان نتابع علينا ان نتابع بكل حواسنا تلك الألعاب ونشجع اطفالنا على التخلص منها أو على الأقل الاقلال منها لخلق الوعي الثقافي من خلال الوسائل الصحيحة قرائياً حتى ولو لم يستطع من خلال فهمه البسيط استيعابها كلياً من خلال الاسلوب المبسط لها ومن خلال وسائل الإعلام المختلفة للمساعدة في وجود جيل مثقف بمساعدة الأم والأب والمدرسة بالإضافة إلى جميع المؤسسات التعليمية والإعلامية.

أما في مرحلة تعلم القراءة وكيفيتها وهي بدايات التعلم المدرسي حتى سن ١٠ أعوام

فيفضل أن يتجه الاطفال إلى عالم الخيال والشخصيات الأسطورية حيث يكون لديه الرغبة في البعد عن عالمه والابحار في بحر الخيال مع المخلوقات الاسطورية التي تدفعه إلى القدرة على التخيل والابتكار والتعرف على كل جديد حتى لو ابتعد عن عالم الواقع إلى عالم اكبر من صنع خياله حيث يجد المتعة في فهم الدلالات والرموز في القصص من خلال قراءاته.

يلي ذلك السن الخطر وسن المراهقة بما تحويه من تغيرات نفسية وبدنية مصاحبة لهذه الفترة وهي الفترة التي يتجه فيها الشباب من الجنسين إلى حياة الواقع وما فيها من قصص مغامرات وقصص رومانسية قد تكوّن البعض منها خيالياً عن المغامرين والجواسيس والفرسان وما إلى ذلك من الموضوعات التي يحلم بها ويتمناها في واقعه حيث تكون قريبة منه ومن الواقع الذي يتخيله بعيداً عن القصص الاسطورية حيث لابد من دفعه نحو التفكير الواقعي العميق في تسلسل الحوادث منطقياً والتأثر بالشخصيات حيث يقرأ الشخصيات التاريخية وقصص البطولات التاريخية والمغامرات البوليسية حيث يبحث عن القدوة التي يحاول الوصول اليها والتشبه بها.

إن خير جليس في الزمان كتاب، لذا فالقراءة هي الوسيلة الأساسية لتثقيف المرء وتوعيته بما يدور، وهي الوسيلة التي تنقل الفرد من الجهل والظلام إلى النور والعلم ومن ثم الوصول به إلى درجات النضج الفكري والعقلي وتكوين شخصيته بأبعادها المختلفة وهذا يكون نتاجه الحنكة في التعامل مع الحياة ومع المواقف المتعددة التي تمر بنا. إن من أهم خصائص القراءة الجيدة هي ما



يمدنا بالتنوع في الموضوعات التي تحبب القراءة إلى المستفيدين حيث تقوم بتنشيط الذاكرة وفتح ابواب المعرفة للاستفادة من تجارب من سبقونا حيث يتم تعريفنا على بلاد لم نزرها وأزمان لم نكن فيها كما تمدنا بالحكمة في التعامل مع المواقف المختلفة.

القراءة المستمرة والصحيحة تحتوي على أمور ثلاثة مهمة: الملاحظة - الاستكشاف - البحث الذاتي عن المعرفة التي تمثل الطريق السليم نحو الثقافة الشخصية بالاضافة إلى التطور الثقافي الذي يصاحب الفرد عبر فترات حياتهم المختلفة والتي تتزامن مع الغرض من أهداف القراءة؛ إذاً تطور القراءة الفردية يلعب دوراً في تطوير الفرد معرفياً وتغيير ميوله ونظرته نحو الحياة. وهي السبيل نحو الثقافة الشخصية التي تعرف بأنها كل ما يتعلمه المرء ليكتسب مجموعة من المعلومات والحقائق المفيدة في مختلف العلوم والآداب شاملاً أيضاً ما يحمله الفرد من تراث متمثل في العقائد والطقوس والقيم والعادات والتقاليد والموروثات، ولا يقتصر تكوين هذه الثقافة على مبدأ تحصيل العلم فحسب بل تشكل القراءة أهم عوامل ظهور الثقافة الشخصية ثم تأتي تباعاً العوامل الأخرى: القنوات الفضائية، الانترنت، المنتديات والحوارات الأدبية والعلمية، التراث، المسرح والقراءات الادبية .

إن إهمال القراءة نتيجة طبيعية لانتشار ثقافة غير سليمة كانت ولازالت تعززها عدة أسباب وهي:

أولاً: وسائل الإعلام بما تبثه من برامج غير هادفة مع وجود تيار في الإعلام يسعى إلى هدم القيم والمبادئ الفاضلة بما ينشر من برامج ومشاريع اعلامية فاسدة.

ثانياً: استبعاد المثقف العربي عن المشهد الثقافي وتراجع دوره المؤثر في طبقات المجتمع ودخوله في صراعات مع السلطة الرسمية .

ثالثاً: تراجع دور الاسرة في التمسك بالقيم والمبادئ الاصيلة واستسلامها أمام المدنية الحديثة مع صعود قيم ومبادئ المادة واللهث وراء مكاسبها.

إن هذا النتاج الثقافي الضعيف ينعكس على واقع الثقافة العامة لدى أفراد المجتمع بحيث تتجرد من الإبداع الأدبي والفني والفكري كما أنها تكون خالية من أي ابتكارات وإبداعات جديدة في مجالات عدة تمكن الأمة من تيسير الأمور وتسيير الحياة وحل المشكلات، لذا فإن الترابط وثيق جدا بين القراءة والثقافة الفردية والتي نجد العلاقة طردية فيما بينها فكلما تضاءلت القراءة في حياة الفرد أصبح مستواه في إدراك وتحليل وفهم الأمور ضعيفاً جداً على سبيل المثال هذا يبدو واضحاً لدى أبناء اليوم الذين يعيشون حالة من الخواء الروحي والفكري والنفسي عدا ما يمتلكونه من ثقافة غثة.

إن القراءة في الوطن العربي لها صورة قاتمة ولكن تدارك هذا الموقف الحرج الذي يمر به الفرد العربي يكون بالتفكير نحو بناء جيل مثقف محب للقراءة قادر على المبادرة والبناء لان مفهوم القراءة والثقافة مرتبطتان بمسألة الهوية والحفاظ على الموروث الحضاري. إن التفاعل بين هذين المفهومين ينتج عنهما معرفة ايجابية صالحة أو معرفة سلبية مدمرة للفرد والمجتمع على حد سواء.

من هذا المنطلق فإن غرس بذور التجديد والإصلاح تعويض يتم من خلال بناء الشباب العربي بناءاً سليماً من خلال تعليمهم مهارات القراءة الحديثة والسعي نحو نشر الكتب وارتياد المكتبات وإعطاء المثقف العربي مساحة اكبر والتركيز على دور الوالدين في توثيق الصلة بين الطفل والقراءة منذ نشأته، كما أن هذه الانطلاقة تتطلب استراتيجية شاملة تجتمع فيها ادوار جهات متعددة من أسرة ومدرسة وإعلام ومراكز ثقافية وجهات حكومية.

فما هي اسباب الابتعاد عن: القراءة أو الثقافة ؟

ابتعد العديد من الشباب والطلبة في مجتمعنا عن قراءة الكتب والمطالعة بشكل كبير حيث أثر ذلك في نشر الكتب اضافة إلى عدد الكتاب وعدد الكتب المطبوعة. فنادراً ما تجد شاباً حتى من طلبة الجامعات قد قرأ كتاباً خارج المنهج المقرر مما يعني تدني المستوى الثقافي العام للمجتمع وخاصة لدى شريحة المجتمع التي يمثلها الشباب بشكل خاص والنتيجة أن يسير هذا المجتمع إلى الخلف أو إلى التخلف.

ان هذا التخلف يؤدي إلى انقسام المجتمع إلى طبقتين: الأولى قليلة العدد ذات كفاءات علمية وثقافية كبيرة جداً والثانية كثيرة العدد وليس فيها من هو ذو كفاءة علمية، لكن هناك قاسم يجمعهما ألا وهو قلة القراءة وبالتالي الثقافة العامة وهذا الأمر يعد كارثة حقيقية للمجتمع العربي ككل.

فما هي الأسباب التي تقود لمثل هذه الظاهرة:

أولاً: السبب المادي:

في البلدان الفقيرة أو النامية كما تسمى لا يملك الشخص ما يمكنه من العيش مع عائلته دون العمل على زيادة دخله الذي يستغرق الكثير من ساعات العمل بحيث لا تكون القراءة والمطالعة من أولويات اهتماماته، لكن هذا السبب ليس مقياساً ففي بعض الدول مثل دول الخليج العربي نجد دولاً غنية جداً وفيها نفس الحالة، كما نشاهد دولة مثل موريتانيا فقيرة في اقتصادها لكن أهلها جميعهم مثقفون يكتبون ويقرؤون ويشاركون في النشاطات السياسية.

ثانياً: ثقافة الجهل ومصادرة الافكار:

وهذا ينبع من ثقافة الجهل التي ورثناها من الاستعمار حتى تمنع الشعوب المستعمرة من الثوره... وقد بقي هذا المبدأ قائماً إلى الآن في كثير من الدول هذا بالاضافة إلى الافكار الرجعية التي قد تتشعب وتتفرع كثيراً متعللة بالدين وأكثر مظاهرها السياسة التي تسلط سيفها على رقاب المفكرين والكتّاب.



ثالثاً: سياسة بعض الحكومات العربية:

في الماضي كانت هذه هي السياسة الرائجة فلا يحق لك أن تقرأ إلا ما تقدمه لك هذه الحكومات ولا يحق لك أن تفكر إلا فيما تسمح لك به، لا يحق لك ابداء الرأي إلا بموافقتها لكن الوضع تغير الآن نظراً لانشغال غالبية المجتمع بالتفاهات والاخبار التي تصرف النظر عن السياسة والاقتصاد والأحوال المجتمعية.

رابعاً: ارتفاع الاسعار:

العديد من شباب الجامعات يواجه العديد من الضغوط وخاصة ضخامة المناهج الدراسية فلا يتسنى له الوقت للاطلاع الخارجي أو لقراءة أي كتاب خارج المنهج الدراسي اللهم الا في العطلات الصيفية الطويلة التي يبحث

فيها الشباب عن الترفيه من عبء العام الدراسي. أضف إلى ذلك ارتفاع اسعار الكتب التي تصبح في غير متناول الطالب العادي.



إن القراءة هي الدعم الاساسي للثقافة مهما كانت صورها فالثقافة تكتسب تدريجياً ولا يمكن فرضها على أي كان فمتى نكون شعباً قارئاً والمقصود هنا ليس قراءة الابجدية اللغوية أو ان نكون أميين أو لا إنما القصد هي القراءة التي تميز بين الاشخاص انفسهم والآخرين وتهيئ لهم حب الاستطلاع والمعرفة وهو ما يقضي على التعلل بضيق الوقت وقلة المادة المتوفرة هذا بالاضافة إلى العامل النفسي ونوعية الكتاب المقروء. ان التهافت على شراء الكتب يتبع دائما ثقافة القراءة وهي التي تجعل مشاغل الحياة لا تحجب تلك المتعة القرائية واقتناء الكتب لان ثقافة القراءة عندنا قد توقفت عند الكتب المدرسية التي أثرت عامل الجهل وقضت على الثقافة القرائية في مهدها.

يعتقد الكثير من المثقفين في العالم أن القراءة هي أفضل وسيلة لتنمية الثقافة ونشر التنوير.. لكن ما نوع هذه القراءة التي تسمح بتعزيز الثقافة هل هي قراءة الصحف والدوريات أم هي قراءة المجلات الجادة والكتب ولا شك أن هناك من يعتقد بأن التطورات التقنية الحديثة مثل الإنترنت قد تحد من قراءة الكتب، كما أن وسائل الاتصالات والإعلام ربما عطلت ملكة القراءة لدى أفراد عديدين في مجتمعات. إن بيانات دور النشر في الدول المتقدمة تؤكد أن الإقبال على الكتب ما زال قويا، وهناك مئات الآلاف من النسخ تطبع لأي رواية كتاب جذاب، بل إن طبعات عديدة تظهر لمثل تلك الكتب، بل أكثر من ذلك أن عددا من الكتاب الذين أصدروا بعض الكتب تمكنوا من جمع ثروات طائلة مقابل إنتاجهم الفكري والثقافي.. بيد أن مسألة القراءة تتفاوت من مجتمع إلى آخر وكلما ارتفعت درجة التحضر ومستويات التعليم زاد الإقبال على القراءة الجادة، وهذا يحدث حتى داخل المجتمع الواحد.. لا يعني ذلك أن أولئك المنهمكين في القراءة لا يتابعون ما ينشر في الصحف أو يطبع على شاشات الإنترنت أو أنهم لا يشاهدون ما يبث على القنوات التلفزيونية بل على العكس من ذلك فأغلبيتهم متابعون جيدون يحرصون على التعرف على ما يجري حولهم.

يقود هذا الاسترسال في موضوع الثقافة والقراءة إلى مسألة نوعية القراءة وأؤكد أنه بصرف النظر عن طبيعة القراءة فإن القارىء الجاد سيجد طريقه إلى الثقافة الجادة والتي تمكنه من تطوير ملكاته الفكرية وتعزز قدراته على إنتاج الثقافة في المجالات والتخصصات التي يجيدها، ولا يمكن لأي كاتب أن يكون قادراً على تعزيز قدراته في الكتابة إذا عجز عن القراءة والمتابعة للإصدارات الثقافية.. وليس الكتاب وحدهم تلزمهم القراءة بل إن جميع المهنيين لابد أن يراعوا المتابعة لما يصدر وما يكتب في مجالات تخصصهم كما أن الثقافة العامة والمتنوعة يحتاج إليها الفنانون والممثلون والرسامون، ولا يمكن أن يكون هناك إنسان قادر على الإبداع في تخصصه أو مجال عمله دون أن يقرأ ويتابع ما ينشر من دون ذلك ستبدو السطحية في أدائه.. وربما تفسر هذه الحقائق ما يبدو من عدم قدرة المحاورين ومقدمي البرامج الحوارية في تلفزيونات المنطقة على الإلمام بالقضايا التي يستعرضونها ويتحاورون حولها، إن عدم التحضير والقراءة حول المواضيع تفسر الكثير من نقاط الضعف في تلك البرامج وتجعلها مرهونة برغبات المشاهدين والمستمعين دون التزام بالحد الأدنى من تكريس الوعي وضمان نشر الحقائق، وعندما نتحدث عن الثقافة والقراءة لابد من التطرق إلى معارض الكتب التي تنتشر في البلدان الخليجية والعربية والتعرف على نوعية الكتب التي تجذب رواد هذه المعارض.

بعد ذلك تأتي مسألة اللغة حيث إن من يمتلك ناصية القراءة باللغات الأجنبية، وخصوصا الإنجليزية أو الفرنسية، يستطيع أن يطور قدراته الثقافية بشكل أفضل ولسوء الحظ لا توجد في البلدان العربية حركة ترجمة مقتدرة تستطيع أن تمكن قارىء العربية من متابعة الإنتاج الثقافي في البلدان المتطورة، ولا يمكن اعتبار ما يترجم من تلك الإصدارات الأجنبية كافيا لنشر الوعي والمعرفة. وأستطيع القول إن جزءاً كبيراً من التخلف الثقافي الذي نعاني منه في عالمنا يعود لعدم التواصل ولفقر الترجمة، وإذا كان المثقفون العرب بأغلبيتهم لا يقرؤون ما يكتب بتلك اللغات فكيف يمكن أن نلوم القراء العاديين على تدني درجة ثقافتهم ومعرفتهم بما يدور في العالم؟ إن إشكالية القراءة إذاً متشعبة ومعقدة وتستلزم وعياً بمتطلبات الانتقال إلى

مرحلة متقدمة في الواقع الثقافي، وهذا يستوجب الاهتمام بالتعليم والثقافة كعناصر أساسية في العملية التنموية وتحرير الإنسان من الخرافة والعبودية الفكرية وتمكين العرب من التواصل مع الإبداع المعرفي في مختلف البلدان.

وهناك العديد من الأساليب لتنمية المهارات القرائية:

١- التدريب على القراءة المعبرة والممثلة للمعنى

٢ - الاهتمام بالقراءة الصامتة

٣- التدريب على القراءة السليمة، من حيث مراعاة الشكل الصحيح للكلمات ولاسيما آخرها.

٤ - معالجة الكلمات الجديدة بأكثر من طريقة مثل استخدامها في جملة مفيدة، ذكر المرادف، ذكر المضاد، طريقة التمثيل، طريقة الرسم.

٥- التدريب على الشجاعة في مواقف القراءة ومزاولتها أمام الآخرين بصوت واضح وأداء مؤثر دون تلجلج أو تلعثم أو تهيب وخجل.

٦- التدريب على القراءة بسرعة مناسبة، وبصوت مناسب.

٧- التدريب على الفهم وتنظيم الأفكار في أثناء القراءة.

٨- التدريب على القراءة جملة جملة، لا كلمة كلمة.

٩ - التدريب على التذوق الجمالي للنص، والإحساس الفني والانفعال الوجداني بالتعبيرات والمعاني الرائعة.

يقول أحد الكتاب العرب إن الاهتمام بالقراءة عند العرب أقل من أي شعوب أخرى في العالم، خاصة عند الجيل الحالي إذ إن مبيعات الكتب قد تراجعت بشكل ملفت للنظر حسب الاحصائيات، كما قل عدد المكتبات مقارنة بزيادة عدد السكان في الدول العربية، فأهم مصدرين للكتب والكتابة كانتا مصر ولبنان، مع ذلك لم يتعد عدد المكتبات الجديدة فيهما خلال الخمس والعشرين سنة الماضية عدد أصابع اليد.

وبعض الاحصائيات تقول إن القاهرة عاصمة الكتاب بين الدول العربية، لم يزد عدد مكتباتها منذ بداية السبعينات مقارنة بزيادة عدد سكانها وحسب هذه الإحصائية فإن عدد المكتبات بقي كما هو عليه منذ ٢٠ عاماً، أما المكتبات العامة فلم تنشأ منذ ٣٠ عاماً مقابل ذلك تطبع وتصدر وتوزع سنوياً مئات الألوف من الكتب في مختلف الدول حتى الأقل منا إمكانية.

وحسب تقرير اليونيسكو فأعلى نسبة للأمية في العالم هي في الوطن العربي، والقراءة لا تأتي في المرتبة الأولى عند المواطن العربي خاصة في العصر الحالي حيث تعددت الهوايات واختلفت، وتأتي القراءة في أدنى مرتبة منها.

فلا غرابة أننا لم نقرأ أو نسمع ان المبدعين من الكتاب العرب أمثال طه حسين ونجيب محفوظ ويوسف ادريس ويوسف السباعي، وغيرهم الكثيرين الذين أبدعوا في نقل أحداث تاريخية عبر العصور، وأحداث معاصرة تعبر عن واقع الحياة، تفاعلنا معها من خلال كتبهم وروائعهم التي أصبح بعضها من أشهر الأفلام العربية والمسلسلات التلفزيونية، مع ذلك لم نقرأ أو نسمع عن مكسب مادي حققه أحدهم يوازي ما يحصده الكتاب في الغرب والذين أغلبهم يحصد ثروة حتى لو كتب مسيرة حياته أو قصصاً للأطفال، هل لأن الاهتمام بالعلم والمعرفة عندهم يأتي فوق كل شيء، لأنه أساس التقدم والازدهار؟ أم لأن الشعوب العربية تصرف على بطونها أكثر مما تصرف على عقولها؟

أم لأن الحكومات العربية لا تناسبها شعوب مثقفة؟

يقول أحد الإخوة ان أغلب الشعوب العربية مغلوبة على أمرها فهي لا تملك الصرف على بطونها، فكيف بعقولها.



دور القراءة في بناء المعرفة والثقافة

إنّ أي مدخل للوقوف على أي موروث ثقافي والتعرف عليه يكون عن طريق الاحتكاك بيننا وبين ما له قيمة وأهمية في ثقافتهم وما له معنى في نفوسنا وعقولنا وهذا الأمر يتحقق بشكل رئيسي عن طريق ما يحدث من حوار ونقاش حول الثقافة ومعرفة ما عندنا أو عند الغير.

كتاب سلطان

ليس المقصود من العنوان ما خطه يراع د. سلطان بن محمد القاسمي من إبداع مسرحي أو روائي أو إصدارات سموه في مجال التحقيق والتأريخ إنما المقصود شغفه بالكتاب عشقه للمسرح قناعته بالفنون التشكيلية حبه للشعر هاجسه التراث المستديم تماهيه مع المعاقين تطوعه الكشفي أبوته الروحية للأطفال نصرته للمرأة، ممارسته للزراعة إيمانه الديني عضده للتائبين أخُوته للمسنين دعمه للمظلومين ومناصرته لأحباء العدل والسلام رأفته بالمحتاجين وكرمه للمستضافين وزمالته للجامعيين. تطول قائمة عناوين الموضوعات التي يشكل كل عنوان صدر كتاب مستقل تتضخم صفحاته لتتصل إلى مجلد حيث تشكل تلك المجلدات موسوعة عما قدمه ولا يزال يقدمه صاحب السمو الشيخ د. سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، كما أن كل كتاب يتضمن سياقاً طردياً لعطاءات سموه في المجالات آنفة الذكر دون أن نبرز التساوي معها ما تحقق من ازدهار في كافة المجالات التنموية بالشارقة مدينة وإمارة بل امتدت الأيادي البيضاء لسموه لتتجدد في مجالات متنوعة في القارات الخمس.

إن ما شهدته الشارقة أخيراً ممثلاً بصدور تقرير التنمية البشرية للإمارة، بالتعاون مع المؤسسات الإقليمية والدولية المختصة، يشكل أبرز دليل على الرؤية العلمية والمنهجية، حيث يشكل الأرضية الصلبة التي يستمر عليها استمرار ارتفاع البنيان التنموي في كافة المجالات والحقول التي تعنى بالإنسان في هذه الإمارة الباسمة، وما سيبنى على التقرير يشكل صمام الأمان الاجتماعي لأبناء الإمارة والمقيمين عليها.. ويوفر لهم العيش الكريم.

لقد أتى هذا التقرير ليشكل واسطة العقد الذي يُزيِّن جيد القائد..
كتاب سلطان.. يجب أن يبقى موضع قراءة مستمرة منا جميعاً لنرتقي بذواتنا وعطاءاتنا الإبداعية والمهنية حتى نستمر ونحافظ على قدراتنا لاستيعاب ما أنجزه وسينجزه سلطان في المراحل القادمة بإذن الله.

أسامة طالب مرة

المجتمع الأندلسي في القرن الرابع الهجري شهادة مؤرخ معاصر

(ابن حَيَّان القرطبي)

أنور محمود زناتي



عاش ابن حَيَّان (١) القرطبي في الفترة ما بين (٣٧٧ ـ ٤٦٩ هـ / ٩٨٧ ـ ١٠٧٦ م)، وهي فترة عامرة بالأحداث السياسية حيث شهدت سيطرة الدولة العامرية، ثم عصر الفتنة، وسقوط الخلافة الأُمَوية، وقيام دول الطوائف، وتفاقم الخطر النصراني وتعاظم دور اليهود، واندلاع النزاعات العرقية والطائفية (٢) وجميعها أحداث أثرت بلا شك في خبرته التاريخية وتركت آثاراً واضحة في ثنايا أعماله؛ حيث رصد وبدقة مرحلة الفتن والاضطرابات المتتالية في الأندلس فصور الوضع العام بأن الرعية «عدموا الراعي العَنُوف منذ حِقَب، فنبذوا السلاح وكلفوا بالتَّرْقيح» (٣)، ونافَسوا في النَّشَبِ وعطَّلَوا الجهاد وقعدوا فوق الأرائك مقعد الجبابرة» (٤)، وتولى الأمر «جماعة من الأغمار، كانوا عصابةً يحل بها الفَتاءُ (٥)، ويذهب بها العُجْبُ» (٦).

وكان الوضع في الأندلس في تلك الفترة قد تغير تغيراً جذرياً؛ فبعدما كانت الخلافة تجمع بين السلطتين الزمنية والروحية، جاء الحاجب (٧) المنصور بن أبي عامر (٣٧٠ ـ ٣٩٢ هـ / ٩٨٠ ـ ١٠٠١ م) (٨)، وأبناؤه من بعده (٩) فانتزعوا منها السلطة الزمنية (١٠)، وكانت وفاة عبد الملك (المُظَفَّر) (١١) ابن المنصور العامري فاتحة لفترة مضطربة من تاريخ الأندلس (١٢) بدأت بعبد الرحمن (شنجول) (١٣) الذي ساء تصرفه وأنفق الأموال في غير وجهها ونُسِب إليه أباطيل القول والفعل واستعان بالعسكر للتحرر من نفوذ العامة (١٤)، وانتهى الأمر

بقتله (١٥)؛ ففتح على الأندلس باباً لم يُسَد إلا بانهيار الدولة كلها، وكان ذلك إيذاناً ببداية نهاية دولة الإسلام في الأندلس.

ويرى الدكتور محمود إسماعيل أن تلك الأزمة «جديرة بأن تشحذ العقول الذكية، وتنتج مفكرين مخلصين يصطبغ تفكيرهم بالمرارة ويحاولون البحث عن علة ذلك الداء الذي أوتي منه بلدهم ومحاولة تكوين مشروع سياسي اقتصادي اجتماعي» (١٦)، ومن هنا ظهر هذا الجيل من أبناء قُرْطُبَة من أمثال ابن حَيَّان وابن حَزْم وابن شُهَيْد (١٧) ممن حاول كل منهم في ميدان علمه تقصي الحقيقة والبحث عن علاج لمحنة بلدهم (١٨)، ولذا نلمح في كتابات ابن حَيَّان التاريخية شيوع روح النقد لديه؛ فنراه يعبر عن رأيه وبوضوح؛ ففي أيام دولة الخليفة «سليمان المستعين» (١٩)، وبداية «الفتنة البربرية» يذكر أنها كانت: «شِداداً نَكِدات صعاباً مَشْئومات، كريهات المَبدأ والفاتحة، قبيحة المُنْتَهَى والخاتمة...» (٢٠).

ويشير ابن حَيَّان في نصوصه إلى النهب الذي حدث بقُرْطُبَة، واجتياح التدمير بلا حساب أحياء قُرْطُبَة وهو ما كان له أبلغ الأثر في تكوين فكره السياسي، وانعكس ذلك على كتاباته التي اتسمت بالحدة والحزن فقد كان يعتقد بأن الأندلس ينبغي أن تحتل مكان الصدارة في العالم الإسلامي وتشيع هذه الروح في كل كتاباته (٢١).

وقد زاد من اضطراب الأوضاع في الأندلس ـ لا سيما قُرْطُبَة ـ اقتحام البربر (٢٢) لها (٢٣)، ونشر الدمار بها ودفعت قُرْطُبَة ثمن مقاومتها أنهاراً من الدماء، وقتل الكثير من أهلها (٢٤)، ودخلت البلاد بعدها في سلسلة من الأحداث (٢٥) واضطربت الأوضاع، واستمرت النزاعات التي شارك فيها البربر والصقالبة (٢٦) وأهل قُرْطُبَة أنفسهم الأمر الذي جعل ابن حَيَّان يكن للبربر كراهية شديدة تشيع على نطاق صفحات تاريخه فهو يندد بقسوتهم وحقدهم الدفين على الدولة الأندلسية، ورغبتهم في نقض بناء الحضارة الأندلسية منذ أول لحظة يتهيأ لهم فيها ذلك (٢٧) وقد تتبع ابن حَيَّان تلك الأحداث وفى تفصيل دقيق.

وانتهت هذه المرحلة في سنة ٤١٧هـ/١٠٢٦م، حين أجمع أهل قُرْطُبَة برئاسة الوزير أبي الحَزْم بن جَهْوَر على رد الأمر إلى بني أُمَيَّة (٢٨) واتفقوا على مبايعة هشام بن محمد بن عبد الله بن عبد الرحمن الناصر (٢٩)، وتلقب بالمستظهر (٣٠) وبعد ذلك خرج عليه محمد بن عبد الملك (المُسْتَكْفي) سنة ٤١٤هـ/١٠٢٣م ويذكر ابن حَيَّان عن الخليفة المستكفي قوله: «ولم يكن هذا المستكفي من هذا الأمر في وِرْدٍ ولا صَدَر وإنما أرسله الله تعالى على أهل قُرْطُبَة محنة وبلية» (٣١) وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على متابعة ابن حَيَّان للأحداث ورصدها بصورة شبه يومية وبطريقة ناقدة.

ونتيجة لتلك الأحداث تقلصت بالضرورة قوة السُلطة في الداخل (٣٢) وهو ما انعكس أيضاً على فكر ابن حَيَّان؛ فحاول مثل غيره من المؤرخين النابهين من أمثال ابن حَزْم أن يعمل على تحقيق وحدة الأندلس وتقوية سلطة الخلافة من جديد (٣٣) فنراه يعتد «بالجماعة» أو وحدة الأندلس ولذا كان يستخدم كلمة الجماعة مراراً وتكراراً فيقول: «سلطان الجماعة» و«إمام الجماعة» و«أمير الجماعة» (٣٤).

وبينما كان البناء السياسي للأندلس يتصدع شيئاً فشيئاً في أثناء فترة الصراع على الخلافة بين من ادعاها من أفراد البيت الأُمَوي ومن أعقبوهم من بني حَمّود (٣٥)، انهار البناء السياسي جملة، وضاعت الوحدة وتفرق أمر الجماعة (٣٦)، وفي تلك الأثناء اجتمع شيوخ قُرْطُبَة والوزراء برئاسة أبي الحزم بن جَهْوَر واتفقوا على خلع المُعْتَد بالله آخر خلفاء بني أُمَيّة وإبطال رسم الخلافة جملة (٣٧)، ونودي في الأسواق والأرباض: ألا يبقى بقُرْطُبَة أحد من بني أُمَيّة وألا يكنفهم أحد من أهل المدينة، وانتهى بذلك أمر بني أُمَيّة في الأندلس وزالت خلافتهم وانقطعت الدعوة لهم (٣٨) وأثرت تلك الواقعة تأثيراً بالغاً في فكر ابن حَيَّان، وجعلته يتابع مصير دويلات الطوائف، ويرصد العديد من الوقائع، وركز على انفراط وحدة الأندلس وتفرق ملكها إلى دويلات طائفية (٣٩)، واقتسامهم ألقاب الخلافة فوصفهم ابن حَيَّان بأنهم: «أمراء الفرقة الهمل (٤٠) الذين هم ما بين فشل وَوَكَل» (٤١).

أما في قُرْطُبَة فقد اجتمع كبار أهلها بعد إلغاء الخلافة، وأسندوا الأمر إلى ابن جَهْوَر، وكان مشهوراً عندهم بجدارته وكفاءته لتقلد هذا المنصب (٤٢)، وابتكر لأهل قُرْطُبَة نظاماً جديداً للحكم قائماً على الشورى، ورأى ابن حَيَّان أنه لم يستبد بالسلطة كما استبد غيره من ملوك الطوائف، وإنما كون مجلساً للحكم من شيوخ أهل قُرْطُبَة وانتخب أميناً لهذا المجلس، وكان لا يصرف أمراً إلا بعد الرجوع إلى جماعة الشيوخ هؤلاء (٤٣)، وكان من جراء ذلك أن اختار ابن حَيَّان المقام في قُرْطُبَة في ظل الجَهاورة لأنهم في نظره خير بيئة يستطيع فيها أن يسجل أحداث عصره وفيها استطاع أن يعبر عن سلبيات المجتمع الأندلسي خاصة بعد تمزق الأندلس على هذا النحو، وقد انتقد ملوك الطوائف في عصره خاصة في تربص بعضهم ببعض واستعانتهم بالنصارى لتنفيذ مخططاتهم.

وبصفة عامة ـ وكما يرى الدكتور محمود إسماعيل ـ أن «الانتكاسات التاريخية في

حياة الشعوب ليست شراً مستطيراً على طول الخط، بل قد تسفر عن إيجابيات بصدد الفكر وتطوره، إذ غالباً ما تفضي إلى استنفار النخبة المفكرة لاستقراء أسباب وعلل تلك الانتكاسات» (٤٤).

وعلى الصعيد الاقتصادي وبعد انهيار وسقوط الخلافة حدث الانتكاسة وعم الكساد الاقتصادي (٤٥) وتدهور العمران، وحفل العصر بالأزمات إلى حد المجاعة وأفل نجم قُرْطُبَة عمرانياً وبشرياً وصور ابن حَيَّان الوضع قائلاً: «...وطمست أعلام قصر الزهراء (٤٦).. فطوى بخرابها بساط الدنيا وتغير حسنها إذ كانت جنة الأرض، فعدا عليها قبل تمام المائة من كان أضعف قوة من فأرة المسك، وأوهن بنية من بعوضة النمروذ، والله يسلط جنوده على من يشاء، له العزة والجبروت» (٤٧).

وتحولت المدن التجارية المزدهرة إلى قلاع وحصون عسكرية (٤٨) الأمر الذي لقي تنديد ابن حَيَّان، ويشيع ذلك في صفحات كتابه «المتين» ومثال على ذلك ما أشار إليه في فطنة بالغة عن سوء الأحوال الاقتصادية نتيجة الوضع المتردي بمدينة بَطَلْيَوْس (٤٩) نتيجة النزاع بين المعتضد بن عَبَّاد والأَفْطَس؛ فقال: «بقيت بَطَلْيَوْس مدة خالية الدكاكين والأسواق من استئصال القتل لأهلها في وقعة ابن عَبَّاد هذه بفتيان أغمار إلا الشيوخ والكهول الذين أصيبوا ومنهم أخذ فاستدلت بذلك على فشو المصيبة (٥٠)؛ فتوقع برؤية ثاقبة عما سيحل بعد ذلك من كوارث اقتصادية.

وانتشرت في الأندلس «الكُوَر المجندة» (٥١) نتيجة لكثرة الحروب الأهلية، فنزل جند دمشق في كورة إلْبِيرَة (٥٢)، وجند حَمْص في كورة إشْبِيلِيّة (٥٣) وجند الأردن في كورة مالطة، وجند قِنَّسْرِين في كورة باجة (٥٤) وبعضهم بكورة تُدْمِير (٥٥)، فهذه منازل العرب الشَّاميين، وبقي العرب والبربر والبلديون شركاءهم، كما تعاظم «إقطاع التجار» نتيجة شرائهم بعض إقطاعات الخلفاء والولاة (٥٦). وفي ظل هذا الحكم اضطرب الوضع الاقتصادي، واشتد الغلاء وانتشرت الأوبئة، وعمت الكوارث، وانعدم الاستقرار والأمن (٥٧).

ولجأ الملوك من أجل إرضاء نزواتهم وتحقيق لذاتهم إلى إثقال كاهل رعاياهم بالضرائب (٥٨)؛ فانعكس ذلك الوضع على كتابات ابن حَيَّان فوصف ذلك الوضع المتردي في مرارة واضحة بقوله «فما أقول في أرض فسد ملحها الذي هو المصلح لجميع أغذيتها؟ هل هي إلا مشفية على بوارها واستئصالها؟ ولقد طمي العجب من أفعال هؤلاء الأمراء.. أمور لو تدبرها حكيم إذن لنهى وهبب ما استطاعا (٥٩)

وعلى الصعيد الاجتماعي شهد المجتمع الأندلسي في ظل الخلافة والحجابة مرحلة المزج والانصهار بين العرقيات المتنوعة ليحدث نوع من التجانس لم تشهده الأندلس من قبل؛ إلا أن السخائم العرقية والإقليمية عادت مرة أخرى لتؤثر سلباً في هذا التجانس، ولتمزق وحدة الأندلس من جديد (٦٠) بظهور النزعة العنصرية؛ ولذا لم يغب عن ابن حَيَّان أيضاً أن يعبر عن تلك النزعة في الأندلس في تلك الفترة وذلك من خلال حديثه عن اجتماع خازنَي بيت المال في عهد الأمير محمد، وهما «عبد الله بن عثمان بن بسيل، ومحمد بن وليد بن غانم» واستدعى الأمر أن يكتب ابن غانم كتاباً قدم نفسه فيه، فما كان من ابن بسيل إلا أن قال له: «والله لا أطبع كتاباً تتقدمني أنت فيه، وأنا شامي وأنت بلدي» (٦١).

ويشير أيضاً إلى الفتنة بين اليمانية والمضرية فقال: «وكان ابتداء فتنة أهل الجزيرة وانبعاثها بالمعصية بين اليمانية والمضرية أن أطلق على بعض الغارات واستحلوا الحرمات وتخلقوا بأخلاق الجاهلية، واتخذوا الحصون والمعاقل المنيعة فارتقوا إليها وأذلوا البسائط» (٦٢).

وقد كانت هناك طبقة الأمراء والحكام، وذوو الثراء وأصحاب الوظائف الكبرى، وكانوا يمتلكون ثروات طائلة تمثلت في الضياع الواسعة والقصور الخاصة وتفننوا في صنوف من البذخ (٦٣)، والناظر إلى روايات ابن حَيَّان يجد أن الغالب عليها تصوير مثالب الطبقة الحاكمة، ولم يغب عنه تصرفات الحكام وشغفهم بالبناء إلى حد الإسراف والبذخ ويتضح هذا فيما نقله عن معاوية بن هشام عند ذكره لقيام الأمير محمد بتحسين قصر الخلافة فيقول: أنه بلغ من تحسينه إياه مبلغاً «تَوَفَّت به الكمال واكتسبت الجمال فشفيت به أدواء النفوس، وضرب بحسنها المثل» (٦٤). كما رصد ابن حَيَّان انحراف الحُجاب والوزراء، واستطاع أن يلقي الضوء حول طبيعة حياة الأمراء من خلال المعايشة، وقد أشار إلى ما أصاب أهل الأندلس من نفاق وقلة وفاء وميل مع من يبقى في المنصب، كما لم يغب عنه أن يصور بعض تجاوزات الولاة وظلمهم، كما صور دور الجواري في بلاط حكام الأندلس، وانتقد ما كان يقوم به من دسائس؛ وهذه الرؤية النقدية ما كانت لتحدث لولا ظروف عصره التي دفعته إلى ذكر ما وصل إليه حال الأندلس من انقسام وتفكك (٦٥).

ونراه لا يغفل الإشارة إلى جال «مشيخة الشورى» أواخر عهد الخلافة الأُموية بالأندلس، ويتضح هذا عند حديثه عن الخليفة هشام المُعْتَد الذي يقول عنه: «وزاد في رزق مشيخة الشورى من مال العين، ففرض لكل واحد خمسة عشر ديناراً مشاهرة فقبلوا ذلك على خبث أصله، وتساهلوا في أكل ما لم يستطبه فقيه قبلهم» (٦٦).

وكانت هناك طبقة أخرى تعاني ألوان العسف والتنكيل ويطلق عليهم طبقة العوام وهم الفئة

المهمشة في التاريخ (٦٧) ولا يأتي ذكرهم في الغالب الا عند التأريخ للكوارث كالمجاعات والأوبئة، أو من خلال ذكر حركات المعارضة التي جرت تهميشها بالمثل ودمغها بأبشع التهم والنعوت (٦٨)، وتتكون هذه الطبقة من الفلاحين في الريف والحرفيين والعمال في المدن (٦٩) وأغلبها من البربر أو المولدين (٧٠)، أو الموالي (٧١)، وكان على هذه الطبقة أن تتحمل أعباء ضرائب باهظة كانت تُفرَض عليها وكانت تقوم بينهم وبين الدولة هوة سحيقة من سوء الظن وعدم الثقة (٧٢) وكان لهذا التدني أثره على ابن حَيَّان في معارضته لهذه المظاهر في كتبه وتنديده بها عليها (٧٣)، ويقول واصفاً أحد هؤلاء المغالين في جمع الضرائب: «ونعي إلينا فلان، وكان فظاً قاسياً ظنيناً جشعاً جباراً مستكبراً قليل الرحمة نزر الإسعاف زاهداً في اصطناع المعروف، أحد الجبابرة القاسطين على الرعية المجترين على رد أحكام الشريعة وكان مهلكه ـ زعموا ـ من طاعونة طلعت عليه ببعض أطرافه فتجاسر على قطعها بفرط جهالته، فمات معذباً في الدنيا ولعذاب الآخرة أشد (٧٤).

تعددت مجالات المعرفة الاجتماعية والثقافية التي طرقها ابن حَيَّان عكست لنا ألواناً من الحياة الأندلسية الاجتماعية والثقافية ويعتبر تاريخه الكبير أدق وثيقة مفصلة للحياة الثقافية والفكرية للأندلس فنراه يرصد العديد من الظواهر الاجتماعية عندما يصور شرائح المجتمع بما فيها من صور الوشاية، والذم، والمكائد، وفساد القضاة (وقد انطبقت أرض الأندلس نفاقاً واستعرت خلافاً لذلك بإغفال من كان قبله لحسم من كان ينجم من قرن النفاق حتى تفاقم الأمر بعد تطاوله، وتفاوت الشيء بعد قرب تداركه واستعجل شر عمر بن حفصون جرثومة النفاق وانتزى أكثر بلاد الأندلس اقترانه).

ومن الأقوال التي ذكرها ابن حيان، والدالة على وجود شهادات الزور في الأندلس، حديثه عن «محمد بن غالب» من أهل إستجة، كان قد طلب من الأمير عبد الله بناء حصن بقرية، شنت طرس وهدفه من ذلك حماية الطريق، ومنع المفسدين وقطاع الطرق من إلحاق الأذى بالمسلمين وعندما تم بناء الحصن حسده بنو خلدون وبنو الحجاج وقامت الحرب بينهما، وادعى بنو حجاج على إثر هذه الحرب أن محمد بن غالب اغتال رجلاً من قرابتهم، واستدعوا عليه الشهادات المزورة.

كما عكس الصراع الذي كان يدور بين الفقهاء والخليفة وكيف أن الخليفة كان يكره أن يكون القاضي قوياً، وهو ما صوره تحت عنوان «نوادر من أخبار قضاة الأمير عبد الرحمن»، ومن هذه النوادر أيضاً نستشف النفوذ القوي الذي كان يتمتع به الفقهاء في الدولة والدليل على ذلك أن الأمير عبد الرحمن قلما يولي قاضياً إلا عن مشورة يحيى بن يحيى اللَّيثي وفي ذلك يقول ابن حَيَّان: «وغلب يحيى بن يحيى جميعهم على رأي الأمير عبد الرحمن، وألوى بإيثاره، فصار يلتزم من إعظامه وتكريمه وتنفيذ أموره ما يلتزم الوالد لأبيه، فلا يستقضي قاضياً، ولا يعقد عقداً، ولا يمضي في الديانة أمراً، إلا عن رأيه وبعد مشورته».

كما صور لنا بخل الأمير عبد الله بن محمد، وشيوع حوادث الرشوة والغصب في عهده كما صور بعض معايب عبد الرحمن الناصر وتبرز استهتاره باللذات وتغليظ العقوبات وتهوين الدماء، والعبث في الرعية. ونرى ذلك أيضاً عندما يتحدث عن النساء وشغف الأمير عبد الرحمن بهن فيقول: «كان الأمير عبد الرحمن مُستهتراً بالنساء شديد الميل إليهن والإعجاب بهن والبذل لهن، والاستكثار منهن، والهوى فيهن».

كما سجل مظاهر الاحتفال بالأعياد والمناسبات وكيف كان الشعراء والخطباء في هذه الاحتفالات «تتناغى فيما ترتجل من خطبها وتنشده من أشعارها فتكثر وتجيد» أما الاحتفال الرسمي من قِبَل الخلفاء بالأعياد فقد أطنب في وصفها ابن حيان.

ولم يغب عنه أن يعبر عن مظاهر البذخ التي كانت تتسم بها حفلات استقبال الحكام الأندلسيين لمن يفد عليهم ولذلك يقول عن يوم استقبال الخليفة الحكم المستنصر لجعفر بن علي ومن معه إنه: «أحد الأيام العظيمة بقُرْطُبَة في اكتمال حسنة وجلالة قدره، خلد حديثه زمناً في أهلها قاضياً من عجب الجلالة وكل شيء فإلى انقضاء إلا إله الأرض والسماء تعالى جده».

ومن الصور الاجتماعية التي اهتم ابن حيان بتسجيلها في تاريخه حفلات المجون والتبذير للأمراء والخلفاء والوزراء: منها على سبيل المثال حادثة احتفال المأمون بن ذي النون بإعذار حفيده يحيى، تلك الحادثة التي احتلت عدداً غير قليل من الصفحات يقول في الإعداد لها:

«وأمر ـ المأمون ـ بالاستكثار من الطهاة والانتقاء للقدور، والإتراع للجفان، والصلة لأيام الطعام، والمشاكلة بين مقادير الأخباز والآدام، والإغراب في صنعة ألوانها مع شياب أباريقها بالطيوب الزكية، والقران فيها بين الأضداد المخالفة ما بين حار وبارد، وحلو وحامض، والمماثلة بين رائق أشخاصها، وبين ما تودع فيها من نفائس صحافها..».

وكان المدعوون إلى هذه الاحتفالات التي استمرت أياماً أشتاتاً من الناس من صفوة وعامة، وقد لقي الجميع من الاحتفاء بهم والتكريم لذواتهم ما يمكن أن يشابه ترتيب إدارات المراسم والتشريفات بالقصور الملكية ووصف ابن حيان طائفة القضاة على المائدة في غرفة أسرف في وصفها فإذا انتهوا من الطعام يكمل الجانب التالي من رحلة الدعوة على هذا النحو:

«ولما فرغت تلك الطائفة جيء بهم إلى المجلس المرسوم لوضوئهم، وقد فرش أيضاً بوطاء الوشي المرقوم بالذهب، وعلقت فيه ستور مثقلة مماثلة.. ثم نقلوا إلى مجلس التطييب، أفخم تلك المجالس وهو المجلس المطل على النهر العالي البناء السامي السناء، فشرع في تطييبهم في مجامر الفضة البديعة بفلق العود الهندي المشوبة بقطع العنبر الفستقي بعد أن نديت أعراض ثيابهم بشآبيب الماء الورد الجوري يصب فوق رؤوسهم من أواني الزجاج المجدود، وفياشات البلور المحفورة».
والذي يعنينا من هذا النص أمور كثيرة، من أهمها الإسراف والذي يتابع القصة بأكملها حسبما رواها بتفصيلاتها ومجالس القصف فيها وإنشاد الشعر في مناسبتها وما قد خلعه الأمير عليهم برغم تدني أشعارهم كل ذلك كان هدفاً من أهداف أبي حيان في تعرية ملوك الطوائف الذين يقتلون المال والبشر، ويقاتل بعضهم بعضاً والعدو متربص بهم متحفز على أبوابهم.

وكشف ابن حيان عن دور العنصر النسائي في بلاد الأندلس، مثلما صور ما كانت تقوم به جارية الخليفة الناصر «مرجان»، من حيل ضد السيدة فاطمة القرشية بنت أخي جده المنذر بن محمد الأمير، وكان الناصر يقول لجاريته مرجان هذه: «فاقتاديني إلى قصرك فإني طوع يمينك وحبيس هواك». وكان ذلك على إثر الحيلة التي دبرتها لصرفه عن ابنة عمه فاطمة القرشية، ويقول ابن حيان عن هذه الجارية معتمداً في ذلك على مقالة القبشي فتقدمت لديه جميع نسوانه حتى كانت كرائمه وحظاياه لا يصلن إلى مطالبهن ورغباتهن من الناصر لدين الله إلا بشفاعة مرجان لهن وتوسلهن بها لديه للطف منزلتها وغلبتها على قلبه..

وصور لنا مكانة الجواري في المجتمع الأندلسي فيورد لنا قصة الجارية مرجان التي كانت من أحب الجواري إلى قلب الخليفة الناصر وأنجبت له ابنه الحكم، فكانت أثيرة الخليفة لا يسلو بدون رؤيتها ولا يكتم عنها سراً، وإذا مرض حُمِل إلى بيتها.
وقد أمدنا ابن حيان بسيل من النصوص، على جانب كبير من الأهمية وتكشف النقاب عن الوضعية الاجتماعية لعدد كبير من فئات المجتمع الأندلسي ومنهم على سبيل المثال: الفقهاء حيث أماط اللثام عن النفوذ الاجتماعي والسياسي بالطبع للفقهاء، وكيف كان الأمراء والخلفاء يخشون تقلب الفقهاء عليهم مثلما أورد في ما نقله من كتاب الاحتفال ما يشير إلى أن الأمير عبد الرحمن بن الحكم كان يكره قلب الفقهاء عليه ويقلق منهم ويسميهم سلسلة السوء».

وابن حيان لا يغفل أيضاً ذكر الآثار المترتبة على النواحي السياسية من إصابة المؤدبين وكساد الناحية التعليمية للصبيان والمؤدبين، هذا فضلاً عما تكشف عنه روايته من قتل المغنين والطنبوريين، وهذا يشير إلى ألوان البذخ واللهو في الأندلس في «فترة الفتنة».
واستطاعت روايات ابن حيان التاريخية أن تكشف من ازدواجية الشخصية الأندلسية وذلك عند حديثه عن «عبد الله بن عاصم» صاحب الشرطة بقرطبة على عهد الأمير محمد الذي مر به، يوماً فتى حسن الشارة يترنح سكراً، فأمر بأخذه، فوجدت به رائحة الشرب، فأمر بجلده، فلما جُرد للجلد أقبل على ابن عاصم، فقال له: ناشدتك الله، من الذي يقول:

إذا عاب شرب الخمر في الدهر عائب
فلا ذاقها من كان يوماً يعيبها

فقال له ابن عاصم: أنا وأستغفر الله منه، فقال له الفتى: فلا تستحيه عن وجهه حين تغرى بالشرب وتحض عليه ثم تكشف عنه وتعاقب فيه! فأفحمه ودرأ الحد عنه.
وما أكثر ما ترد في ثنايا تاريخ ابن حيان ملاحظات وتعليقات نفذ بها إلى الكشف عن العيوب الدفينة في المجتمع الأندلسي هذه العيوب التي أدت شيئاً فشيئاً إلى تحللها وتصدعها وكأنها سرطان خفي يستشري في باطن جسد ظاهره الصحة والقوة وهي عيوب بدأت منذ أيام الحكم المستنصر، ثم استفحل داؤها على عهد الدولة العامرية. غير أن الأمجاد العسكرية والقوة الظاهرية كانت تلقي عليها حجاباً كثيفاً سترها عن الأنظار. لقد كانت الفتنة تجثم تحت هذه القشرة الظاهرة من القوة والعظمة فلما تصدعت واجهة الدولة بعد وفاة المظفر بن المنصور بن أبي عامر إذا بهذا البنيان الشامخ ينهار في لحظات، وإذا بنيران الفتنة المبيرة تندلع معلنة بداية نهاية الإسلام في الأندلس.

كما رصد سوء الأحوال الاقتصادية المترتبة على المنازعات والحروب خاصة بين ملوك الطوائف فنراه يصف ما حدث بمدينة بَطَلْيَوْس نتيجة النزاع بين المعتضد العَبّادي والأَفْطَس بأنها «مصيبة»، حيث «خلت الدكاكين والأسواق» ويصف القسوة التي استخدمت في جمع الضرائب غير الشرعية بمدينة شاطبة بكل أنواع العنف حتى تساقطت الرعية ولم تصمد في وجه هذا الظلم ومن هنا يتضح مدى اهتمام ابن حَيَّان برصد الجوانب الاقتصادية دون الاقتصار على الجانب السياسي فقط.

كما أرخ للوضعية الجبائية والمالية مثل ما أرخه حول الوضعية الجبائية والمالية للدولة العامرية: فيقول ابن الخطيب في أعمال الأعلام: «ذكر أبو مروان خلف رحمه الله في كتابه المسمى بأخبار الدولة العامرية... فقال: «كان مبلغ جباية آخر أيام المنصور أربعة آلاف دينار سوى رسوم المواريث بقُرْطُبَة وكور الأندلس كانت تجري على الأمانة وسوى مال السبي والمغانم على اتساعه في هذه وسوى ما يتصل به السلطان من المصادرات ومثل ذلك مما لا يرجع إلى قانون، قال: وكانوا يعتدون أنها أربع بيوت تأخذ النفقات السلطانية منها على

المشاهرة بالزيادة والنقصان ما بين الشهر والشهر مائتي ألف دينار إلى مائة وخمسين ألفاً إلا أن يدخل شهر يونيه العجمي فيتضاعف فيه الإنفاق من اجل الاستعداد للغزو والصائفة فينتهي منه إلى خمسمائة ألف دينار وأكثر منها وما فضل من المال بعد جميع النفقات أحرزه السلطان في بيت ماله مع غير ذلك من ضروب استفاداته». كما تعرض للحديث عن أهل البيوتات الذين اتخذوا الضياع الواسعة منهم بنو حجاج الذين امتلكوا في «باديتهم بالسند المنسوب إليهم على خمسة عشر ميلاً من الحاضرة»، وكذلك «الإلهانيون والمعافريون وبنو خلدون الإشبيليون الذين اكتسبوا الضياع سواء بالبادية أو الحاضرة»، ويكشف ابن حيان النقاب عن قرى بأكملها تملكها «كريب بن عثمان» بكورة مورور ومثله أيضاً كان سليمان بن محمد الشذوني.

وتعرض أيضاً لذكر «الذكوات والصدقات» التي يتكلف الجباة بتحصيلها من الفلاحين وحتى تتمكن الخلافة من تغطية نفقات الحملات الحربية استحدثت «مغرم الحشد» الذي عم الجميع باستثناء المطوعة. كما تعرض ابن حَيَّان لرصد المجاعات والأوبئة، بل ويفسر سببها بدقة.

أما الحالة الثقافية فالعجيب أنه وعلى النقيض من الوضع السياسي لم تكن الثقافة الأندلسية يوماً أشد إشعاعاً، وأقوى خصوبة كما كانت عليه في تلك الفترة ففي الغالب تكون الأزمة «تحدياً» يوجب «الاستجابة» حسب مفهوم «أرنولد توينبي» وغالباً ما تناط النخبة المفكرة بريادة الاستجابة على الصعيد المعرفي كما يرى الأستاذ الدكتور محمود إسماعيل (٧٥). ويجمع الدارسون على ازدهار الحركة الثقافية في عصر ملوك الطوائف وذلك راجع إلى تداعيات وظلال العصر السابق، بما يؤكد أن الظواهر الفكرية في تطورها وفي أفولها تحتاج إلى فترة زمنية طويلة (٧٦).

هذا وقد مجد الأندلسيون العلماء والفقهاء ورجال الأدب، وكان لهؤلاء القيادة والريادة في المجتمع الأندلسي.

وقد تعصب ابن حَيَّان للمذهب السني المالكي ـ وهو المذهب الرسمي للدولة ـ الذي دخل إلى الأندلس في حياة الإمام مالك نفسه، وذلك بفضل من درسوا عليه من تلاميذ الأندلسيين ونقلوا كتابه «الموطأ»، وهم على التوالي الغازي بن قيس (ت ١٩٩/٨١٥)، وزياد بن عبد الرحمن اللخمي الملقب بشبطون (ت ٢٠٤هـ/ ٨١٩م)، وهو أول من أدخل مذهبه في الأندلس، ويحيى بن يحيى اللَّيثي (ت ٢٣٤هـ/ ٨٤٨م)، وساهم غيرهم من الفقهاء في انتشار المذهب المالكي أيضاً مثل: عيسى بن دينار الغافقي الطليطلي (ت ٢١٢هـ/ ٨٢٧م)، ويكمن أثر المذهب المالكي في الأندلس بكونه أهم المحاور التي دارت حولها المؤلفات الأندلسية المبكرة، شرحاً وتوضيحاً لكتاب الموطأ، ودراسة لرجاله وأسانيده، ودفاعاً وانتصاراً له، وتأليفاً حول المذهب بشكل عام. وكان ابن حَيَّان من أشد المتحمسين لذلك المذهب وانعكس ذلك بوضوح على كتاباته ويظهر ذلك في هجومه على أتباع المذاهب الأخرى أصحاب «الطائفة الخبيثة» «المارقة» مثل حركة ابن مسرة «الظنين المرتاب» و«المرائي بالعبادة الرابض بالفتنة» «القادح في السُنة». واعتبر المعز لدين الله الفاطمي «صاحب إفريقية الممدفي الضلالة»، ونظر إلى الفواطم عموماً باعتبارهم «أهل الضلالة». كما تحامل على أمراء المغرب الموالين للفاطميين فنعت الحسن بن قنون «بالمارق» ولعن صاحب نكور «قبحه الله» ووصف النكوريين «الفاسقين».

كما تناول مشكلة الإمامة والخلافة؛ فكان يرى ضرورة أن يكون «خليفة المسلمين من قريش» وحيث أن الأَمويين من قريش، وكانوا بالفعل ممثلين في شورى الإمامة، فإن الخلافة حق من حقوقهم بل يزيد فيجعل خلفاء بني أُمَيَّة امتداداً طبيعياً لخلافة الراشدين فأقاموا رسوم السُنة، وأحرزوا وظائف الديانة».

وكان يرى ثلاث مهمات كبرى للخليفة: عسكرية وإدارية ومدنية؛ ولذا نراه يصف حال أهل طُلَيطِلة «وما لهم من الذل على أيدي العدو الإفرنجي بعد استقرار دول ملوك الطوائف أنهم «عدموا الراعي العنوف»، ويقول في معرض مدحه لمسلك أبي الحزم ابن جَهْوَر في إدارة الأمور بقُرْطُبَة إن أهل قُرْطُبَة «ولوه من الجماعة أمينها المأمون عليها»؛ أما اللقب الذي يطلقه على الناصر «مجمع الفرقة»؛ فالقيام بجهاد العدو هو الذي جعله معجباً أشد الإعجاب بالناصر والمستنصر والمنصور العامري وابنه عبد الملك المُظفر ويجعل الجهاد مطلباً أساسياً للأمة في مناطق الثغور، إذا لم يلتقطه الإمام ويدفع به من القوة إلى الفعل فمن شأن ذلك الإمام أن يسقط، فإذا قام غير متولي هذا الدفع؛ فإن الأمة تلتف حوله ويصبح هو صاحب السلطة الفعلية في البلاد وما حدث سنة ٣٦٦هـ/ ٩٧٦م إثر وفاة الحكم المستنصر وتولي ابنه هشام المؤيد الخلافة نظرياً خير دليل على ذلك؛ حيث تولى الأمر المنصور العامري لأنه قام بالجهاد ملبياً لطلب الأمة وهيأ للإمامة المسلمين فأذعنوا له لذلك وهو: «ذكر دفاع ابن أبي عامر العدو، وقيامه بالجهاد دون الجماعة وتوصله بذلك إلى تدبير الملك».

كما أدلى بآرائه في حركات المنتزين ـ الثائرين ـ في الأندلس والمغرب وهي في نظره حركات خارجة عن السنة والجماعة في الأندلس فمن هؤلاء المنتزين من كان هدفه «السعي في الأرض بالفساد والاستحلال لغنائم المسلمين، ومنهم من كان يسعى إلى قطع السبيل وإشاعة الفساد في الأرض وسفك الدماء.

ويتحدث ابن حيان عن «سعيد بن سليمان بن جودي» أمير العرب المنتزين بمدينة غرناطة، ويذكر عنه ما قاله ولده عبد الله فيه من شغفه

بالجواري، وأنه كان: «مقدماً لهن على جميع لذاته ويمضي في ذكر شغفه بشراء لهن وأشعاره فيهن. ويبدو في رواية ابن حيان هذه التلازم بين الظروف السياسية وتوارث المنتزين، والآثار المترتبة على ذلك من حيث التفكك القيمي والأخلاقي الذي أصاب المجتمع في بعض أنماطه.

وقد تعرض لتراجم العلماء وقد قل من تجده متبحراً في علم واحد أو علمين؛ بل فيهم من يعد من الفقهاء والمحدثين والفلاسفة والأدباء والمؤرخين واللغويين (٧٧) ولم يقتصروا على العلوم النظرية بل كانت لهم دراسات في علوم عملية (٧٨) كالفيزياء وعلم العقاقير والزراعة (علم الفلاحة) والذي أبدعوا فيه وصنفوا التصانيف المشهورة مسجلين ما توصلت إليه تجاربهم في النباتات والتربة (٧٩).

وهذا التعدد المعرفي لعب دوراً مهماً في إثراء فكر ابن حَيَّان خاصة وأنه كان مكثراً من الاطلاع على تلك الكتب وسهلت له تلك النهضة العلمية الاطلاع على تاريخ الممالك النصرانية أيضاً، مما يرجح أنه كان يعرف عجمية الأندلس وأن «ما أورده ابن حَيَّان من أخبار عن إسبانيا (٨٠) النصرانية ينم عن معرفته الدقيقة بكل أحوالهم وأنساب حكامها (٨١)». وكان لكثرة مطالعاته التاريخية أن تجنب الروايات الخرافية والأسطورية ولم يشع ذلك في كتاباته؛ مما كون وعياً تاريخياً ناقداً لديه ومكنه من أن يصور ما وُجد في البلاط الأندلسي من دسائس وفتن بين الحجاب والوزراء تصويراً نقدياً لا يعتمد على القص فقط.

ومن الناحية الثقافية: قام ابن حَيَّان بالترجمة لمشاهير الأدباء والشعراء وأعلام الفكر، وأورد الكثير من نظمهم سواء كان نثراً أو شعراً؛ ثم يقوم بعرض جمل من أخباره مثل ترجمته لعباس بن فرناس الذي نادم الأمير عبد الرحمن بن الحكم وجالسه وصديقه مؤمن بن سعيد الشاعر وكذلك ترجمته للشاعر يحيى الغزال وقد وصفه وصف الناقد البارع الحصيف فقال:

«وكان مقتدراً على الشعر سلس الطبع فيه، يُصرفه في ضروب الشعر بحلاوة لفظ وملاحة معنى وغُزر مادة، وأكثر شعره محمول على الدعابة والهزل، فلذلك خرج بعضه بألفاظ عامية مبتذلة. وهو فيما روى ونقح محسن مُجود وكان على نصاعة أدبه، عالماً مفتناً جزلاً متكلماً عريضاً مُندراً، كبير الغور ظريف الخبر، خالد الذكر في الأعصر البائدة». ونجده يتعرض لذكر مجالس الغناء، و«خبر زِرْياب»، و«المطربين ببلد الأندلس»، ويروي ذكر جلساء الأمير عبد الرحمن بن الحكم وسُماره الدانين إليه من شعراء أهل زمانه وأدبائهم، ونبذ من نوادرهم وأشعارهم ومما خالطه من أخبارهم.

ويسرد أخبار الشعراء مع الأمير عبد الرحمن بن الحكم وبعض ما سقط إلينا من أماديحهم له من ذلك «خبر يحيى بن حكم الغزال في إرساله إلى ملك الروم».

ويشير أيضاً إلى شغف الأمير عبد الرحمن بن الحكم بعلم الهيئة ومطالعته للكتب القديمة، صاغياً إلى علم التنجيم واقفاً على سنن التعديل ملياً يسأل علماءه عن الأدلة، مولعاً بالوقوف على أقوالهم في أحكامه مقرباً لحذاق المنجمين في زمانه آنساً بهم محسناً إليهم مستريحاً إلى تعديلهم لأوقات حركاتهم، وإنذارهم من طريق أقضيتهم بمساعدهم ومناحسهم وكان من مشهوري زمانه ومن قبله عباس بن فرناس، ذو الأنباء الشنيعة، وعبد الواحد بن إسحاق الضَّبِيّ، ذو النوادر البديعة، ومروان بن غزوان، ومحمد بن عبد الله وعبد الله بن الشمر بن نمير نديم الأمير السابق في حلبتهم الزائد في تمام خصاله الأدبية على جماعتهم. فقد كان فيما ينتحلونه من علمهم إماماً لهم، معدوداً في وجوههم، يعول الأمير عبد الرحمن عليه في تمييز غيب ما يطرقه من شؤونه، ويساوره من خطوبه، فلا يزال يبلو من صدق إصابته، وصواب رجمه، ما يطول منه تعجبه، ويكثر من أجله تساآله فله معه ومع من سميناه من الوزير عبد الرحمن بن يحيى الأصم، والنعمان بن المنذر وغيرهما من رجالهم، ومالدى أصحابه وغيرهم في هذا الباب نوادر مستغربة.

كما أشار إلى أن عبد الرحمن الأوسط أول من اتخذ كتاباً خاصاً له وسار الأمراء والخلفاء من بعده على هذا النظام حتى سقوط الخلافة.

ويحوي كتاب المقتبس بين دفتيه أيضاً تراجم عديدة لطبقات الفقهاء الأندلسيين منذ فتح الأندلس وحتى عصره معتمداً على مصادر متعددة، كما رصد لنا ابن حَيَّان انتقال الفتاوى بالأندلس من رأي الأَوْزاعيّ، وأهل الشَّام بالكلية «فحولت إلى رأي مالك وأهل المدينة. وانتشر رأي مالك بقُرْطُبَة وعم بلاد الأندلس». ورصد أيضاً مجالس العلم والتعليم بالأندلس، وأخذ العلم على يد الشيوخ والفقهاء وأكد على أن الحكم المستنصر قد أمر «بتحبيس حوانيت السراجين بسوق قُرْطُبَة على المعلمين الذين قد اتخذهم لتعليم أولاد الضعفاء والمساكين بقُرْطُبَة».

وهذا يعني أن الدولة قد تبنت تخصيص مصروفات للمدارس والمستعرض لكتاباته يتضح لنا مدى ما وصلت إليه الأندلس من احترام العلماء والفقهاء ورجال الأدب، وكيف أن الأندلسي كان ينفق ما عنده من مال حتى يتعلم ومتى عُرف بالعلم أصبح في مقام التكريم والإجلال ويشير الناس إليه بالبنان. وقد اختلفت منزلة الأشخاص باختلاف سماتهم وإنجازاتهم الشخصية فقد كان منهم طبقة بارزة أسهمت في السياسة العامة للدولة، وظفرت لذلك بالحظوة عند الأمراء وقد سجل ابن حَيَّان كل ذلك في تاريخه وبدقة بالغة.

مما سبق يتضح لنا أن كتب ابن حَيَّان تناولت وبتفصيل دقيق تاريخ المسلمين في الأندلس سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً مما أهله لأن يكون حامل لواء التاريخ في الأندلس. والخلاصة أن الفكر التاريخي قد ازدهر إبان تلك الحقبة التي شهدت «القرن الذهبي» في تاريخ الفكر الإسلامي (٢٨) وخير نموذج هو حامل لواء التاريخ في الأندلس ابن حَيَّان القرطبي.

المصادر والمراجع

(١) ابن حَيَّان: هو حيان بن خلف بن حُسَين بن حيان بن محمد بن حيان بن وهب بن حيان مولى الأمير عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان، كنيته أبو مروان، ذكر ابن بَشْكُوَال في كتابه الصلة أنه قرأ اسمه وولاءه هذا بخطه، ولد في قُرْطُبَة سنة (٣٧٧هـ ـ ٩٨٨م) وتوفى بها يوم الأحد ٢٨ ربيع الأول سنة ٤٦٩ هـ (٣٠ أكتوبر سنة ١٠٧٦م)، وما وصل إلينا من أخباره قليلاً لا يتناسب مع هذه المكانة العالية التي اعترف بها لابن حَيَّان أهل عصره، ولم يترجم لنفسه كما فعل بعض المؤرخين قبله وبعده. أنظر في ابن حَيَّان وترجمته: ابن بَشْكُوَال، الصلة، ج١، ص١٥٣، ترجمة رقم٣٤٥، ابن بَسَّام، الذخيرة ١/٥٧٣، الحُمَيِّدي، جذوة المقتبس ٢٠٠ رقم ٣٩٧، الضَّبِيّ، بغية المتلمس ٢٧٥ رقم ٦٧٩، الزركلي، الأعلام، ٣٢٨٢، كحالة، معجم المؤلفين ٨٨٤. وقد كتب عنه ملشور انطونية رسالة بعنوان Ibn Hayyan de Cordoba y sa Historia de laEspanamusulmana ضمن دفاتر إسبانيا، المجلد الرابع، بونس آيرس ١٦٤٦ ص ٥ـ٧٢)؛ وغرسيه غومس بحث صغير عنه في مجلة الأندلس (المجلد ١١، ١٩٤٦).

(٢) محمود إسماعيل: في دراسة التراث. رؤية للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٢٣.

(٣) الترقيح: الكسب والمتاجرة.

(٤) ابن بَسَّام: الذخيرة: (تحقيق البدري) ج٣، ص ٥٥٤ـ٥٥٥.

(٥) الفتاء: حداثة السن.

(٦) ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج ١، ص ٢٩.

(٧) الحاجب: في أول الأمر كان الحاجب في الدولة الأُمَوية بالأندلس يقوم بالوساطة بين الخليفة ووزرائه، ثم أخذت سلطة الحاجب في الاتساع حتى أصبح أرفع الوزراء شأناً، وصار يسمى بذي الوزارتين، وصار يشرف على الشئون المدنية والعسكرية. ولما ولي الحِجابة المنصور بن أبي عامر (الحاجب) أمور الأندلس؛ حجر على الخَليفة الأُمَوي الطفل المؤيد هشام الثاني (٣٦٦ـ٣٩٩هـ/٩٧٦ـ١٠٠٩م)، واتخذ الزاهرة عاصمة جديدة بناها بدلاً من الزهراء، وسيطر حتى على أم الخليفة (صبح) التي كانت تحاول إنقاذ ابنها من هيمنة الحاجب المنصور، ومن الغريب أن المنصور ظل محتفظاً بلقب (الحاجب) رغم استبداده بالسلطة، كما خلفه أبناؤه الذين احتفظوا بلقب (الحاجب) إلى أن سقطت الدولة العامرية سنة ٣٩٩هـ ١٠٠٨م بعد أن سيطرت على الدولة الأُمَوية والأندلس أكثر من ثلاثة عقود. راجع (حسن الباشا: الألقاب الإسلامية، الدار الفنية، القاهرة، ١٩٨٩م، ص٢٥١، شحادة الناطور وآخرون: الخلافة الإسلامية حتى القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، الاردن، ١٩٩٠ م).

(٨) هو: محمد بن أبي عامر الحاجب، طلب العلم والأدب في قُرْطُبَة، وسمع الحديث، تعلق بوكالة صبح أم الخليفة هشام المؤيد وزاد أمره في الترقي وتغلب على الأندلس، توفى سنة ٣٩٣هـ للمزيد راجع الحُمَيِّدي: جذوة المقتبس، ترجمة رقم ١٢، الضَّبِيّ: بغية الملتمس، ترجمة رقم ٢٤٢، المعجب، ص ٧٢، الحُلة السِّيَراء، ج١، ص ٢٦٨، المقري: نفح الطيب، ج١، ص ٦٩٣.

(٩) للمزيد راجع: ابن الأَبَّار: الحُلة السِّيَراء، ج١، تحقيق، حسين مؤنس، ج١، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥م، ص ٢٦٨ـ ٢٧٧، وابن عذاري: البيان المغرب، ج٣، ص٢٥٣، وابن الخطيب: أعمال، ص٨٠ ونفح، ج١ ص ٤٢٤).

(١٠) أحمد مختار العَبّادي: دراسات في تاريخ المغرب والأندلس. مؤسسة شباب الجامعة، ص ٨٧.

(١١) ت ٣٩٩هـ ــ ١٠٠٨م وقيل أنه توفى على إثر ذبحة صدرية، وقيل نتيجة عملية اغتيال، انظر ابن عذاري: البيان المغرب، ج٣، ص ٣٧.

(١٢) محمد عبدالله عنان: دولة الإسلام في الأندلس. ج ٢، الهيئة المصرية للكتاب ٢٠٠١، ص ٦٢٢.

(١٣) يعرف في المراجع العربية باسم شجنول Sanchuelo سانشويلو وهو تصغير للفظ سانشو وهو اسم جده لأمه أي سانشو الصغير، أنظر حاشية: مختار العَبّادي: دراسات في تاريخ المغرب والأندلس، مرجع سابق، ص ٨٧.

(١٤) محمود إسماعيل: سوسيولوجيا الفكر الإسلامي، مكتبة مدبولي، ط ٣، ١٩٨٨، ص ٥٣٦.

(١٥) قُتل سنة ٣٩٩ هـ / ١٠٠٨ م.

(١٦) محمود إسماعيل: إشكالية المنهج، مرجع سابق، ص١٦.

(١٧) راجع ترجمته في، جذوة المقتبس: ص ١٣٣؟ ١٣٦، ترجمة رقم ٢٣٢، بغية الملتمس: ص١٩١ ترجمة رقم ٤٤٠، المطمح: ١٦، والمطرب: ١٤٧. واليتيمة ٢: ٣٥ ومعجم الأدباء ٢: ٢١٨ وأعتَاب الكُتّاب: ٢٠٣ وابن خلكان ١: ١١٦ والمغرب ١: ٧٨ والخريدة ٢: ٥٥٥ والوافي ٧: ١٤٤ والمسالك ١١: ٢٠٦.

(١٨) في تناول تلك الرؤية استفاض كلا من الدكتور محمود إسماعيل في كتابه «أشكالية المنهج في دراسة التاريخ» والدكتور محمود مكي في مقدمة نشرته للمقتبس.

(١٩) للمزيد عن شخصية سليمان المستعين راجع ابن بَسَّام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. ج١، تحقيق سالم مصطفي البدري، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٨، ص ٢٢، نقلاً عن ابن حَيَّان، = ابن الأَبَّار: الحُلة السِّيَراء، ج ٢، ص ٥، ابن عذاري: البيان، ج ٣، ص ٥١، والضَّبِيّ: بغية، ص ٣٠.

(٢٠) ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج ١، ص ٢١.

(٢١) محمود مكي: مقدمة نشرته لجزء من المقتبس، الشطر الثاني، ط ١، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٧٣ م، ص ١١١ ــ ١١٢.

(٢٢) يقصد بالبربر الجماعات التي أقامت منذ أحقاب بعيدة في الشمال الأفريقي من برقة شرقاً حتى المحيط الأطلسي غرباً، وينسب السلاوى كلمة بربر إلى بربن قيس بينما يرجع ابن خلدون الكلمة إلى كثرة بربرتهم، والبربرة بلسان العرب هي اختلاط الأصوات غير المفهومة ويرجعهم البعض الآخر إلى لفظ بربا روس وتعني الرافضة للحضارة الرومانية. وقد عاش البربر على شكل جماعات وبعضهم عاش داخل المدن واختلطوا بمن احتل البلاد كالرومان والوندال وغيرهم والغالبية عاشت على شكل قبائل وجماعات واتخذت من سهول وجبال المنطقة موطناً وسكناً، راجع، الموسوعة الإسلامية العامة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ٢٠٠١ م، ص ٢٧٥.

(٢٣) في ٢٦ شوال ٤٠٣هـ / ٩ مايو ١٠١٣ م.

(٢٤) فقد قُتِل سعيد بن منذر خطيب المسجد الجامع منذ أيام الحكم المستنصر (١) (٣٥٠ ـ ٣٦٦هـ/٩٦١ـ٩٧٦م)، وقتل ابن الفَرَضِي صاحب تاريخ علماء الأندلس، راجع الطاهر أحمد مكي: دراسات عن ابن حزم. ط ٤، دار المعارف ٣٩٩١، ص ٣٠١. و:
Joseph Mccabe: The Splendour of Moorish Spain .London ٣٥٩١. P. ١٢١

(٢٥) حيث توالى على الحُكم خلال تسع سنوات ثلاثة من بني حمود، هم الناصر والقاسم والمعتلي، وثلاثة من بني أمية، هم المرتضى والمستظهر والمُسْتَكْفي.

(٢٦) كان الجغرافيون العرب يطلقون هذه التسمية على سكان البلاد المتاخمة لبحر الخزر بين القسطنطينية وبلاد البلغار ثم اكتسب اللفظ مدلولاً خاصاً في أسبانيا الإسلامية فصار يطلق أولا على أسرى الحرب الذين كانوا يقعون في أيدي الجرمان ويباعون للمسلمين في شبه الجزيرة وكان لفظ الصقلبي ينسحب في عصر الرحالة ابن حوقل في القرن العاشر على الرقيق الذين من أصل أجنبي سواء في ذلك من كانوا من بلاد أوروبا أو من أسبانيا ذاتها وكانوا ينخرطون في سلك الجندية أو يتخذون لخدمة الحرم في القصور فقد كانوا يخصونهم وكان لتجار اليهود على حد تعبير المستشرق الهولندي دوزي معامل للخصى أهمها معمل فردن في فرنسا فكانوا بعد خصيهم يجلبون إلى الأندلس ويباعون فيها وينشئون تنشئه خاصة فيتعلمون العربية وفنون الفروسية ويتأدبون بآداب المجتمع الأندلسي. وازداد عددهم زيادة كبيرة بحيث بلغوا في عهد الناصر لدين الله بقُرْطُبَة ١٣٧٥٠ وفكت رقاب كثير منهم وسمعت منزلهم في المجتمع فأثروا وملكوا الأراضي واتخذوا الحشم والعبيد. ونبغت طائفة منهم في العلم والأدب فكان منهم الشعراء والكتاب. وعظم شأنهم في أيام الناصر فتولوا المناصب الهامة وقيادة الجيوش ولم يتردد الناصر في أن يعهد الى نجدة الصقلبي بقيادة الجيش الذي وجهه الى ملك ليون في سنة ٧٢٣. واستكثر منهم الحكم المستنصر فاشتدت شوكتهم وكان لفائق وجُؤذر دور هام في عهده وفي عهد ابنه هشام. راجع ياقوت: معجم البلدان مادة (صقالِبة)، المقرى: نفح الطيب ١/٨٨، ٩٢، ٢/٥٧، تكملة الصلة ابن الأَبَّار طبعة كوديرا رقم ٨٩.

(٢٧) محمود مكي: مقدمة، الشطر الثاني، نفسه، ص ١١٤.

(٢٨) عبادة كحيلة: القطوف الدواني في التاريخ الإسباني، القاهرة ١٩٩٨ م، ص ١٠٩.

(٢٩) في ٢٥ ربيع الآخر سنة ٤١٨ هـ.

(٣٠) الحُمَيِّدي: جذوة، ص ٢٧، الضَّبِيّ: بغية، ص ٣٤، المراكشي: المعجب، ص ٥٧، ابن حزم: نَقْط العروس، ص ٥٦، وعنان: دولة الإسلام، ج ٢، ص ٦٦٨.

(٣١) ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج ١، ص ٢٧١.

(٣٢) محمود إسماعيل: سوسيولوجيا، مرجع سابق، ص ٥٣٤.

(٣٣) محمود إسماعيل: إشكالية المنهج، ص ١٦.

(٣٤) للمزيد راجع: المقتبس (انطونيا)، ص ٦٧، ١٣٣، ١٣٤.

(٣٥) بنو حمّود من ملوك الطوائف في الأندلس وقد سُمِّيت على اسم مؤسسها حمّود من نسل إدريس بن عبد الله أي أنهم من الأدارسة بيد أنه بالرغم من هذه النسبة العلوية، إلا أنهم كانوا ينتمون في الواقع من حيث النشأة والعصبية والمصير، إلى البربر، وتوالى على الحُكم خلال تسع سنوات ثلاثة من بني حمود هم الناصر والقاسم والمعتلي، وثلاثة من بني أمية هم المرتضى والمستظهر والمُسْتَكْفي وتداخلت ولايات هؤلاء الخلفاء، راجع، ابن بسام، تحقيق سالم البدري، ج١، ص ٦، نقلا عن ابن حيان، ابن حزم: جمهرة أنساب العرب، دار المعارف، ص ٤٤٤٣، الحميدي: جذوة المقتبس، ص ٢٢، ابن عذاري: البيان، ج ٣، ص ١٢٢، عنان: دولة الإسلام، جـ ٢، ص ٦٥٧.

(٣٦)حُسَين مؤنس:شيوخ العصر في الأندلس،الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥ م، ص ٨٠.

(٣٧)راجع،الحُمَيِّدي: الجذوة،ص٢٨،والضَّبِيّ: بغية،ص٣٤،ابن عذاري: البيان، ج٣،

ص ١٤٦، ابن الخطيب: أعمال، ص ١٣٨.

(٣٨)سالم:تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندلس،مؤسسة شباب الجامعة، ص ٣٦٣.

(٣٩)ونوجز المسألة فيما يلي:قُرْطُبَة: يحكمها بنو جَهْوَر(٤٢٣هـ_ ٤٦١هـ)، إشبيلِيّة: بنو عباد (٤١٤_٤٨٤هـ)، غَرْناطة: بنو زيري (٤٠٣_٤٨٣هـ)، طُلَيطِلَةُ: بنو ذي النون (٤٢٧_٤٨٧هـ)، بَلَنْسِية: العامريون، (٤١٢_٤٧٨هـ)، سَرَقُسْطة: بنو هود (٤١٠_٥٢٦ هـ)، راجع، .

(٤٠) الهمل: المتكاسلون المتوانون.

(٤١) ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج ٣، ص ١١٧.

(٤٢)دوزي: ملوك الطوائف،ترجمة كامل كيلاني،ط١،مكتبة عيسى الحلبي ١٩٣٣، ص ١٠، ١١، وينتمي ابن جَهْوَر إلى بيت من أعرق بيوتات الموالي الأندلسية وهو أبو الحَزْم بن محمد بن عبيد الله بن أحمد بن محمد من أهل بيت ووزراء،وسوف يحكم الدولة جماعة من الوزراء على نظام شبه جمهوري،راجع،عبد الحميد العَبّادي: المجمل في تاريخ الأندلس، ط٢، دار القلم ١٩٦٤، ص١٤٠، وللمزيد، راجع، ابن الأَبَّار: الحُلة السِّيَراء، ج١، ص ٢٤٤، والضَّبِيّ: بغية، ص ٥٤، ابن بَشْكُوَال: الصلة، ص١٣١، وخالد الصوفي: جمهورية بني جَهْوَر، دمشق ١٩٥٩، ص ٤٦.

(٤٣)راجع،ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج١، ص٣٧٤ حيث يقول «فعجب ذوو التحصيل للذي أراه الله في صلاح الناس من القوة، ولما تعتدل حال،أو يهلك عدو،أو تقوجباية،وأمر الله تعالى بين الكاف والنون».

(٤٤) راجع، محمود إسماعيل: إشكالية المنهج، ص ٣٨.

(٤٥)Miguel Asin Palacios: Un c?dice inexplorado del cordobés Ibn Hazm. Al Andalus, ٤٣٩١, ١, p, _ .vol. ٢ (٤٣٩١) p. ٠٤

(٤٦)الزهراء MedinaZahra: ممدود تأنيث الأزهر وهو الأبيض المشرق والمؤنثة زهراءُ والأزهر النير ومنه سمي القمر الأزهر،تقع شمال غرب مدينة قُرْطُبَة، وعلى بعد حوالي ستة أميال،وقد شرع الخليفة عبد الرحمن الناصر في بنائها في شهر المحرم سنة ٣٢٥هـ؛ حيث عهد إلى ابنه الحكم بالإشراف على البناء،وقد استمر البناء إلى عهد الحكم،لكن الزهراء لم تعمر طويلا؛حيث إنه لما تغلب المنصور ابن أبي عامر على السلطة نقل قاعدة الحكم منها إلى الزاهرة وقد قام البربر بتخريبها أثناء الفتنة البربرية. (ابن غالب: فرحة الأنفس ص٣١_٣٤،الحِمْيَري: الروض المعطار ص٢٨_٣٢،المقري: نفح الطيب ج٢ ص٦٥_٦٧، السيد عبد العزيز سالم:تاريخ المسلمين ص ٤٠٧_٤١١).

(٤٧) ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج ١، ص ٢٧٢.

(٤٨)أحمد بدر:تاريخ الأندلس في القرن الرابع الهجري،دمشق:[د.ن]، ١٩٧٤ م، ص ٢٤٢.

(٤٩)بَطَلْيَوْس Badajoz: بفتحتين وسكون اللام وياء مضمومة ومهملة،مدينة أندلسية من إقليم مارِدَة،بينهما أربعون ميلاً،بناها الأمير عبد الله على يد عبد الرحمن بن مروان الجليقي وهي تقع غربي قُرْطُبَة، راجع،ياقوت الحموي: معجم البلدان: ج١، ص٤٤٧، أبو بكر الزهري: كتاب الجغرافية، ص ٨٨.

بَطَلْيَوْس:(Badal)تقع على نهر وادي يانه شمال شرق مدينة إشبيلِيّة على بعد ٨٥ ميلا،بنيت على يد الثائر عبد الرحمن بن مروام الجليقي عام ٢٦١هـ. (البكري: المسالك والممالك ج٢ ص٩٠٦.؛ ياقوت: معجم، ج١، ص٤٤٧)، سحر عبد العزيز سالم:تاريخ بَطَلْيَوْس الإسلامية، ج١، ص ١٣٧، ١٤٠.

(٥٠)ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق سالم البدري)، ج١، ص٢٣٩، نقلا عن ابن حَيَّان.

(٥١)الكُوَرة: الإقليم أو الصقع أو البقعة يجتمع فيها قرى ومحال، وتحدث الجغرافي العربي المقدسي عن التقسيمات الادارية في الأندلس فقال: إن في الأندلس ثماني عشرة كورة أو رستاق كما في الشرق (راجع: المقدسي: أحسن التقاسيم ص٢٣٤، ابن الخطيب، الإحاطة،تحقيق محمد عبدالله عنان ج١ ص١٠٩).

(٥٢)إلْبِيرَة(Elvira): إلْبِيرَة: الألف فيه ألف قطع وليس بألف وصل فهو بوزن إخريطة وإن شئت بوزن كبرِيتة وبعضهم يقول بلبِيرة وربما قال لبيرة تقع شرق قُرْطُبَة بنيت مدينتها في عهد عبد الرحمن الداخل بينها وبين غَرْناطة ستة أميال، وهي كثيرة الأنهار والأشجار والثمار ونزلها جند دمشق وكانت مدينة إلْبِيرَة قريبة من غَرْناطة بينهما ستة أميال؛ أما بطرنة فقد عدها ابن سعيد من قرى بَلَنْسِية راجع (راجع: ياقوت:=معجم،ج١،ص٦٤، المقري: نفح تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، حاشية رقم ٢، ج١، ص ١٣٤.

(٥٣)إشبيلِيّة Sevilla: إشبيلِيّة: بالكسر ثم السكون وكسر الباء الموحدة وياء ساكنة ولام وياء خفيفة. م،وتقع مدينة إشبيلِيّة في الأندلس، كانت على جانب من الأهمية أيام الفينيقيين، اتخذها الرومان عاصمة لمقاطعة بيتيكا، وبنو بجوارها مدينة اتاليكا،تتصل بالمحيط الأطلنطي بنهر الوادي الكبير،فتح المسلمون إشبيلِيّة في شعبان ٩٤هـ/٧١٣م بقيادة موسى بن نصير بعد حصار دام شهر، وأقام عليها عيسى بن عبد الله الطويل وهو أول ولاتها من المسلمين، راجع: ياقوت: معجم، ج١، ص ١٩٥.

(٥٤)بَاجَة: (Beja) في البرتغال وتقع على بعد ١٤٠ كيلو متراً جنوب شرقي الاشبونة وكانت تضم كورة واسعة..وقد عاشت مدينة باجة التقلبات العديدة التي طرأت على المنطقة في العصور الوسطى وقد تلقّفها بنو عباد والمرابطون والمتمرد ابن قسي والموحدون وابن هود وابن محفوظ لتنتهي في العام ١٢٣٨ على يد الأسبان. راجع: ياقوت: معجم، ج١، ص ٣١٤.

(٥٥)تُدْمِير Tudmir: بالضم ثم السكون وكسر الميم وياء ساكنة وراء،من كور الأندلس سميت باسم ملكها تُدْمِير وتقع شرقي قُرْطُبَة. (راجع: ياقوت، معجم البلدان، ج٢، ص١٩، دائرة المعارف الإسلامية، ج٥، ص ١٦.

(٥٦)للمزيد راجع،محمود إسماعيل: سوسيولوجيا،مرجع سابق، وشريف،م(دراسات في الحضارة الإسلامية) ترجمة أحمد شلبي، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، القاهرة ١٩٦٦. وطلفاح خير الله (حضارة العرب في الأندلس) دار الحرية بغداد ١٩٧٧.

(٥٧)ابن حزم: رسائل ابن حزم الأندلسي. تحقيق: إحسان عباس. المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت ١٩٨١م، ج٣/ص١٧٤.

(٥٨)البيان المغرب: ج٣، ص١٦٢، الذخيرة: (تحقيق البدري) ج٣، ص ٩.

(٥٩) ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج ٣، ص ١١٧.

(٦٠)محمود إسماعيل: الفكر التاريخي في الغرب الإسلامي، ط١، منشورات الزمن، المغرب ٢٠٠٨ م، ، ص ٧٠.

(٦١)ابن حَيَّان: المقتبس (تحقيق مكي، الشطر الثاني)، ص١٣٧.

(٦٢) ابن حَيَّان: المقتبس (تحقيق أنطونية)، ص ٥٢.

(٦٣)عادل يحي عبد المنعم: النقد الاجتماعي عند المؤرخين والكتاب الأندلسيين، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ص ٧٩.

(٦٤) المقتبس (تحقيق مكي، الشطر الثاني)، ص ٢٢٧.

(٦٥)راجع، عادل عبد المنعم: النقد الاجتماعي مرجع سابق، ص٩٥.

(٦٦)ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج٣، ص٣٢٥، والسلة: السرقة الخفية.

(٦٧)لمزيد من التفاصيل، راجع، محمود إسماعيل: المهمشون في التاريخ الإسلامي، دار رؤية، ٢٠٠٤.

(٦٨) نفسه، ص ١٤.

(٦٩) نفسه، ص ٥٣.

(٧٠)أطلق على من أسلم من أهل الأندلس لحظة الفتح اسم «المسالمة»، وعلى أبنائهم اسم «المولّدون» الطاهر مكي: دراسات عن ابن حزم، مرجع سابق، ص ١٦.

(٧١)الموالي في الأندلس هي: طبقة تتألف غالبيتها من العبيد الذين أعتقهم مالكوهم أثناء حياتهم أو بعد موتهم بموجب وصية، ويسمي الشخص المحرر مولى، وكان يظل مرتبطاً بمالكه القديم أو بورثته بما يشبه الرباط العائلي الذي يلزمه بواجبات معينة نظير استفادته بالحماية المعنوية أما الاصطناع فقد كان يوجد في المجتمع الأندلسي، أنظر، ليفي بروفنسال: اسبانيا الإسلامية، ج١ ص ١٨٨.

(٧٢)راجع، عز الدين أحمد: النشاط الاقتصادي في المغرب الإسلامي، دار الشروق، ط١، ١٩٨٣ م

(٧٣) ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج ٤، ص ١٤٦.

(٧٤)ابن بَسَّام: الذخيرة (تحقيق البدري) ج١، ص٣٦٦، نقلا عن ابن حَيَّان.

(٧٥)راجع، إشكالية المنهج في دراسة التراث، مرجع سابق، ص٣٩.

(٧٦)محمود إسماعيل وآمال محمد حسن في تاريخ المغرب والأندلس، القاهرة، بدون، ص ١٥٧.

(٧٧)مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب. ج٣، مطبعة الاستقامة، ط١، ١٩٤٠، ص ٣٣١.

(٧٨)الشكعة: الأدب الأندلسي، دار العلم للملايين، ط٥، ١٩٨٣، ص ٧١.

(٧٩) راجع، ابن بَصَّال: كتاب الفلاحة، ص١١ _ ٣٦.

(٨٠)لفظة إسبانيا(Hispania) أقدم اسم أطلق على شبه الجزيرة الأيبرية، وبعضهم يرده إلى أصل فينيقي معناه «ساحل الأرانب البرية» ثم قيل إن ذلك نسبة إلى اشبان (Sphan) وتحرفت الكلمة إلى أصبهان، ومن صيغ الاسم أيضاً (Hispalia) وعرب إلى إشبيلِيّة. راجع، المقري: نفح، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، حاشية رقم ٢، ج١، ص ١٣٤.

(٨١)عبد المحسن طه رمضان: الحروب الصليبية في الأندلس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ٤٠.

(٨٢) نفسه، ص ١٤.

فاس في مؤلفات الرحالة الفرنسيين

الحدود بين الهويات

سمير بوزويتة

أن تبحث عن فاس في محكيات الأسفار يعني أن تعيش تلك اللحظات من الحيرة المقلقة، وأن تستوطن فضاءات الحدود المصطنعة ما بين الثقافات والهويات والعوالم.
أن تستكشف هذا الفضاء الوهمي يعني أن تدرك أن هذه الأمكنة ذاتها هي الأخرى حلبة التفاوض بين المعرفة والسلطة، بين الغلبة والمقاومة.
كما يعني ذلك أن التمثيل واستنطاق الهوية هما أداة لفهم شرك التوتر بين الرغبة والخوف.



يظل وهم صناعة الهوية هو أفضل التعبير عن اللاوعي الغربي وعن تلك الآخرية البيضاء أو تلك الغيرية المهووسة بشياطين الذات. فالمسألة تتعدى أن تنحصر في صراع الذوات بين الغربي والشرقي بل تتحدد في المسافة البينية التي تولد هذا الصراع. وبذلك فإن ترسيم الحدود بين الهويات يعدّ ضرباً من الهلوسة.
إن مسألة صنع الهوية تقتضي لعبة المرآة وتمثيل الذات في نظام الغيرية المنتج للاختلاف والتباين، وهذا ما يعبر عنه تييري هنتش(1) (الشرق المتخيل) بـ:
إن الشرق بالنسبة للغرب هو ما ترمز إليه الغيرية بالنسبة إلى الهوية، وما يعنيه الماضي والتراث بالنسبة إلى المستقبل

والحداثة، وبصفته مرآة مكبوتنا فهو الحلم والموت في آن. فالآخر هو تلك التحويلة التي يسلكها الغربي للعودة إلى الذات. فالأمر يتطلب إدراك ماهية هذه العلاقة. إذ إن النزعة الإثنية المركزية، ليست مجرد قصور في مدى النظر والوسع التخلص منه، بل هي الشرط بالذات لإمكان نظرتنا إلى العالم. أما في (الغرب المتخيل)(٢) فإن سمير الحسيني يعاين كيف توصل الشرق والغرب في الوجدان السياسي العربي إلى تكوين كتلتين



متراصتين وتشكيل المدارك الحسية ولمواقف وردود الأفعال. وإذا كان تييري هنتش تساءل عمن نحن؟ كغربيين، فإن سمير الحسيني يطرح نفس السؤال لكن بسؤاله لا يبحث عن إجابة، وإنما هي دعوة لصالح المعاينة المباشرة للغيريات، ومعاينة متحررة قدر الإمكان من جميع المرايا. إن الأمر يحتاج إذن إلى إعادة تقييم الشرق كما يرى جاك غودي في كتابه (الشرق في الغرب)(٣) وذلك من أجل تصحيح الصورة بالنسبة إلى آسيا، سواء في ضوء الماضي التاريخي أم في ضوء التطورات المعاصرة فعملية إعادة النظر هي مهمة لتاريخ الغرب بقدر أهميتها لتاريخ الشرق. وعموماً، إن المركزية الأوروبية فشلت في تفسير المنجزات الحالية التي أحرزها الشرق كما أنها تسيء تفسير تاريخ الغرب، من هنا يبدأ كتاب الشرق في الغرب في تحقيق التوازن ومن ثم فهو يشكل تحولاً أساسياً في نظرتنا إلى التاريخ والمجتمع في الغرب والشرق على السواء ونفس الطموح يحاول علي بن إبراهيم الحمد النملة في كتابه (الشرق والغرب، منطلقات العلاقات ومحدداتها)(٤) بلورة منظور فكري متعدد الأبعاد، وإلى تقديم أداة تحليلية نظرية، تمكن القارئ من فهم حجم تلك العلاقات، التي تمتد إلى قرون، واتجاهها وتأثيرها، وإمكان قياس أثرها، وذلك من أجل الوعي بحقيقة علاقاتنا بالغرب واستشراف المستقبل وفي

> إن الشرق بالنسبة للغرب هو ما ترمز إليه الغيرية بالنسبة إلى الهوية، وما يعنيه الماضي والتراث بالنسبة إلى المستقبل والحداثة

نفس التوجه يتساءل جورج قرم في كتابه (شرق وغرب: الشرخ الأسطوري)(٥) هل تقسيم العالم إلى هذا الثنائي الذي يفصل بين جزأيه جدار منيع من الأفكار المسبقة والذي يأسر المجتمعات في تقوقع على الذات وعداء للآخر؟ وهل للشرق والغرب سمات أبدية، سرمدية لا تتغير؟ وأين حدود الشرق وحدود الغرب، ومن يحددها؟

سعى جورج قرم إلى الإجابة عن هذه الأسئلة عبر استعراض المسلّمات الفكرية الرئيسية

التي استند إليها الفكر الحديث ووظيفة هذه المسلّمات في الخطاب الغربي سواء الذي يوجهه إلى نفسه وقد سماه الخطاب النرجسي أو الذي يوجهه إلى الآخر الشرقي وهذه المسلّمات هي التي ترسم الخط الخيالي/ الوهمي الفاصل بين الشرق والغرب. فيتساءل عن مكان وجود محور الشرخ وما الذي يصوغه وينظمه؟ تلك هي المسألة الأساسية هل هو الدين أم اللغة أم الحضارة؟ هل نستطيع أن نتحدث عن شرخ عميق وحدود شبه مغلقة تفصل بين عالمين غريبين أحدهما عن الآخر؟ وهل يكون الحادي عشر من سبتمبر/ أيلول فصلاً جديداً من صراعات التناحر القديم الدامي بين الشرق والغرب؟



> يدحض جورج قرم وجود شرخ بين الشرق والغرب ويسعى إلى فك رموز هذا الهذيان وتفكيك مقوماته من خلال نقد أهم مقولات كل من الفكر الغربي والفكر العربي أو الإسلامي اللذين أضحيا أسيري هذه الجدلية العقيمة المفروضة عليهما

يدحض جورج قرم وجود شرخ بين الشرق والغرب، ويسعى إلى فك رموز هذا الهذيان، وتفكيك مقوماته من خلال نقد أهم مقولات كل من الفكر الغربي والفكر العربي أو الإسلامي اللذين أضحيا أسيري هذه الجدلية العقيمة المفروضة عليهما.

تسعى هذه الدراسة إلى تقديم رؤية إنسانية كونية تفضل استيطان الأمكنة الحدية التي تربط الشرق بالغرب، واستكشاف هذه الطبوغرافية الموسومة باستحالة الامتلاك والسيطرة والهيمنة. فهذه الأمكنة تشكل الممر الفاصل/ الواصل على الجسر فيتحول الجسر إذّاك في رأي بيير كلاستر إلى وصل للعبور والانصهار، أو ذلك التماس الرفيع بين الثقافات المبشرة بميلاد هويات جديدة تؤمن بثقافة الاغتراب والنأي والنفي واليتم أو ببساطة ثقافة لا تعترف بأوهام التقطيع الجغرافي بل تدعو إلى صناعة أمكنة اللقاء والتلاقي بين الشرق والغرب، تكون فيها الهويات منفلتة من سمات ثقافية محددة مسبقاً وقائمة خارج التاريخ. فيغدو للهوية الثقافية دور في نسج التواصل وترسيخ المكان البرزخي حيث تتناسل معارف ومعاني جديدة تتغرب كل توقعاتنا السياسية وتبدل مألوفاتنا أثناء التوظيف السياسي. هكذا يستطيع المكان البرزخي أن يشق الهوية ويحولها إلى كتلتين من التداخل والانصهار إلى حد تنتصر فيه الهوية إلى استيطان أمكنة لا تاريخية وذوات متعددة على نحو تصبح فيه الهوية أمام بل في ما هو أقل من واحد ومزدوج.

يحاول هذا الطرح تجاوز الأحكام الغربية المطلقة والنهائية عن التعدد والاختلاف، وتصنيم السلفية والأصولية كل ما هو محلي وذاتي. لكن للأسف فإن لحظة الاغتراب التي تمنح الرحالة نفساً وجودياً قوياً لم تؤثر وتغير في كثير من الرحالة الفرنسيين خلال القرن التاسع عشر، وغبرييل شارم وأندري شوفريون أفضل نموذجين لتصدير ثقافة الكراهية والتبخيس ومتحفة المغربي في قرونه الوسطى.

ولعل التركيز على هذين الرحالين يستمد أهميته من كونهما أثرا كثيراً في جيل بأكمله. فغدت الكتابة عن الشرق مرتعاً للاحتقار والازدراء بل تلك الموضة التي تشكل متنفساً

للقارئ الغربي حيث تزخر بأبشع الصفات التي تصل درجة النقيض التام للإنسان الغربي الفاضل. وبذلك تضمنت نماذج من محكيات أسفار فرنسيي القرن التاسع عشر تركيزاً متعسفاً متعمداً على السمات التي تجعل الشرق متخلفاً عن الغرب وتنفيه إلى الآخرية وتخفضه إلى غيرية دونية. وقد روجت هذه المحكيات لمقولات:

- الشرق مكان للملذات
- الشرق عالم العنف
- الشرق عالم متوحش
- الشرق عالم بدائي
- الشرق عالم غرائبي

كان لبعض هذه المقولات أهميتها في فكر القرون الوسطى وظلت تتداول بدرجات متفاوتة حتى وقتنا الحاضر، بحيث تختفي مقولات وتستبدل بأخرى ويتم تحيين مقولات لتوظيفها الإيديولوجي والسياسي. إلا أن القرن التاسع عشر يعد القرن الذي أفرز لشكل مدروس وممنهج مثل هذه المقولات والتي تم توظيفها في سياق الكولونيالية. لقد خلف الرحالة الفرنسيون خلال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين حجماً هائلاً من أدب الرحلة، فالرحالة سافروا لخدمة وطنهم، وكانوا عينه التي ترى وصوته الذي يروي. ولهذا كانوا غالباً ما يتمتعون بالدعم الرسمي باعتبار أن روايات رحلاتهم هي التي صورت العالم كما أرادته الامبريالية. ووفق ذلك استمر توظيف الخطاب الهيرودوتي والخطاب الشرقي في تناغم مع ابتداع شرق وهمي يتلاءم والطموحات الاستعمارية وبذلك يغدو الشرق مادة طيعة للخيال وإمكانية لصنع هوية شرقية نقيضة للغرب فالرحالة الفرنسيين اللذين اخترناهما لهذه الدراسة رأوا أنفسهما أسياداً بين خدامهما وأن الشرق إماء وإماء ناطقة وأنهم دعاة للتسلية أحياناً لكنهم دعاة للاحتقار دائماً. فالتركيز على غابرييل شارم وأندري شوفريون يرجع إلى اعتقادي بأن هذين الكاتبين / الرحالة بالذات كانا أعمق تأثيراً من غيرهما في تكوين موقف الغرب عن الشرق في القرنين التاسع عشر والعشرين.

يعد كتاب غابرييل شارم «سفارية بالمغرب»(٦) نموذجاً للكتابة التي أعادت تحيين الصورة المنتقصة للشرق والتي تكونت في القرن الحادي عشر والثاني عشر في العالم المسيحي الغربي والتي ارتبطت في الأذهان بالديانة الإسلامية.

«إلهي إذا لم يوقفني هذا البحر سأذهب إلى المناطق النائية
وممالك ذو القرنين بهدف نشر دينك»(٧).

إن الإحالة إلى الزمن العربي المشرق، دليل قاطع على أن الحاضر مناف تماماً لهذا التاريخ بل إنه تاريخ توقف في هذه المناطق وغادرها إلى الأبد. والحال أن المغرب ليس متخلفاً وحسب وليس متأخراً فقط وحتى متجمداً في عصره الوسيط بل هو منحط، انسلخ كلية عن ماضيه وتاريخه. فلم يعد إذن، سوى متحف تاريخي، يحتوي على قطع أثرية تعود إلى القرون الوسطى وبذلك يظهر الأوروبي بمظهر الرحالة البطل الذي



فاس 1870

هكذا تضمن أوروبا حيويتها وهي تمضي لرؤية عالم ثابت، جامد يجسد الماضي، وهذا حضور منظور للماضي المتجمد. وبهذه الوضعية يفتتح غابرييل شارم رحلته المغربية باستحضار مقولة عقبة بن نافع وهو يفتتح شمال إفريقيا:

يجسد البديل للتاريخ الذي توقف من جراء نفسه. ويعبر عن هذه الصورة بـ:
«إلهي، إذا لم يوقفني البحر، سأذهب إلى المناطق الأكثر عجائبية، وأبحث عن أشياء للدراسة ومواضيع للوصف»(٨).
فالآخر إذن، لم يعد ولو ضداً موجوداً، أو أن

وجوده بات سديمياً، إذ إن فاس تظهر لغابرييل شارم ميتة لا حياة بداخلها، وكأن سكانها فطريات تخرج من التربة، أو ببساطة أناس يعيشون كل يوم بيومه في جهل سرمدي. ويجسد ذلك بقوله: «لو انجلت السحب، لو سطعت الشمس بضيائها، لرأينا بوضوح تفاصيل هذه الحشود... كان ذلك شيئاً رائعاً، شيئاً احتشد بالقرب من هذه المدينة الغريبة... ومما زاد هذا الانطباع غرابة هو السكوت المطبق، لا صوت ولا صراخ ينبعث من هذه الآلاف من الكائنات البشرية التي تتبع خطواتنا، ولا دليل على استغرابها أو على غضبها أو حتى على فرحها. إنها تكتفي بالركض بسرعة من حولنا، وتنظر إلينا بعيون تحمل نبرات فضول هادئ، وكأنها فرق استعراضية لأشباح بكماء»(٩).

إن هذه الصورة ترتدي بذاءة القول، التي لا تحسب حساباً للانطباعات المعتدلة لدى أكثر الرحالة، وثوقاً بالشكل الطاغي فيها لعتمد لغة التحقير والتبخيس، ويكفي أن نرى إلى أي حد يشعر غابرييل شارم في تعليقه على المجتمع أن هذا الأخير مازال حبيس القرون الوسطى، وهذا بالطبع يخلف ارتياحاً لديه إذ يقول:

«لسنا نفظ الحرس المرافق لبعثتنا للفوضى، وكان يقوم بفنطازيات صاخبة، بعيدة كل البعد عن جمالية الفنطازيات التونسية أو الجزائرية... لامست الدونية الصارخة

لقد خلف الرحالة الفرنسيون خلال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين حجماً هائلاً من أدب الرحلة، فالرحالة سافروا لخدمة وطنهم، وكانوا عينه التي ترى وصوته الذي يروي

للمغاربة بالمقارنة مع بقية العرب في شمال إفريقيا: ألعابهم تافهة، تفتقد إلى الإبداع، وتخلف لديك الانطباع بأنك أمام جنس بشري في حالة ضعف وتقهقر، أو جنس فقد محاسنه وأصبح الملل والقنوط والسأم عنوان شخصيته»(١٠).

يشكل هذا الاحتقار السافر المقت الأكثر إبرازاً لأفحش العجرفة للرجل الأبيض، ومهما جرت محاولات إخفاء وتنكير ذلك، فإن هذه الصفات تعبر عن ماركة بصمت القرن التاسع عشر، فغدا الشعور بالتفوق شيئاً مألوفاً لدى الأوروبي لدرجة أصبح هذا الشعور يلون كل مواقفه، فيحول بينه وبين الآخر، فلا يرى إلا من الشرفة أو من مسافة بعيدة:

«أكثر ما يعجبني في الأسفار هو أن أجد في نهاية القرن التاسع عشر على أبواب أوروبا الأخلاق والمؤسسات والنظام الاجتماعي والسياسي للقرون الماضية لم أشبع رغباتي مثلما أشبعتها في المغرب، فبغض النظر عن المظاهر الخارجية، مثل اللباس وأنواع الأسلحة، فإننا نعيش في قلب العصور الوسطى، إنه انبعاث زمن بعيد»(١١).

وبهذا المعنى، تصبح مادة الشرق مادة تنتظر عبقرية الغرب لكي تعجنها من أجل إنتاج شعب جدير بها، وأرض تعسة غارقة في وحل الجهل والتخلف تنتظر من يخلصها من هذه البراثن. ويعبر عن هذه القناعة ب: «تحتضن فاس مجموعة من الجهلة والأميين، نسوا في غفلة تاريخهم، فطلبة القرويين لا يتوفرون على كتب الإدريسي وابن بطوطة وغير متمكنين من قواعد النحو فهم ينعمون في جهل عميق»(١٢).

إن التقويم الذي يدعو إليه غابرييل شارم





وغيره من الفرنسيين خلال هذا العصر أصبح لازمة الاستعمار الفرنسي المتكررة، وهذا الطموح جعل من الشرق مجرد ملحقة للغرب، إذ يغدو الشرق متمماً لأوروبا، مثلما يتمم فراغ كبير امتلاء أكبر على حد تعبير دونيس ابراهيمي، وهذا الفراغ هو الذي يرغب غابرييل شارم في أن يتمكن من ملئه، ما دام أنه لا مناص من الاستعجال في إدماج هذا الشرق المستعصي على الإدماج والتملك.

إن هذه الرغبة ستزداد حدتها مع أندري شوفريون الذي يحلم بتحقيق العودة إلى الماضي المفقود الذي يجسده الآخر، أو كما يقول Bruno Etienne :

«إن الأدب الفرنسي المكتوب حول المغرب العربي بصفة عامة يشكل عودة إلى مهد عالمنا الفكري وبالتحديد حينما يتعلق الأمر بالصحاري والحدائق، بمعنى آخر، جنة جهنمية»(١٣).

إن الأمر يتعلق إذن، بنوع من الإسراء والمعراج أو لنقل الذهاب إلى منتهى الشرق والوصول إلى نهاية الرحلة، فتنطلق عملية الحكي عن ومن عالم الموت.

إن النظرة التي ينطلق منها شوفريون في كتابه: أفول الإسلام(١٤) هي نظرة عدائية للإسلام، بحيث لا يتوانى في جعل الإسلام هو سبب موت شعب وأرض هذه الجهة من شمال إفريقيا، ويجسد رغبته في إقبار الإسلام بقوله:

«إن كل هذه الأشياء المنتمية إلى الديانة الإسلامية عادة ما تستسلم بهدوء وروية إلى الموت، والزمن يجسد جمود هذه الحركة، فتظهر المساجد الخرساء التي تفسح في استرخاء وجمالية الطمأنينة، حيث تطفح منها كآبة مبهمة يجد فيها الأوروبي لذته»(١٥).

بهذه الصورة النمطية وهذا الحكم المسبق الذي يحمل نبرة صليبية، سيحاول تشكيل صورة جنائزية لمدينة فاس، فالقارئ لن يجد في هذه المدينة غير العتمة والصمت والخرائب والتابوت والموت والمواكب الجنائزية.

ففاس سوف تظهر لشوفريون أنها: «المدينة المغلقة بإحكام... وهذا الشيء الكبير العجيب، وهذا اللون الزمني الذي يوحي بأنه ارتفع هنا من جراء نفسه نكتشفه في وحدته أثناء اقتفائنا حياته الهادئة والأزلية... إنها المدينة العاصمة والقاحلة... توجد في سهل قاحل، ومن مساحات فارغة»(١٦).

ولم يظهر له من المدينة إلا جبال صلعاء ولا مزية لها سوى الشموخ إلى السماء، وأوهاد فارغة الأفواه لابتلاع السالكين وهضمهم في ظلمة وظلال الموت وتلال وعرة خشنة، وهضاب مجدبة ممحلة وقناطر وأسوار مقطعة الأوصال هابطة تحت ثقل الشيخوخة ودوس أقدام الزمان.

«وهكذا بدت الحياة بفاس تنجلي شاحبة على قاعدة السور العظيم. شعب ذو ماوي رمادي يعيش لحظة الانهيار»(١٧).

إن التقويم الذي يدعو إليه غابرييل شارم وغيره من الفرنسيين خلال هذا العصر أصبح لازمة للاستعمار الفرنسي المتكررة وهذا الطموح يجعل من الشرق مجرد ملحقة للغرب

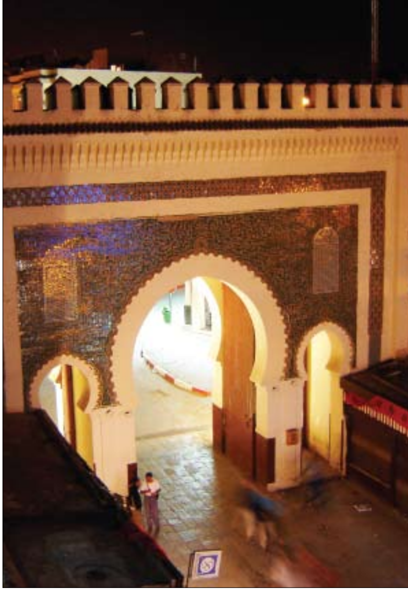
وبنفس الرؤية التي تعدم كل شيء حي بفاس، شيء عند شوفريون السكان وجعلهم جزءاً من الطبيعة، فلم يكترث بإنسانيتهم بل اعتبر وجودهم مثل وجود الحيوانات التي تحيا لتموت فقط.

«إن الجميع يظهر على هيئة واحدة من الركبة إلى الذقن، فإن الأعضاء غير المرئية تحت الستائر الشاحبة... أتخيل ببساطة أنهم فقط موجودون... لأنهم يشبهون الحيوانات وهي تخلد إلى الراحة»(١٨).

فالعدمية التي يخندق فيها شوفريون فاس وسكانها يصورها على الشكل التالي: «الكل يتلذذ سكون الجبل والسهل، سكون السكوت وعدم الحركة أمام مشهد طبيعي سرمدي، تحت قدم سور بدون تاريخ ميلاد، بين أشياء تتكلم السكون ورتابة غير منتهية للزمن، وتعاقب نفس الأجيال، فمن الموت يتفتت الكل بسهولة ويصعد غباراً وهو متمهل»(١٩).

وتحت تأثير هذه الصورة السوداء يصل شوفريون إلى قناعة أن فضاء فاس هو فضاء الموت بامتياز:
«إن هذه المقبرة القديمة... وهذه العناصر تتظاهر فيما بينها على حساب حزن هذا الشعب، الذي يبدو أنه ميت، وأن المنازل هي مساكن للموتى»(٢٠).

يسعى شوفريون جاهداً إلى متحفة فاس وجعلها دار التحف التي لا تشهد إلا على بقايا المواضي. ويرسم هذه اللوحة بقوله:
«يتعلم الموريون في منازلهم التمتع بلذات السكوت، وحين يكونون ملتفين حول مائدة شاي، يتحولون إلى أشياء... إن هذه الأشياء تعود إلى العصر الوسيط في حالة خراب، لونها رمادي... كما لو أن هناك بقايا حريق مهول»(٢١).
نجح شوفريون أكثر من غيره من الأدباء الفرنسيين في إضفاء جمالية على الأشياء الكئيبة، وأنه استطاع أن يرسم عبر اللغة لحظات السكون والحزن.
فسكان فاس هم:
«حشود لا تتطلع إلى التغيير... تستند إلى بعض الأسوار، تتدفأ بالشمس وتنتظر الساعات تمر»(٢٢).
ينتقل شوفريون إذن بين الأصنام والتماثيل ويتأمل التهاويل، ويتفكر في هذه البقايا الإنسانية الهرمة التي تجسد الموت بكل معانيه:
«إنها ليست شيخوخة الأفراد بل شيخوخة الجنس... فلا يوجد هنا سوى الشيخوخة والموت والبقايا الهشيمة الممددة فوق الغبار... لم يبق من هذه المدينة إلا رمادها المتراكم في موقعة كبيرة من الأسوار شبه المدفونة داخل الأرض وقد انتهت بعض هذه البقايا من كشف سرها»(٢٣).



وسرعان ما ينتهي المطاف بشوفريون إلى صياغة صورة كاريكاتيرية جنائزية عن هذا التمثيل:
«في هذا الفضاء الجنائزي بمجرد حلول الليل يصبح هؤلاء الأحياء الملفوفون... يشبهون الأموات وهم يتحركون داخل كفنهم وكأنهم يجلسون ليلاً فوق قبورهم»(٢٤).

وبنفس الرتابة تتكرر نفس الصورة عند غروب الشمس:
«تتلون فاس على إثر سكون الشمس بلون شاحب مثل البخار الخييص عمن هضبتها، وفي ذلك الحين، وتبعاً لنفس العادة، يكون كل شيء مقفراً فوق السهل الكئيب»(٢٥).

بعد أن عايش شوفريون فضاء ه الميت، يكتشف سر موت المدينة، والذي يعود في نظره إلى:
«وحالة هذا المجتمع شبيهة ببعض الأمراض التي تضعف المعنويات وفي نفس الوقت تعرض صاحبها للوهن»(٢٦).

إن هذا الداء يساعد الكاتب على استمرارية نفس عملية التمثيل وأن أصبح فهم خاصية ذلك انطلاقاً من:

«إنني أفهم طبيعة المسنين وهم منهمكون مع عطوبون الذين نلقاهم كل يوم ملازمين نفس الركن من نفس الشارع لقد تعودوا على مد أيديهم للمارة دون توقف شفاههم تردد لنفسها اسم مولاي إدريس. إنهم أنصاف أموات لا ينقصهم سوى السكون وقليل من الظل أو الشمس»(٢٧).

لم يستطع شوفريون في ظلمته الحالكة أن يرى سوى:

«تلك الأشكال الحزينة تدير ظهرها للحائط كلما اقتربنا منها وتنكمش داخل غلافها الشاحب»(٢٨).

وحين الاستسلام إلى النوم / الموت وما تحمله هذه الكلمة من مخزون دلالي لم يشأ شوفريون إلا أن يطعن في المعلمة التي تسهر على استمرارية الديانة الإسلامية إنه مسجد القرويين:

«في هذه الآونة فإن القرويين هذه التي كانت أخت قرطبة، قد أصبحت القبر الثالث للإسلام بعد قبر مكة والمسجد الأعظم لعمر في القدس... في الليل حين تخلد المساجد الأخرى للنوم، فإن القرويين تسهر على أن يظل اسم الله مترددا داخل هذه المدينة ذات السطح الشاحب والأخرس يوجد ظلام كثيف، يدفعني إلى أن أفكر في الموت»(٢٩).

فالصورة الطاغية لدى شوفريون تسيطر عليها العتمة، وغياب الرؤية وسواد الليل:

«في هذه الجمالية، تنعدم رغبة الإنسان في روح الظلام تستسلم الإنسانية بفتورها المسترسل داخل هذا المشهد»(٣٠).

وهكذا ينهي شوفريون رحلته باعتبارها رحلة داخل الذات أو حلماً كما يقول:

«يا له من حلم عودة شيطانية... يشدنا إليه، يهيج حلمنا بتحقيق حضارة مختلفة... نظام هو شبيه بالنظام الذي انبثق منه جمود وسكون الإسلام»(٣١).

ويصل شوفريون إلى نهاية الرحلة، ولم يبق له إلا أن يبدي تعاطفاً ماكراً مع فضاء فاس وسكانه، فيدعو له بـ:

«تمنيت له خاصة أن يظل سليماً من البشاعة الكونية التي أصابت العالم من جراء الحضارة الصناعية... وأن يخلد في العصر الوسيط الإسلامي بإيمانه وأشكاله الأصيلة والحلم الذاتي لهذه الحشود وأن يظل الحلم اللطيف منفلتاً من هيمنة خارجية تسعى لأن تضع له حداً... في جميع الحالات، لن يخسر هذا المجتمع شيئاً فالموت لا يزيده إلا سوءاً»(٣٢).

ترى ما هو الانطباع الذي نحتفظ به عن هذين الرحالين؟ هل نقتصر على تكرار لعبة الضحية والجلاد، أم نتجاوز ذلك للبحث عن نماذج من الفرنسيين عرفوا كيف يحافظون عن إنسانيتهم وانتصروا للقيم الإنسانية إن الأمر يتعدى هذا وذاك، بحيث يجب ترسيخ القناعة التالية:

«حينما يعرف كل واحد من الشعبين مجموع أحكامه المسبقة عن الآخر فإن كل واحد منهم يتمكن من معرفة نفسه بشكل أفضل ويصبح أكثر تسامحاً إزاء الآخر الذي غذى أوهاماً شبيهة بأوهامه»(٣٣).

إنها الدعوة إذن، إلى مد الجسور وبناء عالم لا مكان فيه للأنا بل للنحن، ومجال يحتضن التعدد والاختلاف ويرسخ ثقافة التسامح والحوار.

هوامش

١- تييري هنتش: الشرق المتخيل رؤية الغرب إلى الشرق المتوسطي، ترجمة: غازي برو، وخليل أحمد خليل، دار الفارابي، لبنان، ٢٠٠٤.
٢- نسيب سمير الحسيني: الغرب المتخيل رؤية الآخر في الوجدان السياسي العربي، ترجمة: عازي برو، دار الفارابي، لبنان، ٢٠٠٤.
٣- جاك غودي: الشرق في الغرب، ترجمة محمد الخولي، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ٢٠٠٨.
٤- علي بن إبراهيم الحمد النملة: الشرق والغرب منطلقات العلاقات ومحدداتها، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، ٢٠٠٥.
٥- جورج قرم: شرق وغرب: الشرخ الأسطوري، ترجمة: ماري طوق، دار الساقي، لبنان، ٢٠٠٣.
٦ - Charmes Gabriel، Une ambassade au Maroc، Paris، Calman- Lévy، ١٨٨٧.
٨ - Ibid.، p.١.
٩ - Charmes Gabriel، Une ambassadeìop.cit.، p.
١٠ -Ibid.، pp.١٤٠-١٤١.
١١ - Charmes Gabriel، Une ambassadeìop.cit.، pp.٦٩- ٧٩.
١٢ - Ibid.، p.١٠٣.
١٣ - Charmes Gabriel، Une ambassadeìop.cit.، p.١٠٣.
١٤ - Bruno Etienne، Ecriture، saints، désert، monothéisme et imaginaire: le Maghreb dans l›imaginaire français، p: ٣٣١.
١٥ - Chevrillon André، Un Crépuscule d›Islam، Fés en ١٩٠٥، Edition، Hachette، ١٩٠٦.
١٦ - Ibid، p. ٣٩.
١٧ - Ibid، p. ٩٠.
١٨ . Chevrillon André، Un Crépuscule..op.cit.، p.٩١.
١٩ - Ibid، p. ١٩.
٢٠ - Ibid، p. ٢٩.
٢١ - Ibid، p. ٣٩.
٢٢ - Chevrillon André، Un Crépusculeìop.cit.، pp.٣١١، ١١٧.
٢٣ - Ibid، p. ٥٢١.
٢٤ - Ibid، pp. ٥٢١-٦٢١.
٢٥ . Chevrillon André، Un Crépusculeìop.cit.، . p.٥٣٢.
٢٦ - Ibid، p. ٢٢٩.
٢٧ - Ibid، p. ١٦.
٢٨ - Ibid، p.٥٥١.
٢٩ . Chevrillon André، Un Crépusculeìop.cit.، . p.٥٤١.
٣٠ - Ibid، p. ٣١٣.
٣١ - Ibid، p. ٣١٣.
٣٢ - Chevrillon André، Un Crépusculeìop.cit.، . . p.٥١٣.
٣٣ - Ibid، p. ٢٦١.
٣٣- كي دوكا: «مساهمة منهجية في طبيعة الأبحاث الصورلوجية حول المغرب العربي»، ترجمة سمير بوزويتة، جريدة العلم الثقافي، العدد ٧٩٢ السبت ١٩ سبتمبر ٢٩٩١.

الرِّواية التّاريخيّة

بين الحقيقـة والتَّخييل

د. سمر روحي الفيصل

هناك حقيقة من الحقائق الأدبيّة مُفادها أنّ الرّواية أيّة رواية محكومة بالماضي وقد فُسِّرَتْ هذه الحقيقة تفسيرات عدّة ذهب بعضها إلى أنّ الرّواية تعالج موضوعاً مضى وانتهى في الزَّمن الماضي نفسه، وذهب بعضها الآخر إلى أنّها تعالج موضوعاً حدث في الزّمن الماضي ولكنّه ما زال مؤثِّراً في الحاضر بشكل مباشر أو غير مباشر. فأيّ التّفسيرين أقرب إلى الدِّقّة؟ الواضح أنّ التّفسيرين السّابقين الخاصّين بالحقيقة الأدبيّة زادا حدّة بعد بروز الرّواية التّاريخيّة في مطلع القرن السّابعَ عَشَرَ.

إذ برز سؤال الرّواية التّاريخيّة عن الزّمن الذي ينتهي فيه الماضي ويبدأ منه الحاضر: هل الماضي هو ما قبل اللّحظة الرّاهنة؟، وهل الحاضر هو ما بعد اللّحظة الرّاهنة؟، أو: هل الماضي هو ما قبل ثلاثين سنة من زمننا الرّاهن، أو ما قبل خمسين سنة من زمننا الرّاهن؟ لقد عاف نقّاد غربيّون، قدامى ومحدثون هذه التّفسيرات الزّمنيّة للحقيقة الأدبيّة الخاصّة بتحديد الماضي، أو الزّمن الذي يبدأ فيه التّاريخ، وبحثوا في الرّواية عمّا هو تاريخيّ: (أي اشتقاق الشّخصيّة الفرديّة للشّخوص من خصوصيّة عصرهم التّاريخيّة) (١)، كما ذكر جورج لوكاتش الذي عالج الموضوع في كتاب مستقلّ تحدّث فيه عن الصِّدق الفنّيّ في تصوير المرحلة التّاريخيّة، وعن أنّ (الطَّابع الخصوصيّ للصِّرْف للحدث يسلبه من أيّ طابع تاريخيّ) (٢)، دون أن يُغفل رأي بوالّو الذي نصَّ على (أن يكون الشّخوص حقيقيّين اجتماعيّاً ونفسيّاً) (٣).

الواضح أنّ تفسيرات الحقيقة الأدبيّة التي طُبِّقتْ على زمن الرّواية عموماً، وعلى زمن الرّواية التّاريخيّة خصوصاً، كثيرة متباينة، لكنّها كلّها متّفقة على أمرين أوّلهما أنّ الرّوائيّ يعيش في الحاضر ويكتب عن الماضي لقارئ يعيش في الحاضر. وثانيهما أنّ كتابة الرّوائيّ عن الماضي، القريب أو البعيد، تُخفي أمراً ذا بال، يختزله السّؤال الآتي: هل يُقدِّم الرّوائيّ الماضي كما حدث دون أيّ تغيير أو تبديل فيه، أو يُعْمِل خياله في حوادث الماضي ليقودها إلى الارتباط بالحاضر؟ وبتعبير آخر أقول: هل يُحافظ الرّوائيّ على الماضي ليطّلع عليه قرّاؤه المعاصرون ليس غير، أو يسمح لخياله بعدم التّقيُّد (الحَرْفيّ) بحوادث هذا الماضي ليجعل منه أمثولة لقرّائه المعاصرين؟. أكاد أجيب عن السّؤالين السّابقين بالنّفي؛ لأنّ الرّوائيّ ليس حرّاً في أن يحافظ على المادّة التّاريخيّة أو يُدخل خياله فيها، بل هو مجبر على التّخييل، شأنه في ذلك شأن أيّ إنسان يكتب حكاية سمعها أو رآها، فهو يُعمل خياله فيها قليلاً أو كثيراً. فإذا أعمل خياله قليلاً بدا التّاريخ واضحاً غالباً. وإذا أعمل خياله كثيراً امتزج التّاريخ بالخيال فأصبح حافناً يُقاس بالمعايير الفنّيّة.

سأحاول البحث عن إجابات عن الأسئلة السّابقة، وخصوصاً اضطرار الكاتب إلى إعمال خياله في أثناء تعامله مع المادّة التّاريخيّة، في أثناء تحليل النّصّين التّاريخيّين للشيخ سلطان بن محمد القاسمي: الشيخ الأبيض والأمير الثائر، وهما نصّان مختلفان بالنّسبة إلى الموقف الرّوائيّ من الحقيقة التّاريخيّة، على الرّغم من أنّ المسافة الزّمنيّة بينهما ليست طويلة، وسأستعين من أجل المقارنة بنصّ روائيّ إماراتيّ ثالث، هو رواية: ساحل الأبطال لعلي محمد راشد اهتمّ بالتّاريخ وعبَّر عن هذه الظّاهرة اللافتة للنّظر في الرّواية الإماراتيّة.

أمّا (الشَّيخ الأبيض) (٤) فهو نصٌّ قصصيّ طويل أقرب إلى الرّواية، ولكنّ الكاتب لم يُدوِّن عليه أيّة كلمة تشير إلى جنسه الأدبيّ بيد أنّ قضيّة هذا النّصّ لا تكمن في (تجنيسه)، بل تكمن في أنّ الدّكتور القاسمي يّصرِّح في بدايته بأنّه سيروي (قصّة حقيقيّة) (٥)؛ أي أنّه سينقل من التّاريخ الذي يعرفه جيّداً حكاية حقيقيّة جرت في الماضي وليس هناك شكٌّ في أنّ الحكاية التي نقلها، وهي حكاية جوهانس هيرمان بول، أو: عبدالله بن محمّد، حكاية حقيقيّة. ذلك أنّ الدّكتور القاسمي يّعزِّز قوله بأنّ القصّة حقيقيّة بقائمة طويلة من المصادر، تضمّ وثائق وكتباً

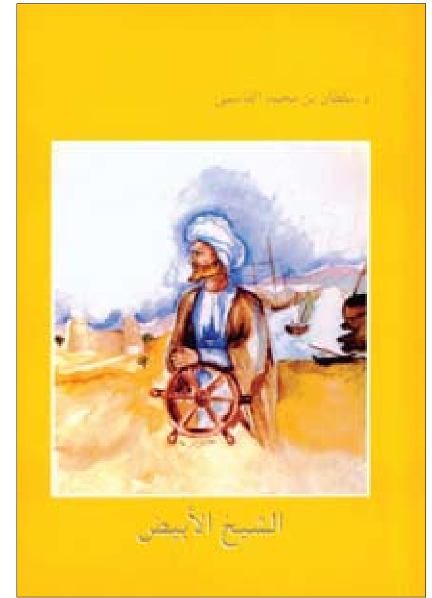
عربية وانجليزيّة وكان غرضه غير المباشر من هذه المصادر تقديم الأدلّة التّاريخيّة على صدْق القصّة ومَنْع المتلقّي من أن يشكّ في صحّتها ولم يكتف بذلك بل صرّح في الغلاف الأخير من النّصّ المطبوع بأنّه لم يكتف بما بين يديه من وثائق وكتب، بل قام بزيارة لمدينة (سيلم) في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، وشاهد المباني القديمة في الجزء المتبقّي من المدينة القديمة، بلدة (جوهانس بول)، كما قام بزيارة مُتْحَف (بيبودي) ومركز الوثائق (إيسكس) في (سيلم)، وبحث في منطقة (ظفار) عن أحفاد (جوهانس بول)، فعثر على السيّد عبد الخالق بن سالمين بن ربيع وهو ابن (حرير) بنت عبد الله بن محمد، وأمّها (بريكون). وهذا الجهد التّأريخيّ الكبير الذي لا ينهض به غير مؤرّخ جادّ ثقة، يؤكّد، بما لا يدع مجالاً للشّكّ، أنّ قصّة عبد الله بن محمّد حقيقيّة في تاريخ منطقة ظفار جنوبي الخليج العربيّ.

ولكنّ القضيّة في نصّ (الشّيخ الأبيض) لا تكمن في الحقيقة التّاريخيّة، بل تكمن في كتابة هذه الحقيقة كتابة قصصيّة أو روائيّة؛ أي نقل الحقيقة من التّاريخ إلى الفنّ. فإذا أنعمنا النّظر في نصّ (الشّيخ الأبيض) استناداً إلى ذلك لاحظنا أنّ التّخييل دخل الحقيقة ليجعل منها قصّة. وأوّل دلالات دخول التّخييل هو بداية القصّة من نهايتها (٦) عام ١٨٣٦، عندما جُرِح عبد الله في أثناء معركة (مرباط)، بدلاً من بدايتها التّاريخيّة الحقيقيّة عام ١٨٠٥ عندما وصلت إلى (سيلم) بعض السُّفن من (المخا). والدّلالة الثّانية هو إنهاء القصّة بمعركة (مرباط)، ونَقْل عبد الله بن محمّد إلى القلعة لعلاجه وسؤال رجلين من رجال المهرة له عن أصله. أي أنّ السّرد بالمعنى الفنّيّ لجأ إلى الأسلوب الدّائريّ الذي يُنهي النّصّ بما بدأ به. أمّا الدّلالة الثّالثة على دخول التّخييل حقل الحقيقة التّاريخيّة فهو الدّلالة الكلّيّة لنصّ (الشّيخ الأبيض). فهذه الدّلالة لا تتعلّق بعبد الله بن محمّد الفتى الأمريكيّ الذي قَدِم منطقة (ظفار) ضمن سفينة أمريكيّة ذات هدف تجاريّ. ولا تتعلّق الدّلالة بالتّجارة في منطقة الخليج والبحر الأحمر في بداية القرن التّاسع عشر، بل تتعلّق بطبيعة المرحلة التّاريخيّة في النّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر، وهي مرحلة الأطماع البريطانيّة والفرنسيّة في المنطقة، والتّحالفات العسكريّة والتّجاريّة مع حكّام المنطقة وتُجّارها. وهذه الطّبيعة لم تُسجِّلها كتب التّاريخ بجزئيّاتها ورجالاتها ووقائعها وهزائمها وانتصاراتها وآثارها. ولكنّ قصّة (الشّيخ الأبيض) سجّلتها ووثّقتها وقدّمتها للمتلقّي المعاصر بأسلوب سهل لا ينقصه التّوثيق. أي أنّ التّخييل عندما دخل الحقيقة التّاريخيّة فصنع منها قصّة حوّلها في الوقت نفسه من قصّة الفتى الأمريكيّ (جوهانس بول) الذي تبنّاه محمّد بن عقيل وسمّاه عبد الله، إلى قصّة تاريخيّة عن طبيعة منطقة ظفار خصوصاً، ومنطقة الخليج والبحر الأحمر عموماً في بدايات القرن التّاسع عشر. ولم يكن عبد الله بن محمّد غير إطار لهذه القصّة؛ لأنّ القصّة لم تدر في دقائقها وتفصيلاتها حوله، بل دارت حول المنطقة المذكورة. ومن حيث قدَّر الدّكتور القاسميّ أنّ حكاية عبد الله بن محمّد مجرَّد نافذة تُعبِّر عن غرضه الحقيقيّ، وهو التّبيين التّاريخيّ للمنطقة وليست هدفاً فنّيّاً أساسيّاً لها. ولعلّ هذا الأمر يدلّ على الفارق بين قَصْد الكاتب وقَصْد النّصّ، وهو أمر شائع في النّصوص الرّوائيّة.


الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي

هل تُجيب هذه النّتيجة عن سؤال الحقيقة التّاريخيّة الذي بدأنا به؟ أعتقد أنّنا لا نزال في حاجة إلى قَدْر آخر من التّنقيب الرّوائيّ. ذلك أنّ العلاقة بين الحقيقيّ والمتخيَّل ليست جديدة، ولا خاصّة بالرّواية التّاريخيّة. فقد عرف النّقد الواقعيّ ذو الاتّجاه الاجتماعيّ ضروباً من محاولات تقنين الحقيقيّ في الرّواية عموماً، والرّواية التّاريخيّة خصوصاً. ولم يكن غريباً أن يبذل أتباع هذا النّقد الوقت والجهد في تعديل النّظرة إلى التّاريخ خارج الرّواية وداخلها، وأن يهتمّوا، كما هي حال جورج لوكاتش في كتابه: الرواية التّاريخيّة، بالتّبئير التّاريخيّ، دون أن يستعملوا هذا المصطلح تبعاً لاهتمامهم المباشر بصانعي التّاريخ الحقيقيّين ونَبْذهم التّاريخ الرّسميّ وتشكيكهم في تمثيله الماضي. ولكنّ الغريب أن تتطوّر الرّواية التّاريخيّة خارج الحقل الواقعيّ، وأن تنمو في اتّجاه

تفسير الحاضر وفهم آليّاته من خلال الماضي نفسه، مكوِّنةً جماليّاتها الخاصّة، وردود أفعالها على الحاضر، وكأنّ الرّوائيّين أصبحوا راغبين في قراءة ما لم يَقُله التّاريخ بأكثر من رغبتهم في إعادة إنتاج ما سطّرته كتب التّاريخ.



لقد تعقَّدت العلاقة بين الحقيقيّ والمتخيَّل نتيجة ذلك كلّه، وبرزت الحاجة إلى قراءات روائيّة وتحليلات ترجع إلى المفهومات الواضحة المحدَّدة التي تُعين على فهم أساليب الرّواية في سرد التّاريخ وتحويله إلى التّاريخيّ، وتقنين ألوانه وتبئيراته. وقد رأيتُ من المفيد أن ألجأ إلى هذا النّوع من القراءة والتّحليل، وأجعله يستند، بعد (الشيخ الأبيض) إلى نموذجين محدَّدين، هما رواية (الأمير الثّائر) للشّيخ الدّكتور سلطان بن محمّد القاسميّ ورواية (ساحل الأبطال) لعلي محمّد راشد دون أن أتنازل عن الضّبط المنهجيّ وما يستدعيه من دقّة في استعمال المصطلحات.

أوّلاً: بداية التاريخ، نهاية الرواية:

لم يكتب علي محمد راشد مقدّمة لروايته، لاعتقاده أنّ المقدّمة غير مفيدة للمتلقّي وكان للدّكتور سلطان بن محمد القاسمي رأيٌ مغايرٌ عبَّر عنه في مقدّمة روايته. وسأبدأ بتحليل رواية (الأمير الثّائر)، ثمّ أقف عند الائتلاف والاختلاف بين رواية ساحل الأبطال ورواية الأمير الثائر في قضية سرد التّاريخ، بغية متابعة البحث عن إجابة نقديّة عن علاقة الحقيقة بالتّخييل.

كتب الدّكتور سلطان بن محمّد القاسميّ المقدّمة الآتية لروايته (الأمير الثّائر)، وذيَّلها بتوقيع (المؤلِّف): (إنّ قصّة الأمير الثّائر هي قصّة حقيقيّة، فإنّ كلّ ما جاء فيها من أحداث وأسماء شخصيّات ومواقع موثّقة توثيقاً صحيحاً في مكتبتي، ولا يوجد بها أيّ نوع من نسج الخيال أو زخرف الكلام. أقدّمها للقارئ العربيّ ليطَّلع من خلالها على جزء من تاريخه في الخليج العربي) (٧).

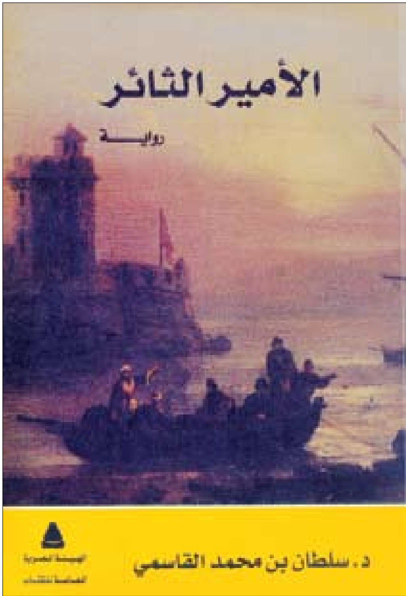
لا أشكُّ في أنّ الرّواية، أيّة رواية، لا تحتاج إلى مقدّمة، لأنّها تُقدِّم نفسها بنفسها للمتلقّي فتضعه في مجتمعها وتستطيع التّأثير فيه من خلال قدرتها على إمتاعه وإقناعه. ولكنّ الرّوائيّين يخالفون السّائد أحياناً، فيكتبون لرواياتهم مقدّمات تشي عادةً بما يعتمل في دخيلتهم حول الموضوعات التي يرغبون في تقديمها (٨). وما رواية (الأمير الثائر) إلا نموذج لهذا الأمر، فقد كتب سلطان بن محمّد القاسميّ لهذه الرّواية مقدّمة تشي بمجموعة من رغباته التي تخصّ العلاقة بين الرّواية (وهي الجنس الأدبيّ الذي اختاره شكلاً للتّعبير) وتاريخ الأمير مهنا (وهو الموضوع الذي رغب في تقديمه للمتلقّي). ولابدَّ من تحليل مقدّمة الرّواية لتوضيح الرّغبات الكامنة وراءها، وما يرتبط بهذه الرّغبات من دلالات العلاقة بين الرّواية والتّاريخ، أو بين السّرد الفنّيّ والمضمون التّاريخيّ.

> القضيّة في نصّ (الشّيخ الأبيض) لا تكمن في الحقيقة التّاريخيّة، بل تكمن في كتابة هذه الحقيقة كتابة قصصيّة أو روائيّة؛ أي نقل الحقيقة من التّاريخ إلى الفنّ. فإذا أنعمنا النّظر في نصّ (الشّيخ الأبيض) استناداً إلى ذلك لاحظنا أنّ التّخييل دخل الحقيقة ليجعل منها قصّة

يستطيع المتلقّي بسهولة ملاحظة الهدف الأساسيّ من كتابة هذه المقدّمة، وهو القول إنّ رواية الأمير الثّائر (قصّة حقيقيّة). وهذا الهدف هو جوهر الخطاب الذي وجَّهه سلطان بن محمّد القاسميّ إلى متلقّي روايته، وكان استعمل العبارة نفسها والخطاب ذاته في (الشّيخ الأبيض). فهو يرغب في أن يزوّد هذا المتلقّي بمعرفة محدَّدة تلزمه في أثناء تلقّيه الرّواية، هي أنّه مُقْبِل على تلقّي (قصّة حقيقيّة) وليس مُقْبِلاً على تلقّي (قصّة متخيَّلة). ولهذه الرّغبة مسوِّغ معروف، هو أنّ المتلقّي يطالع على غلاف الكتاب كلمة (رواية)، فيهيّئ نفسه لتلقّي أحداث متخيَّلة ابتدعتها مخيّلة الرّوائيّ ووظّفت من أجل دلالاتها شخصيّات معيّنة. في حين أنّ سلطان بن محمّد القاسميّ يكتب أحداثاً حقيقيّة غير مُبتدَعة، اعتقد أنّه من المفيد، كما سنرى لاحقاً، أن يطَّلع المتلقّي عليها. وإذا تحرَّرنا من الضّغط الأسلوبيّ الذي سلَّطه سلطان بن محمّد

القاسميّ على متلقّي نصّه، فإنّنا سنكون قادرين على الشّروع في توليد الأسئلة واقتراح الإجابات لتفسير هذا العمل. ذلك لأنّ القول إنّ رواية الأمير الثّائر (قصّة حقيقيّة) يعني هنا ما عنا هناك في (الشّيخ الأبيض) من أنّ سلطان بن محمّد القاسميّ أراد أن يوحي لمتلقّيه بأنّه مجرّد سارد للأحداث التّاريخيّة التي سيطالعها المتلقّي بعد فراغه من قراءة المقدّمة والإيحاء نفسه يعني التّنصّل من مسؤولية المسرود، والاكتفاء بمهمّة السّارد، وكأنّنا أمام صوغ آخر للعبارات الحكائيّة العربيّة القديمة. فحين يبدأ راوي الحكاية بالقول: (كان يا ما كان)، فإنّ هذه العبارة التي افتتح بها السّرد تعني قوله للقارئ المتلقّي: (إنّ الأحداث التي سأسردها عليكَ حدثت في الماضي أو لم تحدث)، وكأنّ هذا السّارد بدأ سرده بتشكيك المتلقّي بوقوع الأحداث، وهذا التّشكيك هو سبيل السّارد إلى إقناع المتلقّي بأنّه ليس مؤلّف هذه الأحداث، ومن ثَمَّ فهو غير مسؤول عن صحّتها لأنّه مجرد راو لها. وفي إحالة الأحداث إلى الماضي فائدة أخرى للسّارد، هي مَنْحُه حرّيّة السّرد: لأنّ المتلقّي لا يعرف هذا الماضي ولا يستطيع إنكار ما يسرده الرّاوي عليه. ولهذا السّبب لم تختلف دلالة العبارة الحكائيّة العربيّة الأخرى: (في قديم الزمان وسالف العصر والأوان...) عمّا واجهنا هنا فهي تعني أنّ سارد الحكاية يقول لمن يستمع إليه من بداية السّرد إنّني سأروي لك شيئاً حدث في الزّمن الماضي، وعليك أن تفهم الأحداث المرويَّة في ضوء الماضي نفسه، دون أن تمتدّ بها إلى الحاضر. والرّاوي، بتلك الإحالة الصّريحة إلى الماضي، يهرب من سرد الأحداث المتعلّقة بالحاضر ويتنصّل من مسؤوليّة ابتداع الأحداث من مخيّلته، ويفوز بحرّيّة السّرد بإعلانه أنّه مجرّد وسيط بين الأحداث والمتلقّي.

هل يختلف عمل سلطان بن محمّد القاسميّ عن دلالات العبارات الحكائية؟ لا أعتقد ذلك. فقد كتب لرواية (الأمير الثّائر) مقدّمة توازي العبارة الحكائيّة العربيّة القديمة، وقال فيها للقارئ المتلقّي: (انتبه قبل القراءة إلى أنّ الأحداث التي ستقرؤها بعد فراغك من المقدّمة هي أحداث حقيقيّة، لم أبتدعها لكَ بل اكتفيتُ بنقلها إليكَ من كتب التّاريخ إلى صفحات الرّواية). والرّاوي يعزّز مهمّة الوسيط بين كتب التّاريخ والقارئ المتلقّي حين يدوّن بعد العبارة السابقة ما يلي: (إنّ كلَّ ما جاء فيها من أحداث وأسماء شخصيّات ومواقع موثّقة توثيقاً صحيحاً في مكتبتي). فهذه العبارة الجديدة تُعزِّز قوله السّابق للقارئ المتلقّي إنّ القصّة التي سأسردها عليك حقيقيّة وتضيف إلى هذا التّعزيز شيئاً آخر هو النّصّ على مصدر الأحداث المسرودة. ذلك لأنّ القول إنّ هذه الأحداث موثَّقة توثيقاً صحيحاً في مكتبتي، يعني أنّ سلطان بن محمّد القاسميّ يبيّن لقارئه أنّ السَّماع ليس مصدر الأحداث المسرودة بل التّدوين هو مصدرها وهناك فارق بين السَّماع والتّدوين، فالسّماع لا يوحي بالثّقة، في حين يوحي التّدوين بالثّقة؛ لأنّ القارئ قادر على الرّجوع إلى الكتب التّاريخيّة للتّأكُّد من صحّة المسرود ولا شكّ في أنّ هدف سلطان بن محمّد القاسمي ليس دفع القارئ إلى كتب التّاريخ ليتأكّد بنفسه من صحّة الأحداث المسرودة، بل هدفه هو مجرّد الحصول على ثقة القارئ بصحّة المسرود وهذه الثّقة ضروريّة للإمساك بتلابيب القارئ في أثناء القراءة، بحيث لا يحيد عن الاقتناع بأنّ الأحداث حقيقيّة، وعليه أن يصدّقها على أنّها شيء من تاريخ الخليج. ومن ثَمَّ كانت هناك رغبة أخرى وراء العبارة الجديدة هي تقديم الحقيقة التّاريخيّة في حدود المسرود في النّصّ بحيث يتحوّل هذا النّصّ إلى مصدر آخر لتاريخ الخليج، ويتحوَّل الرَّاوي إلى سارد لهذا التّاريخ وعلى الرّغم من أهمّيّة هذه



وخطرها فإنّني سأؤجّل تحليلها ومناقشتها، تبعاً لارتباطها بنصّ الرّواية وخوفاً من أن ينحرف التّحليل الرّاهن للمقدّمة عن قصده. لا أظنّ بأنّ القارئ المتلقّي سيرجع إلى كتب التاريخ ليتأكّد من صحّة الأحداث المسرودة في نصّ الرّواية. وهذا الموقف من القارئ لا علاقة له بوجود هذه الكتب التّاريخيّة في مكتبة سلطان بن محمّد القاسميّ وهو حاكم الشّارقة ومكتبته خاصّة به وحدَه. أي أنّ عدم عودة القارئ إلى الكتب التّاريخيّة للتأكُّد من صحّة الأحداث لا يحكمها كَوْنُ السّارد في موقع المسؤوليّة السّياسيّة ولا كَوْنُ مكتبته خاصّة به وحدَه وليستْ مكتبة عامّة يستطيع القارئ ارتيادها إذا رغب في تنفيذ التأكُّد. بل يكمن عدم العودة في شيء آخر هو أنّها عودة مستحيلة تبعاً لكون الأحداث المسرودة في نصّ الرّواية غير مجموعة في كتاب واحد من كتب التّاريخ. ولو كانت الأحداث المسرودة في (الأمير الثائر)، وقبلها في (الشّيخ الأبيض)، موجودة في كتابٍ ما من كتب التّاريخ لما كانت هناك حاجة إلى أن يُتْعِب سلطان بن

محمّد القاسمي في سرد ونسخ هذه الوثائق وتقديمها للمتلقّي ليطّلع عليها، وعلى الرّغم من أنّني سأحلّل هذا الأمر ثانيةً، فإنّني لا أستبق النّتائج ولا التّحليل حين أقول إنّ نصّ الرّواية شيء وكتاب التّاريخ شيء آخر، سواء أكان هناك كتابُ تاريخ يسرد ما ضمّته الرّواية من أحداث تاريخيّة أم لم يكن، وسواء أكان المسرود في الرّواية موجوداً في كتاب واحد من كتب التّاريخ أم كان موجوداً في عدد كبير من الكتب.

أمّا العبارة التي تلت العبارة الثّانية في مقدّمة (الأمير الثّائر)، وهي القول إنّ الأحداث (لا يوجد بها أيّ نوع من نسج الخيال أو زخرف الكلام) فعبارة صحيحة إذا ربطناها بالأحداث وأسماء الشّخصيّات والمواقع وغير صحيحة إذا ربطناها بنصّ الرّواية بما فيه من أحداث وشخصيّات ومواقع. وسأؤجّل الحديث عن جانبها غير الصّحيح إلى تحليل نصّ الرّواية، وأكتفي هنا بجانبها الصّحيح ذلك أنّ سلطان بن محمّد القاسمي لم يبتدع هذه الأحداث ولم يُسمّ الشّخصيّات ولم يُعيّن الأمكنة، بل وجد ذلك كلّه مبثوثاً في كتب التّاريخ، فجاء به إلى الرّواية، وصرّح بذلك اعترافاً بالحقّ. وهذا الكلام لا يناقض ما سبق قوله في أثناء تحليل العبارتين السّابقتين ولا يمسّه في شيء؛ لأنّ استمداد المادّة التّاريخيّة شيء وسردها على المتلقّي شيء آخر، فالمادّة صحيحة تاريخيّاً، والرّواية التي ضمّت هذه المادّة صحيحة فنّيّاً لا تاريخيّاً. ولا بدّ من التّمييز بين هذين الأمرين في أيّ حديث عن الرّواية التّاريخيّة، أو عن أيّة علاقة بين الرّواية والتّاريخ، أو عن أيّ حديث عن سرد التّاريخ، فحين تبدأ الرّواية ينتهي التّاريخ. وإذا كان المؤرّخون يتحدّثون عن (التّعليل التّاريخيّ)، فإنّ الأدباء والنّقّاد يتحدّثون عن (التّعليل الفنّيّ)، وليست هناك إمكانية، في رأيي، لتبادل المواقع، وتوظيف الخبرات. وإذا كان سلطان بن محمّد القاسمي يختم مقدّمته ببيان الغرض الذي يهدف إليه، وهو خدمة القارئ العربي وتحفيزه بوساطة تقديم جزء من التّاريخ إليه، فإنّه يوقّع هذه المقدّمة بالمؤلِّف ولا يوقّعها بسلطان، فهو مؤلِّفٌ بين الأحداث الحقيقية، وليس مجرّد مقدِّم أو سارد لها. وفي كلمة (المؤلِّف) تكمن بداية الجانب غير الصّحيح في العبارة، فنحن أمام (رواية) و(مؤلِّف) أو روائي، ولسنا أمام مؤرِّخ وكتاب تاريخيّ. ومع كلمة (المؤلِّف) التي ذُيِّلتْ بها المقدّمة تبدأ الرواية وينتهي التّاريخ. وهذا – أيضاً – شأن القصص والرّوايات الواقعيّة التي ظهرت في ثلاثينيّات القرن العشرين وأربعينيّاته، وهي تُدوِّن عبارات من نحو من ملفّات القضاء أو من محاضر الشُّرطة، ... فحين كان القاصّ والرّوائيّ ينتهيان من تدوين هذه العبارة أو تلك فإنّهما كانا يبدآن يكتبان قصّة أو رواية ليس لها معيار غير الفنّ، سواء أكانت مستمدَّة من ملفّات القضاء أم من ملفّات التّاريخ.

ثانياً: لعبة الرواية، ذوبان التاريخ:

تبدو العلاقة بين الرّواية والتّاريخ شائكة أوّل وهلة، ولكنّ إنعام النّظر فيها يقود إلى سؤالين أساسيّين: أوّلهما سؤال التّخييل، وثانيهما سؤال الحقيقة. وهذان السّؤالان يسيران في خطّين متوازيين ويملكان إجابتين مختلفتين. فسؤال التّخييل يستتبعه سلطان بن محمّد القاسمي، ويضع الرّوائيّ (المؤلِّف الذي وقَّع المقدّمة) بدلاً منه. والمراد هنا أنّ سلطان بن محمّد القاسمي يلبس لبوس الرّوائيّ من اللّحظة التي يرضى فيها باستعمال الشّكل الرّوائيّ في تقديم المادّة التّاريخيّة الخاصّة بالأمير مهنا. وهذا الشّكل الرّوائيّ شكلٌ تخييليّ إبداعيّ يُقدِّم حقيقة فنّيّة احتماليّة تُعبِّر عن صِدْقها الفنّيّ بأساليبها الثّلاثة المعروفة: الإمتاع والإقناع والتّأثير، وهي وسائل أسلوبيّة كما هو معروف في النّقد الأدبيّ. أمّا سؤال التّاريخ فيستدعي أن يلبس سلطان بن محمّد القاسمي لبوساً آخر، هو لبوس المؤرِّخ. وهذا اللّبوس يفرض الأمانة العلميّة في تقديم الحقيقة الموضوعيّة وسرداً مباشراً لا أثر للتّخييل فيه. وإذا كان المؤرِّخ مضطراً، أحياناً، إلى استعمال مخيّلته في ترميم بعض الثُّغرات في الحقائق التّاريخيّة، فإنّ مخيّلته تستند إلى سياق تاريخيّ، بحيث يبدو التّرميم الذي تنهض به مخيّلته منسجماً والدّلالات العامّة والخاصّة للمرحلة التّاريخيّة. ومن ثَمَّ تبدو مخيّلته مقيَّدة وليست مطلقة كما هي حال مخيّلة الرّوائيّ.

هكذا تبدو العلاقة بين الرّواية والتّاريخ علاقة بين حقيقتين فنّيّة وموضوعيّة. وهاتان الحقيقتان لا تجتمعان ما دامت كلٌّ منهما تسير في خطّ موازٍ للآخر. وترجمة ذلك بالنّسبة إلى رواية الأمير الثّائر هي: إذا لبس سلطان بن محمّد القاسمي لبوس الرّوائيّ فالواجب الأدبيّ يحتم عليه أن ينصاع لمرجعية الرّواية، وهي التّخييل. والتّخييل في أبسط صوره هو ابتداع مجتمع روائيّ ذي حوادث وشخصيّات وعلاقات في زمن معيَّن ومكان محدَّد. وإذا لبس سلطان بن محمّد القاسمي لبوس المؤرِّخ الرّاغب في سرد حوادث فترة زمنيّة برز فيها الأمير مهنا، وكان له تأثير فيها، فالواجب التّاريخيّ يفرض عليه أن ينصاع لمرجعيّة التّاريخ وهي الحقيقة الموضوعيّة للواقع الذي يؤرِّخ له. ولا أعتقد أنّ هناك إمكانية للجمع بين اللّبوسين والإخلاص لمرجعيّتهما، فالتّاريخ تاريخ، والرّواية رواية، ولا مجال للإبقاء على نقاء عنصريهما دون جورٍ على أحدهما.

والمشكلة في هذه النّتيجة التي تبدو لي دقيقة هي أنّنا لا نستطيع، إذا آمنّا بها وصدّقناها، أن

نُصنِّف رواية (الأمير الثائر) بين الرّوايات التّاريخيّة، على الرّغم من أنّ رائحة التّاريخ تفوح منها، وتُشكِّل بنيتها، شأنها في ذلك شأن رواية (ساحل الأبطال) لعلي محمد راشد بالنّسبة إلى الرّواية الإماراتيّة، وشأن سلسلة الرّوايات الممتدَّة من جرجي زيدان إلى أمين المعلوف بالنّسبة إلى الرّواية العربيّة عموماً، بل إنّ المشكلة في هذه النّتيجة تبدو أكثر خطورة في عالم النّقد الأدبيّ؛ لأنّها تقول صراحة إنّه ليس هناك رواية تاريخيّة، وإنّ المفهوم السّائد لهذه الرّواية يطرح إشكالات لا حلَّ لها، وما فعله المعترضون على كتابة جرجي زيدان سلسلة روايات (تاريخ العرب والإسلام) لا يخرج عن اللّجوء إلى المرجعية التّاريخيّة، وملاحظة اختلافها كلّيّاً أو جزئيّاً عمّا ورد في بعض الرّوايات مما سمح لهم بالحكم على هذه الرّوايات بمخالفة التّاريخ، والإساءة أحياناً إلى العرب والإسلام. ومَنْ يرجع إلى الأعمال الكاملة لزكي الأرسوزيّ في المواضع التي تحدَّث فيها عن لواء اسكندرون في نهايات ثلاثينيّات القرن العشرين سيكتشف شيئاً مغايراً لما سجّله حنامينة في روايته (بقايا صور). ولا يختلف الأمر إذا لجأنا إلى المرجعيّة التّاريخيّة في النّظر إلى روايات نجيب محفوظ التّاريخيّة: عبث الأقدار (١٩٣٩)، رادوبيس (١٩٤٣)، كفاح طيبة (١٩٤٤)، أو الرّوايات التّاريخيّة لنجيب الكيلاني (قاتل حمزة/١٩٧١ مثلاً)، ومحمّد فريد أبو حديد (زنوبيا ملكة تدمر/١٩٤١، صلاح الدين الأيوبي/١٩٤٦، أبو الفوارس عنترة/١٩٤٧)، وكرم ملحم كرم (لويس الرابع عشر/١٩٣٦، صقر قريش/١٩٤٨، أبو جعفر المنصور/١٩٥٤)، ومعروف الأرناؤوط (٩)، وعلي الجارم (١٠)، وعلي أحمد باكثير (١١)، وغيرهم. وهذا كلّه يدفعنا إلى القول إنّ الإبقاء على مفهوم مرجعيّتين مختلفتين لخطّين المتوازيين سيحافظ على الإشكاليّة ويرسِّخ مفهوماً غير سليم للرّواية التّاريخيّة، ويدفع القرّاء إلى الاعتقاد أنّ التّاريخ انتقل إلى الرّواية، وأنّه هدف في الرّواية التّاريخيّة، وأنّ الرّواية مجرّد وسيلة لبلوغ هذا الهدف، وفي ذلك إهانة للرّواية، وإساءة للتّاريخ، واستمرار للخلل في مفهوم الرّواية التّاريخيّة.

تبدو نتيجة المشكلة التي عرضتُها دقيقة ومنطقيّةً من وجهة نظر الخطّين المتوازيين والمرجعيّتين المختلفتين، فإذا نفينا المرجعيّة التّاريخيّة، وأبقينا المرجعيّة الرّوائيّة وحدها، بدت المشكلة زائفة وزال الخلل عن مفهوم الرّواية التّاريخيّة. ولا شكَّ في أنّ الإبقاء على المرجعيّة الرّوائيّة وحدَها يطرح قضيّة الحدود: حدود الرّواية وحدود التّاريخ، ما دامت المادّة الرّوائيّة تاريخيّة وليست مادّة مختلَقة، وأفضِّل هنا استعمال عبارة: لعبة الرّواية، ذوبان التاريخ؛ لأنّها في رأيي دالّة على قضيّة الحدود ومفسِّرة لها، عاملة على ترسيخ معيار نقديّ للرّواية التّاريخيّة في ألوانها كلّها.

٢ – ١: يلاحظ قارئ رواية (الأمير الثائر) أنّ المادّة التّاريخيّة الخاصّة بالأمير مهنا مسرودة سرداً واضحاً مباشراً، وهذا الشّكل من السّرد الواضح المباشر لونٌ من ألوان الرّواية التّاريخيّة، وليس تاريخاً للأمير مهنا. ذلك لأنّ خمسَ عَشْرَةَ سنةً من حياة مهنا أمير بندر الرّقّ، اختُزلتْ في مئة صفحة تقريباً (١٢)، وهذا الاختزال ليس تلخيصاً، بل هو تبئير (١٣). إذ إنّ الرّاوي (النّائب عن الرّوائيّ داخل نصّ الرّواية) لم يلاحق حياة الأمير مهنا من جوانبها كلّها، بل اكتفى بحياته السّياسيّة والعسكريّة، وهي حياة تُبْرز نزوعه العربيّ، ورغبته في الاستقلال عن الفرس، وحلفائهم الأتراك، ومصالحهم التّجاريّة مع الهولنديّين والانجليز. ومن ثَمَّ كانت هناك متابعة متلاحقة طَوال الرّواية لمحاولات الأمير مهنا السّيطرة على التّجارة في الخليج، ومحاربته الفرس، ومقاومته النّفوذ التّجاريّ للهولنديّين، حتّى تمكّن الباشا التّركيّ في بغداد من شنقه، وإرسال رأسه إلى (كريم خان زند) حاكم الفرس. ولو لم يكن هناك تبئير لما اختار الرّاوي طريقة تقديم الحوادث في الرّواية، ولما انتقى المعلومات التي رسّختْ وجهة نظر في النّزوع العربيّ عند الأمير مهنا. ولا بأس في أن نمتدّ إلى خارج التّبئير لنثبت التّبئير نفسه.

> يستطيع المتلقّي بسهولة ملاحظة الهدف الأساسيّ من كتابة هذه المقدّمة وهو القول إنّ رواية الأمير الثّائر (قصّة حقيقيّة) وهذا الهدف هو جوهر الخطاب الذي وجَّهه سلطان بن محمّد القاسميّ للمتلقّي في روايته، وكان استعمل العبارة نفسها، والخطاب ذاته، في (الشّيخ الأبيض)

أشار الرّاوي إشارات سريعة إلى أمور تخصّ الأمير مهنا، أبرزها: مقتل والده ووالدته ووفاة ابنته. فقد غضب الأمير مهنا حين علم بأنّ والده ناصر، أمير بندر الرّقّ، سيشارك في الحملة على البصرة، وكان يعلم أنّ شباب المنتفق الذين تسربلوا بالنّزوع العربيّ وبينهم صديقه الشّيخ ثامر سيضطرون إلى الدّفاع عن البصرة، ومواجهة والده. ولهذا السّبب حاول منع والده من المشاركة في الحملة بالقوّة، فاستلَّ سيفه كما استلَّ أبوه سيفه، وحين وقع

سيف الأمير مهنا على الأرض إثر ضربة من سيف أبيه، وتظاهر أبوه بأنّه سيهوي بسيفه على ولده، طعن أحد أتباع الأمير مهنا الأمير ناصر والد مهنا في خاصرته، فخرَّ صريعاً. وشاهدت والدة الأمير مهنا الحدث، فدفعها ابنها إلى المنزل ليبعدها عن المشهد، فاصطدم رأسها بحجر، فماتت (١٤). أمّا ابنة الأمير مهنا الوحيدة، حديثة الولادة، فقد نسيتها أمُّها على الرِّمال عندما دهمت المكان مجموعة من رجال الأمير حسين أخي الأمير مهنا (وقد اتُّهم الأمير بأنّه تركها هناك متعمِّداً لأنّه أراد ولداً بدلاً من البنت) (١٥). هذه الإشارات الثّلاث إلى مقتل والد مهنا ووالدته وابنته الوحيدة، تكملها إشارة رابعة إلى أنّ الأمير مهنا قتل أخاه الأمير حسين الذي تولّى إمارة بندر الرّق بعد أبيه، وتبع أسلوبه في التّحالف مع الفرس والهولنديّين والانجليز. كما قتل الأمير مهنا أيضاً في أثناء هجومه على منزل أخيه حسين، بعضاً من أقاربه وأتباعه وحرّاسه (١٦).

تحتاج هذه الإشارات، في نصّ الرّواية، إلى متابعة لمعرفة أثرها في شخصيّة الأمير مهنا؛ لأنّها أحداث جسام في أسرته، مرتبطة به، مؤثِّرة في سلوكه. ولكنّ الرّاوي لم يلتفت إليها بغير الإشارات العابرة، ولم يسع إلى توظيفها في بناء شخصيّة مهنا، وفي ترسيخ صورته الرّوائيّة لدى أتباعه وأعدائه. والأحداث نفسها، من جانب آخر، جزء مهمّ من التّاريخ الحقيقيّ للأمير مهنا. فهل يعني ذلك أنّ الرّاوي اختار بعضاً من التّاريخ ولم يختر التّاريخ كلّه؟ إنّ التّبئير هو زاوية تقديم الحوادث التي اختيرت من جانب دون آخر من التّاريخ. فالأحداث الأسريّة الجسيمة غير مرغوب فيها؛ لأنّ الرّاوي يريد التّركيز على الجانب السّياسيّ والعسكريّ في منطقة الخليج وعلى اللّمعة العربيّة التي بزغت في وسط التّهافت الأجنبيّ التّجاريّ على المنطقة وضعف السّيطرة الفارسيّة والتّركيّة عليها. ولهذا السّبب اكتفى الرّاوي بإشارات سريعة عابرة إلى الحوادث الأسريّة، وراح يتابع أحداثاً أخرى سياسيّة وعسكريّة تُجسِّد التّركيز وتُعلنه. وهذا كلّه يعني أنّ تاريخ الأمير مهنا ومنطقة الخليج خلال خمسَ عشْرةَ سنة لم ينتقل كلّه إلى الرّواية، بل انتقل بعضه إليها. وحين انتقل هذا (البعض) اختير جانبه السّياسيّ والعسكريّ وحدَه وسُلِّط الضَّوء الرّوائيّ عليه انصياعاً لرغبة الرّاوي، وكأنّ التّاريخ يذوب ويصير في الرّواية تاريخيّاً تبعاً للعبة الرّوائيّة التي تنصاع لرغبة الرّوائيّ ويجسّدها الرّاوي.

٢-٢: إن التّاريخ غير التّاريخيّ (١٧). التّاريخ أحداث تمّتْ في الماضي وشخصيّات حقيقية نهضتْ بهذه الأحداث وأصبحتْ عنواناً عليها. أمّا التّاريخيّ فهو أحداث اختيرتْ من التّاريخ حسب تبئير الرّاوي ووظِّفتْ في الرّواية تجسيداً لغرض روائيّ ماضٍ أو راهن أو مستقبليّ. بل إنّ الأحداث التي اختيرت من التّاريخ حسب تبئير الرّاوي لم تُنْسخ من كتب التّاريخ، ولم تنتقل إلى الرّواية بقضّها وقضيضها، بل قام الرّوائيّ بتفكيكها وإعادة تركيبها بما يلائم الغرض الذي يرمي إليه، أو بحسب دواعي التّخييل إذا أردنا الدّقّة في التّعبير النّقديّ. وتبعاً لذلك نفينا المرجعيّة التّاريخيّة وحافظنا على المرجعيّة الرّوائيّة؛ لأنّنا لا نملك خطّين متوازيين أو مرجعيتين مختلفتين، بل نملك مرجعيّة واحدة، هي المرجعيّة الرّوائيّة التي يُشكِّل التّخييل عمودها الفقريّ (١٨).

أمّا الهيكل الخارجيّ لهذا التّخييل فيتشبَّث بالإيهام: إيهام القارئ بأنه يقرأ تأريخاً حقيقياً. ووسيلة هذا الإيهام حوادث وشخصيّات تاريخيّة حقيقيّة، ينثرها الرّاوي بشكلها أو مضمونها أو بمضمونها وحدَه في الغالب الأعمّ، ومن ثَمّ يصعب أحياناً ويستحيل غالباً، أن يطابق القارئ بين ما ورد في كتب التاريخ وما ورد في الرّواية. فالتّاريخيّ في الرّواية يؤخذ بدلالاته العامّة ورؤياه وقيمه، والتّاريخ يؤخَذ بحقيقته الموضوعيّة وزمنه. التّاريخيّ في الرّواية احتماليّ فنّيّ، والتّاريخ خارج الرّواية حقيقيّ موضوعيّ. ومن ثَمَّ فالرّواية لا تنوب عن التّاريخ، ولا ينوب التّاريخ عن الرّواية؛ لأنّهما حقلان مختلفان، جماليّ ومعرفيّ. بل إنّ التّاريخ لا يُسْتَقى من الرّواية؛ لأنّها نصّ فنّيّ يطرح رؤيا ولا ينسخ معرفة. فالنّزوع العربيّ لدى الأمير مهنا لا نصَّ عليه في تاريخه الحقيقيّ كما أعتقد، ولكنّ مجمل سلوكه في أيّ تعليل تاريخيّ ينمُّ على هذا النّزوع. وقد التقط الرّوائيّ سلطان بن محمّد القاسميّ هذا النّزوع ضمن اهتمامه بالتّعليل التّاريخيّ لسلوك الأمير مهنا، ورغب في تسليط الضّوء عليه؛ لأنّ ظروف منطقة الخليج في الحاضر واحتمالات المستقبل لا تختلف عن الظّروف التي عاش فيها الأمير مهنا. وهذه الظّروف تحتاج إلى نزوع عربيّ أصيل يتمرّد على محاولات الهيمنة الغربيّة والإقليميّة كما تمرَّد الأمير مهنا في القرن الثّامنَ عشَرَ.

وإذا كانت تلك رؤيا رواية (الأمير الثائر)، فإنّ الرّوائيّ سلطان بن محمّد القاسميّ لم يترك أمر استنباطها لذكاء القارئ، بل راح ينصّ عليها صراحة (١٩)، ويُدوِّن في عنوان الرّواية كلمة معاصرة دالّة، هي: (الثائر)؛ لتأكيدها في وجدان القارئ قبل دخوله الرّواية. وإذا افترضنا أنّ تاريخ الأمير مهنا ينصّ على نزوعه العربيّ، فإنّ أمر الرّؤيا لا يختلف لأنّ الرّوائيّ سلطان بن محمّد القاسميّ يرغب في التّركيز على شيء في تاريخ هذا الرّجل يخدم الحاضر والمستقبل، ولم يكن راغباً بأيّة حال من الأحوال في نسخ تاريخ هذا الرّجل، أو نقله من كتب التّاريخ إلى الرواية. ومن ثَمَّ فإنّ رواية

(الأمير الثائر) رواية تاريخيّة، تُقدِّم رؤيا فنّيّة تخصّ الحاضر والمستقبل ولكنّها تتوسّل إلى هذه الرّؤيا باعتماد شيء من تاريخ منطقة الخليج العربيّ، تراه أكثر فاعليّة في وجدانات القرّاء من كتب التّاريخ نفسها. وما قدّمته الرّواية ممّا يخدم الرّؤيا المذكورة هو حدود التّاريخ، أو هو التّاريخيّ في الرّواية بعد ذوبان التّاريخ الحقيقيّ وانصياعه للعبة التّخييل الرّوائيّة. وسواء أكان هناك تاريخ مكتوب للأمير مهنا أم كان هذا التّاريخ مبثوثاً في تضاعيف كتب التّاريخ الخاصّة بمنطقة الخليج، فإنّ رواية (الأمير الثائر) تكتب هذا التّاريخ بأسلوبها، وتطرحه برؤياها، وتعدّه التّاريخ الفنّيّ للأمير مهنا.

ثالثاً: سرد التاريخ، الائتلاف والاختلاف:

بين رواية (ساحل الأبطال)(٢٠) لعلي محمد راشد ورواية (الأمير الثائر) للشّيخ الدّكتور سلطان بن محمّد القاسميّ ائتلاف واختلاف، أمّا الائتلاف فكامن في أنّهما روايتان تاريخيّتان، الأولى خاصّة بجانب من تاريخ رأس الخيمة، والثّانية خاصّة بجانب من تاريخ منطقة الخليج، والمنطلق في الرّوايتين واحد هو إحياء النّزوع العربيّ ومقاومة الأجنبيّ الطّامع في أن يُحوّل الخليج العربيّ إلى منطقة عبور آمنة تخدم مصالحه التجاريّة. وهناك أيضاً ائتلاف في الاتّجاه الجماليّ العامّ، إذ رغب الرّوائيّان في نَقْل التّاريخ إلى الرّواية، أو التّعبير عن الحدث التّاريخيّ بلغة الرّواية. ووقعا معاً، نتيجة ذلك، في الإشكاليّتين نفسيهما:

-إشكاليّة العلاقة بين الرّواية التي تنتمي إلى الحقل الجماليّ الفنّيّ، والتّاريخ الذي ينتمي إلى الحقل المعرفيّ، وما نتج عن ذلك من حاجة إلى معرفة حدود الرّواية وحدود التّاريخ.

-وإشكاليّة المرجعيّة بالنِّسبة إلى الحقيقة التّاريخيّة، وما نتج عن ذلك من حاجة إلى الإجابة عن السّؤالين الآتيين: هل نستمدّ التّاريخ من الرّواية، بحيث تكون الرّواية مرجعاً للتّاريخ؟ أو نجعل الرّواية تستمدّ مصداقيتها من التّاريخ الحقيقيّ الذي تُعبِّر عنه؟

وإذا كانت مواضع الائتلاف السّابقة تكاد تُحيط بمشكلة (الرّواية التّاريخيّة) في الإمارات وغيرها من الدّول العربيّة، فإنّ الائتلاف لا يحجب الاختلاف؛ لأنّ التّطابق عسير بين نصّين روائيّين وإنْ كان موضوعهما واحداً. ولا يرتبط الاختلاف بين (ساحل الأبطال) و(الأمير الثّائر) بكَوْن الأولى تعالج بعضاً من تاريخ القرن التّاسعَ عشرَ، وكَوْن الثّانية تعالج بعضاً من تاريخ القرن الثّامنَ عشرَ، بل يرتبط الاختلاف بكثافة حضور التّاريخ في الرّواية، وعمّا إذا كان هذا الحضور يؤثّر تأثيراً سلبيّاً أو إيجابيّاً في إبعاد الرّواية عن الفنّ أو زجّها فيه. ويمتدّ الاختلاف إلى بؤرة الرّوايتين أيضاً، ويبرز سؤال آخر يتعلّق بها هو: هل توحي بؤرة الرّوايتين بمجتمع روائيّ متخيَّل أو حقيقيّ؟

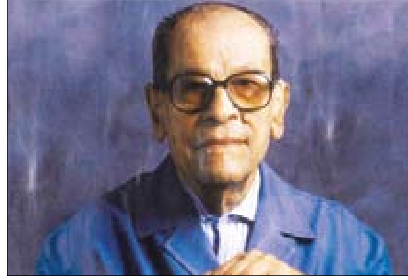
لا أشكُّ بادىء الأمر، في سلاسة الأسلوب في (ساحل الأبطال) وفي قدرة علي محمد راشد على تقديم سرد درامي شائق(٢١) وإنْ كان السّارد الذي اختاره نائباً عنه في إنتاج فعل السّرد ساردا عالماً يستعمل ضمير الغائب، ويجول في الرّواية بحريّة شبه مطلقة. ولكنّ المفيد أن نلاحظ ذلك التّرجُّح بين الشّخصية الرّئيسة في الرّواية، وهي شخصيّة صالح، والحدث المحوريّ وهو محاولات بريطانيا احتلال رأس الخيمة، وإخفاقها في ذلك طَوَال سبع سنوات تقريباً، ثم نجاحها في ديسمبر/كانون الأوّل ١٨١٩ في ذلك، وقضائها على قوّة القواسم البحريّة والبريّة، وتوهين مقاومتهم لها وتشبُّثهم بأرضهم وقيمهم. وقد أنتج هذا التّرجُّح وجوه الاختلاف بين (ساحل الأبطال) و(الأمير الثائر) كلّها. ذلك أنّ علي محمد راشد بدأ روايته بصالح بن علي، ربّان السّفينة، العائد من تجارته في إفريقيا بعد غياب دام ثمانية شهور، وأسرته (زوجته أم حسين، وابنه حسين وابنته موزة) التي تنتظر رجوعه، وتُمنّي نفسها بلقائه. وما إنْ فرغ السّارد من الحديث عن العودة، وعن التّرحيب بصالح في الفصول الثّلاثة الأولى، حتّى انتقل إلى الانجليز في بومباي بالهند، وراح يسرد ضِيْق حاكمها الانجليزي بدنكان من قوّة القواسم ومن اعتراضهم السّفن الانجليزيّة، وختم هذا الفصل بالأمر الخاصّ بإعداد حملة انجليزيّة للقضاء على القواسم في رأس الخيمة. وقد استمرّ علي محمد راشد في دَفْع الحدث الرّوائيّ باتّجاه هذه الحملة التي قادها الكولونيل سميث والكابتن ويزايت، وصوَّر إخفاقها في القضاء على القواسم كما صوَّر بطولات القواسم ودفاعهم المستميت عن رأس الخيمة في حدود ما يملكون من سلاح وشجاعة. ولم يكتف علي محمد راشد بذلك، بل قفز أربع سنوات (٢٢) بعد إخفاق الحملة الأولى، محدِّداً عام ١٨١٤ على أنّه عام الاتّفاقيّة، كما حدَّد من قبلُ تاريخ الحملة

> تبدو العلاقة بين الرّواية والتّاريخ شائكة أوّل وهلة، ولكنّ إنعام النّظر فيها يقود إلى سؤالين أساسيّين: أوّلهما سؤال التّخييل، وثانيهما سؤال الحقيقة. وهذان السّؤالان يسيران في خطّين متوازيين، ويملكان إجابتين مختلفتين

الأولى (٢٣). ولكنّه لم يتوقّف عند الاتّفاقيّة طويلاً، بل قفز سنتين أخريين، إلى عام ١٨١٦؛ ليُصوِّر الحملة الكبيرة التي شنّها الانجليز على رأس الخيمة لاعتقادهم أنّ القواسم خرقوا الاتّفاقيّة. وراح علي محمد راشد يرسم صورة دقيقة للقتال بين الانجليز والقواسم، وبطولات أبناء رأس الخيمة وفيهم صالح وابنه حسين واستشهاد كثير منهم وبينهم صالح قبل سقوط المدينة وخضوعها ابتداءً من ٢٦ ديسمبر/كانون الأول ١٨١٩ للحماية البريطانيّة.

ولقد حَرَصْتُ على أن أتتبّع الحدث الرّوائيّ لأشير إلى أنّ علي محمد راشد انتقل من الحديث عن أسرة من رأس الخيمة إلى حملات الانجليز المتوالية على رأس الخيمة، ومشاركتها في الدّفاع عن وطنها وتقديمها لشهيدين هما صالح ربّ هذه الأسرة وابنه، وهما يقاتلان الانجليز صوناً لأرضهما من أن يُدنِّسها الانجليز، وهذا يعني أنّ علي محمد راشد دفع الحدث من الحال التّخييليّة التي ابتدعتْ أسرة من رأس الخيمة إلى الحال الحقيقيّة، وهي حملات الانجليز على رأس الخيمة، ونجاحهم أخيراً في فرض الحماية عليها. وكأنّ علي محمد راشد ابتدع المتخيَّل (صالح وأسرته) ليرسم إطاراً للحقيقيّ يقبله المتلقّي ويقتنع به. وبالتالي كان انتقاله من الخاصّ إلى العامّ مغايراً لمزج الشّيخ سلطان بن محمد القاسمي بين العامّ (أطماع الأجانب عموماً والهولنديّين خصوصاً في منطقة الخليج) والخاصّ (مقاومة الأمير مهنّا للهولنديّين).

وقد نتج عن ذلك ضَعْفُ الجانب المتخيَّل من (ساحل الأبطال) وقوّة الجانب الحقيقيّ المتمثّل بالحملات الانجليزيّة على رأس الخيمة. صحيح أنّ الحملات التي ضمّتها الرّواية مغايرة



نجيب محفوظ

للحملات نفسها كما أوردتها كتب التاريخ (٢٤)، ولكنّ المغايرة مقصورة على أسلوب السّرد، ليس غير. فأسلوب السّرد التّاريخيّ مغاير لأسلوب السّرد الرّوائيّ. الأوّل يسردها بأسلوب دقيق يشرح ويُعلّل بلغة خبريّة محدَّدة، والثّاني يُغلِّف الحدث الحقيقيّ بغلاف دراميّ، فيه انتقال مكانيّ وزمانيّ، وتصوير للوَقْع النّفسيّ للمعارك، وإيغال في الرّسم (البانوراميّ) للحدث. وهذا الاختلاف في السّرد الرّوائيّ نراه أيضاً في رواية (الأمير الثّائر)، ولكنّنا نراه على نحو أكثر فنّيّة عند علي محمد راشد. فقد سرد حقائق التّاريخ بعد أن تمثّلها وعبَّر عنها بأسلوبه الأدبيّ. وفَعَل الشّيخ سلطان القاسميّ الشّيء نفسه، ولكنّه رغب في أن يتنازل عن شيء من أسلوبه الأدبيّ ليتمكّن من تقديم تعليل تاريخيّ أكثر إقناعاً للمتلقّي ولا لاختصاصيّ في التّاريخ معاً. وإنّ هذا الأمر بعضٌ آخرُ من الاختلاف بين روايتي (ساحل الأبطال) و(الأمير الثّائر). ولعلّ المتلقّي يلمس الدّليل المادّيّ عليه حين يتتبّع قَرْنَ الحدث بتاريخ حدوثه في الرّوايتين. فقد حَرَصَ القاسميّ على ألّا يتحرّك الحدث دون أن يقترن بتاريخ حدوثه (٢٥). وتوافر الحرص نفسه فيما يتعلّق بالأحداث الرّئيسة عند علي محمد راشد (٢٦) وسأوضِّح هذا الأمر على نحو أكثر جلاءً في حديثي القابل عن علاقة الرّوائيّين بالمادّة التّاريخيّة، مكتفياً هنا بملاحظة النّتيجة التي يقود إليها الحرص

على التّأريخ، وهي كثافة الحضور التّاريخيّ في (الأمير الثّائر)، واعتداله في (ساحل الأبطال). وقد أثّر ذلك تأثيراً سلبيّاً أحياناً، فأبعد الرّواية عن التّخييل وجعلها، ولا طائل، أسلوب سرداً تأريخيّاً خالصاً.

رابعاً: معايير الاتّفاق والاختلاف:

إنّ الرّواية التّاريخيّة ليست تاريخاً، ولكنّها تتعامل مع التّاريخ. وهذا التّعامل يفرض عليها حدوداً هي قيود لها، لا تعرفها الرّواية الفنّيّة. أوّل هذه الحدود والقيود أن تبقى الرّواية مخلصة لطبيعتها الفنّيّة ولا تتحوّل إلى كتاب من كتب التّاريخ. وثانيها أن تستعير من التّاريخ دون أن تحوِّر فيه. وثالثها أن تنتقي من التّاريخ دون أن تتلاعب بسياقه وحقائقه ودلالاته. ولا أظنّ أنّ الأمور الثّلاثة السّابقة كافية وحدَها لترسيخ مفهوم دقيق للرّواية التّاريخيّة. ذلك أنّ الرّوائيّين يملكون إمكانات كثيرة للاستعارة من التّاريخ الحقيقيّ دون أن يخرجوا عن الأمور الثّلاثة. وكلّ إمكانيّة تطرح أمام القارئ لوناً من ألوان الرّواية التّاريخيّة، بحيث تبرز الحاجة إلى نوع من تقنين هذه الألوان، وتحويلها إلى معيار يُقاس به اللّون أودرجته في الرّواية التّاريخيّة. فرواية (الأمير الثّائر) لسلطان بن محمّد القاسميّ مختلفة عن رواية (أرض البطولات) لعبد الرّحمن الباشا، وعن رواية (حسن جبل) لفارس زرزور، وعن رواية (خطط الغيطاني) لجمال الغيطانيّ، على الرّغم من أنّ هذه الرّوايات كلّها روايات تاريخيّة. وهذه السّلسلة من الرّوايات التّاريخيّة المختلفة عن رواية الأمير الثّائر مقترنة بسلسلة أخرى من الرّوايات التّاريخيّة تتّفق مع رواية الأمير الثّائر، كروايات نجيب محفوظ ومحمّد فريد أبو حديد ونجيب الكيلانيّ وكرم ملحم كرم ومعروف الأرناؤوط وعلي الجارم وعلي أحمد باكثير. فما معيار الاتّفاق والاختلاف الذي

يسمح للمحلّل والقارئ بالتّمييز بين كلّ لون منها، مادامت كلّها تنتمي إلى دوحة واحدة هي دوحة الرّواية التّاريخيّة؟

يبدو لي أنّ الرّوائيّين مختلفون أو متّفقون بحسب قدراتهم الفنّيّة وعلاقتهم بالمادّة التّاريخيّة وموقفهم من الحاضر.

أ – علاقة الرّوائيّين بالمادّة التّاريخيّة:
تحدّثتُ سابقاً عن علاقة الرّوائيّ بالمادّة التّاريخيّة، ويمكنني أن أضيف هنا كثافة الحضور التّاريخيّ في الرّواية أو توسُّطه أو ضعفه، فكلّما ارتفعتْ نسبة المادّة التّاريخيّة اضطر الرّوائيّ إلى التّقيُّد بالأحداث الحقيقيّة والشّخصيّات والأمكنة والأزمنة، وضعفتْ في الوقت نفسه قدرته التّخييليّة الرّوائيّة. وهذا ما فعله سلطان بن محمّد القاسميّ وجرجي زيدان ومعروف الأرناؤوط، إذ قدّموا المادّة التّاريخيّة بشكل واضح ومباشر، وجعلوها تشمل نصوصهم الرّوائيّة، وقيّدوا أنفسهم بالأحداث والشّخصيّات والأمكنة والأزمنة. ومن ثَمَّ كان سلطان بن محمّد القاسميّ على سبيل التّمثيل لا الحصر، مضطراً إلى تحديد السّنوات كلّما تقدّمت الأحداث في روايته، من نحو قوله: (في بداية سنة ١٧٥٣، الخامس من يوليو ١٧٥٤، الحادي عشر من ديسمبر سنة ١٧٥٤، مارس من سنة ١٧٥٥، يونيو ١٧٥٥، ٨ يونيو ١٧٥٦، أكتوبر سنة ١٧٥٦، نوفمبر سنة ١٧٥٦، يناير ١٧٥٧، نهاية سنة ١٧٥٨، منتصف ١٧٦١، السّادس من إبريل سنة ١٧٦٢، نهاية سنة ١٧٦٢، فبراير ١٧٦٣، منتصف ١٧٦٣، في الثّلاثين من ديسمبر ١٧٦٤...) (٢٧). وعلى الرّغم من أنّ هذا التّحديد للسّنوات والأشهر والأيّام يُذكِّرنا بكتب التّاريخ التي رصفتْ مادّتها بحسب السّنوات، فإنّه في الرّواية تعبير عن التّقيُّد بالأحداث الخارجيّة، والالتزام بالأمانة العلميّة والدّقّة في استخدامها، دون أن يكون الرّوائيّ سلطان بن محمّد القاسميّ مجبراً على التّقيُّد والالتزام؛ لأنّه روائيّ في (الأمير الثّائر) وليس مؤرِّخاً.

يمكنني القول، بعد ذلك، إنّ الالتزام الدّقيق بأحداث التّاريخ الحقيقيّة، وشخصيّاته، وأمكنته وزمانه، يشير إلى لون من ألوان الرّواية التّاريخيّة ذي معيار محدَّد هو الالتزام والأمانة والدّقّة في التّعامل مع المادّة التّاريخيّة. ولا يكتمل هذا المعيار دون أن نلاحظ أثره في فنّيّة الرّواية، وهو أثر سلبي غالباً؛ لأنّ تغليب الحقيقيّ سيضيّق الخناق على المتخيَّل، فلا يترك له فرصة ابتداع الأحداث والأزمنة والأمكنة والشّخصيّات الرّئيسة على أقلّ تقدير، وإذا استُلَّتْ هذه العناصر الفنّيّة من التّخييل فلن يبقى غير الهيكل العامّ للرّواية، وهو تقسيم النّصّ إلى فصول، والإفادة من الفراغات (البياض) بين الفصول للقفز الزّمنيّ والانتقال من حدث إلى آخر، وابتداع بعض الشّخصيّات الثّانويّة والهامشيّة، وهذه كلّها أمور مشتركة بين الرّوائيّين الذين يغلِّبون الحقيقيّ على المتخيَّل، وعلى الرّغم من ذلك فإنّ هؤلاء الرّوائيّين سيقدّمون ألواناً متباينة من الرّواية التّاريخيّة، ويرجع سبب تباينهم إلى أمرين يُعبِّران عن قدراتهم الفنّيّة هما: التّبئير واللّغة الرّوائيّة.

ب – قدرات الرّوائيّين الفنّيّة:
إذا اختارت مجموعة من الرّوائيّين الأحداث نفسها فمن المتوقَّع أن يُقدِّمها كلُّ واحد منهم من منظور أو وجهة نظر أو تبئير مختلف، وهناك على الأقلّ ثلاث درجات للتّبئير (٢٨)، هي اللاتبئير (أو: التّبئير في درجة الصّفر)، والتّبئير الخارجيّ، والتّبئير الدّاخليّ. ففي اللاتبئير يكون الرّاوي أكثر علْماً من الشّخصيّات، وفي الخارجيّ أقلّ علماً منها، وفي الدّاخليّ مساوياً لما تعلمه. فإذا كان الرّوائيّون يختلفون بحسب التّبئير الذي اختاروه فإنّهم يختلفون أيضاً حين يختارون تبئيراً من هذه التّبئيرات. ففي اللاتبئير الذي اختاره الرّوائيّ سلطان بن محمّد القاسميّ تقديم للأحداث تقديماً تصاعديّاً، يبدأ بمقدّمة تُعرِّف بالموقع الجغرافيّ والزّمنيّ والاقتصاديّ والتّاريخيّ السّياسيّ لبندر الرّقّ، وبأسرة الأمير مهنا، ثم تترك الأحداث تتوالى إلى قتل الأمير مهنا في آخر صفحات الرّواية. ولكنّ فارس زرزور الذي اختار التّبئير نفسه في رواية (حسن جبل) وكان لديه تغليب للحقيقيّ على المتخيَّل، قدّم الأحداث بعد زمن من نهايتها، ثم راح يستدعيها شيئاً فشيئاً، ولهذا السبب يلاحظ قارئ روايته ورواية (الأمير الثّائر) أنّه أمام روايتين تاريخيّتين مختلفتين من زاوية تقديم الحوادث. وهما مختلفتان أيضاً في اللّغة الرّوائيّة، لغة السّرد ومكوّناتها كلّها، فلكلٍّ منهما قدرة على السّرد تنبع من موهبته ومن تمرُّسهما في الكتابة. وليس هناك شكّ في أنّ الحوادث المبأَّرة تُقدَّم بوساطة السّرد وترتفع بالإمتاع، أو تنخفض فيه بحسب قدرة الرّوائيّ السّرديّة، سواء أكان يصف أم يُصوِّر أم يعرض الحوادث أم ينمِّي الشّخصيّات أم يخترق الأمكنة، وما إلى ذلك مما لا سبيل إلى تفصيله في هذا المقام.

ج – موقف الرّوائيّين من الحاضر:
يرغب الرّوائيّ أحياناً في الالتزام بالمادّة التّاريخيّة وتغليب الحقيقيّ على المتخيَّل، ولكنّه يُقدِّم الحوادث تقديماً يضمن له إبراز الرّؤيا التي يريدها، كما فعل سلطان بن محمّد القاسميّ، وقد يلتزم روائيّ آخر بالمادّة التّاريخيّة وتغليب الحقيقيّ على المتخيَّل ولكنّه لا يملك رؤيا، كما هي حال فارس زرزور في (حسن جبل)، فتبدو روايته مختلفة عن سابقتها. وإذا كانت الرّؤيا تعبيراً عن موقف فالموقف نفسه متباين بين

الماضي والحاضر والمستقبل، وقد يلجأ الرّوائيّون في أثناء تعبيرهم عن مواقفهم إلى أمور أخرى إضافة إلى ما سبق الحديث عنه. فمنهم مَنْ يُبْقي المادّة التّاريخيّة بمضمونها وهيكلها الخارجيّ، ولكنّه يُقدّمها بوساطة منظور يضمن إيحاءها بالحاضر، كما فعل الغيطاني في خطط، ومنهم مَنْ يُهمل التّاريخ الرّسميّ، ويلتفت إلى حركة المجتمع في الماضي أو حركة (الذين تحت) بحسب تعبير جورج لوكاتش، ليُعبّر عن صانعي التّاريخ، ويطرح رؤياهم الاجتماعيّة السّياسيّة، ومنهم مَنْ يلتزم بالمادّة التّاريخيّة دون أن يُغلّب الحقيقيّ على المتخيَّل أو المتخيَّل على الحقيقيّ بغية تقديم رؤيا تخصّ الماضي وحدَه، كما فعل نجيب محفوظ في (رادوبيس) وقد يُغلّب الرّوائيّ المتخيَّل على الحقيقيّ فيذوب التّاريخ، ويبرز الفنّ ومعه رؤيا تخصّ الحاضر وحدَه دون المستقبل، كما فعل نجيب محفوظ في الثّلاثية والقاهرة الجديدة، وعبد الرّحمن الباشا في (أرض البطولات). وهذا كلّه يُعلي من شأن الرّؤيا، ويُقرّبها من درجة المعيار المعبّر عن موقف الرّوائيّ مما يرويه.

تلك، في رأيي، الإجابة عن أسئلة الرّواية التّاريخيّة في الإمارات، آثرتُ الحديث عنها دون الخوض في التّفصيلات الفنّيّة، ودون الموازنة الدّقيقة بين النّصوص الرّوائيّة، رغبة في تقديم الإطار العامّ لقضايا سرد التّاريخ في الرّواية الإماراتيّة. وقد انتهيتُ من محاولتي إلى الاعتقاد أنّ التّحليل النّقديّ يجب أن يميّز بين ألوانٍ من الرّواية التّاريخيّة في الإمارات وفي غيرها من الدّول العربيّة، ويضع لكلّ لونٍ منها معيارًا وصفيًّا يكفل التّمييز ويعين على التّحليل، ويوضّح الموقف، ويُعرّي الوظيفة. كما انتهيتُ إلى أنّ الرّواية التّاريخيّة تحافظ على قدرتها التّخييليّة، أو تتنازل عن بعضها، بحسب المادّة التّاريخيّة التي استعارتها من التّاريخ وتبعًا لتقيّدها بها وتعاملها مع شكلها ومضمونها، وفي الحالات كلّها فإنّني سعيتُ، استنادًا إلى روايات (الشّيخ الأبيض والأمير الثّائر وساحل الأبطال)، إلى تقديم نموذج لتحليل مقدّمة الرّواية ولتجسيد العلاقة بين الرّواية والتّاريخ، ونبّهتُ من خلال ذلك على أنّ الرّواية التّاريخيّة ذات مرجعيّة فنّيّة، وأنّها ليست مصدرًا لمعرفة التّاريخ بل هي مصدر للرؤى الفنّيّة الخاصّة به.

الإحـالات:

١- جورج لوكاتش: الرواية التّاريخيّة، ترجمة: د. جواد صالح الكاظم، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨، ص ١٢.
٢ - المرجع السابق، ص ٢٩٠.
٣ - المرجع السابق، ص ١٢.
٤- د. سلطان بن محمد القاسمي: الشيخ الأبيض، دار الخليج للصحافة والطباعة والنشر، الشارقة ١٩٩٦.
٥ - المصدر السّابق، ص ٥.
٦- لاحظ عزت عمر وعبد المرضي زكريا خالد ابتداء الشيخ الأبيض من النهاية بدلًا من البداية. انظر: شاهد على التاريخ: إعداد وتقديم: د. يوسف عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٥، ص ٢٧٥ و٢٨١.
٧- د. سلطان بن محمد القاسمي: الأمير الثّائر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
٨- من المعروف أن هناك روائيين يكتبون مقدمات مضلِّلة للقارئ والناقد، وهم يقصدون من عملهم دفع القراءة في اتجاه معين، كما فعل نبيل سليمان في روايته (هزائم مبكِّرة).
٩- منها: سيّد قريش/١٩٢٨، عمر بن الخطاب/١٩٣٦، طارق بن زياد/١٩٤١.
١٠ - منها: فارس بني حمدان/١٩٤٥، الشاعر الطموح/١٩٤٧، مرح الوليد/١٩٤٨.
١١ - المراد: وا إسلاماه/١٩٤٥، الثائر الأحمر/١٩٤٩.
١٢- بدأ الحديث عن الأمير مهنا في الصفحة الخامسة عشرة، وانتهى في الصفحة ١١٢.
١٣- مصطلح التبئير تطوير لمصطلحات (وجهة النظر) و(المنظور) و(زاوية الرؤية). انظر ص ١١ وما بعد من: جان هيرمان: السرديات. وص ٥٥ وما بعد من: جيرار جينيت: المنظور (الدراستان السابقتان ضمن كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة من المؤلفين، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار، الدار البيضاء ١٩٨٩).
وص ١٧٥ من: د. سيزا قاسم: بناء الرواية (دار التنوير، بيروت، ١٩٨٥). وص ٢٩٢ وما بعد من: د. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائيّ، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ١٩٨٩.
١٤- د. سلطان بن محمد القاسمي: الأمير الثائر، ص ٢٠، ٢٢.
١٥ - المصدر السابق، ص ٢٥.
١٦ - المصدر السابق، ص ٣٤.
١٧- عبد الفتاح الحجمري: (هل لدينا رواية تاريخية ؟)، مجلة فصول، المجلد ١٦، ع ٣، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٦١.
١٨- ذكر الدكتور نبيل راغب أن الرواية (بدأت في اتخاذ الشكل الحديث المعروفة به حاليًا عندما انفصلت عن سرد الحقائق التي وقعت بالفعل، وتحوّلت إلى تشكيل فني)، القاهرة، ١٩٨١، ص ٨٢.
١٩- د. سلطان بن محمد القاسمي: الأمير الثائر، ص ١٥، ١٦، ١٧، ٢٥، ٢٦، على سبيل التمثيل لا الحصر.
٢٠- علي محمد راشد: ساحل الأبطال، مطابع البيان التجارية، دبي، ١٩٨٧.
٢١- أصدر علي محمد راشد روايتين قبل (ساحل الأبطال)، هما: جروح على جدار الزمن (١٩٨٢)، عندما تستيقظ الأشجان (١٩٨٦). ولعل تجربته في هاتين الروايتين انعكست في أسلوب (ساحل الأبطال) فبدا أكثر سلاسة وقدرة على التعبير الشائق.
٢٢ - علي محمد راشد: ساحل الأبطال، ص ٦٥.
٢٣- المصدر السابق، ص ٤٥. والتاريخ هو: سبتمبر/أيلول ١٨٠٩.
٢٤- عرض الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لهذا الموضوع في كتابه (خرافة القرصنة العربية في الخليج). وهذا الكتاب هو أطروحته لنيل الدكتوراه من جامعة إكستر البريطانية عام ١٩٨٥. وقد استعان الدكتور سلطان بأرشيف بومباي (كان هذا الأرشيف مهملًا من قبل) في تحليل الفترة بين ١٧٩٨، ١٨١٩، وهي الفترة التي عُني علي محمد راشد بجزئها الأخير ابتداءً من ١٨٠٩ وانتهاءً بـ ١٨١٩.
٢٥- من نماذج ذلك في ص ٥٣ من الأمير الثائر (بنهاية سنة ١٧٥٨)، وفي ص ٥٦ (في نهاية سنة ١٧٥٩)، وفي ص ٥٧ (بداية سنة ١٧٦١).
٢٦- علي محمد راشد: ساحل الأبطال، ص ٥ (شهر مايو عام ١٨٠٩)، وفي ص ٤٥ (الرابع عشر من ديسمبر ١٨٠٩)، وفي ص ٦٥ (مع إطلالة عام ١٨١٤).
٢٧- المصدر السابق، ص: ٢٠، ١٩، ٢٥، ٢٩، ٣١، ٣٣، ٣٧، ٦٠، ٤٣، ٧٠، ٦٤، ٧١ على التوالي. وفَعَلَ الشيء نفسه في (الشيخ الأبيض)، فذكر الأعوام الآتية على التوالي: ١٨٣٦، ١٨٠٥، ١٨٠٦، ١٨٠١، ١٨٠٥، ١٨٠٦، ١٨٠٩، ١٨٢٠، ١٨١٠، ١٨٠٥، ١٨١٠، ١٨١٢، ١٨١٣، ١٨١٤، ١٨١٧، ١٨١٩، ١٨٢٠، ١٨٢٩، ١٨٣٠، ١٨٣٢، ١٨٣٥.
٢٨- للتفصيل انظر: د. سمر روحي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥، ص ٢٩٩.

نصوص قابلة للنسيان

-١-

أنا المقموع دوماً منذ النهارات البعيدة
وسطوة الأوامر البليدة
فسافرت روحي إلى عتمتها
وظل جسدي المتشقق يعاني النسيان

-٢-

منذ البدايات قيل لي افعل ولا تفعل
منذ البدايات والوهج من داخلي لا ينسرب
ولا شمعة تضيء الليل
وقمري باهت لا يقوى على الغيوم
وحين أطل الفجر ذات نهار
ضاعت شمسي في الزحام

-٣-

المشكلة أني لا أشكو من شيء
وأعيش العالم حولي من ورود
وذات صفاء نبهني أحدهم
فاكتشفت أن نفسي لا تسترني عن نفسي
فخجلت أني أسير هكذا عرياناً

-٤-

حين يلسعني برد البعاد
وتحط على رأسي أقمطة الغربة
تنعق في أعماقي ذئابي الجائعة
فأجري إلى الماضي البعيد جداً
وأدلف في رعشة الحواري الضيقة
وأتحمم برغوة الذي كان

-٥-

أنا لا أسمع سوى الريح تضرب نافذتي
والزمن الآتي يغيم في الذاكرة
وروحي تفر إلى غفوتها
وأنا مكبل بسباتي اللذيذ

-٦-

الدرب الطويل جداً
الهادر جداً
السريع جداً
حط رحاله عند كوة النهاية
وكأنها البداية
وعلى حوافه تجري
الوجوه نفسها
الأسماء نفسها
الأحداث نفسها
وأنا ما زلت ألهث رغم
سباتي العميق

عبدالفتاح صبري

التناص في رواية

كما يليق بمغربية

هدى جولاني

في أفلاك زمانية ومكانية متنوعة، تبحر أحداث رواية «كما يليق بمغربية» والصادرة عن دائرة الثقافة والإعلام، وفق أسلوب خاص، يبحر بهدوء وسط الحاضر، ويشق له طريقاً في ذات الوقت عبر أغوار الماضي وعمقه، ليقدمه بلا فواصل، فيغدو الزمنان شقيقين متقاربين، يتجاوزان الاختلاف للتواصل بحب وعطاء، وليتخذ مساراً متريثاً في سديم الأحداث المبثوثة عبر فصولها بصورة مدروسة ذكية، متنقلين في أمكنة يقربها السرد على بعدها ويجمعها على شتاتها: المغرب العربي، مصر، بروكسل... لتتضافر الأحداث والأماكن في النهاية على صياغة القصة ككل، في إطار أسلوبي رائق، يتأرجح بين طرفي التهكم المرير الساخر والتهكم المازح البريء.

وتتناول هذه الرواية في موضوعها عبر تسعة فصول ومئة وثلاث وستين صفحة، رحلة حياة كاملة لفتاة مغربية، منذ كانت تلعب في حقول «احصين» المغربية -بل قد يتناول السرد ما هو أبكر من هذه المرحلة في عمرها-، وسفرها إلى خارج بلدها لتخوض تجربة الغربة والعمل والتعليم العالي، حتى رجوعها إلى وطنها في زيارة نهائية تتصالح فيها مع ماضيها العاطفي مقترنةً -في النهاية- بمن تحب....

وقد يلوح في موضوع الرواية شيء من التقليدية، وهذا صحيح برأيي، لكن أسلوب القصة المحتشد بصور الاسترجاع والتداعي والسرد المباشر البسيط في بعض المواضع، ينقل الرواية إلى مستوىً أعلى من حيث أسلوبها السردي، والأمر الذي يعنينا هنا هو ظاهرة التناص الأسلوبية المتناثرة في أوراق الرواية، والتي اقتبست فيها نصوص تاريخية وأدبية أو دينية بلغتها التي وردت فيها، ولعبت من خلالها وظيفة نصية تجسد موضوع اللحظة وتنسجم مع معطيات النصّ.

وأحاول من خلال هذا العرض المختصر تسليط الضوء على بعض نماذج التناص المباشر في الرواية حسب نوعها متوقفةً عند وظيفتها ومدى انسجامها في روح النص المكتوب.

أولاً - التناص التاريخي:

التناص التاريخي يعني «تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للرواية تبدو منسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده ويسرده، وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً»(١).

وأمثلة هذا النوع من التناص مبثوثة في مواضع متعددة من الرواية، أكتفي بتسليط الضوء على ثلاثة من أوضح التناصات التي وردت فيها من هذا النوع.

ويرد التناص التاريخي في الصفحات الأولى من الرواية، حيث يسرد المؤلف على لسان بطلته التي تتولى زمام الحديث في الرواية من أولها إلى آخرها -قصة مولدها طفلة لعائلة كبيرة كانت الحادية عشرة في ترتيبها بينهم، وإصرار الأب على تسميتها باسم قديم لم توافق عليه الأم فتصدت له بحرب أسرية صغيرة سردت بتهكم مرح:

«أصبح المسلمان محرمين في البيت، شكلت أمي فريقاً وشكل أبي فريقاً مضاداً، عشت أنا ضحية حرب داحس والغبراء حول اسمي، ناهيك أن شجارهما تسبب في إلغاء حفلة تسميتي، بل إنها الحرب الباردة يا صديقتي»(٢).

فالتناص هنا ظاهر من خلال الإشارة إلى الحرب الجاهلية الشهيرة، وكذلك الحرب العالمية الباردة، ووظيفته الفنية بارزة من خلال الصورة المتخيلة للطرفين المتصارعين في إصرار مستميت للفوز، تنسجم مع النص الذي استعان بالتناص لفتح باب التخيل والتصوير، أما وظيفة التناص الموضوعية هنا فتتضح في التقريب بين الصورتين، صورة الأسرة المتصارعة بين رأسيها لإثبات وجهة نظر كل منهما في موضوع لا تفقه منه صاحبته الوليدة شيئاً، وصورة القبيلتين الجاهليتين المتصارعتين بين بعضهما في حرب طويلة كاسحة، أو الدولتين المتصارعتين بأنفاس طويلة مرهقة، بينما الناس في الدولتين أو

القبيلتين حالهم كحال تلك الوليدة في عراك الرؤوس الذي لا ينتهي لتثبيت السيطرة والزعامة، فمضمون التناص هنا إذن يتضح في مشابهة تلك الحالات التاريخية للحالة الراهنة في النص، ومن هنا يأتي هذا التناص منسجماً مع الأحداث معززاً لصورتها.

ثمة تناص تاريخي آخر يطل برأسه في موضعين من الرواية مرة للسخرية من النفس في مزاح خال من المرارة، ويستخدم ذاته مرة ثانية في لفتة مشحونة بالضيق والأسى على الوطن الذي يشيح بوجهه عن أبنائه، وفي الموضع الأول، يستخدم:

- الراوي التناص لتصوير الخيبة الباعثة على الضحك والتي تتعرض لها بطلته عندما تعود نفسها على مقارعة زميلاتها باليوم الذي قال لها والدها إنها ولدت فيه، فتحب هذا اليوم وتصنع أسباباً تراها وجيهة ومستديمة لقداسته وتميزه عن غيره ثم تكتشف صدفة بعد أكثر من ربع قرن، أن اليوم الذي ولدت فيه فعلاً لا يوافق اليوم الذي أخبرها عنه والدها، والذي أمضت عمرها تتوسل له أسباب التميز: «جرير قارع بأبيه ثمانين شاعراً، وصوره في شعره وائل العرب وهاشم الثريد لهم ذات عشية، كشف والأب في ثياب رثة يمتص ضرع شاة عجفاء، تحت خيمة حقيرة. أنا كذلك، ذات عشية كنت بمكتب عملي في بروكسل أتصفح تقويم بعض التواريخ على شاشة الكمبيوتر فوجدت - مصادفة - أن تاريخ ميلادي، يوافق يوم سبت ابتلعت الصدمة في سخرية سرية، وأنا أتوعد أبي ميتاً! عدت أدافع عن يوم السبت عطلة للصفو وهواية صيد السمك في بحيرة الأمير مولاي عبد الله بضواحي مدينة سلا الجديدة»(٣).

وفي هذا التناص، يستخدم الراوي قصة تاريخية لجرير ليعزز الصورة فنياً بما ينسجم مع موضوع النص المطروح المتمثل في الفخر المردود إلى وهم ما يلبث أن ينقلب إلى خيبة، ويتجلى مضمون التناص هنا أيضاً في المقاربة والمشابهة بين حالة البطلة من جهة، وحالة جرير من جهة أخرى.

لكن نفس هذه الصورة التاريخية تطل علينا بوجه آخر في النص، في حديث ذاتي تديره البطلة بينها وبين وطنها وهي على متن طائرة تتجه إلى بروكسل، بعد خيبة عانتها بعد الرجوع الأول إلى وطنها مما دعاها لمعاودة السفر في رحيل أكبر وأبعد هذه المرة:

«لم أخذلك يا وطني بهذا الرحيل. حاشا! فأنا ابنتك البارة، التي قارعت بك في الغربة الأولى ثمانين وطناً، وحين عادت، وجدتك تمتص ضرع شاة عجفاء، تحت خيمة فقيرة، واللبن يندلق على فمك. مثل ذلك الأب البائس لجرير، وأنت الذي كنت تبادل الملح بالذهب»(٤).

فالتناص التاريخي يستخدم هنا للتعبير عن حالة شعورية أخرى تفوح منها رائحة الخيبة المُرّة الداهمة، بل وتوحي بشيء من العتاب المكلوم، لكنه يتفق مع غرض استخدامه الأول في المقاربة والمشابهة لكن هذه المرة بين أبي جرير من جهة والوطن المخيب للآمال من جهة أخرى.

ولا شك أن التناص التاريخي يتداخل مع استخدام الرمز لبيان صوره، فالشخصيات التاريخية أضحت رمزاً يحمل أبعاداً دلالية تقود بمجرد ذكرها العقل إلى التصور، كالصورة التي أوردها الكاتب لصديقة البطلة، وهي تعبر عن الحنين إلى مدينتها (فاس) المغربية، متمنية لو تستطيع حمل أشجارها معها حيث تقيم في الغربة:

«...تعشق رائحة فاس كما يحلو لها أن تقول. - لو كان الشجر يحمل في السفر لحملته معي من فاس إلى هنا.

تصورتها تحقق رغبتها الخرقاء هذه. تخيلتها زرقاء اليمامة ترى الشجر يسير» (٥).

ورغم أن توظيف هذا الرمز (زرقاء اليمامة) هنا لا يتطابق تماماً مع استخدامات الرمز الذي عهدنا دلالته على قوة النظر رغم استخدام الخداع البصري، إلا أنه يغدو مقبولاً إن تصورناه بصورة عفوية أخرى، فالصديقة تشتاق لبلادها، ورائحة بلادها وأشجارها، ولو كانت زرقاء اليمامة، لتمكنت من تحقيق رغبتها بفضل قوة إبصارها وحدّته.

وهناك نماذج أخرى للتناص التاريخي في الرواية، إلا أني أكتفي بما أوردته في هذه العجالة، لأنتقل إلى النوع الثاني من التناص، وهو التناص الديني، الذي تواترت نماذج عدة في الرواية لتوظف متمثلة بها لتحقيق أهدافها النصية.

ثانياً: التـنـاص الديـنـي:

التناص الديني يعني: «تداخل نصوص دينية مختارة - عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية... - مع النص الأصلي للرواية بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً»(٦).

وقد تضمنت رواية «كما يليق بمغربية» عدداً من التناصات الدينية المباشرة الموظّفة في تداخلها لإغناء السياق الروائي وتقريب هدفه، لعل من أبرزها ما قالته الراوية (البطلة) في تعليقها على الجدال الذي كان ينشب بينها وبين أترابها أثناء استماتتها للدفاع عن يوم

الثلاثاء، اليوم الذي لبث أكثر من ربع قرن معتقدة ولادتها به:

«كنت دائماً أحسم هذا التفاضل بين الأيام لمصلحتي:

- الثلاثاء يوم ملكي.

- لماذا؟

-لأن الملك يستقبل زواره الرسميين يوم الثلاثاء. اقرأوا مذكراته، كل زيارات الدولة تكون يوم الثلاثاء.

فتبهت التي كفرت»(٧)..

التناص التاريخي يعني «تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للرواية تبدو منسجمة لدى المؤلف مع السياق الروائي أو الحدث الروائي الذي يرصده ويسرده، وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً».

والإشارة هنا إلى الآية القرآنية التي وردت في سياق المناظرة التي وقعت بين إبراهيم عليه السلام والنمرود الذي ادعى الألوهية إشارة ذكية لا تخلو من شيء من الطرافة، فإبراهيم عليه السلام أفحم غريمه بسؤال قاطع يثبت كذب الخصم وافتراءه عندما سأله أن يؤتي بالشمس من المغرب وقد أطلعها تعالى من المشرق، «فبهت الذي كفر» وأسقط في يده، لأن حجة إبراهيم عليه السلام قوية لا تحتمل الجدال، والبطلة هنا ترى أنها قد أفحمت غريمتها بالحجة فانتصرت عليها حاسمة الأمر لمصلحتها بصورة نهائية، وقد أدى التناص هنا لإثراء الفكرة المطروحة وتعزيز التصور للموقف.

وثمة تناصات دينية أخرى في الرواية تستخدم النصوص الدينية لكن المسيحية هذه المرة، وتوظفها في النص كجمل متناثرة هنا وهناك، مؤدية لتعميق المعنى المراد وتكثيفه، وذلك مثل عبارة الراوية «من يملك صكوك الغفران له أن يشترط في بيعها -

-السعر الذي يريده»(٨) فاستخدام المصطلحات التي اقترنت بالمؤسسة الكنسية ذات يوم حقق هدف الراوية في الربط بين سلطة أبيها وسلطة الكنيسة، يضاف إلى مثل هذه الجمل التناصية ما تقوله الراوية مقارنة بين رحيلها عن بلادها، ورحيل والدها عن الدنيا:

«اغتربنا في العام نفسه، ومعاً لم نعد. رغم كل هاته السنين. عودتي أنا تكفيها خمس ساعات على متن طائرة بوينج من بروكسل إلى الدار البيضاء، أما عودته هو، فلم تتحقق أبداً. لقد دخل غربته العليا، وتعمد في بحيرة الرحيل»(٩).

فالجملة الأخيرة أدت لتكثيف الصورة الفنية وإغنائها بالخيال العاطفي الخصب، إضافة لتجسيد المعنى المطروح فيها من خلال إشارة مهيبة تزخر بالقداسة، وإضافة لهذه الجمل التناصية، نجد بعض العبارات الدينية المسيحية متواجدة بقوة مباشرة في بعض النصوص، مثل هذا الذي تهتف به الراوية رابطة بين وداع أبيها لها في رحلتها الأولى، وبين عبارات الابتهال المسيحية:

- «لماذا ودعني أبي منفرداً في غرفته؟!

أجابني وأنا نائمة:

- كنت خائفاً من دموعي؟!

- فكرت لأول مرة:

- لم نر أبانا، ولو مرة واحدة في حياته يبكي.

صحت في قرارة نفسي كمسيحية:

- أبانا الذي في السماوات، كنت أتمنى أن نبكي معاً عشيتها، كي أتعمد بدموعك»(١٠)، وتبدو الجملة الأخيرة وكأنها مفروضة بشكل ما، أو نتيجة حتمية ما، للجملة السابقة «لم نر أبانا...» مما عزز تشكيل الصورة وقربها محققاً وظيفة من وظائف التناص التي أعطت مضمون المشابهة ما بين أب الراوية الذي تتمنى لو بكى في وداعها «تتعمد» بدموعه متخلصة من الشعور الثقيل بالوداع والأب «المخلّص» الذي يعتقد به أصحاب الديانة المسيحية لتطهيرهم من الخطايا التي ارتكبوها في الحياة الدنيا.

ثالثاً: التـنـاص الأدبـي:

هذا النوع من التناص يعني: «تداخل نصوص أدبية مختارة، قديمة وحديثة، شعراً أو نثراً مع نص الرواية الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في روايته»(١١).

ولا بد لي من الإشارة هنا... إلى عدم تمكني من إيجاد أمثلة تطابق هذا النوع حقيقة في الرواية وفق تعريفه السابق، باستثناء - إذا صح الاستثناء هنا - المواضع التي تم الاستشهاد فيها بشكل مباشر بشعر نزار قباني كتأبين له، وحتى هذه لم يتم توظيفها في نص السياق بشكل متداخل وإنما تم التعامل معها كنص مفرد - كما سيأتي بعد قليل... فالمؤلف يكثر في روايته من التناص الديني، ويورد نماذج متعددة من التناص التاريخي لكنه لا يستخدم التناص الأدبي بنفس الكم والكيف، وأظن أن ذلك راجع للحالة التي تتمثلها الراوية بطلة القصة، إذ هي باحثة في علم الاجتماع تدافع في بحوثها والمواقف التي تتبناها عن قضايا تتعلق بالمساواة والسياسة وغيرها مما قد يتصل اتصالاً مباشراً بعلوم الدين والتاريخ، لكن علاقتها بالأدب تبقى محدودة ضعيفة لهذا

جاءت معظم النصوص المتداخلة مع النص الأساسي دينية أو تاريخية، لأنها تخللت نفسية الراوية وشكلت ثقافتها. أما النصوص الأدبية، فتعبّر بها الراوية عن محفوظها الفني والجمالي وتتنفس بها عن حالة شعورية، لكنها تبقى قِطَعاً منفصلة عن ذاتها تعتز بجماليتها وخصوصيتها فتفرد لها مكاناً خاصاً في الكلام والتعبير....

وقبل أن أنتقل إلى بيان هذه النصوص، سأعرج على بعض الإشارات التي وردت في الرواية والتي قد تدخل ضمن التناص الأدبي ولو بشكل غير مباشر أو دون أن يتم استخدام الشعر أو النثر الأدبي فيها، وذلك مثل استخدام الأمثال للتعبير عن بعض الحالات الشعورية على لسان الراوية مثل قولها لصديقها ساخرة من نفسها: «أرادت أن تكحل عينيها فأعمتهما!»(١٢)، وهي بذلك تعبر عن شعورها الخائب إزاء الصديق الذي لا يستطيع تعويضها عن الرجل الذي أفنت عمرها في انتظاره.

كما أن ثمة إشارات أخرى تستخدم النشيد، الشعبي غالباً للتدليل على حالات مختلفة من أمثلة ذلك ما توردة الراوية على لسان الجموع المغربية التي خرجت تنشد في عزاء ملكها: «جلست الجموع الغفيرة على أسفلت الشوارع، تقرأ القرآن من خلال الدموع، وتنشد اللطيف:

مولانا نسعى رضاك،
على بابك واقفين،
لا من يرحمنا سواك،
يا أرحم الراحمين»(١٣).

فالتناص هنا يعبر عن الحزن الذي كان يحياه الشعب، وكذلك الراوية التي فقدت والدها في ذات اليوم، فاعتبرت نفسها قد فقدت والدين كانا مصدر الحنان الأبوي لها في نفس الوقت.

يقوم مفهوم التناص على محاولة دراسة النص الأدبي في ضوء علاقته بنصوص سابقة، على اعتبار أن الإنتاج الأدبي، لا يمكنه أن يكون في مجمله ابتكاراً ذاتياً من قبل الكاتب، وإنما نتاج تداخلت فيه عوامل سابقة عديدة بالتشكيل والتأثير، منتهية إلى النص الوليد، الذي تتكفل دراسته أسلوبياً ببيان أوجه التناص الذي احتواه.

ثمة إشارة أخرى أيضاً لتناص أدبي لا يرد بشكل مباشر ولكن يلمح له تلميحاً على لسان صديقة بطلة الرواية، الفتاة المغربية التي تعيش في مصر، في ردها على تعليق البطلة على فخامة البيت الذي تعيش فيه:

«أنت تسكنين في قصر؟!

تنهدت خناثة كما تفعل أمي، وتلت عليّ بيتاً شعرياً لم أعد أتذكره، تقول فيه إن كوخاً بسيطاً مع الأهل، أبعث للسعادة من قصر بارد، فارغ، أو شيئاً من هذا القبيل»(١٤).

فالصديقة هنا تشير إلى البيت الذي أنشدته الأعرابية لما تزوجت أحد خلفاء بني أمية مفتقدة خيمتها وحياتها الماضية:

لبيت تخفق الأرياح فيه
أحب إليّ من قصر منيف

والإشارة إلى هذا البيت يعبر عن الحنين الذي استشعرته الصديقة لأهلها وبيتها قبل زواجها مشبهة حالها بحال تلك الأعرابية.

أما النصوص الأدبية التي أطلت برأسها في الرواية بجلاء فكانت مركزة في الجزء الذي روت فيه البطلة وقع خبر وفاة الشاعر نزار قباني عليها وعلى صديقتها التي تربط بين أسرتها وأسرة الشاعر معرفة وثيقة فضلاً عن إعجابها بشعره، فالصديقة تثور بعد تلقيها الخبر وتوجه سخطها لصديقات الشاعر اللائي استنزفنه -حسب تعبيرها، فتتذكر الراوية قصيدة كتبها الشاعر قبل سنوات خلت وهو راقد في إحدى المصحات القلبية:

«لا تشعري بالذنب يا صغيرتي.
لا تشعري بالذنب. فإن كل امرأة أحببتها
قد أورثتني ذبحة في القلب»(١٥).

والتداخل هنا، في النص وفي الذاكرة، يؤدي معنى وظيفياً يطوق مسألة الاستنزاف الذي أغضب الصديقة، كما يؤدي معنى جمالياً ينسجم مع المحيط الجنائزي الحزين الذي يمثل مشاعر الراوية وصديقتها.

وقريباً من هذا البعد الجنائزي، ومسايرة للوجع الذي أثاره رحيل الشاعر في نفس الصديقتين، أورد المؤلف نصوصاً أخرى عدة، قالها الشاعر يصف بها بلقيس، زوجته وحبيبته العراقية التي قضت في هجوم بالقنابل على السفارة العراقية في بيروت، لتتناثر جثتها تحت أنقاض المبنى، فيغنيها كعصفور جريح، وتقتبس الصديقتان غناءه فتسترسلان فيما حفظتاه عن ظهر قلب من قصيدته الشهيرة التي ينعى فيها زوجه، وكأنما تلتمسان شيئاً من حزن الشاعر ليطفىء حزنهما الذاتي لفقده:

«بلقيس..
يا عصفورتي الأحلى..
ويا أيقونتي الأغلى،
ويا دمعاً تناثر فوق خد المجدليه،
أترى ظلمتك إذ نقلتك،

ذات يوم..من ضفاف الأعظميه بيروت... تقتل كل يوم واحداً منا، وتبحث كل يوم عن ضحيه»(١٦).

ولاشك أن النصوص هنا قد عوملت بشكل خاص ومنفرد لا بشكل يتداخل مع النص منسجماً معه ، لكن إيرادها جاء مسايراً للنص مؤدياً دوره الأساسي في تجسيد المعنى المطروح والتعبير عن المشاعر الذاتية بلغة الآخر وفنه ، ولكنها بالتأكيد لا تعد الشكل الأمثل للجمل التناصية الممتزجة في النص امتزاجاً يعيد تشكيله ويجعل من المستحيل فصله عنه ، لأنه غدا معه نصاً واحداً يحمل ذات الروح وذات المعنى.....

خلاصة :

أ- يقوم مفهوم التناص على محاولة دراسة النص الأدبي في ضوء علاقته بنصوص سابقة ، على اعتبار أن الإنتاج الأدبي ، لا يمكنه أن يكون في مجمله ابتكاراً ذاتياً من قبل الكاتب، وإنما انتاج تداخلت فيه عوامل سابقة عديدة بالتشكيل والتأثير ، منتهية إلى النص الوليد الذي تتكفل دراسته أسلوبياً بتبيان أوجه التناص الذي احتواه.

ب- ظهر مصطلح التناص في منتصف ستينيات القرن الماضي على يد الباحثة جوليا كريستيفا إلا أن فضاءات مفهومه كانت تحلق في عالم النقد منذ القدم، فقد أشار إليها اليونان في تعليقهم على مسألة المحاكاة وتعهدها العرب القدماء بكثير من الدراسة تحت مسميات عدة لعل أشهرها السرقة لكن هذه الفضاءات على أهميتها -لا تصلح لدراسة التناص وفق المصطلح الجديد إلا بهدف قراءة القديم حسب قدمه مستفيدين منه في دراسة الجديد هتخذين لدراسة الأخير الأساليب العلمية التي يفترضها البحث الحديث.

ج- التناص نوعان: تناص مباشر جلي يرد بنصه ، وآخر غير مباشر خفي يكتفي بالإيماء والتلميح ويؤدي في استخدامه وظائف عدة تنسجم مع النص فنياً وتعمق فكرته المطروحة موضوعاً...

د- تظهر الجمل التناصية المباشرة في الرواية المدروسة في بحثي بصور تاريخية أو دينية أو أدبية ، وتحقق في كل ظهور لها أغراضاً فنية أو موضوعية حاول البحث عرضها والتعليق على الدور الذي قامت به ...

الهـوامش:

١- التناص نظرياً وتطبيقياً، د. أحمد الزعبي، ص/٢٩-٣٠.
٢- كمايليق بمغربية ، إبراهيم المنصوري، ص/١٥.
٣- كمايليق بمغربية ، إبراهيم المنصوري، ص/٢٠.
٤- المصدر السابق، ص/٢٩.
(٥)- كمايليق بمغربية ، إبراهيم المنصوري، ص/٦١ .
٦- التناص نظرياً وتطبيقياً، د. أحمد الزعبي، ص/٣٧.
٧- كمايليق بمغربية ، إبراهيم المنصوري، ص/١٩.
٨- كمايليق بمغربية ، إبراهيم المنصوري، ص/١٨.
٩- المصدر السابق، ص/١٨.
١٠- المصدر السابق، ص/٥٢.
١٣- كمايليق بمغربية ، إبراهيم المنصوري، ص/٣٤.
١٤- المصدر السابق، ص/٦٢ .
١٥- المصدر السابق، ص/٦٤-٦٥ .
١٦- كمايليق بمغربية ، إبراهيم المنصوري، ص/٧١.

قائمة المـراجع والمصـادر:

١- أشكال التناص الشعري «دراسة في توظيف الشخصيات التراثية»، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب/مصر، ١٩٩٨.
٢- إشكالية التناص «مسرحيات سعدالله ونوس أنموذجاً»، حسين منصور العمري، دار الكندي/عمّان، الطبعة الأولى ٢٠٠٧.
٣- التناص في الشعر العربي الحديث «البرغوثي نموذجاً»، حصة البادي، دار كنوز المعرفة/عمّان، الطبعة الأولى ٢٠٠٩.
٤- التناص نظرياً وتطبيقياً، أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع/عمّان، الطبعة الثانية ٢٠٠٠.
٥- جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، موسى ربابعة، دار جرير/عمّان، الطبعة الأولى ٢٠٠٨.
٦- كمايليق بمغربية ، إبراهيم المنصوري، دائرة الثقافة والإعلام/الشارقة، الطبعة الأولى ٢٠٠٥.
٧- لسانيات النص «نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري»، أحمد مداس، عالم الكتب الحديث/الأردن، الطبعة الأولى ٢٠٠٧.
٨- www.bab.com
٩- www.alfaseeh.com

ملامح المنهج الفني في كتاب (زهر الآداب) للحصري القيرواني

د. محمد مهداوي

تعرفه كتب التراجم بأنه هو علي بن عبد الغني الفهري، المقرئ الضرير القيرواني.
ارتحل إلى بلاد الأندلس في منتصف المائة الخامسة من الهجرة، وذلك بعد خراب وطنه القيروان. كانت الأندلس في ذلك الوقت تشهد حركة دائبة في مجال العلم والأدب مما جعل ملوك الطوائف بها يتنافسون في استقدامه إلى قصورهم وحواضر ملكهم، وذلك لشهرته في الأدب، وعلم القراءات. كما له ديوان شعر معروف، استقر به المطاف في آخر أيامه بمدينة طنجة المغربية، التي توفي بها سنة ٤٨٨هـ، بيد أن تاريخ ميلاده بقي غير معروف.

الكتاب الذي نريد أن نتحدث عنه، هو كتاب (زهر الآداب، وثمر الألباب)، ويقع في مجلدين، وعدد صفحاته تتجاوز ست مائة وثلاثين صفحة من الحجم الكبير، في المجلد الأول وحده، حسب ما جاء في الطبعة الرابعة، التي نشرتها دار الجيل ببيروت.

وقد جمع فيه المؤلف نصوصاً شعرية ونثرية، كما أورد بعض أخبار الشعراء والكتاب، ممن جمع لهم لضرورة الشرح أو التعليق على النصوص المختارة، بيد أنه لم يقسم الكتاب إلى فصول أو أبواب أو كتب، كما فعل بعض القدماء، كما أنه لم يقسم الكُتاب أو الشعراء إلى طبقات، أو يرتبهم ترتيباً زمنياً أو مكانياً، وإنما سار فيه على غير هدى، متبعاً ذوقه وثقافته في اختيار هذه النصوص وترتيبها.

ولندع الكاتب نفسه يحدثنا عن كتابه: «هذا كتاب اخترت فيه قطعة كاملة من البلاغات، في الشعر والخبر والفصول والفقر مما حسن لفظه ومعناه واستدل بفحواه على مغزاه ولم يكن شارداً حوشياً، ولا ساقطاً سوقياً، ولم أذهب في هذا الاختيار، إلى مطولات الأخبار، وهو كتاب يتصرف الناظر فيه من نثره إلى شعره، ومطبوعه إلى مصنوعه، ومحاورته إلى مفاخرته وخطابه المبهت إلى جوابه المسكت، وتشبيهاته المصيبة إلى اختراعاته الغريبة، وأوصافه الباهرة إلى أمثاله السائرة، وجده المعجب إلى هزله المطرب، وجزله الرائع إلى رقيقه البارع...»(١).
ثم بعد أن يشرح لنا خطته التي سار عليها في تأليفه هذا الكتاب، يأتي إلى ذكر السبب الذي دعاه إلى تأليفه، فيقول: «وكان السبب الذي دعاني إلى تأليفه، وندبني إلى تصنيفه، ما رأيته من رغبة أبي الفضل العباس بن سليمان في الأدب وإنفاق عمره في الطلب وماله في الكتب، وأن اجتهاده في ذلك حمله على أن ارتحل إلى المشرق بسببها وأغمض في طلبها باذلاً في ذلك ماله مُستعذباً فيه تعبه وسألني أن أجمع له من مختارها كتاباً يكتفي به عن جملتها، فسارعت إلى مراده، وأعنته على اجتهاده، وألفت له هذا الكتاب، ليستغني به عن جميع كتب الآداب...»(٢).

وبعد أن يتحدث عن دواعي أو مناسبة تأليفه للكتاب، يحاول أن يتحدث عن الجهد الذي بذله في هذا الصنيع، مبتعداً عن الغرور والافتخار، فيقول: «وليس لي في تأليفه من الافتخار، أكثر من حسن الاختيار، واختيار المرء قطعة من عقله، تدل على تخلّفه أو فضله، وإذا كان معلوماً أنّه ما انجذبت نفس، ولا اجتمع حسّ، ولا مال سرّ، ولا جال فكر في أفضل معنىً لطيف ظهر في لفظ شريف فكساه من حسن الموقع قبولاً لا يدفع، وأبرزه يختال من صفاء السبك، ونقاء السلك، وصحة الديباجة، وكثرة المائية، في أجمل حلّة وأجلى حلية...»(٣).

من خلال هذا النص الذي تحدث فيه المؤلف عن دواعي تأليفه لهذا الكتاب، وعن دوره الذي اقتصر فيه على اختيار النصوص وجمعها، على حد تعبيره في قوله: «وليس لي في تأليفه من الافتخار، أكثر من حسن الاختيار، واختيار المرء قطعة من عقله...» عرفنا أنه ألّفه ليقدمه إلى أبي الفضل العباس بن سليمان.

وقد ذكر ابن خلدون هذا الكتاب، فقال عنه: «... وعندي أن زهر الآداب أغزر مادة، وأكبر قيمة، لأن ذوق الحُصري ذوق أدبيّ صرف»(٤).

عملية الاختيار

إن الحصري في هذا المصنّف، «لا يحفل بترتيب المسائل، ولا بتبويب الموضوعات. وإنما يتصرف من الجدّ إلى الهزل، ومن الأوصاف إلى التشبيهات ومن الشعر إلى النثر ومن المطبوع إلى المصنوع» (٥). فهو إذاً مبنيٌّ على التنقل والاستطراد وهو نهج معظم الكتب القديمة، كالبيان والتبيين، وأدب الكاتب، والأغاني وغيرها من المصنفات، وهو إلى جانب ذلك يمثل صورة للعصر الذي عاش فيه المؤلف، وهو عصر له طابع خاص، تميّز بإجادة فن الوصف، إذ وصف الشعراء والكتاب ما وقعت عليه أعينهم، أو جرى في خواطرهم، وكانوا يتعمدون استقصاء الموضوعات الوصفية، فأطالوا الحديث عن الأزهار، والرياض، والنبات، والليل والنجوم والجداول والأنهار، والأحواض والقصور، ومجالس الشراب، والنساء والغلمان والقيان... وأطنبوا في وصف المعاني الوجدانية» (٦).

ولعل تعلق الكتاب والشعراء، في ذلك العصر بفن الوصف يوحي لنا أن مدرسة (الفن للفن)، كانت آخذة في الانتشار أكثر من ذي قبل، وإن لم يدركوا مالهذه المدرسة أو النظرية من أبعاد فلسفية، إلا أنهم عملوا جاهدين على أن يعوّدوا القراء، على تذوق الشعر البديع، والنثر المصنوع، لأن مهمة الناقد تكمن في تعميم الذوق الأدبي على الأجيال، وخلق جو عام لصقل الوعي الفني، حتى يتهيأ الجو الملائم الذي يستطيع الفن فيه أن يؤدي رسالته. ومن ثم غدت فنون البيان والبديع أصولاً فنية، يجد القارئ فيها لذة ومتعة، حين يراها وقعت موقعاً حسناً، وأصابت الغرض الذي وضعت له، ولو كان غرضاً لفظياً لا يتوقف عليه تمام المعنى المقصود (٧) ومن ثم أصبح المتأدبون يتأملون مواقع الألفاظ وقرار التراكيب بحثاً عن الجمال الفني في الأدب، ومن هنا جاءت أهمية اختيار النصوص وانتقائها من بين ركام النصوص، لتكون في حد ذاتها جزءاً من العملية النقدية. وهل تخلو دراسة أو نقد من عملية اختيار النص فكل عمل مدروس هو نص منتخب لهذا يمكن القول إن العملية النقدية تبدأ باختيار النص. ولا يخفى علينا أن تاريخ الأدب العربي يسرد لنا العديد من هذه المنتخبات التي ألّفها كبار النقاد والدارسين في الأدب العربي، قديماً وحديثاً، نذكر منها على سبيل المثال: المعلقات العشر للشنقيطي، والمعلقات السبع للزوزني، والمفضليات، والأصمعيات، وديوان الحماسة وغيرها من الكتب التي قام مؤلفوها بدور الجمع وبعض الشروح، معتمدين في ذلك على مهارتهم وإتقانهم للفن الأدبي ليس من السهل اختيار النصوص، وهل يتم الاختيار عن طريق العفوية والتلقائية، بسهولة ورعونة، أم بالاحتكام إلى مقاييس معينة؟ وإذا سلمنا أن هذه المنتخبات من النصوص والأشعار، هي الأحلى من وجهة نظر جامعها فهل هي كذلك بالنسبة إلى الآخرين؟ أسئلة كثيرة يمكن أن تطرح في هذا السياق، لكن الإجابة عليها قد تختلف من شخص لآخر. وإذا كان الذوق هو أساس هذا الاختيار، فإن ذوق الشاعر والأديب على أهميته يبقى ذوقه الخاص، إذ لم يكن مبنياً على مقاييس جمالية متفق عليها في الذوق العام، لا شك في أن عوامل كثيرة تكمن وراء هذا الاختيار، لأن التمييز بين النصوص المتشابهة ليس عملاً سهلاً دائماً خاصة إذا كانت النصوص كثيرة ومتشابهة.

يقول الشاعر نزار قباني عن عملية الانتقاء: «إذا كان لا يستحيل على الإنسان أن يختار أثوابه وعطوره وأثاث بيته، ولون ستائره، فمن الصعب بل من المستحيل عليه أن يختار انفعالاته» (٨).

وبما أن اختيار النصوص، يتم عن طريق الذوق الشخصي وهذا الذوق لا يتكون في مجال الفن بشكل عام، وفي الأدب بشكل خاص إلا عبر الممارسة والمران والتكرار، مما يجعل الذوق والانتقاء عنصرين متكاملين في العملية النقدية، فلا انتقاء إلا بذوق ولا ذوق إلا من خلال ثقافة الناقد وشخصيته. وقد عرف ابن خلدون الذوق، فقال: «اعلم أن لفظة الذوق يتداولها المعتنون بفنون البيان، ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان» (٩). وقد تحصل هذه الملكة بممارسة الكلام وتكراره على السمع، والتفطن لخواص تراكيبه، فالذوق إذن يتضمن المقاييس الجمالية للأدب، فالحصري عندما يتذوق نصاً نثرياً أو أبياتاً شعرية، ويختارها، فهو يتذوقها ثم يختارها على أساس ما تتميز به عن غيرها من مقاييس جمالية، تتعلق بالشكل والمضمون وخاصّة الجانب الشكلي المتعلق بالتعبير والصياغة والتراكيب وما إلى ذلك من الأمور الشكلية التي تساهم في إحداث التأثير لدى المتلقي وهذا يشكل في مجال النقد الأدبي ما يعرف بالنقد الفني.

النقد الفني وأصالته في الأدب العربي

لهذا الاتجاه أصالته في الدراسات النقدية العربية منذ القديم، حيث كان الناقد العربي القديم يشعر بأنه قاض وحكم، ومهمته يجب أن تنتهي بإصدار الحكم، وأبسط صورة للحكم هي أن يعبّر الناقد عن رضاه أو نفوره منه (١٠)، مع تعليل أسباب الرضا أو النفور. في هذا المجال يروي الرواة أنه كان للعرب في الجاهلية أسواق يجتمعون فيها ويتناشدون الأشعار، ويخطبون ويتناقدون، وكانت القبة الحمراء تضرب للنابغة الذبياني في سوق عكاظ ليحكم فيها بين الشعراء.

وكانت مقدرة الشاعر تقاس ببيت واحد جميل يصوغه في قصيدته، كانوا يسمونه (بيت القصيد) وكان الناقد يعتمد في ذلك على الذوق الفطري والبديهة (١١). قيل إن النابغة، استمع إلى الأعشى، ثم إلى حسان بن ثابت، ثم جاءت الخنساء السلمية فأنشدته فقال لها النابغة، والله لولا أن أبا بصير (ويعني الأعشى) أنشدني

آنفاً قلت إنك أشعر الجن والإنس فقال حسان: والله لأنا أشعر منك ومن أبيك ومن جدّك، فقبض النابغة على يده ثم قال: يا ابن أخي، إنك لا تحسن أن تقول مثل قولي:

فإنك كالليل الذي هو مدركي
وإن خلت أن المنتأى عنك واسع (١٢).

وهناك روايات عديدة في هذا المجال، كقصة أم جندب الطائية التي حكمت لصالح علقمة بن عبدة على امرئ القيس في وصف الفرس، وكان تعليلها متصلاً بأصول الفروسية فقالت لامرئ القيس: «لأنك جهدت فرسك بسوطك، ومريته فأتعبته بساقك.. وأدرك علقمة فرسه ثانياً من عنانه، ولم يضربه ولم يتعبه.. وكذلك نقد طرفة بن العبد عندما سمع قول المسيّب بن علس:

وقد أتناسى الهمّ عند احتضاره
بناج عليه الصّيعرية مكدم

فقال طرفة استنوق الجمل لأن الصيعرية من سمات النوق (١٣).

هكذا بدأت الأحكام النقدية تظهر في هذه اللقطات مقتضبة تعتمد على الذوق الشخصي وتعوزها الإحاطة والشمولية كما تعتمد على الارتجال. وكان ذلك التعليل مطابقاً لنمط وثقافة حياة المتلقي في ذلك العصر حيث كان الناقد يعلل جودة النص وتفوق الشاعر بما جاء في شعره من مواقف وصور تتماشى ونمط حياته واستعمالاته اللغوية، ولا غرابة في ذلك لأن الناقد في ذلك الوقت كان لغوياً وشاعراً. ومعنى ذلك أن جهود الناقد كانت تنصب على الجوانب الفنية الأدبية في الأثر الأدبي (١٤). والناقد لكي يكشف عن قيم العمل الأدبي لابدّ أن يكون له معرفة سابقة بهذا النوع من القيم الأدبية لذلك كان نقاد الأدب القديم من أبرز الشعراء واللغويين في وقتهم لأن لكل فن قواعد ومفهومات لا يدركها إلا الفنان الذي يمارس ذلك الفن.

النقد الفني في العصر العباسي

ومن المعروف في تاريخ الأدب العربي، أن النقد الأدبي في العصر العباسي أخذ يتحول من الحكم الذوقي الشخصي إلى الاعتماد على بعض القواعد العلمية ذات الصبغة اللغوية والبلاغية، التي أقرها الذوق العربي العام، فأخذ الناقد يناقش بعض مسائل البيان والبلاغة، ويعرض لجمال الأسلوب وجودته أو رداءته، فضلاً عن القضايا اللغوية، ومسألة اللفظ والمعنى وما إلى ذلك من القضايا الفنية الجمالية في العمل الأدبي لأن العصر العباسي اشتهر بازدهار العلم والثقافة العربية بوجه عام، نتيجة تشجيع الخلفاء العباسيين على ذلك، وانتشار حركة الترجمة من اليونانية والفارسية إلى العربية.

وبما أن أبا إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني المتوفي عام ٤٥٣هـ، مؤلف هذا الكتاب (زهر الآداب) عاش في هذا العصر الذي شهد كبار علماء النقد والأدب أمثال (الجمحي ت ٢٣١هـ) و(ابن قتيبة ٢١٣ـ ٢٧٦هـ) و(ابن المعتز ت ٢٩٦هـ) و(قدامة بن جعفر ٢٧٥ـ ٣٣٧هـ) وعشرات النقاد، لابد من أن يكون قد اطلع على بعض أعلام النقد والأدب في المشرق العربي وعلى جوانب من تلك الحركة النشطة في هذا الميدان، وهو الذي يقول: «إنه ما انجذبت نفس، ولا اجتمع حسّ، ولا مال سرّ، ولا جال فكر في أفضل معنًى لطيف، ظهر في لفظ شريف يختال في صفاء السّبك، ونقاء السلك، وصحة الديباجة، وكثرة المائية في أجمل حلّة وأجلى حلية» فمثل هذه العبارات جميعها تدخل في جمال الصياغة، وهي من صميم المنهج الفني الحديث. فإذا كانت غاية المؤلّف في كتابه (زهر الآداب) تكمن في جمع نصوص أدبية رائعة، فلا شك في أنه يقوم بتحليلها ومعرفة مواطن الروعة والجمال فيها قبل جمعها وذلك من خلال معرفته بمقاييس الجمال والروعة، ومن خلال ذوقه وإحساسه بذلك، وهو ما أشار إليه في قوله: «المعنى اللطيف، واللفظ الشريف، وصفاء السبك، وصحة الديباجة» وهذه المسائل كلها تحصر في العمل ذاته دون أن تخرج إلى الشخص المبدع، ولا إلى العالم الخارجي، المحيط به ومن ثم يكشف عن سرّ ائتلاف العمل بعيداً عن الدين والاجتماع والمذاهب السياسية ومعيار الشعر هنا هو الشعر ومعيار الموسيقى هو الموسيقى، أي أن قواعد كل فن هي السند في دراسته والحكم عليه (١٥). وهذا «لا يتطلب من الناقد أن يكون واسع الثقافة دقيق الملاحظة حاضر البديهة فحسب، بل إنه يتطلب فوق ذلك أن يكون الناقد، ناقداً موضوعياً يقدر القول الذي يقوله تقديراً، ويزن الأحكام التي يصدرها بميزان العدل والصدق، ثم عليه بعد ذلك أن يجرد نفسه عن أحكام الهوى وتقدير المغرضين» (١٦).

لقد كان الحصري القيرواني ـ بحق ـ واسع الثقافة دقيق الملاحظة حاضر البديهة يلتزم بمقاييس فنية منتزعة من صميم فن الأدب، في اختياره للنصوص، أو التعليق والحكم عليها. وقد أشار في مقدمته إلى ذلك حين قال: «وليس لي في تأليفه من الافتخار، أكثر من حسن الاختيار، واختيار المرء قطعة من عقله...» (١٧).

فهو يعتمد على العقل الذي هو أداة الملاحظة، وميزان الصدق والموضوعية والبعد عن الهوى، وهو في اختياره لهذه النصوص، لا يهتم بالموضوع بقدر ما يهتم بما يرد في هذه النصوص «من بارع عبارة، وناصع استعارة، وعذوبة مورد وسهولة مقصد وحسن تفصيل، وإصابة تمثيل، وتطابق أنحاء، وتجانس أجزاء، وتمكن ترتيب ولطافة تهذيب مع صحة طبع وجودة إيضاح...» (١٨) على حد قول صاحب (زهر الآداب) إذن فاختيار هذه النصوص لم يتم بطريقة اعتباطية وإنّما تمّ على أسس فنّية معروفة في ميدان هذا الفن، منها ما يتصل

بالمعاني وابتداعها أو توليدها، ومنها ماله علاقة باللغة وأبنيتها وأسلوب صياغتها، وفصاحتها إلى ما هنالك من الوسائل الفنية التي تدخل في بناء الأثر الأدبي الراقي.

نماذج من الكتاب

ومما يدل على أن الرجل كان مولعاً بفن البلاغة وأغراضها المختلفة هذه النصوص الكثيرة التي جمعها في هذا الكتاب متضمنة ألواناً من الفنون البلاغية ولا سيما تلك الفقرات الطويلة في وصف البلاغة كقول الأعرابي: «البلاغة التقرب من البعيد والتباعد من الكلفة والدلالة بقليل على كثير» 19.

ونقل عن عبد الحميد بن يحيى قوله: «البلاغة تقرير المعنى في الأفهام، من أقرب وجوه الكلام» 19

كما نقل من كلام أهل عصره في صفة البلاغة والبلغاء قول علي بن عيسى الرماني: «أبلغ الكلام ما حسن إيجازه، وقل مجازه، وكثر إعجازه، وتناسبت صدوره وأعجازه» 19.

ونقل من أوصاف العرب في وصف النظم والنثر قولهم: «نثر كنثر الورد، نظم كنظم العقد، نثر كالسحر أو أدق، ونظم كالماء أو أرق. رسالة كالروضة الأنيقة، وقصيدة كالمخدرة الرشيقة. نثر ترق نواحيه وحواشيه، ونظم تروق ألفاظه ومعانيه...» 19

ويهدف صاحب الكتاب من ذلك كله الى بيان جمال الصياغة وسلاسة التعبير في العربية، من خلال استخدام الوسائل البلاغية، كالتشبيه والاستعارة والمجاز، وغيرها من الوسائل البلاغية، التي تتصل بالألفاظ أو المعاني، فتساهم في رونق التعبير، وإحداث نوع من الايقاع، للتأثير في المتلقي.

ولم يقتصر في جمع مادة الكتاب على فن النثر وحده، بل نوع بين النثر والشعر. ففي الشعر، قد يورد بيتاً من الشعر يتضمن ألفاظاً معينة لوصف منظر أو صورة ما، ثم يجهد نفسه في البحث عن أول من استخدم تلك الألفاظ في ذلك الوصف كقوله من شعر الطائي يصف امرأة:

لها منظر قيد النواظر لم يزل
يروح ويغدو في خفارته الحبّ

وبعد البيت يعلّق بقوله: وأول من استثار هذا المعنى امرؤ القيس بن حجر الكندي في قوله:

وقد أغتدي والطير في وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل (٢٠)

فهو -هنا- لم يكتف بالذوق وحده حين اختار البيتين السابقين، وإنما راح يبحث عن تشبيه للفكرة في الشعر العربي، فوجدها عند امرئ القيس الذي كان له فضل السبق في إثارة هذا المعنى، أي أنّ الشاعر الطائي لم يكن مبدعاً أو مبتكراً في قوله:

«لها منظر قيد النواظر لم يزل
يروح ويغدو في خفارته الحبّ»

ولعل هذا يدل على عمق فهمه للشعر العربي، وسعة إلمامه به، وتبحره في أنساقه وصيغه. ومن اختياراته الكثيرة للنصوص الشعرية قول هارون بن يحيى المنجم في وصف الشباب:

الغانيات عهودهن
إلى انصرام وانقضاب
من شاب شبن له المود
ة بالخديعة والكذاب
فانعم بهن وزندسنك في الشبيبة غير خابي
واعط الشباب نصيبه
مادمت تعذر بالشباب (٢١)

ويمضي الحصري في كتابه، على هذا النحو من اختياره للنصوص الأدبية، على أساس من الذوق الفني، القائم على النظر إلى النص من حيث أصالته، وتجربته الشعرية، وصدقه في التعبير عن تلك التجربة وهي العناصر التي من خلال تناغمها وانسجامها مع الإيقاع الداخلي والخارجي، يتكون ما يعرف بشعرية النص أو جماليته وهي التي تحدث التأثير المطلوب في المتلقي لذلك فهو قارئ لقارئ وهو بعمله هذا يدخل تدخلاً غريباً في ذوق القارئ الثاني وفي تفكيره ويربطه بطريقته في الفهم بل يفرض عليه وضعاً معيناً للعمل الأدبي يحدّ من ذوقه الخاص (٢٢).

وبما أن الناقد هو قارئ بالضرورة، والناس يتفاوتون في خبراتهم، وفي معارفهم، فهم بالضرورة يتفاوتون فيما يستخرجونه من الكلمات، وبخاصة إذا ارتبطت تلك الكلمات بالحياة الوجدانية بسبب من إدراك المستويات المتعاقبة، التي يمكن أن يتدرج فيها القارئ عندما يقرأ أثراً أدبياً ممتازاً (٢٣)، فكما يختلف الكتاب في أساليبهم، يختلف كذلك القراء في تقدير الأساليب والاستمتاع بها، لتفاوت أذواقهم وميولهم. إن النقد بشكل عام هو محاولة التمييز بين التجارب وتقويمها، وليس للكلمات في ذاتها صفات أدبية خاصة، ولا توجد كلمة قبيحة أو جميلة في ذاتها، ولكن لكل كلمة مجال من التأثير الممكن، يختلف طبقاً للظروف التي توجد فيها (٢٤)، والسياق الذي يحتويها. وإذا كان كثير من النقاد يعنون بمصطلح (فني) الجانب الشكلي وينصرف فيه عمل الناقد إلى الشكل وحده دون النظر الى المضمون، فإنه عند الحصري لا يعني التجرد، من الهدف والغاية الاجتماعية والأخلاقية، لأن هذه المناهج النقدية، لم تكن معروفة بمصطلحاتها وتعريفاتها، وإنما كانت أموراً عفوية يقوم بها الناقد دون أن يقيم لذلك وزناً. ومن الأمثلة عن النقد الأخلاقي في الكتاب نذكر بعض النصوص التي جمعها، ومنها هذه الأبيات لعمرو بن الأهتم أوردها له مع ترجمته:

ذريني فإن البخل يا أمّ مالك
لصالح أخلاق الرجال سروق
لعمرك ما ضاقت بلاد بأهلها
ولكنّ أخلاق الرجال تضيق (٢٥)

وأورد شعراً ونثراً في حديثه عن فضل الشعر، منه قول عمر (٢٦) «تعلّموا الشعر، فإن فيه محاسن تبتغى، ومساوئ تتقى».

ثم أورد قول أبي تمام:
إن القوافي والمساعي لم تزل مثل
النظام إذا أصاب فريدا
هي جوهر نثر فإن ألّـفته في
الشعر كان قلائداً وعقودا

وقول علي بن الرومي:
أرى الشعر يحيي الناس والمجد بالذي
تبقيه أرواح له عطرات
وما المجد لولا الشعر إلا معاهد
وما الناس إلا أعظم ناخرات

ثم يقول تحت عنوان آخر «وهذه مقطعات لأهل العصر في وصف البلاغة»، ويجمع نصوصاً عديدة من المقطعات الشعرية، في مختلف الأغراض. يعود بعدها الى النثر، فيأتي بقطعة تتحدث عن منزلة العقل وطريق رياضته يقول صاحبها: «قال بعض العلماء: «العقول لها صور مثل صور الأجسام، فإذا أنت لم تسلك بها سبيل الأدب حارت وضلت، وإن بعثتها في أوديتها كلت وملت، فاسلك بعقلك شعبا من علم وفهم واستبقه بالجمام للعلم، وارتد لعقلك أفضل طبقات الأدب، وتوقّ عليه آفة العطب، فإن العقل شاهد على الفضل وحارس من الجهل» (٢٧) وهكذا يمضي المؤلف في جمع نصوصه النثرية والشعرية. ونلاحظ من خلال هذه النصوص المختلفة، أنه لا يكتفي بملامح المنهج الفني الذي كان آخذاً في الانتشار وقتئذ كما أسلفنا ـ أو المنهج الأخلاقي، وإنما يخرج إلى ملامح مناهج أخرى، كالمنهج التاريخي الذي يظهر في ترجمته للشعراء والكتاب ومشاهير العرب في وقته، أو من أجل البحث عن المعطيات التاريخية لإبراز مناسبة النص، أو القيام بموازنة النصوص.

الهوامـش

١) زهر الآداب، وثمر الألباب، أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، دار الجيل ط٤ د.ت ج١ ص ٣٣،٣٤
٢) المرجع نفسه ص ٣٥
٣) // // ص ٣٥،٣٦
٤) // // ص ٢٢
٥) المرجع نفسه
٦) // // ص ١٤
٧) // // ص ٢٨
٨) أحلى قصائدي، نزار قباني، منشورات نزار بيروت المقدمة.
٩) المقدمة، ابن خلدون، دار الكتاب اللبناني ببيروت ط عام ٨٢ ص ١٠٨٥
١٠) الأدب وفنونه، د.عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي بيروت ط٦ عام ٧٦ ص ١٠٨.
١١) التجديد والنقد في الشعر العربي، محمد كامل عباس، منشورات دار مجلة الثقافة، ط١ عام ٨٦ ص ٤٩ وما بعدها.
وكذلك اللقاءات الأدبية في الجاهلية والإسلام، عدنان عبد النبي البلداوي
ط١ مطبعة الشعب، بغداد، ص ٤١ وما بعدها.
١٢) المرجع نفسه ص ١٥ وكتاب الشعر والشعراء، ابن قتيبة.
ج١ ص ٢٦.
١٣) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، ص ٩٦.
١٤) الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، ص ٧٤.
١٥) في فلسفة النقد د زكي نجيب محمود دار الشروق بيروت ط١ عام ٧٩ ص ٢٨ وما بعدها.
١٦) رحلة مع النقد الأدبي، د. فخري الخضراوي، دار الفكر العربي ط١ عام ٧٧ ص ١١٥.
١٧،١٨) زهر الآداب ج١ ص ٣٦.
١٩) المرجع نفسه ج١ ص ١٥٨ ـ ١٥٩.
٢٠) المرجع نفسه ص ٤٨
٢١) المرجع نفسه ص ١٦.
٢٢) الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل ص ٧٣.
٢٣) في فلسفة النقد، د. زكي نجيب محمود، ص ١٠٩.
٢٤) النقد الانجليزي الحديث، ماهر شفيق فريد، الهيئة المصرية العامة للتأليف ط عام ٧٠ ص ١٧.
٢٥) زهر الآداب ج١ ص ٣٩.
٢٦) زهر الآداب ج١ ص ٥٨، ٥٩.
٢٧) // // // ص ١٦٤.

كرونولوجيا السـرد القصصي في المغرب

أنطولوجيا مختارة

د. محمد المسعودي

عرف المغرب ـ مثله مثل البلاد العربية الأخرى ـ أوائل القرن الماضي حركة ثقافية أدبية جاءت ثمرة احتكاك مبدعيه ومثقفيه ومعاناتهم من الوضع الذي فرضه الاستعمار الغربي وما خلفه من مشاعر متباينة لدى الأوساط المثقفة وعند عامة الشعب وقد كانت الصدمة الحضارية وراء انتشار الصحافة وإنشاء دور الطبع والنشر مما جعل بعض الفنون الأدبية تعرف ازدهاراً واسعاً وانتشاراً في الجرائد والمجلات ومن بينها فن القصة القصيرة وقد أدت هذه الفنون الأدبية وظيفة توعية الشعب بأخطار الاستعمار وفضحت ممارساته وغاياته وقد انخرطت القصة في هذا الجانب وحملت هموم الوطن في بداياتها ولكنها مع تغير الأحوال تغيرت مضامينها وخصائصها الفنية. فمتى كانت نشأة السرد القصصي في المغرب؟ وبماذا تميزت القصة من حيث خصائصها الفنية في هذه الفترة؟

ا ـ حول نشأة السرد القصصي في المغرب:

لا شك أن اختلاف النقاد والباحثين حول تاريخ نشأة الفن القصصي المغربي بمفهومه الحديث له ما يبرره. لكن هذا الاختلاف لا ينفي حقيقة نقدية تتمثل في أن هذا الفن الجديد عرفته الساحة الأدبية المغربية نتيجة تفاعل أدباء العربية مع صحافة المشرق العربي وأدبه. ومن الأكيد أن المغرب لم يعرف ترجمة القصة الغربية من مظانها الفرنسية أو الإسبانية أو عبرهما إلا في مراحل متأخرة (بدءاً من أربعينيات ق.٢٠) مقارنة مع ما ترجم في سوريا وفلسطين والعراق ومصر منذ أواخر القرن التاسع عشر.

وترجع بوادر نشأة القصة المغربية القصيرة إلى عشرينيات القرن العشرين في محاولات لا تخلو من نزوع تقليدي تراثي، أو من نزوع محاكاتي لبعض نماذج القصة القصيرة في مصر وغيرها من البلاد العربية، أو لنماذج من القصة الغربية. وبمرور الوقت نضجت المحاولات القصصية من حيث تقنيات الكتابة ومن حيث موضوعاتها ورؤاها للواقع ولطبيعة الكتابة القصصية نفسها.

ويشير أحمد اليبوري إلى أن القصة المغربية في نشأتها الأولى كانت متأثرة بخمسة تيارات:

١ ـ التيار الحكائي التقليدي وتمثله المقامات (..) وبعض القصص التي لم يتمكن كتابها من التخلص من القالب الحكائي.

٢ ـ التيار القصصي ذي الطابع الشعبي الذي تتضح خطوطه لدى كثير من الكتّاب، نذكر منهم عبد المجيد بن جلون ومحمد الخضر الريسوني وأحمد عبد السلام البقالي.

٣ ـ التيار القصصي العربي القديم الذي ظهر أثره جلياً في قصص محمد حصار ومحمد المدني الحمراوي.

٤ ـ التيار الشرقي الحديث الذي أثر في جميع الكتّاب المغاربة بدرجات متفاوتة.

٥ ـ التيار الغربي الذي أثر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في أساليب الكتّاب وطرقهم في العرض والتحليل.

ونستنتج من كلام الكاتب أن هذه التيارات ـ كما أطلق عليها ـ كانت تتعايش في فترة النشأة وتسهم في تأسيس هذا الفن الأدبي الذي يعد شكلاً من أشكال تغيير ذائقة القراء الذين كان ذوقهم يخضع لبلاغة الشعر أو لأشكال نثرية تراثية أخرى.

ولم يعرف فن القصة في المغرب ازدهاره الحقيقي إلا مع جيلي الستينيات والسبعينيات اللذين غيرا في أساليب الكتابة ونوعية القضايا التي صار يحملها هذا الفن ويلخص الناقد نجيب العوفي هذا التحول في قوله:

«... وطبيعي أن يكون السؤال الاجتماعي المشرع كبيراً وملتبساً وملغوماً بالقياس إلى نظيره السابق، السؤال الوطني. ذلك أن آلية الصراع سابقاً كانت محددة، أما لاحقاً فقد أضحت معقدة. وللإجابة عن هذا السؤال/ الإشكال استدعت القصة القصيرة «أبطالاً» جدداً يمكن أن نختزلهم في اثنين: الكادح والمثقف كما استقطبت موضوعات مختلفة يمكن أن نختزلها كذلك في موضوعتين: القهر الاجتماعي والقهر الروحي... وكانت قصص محمد إبراهيم بوعلو ومحمد بيدي ومبارك ربيع وعبد الجبار السحيمي ومحمد برادة وخناثة بنونة ورفيقة

الطبيعة ومحمد زفزاف وإدريس الخوري ومحمد شكري والأمين الخمليشي... معرضاً للمغمورين والمقهورين ومقصوصي الأجنحة على اختلاف في الرؤية والحساسية واللغة القصصية بين هذا وذاك. ليس ثمة اتجاهات ومنازع محددة يمكن أن نقولب فيها هذا الاختلاف بل ثمة تنويعات قصصية على وتر الواقعية».

وإذا كانت القصة السبعينية قد عزفت على وتر الواقعية بأشكالها المتنوعة، فإن هذا التنوع قد حمل خصائص فنية مختلفة تبلورت منها في هذه الفترة حساسيات متعددة ثم استقلت وتطورت مع الأجيال اللاحقة كما سنبين في النقطة التالية. وإذا كان نجيب العوفي قد اعتبر قصة الستينيات والسبعينيات مجرد تنويعات على وتر الواقعية، فإن نقاداً آخرين قد لمسوا في القصة المغربية القصيرة خلال هذه المرحلة سمات جديدة في الكتابة والرؤية، هذه السمات التي تعمقت مع جيل الثمانينيات الذي خطى بها نحو آفاق لم تطأها من قبل.

ومما لا شك فيه أن الواقعية بتنويعاتها المختلفة قد أسهمت في بلورة سمات الكتابة القصصية المغربية إسهاماً كبيراً ومنحت القاص المغربي قدرة على رصد الواقع الاجتماعي المتحول والجدلي، وبذلك استوعبت القصة هذا الواقع في تناميه وتشابكه وتعقده، وقد شهدت القصة في هذه الفترة جنوحاً نحو استثمار ملامح ما أطلق عليه «الواقعية الجديدة» التي قامت على ثلاثة أسس هي نفسها العناصر التي يحتويها هذا النوع من القصص:

١ ـ اعتبار كل حدث أو موقف ذا دلالة اجتماعية أو ذهنية.
٢ ـ العنصر الرومانسي الذي يكشف صفات الفروسية والبطولة والنبل في الإنسان العادي.
٣ ـ التأثر بالأدب والفلسفة والفكر الاشتراكي والسياسي عامة.

وقد عدت قصص هذه الفترة جديدة لأنها عالجت الواقع ـ كما يرى إدريس الناقوري ـ : «بطريقة جديدة يمتزج فيها الموروث العربي الإسلامي بالتراث الغربي والإنساني العام، وما أكثر ما تتلاقى وتتفاعل في هذه الطريقة الجديدة عدة مذاهب ومدارس أدبية وفكرية من واقعية انتقادية وواقعية رمزية، إلى ما وراء الواقعية، إلى التعبيرية التي ترى في التعبير حقيقة جمالية، وتؤكد أن التعبير هو في حد ذاته عمل فني».

استطاعت القصة في هذه الفترة الانفتاح على الأجناس الأدبية والتعبيرية الأخرى وتمكنت من استثمار أدواتها في صياغة مبناها ومعناها، ولم تخل قصة السبعينيات من ملامح فنية جديدة قدمت إضافة إلى هذا الفن الأدبي الذي خضع بدوره إلى التجريب واستفاد من التقنيات الحديثة في السرد القصصي والروائي ومن عناصر التقطيع والتداخل بين الأزمنة وغيرها من السمات التي تميز بها الفيلم السينمائي ويبين محمد برادة جوانب من هذا التحول في الرؤية والصياغة ـ تزكي ما أشار إليه إدريس الناقوري سابقاً ـ بقوله: «بعد ١٩٧٠ بدأنا نحس بتحولات الكتابة القصصية مرة أخرى وسبب هذه التحولات هو الوعي بضرورة إقامة نوع من المسافة بين الخطاب الاجتماعي والسياسي، وبين الكتابة الأدبية... في ١٩٧٠ بدأت المسافة بين الأدبي والسياسي وبين الأدبي والإيديولوجي، تتجلى في الاهتمام أكثر بالشكل وبالكتابة، أي الكتابة في مفهومها الحداثي، وبطبيعة الحال بدرجات متفاوتة من التمثل بين قاص وآخر... وكل هذه الأشياء جاءت نتيجة التحول الاجتماعي والسياسي، وكذلك التحول في وعي القصاصين والكتّاب بوظيفة الكتابة القصصية، ومن ثم يمكن أن نسجل بالخصوص بروز «الفنطاستيك» كعنصر مشترك بين معظم النصوص القصصية في السبعينيات لأسباب من أبرزها النزوع إلى تكسير نوع من الرتابة سيطر على الكتابة القصصية خلال الفترة الواقعية، ولأن أيضاً ما سمي بالواقع أصبح أحياناً يتجاوز التصورات التخيلية القصصية..».

في ضوء ما رأيناه يمكن أن نصل إلى نتائج نلخصها على الشكل الآتي:
١ ـ نشأت القصة المغربية القصيرة في مراحل متأخرة مقارنة بنشأة القصة في بعض البلاد العربية الأخرى.
٢ ـ جمعت القصة القصيرة بين أشكال فنية مختلفة عزفت على وتر الواقعية.
٣ ـ تداخلت عناصر تراثية بأخرى غربية في صياغة القصص التي كتبت خلال السبعينيات.
٤ ـ سعى الكتاب خلال فترة السبعينيات إلى وضع مسافة بين الواقعين الاجتماعي والسياسي اللذين شغلا مضامين القصة وبين شكل الكتابة التي كان مرتكز الصياغة القصصية.
٥ ـ برز الفنطاستيك باعتباره منحى جديداً للرؤية والكتابة منذ السبعينيات في القصة المغربية.

٢ ـ خصائص السرد القصصي المغربي (اتجاهات وحساسيات):

تميزت القصة القصيرة في المغرب بالجمع بين حساسيات واتجاهات مختلفة نظراً إلى انبثاقها من وضع ثقافي جمع بين تجاذب قطبي الأصالة والمعاصرة في النظر إلى معظم الأنواع الأدبية. هكذا كانت القصة تقع بين مد الأنواع الأدبية التراثية وجزرها وبين المد الجائح لشكل القصة الأوروبية بتنوعاتها وتعدد مدارسها. وقد كان المنحى الرومانسي/المثالي للقصة أول ما عرفه المغرب من تأثيرات القصة المشرقية/الغربية مع محمد الخضر الريسوني وعبد المجيد بن جلون وغيرهما، وكانت القصة عندهما وعند جايليهما موباسانية/تيمورية بنية وصياغة. ولكن مع جيل السبعينيات الذي استفاد من التيارات المختلفة للواقعية استطاع أن يجري تغييراً مشهوداً على بنية القصة وصياغتها.

ويلامس الناقد والقاص محمد أنقار في مقال له ملامح الكتابة القصصية المغربية عن طريق تركيزه على سمات ميزتها وجعلت بعضها تطغى

على حساب أخرى بدعوى الحداثة. ومن أهم هذه السمات:

«في عقد الستينيات هيمن موضوع وعي القصصي الذي يستمد أصوله من مدارس موباسان وتشيخوف وحتى هيمنغواي. وفي السبعينيات تعايشت النماذج الواقعية والفنطازية تعايشاً واضحاً من دون أن ننسى ذلك التيار الذي طمح إلى تفجير اللغة. بينما جنحت غالبية النصوص القصصية في الثمانينيات إلى التكثيف والإيغال في الفنطازيا والاستفادة من التصورات البنيوية في صياغة المكونات السردية».

نتبين من هذه المقولة – ومما ذكرناه سابقاً أثناء حديثنا عن نشأة القصة وتحولاتها – أن خصائص فن القصة القصيرة المغربية متنوعة بحكم تنوع أنماط القصة ذاتها وبحكم تنوع اتجاهاتها وتياراتها وبحكم ثقافة كتابها ومدى قدرتهم على التفاعل مع الجديد في الإبداعين العربي والغربي. وهكذا يؤكد محمد أنقار ما سبق أن أشار إليه محمد برادة من نزوع إلى الفنطازيا وتفجير للغة وميل بها إلى الشعرية لدى جيل السبعينيات، ثم جنوح القصة، بعد ذلك، إلى التكثيف والإيغال في الفنطازيا والاستفادة من التقنيات الفنية المختلفة تأثراً بالتصورات البنيوية عن السرد والمكونات السردية.

ولعل وقوف القارئ عند بعض النماذج من المجموعات القصصية التي سنذكرها في الأنطولوجيا المبسطة (اللاحقة)، قد تكشف له حقيقة هذه الملاحظات النقدية التي صدرت عن نقاد وباحثين على معرفة بالقصة المغربية وعلى اطلاع على ما يستجد فيها من تقنيات فنية بحكم جمعهم بين النقد وكتابة القصة، وخاصة محمد أنقار ومحمد برادة.

وإذا كان محمد أنقار يرصد في قولته – كما رأينا – خصائص القصة في السبعينيات والثمانينيات، فإن القصة القصيرة لا تزال حتى اللحظة تشهد إضافات نوعية في التقنية والخصائص الفنية مع جيلي التسعينيات وبداية الألفية الثالثة. والمتأمل في المشهد القصصي المغربي يلفي أسماء عديدة برزت في الساحة الثقافية ورسخت حضورها عبر النشر في المنابر الصحفية المقروءة مشرقاً ومغرباً، أو عبر الوسائل الإلكترونية الحديثة. واللمحة البارزة في قصة التسعينيات وبداية الألفية الثالثة تتمثل في معانقة قضايا جديدة فرضها تحول الحياة المهول بحكم انتشار وسائل الإعلام الحديثة وتغير أنماط الحياة وتخلخل القيم الاجتماعية التقليدية وطغيان المصالح المادية على كل ما عداها. وهكذا دخلت القصة القصيرة – على مستوى الكتابة الجمالية – مناطق جديدة في مساءلة العلاقات الإنسانية وبناء عوالمها التي تجتاز بها المألوف، والميل إلى القصة / الشذرة وإلى التكثيف الشعري وكتابة قصة المفارقة بامتياز والاستناد إلى الانشطار وتداخل العوالم في صياغة الحكاية بطريقة تتجاوز ما ساد في قصة السبعينيات والثمانينيات بحكم الاستفادة الكبيرة من تقنيات التقطيع والكولاج وكتابة الإيميل والفيس بوك وغيرها من المرجعيات الحديثة في الكتابة والتصوير والسينما والتشكيل التي صارت تستهوي الكتاب وتدفعهم إلى استثمار معطياتها. هذا فضلاً عن انتشار نظرية العماء وغيرها من النظريات ما بعد الحداثية التي صارت منطلقات فكرية ووجدانية وفنية لعدد لا يستهان به من كتاب القصة القصيرة، خاصة أن الجميع أصبح يؤمن بأهمية التجريب وكتابة النص المغاير لما هو سائد من الخصائص الفنية حتى ما بدا جديداً منها. وإذا كان أغلب هؤلاء الكتاب لا يحافظون على الحكاية وامتدادها فإن آخرين قد عملوا على تحقيق وحدة الحكاية وارتباط عناصرها على الرغم من توظيف التقنيات الجديدة. وهذه هي أهم الميزات التي صارت تميز أغلب الكتابات القصصية الحالية التي تحفل بها مختلف المنابر الثقافية، نكتفي بذكرها جملة دون تفصيلها وقد اشتغل بعض النقاد بهذه الخصائص عندما كتبوا عن بعض المجموعات القصصية المغربية الحديثة.

وانطلاقاً مما ذكرناه يمكننا أن نجمل خلاصات حول خصائص القصة المغربية من حيث الشكل الفني / الجمالي عبر مسيرتها في العناصر التالية:

١ـ هيمنة الشكل الفني المستند إلى وعي يستمد أصوله من قصص موباسان وتشيخوف وحتى هيمنغواي في الستينيات.

٢ـ تعايش الواقعية بشتى أطيافها مع الفنطازية والميل إلى تفجير اللغة في السبعينيات.

٣ ـ هيمنة التكثيف والإيغال في الفنطازيا والاستفادة من التصورات البنيوية في صياغة المكونات السردية خلال الثمانينيات.

٤ـ هيمنة الميل إلى القصة / الشذرة وإلى التكثيف الشعري وكتابة قصة المفارقة بامتياز والاستناد إلى الانشطار وتداخل العوالم، والاستفادة الكبيرة من تقنيات التقطيع والكولاج وكتابة الإيميل والفيس بوك وغيرها من المرجعيات الحديثة في الكتابة والتصوير والسينما والتشكيل خاصة لدى كتّاب التسعينيات وبداية الألفية الثالثة.

٥ـ انتشار نظرية العماء وغيرها من النظريات ما بعد الحداثية التي صارت منطلقات فكرية ووجدانية وفنية لدى كتاب قصة التسعينيات وبداية الألفية الثالثة.

٣ـ أنطولوجيا مختارة تمثل تطور فن القصة القصيرة في المغرب:

أبدأ هذه الأنطولوجية المختارة بهذا الإحصاء الذي قدمه الباحث محمد قاسمي عن الإصدارات القصصية في مغرب القرن العشرين بدءاً من ثلاثينيات القرن وإلى حدود بداية الألفية الجديدة، وبعده لسأورد أسماء مجموعات قصصية تمثل المراحل التي قطعتها القصة المغربية القصيرة حتى الآن:

جدول ١

يعكس هذا الجدول كرونولوجيا تطور الإصدارات القصصية في المغرب بشكل جيد فإذا كانت البداية محتشمة خجولاً بحيث لم تصدر منذ الثلاثينيات وإلى حدود الستينيات سوى عشرين مجموعة قصصية، فإن الإنتاج القصصي في المغرب

سيعرف بدءاً من السبعينيات غنى وتنوعاً كبيرين وإنتاجاً فنياً لا يخلو من إضافة نوعية إلى القصة العربية فقد عرفت مرحلة السبعينيات أسماء هامة رسخت هذا الفن في تربة الكتابة الأدبية وبلورت تقاسيمه ومنحته خصوصيات هامة كما أسلفنا سابقاً ـ ومع مرور الزمن برزت أسماء أخرى في الثمانينيات والتسعينيات قدمت إنجازات أخرى. ولا تزال كتابة القصة القصيرة تشهد في كل لحظة وحين بروز أسماء واعدة وناضجة من الأجيال اللاحقة حتى وقتنا الراهن.

وأسوق للقارئ العربي الكريم هذه الأنطولوجيا المختارة لأبرز الإصدارات القصصية المغربية وقد اخترت لكل سنة من سنوات العقد الواحد كاتباً أو كاتبة واقتصرت على ذكر المجموعة التي صدرت له خلال تلك السنة. وسيلاحظ القارئ الكريم أنني تجنبت ذكر الأسماء التي كانت حاضرة في عقد سابق على الرغم من استمرار بعضها في الكتابة وإصدار المجموعات القصصية وأعتذر لكتاب القصة من مختلف الأجيال عن عدم قدرتي على إدراج عناوين مجموعاتهم في هذه اللائحة المختارة التي فرضها حيز المجلة الذي لا يسع ذكر كل ما صدر خلال العقد الواحد، وأنبه إلى أمر آخر يتعلق بإغفال ذكر بعض السنوات نظراً إلى عدم صدور أية مجموعة قصصية خلالها أو عدم تمكننا من معرفة أسماء مجاميع قصصية صدرت في تلك السنة وقد يتكرر اسم كاتب في هذه الأنطولوجية لأنه الوحيد الذي أصدر مجموعة أخرى خلال السنة المذكورة دون بروز كاتب جديد:

الثلاثينيات/الأربعينيات/الخمسينيات:

نظراً إلى أن ما صدر خلال هذه الفترات الزمنية المشار إليها مجاميع لا تكاد تعد على أصابع اليدين، فقد ارتأينا ضرورة إثباتها جميعاً لأعداد المجموعة الصادرة خلال الثلاثينيات لأننا لم نعرفها ولم نتوصل إلى اسم صاحبها.

جدول ٢

الستينيات والسبعينيات:

شهدت القصة القصيرة خلال العقدين صدور مجاميع قصصية كثيرة بلغت حسب الإحصاء الذي قام به الباحث محمد قاسمي سبعاً وثلاثين مجموعة، ونظراً إلى أن الحيز لا يسمح بذكرها جميعاً فقد اقتصرنا على مجموعة تمثل كل سنة من سنوات العقد الواحد وأغفلنا ذكر السنوات التي لم تصدر خلالها أية مجموعة أو لم نتعرف إليها بسبب جهدنا القاصر.

جدول ٣

الثمانينيات والتسعينيات:

وهي الفترة الزاهية للقصة المغربية التي عرفت خلالها حضوراً مميزاً على مستوى كثرة الإصدارات وتنوعها وكثرة الأسماء التي طورت فن القصة وأمدتها بأنساغ جمالية وتعبيرية جديدة.

جدول ٤

بداية الألفية الثالثة:

وتشمل هذه اللائحة بعض المجموعات القصصية الصادرة خلال الألفية الثالثة، وهي لائحة تمثيلية لا تحصر أسماء كتاب هذه الفترة ولا تلم بكل ما صدر خلال هذه السنوات التسع لكنها تعكس بعض الحساسيات الفنية التي وقفنا عندها أعلاه.

جدول ٥

بهذه الأنطولوجيا المختارة من بعض النماذج الصادرة في بداية الألفية الثالثة نكون قد وقفنا عند أهم ملامح القصة المغربية القصيرة، ومن الأكيد أن هذه القراءة بحكم طبيعتها وغاياتها، تعد جهد المقل لأنها أرادت التعريف وسعت إلى رصد بعض خصائص القصة المغربية القصيرة في إلمامة سريعة. وعلى من يريد التوسع أن يرجع إلى الكتب العديدة التي تناولت القصة المغربية القصيرة التي أشرنا إلى بعضها في هذه الدراسة.

هوامش ومراجع:

ـ حول هذا الجانب انظر الفهرس الذي أثبته أحمد اليبوري للقصص المترجمة في المغرب خلال هذه الفترة آخر كتابه الرائد: تطور القصة في المغرب، مرحلة التأسيس، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الدار البيضاء، ٢٠٠٥، ص٦٦ وللتوسع في جانب نشأة القصة المغربية يمكن العودة إلى أحمد المديني: فن القصة القصيرة بالمغرب، (في النشأة والتطور والاتجاهات)، دار العودة، بيروت، (د.ت)، ص٥٥.

ـ اليبوري، المرجع نفسه، ص١٦٤.

ـ نجيب العوفي، ظواهر نصية، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ص١١٦ ـ ١١٧.

ـ إدريس الناقوري، «هل عندنا قصة قصيرة جديدة؟»، مجلة الفصول الأربعة، ليبيا، ع.٢٧، ديسمبر ١٩٨٤، (عدد خاص بالأدب المغربي)، ص١٦٩.

ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ـ محمد برادة، «التجنيس والمرجعية في القصة القصيرة بالمغرب»، ضمن كتاب جماعي بعنوان: القصة المغربية (التجنيس والمرجعية وفرادة الخطاب)، منشورات الشعلة، الدار البيضاء، ٢٠٠٦، ص٦٣.

ـ محمد أنقار، مجلة «قاف صاد»، ع.١، ٢٠٠٤، مجموعة البحث في القصة القصيرة، الدار البيضاء، ص.٧٧.

ـ محمد قاسمي، المجموعات القصصية الصادرة في الألفية الثالثة، مجلة «قاف صاد»، ع.١، ٢٠٠٤، مجموعة البحث في القصة القصيرة، الدار البيضاء، ص٥٤، وللباحث ببليوغرافيا عن القصة المغربية صادرة عن دار الجسور، وجدة، ١٩٩٩، بعنوان: «ببليوغرافيا القصة المغربية».

جدول ١

العقود	عدد المجموعات القصصية
سنوات الثلاثين	مجموعة واحدة
سنوات الأربعين	مجموعة واحدة
سنوات الخمسين	خمس مجموعات
سنوات الستين	ثلاث عشرة مجموعة
سنوات السبعين	أربع وعشرون مجموعة
سنوات الثمانين	إحدى وستون مجموعة
سنوات التسعين	مائة وتسع وأربعون مجموعة
الألفية الثالثة (2000/2004)	تسعون مجموعة
المجموع	**344**

جدول ٢

الكاتب	عنوان المجموعة	دار الطبع أو الناشر	سنة الطبع أو النشر
عبد المجيد بن جلون	وادي الدماء	المكتب الثقافي الدولي/القاهرة	١٩٤٧
			١٩٥١
محمد الخضر الريسوني	أفراح ودموع	المطبعة الحسنية/تطوان	١٩٥٣
محمد الخضر الريسوني	صور من حياتنا الاجتماعية	نفس المطبعة	١٩٥٥
محمد الصباغ	اللهاث الجريح	دار الكتب / بيروت	١٩٥٦
أحمد عبد السلام البقالي	قصص من المغرب	المطبعة العالمية/القاهرة	١٩٥٧
محمد الخضر الريسوني	ربيع الحياة	المطبعة الحسنية/تطوان	

جدول ٥

الكاتب	عنوان المجموعة	دار الطبع أو الناشر	سنة الطبع أو النشر
سعيد الفاضلي	أيام مغلقة	المعارف الجديدة/الرباط	٢٠٠٠
أحمد العبدلاوي	قبل أن تنام هذه الليلة	سليكي إخوان/طنجة	٢٠٠١
عبد المجيد جحفة	فنطازيا	مجموعة البحث في القصة/الدار البيضاء	٢٠٠٢
سعيد منتسب	جزيرة زرقاء	مجموعة البحث في القصة/الدار البيضاء	٢٠٠٣
عبد الواحد استيتو ومحمد	أشياء تحدث	ألطوبريس/طنجة	٢٠٠٤
سعيد احجيوج	متوازيات	مجموعة البحث في القصة/الدار البيضاء	٢٠٠٥
محمد الشايب	المخلوقات العجيبة	دار النشر المغربية/الدار البيضاء	٢٠٠٦
عبد اللطيف الزكري	خرافات تكاد تكون معاصرة	منشورات زاوية للفن والثقافة/ الرباط	٢٠٠٧
محمد اشويكة	سرير الدهشة	منشورات أجراس/الدار البيضاء	٢٠٠٨
محمد اكويندي	الخروج من السلالة	منشورات وزارة الثقافة/الرباط	٢٠٠٩
عبد المنعم الشنتوف			

جدول ٣

الكاتب	عنوان المجموعة	دار الطبع أو الناشر	سنة الطبع أو النشر
أحمد اشماعو	قدر العدس	المطبعة الوطنية/الرباط	١٩٦٤
عبد الكريم غلاب	مات قرير العين	دار الكتاب/الدار البيضاء	١٩٦٥
محمد بيدي	سبع قصص	الدار البيضاء	١٩٦٦
خناثة بنونة	ليسقط الصمت	الرباط	
أحمد بناني	فاس في سبع قصص	المصراتي/طرابلس	١٩٦٧
ربيع مبارك	سيدنا قدر	وزارة الثقافة/دمشق	١٩٦٨
محمد زفزاف	حوار في ليل متأخر	محمد الخامس/فاس	١٩٦٩
عبد الرحمن الفاسي	عمي بوشناق	مطبوعات وزارة الثقافة	
		والتعليم	١٩٧٠
إدريس الخوري	حزن في الرأس وفي القلب	الأمنية/الرباط	١٩٧٢
محمد عز الدين التازي	أوصال الشجر المقطوعة	دار النشر المغربية/الدار	١٩٧٣
		البيضاء	١٩٧٥
رفيقة الطبيعة	تحت القنطرة	دار الكتاب/الدار البيضاء	١٩٧٦
عبد السلام العزيز	حصيد الأيام	دار الكتاب/الدار البيضاء	١٩٧٧
محمد شكري	مجنون الورد	دار الآداب/بيروت	١٩٧٨
ليلى أبو زشيد	بضع سنبلات خضر	الدار التونسية/تونس	١٩٧٩

جدول ٤

الكاتب	عنوان المجموعة	دار الطبع أو الناشر	سنة الطبع أو النشر
محمد الهرادي	اللوز المر	اتحاد الكتّاب العرب/دمشق	١٩٨٠
محمد قنديل بعاير	ويأتي بعدنا آخرون	مطبعة الرسالة/الرباط	١٩٨١
محمد زفزاف	غجر في الغابة	المؤسسة العربية للدراسات/ بيروت	١٩٨٢
محمد إبراهيم بوعلو	٥٠ أقصوصة في دقيقة	دار النشر المغربية/الدار البيضاء	١٩٨٣
المهدي الودغيري	ثلاثية الملأ واللون	دار النشر المغربية/الدار البيضاء	١٩٨٤
إدريس الصغير	وجوه مفزعة في شارع مرعب	المنشأة العامة/ليبيا	١٩٨٥
أحمد بو زفور	النظر في الوجه العزيز	منشورات الجامعة/الدار البيضاء	١٩٨٦
أحمد المديني	المظاهرة	دار النشر المغربية	١٩٨٧
بشير جمكار	النهر يجري	مؤسسة بنشرة/الدار البيضاء	١٩٨٨
محمد الدغمومي	الماء المالح	منشورات التل/الرباط	١٩٩٠
حسن البقالي	سبعة أجراس	اتحاد كتاب المغرب/الرباط	١٩٩١
محمد أنقار	زمن عبد الحليم	مؤسسة الأعمال الاجتماعية/كلية الآداب بتطوان	١٩٩٢
عبد الحميد الغرباوي	برج المرايا	المركز الثقافي العربي/الدار البيضاء	١٩٩٣
لطيفة باقا	ما الذي نفعله	اتحاد كتاب المغرب/الرباط	١٩٩٤
أم سلمى	إيقاعات في قلب الزمن	النجاح الجديدة/الدار البيضاء	١٩٩٥
عبد العالي بركات	أشياء صغيرة	اتحاد كتاب المغرب/الرباط	١٩٩٦
عائشة موقيظ	ألبوم	النجاح الجديدة/الدار البيضاء	١٩٩٧
شكيب عبد الحميد	متاهات الشنق	النجم/الجديدة	١٩٩٨
هشام حراك	السوق اليومي	الهلال العربي/الرباط	١٩٩٩

نماذج من الرحلات الأوروبية إلى المغرب خلال العصر الحديث

خاليد فؤاد طحطح

رغم انتماء فن الرحلة إلى جنس الأدب، فإن الاهتمام ازداد بهذا الجنس الأدبي كمجال خصب لدراسات علم الاجتماع والتاريخ وغيرهما من العلوم الأخرى لما يوفره من مادة معرفية متميزة وخصبة.
وقد تعددت الأسفار والرحلات الأوروبية إلى المغرب، واختلفت من حيث المدة الزمنية، وأغلبها كان بتمويل حكومات بلادهم لأهداف استعلامية واستكشافية لذلك تميزت هذه الرحلات بدقة الوصف والملاحظة.

مميزات الرحلة والرحالة

إن الرحلة مرتبطة دائماً بما هو طريف، غريب، عجيب، مختلف، مشوق، مناقض. والرحالة يكون في الغالب شخصاً) هاوياً، مولعاً بالأسفار، مغامراً، شجاعاً، متفتحاً، متمكناً، كفؤاً).

فإلى أي حد توفرت هذه الخصائص في الرحلات موضوع العرض؟

لقد مكث بعض السفراء الأوروبيين بالمغرب مدة طويلة وكان منهم سفراء دائمون أحياناً. تميزوا بالكفاءة وإتقان اللغات واستفادوا من تجارب زملائهم السابقين ومنهم من كان له تكوين دبلوماسي وأكاديمي رفيع المستوى، سيطرت عليهم روح مغامرة نتج عنها أغلبهم في الهيئة التنكرية التي تقمصوها وكان منهم السفراء والمستشرقون والكتاب والجواسيس والعسكريون وغيرهم حسب طبيعة المهام الموكولة إليهم، وهذا خلاف المبعوثين من المغاربة إلى أوروبا الذين مكثوا مدة قصيرة تناسبت مع سفاراتهم المؤقتة ولم يكن لدى جلهم أي تكوين أو إتقان للغات، إذ كانوا يستعينون باليهود كمترجمين وغلبت عنهم روح المغامرة فقد غلب عليهم طابع الخوف والترقب والتوجس والتردد والإحساس بالغربة والوحدة وكمثال على ذلك نقدم لكم نموذج السفير المغربي التمكروتي الذي جاء به السلطان السعدي أحمد المنصور الذهبي من زاوية في تمكروت، دون أن تكون له خبرة كافية بهذا الميدان فقد كان أفقه الجغرافي محدوداً في المنطقة التي عاش فيها(١).. فإحساسه بالغربة طول رحلته، واشتياقه لوادي درعة، وتشبيهاته المتكررة للسفن بالجبال الشوامخ، وميلها يميناً ويساراً بالبهيمة التي تتمرغ في التراب، تعكس الأفق الضيق لهذه الشخصية وقد كان شديد الخوف من البحر يقول من نفسه «وقد خصني الله سبحانه بالخوف الكثير من البحر... حتى كان الخوف يمنعني النوم ينام الناس وأسهر أنا أرعى السفينة لا أقدر على ميلها، وإذا بدأ الريح وتحرك البحر وأزبد... فإذا رأيت ذلك طار عقلي... وخفت أن أموت غرقاً»(٢). وقد قدم حكاية معبرة عن موقفه من البحر فقال: «ومما يحكى في بلادنا أن رجلاً من امتحن في البحر وابتلي ببلائه) نجا من الموت غرقاً (حلف ألا يسكن إلا في بلد لا يعرفون البحر ولا آلته، فرفع مقدافاً وجعل يسير من بلد إلى بلد ويعرّفه للناس إلى أن أتى به درعة) منطقة صحراوية جنوب المغرب (، فقال لأهلها ما هذا؟ قالوا هذا آلة يدخل بها الخبز إلى الفرن ويستخرج فسكن هناك»(٣). أشهر الرحلات الأوروبية إلى المغرب.

١ ـ رحلات علي بك (دومينكو باديا) ما بين (١٨٠٣م/١٨٠٧م):

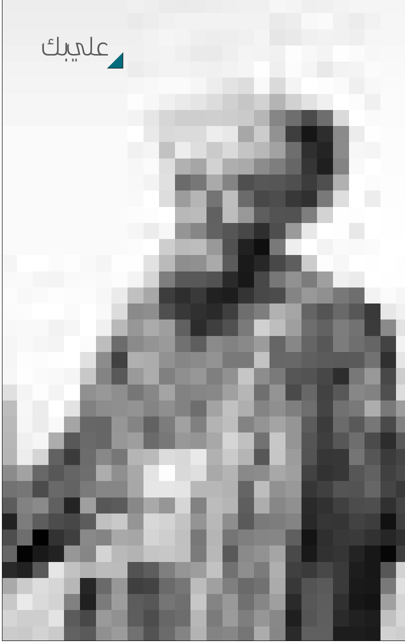
عرف تاريخ المغرب الحديث توافد عدد من الرحالة الأوروبيين الذين في الكثير من الأحيان لم تكن الأهداف الحقيقية من زياراتهم هي المعبر عنها ظاهرياً، وإنما كانت هذه الزيارات لأسباب سياسية تهدف لخدمة مصالح البلد الذي يعملون لحسابه. في هذا الإطار يدخل الجاسوس الإسباني «DomingoBadia» الذي تقمص مظهر وجيه مسلم يدعى علي باي العباسي، وهو من أشهر الرحالة الجواسيس إلى المغرب خلال ق ١٩م.

رحلات علي بك إلى إفريقيا وآسيا بين ١٨٠٣ـ ١٨٠٧ هي رحلة مليئة بالثراء في الوصف والتنوع والبراعة في التعبير، وتضم بشكل كبير المعلومات الجغرافية والتاريخية عن المناطق التي زارها، منها سنتان قضاهما بالمغرب، قبل أن يتجه إلى المشرق، وقع كتابه بشريف وأمير عباسي ورع عالم حكيم وحاج إلى بيت الله، وهو لم يكن في الحقيقة إلا الكاتب الإسباني من برشلونة دومينكو باديا، المسؤول السابق من مصلحة التبغ بقرطبة، تعلم اللغة العربية اعتماداً على نفسه وحفظ ما تيسر من القرآن وختن نفسه في لندن (٤) على يد طبيب يهودي (٥)، ثم اتجه إلى المغرب متنكراً في زي عربي، مدعياً أنه من الشرفاء أحفاد النبي صلى الله عليه وسلم، وأنه من مواليد حلب بسوريا، كان هدف دومينكو باديا أو علي باي كما ادعى إقناع السلطان المغربي المولى سليمان بقبول الحماية الإسبانية وذلك درءاً لخصومه الطامعين من الفرنسيين والإنجليز وإذا فشل هذا المخطط فإنه سيلجأ إلى دعم بعض الثوار لإيقاد فتنة داخلية تساعد على إضعاف المغرب وتسهل احتلاله على الإسبان وقد كان هذا المخطط مدعوماً من طرف الملك الإسباني كارلوس الرابع، كما أنه فيما بعد عرض مشروعه لاحتلال المغرب على نابليون بونابرت، لذلك يمكن القول إن دومينكو باديا عمل جاسوساً لإسبانيا ولفرنسا أيضاً.

مكانة علي باي عند السلطان والعلماء والعامة :

استطاع علي باي أن يحوز ثقة السلطان المولى سليمان الكاملة، حظي بالجلوس إلى جانبه، وأصبح من المقربين إليه ومن خاصته، وهو الوحيد الذي استخدم مظلته التي يستظل بها أثناء تنقل موكبه، وقد كان يعتبره «في مقام ابنه» فبعد سنة من وصوله أصبح في منزلة الأمراء.

وكان مولاي سليمان يستقبله كل يوم جمعة بالقصر الملكي حيث يتناول وجبة الغداء في حضرته، كما أن هذا الأخير كان يزوره في بيته، وقد خصص له أثناء إقامته بمراكش المنزل الذي كان مخصصاً من قبل للصدر الأعظم) الوزير الأكبر (، كما منحه ضيعة خاصة بالاستجمام خارج المدينة، تعتبر من أكبر الضيعات التي توجد بالمنطقة، وكانت الطريقة التي تقدم له بها التحية في المناسبات الرسمية لا تختلف عن تلك التي تقدم للسلطان، وقد ساعدته ثقافته العلمية الواسعة وتقمصه لشخصية دينية ورعة في كسب ود السلطان المغربي، وقد أثار حديث الناس بعلمه الغزير خصوصاً بعد رصده لبعض الظواهر الطبيعية ككسوف الشمس، وفي حضرة السلطان قام ببعض التجارب العلمية جعلت إعجاب هذا الأخير به يفوق كل تصور، لقد كان يتفاخر علي باي بذلك، فقد



أصبح في ظرف وجيز من العلماء المقربين إلى البلاط، كما أن عطاياه وصدقاته لفقراء المسلمين كانت بطنجة مضرباً للأمثال ويا لسوء حظ متسولي طنجة اليوم من غيابه.

كيف قدم علي باي صورة المجتمع المغربي:

"قدم دومينكو باديا) علي باي (وصفاً دقيقاً لطقوس الإسلام وشعائره ومعتقداته كما عرف بالحياة الاجتماعية للمسلمين، لكنه كان في الغالب متحيزاً وغير موضوعي وقدم صوراً مشوهة ونمطية عن الإسلام لم تكن مغايرة لمن سبقه من المستشرقين.

* وصفه لوضعية العلوم والتعليم بفاس: «شيخ يجلس القرفصاء ويطلق صرخات

مرعبة، أو يرتل في نبرة نائحة آيات من القرآن، التي ترددها وراءه مجموعة من الفتيان بأصوات حادة ناشزة، ولأن النبي لم يخصص مكاناً للنساء في الجنة فإننا لا نجدهن في المسجد ولا في صلاة الجماعة» !!!!(٦).

ويستطرد قائلاً: «وفي فاس مساجد كثيرة، تخيلوا شيخاً يقتعد الأرض يطلق صرخات منفرة، أو يتمتم بكلام ما بنبرة شاكية، ويحيط به خمسة عشر صبياً أو عشرون يشكلون حوله حلقة ويرددون صراخه، أو تمتمته على غير نظام، هكذا الدرس لدى المسلمين» !!(٧).

أما عن وضعية العلوم فيقول: «النساء والرجال غارقون في الجهل المطبق، فلا أحد في طنجة سمع عن كروية الأرض كما أنهم لا يفرقون بين التنجيم وعلم الفلك» (٨).

* وضعية السكان: ومما استرعى انتباهه أيضاً وضعية السكان (فهم لا يعرفون استغلال مواردهم، وغالباً ما يفترشون الأسمال ويتسكعون في كل الطرقات نهاراً أو يجلسون في الساحات العامة في حلقات، منهمكين في محادثات فارغة لا نهاية لها) (٩)، وقد حدد سكان طنجة بعشرة آلاف (أكثر ما يميزهم هو الكسل.. من أطرف ما شاهدت مجلس القائد الذي يستقبل يومياً الناس لفض مشاكلهم شفهياً، تمدد فوق سجادة تحف به وسائد كثيرة يأتي المتنازعان ويجثوان أمامه على الركب ينطلقان في الشكوى في آن واحد فلا تفهم ولا القائد يفهم شيئاً حتى يتدخل الحرس لإسكاتهما تحت الضرب ثم يدلي القائد بحكمه، ويخرج المتنازعان تحت ضربات أخرى من الحراس، ليس لدى القائد أي مرجع قانوني إلا فطرته وما يحفظ من آيات) (١٠).

* وصفه للختان: يقول دومينكو باديا «دخلنا طنجة في العاشرة صباحاً وشاءت الصدفة أن يكون وصولنا يوم عيد مولد نبي الإسلام الذي يختن فيه صغار المسلمين... قيل لي إن حفلات الختان ستمتد لأيام، ولكني انتظرت إلى اليوم الأخير لأحضر إحداها.. فقد اتجهت إلى المسجد الجامع، وقابلت في الطريق جموعاً غفيرة.. اجتزت الباحة، وكانت بدورها غاصة وكان بالباب رجل يستقبل الوافدين، واثنان يحملان المباضع، وآخران كيساً من المساحيق يرشون بها على الطفل المختون، ووراء هؤلاء فريق من الصبيان ينتظرون دورهم وعلى بعد خطوات كانت جوقة موسيقية تعزف ألحاناً نشازاً واضح. فالصغير يأتي به والده ويتلقفه الرجل المكلف بالاستقبال، ويرفع ثوبه ويقدمه إلى الختان في هرج ومرج ويجذب الجميع انتباه الطفل الى السقف مشيرين بأصابعهم.. العملية لا تستغرق إلا دقائق، ويمنعنا صخب الصغار للأسف من سماع صراخ الضحية، فهم لم يكن قرب منه، وأخيراً تأتي امرأة وتحمل الصبي على ظهرها وتغادر به الجامع وهو يعتمر برنساً جميلاً» (١١).

* وصفه لطقوس الزواج: يقول دومينكو باديا «فبعد توقيع عقد القران تبعث أسرة العريس إلى أسرة الخطيبة هدايا كثيرة ليلاً في طقوس خاصة تحملها جوقة من العازفين السيئي العزف والذوق طبعاً، ويصاحبهم موكب النساء المزغردات» (١٢).

ويضيف قائلاً: «وتقاد العروس في موكب شبيه بمواكب الختان.. فأربع رجال يحملون العروس في سلة، نعم سلة كبيرة مغلقة، بحيث لا تكاد تصدق أن في داخله امرأة، وإذ يتلقى العريس السلة يرفع غطاءها ويرى للمرة الأولى شريكة حياته المقبلة» (هو وحظه) (١٣).

وعن الموسيقى التي تعزف بالأعراس يقول) وأية موسيقى هي التي يعزفون؟ إنها لا تطرب حتى أقل الآذان رهافة، يبدأ موسيقيان اثنان بالعزف فيذهب كل منهما في اتجاه لا جامع بين الأنغام الصادرة عن الآلتين، ولا يعرفون الناس هنا العزف على النوتة، وإنما يعزفون من الذاكرة وكما يحلو لكل عازف) (١٤).

٢ـ شارل دوفوكو: وصف المغرب ١٨٣٤ م/ ١٨٨٣م:

قدم إلى المغرب من الجزائر، تنكر في زي

يهودي، زار المناطق الشمالية أولاً ثم قصد فاس وبلاد تادلة وسوس ودرعة والصحراء، وقد وصف جميع مناطق المغرب مع رسومات توضيحية عن كل منطقة.
يعتبر من أشهر الجواسيس الفرنسيين قام برحلة استكشافية إلى المغرب سنة ١٨٨٣ لم يهتم بطنجة لكثرة ما كتب عنها سابقاً. وكان الغرض الأساسي من رحلته التعرف إلى المناطق المجهولة التي لم يصل إليها الأوروبيون من قبل، فكانت محطته الأولى بعد طنجة هي مدينة تطوان.

* وصفه لبعض مدن المغرب: أقام بتطوان عشرة أيام، وصف بساتينها بالروعة، وتحدث عن ينابيع المياه بها، وقال عنها إنها جد حصنة أهلها شديد والتدين واعتبر أن الملاح المنطقة المخصصة لسكن اليهود بتطوان أفضل ما رآه في المغرب، وقدر عدد اليهود بها بحوالي ستمائة (١٥).

من تطوان انطلق في اتجاه شفشاون وصف تضاريسها، وقدم رسومات لها، وتحدث عن اليهود بها ومعاناتهم، ووقف على لغة منطقة بني حسان الذين يضيفون تعابير دخيلة للعربية كحرف الدال التي يجعلونها تسبق الأسماء مثل قولهم وادي د نخلة جبل د الأخماس (١٦).

عاد من شفشاون إلى تطوان ومنها إلى فاس مروراً بالقصر الكبير التي وصفها بأقبح مدن المغرب، فهي سيئة البناء وقد تحدث عن صعوبة إيجاد غرفة للمبيت بالنسبة لرجل يهودي، ومع ذلك يقول «حصلت في الأخير على غرفة، وأية غرفة لم أظن يوماً أن كمية العنكبوت والفئران كان في إمكانها أن تتجمع في مجال ضيق كهذا» (١٧).

ثم تحدث عن أغرب الأشياء بهذه المدينة قائلاً: «أحد الأشياء التي يلاحظها المرء بكثرة في هذا المكان، الأعداد التي لا تحصى من اللقالق، إذ لا يوجد منزل بلا عش لهذه الطيور، أظن أن عددها يقارب أو يفوق عدد سكان المدينة» (١٨).

الهـوامش:

١ـ الغاشي، صورة مغربية للإمبراطورية العثمانية خلال القرن السادس عشر نموذج التمكروتي، مجلة الاجتهاد، عدد ٤٤، مرجع سابق، ص ٩٠.

٢ـ عبد اللطيف الشاذلي، مسألة الانتماء من خلال رحلة التمكروتي للقسطنطينية سنة ١٥٩٠، أعمال ندوة) الرحالة العرب... (مرجع سابق، ص ٤١.

٣ ـ المرجع أعلاه، ص٤١.

٤ـ خوان غويستيلو (في الاستشراق الإسباني) ترجمة كاظم جهاد نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٨، مطبعة النجاح الجديدة، ص١٤١.

٥ ـ عبد الحفيظ حمان) المغرب والثورة الفرنسية (مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠٢، ص ١٧٢.

٦ـ خوان غويستيلو) في الاستشراق الإسباني(مرجع سابق، ص١٥٠.

٧ ـ المرجع أعلاه، ص٢٦٦ ـ ٢٦٧.

٨ ـ نفسه ص٢٦٦.

٩ـ عبد الحفيظ حمان) رحلات الأوروبيين إلى شمال إفريقيا في مطلع القرن ١٩، نموذج رحلة دومينكو باديا إلى المغرب ١٨٠٣ ـ ١٨٠٧، ص٣١ـ٣٨.

١٠ ـ خوان غويستيلو) في الاستشراق الإسباني (مرجع سابق، ص٢٦٥ـ٢٦٦.

١١ ـ المرجع أعلاه، ص ٢٦٤.

١٢ ـ نفسه ص٢٦٦.

١٣ ـ نفسه، ص ٢٦٦.

١٤ ـ نفسه.

١٥ـ انظر شارل دوفوكو) التعرف إلى المغرب ١٨٣٣ـ ١٨٤٤ ترجمة المختار بلعربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الاولى، ١٩٩٩، من ص٤ إلى ص٥.

١٦ ـ المرجع أعلاه، من ص٨ إلى ص٩.

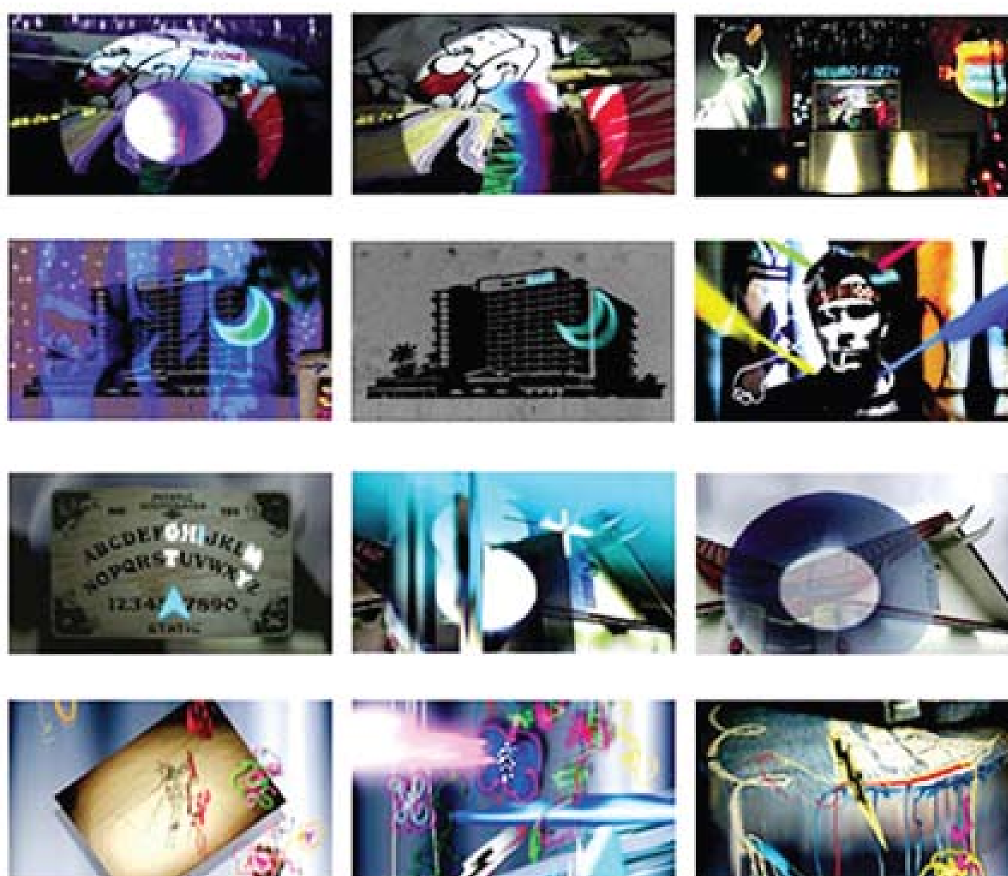
١٧ ـ نفسه ص١٥.

١٨ ـ نفسه.

ليف مانوفيتش

التفاعل بوصفه حدثاً جمالياً

ترجمة: د.عبير سلامة



ليف مانوفيتش Lev Manovich فنان وكاتب ومبرمج، ولد في موسكو وانتقل إلى مدينة نيويورك سنة ١٩٨١ ليحصل من جامعتها على درجة الماجستير، ثم الدكتوراه من جامعة روشيستر - التي تتبع فيها تحت عنوان هندسة الرؤية The Engineering of Vision جذور ميديا الكمبيوتر منذ سنة ١٩٦٠. يعمل حالياً أستاذاً في قسم الفنون المرئية بجامعة كاليفورنيا سان دييجو، ومديراً لمعمل التحليل الثقافي في معهد كاليفورنيا للمعلومات. تحظى عروضه الفنية وكتاباته بتقدير عال داخل أمريكا وخارجها، من أهم كتبه: لغة الميديا الجديدة وسينما ناعمة.

المقالة التالية منشورة على موقعه الخاص، بعنوان: Interaction as an aesthetic event

هل انتبهت إلى أن الهاتف الذي تملكه –على افتراض أنه نموذج مما توفر في العامين الماضيين– يلعب معك باستمرار؟ إنه يغويك بالصور المتحركة والأيقونات والأصوات، بل للمسات الأخيرة في الشكل والسطح وملمس أزراره وكل تفصيلة أخرى من التحديدات المادية والإعلامية. إذا تذكرت أول هاتف جوال امتلكته – دعنا نقول في نهاية التسعينات أو ربما حتى في السنوات الأولى من هذا العقد فستجد أن الفرق في التصميم مذهل.

التغيير في تصميم الهواتف الجوالة مجرد مثال لاتجاه أكبر أدعوه «تجميل أدوات المعلومات» خلال التسعينات دخل التفاعل مع المعلومات عن طريق الكمبيوتر والأجهزة التي تعتمد على الكمبيوتر تدريجياً في حياة الناس خارج مجالات العمل بسبب ما ينطوي عليه من إمكانات تعدد وظيفي وتوسع، الكمبيوتر وأجهزة أخرى تعتمد عليه مثل الهاتف المحمول أصبح يستخدم لجميع أنواع الأنشطة غير المتعلقة بالعمل: الترفيه، الثقافة، الحياة الاجتماعية، والاتصال مع الآخرين.

ولأن هذه الأجهزة – الهواتف المحمولة، أجهزة الكمبيوتر المحمول، أجهزة الكمبيوتر الكفي (PDA)، مُشغلات الميديا، الكاميرات الرقمية، منصات الألعاب المحمولة – أصبحت أشياء استهلاكية تستخدم في جميع مجالات الحياة، فإن جمالياتها تبدلت وفقاً لذلك. الارتباط بثقافة العمل والمكتب والتركيز على الكفاءة والأداء الوظيفي حلت محلهم معايير ومرجعيات جديدة، كأن تكون هذه الأجهزة صديقة، لعوبة، ممتعة، مُرضية جمالياً، تعبيرية، أنيقة، تدل على هوية ثقافية، ومصممة للإرضاء العاطفي. وبناء على ذلك نجد أن صيغة التصميم الحداثي «الشكل يتبع الوظيفة» حلت محلها صيغة جديدة هي «الشكل يتبع العاطفة».

شيء آخر حدث في هذه العملية. حتى هذا العقد كان تصميم واجهات المستخدم تحكمه في الغالب فكرة أن الواجهة ينبغي أن تكون غير مرئية. في الواقع، الواجهة الناجحة حقاً كان من المفترض أن تكون تلك التي لا يلاحظها المستخدم. هذا النموذج كان معقولاً حتى منتصف التسعينات – أي خلال الفترة التي كان الناس فيها يستخدمون أجهزة المعلومات خارج العمل على أساس محدود. ولكن ماذا يحدث عندما تزيد كمية هذه التفاعلات إلى حد كبير وتصبح أجهزة الإعلام مرافقة حميمة لحياة الناس؟ كلما استخدمت هاتفاً محمولاً، جهاز كمبيوتر، مُشغّل ميديا أو جهاز معلومات شخصية آخر، كلما كانت «تتفاعل مع الواجهة» نفسها.

بصرف النظر عما إذا كان المصممون قد لاحظوا هذا بوعي أو بدون وعي، اليوم يعكس تصميم واجهة المستخدم هذا الواقع الجديد. لم يعد المصممون يحاولون إخفاء الواجهات، بل تتم معاملة التفاعل بوصفه حدثاً، كمقابل للحدث «العارض» أو غير المتوقع، كما كان الحال في نموذج «واجهة غير منظورة» السابق. بعبارة أخرى، استخدام أجهزة المعلومات الشخصية الآن يُعتبر تجربة مدبرة بعناية، لا مجرد وسيلة لتحقيق غاية. التفاعل يلفت الانتباه صراحة إلى نفسه. الواجهة تُشرك المستخدم في نوع من اللعب.


ليف مانوفيتش

مطلوب من المستخدم أن يكرس موارد عاطفية وإدراكية ومعرفية كبيرة لمجرد تشغيل الجهاز.







متى ظهر هذا النموذج الجديد؟ على مدى السنوات القليلة الماضية لاحظ الصحفيون ومراقبو التكنولوجيا كيف أن تصاميم تكنولوجيا المعلومات الشخصية أصبحت تؤكد على الجماليات. في الماضي، كان الحدث الرئيسي الذي بدأ هذا الاتجاه هو إنتاج أجهزة آبل ماكنتوش الملونة في عام 1998 ولكن هذا ليس سوى جزء من القصة. أصبح التصميم الصناعي مركزياً بالنسبة لمجتمع مستهلك حديث منذ عقود، لذلك حظي باعتراف الصحافة والمؤسسات الثقافية وعلى النقيض من ذلك، لأن مجالات تصميم الواجهة وتصميم التفاعل حديثة جداً فما زالت حتى الآن تحت رادار اهتمام الرأي العام. لذلك، وكما لاحظ الصحفيون، توظف التصميمات الحالية الأشكال التعبيرية، تستفيد من الشفافية والوضوح وتعتمد على لمسات أخيرة مادية مثيرة للاهتمام وهكذا، لم يعترفوا صراحة بأن هذا التجميل المماثل يؤثر في بُعد آخر للمنتجات التكنولوجية، أي يؤثر في واجهاتها.

النموذج الحالي لجهاز معلومات شخصية مثل جهاز الهاتف المحمول له نوعان من الواجهات. واجهة مادية مثل الأزرار وغطاء الهاتف. الواجهة الثانية واجهة ميديا: أيقونات جرافيكية، قوائم وأصوات. النموذج الجديد الذي يعامل التفاعل بوصفه تجربة جمالية ذات مغزى ينطبق بالتساوي على النوعين من الواجهات.

المثال الأكثر إثارة للنقلة التاريخية في كيفية فهم الواجهات هو الفرق في تصميم واجهة المستخدم بين الأجيال المتعاقبة من نظام التشغيل المستخدم في أجهزة كمبيوتر آبل – OS 9 و OS X. كان نظام التشغيل التاسع، الذي أطلق في أكتوبر سنة 1999، آخر إصدار لنظام تشغيل ماك لا يزال يستند إلى النظام الأصلي الذي جاء مع أول ماكنتوش في عام 1984 مظهره وملمسه أي الهندسة الدقيقة للخطوط الأفقية والرأسية بالمثل لوحة الألوان المحدودة بدرجات الرمادي والأبيض، الأيقونات البسيطة والعملية – يتحدثان عن التصميم الحداثي وإيديولوجية «الشكل يتبع الوظيفة». إنها تتناسب مع الحُلل الرمادية، مباني المكاتب ذات الأسلوب العالمي وثقافة المكتب في القرن العشرين كله.

الإصدار التالي من نظام التشغيل الذي تم إنتاجه في عام 2001 OS X – كان مقاربة مختلفة جذرياً لواجهة الجديدة كانت تُسمى أكوا Aqua أيقونات أكوا، أزرار، نوافذ، مؤشر وعناصر أخرى في الواجهة كانت ملونة وثلاثية الأبعاد. تم استخدام الظلال والشفافية. البرامج تتحرك عندما تبدأ. الأيقونات موجودة في إطار ويزداد حجمها بمرح كلما حرك المستخدم المؤشر فوقها. وإذا كانت الخلفيات الافتراضية لسطح المكتب في نظام التشغيل التاسع أحادية اللون ومسطحة، فإن الخلفيات التي جاءت مع أكوا كانت بصرياً أكثر تعقيداً من ذلك بكثير، ملونة أكثر، وجازمة تلفت الانتباه إلى نفسها بدلاً من محاولة أن تكون غير مرئية.

في نظام التشغيل العاشر، أُعيد تعريف التفاعل مع آلة معالجة المعلومات العالمية في عصرنا – أجهزة الكمبيوتر الشخصي – ليصبح تجربة جمالية صريحة. أصبحت هذه التجربة الجمالية مهمة مثل الوظيفية) أو «الاستخدام» بمصطلحات تقنية. (كلمة جماليات ترتبط عموماً بالجمال لكن هذا ليس هو المعنى الوحيد وثيق الصلة بالموضوع. بموجب نظام التشغيل العاشر، تم تجميل واجهة المستخدم بمعنى أنها أصبحت الآن جذابة للحواس وتعمل على تنشيطها وليس فقط تنشيط عمليات الإدراك في المستخدمين

حتى تعمل معاً لخلق كل غني، سلس، ومتسق حسياً. ينطبق هذا أيضاً على طريقة عمل الأجهزة والبرامج معاً. وكمثال على ذلك، تأمل التنسيق بين الحركة الدائرية لإصبع المستخدم على عجلة مسار الآيبود الأصلي والحركة الأفقية المطابقة للقوائم على الشاشة (المستعارة من منظومة نظام التشغيل العاشر).





لو تأملت جميع تصميمات imacs، ipods، powerbooks وغيرها من منتجات آبل التي نالت جوائز، فستجد أن تحويل آبل من شركة لصنع المعدات والبرمجيات إلى رائدة على مستوى العالم في تصميم المنتجات الاستهلاكية هو في حد ذاته أكثر الأمثلة وضوحاً على ما أدعوه تجميل أدوات المعلومات. ومن المناسب هنا أن نذكر معنى كلاسيكياً آخر للجمال: «التنسيق بين جميع أجزاء وتفاصيل أي عمل فني أو تصميم» – خطوط، أشكال، ألوان، قوام، مواد، حركات، وأصوات. (أتحدث عن الجماليات الكلاسيكية لأن فن القرن العشرين في كثير من الأحيان يرمي إلى تأثيرات عكسية: الصدمة، التعارض، تأسيس معنى وتجربة جمالية من خلال المونتاج بدلاً من توحيد الأجزاء). النجاحات التجارية والنقدية لمنتجات آبل والمشاعر الحماسية حقاً التي تثيرها في كثير من الناس تتعلق إلى حد كبير بدرجة هذا التكامل الذي لم يُر حتى الآن في منتجات تجارية ضمن هذا النطاق من الأسعار. في كل منتج جديد أو نسخة، يتم تطوير التفاصيل

في بداية القرن الحادي والعشرين بدأت شركات تكنولوجية أخرى تدريجياً باتباع آبل في وضع المزيد والمزيد من التركيز على تصميم منتجاتها عبر جميع فئات الأسعار. بدأت شركة سوني تستخدم عبارة «أسلوب سوني» في كتالوجاتها وفي موقعها الإلكتروني ومخازنها، وجلبت أجهزة VAIO المحمولة تصميماً صناعياً رفيع المستوى إلى فئة أجهزة ويندوز المحمولة. وفي عام 2004 أنتجت شركة نوكيا خطها الأول من «هواتف أنيقة» معلنة أن التكنولوجيا الشخصية يمكن أن تكون «موضوع رغبة». بعد عامين أصبح ذلك صحيحاً بالنسبة لمجمل سوق الهواتف المحمولة واستطاعت سامسونج عن طريق الاستثمار في التصميمات الصناعية لمنتجاتها الاستهلاكية، أن تتطور من كونها مورداً غير معروف إلى علامة تجارية عالمية. حتى الشركات التي كانت منتجاتها المعلوماتية تُستخدم بشكل يكاد أن يكون حصرياً من قبل المحترفين ورجال الأعمال

بدأت المنافسة في تصميم منتجاتها على سبيل المثال، نسخة 2006 الجديدة من هواتف بلاك بيري الذكية والشائعة بين رجال الأعمال والمهنيين تم تقديمها مع هذا الشعار: «بلاك بيري بيرل – صغيرة، ذكية، وأنيقة».

منذ صُنعت المنتجات التكنولوجية المتنقلة مثل الهواتف المحمولة عن طريق مجموعة متنوعة من الشركات أصبحت لكل تصميم واجهة خاصة به) على الأقل حتى الآن(. في أي لحظة يمكننا أن نجد مجموعة متنوعة من تصميمات الواجهة ولكن إذا ألقينا نظرة على تطور واجهات الميديا في الهواتف المحمولة في الفترة من أواخر التسعينات حتى الآن (2006)، فبشكل عام سنجده قد مضى على النحو التالي. أولاً، تم تغيير واجهات المستخدم من أبيض وأسود إلى ملونة. بعد ذلك، تم تغيير عناصر القائمة إلى أيقونات ملونة – اعتماداً على ما ترى شركة ما أنه سيلبي بشكل أفضل متطلبات الذين يشترون

منتجاً معيناً – صُممت لتكون لطيفة، أو كاريكاتيرية، أو أنيقة، إلخ. وفي وقت لاحق أضيفت الرسوم المتحركة في جميع أنحاء واجهة الهاتف المحمول، مع أيقونات وعناصر قائمة منزلقة، ملتفة، موسعة، وتقوم بحركات أخرى أكثر تعقيداً عندما يتم تفعيلها (وهكذا، عندما قدم موقع سامسونج الأمريكي في عام 2006 عروض موبايل الشركة بعنوان «ولا لحظة خاملة»، يمكن أن يشير هذا على قدم المساواة إلى قدرات ميديا الهاتف وفعل التفاعل معها). بالتوازي مع هذه الحركة التدريجية من واجهة المستخدم أحادية اللون والنصية فقط إلى واجهة ملونة، أيقونات، وصور متحركة وواجهات قائمة على الفلاش (كما في الجي شوكولا)، صُنعت الهواتف المحمولة أيضاً تدريجياً بمزيد من التخصيص – الذي يتيح للأشخاص في الحال تغيير هواتفهم لتعبر عن مرجعياتهم الجمالية وأنماط استخدامهم، وتدعم أيضاً سوقاً تجارياً كاملاً لعناصر التخصيص مثل الخلفيات، النغمات، والموضوعات.

في نظرة للماضي يمكننا أن نرى أن تجميل (أو ربما مسرحة) واجهات أجهزة الكمبيوتر المحمولة، الهواتف المحمولة، الكاميرات وغيرها من التكنولوجيا المحمولة التي وقعت بين عامي 2001 و2005 كانت من الناحية النظرية جاهزة في عقود سابقة. استناداً إلى عمل تم إنجازه في الثمانينات، نشرت مصممة الكمبيوتر والباحثة بريندا لوريل Brenda Laurel في سنة 1991 كتابها الذي مثل فتحاً جديداً: «أجهزة الكمبيوتر بوصفها مسرحاً». اعتبرت لوريل الواجهة شكلاً تعبيرياً وقارنته بالأداء المسرحي، وأشارت مستخدمة شعرية أرسطو نموذجاً، إلى أن التفاعل ينبغي أن يؤدي إلى «متعه سارة».


بريندا لوريل

جلب مفهوم التفاعل باعتباره مسرحاً معنى إضافياً لفكرة أن الهاتف المحمول يُشرك مستخدمه في نوع من أنواع اللعب الذي أشرت إليه في البداية. عندما أشرت إلى ذلك كنت أفكر في كيفية أن الأزرار على هاتف الجي شوكولا تظهر فجأة بلون أحمر متوهج عندما تقوم بتشغيل الهاتف، أو كيفية أنه عندما تنتقي اختياراً ما على نفس الهاتف يتم تأكيد اختيارك عن طريق تبديل الشاشة الحالية بشاشة جرافيكية جديدة بالكامل، أو كيفية أن الضغط على غطاء موتورولا PEBBLE يفتح الهاتف بطريقة فريدة غير متوقعة. وبعبارة أخرى، كنت أشير إلى مجموعة متنوعة من الطرق التي يستجيب بها الجيل الحالي من الهواتف المحمولة لأفعال المستخدم بطريقة مدهشة وتبدو في كثير من الأحيان مُبالغاً فيها (ينطبق ذلك على كل من الواجهات المادية وواجهات الميديا). مفهوم التفاعل بوصفه مسرحاً يجعلنا نلاحظ بعداً آخر من أبعاد هذا السلوك اللعوب. كما سأصف أدناه بمزيد من التفصيل، مثال تشغيل هاتف الجي شوكولا المحمول، نجد أن الاستجابات الحسية المتنوعة التي يولدها الهاتف طبقاً لأفعال الناس كثيراً ما لا تكون أحداثاً مفردة بل بالأحرى سلسلة من الآثار. وكما هو الحال في المسرح التقليدي، هذه السلسلة تتكشف في الوقت المناسب. آثار حسية متنوعة يقوم كل منها على الآخر، وتعارضاتها إضافة إلى الاختلافات بين الحواس – لمس، رؤية، استماع – هي التي تؤدي إلى تجربة مثيرة ومعقدة.



في عام 1991، عندما نشرت لوريل كتابها، كان استخدام المنتجات التكنولوجية لا يزال محدوداً بين محترفين معينين لكن معروفين باعتبارهم مصممي imac. في نهاية العقد كانت هذه المنتجات قد أصبحت البنود الرئيسية للاقتصاد الاستهلاكي وهذا الاقتصاد كله كان يخضع لتغيير أساسي. في كتابهما الصادر عام 1989 «اقتصاد الخبرة»، قال جوزيف باين Joseph Pine وجيمس جيلمور James H. Gilmore إن

الاقتصاد الاستهلاكي يدخل مرحلة جديدة حيث مفتاح النجاح في الأعمال التجارية هو تقديم الخبرات. ووفقاً للمؤلفين، تبعت هذه المرحلة الجديدة مراحل سابقة ركزت على السلع نفسها ثم الخدمات في وقت لاحق. أكد المؤلفان أنه لكي تكون شركة ما ناجحة يجب عليها «أن تطور تجربة غنية ومفروضة». إذا كانت لوريل قد استخدمت المسرح وسيلة للتفكير في حالة معينة هي التفاعل بين البشر وأجهزة الكمبيوتر، فإن مؤلفيّ «اقتصاد الخبرة» اقترحا أن المسرح يمكن أن يكون مجازاً لفهم التفاعل بين المستهلكين والمنتجات في الاقتصاد الجديد بصفة عامة.

تجميل هو مصطلح يلي مفضل لتصاميم الأجهزة وواجهات المنتجات المعلوماتية الذي حدث في جميع أنحاء الصناعة في العقد التالي يتناسب تماماً مع فكرة «اقتصاد الخبرة». التفاعل مع أجهزة المعلومات، مثل غيره من أنواع التفاعل، أصبح «تجربة مُدبرة». في الواقع، يمكننا أن نقول إن المراحل الثلاث في تطور واجهات أجهزة الكمبيوتر – واجهات سطر الأوامر commandline، واجهات GUI الكلاسيكية من السبعينات حتى التسعينات والواجهات الجديدة الحسية والمسلية في حقبة ما بعد نظام التشغيل العاشر – يمكن أن تكون ذات علاقة تبادلية مع المراحل الثلاث لاقتصاد المستهلك كله: السلع، الخدمات، والخبرات. واجهات سطر الأوامر «تقدم السلع»، أي أنها تركز على وظيفية بحتة ومنفعة، واجهة GUI تضيف «خدمة» للواجهة، وفي المرحلة التالية، تصبح الواجهات «خبرات».

مفهوم اقتصاد الخبرة يصلح بصفة خاصة لشرح كيفية تفاعل الأجسام المادية والتكنولوجية – باعتبار الأخيرة نقيضاً لأشكالها المادية وواجهات شاشة فقط – وقد تحولت إلى مرحلة تقديم تجربة حسية غنية وغالباً مغوية. فعلى سبيل المثال، الهواتف المحمولة المبكرة لم يكن لها أي غطاء. الشاشة والمفاتيح موجودة دائماً ودائماً مرئية. وبحلول منتصف العقد الأول من القرن الحادي والعشرين تحولت الأفعال البسيطة لفتح هاتف محمول والضغط على أزراره إلى ألعاب صغيرة: سرود قصيرة جداً تُستكمل بمؤثرات بصرية وملموسة وثلاثية الأبعاد. في التاريخ القصير للهواتف المحمولة أمثلة لنماذج معينة يمكن أن تُعزى شعبيتها التجارية والنقدية إلى حد كبير إلى السرود الحسية المبتكرة للتفاعل معها، مثل موتورولا RAZR V3 (2004)، ال جي شوكولا (2006).



بيع من ال جي شوكولا أكثر من مليون وحدة في ثمانية أسابيع فقط من عرضه يوفر هذا الهاتف) من وجهة نظر عام 2006 سرداً تفاعلياً فريداً يمكن أن يُطلق عليه «عمل فني متكامل» يُشرك مباشرة ثلاث حواس البصر والسمع واللمس ويستدعي حاسة رابعة هي الذوق عبر اسم الهاتف ولونه. عندما يُغلق الهاتف ويُطفأ، يبدو شكلاً جامداً أحادي اللون وشاشته ولوحة لمسه غير مرئيتين تماماً. إنه شيء غامض. لكن عندما تقوم بتشغيل الهاتف، تتكشف دراما الميديا



متعددة الوسائط كلها. يستيقظ الشيء الغامض تدريجياً. وفجأة، تظهر الأزرار غير المرئية من قبل بلون أحمر متوهج. تضيء الشاشة وتبدأ لعب رسوم متحركة بمجرد أن تنتهي الرسوم المتحركة القصيرة يتذبذب الهاتف فجأة وبالضبط أثناء ظهور شعار ال جي على الشاشة.



لقد بدأت عملية تجميل أدوات المعلومات منذ أقل من عقد لذلك أتوقع أن ما شهدناه حتى الآن ليس سوى خطوات أولى خجولة. هناك آثار جامحة أكثر وتجارب لا نستطيع تصورها اليوم تنتظرنا في المستقبل. ولكن الآن، لا بد لي أن أعترف أنني مفتون جداً بالفعل البسيط لفتح هاتفي ال جي الشوكولا وأظل أغلق الهاتف وأفتحه من جديد أكثر بكثير مما تحتاجه «وظيفيته».

قراءة محاور الجمال

مقاربات مثنى العبيدي

معصوم محمد خلف

مقدمة :

لم ترقَ أيٌّ من الحضارات بفن الكتابة وتجويده مثلما ارتقت به حضارة الإسلام، حتى يمكن تصنيفها باقتدار من الحضارات المكتوبة، أو من الحضارات التي اعتنت وسمت بهذا الضرب من الثقافة وهذا الوسيط التواصلي بين البشر إلى الذروة، بما يخدم الدعوة، ويحفظ النصوص التي كان قد أدى التمادي في إهمالها أو تدوينها إلى تحريف الرسائل التي أتى بها أنبياء الله الذين سبقوا الرسالة المحمدية الخاتمة.

ما زال الخط العربي فناً تشكيلياً مستقلاً على الإبداع والتنوع بينما استمرت باقي الخطوط في العالم تزويقاً للنص اللغوي، تحكمت في صياغته الفرشاة في الكتابة الصينية، أو الريشة في الكتابة اللاتينية، بينما استمرت القصبة أداة يصنعها الخطاط مواتية لرفع الكتابة إلى مستوى الخط الفني وبخاصة قط القصبة الذي يحتفظ الخطاط في تجاويفها أدق أسراره.

كما إن الاستئناس بتذوق لوحات الخط العربي ومختلف أنماط التعبير الحروفي ينطلق أساساً من جماليات العمارة العربية – الإسلاميّة، باعتبار أن فن العمارة هو الفن الذي يستجيب أكثر لمسألة خروج الفن إلى الشارع بغية تهذيب الذائقة الجمالية البصرية لدى الجمهور الواسع، وتهذيب مختلف الفضاءات المدنية والخارجية.


مثنى العبيدي

فالعمارة وعاء حضاري وهي شكل الحضارة المرئي والمجسد وهوية مدنية ما لأمة ومجتمع ما تتضح من خلال شكل العمارة، فالمدينة القديمة التي توثق التاريخ لا تزال على رغم هرمها وفقرها المادي، أقوى وأصدق تعبيراً عن الشخصية الحضارية لساكنيها.

إن فلسفة الجمال العربي هي فلسفة روحانية وليست رياضية وتقوم على مقاييس مطلقة وليست نسبية وتسعى للتعبير عن المثل، سواء في التشكيل أو العمارة، والفن العربي بعد كل هذا هو فن الحياة، ففي كل الأشياء والأدوات والأزياء فن، السجادة والمصباح والسيف والمنمنمة والخط هي فنون إبداعية رفيعة، ومن ثم فإن العمل الفني وكذلك التذوق يقوم على الحدس وليس على الإدراك العقلي.

والعالم ينظر إلينا من خلال فنوننا وإبداعاتنا فبالفنون والإبداع تقوم الحضارات أو تبيد، والأمّة التي لا تحتضن الثقافات والفنون ولا تؤسس مراكز للإبداع لا يمكن أن تعتبر في المفهوم الحضاري أمة ذات وجود.

والحديث عن الخط العربي يشعر بحالة من الانسياق والخضوع في استحضار معاني وأبعاد أن تتعدى مجرد الخط وفنونه الظاهرية نحو سماوات أخرى بعيدة المنال !

فالخط وثبة بلون الشفق يعبر عن أفكارنا وأحاسيسنا ويفتح أمامنا مغاليق المبهمة ليمنحنا الطاقة اللازمة نحو المعرفة المقدسة.

يقول لويس ماسينيون Louis Masignon لدى بحثه عن الفنون: (أن المسلم يبتعد عن الوقوع في فخ الفنون فهو ينسخ من خيوط الله، ولذلك لن تجد في الفنون الإسلامية أية مأساة أو فاجعة ولا توجد فيها نواحٍ وحشيّة).

ويسجل آرثر أفام بوب Arthur upham pope في فن الخط قوله: (لقد جسّد الخط منذ

القرون الوسطى للنقاشين والرسامين والمعماريين أهدافاً عليا ونظاماً لا يمكن الاستغناء عنه، وقد وجد الجانب الإبداعي خلال تأثيره العميق في التزيينات المعمارية، ولعب دور المراقب والمشرف على بقية الفنون).

الاستئناس بتذوق لوحات الخط العربي ومختلف أنماط التعبير الحروفي ينطلق أساساً من جماليات العمارة العربية - الإسلاميّة، باعتبار أن فن العمارة هو الفن الذي يستجيب أكثر لمسألة خروج الفن إلى الشارع بغية تهذيب الذائقة الجمالية البصرية لدى الجمهور الواسع وتهذيب مختلف الفضاءات المدنية والخارجية

والخط والرسم توأمان لا ينفصلان وقد أصبح الخط في كثير من الأحيان سيد الرسم، فقد تميّز بعض الفنانين في الرسم والخط بنفس الدرجة، لكن البداية في تعلمهم كانت في الخط، وفن الخط بالنسبة للمسلم المثقف أهم وأعمق من فن الرسم، وبالنسبة للمتصوف، تغدو الأحداث الموضوعية التي يضطر الرسام إلى استخدامها ترجمة لتجليات الجمالات الإلهية.

فالموضوع الجمالي ينبثق من ديناميكية التفاعل بين النص والمتلقي، فالنص الإبداعي هو من صنيع الفنان الذي يحاول بتراكيبه المتزنة تحويل الكلام المقدس من آية أو حديث أو قول مأثور إلى إنجازه بإحساس فني يتهيب نفسها للوصف والإدراك، فهو استجابة جمالية متصلة بالوعي والتفاعل، ينجزها مبدع عكف على تنويع مشاهد لمتعة في الوقوف عليها مشاهد تتميز تكون علامة فارقة لفصل الخطاب.

فاستثمار الخبرة الجمالية هو إيقاظ للنصوص من سباتها قصد اكتشاف وميض وقعها، والإصغاء لصمتها، ورؤية غناها المتنوع والمتعدد والذي يحوله الفنان الخطاط من عناصر التخييل إلى جسر تنقش عليه آثار العبور، كونه يحوّل الصلة بين الخفي والمرئي نحو أفق من المعرفة الغائبة في مكونات النص.



حيث يذهب الفنان والخطاط مثنى العبيدي في مغامرة خطية كلاسيكية صارمة تحكمها وتحميها رؤية مسبقة ومتماسكة تجاه الوجود والإبداع كفعل جمالي يوازيه ويتشابك معه واقعاً وقيمةً ومثالاً.

إن نظرة فاحصة متأنية على لوحات وإبداعات هذا الفنان يوحي لنا كم من الوقت صرفه وكم من الجهد بذله حتى خرج لنا بهذه المقدرة المبدعة والأحرف المنمقة والتركيب الجميل الذي يشبه بناءً معمارياً ارتكزت أساساته في قاع الأرض بكل ثبات

مما نتج عن بعض الحروف لتنطلق إلى الأعلى عبر حرية فضاء موزون.

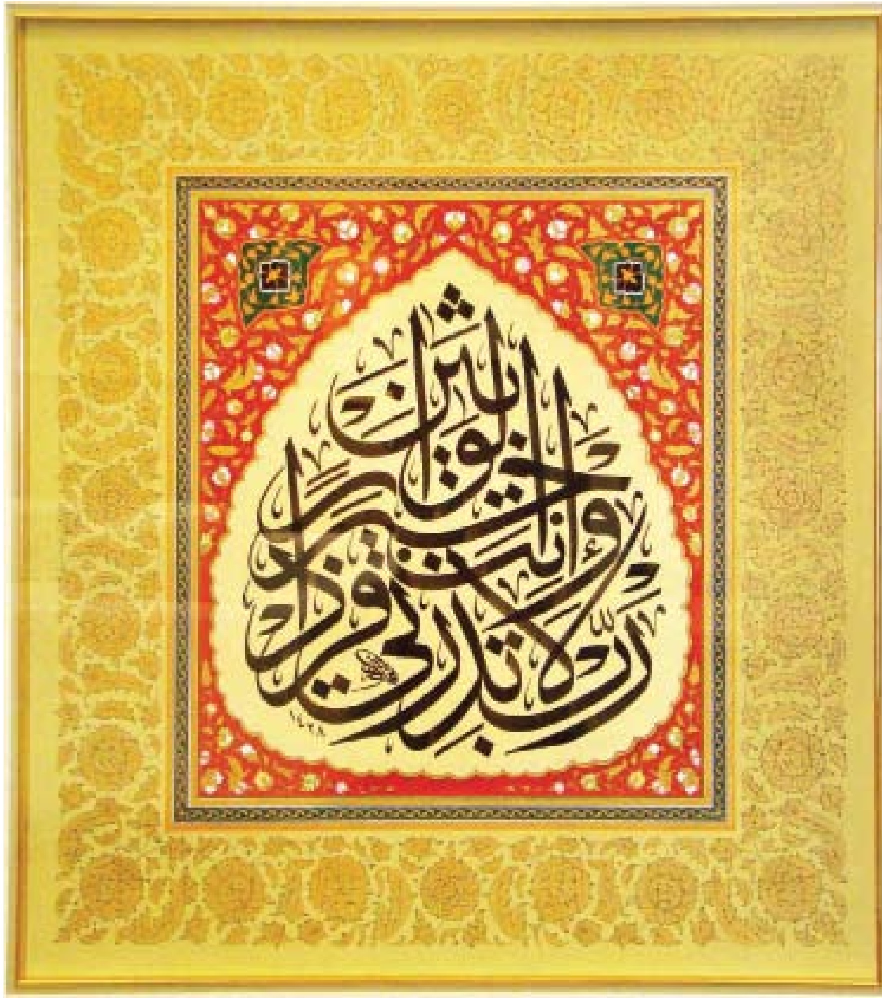
كما أن البناء المعرفي للموضوع الجمالي في لوحات مثنى العبيدي يستدعي استثمار القيم الجمالية التي ترسخت بقيم عقائدية لبعث الروح في كافة مستويات اللوحة.

الخط والرسم توأمان لا ينفصلان، وقد أصبح الخط في كثير من الأحيان سيد الرسم فقد تميّز بعض الفنانين في الرسم والخط بنفس الدرجة لكن البداية في تعلمهم كانت في الخط، وفن الخط بالنسبة للمسلم المثقف أهم وأعمق من فن الرسم وبالنسبة للمتصوف تغدو الأحداث الموضوعية التي يضطر الرسام إلى استخدامها ترجمة لتجليات الجمالات الإلهية

إن الخطاط أو الفنان محكوم عليه بضرورة تعميق كفاية التلقي، إذ لا تكفيه المعرفة الحدسية المتفاعلة مع النص بصورة حرة وعفوية وعليه مجانبة المعرفة الإيديولوجية المغرضة التي تستعمل النصوص قصد تكريس أهواء ومصالح المذاهب الجامدة والمؤسسات المعادية للتحرر والاختلاف.

فلا بد من الارتقاء نحو معرفة تحليلية متطورة تحدد نماذج الإبداعات الملائمة جمالياً، أي المهيأة والحافزة لوظيفة التواصل الفني مع الآخرين.

والخط العربي هو عالم من الجمال الخلاب ومشهد من الجلال والسمو يتجاوز العوالم المادية إلى رحابة الصفاء والعرفان لترتسم في مخيلتنا أبجديات الإسراء والمعراج حتى هضبات سدرة المنتهى.



والخطاط والفنان مثنى عبد الحميد العبيدي يؤسس لتكوين ذاكرة جديدة يستلهم مفرداتها من الموروث الحضاري الإسلامي مع تطوير واضح لأدوات التعبير التي يتعامل معها من خلال العمل المتواصل بالبحث والتجريب المدرك والمنفتح على كل التجارب الإنسانية. فالخطاط الذي يتحقق في حروفه الاتزان والضبط تكون مليئة بالأحاسيس الجياشة التي تعبر عن راحة في النفس، وهذا ما نشاهده في لوحات الخطاط العبيدي، ذلك أن الاتجاه نحو تحقيق التوازن بين الحروف يؤدي بدوره في انضباط الحروف واتزانها وتنظيمه ملها وكأنها كتلة متجانسة لا يمكن فصل أي جزء من أجزائها.

وقد لعب فن الخط دوراً حاسماً وكبيراً عند الخطاط مثنى العبيدي، وصلت إلى درجة الإتقان، كما إن التركيب في لوحاته لا يعني التركيب الميكانيكي البسيط للأحرف، وإنما يعني ظهور تناسق جديد بنسب ومقاييس جديدة عند توصيل الحروف، والتركيب في

فن الخط إبداع جديد وليس عملية جمعية وحسب، كما إن فكرة التركيب في خط جميل مرادفة لفكرة التشكيل.



ولهذا فإن فن الخط والعناصر والأشكال الهندسية والزخرفة النباتية، تمزج طبقاً لقواعد رياضية دقيقة، تفضي إلى إنجاز تناسق مبني على الترتيب المحكم والتغيير المضبوط، ومن ثم وضع الأشياء بجانب بعضها وهي العملية التي تفضي على فن الزخرفة في آخر المطاف سمة من الحركية والفعالية، وتؤدي المعرفة الجيدة بطرق وأسلوب خلط ومزج الألوان في الوصول إلى تناغم لوني يسهم في إغناء وتجميل العمل الزخرفي من جهة وإلى إضفاء رونق آخر للوحة من جهة أخرى.

كما أنه جعل من شكل الدائرة مركز اهتمامه فأحال بعض النصوص الخطية إلى دوائر جميلة، تحيل على ما للدائرة من دلالة وعمق في التراث الصوفي بوصفها رمزاً للكون وللكمال وأصل كل الأشكال.

والخطاط مثنى العبيدي من مواليد الرمادي



سنة ١٩٧٢ أخذ أصول الخط عن الخطاط الكبير عباس البغدادي، وهو حاصل على البكالوريوس في علوم الكيمياء، وقد نفّذ خلال عمله في ديوان الرئاسة في العراق العديد من الخطوط الكبيرة في المساجد والقصور والمباني الحكومية، وحصل خلال مسيرته الخطية على العديد من الجوائز والذي يعاين أعماله سيدرك لا محالة أن اللوحة الخطية العربية الكلاسيكية ما زال لديها ما تقوله وتضيفه، فهو وإن كان دائراً في فلك الكلاسيكية العربية إلا أنه دائماً يبحث عن مغايرة وإضافة من خلال محاولاته العديدة التي يربط ما بين الدلالات البعيدة للجملة المكتوبة وإضافة أشكال خطية جديدة للجملة تضيف لها معنى «فالخط ليس مجرد شكل جامد بل هو قدرة على إضافة معنى للجملة وإعطائها أبعاداً دلالية أكثر مما يظهر» وذلك هو دأب العبيدي منذ أن أمسكت أصابعه المبدعة قامة القصب.

فهو ذو شخصية مميزة، مثلما هو أيضاً صاحب مدرسة متميزة في الحرف العربي، ومن السمات المعروفة في شخصيته الصدق والجرأة والصراحة والتواضع وحسن الخلق. إضافة إلى أنه ينهج في لوحاته منهج أستاذه الخطاط عباس البغدادي، اللذان يتبعان طريقة الخط التركي حمد شوقي منطلقاً وفناً وإبداعاً.

المدينة في (صياد اليمام)

حكايات ذات طابع أسطوري

عبدالكريم يحيى الزيباري



لأنَّ الروائي إبراهيم عبد المجيد من مواليد الإسكندرية ١٩٤٦، فقد بدأ روايته (الصيَّاد واليَمام) بمحاولة أسطرة المدينة السياحية التي بناها الإسكندر المقدوني، وأطلق عليها اسمه، ولم يذكر أنَّ المقدوني بنى مدينةً باسم الإسكندرية في كل بلدٍ احتله، لِيُخَلِّدَ بذلك ذكره، تناول مأساة الفقر ومعاناة الوافدين يبحثون عن رغيف الخبز، وصفَ قاع المدينة المتهرئ، عبد المجيد أنهى دراسة الفلسفة في كلية الآداب جامعة الإسكندرية ١٩٧٣، ورحل إلى القاهرة ليعمل في وزارة الثقافة، له عشر روايات، وترجمت روايته (البلدة الأخرى) إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية والتي حازت جائزة نجيب محفوظ ١٩٩٦، وترجمت (لا أحد ينام في الإسكندرية) إلى الإنجليزية والفرنسية، و(بيت الياسمين) إلى الفرنسية.

الفيلم من إخراج: إسماعيل مراد، والذي كتبَ التعليق أيضاً، عن رواية إبراهيم عبد المجيد سيناريو وحوار علاء عزام.

ليس في الفيلم ولا الرواية أحداث رئيسة، ولا شخصيات، ليس ثَمَّةَ إلا مجموعة حكايات ذات طابع أسطوري، وسلوك صياد اليمام اللامبالي، والذي ليس بمقدور أحدٍ أنْ يجدَ له تفسيراً من الجهة المنطقية، وربما كان هذا الذي دعا بعض النقّاد إلى مهاجمة الفيلم كما هاجموا مسرحية النورس لتشيخوف، المخرج استطاع أنْ ينقل

جزءاً من رؤية النص الروائي، ليس في الفيلم شيءٌ من الابتذال، والضحك على الذقون، هذا هو الفيلم الذي يستحقُّ الدخول في منافسة حقيقية لجوائز عالمية، رغمَ أنني أحسستُ للوهلة الأولى أنني أشاهد فيلم الكيت كات/١٩٩١. إشارات في (صياد اليمام)، ربما لن يفهمها المشاهد ما لم يقرأ نص الرواية، فبداية الفيلم يظهر سيد (الممثل أحمد كمال) وهو يستبدل قضبان سكة الحديد القديمة بأخرى جديدة، فيقول نص الرواية (وكذلك كانت يداه التي لم يفلح الجاز في تنظيفهما تماماً، والتي كثيراً ما قلبهما أمامه، داعياً إيَّاه أن تجتهد لينجح حتى لا يصبح عسكري دريسة، فلا ذنب له كي يخلعَ القضبان القديمة ويركب الجديدة) والصواب أن يقول (داعياً إيَّاه أن يجتهد) لأنَّ السرد يمضي بضمير الغائب ولا يتحمَّل هذا الانقلاب المفاجئ، والكثير من الأخطاء الأخرى مثل (سيكون الأطفال مثلما كان يدركون من كثرة القطارات واختلاف وجه ركابها) والصواب (مثلما كانوا يدركون).

يبدأ الفيلم بانتهاء دوام عامل السكة الحديد، وصوت الراوي يصاحب الأحداث ويُعلِّق عليها للدلالة على أنَّهُ فيلم روائي (كان يوم عادي، زي يوم زي كل الأيام، راجع فيه سيد آخر النهار بعد يوم شغل طويل في السكة الحديد عينو وقعت عليها، وقت الغروب بالضبط، كانت قاعدة على الشط، وجهها كان غير عادي، عروسة البحر التي صارت بعد أيَّام قليلة عروسة سيد). صوت أحمد راتب والذي ازداد روعةً ببَحَّة مميزة، لماذا لم يظهر اسمه في المقدمة؟ كان دوره أهم من دور أشرف



عبد الباقي ويقرأ أشعاراً بلغة مصر العامية للشاعرة كوثر مصطفى، أغنية (يا طير يا طاير ومقرب عل المية) تظهر الممثلة دينا بدور جَنَّات والدة أشرف عبد الباقي وهي تجلس على الشاطئ بطريقة لا يمكن أنْ تكون إلا في الحلم، أو ذاكرة بعيدة، الأجواء أسطورية، يقود العريس سيد، عروسته إلى غرفة النوم ويشعل خمس شمعات وهي

تبتسم بتساهة خجولة ربما فشلت الممثلة في أدائها بشكل طبيعي. في الدقيقة الخامسة يعود الصوت الخارجي المُصاحب للمشهد (واكتشفَ أنّها فعلاً جِنيَّة أو عشقها جني يس هو خلاص كان حبها، فبدأ يحاول طردهم أن يؤذي زوجته) ويعود الصوت (ومشت الأيام وجاء الأستاذ علي) مشهد وهم يأخذون صورة بأجهزة التصوير القديمة -لمبات-، وقبل نهاية الدقيقة الثامنة وهذا المشهد تبدأ مقدمة الفيلم وأسماء الممثلين والممثلات، مع أغنية المقدمة بصوت المطربة نهال نبيل (أشرف عبد الباقي، علا غانم، طلعت زكريا/ مدرب الصيد صلاح عبدالله/الشرطي) بعد المقدمة علي الصغير قد صار رجلاً ويريد أن يذهب إلى صيد اليَمام، وابنه يريد الذهاب معهُ، وهو يرفض، زوجته تحاول تثبيطه (ألن تتوقف عن صيد اليمام، منذ عشرين عاماً وأنت تصطاد اليمام؟ فيرد: وأنتِ ألن تتوقفي عن الكلام) وفي بداية الرواية تنويه (أكثر من عشر سنوات يقتل اليمام، أكثر من عشر سنوات يرفع عينيه). وصوت الراوي (علي يتنقَّل من مهنة إلى مهنة ويستمر في مزاولة هوايته في صيد اليمام) يبرِّر معاملته القاسية لزوجته (حسين ليس ابنه الوحيد، ربما موت ابنه البكر جعله قاسياً).

ويلتقي صيَّاد اليمام (علي/ أشرف عبد الباقي) بصيَّاد سمك (الممثل لطفي لبيب)، يناديه (سامح أين الطُعُم سيهرب السمك -أنا لستُ سامح أنا علي -عارف. -تعرف اسمي. -أعرف أنَّكَ لستَ سامح) هذه المفارقة الجميلة والممثل أشرف عبد الباقي لم يستطع أنْ يتخلَّى عن كوميديته، فاختلفتْ الأجواء تبعاً لذلك. فشخصية علي في الرواية حالم، غير منتمٍ كبير، من أمثال بناة العالم الذين تحدث عنهم تسفايج وإنْ لم يكن بثقافتهم، ولكنه بالتأكيد ليس كوميدياً!!



ويذهب يروي قصته في الحرب العالمية الثانية، وقصف الطائرات الألمانية لرتله، وللقطار الذي استقله، ولم يبقَ غير عربة السائق التي يستقلها الراوي وطريقة السرد تذكِّر بطريقة تصوير فيلم (الكيت كات/ ١٩٩٢) عن رواية إبراهيم أصلان (مالك الحزين/ ١٩٨٣) بطولة محمود عبد العزيز بدور الضرير الشيخ حسني، وكان السائق الهندي مُصرّاً على إنقاذ الجندي المصري، لأنَّ في إنقاذه انتصاراً له على العدو الألماني الذي قتل عائلته، ولَعمري لا أدري كيف لقطار لا يستطيع الخروج من سكة الحديد، أنْ يراوغ الطائرات التي تلاحقه!!! وبينما كفر الزيَّات هي بلدة البطل صيَّاد اليمام في الرواية يتحدث عنها في الفيلم صياد السمك الذي نزل فيها من القطار الذي يقوده الهندي المبتور، وأخي تطوَّع في حرب فلسطين ١٩٤٨، وعاد مع رصاصة في صدره، وفي ١٩٥٦ تطوع مع الفدائيين وعاد مع رصاصةٍ في رجله اليسرى بحسب الصورة (صوتَ أحمد راتب: واختفى طولبة العجوز بعدما أنهى قصته، يبحث في منطقة أخرى، لعله يعثر على هتلر، وهذه قمر قابلها علي كما قابل الكثير في طريقه، لكن علي بالنسبة لها كان شيئاً كبيراً جداً، انتظرته وحلمت بلقائه سنين) ينقطع صوت راتب. تسأله: (لماذا تنظرُ إليَّ؟ -اعتبريني معجب). وهذه الجملة الأخيرة يقولها أشرف عبد الباقي بصيغة موسيقية، هي النبرة الموسيقية المميزة لصوته، بمدِّ الياء لمدة حرفين اثنين، وبعض حروف العلة الأخرى بحسب الموقف، وهي طريقة قُحجُّ جميلة أعتبرها بَصمة شُاعر تقول له (تعرف أنني أحبك. أنت متزوج، لماذا تنظرُ إليَّ، أنا أيضاً أنظرُ إليك، منذ خمس عشرةَ سنة وأنا أنظرُ إليك، ولكنك لم تشعر، لأنَّك لا ترى إلا من تحبُّ رؤيته: اليَمام) صوت راتب (ذكرته بصورة أمِّه جَنَّات) في الدقيقة ٢١ يستخدم المخرج تقنية الروائي عبد المجيد بخلط الأوراق على القارئ، لإرباك المشاهد، فيعود عليّ طفلاً صغيراً وأمُّه جَنَّات تغسل جسده العاري في الحمام، ويشكي من الماء الحار، فتقول له (ماذا ستفعل حين يخطفون عروستك، فتضطرُّ إلى عبور سبع صحاري، وسبعة جبال، وسبعة بحار، وبين كلِّ بحرين بحر) يبدأ المشهد الذي تحدث عنه عبد المجيد في بداية روايته، حيث يدخل الزوج سيد وهو يقول (تهيأوا للسفر، سنسافر إلى الإسكندرية)

تسأله (سنترك كفر الزيّات إلى الإسكندرية، أين سنسكن؟) - في سَكَنْ المصلحة طبعاً. عين الحوار بدون أدنى تعديل في الرواية، وليته بدأ الفيلم كما بدأت الرواية، فهي بداية موفقة، ومشوِّقة، تبدأ كما بدأ هوميروس عند الذروة في نهاية السنة العاشرة لحصار طروادة، وكما يقول همنغواي (يجب أن تختزل البداية أحداثاً جسيمة) تطلبُ منه زوجته جَنَّات أن يكتب طلباً إلى الرئيس عبد الناصر كي يساعدهم في عملية النقل، هذه أحلام البُسطاء، قال في الرواية إنَّ دجاجةً قفزت على صدر سيد وهو نائم، ونقرت عينه فاستيقظ من الألم، وفي الفيلم يرى المشاهد ثلاث دجاجات فوق صدره، ويبدأون في مناقشة ماذا سيقولون للرئيس ناصر عند لقائه، ثمَّ يسأل ناظر المحطة: متى سيأتي قطار الرئيس؟ - لقد فات للتو. مشهد ساذج حيث يهاجمه الدجاج وهو نائم، وإنْ كان في الرواية سهلاً على القارئ أن يتجاوزه، لا أظنُّ أنَّ القارئ يستطيع أن يتجاوزه، فالدجاجة كما هو معروف عنها، يستحيل عليها أن تكون بتلك الشراسة هجوم الدجاج على سيد، وسيد خائف على صور الرئيس من هجوم الدجاج، ثم يطلب موظفو السكك صور ناصر ليخرجوا في مظاهرة، في مشهد جاء هزيلاً لا يتناسب مع الموسيقى التصويرية، ويقول أحدهم (أبو علي، ألن تأتي معنا، سيزعل عليك أبو خالد، يقصد الرئيس ناصر) يتلاعب عبد المجيد بالأزمنة والأمكنة، وكما في فيلم (آسف على الإزعاج)، حيث يكتب أحمد حلمي رسائله إلى الرئيس مبارك، يكتب عامل السكك سيد رسائل إلى ناصر، وعلي يسأل والده (لماذا كتفك اليمين أعلى. - لأننا اعتدنا أن نحمل قضبان السكك على كتف واحدة. - ولماذا لا نساوي بين الكتفين في الحمل) وسيد هو الشعب المصري الطيب المظلوم على أمره، الذي يكدُّ من أول النهار حتى آخر الليل من أجل رغيف الخبز فقط، والفساد الإداري والمالي والملايين تُنفقُ على المهرجانات والحفلات، ويموت العمِّ سيد في الدقيقة ٣٨، ويعرض عليها الزواج، ويتزوجها شقيق سيد ويقفُ أمامها زوجها وهو يمطُّ شفتيه بطريقة ساذجة، ويحاول طرد ابنها علي من الغرفة، شخصيات تظهر لمرة واحدة، ولديها فرصةٌ واحدة لتقول كلّ ما في جعبتها، ويشدُّ عليها زوجها بالضرب، ويعتذر لابنها وابن شقيقه سيد (آسف فالجنّي لا يخرج إلا بالضرب)، مائدة طعامهم قروية فعلاً، لكن ملابسهم نظيفة وخاصة بيجامة الشاب علي لا تليق بالقرى، وتختفي والدته كذلك، في الدقيقة ٤٤، فيضرب عمه وزوج أمِّه، ويهاجر إلى الإسكندرية، يتنقَّلُ من مهنة إلى أخرى، يقابل فيها الشخصية تلو الشخصية، وجميعها شخصيات حزينة، وفقيرة، بائسة حدَّ الموت، ويعملُ مهرِّجاً ليقدِّم أعمال الساحر الذي يفشل، مما يُغضبُ الجمهور الذي يهاجمه، الشرطة تهاجم الباعة المتجولين تستولي على بضائعهم، ويعمل في مَحلج للقطن، ويتعرَّف إلى الشَّهاوي (طلعت زكريا) الذي يعلمه صيد اليمام، وصاحب المحلج يحاول التقرب من عامله، ويقول له الشَّهاوي (اليمام مثل الإنسان، يعتقدُ أنَّهُ سيعيش سعيداً إلى الأبد، لذا يجب أن تتركه على عماه) ويفتعل شجاراً أمام شرفة سَماح، ويستمرُّ في مطاردتها، وترشَّح والد الشَّهاوي في انتخابات مجلس الشعب، وتموت في شجار أثناء الحملة الانتخابية، بعد الساعة الأولى بدقيقة واحدة، يودِّعُهُ الشَّهاوي، وتزوَّج علي وسَماح دون دخول في تفاصيل تكاليف الزواج التي استهلكت مئات الأفلام المصرية. يقول أحمد راتب في الدقيقة السابعة بعد الساعة الأولى (أين السعادة التي كانت معنا، تتركنا وتذهب لغيرنا، أم نحن الذين اعتدنا عليها)، ويبدأ يسأل عمال الميناء عن كمال الشَّهاوي واستقبل حكايات عديدة فجاءته المطربة تسأله لماذا تسأل عن كمال؟ فإذا هي حبيبة كمال السابقة، وحَكَتْ قصة أسطورية وفي الدقيقة السابعة عشرة دهسَ القطار ابنه يحيى، وفي الدقيقة الثمانين يظهر الشرطي صلاح عبد الله، ويقول له أنا أراقبك منذ عشرين سنة، ويقول له (أذكرك يوم حملت عربة قطار على ظهرك، وصفَّقَ لك الجمهور) وقالت قمر للشرطي بشكل حالم (أنا لا أتزوَّجُ رجلاً يستعطفني بدموعه، أنا أريدُ رجلاً أعيش في حمايته) وبشكل خاص له هو الشرطي (كيف أتزوَّج رجلاً يقول لي إنَّهُ سيترك زوجته وأطفاله من أجلي، ولو كنت قمر). ويلتقي علي هند التي تلتقط الحبوب، وتعود هند بذاكرتها إلى ذلك اليوم الذي فوجئت بالشرطي مع والدتها فطردته، وتقول ظللت أطرده فيما بعد. ويعود والد هند فتستقبله استقبالاً بارداً ويهجرهم من جديد، عائلة هند، وعائلة سيد، وعائلة علي، وعائلة الشَّهاوي وعائلة الشرطي موسى، يُلقى القبض عليه في مظاهرة ضد غزو بوش للعراق لأنَّه يحمل بندقية ويحكم عليه بالحبس (يدخل إلى المصور ويقول صورني هكذا، صورتني وأنا صغير وأنا كبير وأنا سعيد وأنا حزين، صورني هكذا ربما تكون هذه آخر صورة) ويطلب المصوِّر من علي أنْ يصوره هو، ويطلب علي من المصور أنْ يضحك، فيبكي.

مرتكزات الفيلم: صوت الراوي المبحوح أحمد راتب، الموسيقى التصويرية البطيئة، الحلم (كان يحلم ببيت هادئ وجميل، وأمُّ هند كانت تحلم بأن يبقى أبو هند معها) الفقر، بندقية الصيد، اليمام، القطار، الأكواخ











والشقق والبيوت البسيطة وصوت المطربة نهال نبيل (مرَّة حقيقة ومرة خيال، ومرَّة ممكن ومرَّة مُحال) شاطئ الإسكندرية القمر، الكورنيش، الفنار، البحر، موج البحر، زورق، مقهى. لكن المخرج لم يظهر أهم مرتكز في الرواية (العجز الذي أصاب الصيَّاد) وأفقده قدرته على الصيد وكيف أنَّ الشرطي نسبَ للصيَّاد حكايات أنكرها الأخير، ومنها أنَّهُ تركَ ابنه جثةً هامدة على السكة الحديد، ومضى ليكمل صيد اليمام ولم يظهر اللعنة التي طالت خمس سنوات لم يصطد فيها شيئاً، ربما كان الروائي عبد المجيد يرمز إلى حرب الاستنزاف التي أعقبت هزيمة ١٩٦٧، والعقدة النفسية التي أصابته جرَّاء الاختفاء الأسطوري لوالدته، أصابهُ بعجزٍ آخر، لا يقدر أنْ يحب، لا زوجته سماح ولا قمر ولا هند، وفي نهاية الرواية يجلس مع زوجته على سطح المنزل يقرِّر أن يسألها عن اسمها، ويجد فيها حنان الأم الذي افتقده، وفي آخر مشهد من الفيلم يجلسان على شاطئ البحر، هاتان الركيزتان لم يهتم بهما المخرج كثيراً، البطل والسرد يركضُ كالمجنون لا يعرف إلى أين، كان الروائي يكتبُ روايته بعشقٍ كبير لمدينته ومسقط رأسه وكان المخرج يقدِّم رؤية عاشق لفنِّه، وكان علي صيَّاد اليمام، في الرواية لا يتذكر اسم زوجته، ولا يهتم بالأسماء ولا يشغله غير الحلم والشخصيات والحكايات التي سمعها كأنَّه رآها في حلم، كالشاعر كلايست (لا يوجد مهبٌّ للريح في ألمانيا لم يسر في اتجاهه، ذلك الذي لا يقرُّ له قرار، ولا توجد مدينة لم يقطنها، ذلك الشريد أبداً، فهو يكاد يظلُّ دائماً في الطريق.. ومن أجل ذلك لا يعدُّ من قبيل المصادفة أنَّه يُعتقلُ ثلاث مرات على أنَّهُ جاسوس. ففي غابة بولونيا يعبِّئ نابليون قواته للنزول على البر في إنجلترا، وإذا الضابط البروسي الذي كان قد أطلق سراحه منذ حين يراه يترنَّحُ كالسائر في نومه وهو يتجوَّل بين القوات، ويزحف الفرنسيون إلى برلين فإذا هو يتسكَّعُ على مهله خلال السرايا، إلى أنْ يمسكوا به ويحتجزوه، وفي أسبرن يخوض النمساويون المعركة الفاصلة فإذا المُصاب بالسير أثناء النوم، الغائب الفكر يتجول في ميدان المعركة وليس في جيبه شيء سوى بضع قصائد وطنية.

القسوة.. حينما تكون خلافًا

القسوة ليست مقتصرة على الإنسان المتجهم القوي البدن والمتسلط والعدوانية إنها تتجلى أيضًا في أجمل شهور السنة "نيسان" كما ورد في قصيدة "الأرض الخراب": "نيسان أقسى الشهور يُطلع زهر الليلك من الأرض الميتة، ويمزج الذكرى بالرغبة". وهنالك تشبيهات يلجأ إليها أو يبتدعها بعض الكتاب فيها من القسوة الشيء الكثير، وهي تعبر عن الكيفية التي أطلوا بها على مشهد العلاقات البشرية.. عن الزاوية التي اتخذوا منها نقطة مراقبة لدقائق الأشياء كما لدى الشاعر الكبير وليام بتلر ييتس: "احتفال البراءة قد غرق (..) أفضل الناس فقدوا معتقداتهم وأسوأهم مجرفتهم قوة العاطفة". سوداوية ما تكاد تطل من استهلال كهذا إلا وسنتهي منها بسرعة عندما نتجاوز حاجز النهاية في شيء لدى الشاعر أدونيس: "زمني لم يجيء ومقبرة العالم جاءت".. تلك هي الرهانات الخاسرة على الزمن غير المتوافق مع الإرادة غير العادية والنظرة الثاقبة للسجف في الوجود.

على أي حال، كنت في مقال سابق نشر من فترة طويلة في إحدى مطبوعات الإمارات العربية المتحدة، لا أذكر اسمها حاليًا.. كنت أشرت تلميحًا إلى ما يشبه: أن القسوة لا تقتصر على شخص أو مكان أو نص أو ظاهرة بصفتها منتجًا بشريًا، بل هي متشظية ليس فقط في كل ما هو ملموس ومرئي وغير ملموس ومرئي في الوقت ذاته، بل قد تكون موجودة في غير ذلك وتأتينا في شكل إحساس أو مشاعر تنتابنا فجأة لتسرقنا من لحظتنا التي نعيشها أيًا كانت طبيعتها. وجاءتني إيميلات أثمنها التأخذ عليّ كتابة كهذه في حين أن البشر – القراء – بحاجة أكثر من أي وقت مضى إلى من يتحدث إليهم بما يدخل المسرة إلى قلوبهم. في حين أنني لم أكتب إلا عن القراءة وحالاتها. وكنت أشرت إلى أن ما قلته ليس شيئًا إذا ما قورن بما ذهب إليه الكاتب المغربي محمد شكري في كتابه "غواية الشحرور الأبيض".. وهو في مقتطفه التالي يبدو قاسيًا. لقد وددت أن يصل معناه إلى عقولنا فنقف عند لحظات فنجان قهوة كتب شكري يقول: "قم ناجِ جلَقّ وانشد رسم من بانوا/ مشت على الرسم أحداث وأزمانُ.. شوقي. ليس من مهمتي هنا" والكلام لشكري "أن أبين الأسباب التاريخية لهذا التعليب الحضاري إذ لم ننته بعد من فهم حضارتنا القديمة، بحثًا وتأويلًا وتحديثًا، واللحاق بالحضارة الحديثة التي هي في طريق قمتها على علاتها وبهذا المفهوم عند نا حضارة موروثة وليس عندنا تقدم، نستهلك الكثير وننتج القليل الذي لا يكفينا، إن ذكاءنا يفسده كسلنا. نخاف من العالم الجديد الذي سيقودنا إلى الجحيم واستكانتنا لا تقاوم مصيرنا إليه. لقد بين إحسان عبد القدوس في كتابه "عقلي وقلبي" تعليقًا على مسرحية سارتر – بلا خروج – أو – الأبواب المقفلة – حسب الترجمة الشائعة في العربية: إن فلسفة توفيق الحكيم لا تختلف في عمقها عن فلسفة جان بول سارتر ومن أسباب عدم انتشار فلسفة الحكيم هو أنه خائف من الدين والتقاليد لهذا ستبقى فلسفته في الكون والزمن و"التعادلية" في الحكم مثالية فاشلة فلم يستطع أن يستنزل بعض الغضب على هذا الوجود غير المعقول في بعض جوانبه الميتافيزيقية. إن نجيب محفوظ يعتبر أجرأ روائي عربي عندما كتب "أولاد حارتنا" لكنه دفع بعض الثمن وما زال محرجًا حتى الآن لولا مكانته العالمية التي صارت تحميه من المحاكمة الرسمية. نحن لا نستطيع أن نقرأ أول وآخر مؤلف لكاتب أجنبي مترجمًا إلى العربية في الموسم نفسه الذي يصدر فيه. أحيانًا قبل أن يصدر في لغته الأصلية نفسها لأسباب تجارية أو سياسية، بينما لا يكادون يترجمون بعض كتابنا حتى يبلغوا شيخوختهم القاتلة. قد يموتون قبل أن تترجم بعض أعمالهم بعضهم، ولعل هذه الظاهرة بأن معظم المترجمين الكبار لآثارنا هم مستشرقون شيوخ وكلاسيكيون في ثقافتهم وطبيعي أن يهتم الشيوخ آثار كتبها شيوخ وكلاسيكيون مثلهم عاقلون وجادون أو يتوغلوا في تراثنا القديم فيترجموا مخطوطات تمجد حضارتنا في بغداد أو الأندلس. لكن هذه الظاهرة بدأت تخف مع ظهور مستشرقين شبان. إن أدبنا العربي يكاد يشبه أدب الزنوج الذين لا يعنيهم إلا قضيتهم تجاه العرق الأبيض: إننا ننتقد الغرب ونستورد منه – خفية أو علانية – آخر مظاهر المادية والفكرية".

هل قسوة شكري هنا مبررة؟. سؤال نتركه لبعض الوقت معلقًا.

محمد حسن الحربي

السينما البرازيلية..

نهوض العنقاء من الرماد

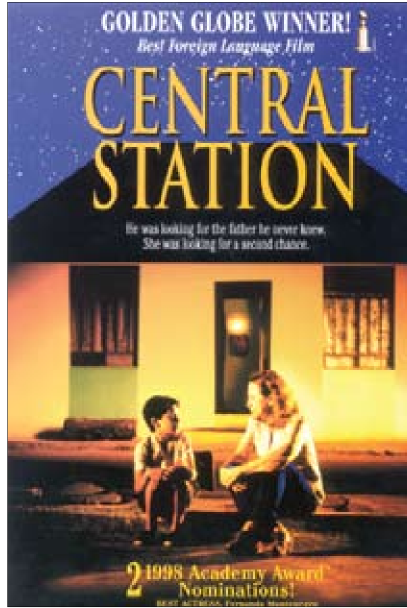
عبدالرحمن حمادي

في مرحلة مبكرة من أعمارنا عرفنا البرازيل من خلال أسطورة كرة القدم البرازيلي بيليه وشهرة البنّ البرازيلي وبالتالي كانت الصورة المرسومة في أذهاننا عن البرازيل أنها بلد لا يمشي فيه المرء إلا ومعه كرة قدم وبيده فنجان قهوة، أما السينما فقد غابت عن هذه الصورة، فطوال زمن السينما الجميل الذي كانت صالاتنا تعرض فيه أفلاماً من دول كثيرة لم نشاهد فيه فيلماً برازيلياً والسفارات البرازيلية في الدول العربية لم تهتم بتعريفنا على سينما البرازيل، والبادرة الوحيدة كانت من السفارة البرازيلية في بيروت عام ١٩٨٠، عندما دعت لمشاهدة فيلم برازيلي بمناسبة وطنية برازيلية، فذهبنا لنفاجأ أن الفيلم كان وثائقياً عن بيليه وكرة القدم في البرازيل، وهكذا بقيت السينما البرازيلية مجهولة بالنسبة لنا، وربما للآخرين أيضاً.

فجأة مع بداية تسعينات القرن الماضي تقفز السينما البرازيلية إلى الواجهة الإعلامية من خلال أخبار اكتساح أفلام برازيلية لجوائز أهم المهرجانات السينمائية في العالم وبسرعة غير مسبوقة تتمدد السينما البرازيلية على مساحة السينما العالمية كسينما هامة ومع أسماء أهم السينمائيين في تاريخ السينما لتلتصق أسماء مخرجين برازيليين، فأين كانت هذه السينما وما هو سرّ سطوعها العالمي هكذا فجأة؟

تاريخ قديم

يقول مؤرخو السينما أن السينما دخلت البرازيل بعد فترة وجيزة من اختراعها على يد الأخوين لوميير بوصول فيلم وثائقي قصير إلى ريودي جانيرو وأثار الدهشة، مما دفع البعض إلى محاولة معرفة أسرار هذا الفن الجديد وصنع مثيل له، وكان عام ١٩٠٨ تاريخ ولادة أول فيلم برازيلي قصير حمل عنوان (من يحب السراج) من صنع سيدادادا



نوفا وبعد ذلك بفترة قصيرة بدأ ظهور أماكن خاصة لعرض هذا الفيلم وغيره من الأفلام، وتكاثر عدد هذه الأماكن وسميت بصالات سينما بناها أصحاب الرأسمال الوطني والذين دخلوا أيضاً بأموالهم في صناعة الأفلام كونها الصناعة الأكثر ربحاً.

ويمكن القول أن الانطلاقة الكبيرة للسينما البرازيلية كانت في عام ١٩٣٠ بدخول الرأسمال الوطني بشكل واسع جداً في صناعة السينما، وكان معظم ما ينتج من أفلام يخضع للنفس التجاري البحت الذي يفرضه المنتجون، وفي عام ١٩٦٤ أسست الحكومة مؤسسة «ايمبرافيلم» ودعمتها مادياً بما أتاح إنتاج جملة أفلام حققت نجاحات محلية، كفيلم «دونا فلور وزوجاها» للمخرج برون باريتو، وفيلم «باي باي برازيل» للمخرج كوكا ديغويز، وكانت كل الأفلام المنتجة تخضع مباشرة للرقابات الحكومية، وقد استمر هذا الأمر حتى عام ١٩٨٥، ففي ذلك العام سقطت الحكومة القائمة بانقلاب عسكري وكان أول ما فعلته الحكومة الجديدة إغلاق مؤسسة ايمبرافيلم فوجدت صناعة السينما نفسها من دون أي دعم وسيطرت هوليود على سوق السينما البرازيلية بشكل شبه تام، وعزف قسم كبير من الجمهور البرازيلي عن حضور السينما مما أدى إلى إغلاق معظم صالات السينما، ومما زاد في

هذا التراجع اتساع نطاق البث التلفزيزني، ووقتها كان حكم جميع النقاد ينص على أن السينما في البرازيل تلفظ انفاسها الأخيرة، فالصالات تناقص عددها إلى حدود دنيا، وما تبقى منها لم يعد يغامر بعرض إلا الأفلام الأمريكية المستوردة، وصار الحديث عن صناعة سينمائية وطنية أشبه بالنكتة آنذاك.

تيار الواقعية

في هذا الواقع السينمائي ظهر مخرجون صمموا على إعادة الألق للصناعة السينمائية الوطنية في البرازيل، فأسسوا منذ أوائل الخمسينات موجة الواقعية كبديل مضاد للأفلام التجارية المستوردة والأفلام الهابطة المصنوعة محلياً وقد ظهرت هذه الموجة أواخر الخمسينيات واستمرت حتى أوائل الثمانينيات وتميزت بتصوير ها حياة فقراء البرازيل، وشكلت في عالم السينما بديلاً مناهضاً للنمط التجاري وطروحاته، ومن أشهر أفلام تلك الموجة نذكر فيلم (في منطقة ريو الشمالية) عام ١٩٥٧ للمخرج نيلسون بيريرا دوس سانتوس، وقد حقق هذا الفيلم نجاحاً كبيراً داخل البرازيل وخارجها، ولفت أنظار سينمائيي العالم إلى وجود سينمائيين مقتدرين في البرازيل، وقد بقي هذا التيار مزدهراً بقوة طوال عدة سنوات، حيث ركزت أفلام السينما الجديدة على حقوق السكان الأصليين الذين تعرضوا عبر القرون إلى تصفيات عرقية مروعة جعلتهم أقلية وإبراز ثقافة السود الذين عاشت أجيالهم معيشة العبودية.

ومن مشاهير تيار السينما الجديدة المخرج والناقد غلوبر روشا (١٩٣٨-١٩٨١) الذي تصدى لفضح العسف الاستعماري وتواطؤ السلطات مع المستعمرين ضد أبناء البلد الأصليين وهو صاحب الفيلم الشهير (الريح المنعطفة) الذي صنعه عام ١٩٦٢ وفيه صوّر الحياة القاسية في قرى صيادي السمك، ومن أفلامه فيلم (الرب الأسود والشيطان الأبيض) عام ١٩٦٤، وفيلم (أنتونيو داس مورتيس) ١٩٦٩ وموضوعه عن مذبحة كانودوس، وشكل هذا الفيلم أول مفاجأة لسينمائيي العالم عندما حصد في نفس عام إنتاجه جائزة مهرجان كان السينمائي.
وكان من البديهي في ظل حكومة عسكرية أن يتم تضييق الخناق على أصحاب هذا التيار وملاحقتهم، وهو ما أدى إلى هجرة معظم



الأخوان لوميير

أصحابه إلى أوروبا والعمل في سينماها، وليتوقف تيار الواقعية في الثمانينات، ولتعود السينما البرازيلية مرة أخرى إلى الاحتضار، بل الموت.. ولكن..!!

العنقاء والرماد

ولكن هذه يصحّ أن نطلق عليها تشبيه العنقاء والرماد، فمن جهة الصالات انخفض عددها إلى أكثر من النصف عمّا كانت عليه في عام ١٩٩٠، ومعظم المدن البرازيلية لم تعد فيها صالات، وما بقي من صالات في سبع مدن فقط كان يسير أصحابها في طريق إغلاقها، ومعظم السينمائيين كانوا قد اعتزلوا العمل أو هاجروا إلى الولايات المتحدة وبريطانيا وأوروبا للعمل في صناعات السينما فيها، وانخفض عدد الأفلام الوطنية المنتجة إلى حدود لا تذكر.. وهو ما عنى أن السينما البرازيلية بادت، بل تخّت عظام جثتها وتحولت إلى رماد، ولكن، وبشكل أذهل الجميع، برازيليين وأوروبيين وأمريكان وغيرهم، تنهض فجأة عنقاء السينما البرازيلية من دون أيّ توقع منذ عام ١٩٩٠ وتطلق نحو المهرجانات السينمائية الدولية جملة أفلام ومعها أسماء مخرجين برازيليين سببوا الصدمة لكبار السينمائيين الذين كانوا يتوقعون حصد جوائز تلك المهرجانات عندما حصدوها لأفلامهم وهي أفلام دخلت تاريخ السينما كتحف سينمائية لا تضاهى منها فيلم (أربعة أيام في أيلول) الذي ترشح عن جدارة لجوائز الأوسكار و(المحطة المركزية) و(مدينة الله) و(فريق الصفوة) و(تحت سقف اليسا) للمخرج شيكو تيريزا الذي حاز جائزة الرؤية الذهبية في مهرجان فريبورغ السينمائي... وغيرها من الأفلام التي لم تشكل انتصاراً للسينما البرازيلية فحسب بل للسينما في أمريكا اللاتينية ككل.





أفلام حققت للبرازيل شهرة سينمائية على مستوى العالم لا تقل عن شهرتها في مجال كرة القدم، وصار اسم مخرج مثل فرناندو ميريليس لا يقل عن شهرة نجم كرة القدم بيليه وإذ كنا لا نستطيع تفسير قيامة العنقاء من الرماد، فإننا نستطيع تفسير نهوض السينما البرازيلية بهذا الشكل بعد موتها وتحولها إلى رماد بظهور مخرجين احيوا تيار الواقعية في السينما البرازيلية بشكل يناقض السينما الأوروبية والأمريكية التي هيمنت لفترات طويلة على صناعة الفيلم البرازيلي، فاخذوا على عاتقهم مسؤولية التعبير عن مشاكل البرازيل المغيّبة وطرح طبيعة المجتمعات البرازيلية وهمومها وواقعها المتردي المؤلم من دون تزييف أو تزيين وما تعانيه هذه المجتمعات من قسوة وظلم وعدم مسؤولية الأفراد عن ترديهم المرّ إلى الحضيض، ولنا أن نتوقف عند بعض الأسماء والأفلام.

فرناندو ميريليس و«مدينة الله»

ثمة اتفاق بين نقاد السينما على أن المخرج الكبير فرناندو ميريليس اقتحم السينما العالمية عبر رائعته (مدينة الله) الذي قدمه عام ٢٠٠٢، هذا الفيلم الذي رشّح لأربع جوائز أوسكار وفاز بواحد وعشرين جائزة سينمائية دولية ونافس على تسع عشرة جائزة أخرى وقد تعددت تفاسير نقاد السينما في العالم حول النجاح الهائل الذي حققه ولا يزال يحققه هذا الفيلم على كافة المستويات، ولكن الاتفاق غالب على أن البرازيل مثلها مثل دول أمريكا اللاتينية لا تستطيع التعبير عن مشاكلها بشكل صحيح للمتلقي الغربي والأمريكي، والأفلام التي كانت تتناول مشاكل البرازيل وغيرها كانت تشاهد فقط من قبل النخبة، فجاء فيلم (مدينة الله) ليغيّر مجرى تاريخ السينما البرازيلية والسينما في أمريكا اللاتينية ككل، وبالتالي حقق هذا الفيلم نجاحاً غير مسبوق في تاريخ السينما

البرازيلية عندما عرض في صالات العرض البرازيلية جاذباً لملايين المشاهدين ومستحقاً شرف إطلاقه من جديد مرة أخرى في شهر فبراير ٢٠٠٤، وبنجاح مماثل غزا السوق الأمريكية والغربية محققاً إرباحاً كبيرة لأصحاب الصالات والموزعين، فعندما وصل في عام ٢٠٠٣ إلى بريطانيا حقق نصف مليون جنيه إسترليني في الأسبوع الأول من عرضه، وفي الولايات المتحدة عرض في ثلاثين دار عرض في وقت لمدة قاربت العامين حاصداً إيرادات بالملايين.

يمكن القول إن الانطلاقة الكبيرة للسينما البرازيلية كانت في عام ١٩٣٠ بدخول الرأسمال الوطني بشكل واسع جداً في صناعة السينما، وكان معظم ما ينتج من أفلام يخضع للنفس التجاري البحت الذي يفرضه المنتجون

في (مدينة الله) الذي هو قصة عنف تافهة ومعركة بقاء ويتحدث عن أرباب المخدرات المتصارعين في منحدرات التلال الممتدة على طول الأحياء الفقيرة يصحب ميريليس المشاهدين في رحلة جريئة إلى أعماق مدينة برازيلية تعيش عنفاً ووحشية تأسس بسبب التهميش الذي مورس عليها منذ تأسيسها وحيث مجموعة من السكان النازحين بسبب الفيضانات، وهؤلاء النازحين ومعاناتهم تشكل أقسى وأصعب العوالم السينمائية. وفي عام ٢٠٠٥ قدم ميريليس عمله الثاني



(البستاني المثابر) المقتبس عن رواية (جون لي كاريه) التي تتحدث عن دبلوماسي بريطاني يدعى (جستين كويلي) ورحلته الشائكة في البحث عن ملابسات حادث مقتل زوجته. في هذا الفيلم يبين ميريليس دور شركات الأدوية الكبرى في جعل إفريقيا سوقاً لتصريف بضاعتها الفاسدة. واتسعت عينة ميريليس في هذا الفيلم حيث تناول القهر الذي يسلط على بلدان العالم الثالث من قبل الشركات الرأسمالية الكبرى وجعلهم هذه المجتمعات المهمشة مختبراً لتجريب موادهم المستهلكة والفاسدة.

وعن رائعة البرتغالي الحائز على نوبل (جوزيه سرماغو) (العمى) جاء فيلمه الذي يحمل نفس اسم الرواية، وفيه يستعرض بلدة ينتشر فيها العمى كوباء معد، فتحاول الحكومة تلافيه من خلال عزل المصابين ومعاملتهم بوحشية ونفس الشخصيات تبدي عنفاً ووحشية وقسوة بسبب اختلال توازنها الاجتماعي من جهة وفقدانها البصر

من جهة أخرى، وهما سببان كافيان لتتجه هذه الشخصيات إلى العيش في حالة بدائية مروعة بعدان فقدت بصرها وبصيرتها وصارت تعامل كمخلوقات طفيلية من المسؤولين.

وفي جميع الأفلام التي قدمها ميريليس تنعدم النهايات السعيدة، بل تبقى النهاية مفتوحة لمليو حيان القسوة مستمرة في عوالم المهمشين، ففي فيلم (مدينة الله) يظهر لنا المخرج مسيرة عصابة يتكون أفرادها من الأطفال الصغار في عمق الكادر بعد هزيمة العصابة الرئيسية التي كانت متسلطة على المدينة ليبين لنا الدوّامة التي تعيشها تلك الفئات في مجتمعاتها الصاخبة.

إن سينما ميريليس هي سينما الواقع المرير دائماً والذي لا يبدو واقعياً بسبب غرائبيته و اختلافه وتهميشه للجملة البشرية في مجتمع تسوده الفوضى سينما تجسّد حجم الوحشية التي تستوطن في قلوب الفئات المهمشة وتجعلها أكثر خطراً على حياة المجتمعات، وتبقى هذه الفئات مادة ميريليس التي تمده بقوة الصورة التي يسعى إليها.

وأسماء أخرى كبيرة

وموازاة لنهج ميريليس تبرز أسماء أخرى ساهمت في إطلاق عنقاء السينما البرازيلية من رمادها عبر أفلام حققت النجاحات وحصدت جوائز المهرجانات نذكر منهم المخرج باولو موريلي صاحب فيلم (مدينة الرجال) والذي نال عنه جملة جوائز سينمائية عالمية منها جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين السينمائي والفيلم يستعرض بجرأة حملة مكافحة المخدرات العنيفة للشرطة



يعمها الفساد في مدن الصفيح في ريو دو جانيرو، وقد حقق هذا الفيلم أيضاً نجاحاً كبيراً داخل البرازيل وخارجها، فحصد في الولايات المتحدة ثمانية ملايين دولار خلال أسبوعين من عرضه فيها ونال ٤ ترشيحات على الأوسكار وفيها استقدم وريلي ممثلين من الشباب في الأحياء الفقيرة رغبة منه في تصوير هذا العالم بواقعية تامة، فعوّضوا عن افتقارهم إلى التدريب التقليدي بالواقعية والحوار الحدسي علماً أن الممثلين لم يطلعوا على السيناريو الذي كتبه المخرج بل اعتمدوا على الإعادات الشاملة والتنازلات المتبادلة في كل مشهد.

وعلى قائمة عمالقة السينما البرازيلية والعالمية يبرز اسم المخرج والتر ساليس صاحب فيلم (المحطة الرئيسية) الذي أخرجه عام ١٩٩٨، وهو قصة مؤثرة عن عجوز كفرت من خطاياها باصطحاب طفل يتيم في البحث عن أبيه بعد أن ماتت وقد رشح الفيلم عام ١٩٩٩ إلى جوائز الأوسكار.



من فيلم (المحطة الرئيسية)

وأيضاً يبرز اسم المخرج أندروشا وادينجتون مخرج فيلم «أنت وأنا وهم» الذي يحكي قصة غير عادية عن تعدد الأزواج في إقليم شمال شرق البرازيل الفقير، وقد حصد الفيلم أهم جوائز السينما في المهرجانات السينمائية، وحقق نجاحاً كبيراً لدى عرضه في الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا، وفي السنوات الأخيرة برز اسم المخرج شاو هامبرجر ورغم صغر سنه - مواليد ١٩٦٤ - فقد أخرج سبعة أفلام حصل عليها على ١٧ جائزة سينمائية دولية وترشح لست جوائز أخرى.

وضمن قائمة المخرجين البرازيليين المهمين يأتي اسم المخرج ساو همبرغر صاحب فيلم (العام الذي ذهب فيه والداي في عطلة) وفيه استعرض القمع الذي تعرض له الشعب البرازيلي في السبعينات تحت ظل حكومة عسكرية، ومن خلال قصة مؤثرة عنصرها الطفل مورو الذي يهوى الكرة ويريد أن يكون لاعباً مرموقاً ونجماً عالمياً، لكنه لا يعرف ما يدور حوله من ضغط ومصادرة لحريات الشعب البرازيلي.

وكمثال أيضاً نذكر المخرج الكبير جوزيه باديلا صاحب فيلم (فريق الصفوة) الذي حصد جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين السينمائي عام ٢٠٠٨ واعتبر تحفة أخرى قدمتها السينما البرازيلية إلى قائمة تحف السينما العالمية، وما زال هذا الفيلم يحقق

> معظم المدن البرازيلية لم تعد فيها صالات، وما بقي من صالات في سبع مدن فقط كان يسير أصحابها في طريق إغلاقها ومعظم السينمائيين كانوا قد اعتزلوا العمل أو هاجروا إلى الولايات المتحدة وبريطانيا وأوروبا للعمل في صناعات السينما فيها، وانخفض عدد الأفلام الوطنية المنتجة إلى حدود لا تذكر.. وهو ما عنى أن السينما البرازيلية بادت، بل تخّت عظام جثتها وتحولت إلى رماد، ولكن، وبشكل أذهل الجميع

النجاحات في كل مكان يعرض فيه وتفتتح به مهرجانات السينما، وهو فيلم بعيداً عن استعراض تفاصيله يكشف بجرأة قاع المجتمع البرازيلي وانحراف أفراده لأسباب لا علاقة لهم بها أصلاً.



ويأتي المخرج البرازيلي المخضرم برونو باريتو إلى واجهة السينما البرازيلية، فقد قدم منذ سبعينيات القرن الماضي عدداً كبيراً من الأفلام التي تعتبر علامات في السينما البرازيلية مثل فيم (أربعة أيام في أيلول) الذي قام ببطولته الممثل الأمريكي آلن آركن ونال ترشيحاً لأوسكار أفضل فيلم أجنبي عام ١٩٩٧، وفيلم (روميو وجولييت يتزوجان) الذي يسخر فيه من انقسام الشعب البرازيلي على نفسه بسبب كرة القدم وهروبه إلى عوالم كرة القدم بدلا من مواجهة مشاكله.

جديرة بالدراسة والاعتبار

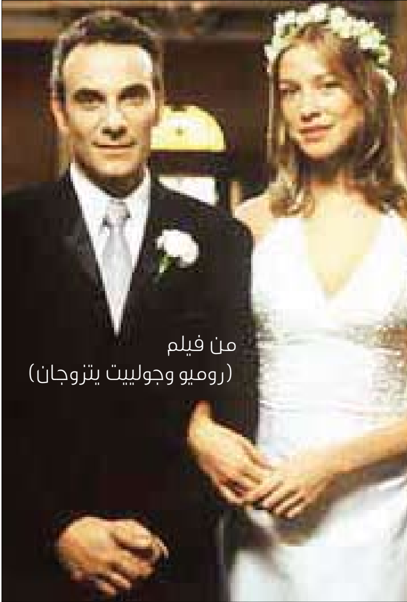
كل ما ذكرناه عن نهوض السينما البرازيلية هو ضمن عجالة لم نشأ فيها أن نستعرض



المخرج برونو باريتو

أفلاماً لا تتوقف الصحافة يومياً عن استعراضها والإشادة بها، ولهذا نرى أن هذه العجالة عن تجربة السينما البرازيلية هي إشارة إلى ضرورة دراسة هذه التجربة من قبل الهيئات الثقافية العربية وصنّاع السينما في الوطن العربي وبعد أن برهنت هذه السينما على أن الفن السابع يمكن فعلا إحياؤه وانه الفن الأكثر جماهيرية وتأثيرا، فالسينما البرازيلية التي انهارت وتحولت إلى رماد عادت بقوة داخل البرازيل وخارجها، فمع موجة الأفلام الجديدة التي واجهت البرازيليين بواقعهم تزداد نسبة المشاهدين سنويا بما لا يقل عن عشرين في المئة عن العام الذي قبله، وعدد لا بأس به من الصالات التي أغلقت في السنين السابقة أعيد افتتاحها من جديد في كثير من المدن البرازيلية وتشجيعاً للإنتاج الوطني صدرت قرارات حكومية تلزم أصحاب الصالات بعرض أفلام من إنتاج محلي بما لا يقل عن ٦٣ يوماً في السنة ولكن عملياً تعرض كل صالة من الأفلام المحلية طوعاً أكثر مما تعرضه من الأفلام الأمريكية، لأن الجمهور البرازيلي يريد مشاهدة أفلامه الوطنية التي تواجهه بمشاكله وواقعه من دون تزييف أو فرش أحلام وردية كاذبة أمامه، بل على العكس صارت الأفلام البرازيلية تغزو الصالات الأمريكية وتنافس





من فيلم
(روميو وجولييت يتزوجان)

أفلام هوليود فيها وقد اجتذب نجاح السينما البرازيلية شركات كبرى من هوليوود مثل سوني وترايستار كولومبي لعقد صفقات إنتاج مشترك، منذ عام ١٩٩٥ بلغ إجمالي الاستثمار في صناعة السينما ٤٤٠ مليون دولار وهو مبلغ ضخم في بلد مثل البرازيل حيث يتكلف الفيلم من مليونين إلى ستة ملايين دولار.

نعم، إنها السينما التي نحتاج في الوطن العربي إلى دراسة تجربتها وتطبيقها في بلداننا وعسى منها لنقدم لها ما يمكن إنقاذه من بقايا سينمانا.

الطابع الاجتماعي والقالب الميتامسرحي

المسرحية الأمازيغية «ثادارث ماما فاظمة»

د. جميل حمداوي

إن مسرحية «ثادارث ماما فاظمة» كما هو معروف مسرحية اجتماعية تراجيكوميدية من حيث المضمون، تطرح قضية معاناة المرأة الأمازيغية الريفية في واقعها الاجتماعي المحبط الذي يتسم بالانغلاق السلبي، والتزمت المتشدد، والتشبث بالعادات المغلوطة الزائفة والإيمان الأعمى بالتقاليد الموروثة أباً عن جد.

هذا وقد ترتب عن أبيسية المجتمع الأمازيغي الريفي، وإقصاء المرأة في جميع المجالات والميادين وإبعادها قسراً عن شؤون الحياة الداخلية والخارجية، أن انتشرت الأمية والجهل والتخلف في هذا المجتمع الموبوء بالظلم والحيف والاكتئاب والتهميش. وبالتالي، فقد قزم دور المرأة بشكل كلي لينحصر فقط في إدارة البيت وتربية الأولاد وإشباع رغبات الرجل. وكل هذا التهميش في الحقيقة سببه أنانية الرجل وغطرسته المتعمدة لإذلال المرأة قوامة وسخرية وازدراء.

كما مورس على المرأة الأمازيغية من قبل بعض الأزواج أسلوب القمع والعنف والعسف والضرب المبرح فظلت تحت رحمة تهديد التسريح والطرد والطلاق إلى أن جاءت مدونة الأحوال الشخصية الجديدة للحد من سطوة الرجل وتطويقه قانونياً مع حماية المرأة وأولادها نفسانياً واجتماعياً واقتصادياً. ومن هنا، فقد جاءت هذه المسرحية الأمازيغية «ثادارث ماما فاظمة» في هذا السياق لتقدم للمرأة الريفية درساً تعليمياً توعوياً يهدف إلى شرح المدونة وتفسيرها لكي يتعرف هذا المخلوقة الأنثوية حقوقها وواجباتها أثناء تعاملها مع بعلها وزوجها الشريك.

ومن ثم، فالمسرحية تعبر في الحقيقة عن جدلية الانغلاق والتحرر في المجتمع الأمازيغي المحافظ وتتجسد هذه الجدلية بكل وضوح حينما تقرر الأم أو ماما فاظمة في آخر العرض المسرحي الثورة على عادات هذا المجتمع، والتحرر من قيمه الزائفة من خلال تخليص بناتها من كوابيس عالم الانغلاق وعقده المخيفة عن طريق التعلم، والانخراط في العمل الجمعوي، والتعرف إلى كل الحقوق والواجبات التي تخص المرأة في علاقتها الإنسانية مع زوجها الشريك من أجل تحقيق التناسل وضمان بناء الأسرة الصالحة المؤمنة.

المسرحية بين البريختية والميتامسرح:

تبدأ المسرحية باستحضار الراوي على خشبة المسرح اقتداء بالمسرح الغربي الذي كان يشغل الراوي السارد كثيراً في العروض المسرحية ويحضر السارد على الخشبة من أجل تقديم المسرحية ذات الطابع الاجتماعي، وتبيان بؤرتها الدلالية التي تتمثل في شرح مدونة الأحوال الشخصية المغربية وتبسيطها للجمهور أيما تبسيط. ومن هنا، فالمسرحية في جوهرها ذات طابع توجيهي وتحسيسي وتربوي وتعليمي ديداكتيكي تهدف إلى إصلاح المجتمع إصلاحاً حقيقياً، وبناء الأسرة المغربية بصفة عامة والأسرة الأمازيغية بصفة خاصة على أسس اجتماعية سليمة مع السعي الجاد إلى المحافظة على لبنة المجتمع على أسس أخلاقية وقواعد قانونية عادلة صالحة للزوج والزوجة على حد سواء.

وبعد «البرولوغ» الذي قدمه السارد في بداية العرض المسرحي، والذي ينم عن الطابع الميتامسرحي تتأثث الخشبة سينوغرافياً على الخشبة بديكور المنزل مرفقاً ببعض الإكسسوارات التي تحيل على الثقافة الأمازيغية كالبساط (ثاهيظارث)، والجرة (أقبوش)، وردهة البيت (ثانهاث)، وفناء الدار (رمراح)، والحديقة (رعاست)... وتزخر هذه العناصر السينوغرافية بحمولات تاريخية وحضارية تعبر عن أنتروبولوجية الإنسان الأمازيغي، وكيف كان يؤثث حياته عمرانياً وثقافياً واجتماعياً.

وعلى العموم، فالسينوغرافيا التي وظفها محسن بوزمبو سينوغرافيا ديكورية واقعية عادية يحاكي فيها الحياة الواقعية للإنسان الأمازيغي بحرفية مباشرة دون أن يلتجئ إلى الرموز والإيحاءات التي كنا نجدها في

الكثير من المسرحيات التجريبية الحسيمية كما عند شعيب المسعودي ومحمد بن سعيد ولعزيز إبراهيمي، وأحمد جويني، ومحمد بنعيسى...

وعلى الرغم من بساطة السينوغرافيا على مستوى التأثيث البصري، فإنها تمتاز بالجمالية الفنية والباروكية المتألقة هندسة وتأطيراً. ولم تستعن هذه السينوغرافيا بالكوريغرافيا الجسدية لاستكمال المشهد البصري وتحقيق بلاغة الصورة على مستوى الكتل وتموقعها فوق الخشبة.

أما فيما يخص التموقع الفضائي، فالمسرحية تعتمد كثيراً على المثلث الدرامي، ويعني هذا أن الشخصيات تتحرك في شكل مثلث درامي بزوايا قائمة تعكس التوتر الداخلي والتمزق النفسي والصراع السيكولوجي والاجتماعي. وبالتالي، يتحول الانغلاق المكاني إلى فضاء موبوء قابل للاشتعال والانفجار في أية لحظة درامية ممكنة. وقد تحقق ذلك فعلاً بالانفتاح على الخارج من خلال تكسير الجدار الرابع في آخر المسرحية.

وكانت الممثلات يتموقعن في وسط الخشبة الدرامية حينما يكون دورهن أساسياً وبؤريا، فيتخذن موقعا إلى اليمين أو اليسار حينما يكون دورهن ثانوياً أو مكملاً يرد في شكل تعقيب أو تعبير أو تحفيز أو سخرية. ومن ثم، فقد رأينا الأم فاطمة تتخذ موقعاً وسطاً باعتبارها نواة درامية تتمحور حولها الأحداث. لذا، فقد وجدنا الممثلات المشخصات الأخريات يحمن حول الأم على مستوى التواصل اللفظي وغير اللفظي.

وقد نجحت حدوش بوترو كنت أيما نجاح في تصميم الأزياء والملابس الأمازيغية لتقديم عرض مسرحي يعكس لنا المرأة الريفية في أصالتها وعبقها التاريخي من خلال التشديد على الماكياج بواسطة التجميل بالكحول والوشم، وإظهار الممثلات في أنواع من الأثواب الأمازيغية كالإزار الأبيض (ريزار)، والقميص (دفين)، والقندورة (ثاقندورث)، والحزام (أحازام) إلى جانب الحلي التي كانت تتزين بها الممثلات العارضات. ولا ننسى أيضاً الراوي الذي كان يلبس جلباباً صوفياً على عادة الأمازيغيين في منطقة الريف.

المسرحية تعبر في الحقيقة عن جدلية الانغلاق والتحرر في المجتمع الأمازيغي المحافظ. وتتجسد هذه الجدلية بكل وضوح حينما تقرر الأم أو ماما فاطمة في آخر العرض المسرحي الثورة على عادات هذا المجتمع، والتحرر من قيمه الزائفة من خلال تخليص بناتها من كوابيس عالم الانغلاق

وتستلزم هذه الأزياء مشهدياً دلالات سيميولوجية متنوعة وموحية وتحمل أيضاً أبعاداً ثقافية وتاريخية وحضارية تعبر عن مدى سمو المكانة التي وصل إليها الإنسان الأمازيغي سواء أكان رجلا أم امرأة على مستوى التأثيث واللباس والتجميل والتزيين.

وإذا انتقلنا إلى الحركات واتجاهها، فنلاحظ أن الممثلات كن ينتقلن في اتجاه أفقي محدد. في المقابل، نجد الراوي ينتقل في اتجاه عمودي. ويعني هذا غياب التنوع في اتجاه الحركات للتعبير عن مجموعة من زوايا النظر. وغالباً ما كانت الحوارات التواصلية اللفظية وغير اللفظية في المسرحية مصحوبة بالحركات السيميائية المعبرة أو المكملة. فكان الوجه بارزا بتقاسيمه الكاريكاتورية الساخرة كما عند الممثلة القديرة نعيمة علاش والممثلة التي مثلت دور الأم. وتحضر أيضاً حركات اليدين والرجلين أثناء الحوار والتعبير والشتم والرقص والغناء. ويعني هذا أن الممثلات كن يؤدين أدوارهن من خلال ترجمة الأقوال إلى أفعال وحركات. بيد أن التشخيص المسرحي كان خارجياً «كوكلانيا» يخلو من الاستبطان الداخلي والتقمص الإيهامي. والسبب في ذلك أن المسرحية كوميدية مليئة بالسخرية والتهكم والانتقاد اللاذع. وبالتالي، لا تستدعي الطريقة الستانسلافسكية التي ترتبط بأجواء مأساوية محضة. بينما نصنا الدرامي هذا هو من النوع التراجيكوميدي الذي تختلط فيه المأساة بالملهاة.

ونلاحظ كذلك نوعاً من الضعف والهلهلة على مستوى الإضاءة والموسيقى، حيث ظلت الإضاءة من بداية العرض حتى النهاية عامة غير مركزة وغير وظيفية إلى حد ما. فقد كانت تعكس لنا المثلث الدرامي المشهدي بكل تفاصيله المجسمة مادياً ومعنوياً. ويعني هذا أن المسرحية لم تستفد على العموم من سيميولوجيا الإضاءة وألوانها الموحية والتشكيلية. كما أن الموسيقى الأمازيغية

الأصيلة لم تستثمر بشكل جيد فقد كنا ندرك مجموعة من الأعطاب التقنية التي أثرت على إيقاعية العرض المسرحي من البداية حتى النهاية.

وأهم ما يميز هذه المسرحية على مستوى الميزانسين استخدام تقنية الراوي وتوظيف الميتامسرح عن طريق فضح أسرار اللعبة المسرحية وتكسير الجدار الرابع عن طريق الحوار مع الجمهور الراصد وتكسيره فعلياً عبر نزول الممثلات إلى الجمهور لتوزيع بعض الأوراق التي كانت تحمل بنود مدونة الأحوال الشخصية، التي تعرف المرأة الأمازيغية بحقوقها وواجباتها.

على الرغم من بساطة السينوغرافيا على مستوى التأثيث البصري فإنها تمتاز بالجمالية الفنية والباروكية لمتألقة هندسة وتأطيراً لم تستعن هذه السينوغرافيا بالكوريغرافيا الجسدية لاستكمال المشهد البصري وتحقيق بلاغة الصورة على مستوى الكتل وتموقعها فوق الخشبة

وأهم ما يسم هذه المسرحية التجريبية أنها تستلهم بعض تعاليم برتولد بريخت. إذ تتحول المسرحية في آخر العرض إلى محاكمة تعقدها الراوية لمحاكمة شخصيات المسرحية بإشراك الجمهور، ومعرفة رأي الحاضرين في القضية المعروضة عليهم دراميا، بعد انتحار إحدى بنات ماما فاظمة بسبب إغلاقها الباب منزلها على بناتها في وجه الجيران والخطاب والعرسان، وبذلك، حولت منزلها إلى فضاء دائري مخيف تتعشش فيه الأمية، والجهل، والنميمة، والتخلف، والانطواء على الذات، والخوف من الرجل.

ومن ثم، يحاكم الراوي على لسان الجمهور في آخر المسرحية كل شخصية على حدة مطالباً منها الحل المناسب للخروج من هذا القمقم المنغلق، فبدأت كل واحدة تطرح حلها من وجهة نظرها، إلى أن اقترحت الأم حلاً مناسباً يتمثل في ضرورة التحرر واقعياً ووجودياً واجتماعياً، والتخلص من عقدة الخوف عن طريق الخروج من البيت المنغلق للانفتاح على الخارج من أجل العلم والتعلم ومعرفة مستجدات الحياة العصرية، والاندماج في المجتمع المدني والاطلاع على حقوق المرأة وواجباتها.

***

خاتمة:

نستنتج مما سبق أن المسرحية الأمازيغية «شادات ماما فاظمة» مسرحية ذات طابع اجتماعي تراجيكوميدي تتناول ثنائية الانغلاق والتحرر من خلال تمثل مستجدات مدونة الأحوال الشخصية المغربية في التعامل مع الزوج الشريك.

ومن الناحية الفنية والجمالية، فقد تأرجحت هذه المسرحية بين الطابع الواقعي الكلاسيكي الاجتماعي على مستوى الحدث وتركيب الديكور والسينوغرافيا، والطابع التجريبي من خلال توظيف تقنيات الميتامسرح وتمثل نظريات بريخت لإقناع الراصد المتفرج.

رسائل جامعية

سلسلة تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة لأطروحات الدكتوراه والماجستير المتصلة بقضايا تمس مجتمع الإمارات ومجتمعات الخليج الأخرى في المجالات المختلفة، فضلاً عن تلك التي تتناول موضوعات تاريخية وإسلامية عامة.

e-mail : sdci@sdci.gov.ae









الغزوات الهمجية وانظر في الاتجاهين:

الموت الحاضر بشكل مختلف على شريطين سينمائيين

عبلة تقلا



تبدو بعض أشرطة السينما في تعاملها مع قضية الموت مبرزة لقيمة الحياة، واضعة المشاهد أمام مساحة واسعة من التأمل والتفكير، وكم كبير من الأسئلة التي قد لا تفارقه سريعاً بعد الانتهاء من متابعة تلك الأفلام.

في الشريطين اللذين سنعرض لهما رحلة للشخصيات في الطريق إلى الموت، رحلة قلقة تارة، هادئة في أخرى، ومشبعة بصور الحياة التي خاضت تلك الشخصيات غمارها.

«انظر في الاتجاهين»
العودة للتصالح مع الذات والحياة:

تحضر قضية الموت منذ المشاهد الأولى للفيلم الأسترالي «انظر في الاتجاهين» الذي يبدأ بحادث قطار مروع يذهب ضحيته أكثر من ألف شخص، وفي الوقت ذاته يكتشف المصور الصحفي (نيك) وهو يجري بعض الفحوص الروتينية أنه مصاب بالسرطان، وأن أيامه في الحياة أصبحت معدودة.

على الطرف الآخر تُطل الرسَّامة ميريل العائدة تواً من حضور جنازة والدها والتي تشهد بأم عينها دهس الصبي في حادث القطار المروع ليبقى الحادث في ذاكرتها وتعيد استحضاره بطريقتها الخاصة، تلك الطريقة التي تجعل منه مجموعة صور كارثية شبيهة بكل ما ترسمه وتعلقه على جدار غرفتها الكبيرة الغارقة في فوضاها.

يلتقط (نيك) صورة معبرة لوالدة الطفل الذي صدمه القطار، وتنشر الصورة على غلاف الصحيفة التي يعمل فيها فتترك تأثيراً كبيراً عند القراء، وتشكل مدخلاً لبدء علاقته مع جارته ميريل.

يمتد الفيلم على ثلاثة أيام، يكتشف نيك في أولها أنه مصاب بالسرطان، فيتبدى له المرض حاضراً في كل الأشياء والوجوه التي يصادفها في طريقه أمام منزله فيمضي ساعات طوالاً وهو يبحث على الإنترنت ليجمع أكبر معلومات عن المرض لينتهي البحث بكومة أوراق وصور وعبارة: نسبة الناجين قليلة.

في اليوم الثاني يدخل نيك منزل ميريل بحجة إعادة إحدى رسومها التي وجدها أمام منزلها، يتأمل ما رسمته، يسألها إن كانت مثله ترى الموت في عيون كل الناس، فتؤكد ذلك، لكن كلاً منهما يصرح أنه لا يرى موته في عيون الآخر.

تتطور العلاقة بينهما سريعاً ويصطحبها لزيارة أمه، ويبقى نيك أسير تردده لا يعرف كيف يصارح أمه بحقيقة مرضه. هناك في منزل العائلة يعود لتذكر والده في لحظاته الأخيرة، يسترجع موته البطيء، ويتخيل ما في انتظاره، وفي خضم حواره مع والدته تقول له: ليس مهماً كيف تنتهي الحياة بل المهم كيف كانت.

في اليوم الأخير من أيام الفيلم يصارح نيك ميريل أنه غير قادر على الارتباط بها لأنه مصاب بالسرطان.

تتعامل مع الأمر وكأنه مجرد ذريعة للهروب من العلاقة فتتركه وتركض مسرعة وقبل أن تصدمها إحدى السيارات تسقط على الأرض، وتنجو مع كدمات على ركبتيها.

في الوقت ذاته يعدل صديق نيك عن الانتحار أمام القطار، ويتراجع مقرراً العودة إلى صديقته التي تركها لأنه لا يرغب في الجنين الذي تحمله منه بعد أن انفصل عن زوجته وترك ولديه معها.

كما أن سائق القطار الذي تسبب في الحادث، بعد أن عاش أياماً صعبة مع زوجته وابنه، يقرر أن يريح نفسه من العبء الذي يحمله، فيزور منزل السيدة التي دهس ولدها ويقدم لها بطاقة صغيرة كانت مع ابنها، ويعتذر بكثير من الندم مؤكداً أن الأمر كله كان خارجاً عن سيطرته، فتتقبل المرأة اعتذاره، وتصافحه مبتسمة.

كل ذلك يحدث على إيقاع مطر عنيف وحنون، مطر يؤدي دوراً تطهيرياً لكل شخصيات الفيلم ويمنحهم فرصة التصالح مع ذواتهم ومع الحياة.
يعود نيك وميريل للالتقاء، وتؤكد بابتسامتها أنها استوعبت الأمر، فيتعانقان على أنغام أغنية عذبة ومطر لا يتوقف.

(انظر في الاتجاهين) فيلم يحمل دعوة قوية للتعامل مع كل الوجوه التي تكشفها الحياة أمامنا فيلم خلاق وحميمي يقص تلك البسيطة المؤثرة، وعلاقات شخوصه المرتبطين ببعضهم برغم اختلاف الأماكن والتوجهات، وموسيقاه المعبرة وحسن إدارة مخرجته لممثلين قدموا أداءً حاراً، وفي مقدمتهم النجمة جوستن كلارك التي استحقت أن تنال عن دورها جائزة أحسن ممثلة في مهرجان مار ديل بلاتا السينمائي.

أما الفيلم نفسه فقد حاز عدداً كبيراً من الجوائز في مهرجانات داخل أستراليا وخارجها، من بينها جائزة أفضل إخراج وأفضل فيلم وسيناريو من المعهد الأسترالي للسينما، وجوائز خاصة لمخرجته وكاتبة السيناريو وسار اوات في مهرجانَيْ تورنتو وروتردام السينمائيين..

«الغزوات الهمجية»

على عتبة رحيل هادئ:

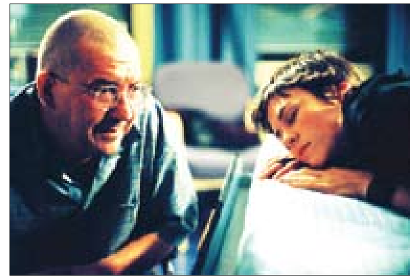
يمتلك الفيلم الفرنسي الكندي «الغزوات الهمجية» لمخرجه دينيس آركان، قدرة استثنائية على إصابتك بالدهشة مع كل متابعة جديدة له، دهشة منبعها اكتشاف دلالة جديدة لم تتح لك المتابعة السابقة قراءتها جيداً، وهو الأمر العائد للغنى الكبير على صعيدي الصورة والحوار اللذين يقدمهما الفيلم في ما يقرب الساعتين.

يضعنا الفيلم منذ مشاهد البداية مع تأملات رجل على أعتاب الموت، استحضار لخليط اللحظات المفرحة والمؤلمة التي تذوق طعمها على طول حياة أقبل عليها بنهم عشق الكثير من مباهجها: كتبها، خمرها الذي يكتفي الآن بشم رائحته، وقبل كل ذلك نساءها كما يقول.



شخصية «ريمي» بطل الفيلم التي أداها ببراعة الممثل ريمي جيرار، شخصية تنحدر من زمن آمن بالعلاقات الإنسانية، قوتها وتأثيرها، وبأحقية الاختلاف في التجارب والانتماءات شخصية جذابة في تعاملها مع الآخرين، تمتلك مقدرة خاصة على التأثير فيهم إلى درجة الإسهام في تغيير مصائرهم، كما حدث للشابة ناتالي التي أعادت لها علاقتها مع ريمي رغبتها في الحياة وزودتها بالشجاعة الكافية لاتخاذ قرارها بالشفاء من الإدمان.

والأمر ذاته تكرر مع خطيبة ابنه التي قالت لريمي مرة: لا يمكن أن نبني حياتنا على فلسفة أغنية، في إشارة منها إلى أن المال والنفوذ هما سبب رغبتها في الزواج من ابنه وليس الحب والمشاعر الإنسانية، لكنها وبعد موت الأب همست في أذن الابن وهما في الطائرة: أحبك! وكأني بها عادت للإيمان بفلسفة الأغنية.



أما ابنة ريمي، المسافرة الدائمة، فتعترف لأبيها أنه نقل لها شهيته للحياة، وأن أول رجل في حياة المرأة هو والدها.

وأخيراً يأتي دور مطلقته التي تختصر علاقة السنين التي جمعتها به بالقول: أنت رجل حياتي.

ـ لعل أبرز ما يميز فيلم «الغزوات الهمجية» تلك الشخصيات الحية، وذلك السيناريو المتين والحوار الرشيق المغلف بطرافة تعرف كيف تسرق منا ضحكة صادقة حيناً، وتدعونا إلى الصمت والتأمل حيناً آخر.

كما أن مخرج الفيلم الذي كتب له السيناريو



أيضاً، عرف كيف يوظف الجماليات في خدمة فيلمه كما في مشهد الأب وهو على كرسيه المتحرك يتأمل البحيرة بتموجاتها اللونية الساحرة، وكأني به أمام حياته التي سكنت كسكون تلك البحيرة بعد أن أخفت الكثير في أعماقها ليلتفت بعد ذلك بأسى إلى ابنه الواضح في مقدمة الكادر، المنتمي إلى زمن آخر، والذي تفصل بينهما مسافات من الاختلاف.



وفي اللحظات الأخيرة من حياة ريمي يمر من أمامه خيال تلك البرتغالية التي عشقها يوماً، تبتسم وهي ترفع فستانها ثم تتركه ليغادر الحياة بهدوء.

هكذا يأتينا فيلم الغزوات الهمجية عذباً، متدفقاً بلا ضجيج أو ادعاء، وإذا كان ريمي قد قال في أحد حواراته مع ناتالي: «يجب أن ننجح ولو على الأقل بالقياس إلى أنفسنا»، فإن الفيلم نجح قياساً إلى سينما تحترم عقل المشاهد وفكره، وتعرف كيف تحرك الأحاسيس المخبوءة في داخله.



دولة الإمارات العربية المتحدة .. حكومة الشارقة
دائرة الثقافة والإعلام
United Arab Emirates .. Government of Sharjah
Dept. of Culture & Information



Islamic Arts Festival



5-31,12,2010

Naqsh & Raqsh

Festival 13 المهرجان

[ادارة الفنون]
DIRECTORATE OF ART

رباعيّـة

ناصـر شبانة

(١)

إنّي حينَ رأيتُكِ
فوقَ حدودِ الوصفِ
وفوقَ خيالِ الشعراءْ
طارَ فؤادي
فوق الغيمِ كما العصفورِ
وسارَ كما الصوفيِّ الناسكِ
فوقَ الماءْ

(٢)

في البعدِ
تبدو الحبيبةُ أبهى وأجملْ
وإن زرعتْ
في دروبي شوكاً
وفي تربةِ القلبِ حنظلْ

(٣)

في المنافي
يصيرُ الكلامُ رفيقَ الألمْ
وتغدو الحقيقةُ
رهناً بما قد يقولُ القلمْ
ويأخذكَ القلبُ بالجمرِ
جمرِ العتابِ
فهلا!
وكيف!
لماذا!
ومم!
ولمْ!
وتبقى وحيداً
تحدّقُ في بومة الليلِ
ما بين «لا» أو «نعمْ»!

(٤)

أراوحُ ما بين ليلِ السهادِ
وليلٍ الأرقْ
وأدعو
على كل من فارق العشّ
من فوره
فاحترقْ.

الطريق إلى «فالي فورغ»

بيغي فون در كولتز
ترجمة: نجاح الجبيلي

استيقظت «لينت» واضطجعت تتفرس في الظلام منصتة. حدثت نفسها: إنه صوت الريح – وأخذت الريح تضرب شجرة الدردار المعمرة التي أمام البيت. لكنها أدركت أن مصدر الصوت لم يكن من الريح، فالريح لا تولد أصواتاً تشبه مسير الجنود. المشاة البريطانيون وحدهم يطؤون الطريق بشدة فيصدر عنهم صوت كصوت شجرة الدردار حين تهزها الرياح.

جلست «لينت».

الجنود البريطانيون البارحة عند الغروب مرّ «أنتوني وين» وحفنة من الثوار وهم يسوقون الماشية من «جيرسي» ليطعموا الرجال الجائعين في قرية «فالي فورغ». أخذ الجنود البريطانيون الآن يسيرون بوطء ثقيل خلفهم. كانوا يرتدون ملابس كاملة ويتحركون بانطلاق وسوف يقبضون على «أنتوني المجنون» عند الظهيرة. ارتدت «لينت» نعليها ولفت إزاراً حول جسمها. أخذت البندقية من موضعها فوق الباب وألقمتها بالرصاص.

أخذت تتمتم: «سأطلق النار مابوسعي على أصحاب المعاطف الحمر قبل أن يسبقوني بالإطلاق» ثم أسقطت فجأة مدك البندقية ووقفت متكئة عليها بينما أخذ الاهتياج يتلاشى تاركاً بقايا من الغضب. لم تستطع أن تخرج لتقاتل البريطانيين تاركة «جوني» والصغير «ديفيد» يكابدان الجوع والبرد القارس حينما تُقتل. قالت مفكرة: «ينبغي عليَّ أن أرحب بجنود الملك ولأدعهم يمرون ويأخذون ماشية «أنتوني المجنون»؟ وربما يستولون على قرية «فالي فورغ».

فكرت ملياً «كان أمراً قاسياً أن زوجها يتعين عليه أن يقاتل ويتجمد ويجوع ليحصل على حرية ولديه بينما عليها أن تخون القضية التي يدافع عنها لأجل إنقاذهما. لكن أطفال الأم كانوا أعز من الحرية». قالت «لينت»: «يا إلهي، ماذا بوسع امرأة وحيدة أن تعمل؟».

سكن فجأة وقع أقدام المشاة وعلا صوت قبضة تطرق على الباب. فتحت «لينت» الباب ببطء فأخذت المعاطف الحمراء تلمع هناك إزاء الثلج عند الخيط الأول الرمادي للفجر.

خاطب ضابط شاب «لينت» قائلاً: «رجالي جائعون. هل تقدرين على إعداد الفطور لهم؟».

شبكت «لينت» يديها ثم قالت: «ليس عندي من طحين الذرة إلا ما يكفي لي ولطفليَّ».

«لديك طاحونة في الحديقة. ضعي الماء على النار واشرعي بالعمل».

حدقت «لينت» في الطاحونة الهندية القديمة كما لو أنها لم تر لها مثيلاً من قبل. قالت أخيراً: «سوف أطحنه إذا قبل رجالك بجلب الذرة من المخزن العلوي».

أضرمت النار وأيقظت الطفلين، بينما سار طابور الجنود البريطانيين في أرجاء منزلها وأخذوا يملؤون الغلايات ويحملون الذرة. فرك «جوني» الذي عمره ثمانية أعوام عينيه وحدق بالجنود ثم هتف: «تعيش الجمهورية!».

همست «لينت»: «صه يا جوني! إنهم جنود بريطانيون!».

«جنود بريطانيون! إذن يجب أن نطلق النار عليهم يا أماه».

واجهت «لينت» التحديقة الباردة القاسية للضابط البريطاني.

«بدا أنك بأتم الاستعداد لإطعام رجالي بحيث اعتبرتك من المحافظين يا سيدتي».

قالت «لينت» متلعثمة: «زوجي متعاطف مع المتمردين والصغيران يحذوان حذوه».

نظر إليها بعينين كانتا تومضان كرأسي حربة وقال: «اذهبي إلى مطحنتك واطحني الذرة».

نهضت «لينت» وحملت الصغير «ديفيد» على ذراعها قائلة: تعال يا «جوني» ومشت إلى الطاحونة. كانت الطاحونة عبارة عن جذع مجوف لشجرة أقيم للأعلى بجانب شجيرة ربطت إليها مطرقة ثقيلة. أخذت تضرب المطرقة بشدة على الذرة فتدفعها الشجيرة للخلف، ثم تكبسها «لينت» ثانية وتظل تضربها بشدة للأسفل ومع كل ضربة كان يجتاحها الغضب الشديد.

بينما أفرغ الجنود الطعام بالملاعق وأعادوا ملء الجذع وقفت «لينت» مثنية الذراعين وراقبها «جوني» وعيناه ترشحان بالغيظ الشديد مدت يديها إلى الشجيرة فقال جندي: «سأخدمك يا سيدتي» فقالت بحدة: «تريد أن تكسر طاحونتي! كلا شكراً»، قال: «لن يكون لديك ما تطحنينه سوى قشر الشجر حينما نذهب».

بلعت «لينت» ريقها وقد أدركت لأول مرة أن ذرة الشتاء كلها كانت بالكاد تكفي لوجبتي طعام لهذه الجماعة. أخذت تتوقع المجاعة وتلكأت يداها على الشجيرة لكنها دفعتها بقوة للأسفل: «ليتهم فقط لا يحرقون الدار».

لمعت شمس الشتاء الباهتة ولم تزل ذراعا «لينت» تتأرجحان للأعلى والأسفل. آلمها ظهرها وخفق قلبها وراحت كل عضلة في جسمها تصلّي طلباً للراحة لكنها استمرت بتحريك الشجيرة وأخيراً كان على الجنود أن يدفعوها بعيداً لكي يخرجوا الطعام بالملعقة. سارت مترنحة نحو البيت لكنه كان مزدحماً بالجنود، وما فاض منهم ذهب إلى الساحة وهم يأكلون العصيدة نصف المطبوخة من الأواني والجرار والأكواب والأباريق وحتى من الألواح الخشبية. خرج ثلاثة جنود من المزرعة وهم يحملون دزينة من الدجاجات من أرجلها وجلب آخرون الذرة من المخزن العلوي وملأوا حقائبهم. تدلت قطع من لحم الخنزير المقدد وأفخاذها المحفوظة من على أكتافهم كانت الخنازير تصرخ وعلمت «لينت» أنها كانت تذبح لإطعام البريطانيين.

أعطى الضابط أوامره واصطف الجنود ثم ساروا خارجين بانتظام. سارت «لينت» حول الساحة التي وطئتها الأقدام والتقطت أسمال اللحاف الذي مزقه الجنود. عثرت على إناء خشبي أسقطه الجنود في الثلج وبحثت في الأرض عن الذرات المتناثرة جامعة كل حبة ثمينة.

قال «جوني» بصوت بدا أكبر من سنه: «لو متنا جوعاً لكان أليق بنا ـ لأنك تحولت إلى خائنة».

قالت «لينت»: «جوني، جوني ـ» ثم توقفت عندما علا صوت الطلق الناري، وضجت دمدمة شديدة ثم أخرى وأخرى انطلقت عبر الساحة وهي تبكي وتضحك وتصيح: «لقد سمِعتُها! لقد سمِعتُها».

سألها جوني: «من هي يا أماه؟ ماذا؟».

«إنكريس رودس، قالت لي مراراً إنها لا تحتاج لتؤشر الأيام، لأنها عندما تسمع صوت الطاحونة تعرف أن الوقت هو ظهيرة الجمعة. واليوم هو السبت لم أكن لأطحن الذرة أبداً في يوم السبت ولا قبل شروق الشمس».

«تقصدين أنها سمعت صوت توقف الطاحونة عند حدود المدينة وحذرت الثوار؟».

«نعم يا بني، وإن أصغت بانتباه عرفتْ كم عدد البريطانيين القادمين، لأني ضربت ما مجموعه مائة وأربع ضربات بينما كانت خمسون ضربة تكفي لطحنها».

أمسك «جوني» بيدها: «أنا جد فخور بك يا أماه».

قالت «لينت»: «كان هذا قليلاً، لكن ما بوسع امرأة وحيدة أن تفعل؟».

الموجة

سلينا حسين

أخيراً، كان على بارول أن تهرب مع شونو. لم يكن أمامهما حل آخر. كانت على بينة من أمر أبيها، وتخشى عن علم ودراية السطوةَ التي تقسّي عينيه المحتقنتين بالدم. توارى الشابان عن الجامعة دون أن يلفتا انتباه أحد. كانا قد استقلا مركب العبور في أمتولي لاجتياز نهر البايرا، ثم هربا إلى بارغونا للوصول إلى باترغاتا. وأقاما منذ ذلك الحين عند عمة بعيدة لـ«شونو» ليس لها أولاد. كانت خلوةً آمنة نسبياً تتيح لهما أن لا يهتما بالطعام ولا بالسكن، عدة أيام على الأقل. أحضرت العمة رجلَ قانون وتم الزواج. اطمأنا قليلاً الآن رغم أن شيخ شاند، والد بارول، ظل يقلقهما.

كان شيخ شاند قد ترعرع على ضفاف البايرا، الذي يحبه حباً جماً: كان البايرا، المندفع رغم أنه ليس أعرض من جدول بكثير، قد ترك طبْعَه فيه. كانت موجاته الكاسحة بقدر ما كان شيخ شاند معانداً ومتعنتاً، قادرة على جرف كل ما يأتي في طريقها. لم يكن أحد في أمتولي يجهل أن شيخ شاند ليس رجلاً يتذلل لأحد؛ كان ليفضل خسران كل شيء على أن يخنع. كان والده، الملاّك، قد اغتيل على يد الناكساليين(1) الذين رأوا أن تملّك الأراضي جريمة. إلا أن أحداً لم يمس أبداً شعرة من جسد شيخ شاند. جعلته ثروته، التي غذت اعتداده بنفسه، وأصولُه، التي فاخر بها، مزهواً بنفسه، حتى إنه صار صاحب الحل والربط حوله.

كانت بارول ابنتَه الوحيدة بين سبعة صبيان. وضع في رأسه أن يحثها على التعلم وخلافاً لبقية القرويين، لم يكن في نيته تزويجها وإرسالها إلى بيت أهل زوجها مبكراً. وما إن نجحت في الثانوية، حتى سجلها في كلية أمتولي الجامعية. سار كل شيء بشكل رائع في السنة الأولى، غير أنها وقعت في السنة الثانية في حب شونو، طالب في كلية الآداب. لم تستطع عينا شيخ شاند المحتقنتان بالدم فعل شيء. لا يفسد سعادتهما الآن سوى خوف بارول من أبيها والقلق من أن يعثر عليهما. كان يكفي أن يظهر طيفٌ في الظلام حتى ترتعد بارول وتبدأ بالصراخ. ويهرع شونو فوراً ليسألها:

«ما الذي يخيفك إلى هذا الحد؟».

«لكأن أحداً هناك»، ترد بارول مرتجفة بكل أوصالها.

يتنهد شونو:

«لا يمكن أن يستمر الأمر هكذا!».

يمسكها بيدها ويدخلها إلى البيت. عبثاً حاولت العمة أن تسقيها ماء مقدساً وأن تقبل التمائم من العمّ. لم يفارقها الخوف.

كان شونو يضمها ليلاً بين ذراعيه، غير عارف كيف يطمئنها. هل ينبغي أن يغيرا مكانهما، ويهربا أبعد من ذلك، إلى حيث لا يمكن أن يصل شيخ شاند؟ كانت تنقصه الشجاعة؛ من يمكنه إيواؤهما في مكان بهذا البعد عن بيتهما؟ كان في هذه الأثناء يغمرها بالحنان والتحبب. «نذرت لك حياتي كلها، باح لها ذات يوم، لن يفرق بيننا أحد أبداً». دمعت عينا بارول، لم تعد تجرؤ على الكلام. تململت في حضن شونو مثل طير صغير، متمتمةً: «ليس لي أحد سواك». ثم سرعان ما استغرقا في نوم عميق.

أما شيخ شاند، فلم يغمض له جفن. كان يمضي نصف لياليه ذارعاً الغرفة جيئة وذهاباً. عاش في عزلة منذ هروب بارول. لم يتصور يوماً أن تقع ابنته في حب صبي من أصل بهذا التواضع، وأن يجد نفسه مجبراً على القبول به. لم يتخيل ذلك. كان يدبر شيئاً ما، غير أنه لم يقله لأحد. كان ممنوعاً لفظ اسم بارول في البيت، ليس لأن شيخ شاند حظر ذلك، بل لأن أحداً لم يكن يجرؤ على الكلام عن بارول أمامه. وبلغ الأمر مع جوهرة، التي جنّت غماً عقب هروب ابنتها، أن أسدلت الخمار على وجهها كي لا يستطيع شيخ شاند مفاجأتها باكية. تلك هي القاعدة، لم تكن هناك حاجة للتعبير عنها بالكلام. تأتي هكذا طبيعية. كانت جوهرة، في خلوتها مع نفسها، تنعت بارول بكل الصفات: «تعيسة! عدوة أهلك! أضعتِ وضيعتني معك! أما لو أني على الأقل أستطيعُ فتحَ قلبي المسكين المجروح لأحد!». حدث أيضاً أن كانت جوهرة تنسى النهوض ثانية وهي راكعة على سجادة الصلاة.

في وقت مبكر من الصباح حضر شيخ شاند للمرة الرابعة إلى عند النوتي كالا. كان الفجر

بالكاد قد بزغ، ولم يكن أحد قد وصل بعد إلى رصيف الركوب. كان النوتي كالا يفرك عينيه ويتثاءب. نظر زامّاً عينيه إلى شيخ شاند وأجاب مرة أخرى نافياً برأسه أن يكون قد أقلّ بارول وشونو.

كان الشابان في تلك الأثناء يمرحان، مستلقيين على السرير وإذ ناما باكراً عشية البارحة، استيقظا في الصباح الباكر. ابتدأت بارول بلهجة مبتهجة:
«أوه، كم حظنا طيب! أفكر دائماً بالنوتي كالا! تخيلْ ما كان سيحدث لو أن هذا العجوز لم يقلّنا!
ـ ما كان ليحدث شيء خارق. كان عليك حينذاك أن تقلّيني على ظهرك ببساطة.
ـ لا يصح هذا! فأنت الرجل!، قالت بارول ممسكةً أنف شونو لتقرصه.
«أتريدين أن أريك أي رجل أنا؟ سألها، أتريدين أن أريك؟».
«هل تحسب السرير نهر البايرا، هيا أرني»، قالت بارول مقهقهة واستغل شونو الفرصة.

كانت لحظات الفرح هذه عابرة جداً. أدهشه أن تكون بارول مختلفة عن أبيها في هذا الأمر. «قولي لي يا بارول، سألها، هل أنت متأكدة أن شيخ شاند هو والدك؟».
«اسمع، كف عن مضايقتي!»، ردت.
تابع:
«لا أستطيع فعلاً تصديق ذلك. أنت مختلفة كثيراً عنه».

أمسكت بارول وجه شونو بين يديها وقالت:
«دع الحديث عن كل هذه الأمور. هل تريد؟».
«حسناً، لن أتحدث عنها ثانيةً»، أجابها شونو.
تابعت قائلة:
«أية عاصفة هبت على البايرا ذلك اليوم!».
بقيت بارول تفكر في الأيام الماضية. في البداية، لم يشأ النوتي كالا أن يقلهما. جعلت هجمات الريح مجرى النهر يتضخم ووصل ارتفاع بعض الموج إلى مترين. لم يكن شونو مطمئناً، لكن بارول كانت مصممة. وبعد أن رضي كالا أخيراً أن طلبهما نقلهما إلى الضفة الأخرى، وقاد مركبه في ذروة الموج بمهارة رائعة. كان يمكن في كل لحظة أن تنقض موجةٌ على الزورق، لكن لم يحدث شيء من ذلك: بدا البايرا مفعماً بالمراعاة نحوهم. كان النوتي بين وقت وآخر يتوجه إلى النهر بكلمات متوددة: «رويدك! رويدك! اهدأ! لا تثر!». كانت بارول تبتسم كلما تذكرت ذلك. تراود الإنسان أحياناً مثل هذه العواطف حيال الأنهار وإزاء الأشجار. كانت لا تزال تسمع صوت تودد النوتي. سمع البايرا كلامَه مثل بنت طيبة. سار كل شيء بعد ذلك دون عوائق، وبلغوا الضفة الأخرى سالمين معافَيْين. لم يعد هناك شيء بعد الآن يحول دون سعادتها. ولكن هل سيمكنها قبول أن تحيا كذلك سعادة؟ ثم لماذا لا تقبل؟ هل لديها شيء تلوم نفسها عليه؟ هل هي جريمة أن تحب؟ لا، بالتأكيد لا. كانت واثقة من نفسها وتعرف ما تريد: لا مجال للعودة إلى الوراء. لم يلحظ شونو ذلك، غير أنها في الواقع لا تقل عناداً عن أبيها ولا يمكنها تصور خسارة معركتها.

أما شيخ شاند، فلم يكن في نيته هو أيضاً أن يستسلم. أرسل رجالاً للبحث عن ابنته كيف سيبدو إذاً إن تبين أنه عاجز عن العثور عليها في محيط ضيق كهذا؟ لا يمكن لهذا الرجل الذي ترتعد أمامه تولي سحنته المتغطرسة قبول أن يمنى بالفشل على يدي جُنَيّة. كان شيخ شاند يهدر مثل البايرا. لا تستطيع حتى ابنته أن توهن عزمه. لا بد أن تدفع ثمن هذه الإهانة مهما كلف الأمر.

ذات مساء، قال موجهاً كلامه لـ«جوهرة»، بجفاء، مسمياً الأشياء باسمها:
«لا داعي بعد الآن لانتظار ابنتك»
«هل وجدتها؟» سألت جوهرة وهي تستوي جالسة مرتجفة بمزيج من الأمل والخوف.
«لم أقبض عليها بعد» أجاب شيخ شاند «ولكن أعرف أين هي.
ـ متى ستعيدها إلى البيت؟
ـ «إلى البيت؟»، رمقها شيخ شاند بنظرات عينيه المحتقنتين بالدم. ارتعشت جوهرة.
«لم يعد لها مكان في هذا البيت»، قال بلهجة عدائية قوية، قبل أن يستلقي. بقيا صامتين وقتاً طويلاً. لم تعد جوهرة تجرؤ على سؤاله. فهمت ببساطة أن بعض المخلصين لـ«شيخ شاند» قد أخبروه بمكان وجود بارول. عبثاً يغضب، في نهاية الأمر هو أب، ويوم يرى ابنته سينسى كل شيء. هذا ما فكرت. كانت هذه الفكرة تطمئن جوهرة. ما إن يعثروا عليها، حتى تعود إلى البيت. كانت جوهرة في أشد الشوق إلى ابنتها الوحيدة.

مضى شهران. كانت بارول تشتاق إلى أهلها بين حين وآخر. أخذت تشعر بالاندفاع نفسه الذي حملها على الهروب مع شونو يجذبها الآن نحو أهلها، وتبكي أحرّ البكاء على أمها.

كانت العمة تواسيها؛ وإذ لم يكن لها أولاد، صبت عاطفتها كلها على بارول. ومنذ أن وطأت قدماها بيتها جعلت تغدق على الفتاة حناناً أنساها أهلَها. كم من الحب افتقدت بارول! ظلت العمة تروي لها حكايات حياتها أياماً كاملة؛ تحدثها مرة عن أفراحها وفي أخرى عن آلامها. وكانت بارول تصغي إليها باهتمام ومتعة كبيرين. هكذا كانت تمضي نهاراتها. كان شونو يعمل مع عمه في مستودع الرز، متولياً شأن الحسابات. يعود كل يوم للغداء، ثم يرجع ليعود في نهاية المساء. كانت العمة ترسلهما ليأكلا في الحجرة الكبرى بينما تتناول هي طعامها في المطبخ. أما العم، فترسل له وجبته إلى المخزن مع بعض الخدم. كانت بارول تطعم شونو أحياناً(٢). وإن لم تفعل، يرفض الأكل. كانت بارول ترمقه حينذاك بنظرات قاسية وتقول له:
«هل كنت لا تأكل قبل أن تتعرف إليَّ؟».
«بلى يجيب، ولكن هناك فارق معتبر بين ما آكل الآن وما كنت آكله من قبل. كنت آكل من قبل لأملأ معدتي، أما الآن فآكل لأملأ قلبي. الفرق شاسع!».
ذات يوم، قالت بارول وهي تمضغ لقمة قدمها شونو:
«أتظن أن غضب بابا قد زال بعد كل هذا الوقت؟». أكد شونو ذلك بحركة من رأسه، وأضاف مطمْئناً:
«هذا رأيي بالفعل، لن يحدث شيء».

متى باتا مطمئنين، عادا للأكل. كانت شمس الظهيرة في الخارج تسطع بكل لهيبها. كان في الصحون سمك مع البهار الهندي؛ وعلى شجرة الجارول شحروران يغنيان. لمع بصيص سعادة في عيني بارول: الحياة حلوة. كان يمكنها العيش هكذا إلى الأبد. لم ترغب في شيء آخر سوى بيت يخصها وحب رجل. كان بيت أبيها فخماً وزاخراً على الدوام بالناس، ولكن كانت تنقصه حجرة منعزلة تقدر أن تجد نفسها فيها وحيدة مع ذاتها.
فجأةً، قال لها شونو ممسكاً بيدها:
«قولي لي إنك لن تتخلي عني أبداً!
ـ لماذا تقول هذا؟
ـ لا لشيء. خفتُ فجأةً. ماذا لو جاء والدك ليأخذك؟
ـ لن يستطيع أحد إبعادي عنك، طمأنته بارول وهي تحمل لقمة الرز الصغيرة الباقية في قعر الصحن إلى فمه، أقسم لك».

أحس شونو بعرفان جميل عميق. كانت بارول بالنسبة له أكثر مما يستحق في الحقيقة. لم يشعر أنه جدير بها. وعندما باح لها بذلك، غضبت بارول غضباً شديداً. كانت مقتنعة أنه عندما يطلق هذه الكلمات إنما يعني بها ثراء شيخ شاند وليس هي لذاتها. لم تكن ترغب في شيء سوى الحب الذي يمنحه لها شونو. ولهذا السبب كان الأعظمَ في عينيها. ومع أنها ابنة شيخ شاند كوَّنتْ قناعاتها الخاصة بها. كانت تحب السير في عكس اتجاه أفكار والدها. كانت تستمتع بعدها بتحطيم قيودها. إلا أنها كانت تأبى حساب الثمن الذي يكلفها ذلك.

أنهيا طعامهما. تلذذ كلاهما بالسمك مع البهار الهندي الذي أعدته العمة بشكل رائع؛ لم يرَ أحد مثل هذا السمك الجميل الثمين في السوق منذ زمن بعيد. مضى شونو إلى المطبخ ليحضر كأس حليب إلى بارول:
«هل تودين؟»
«لا»، أجابت.
حذرها:
«إن لم تتناولي الحليب، ستضعفين كثيراً».
«ولكن كيف يمكن شرب مثل هذا الشيء!»، صاحت مكشرة. بقي شونو واقفاً قبالتها، والكأس في يده؛ لن يتحرك طالما لم تشرب. كانت حرارة الظهر تهب في الخارج، وكف الشحروران عن التغريد. كانت العمة تطحن الرز بالرحى لتحضير التورتة للعشاء.
في الوقت نفسه على بعد كيلومترات من هنا، تجشأ شيخ شاند الذي شرب منذ قليل فنجاناً من حليب الجاموسة. هدأت أعصابه أخيراً، وسيطر على الوضع من جديد، لكن النار بقيت كامنة في أعماق قلبه. لن يعرف راحة البال قبل إنزال العقاب بهذه البنت الكنود؛ لم يتصور أبداً البقاء متخفياً متسربل الوجه بالعار. كان بعض الأشقياء قد كتبوا عبارات سخيفة على جدران الجامعة ولصقوا إعلاناً يصور شيخ شاند خفيض الرأس. لا يمكن لبنت مرغت أباها بالوحل حباً بسعادتها الشخصية أن تأمل سوى العقاب. بارول وشونو لم يهربا بعيداً كثيراً.

عرف شيخ شاند مكان وجودهما من خلال رجال مخلصين له. عاد بعد الظهر عقب الغداء إلى مخفر الشرطة واتفق مع المحقق: ربما يكون شونو المتهم الرئيسي في عملية قطع طرق. حررت بحقه مذكرة توقيف، وخلال يوم أو يومين يمكن أن توقفه شرطة باترغاتا وتحضره إلى أمتولي. زورق شيخ شاند المزود بمحرك جاهزٌ؛ لم يبق عليه إلا أن يحمل بارول فيه إلى لاتاشابالي. تحسب لكل شيء كما لو أنه سيناريو. لم يكن هناك أثر للزورق. فخطته لا يمكن أن تفشل. كلفته هذه المساومات كلها عشرة آلاف تاكا. في هذا البلد، يكفي تقديم المال كي يسير كل شيء حسب المشتهى. شيخ شاند رجل غني، وبالتالي له اليد الطولى على القانون ومن لديه الوسائل للوقوف في وجهه؟

بعد ذلك بيومين، لم يعد شونو إلى الغداء. انتظرته بارول طويلاً. روى عمال المستودع الخبر: أوقف رجال الشرطة شونو ونقلوه في سيارة الساعة الثانية عشرة. ذهب العم إلى مخفر الشرطة؛ عندما سمع بالأمر. لبث مذهولاً. كان شونو يلقي نظرات مرتابة، ممتقع اللون بقي صامتاً. شعر بشبح شيخ شاند مهدداً فوقه وكان متأكداً من استحالة الإفلات منه. كان يعرف أيضاً أن لا جدوى من استعطافه ما جعله أتعس مخلوق. هو أنه لن يرى بارول ثانية.

متى علمت بارول بالخبر، ارتمت بين ذراعي العمة. كانت ترى نهر البايرا قبالتها يجري متدفق الموج كيف سيمكنها اجتيازه؟ ظلت تبكي كالعادة. كانت الشمس في الخارج تلفظ لهيبها والشحروران يغردان، غير أن الصحون بقيت فارغة ذلك اليوم.

«ماذا يمكنني أن أفعل الآن؟»، قالت لعمتها. «هل يجب أن أذهب إلى أبي وأركع عند قدميه؟ له علاقة حتماً بهذه الحكاية. أوه! يا عمتي»... ارتطم أنينها القلق بجدران الغرفة الفارغة.

«تريثي حتى يعود عمك، أشارت عليها العمة. سيرافقك إلى بيت والدك. أنا أوافقك، عليك الذهاب إليه، ولكن لم تعد توجد سيارة هذا اليوم، ستمضين غداً».

«سيرق قلب أبي إن رآني أبكي، تابعت بارول. شديد القسوة صحيح، ولكن سأفلح في جعله يلين. سترين يا عمتي، سأحرر شونو وأعيده إلى هنا».

«ليتك تنجحين!»، ردت العمة ولم تزد. انزلق طرف ساريها كاشفاً عن شعرها الأبيض الضوء. كانت المرأتان، في الفناء المظلل بالأشجار، تبكيان حائرتين بكل ما لديهما من دموع.

رجع العم، تعباً ومغتماً. روى قائلاً: «لم يقل المحقق شيئاً سوى أن المسألة معقدة. نصحني بالتزام الصمت كي لا أفاقم الأمور».

تخدرت بارول من كثرة ما بكت، وسكتت بعد أن تقرر ذهابها في اليوم التالي بالسيارة إلى أمتولي مع عمها. كان كل شيء متشحاً بالسواد التام أمامها. غدا مستقبلها بين يدي والدها مضطرباً. مكثت جالسة، صامتة، عاجزة عن تلمس مخرج. دوى صوت الأذان. دخلت العمة إلى البيت، ومصباح الزيت في يدها. لم تتحرك بارول، ولم تذهب إلى البركة للاستحمام. لم تعد تستسيغ شيئاً. نادتها العمة عدة مرات كي تتوضأ. لكنها لم تتحرك ساكناً. ترك العم البيت خاوياً، بعد أن عاد إلى المستودع. انتاب بارول الذعر، وراحت ترتجف فزعاً من قدميها حتى رأسها. شعرت فجأة أنها مطاردة كما لو أن أناساً جاؤوا من كل صوب بحثاً عنها. كان شونو يبدد روعها، ولكن بمن تلوذ الآن؟
وصل شيخ شاند قبل أن تنتهي العمة الصلاة. صرخ في الفناء:
«بارول!».
نهضت بارول بسرعة وهرعت نحو أبيها:
«بابا!».
«تعالي»، قال.
«إلى أين؟»
«لا تطرحي أسئلة»، أمرها.
دهشت:
«دون أن أخطر العمة؟»، ثم نادت:
«عمتي! عمتي! بابا هنا!».

اعتبرت أباها حامياً. لم تجرؤ العمة، المتضايقة، على الخروج من المنزل. قالت بصوت خافت:
«أجلسيه يا بارول».
«اجلس يا أبي»، عرضت عليه بارول.
«لا، سنذهب»، قاطعها.
عندما سمعت صوت أبيها الراعد تجمد قلب بارول. الفرح العفوي الذي أحست به عندما رأته، تلاشى فجأةً، وتحول قلقاً.
«إلى أين سنذهب؟»، سألت.
أمسك شيخ شاند بيدها بغتة وشدها نحوه دون أن يرد. أرادت بارول أن تصرخ، لكن راحة يده أغلقت فمها:
«إن صرخت، سأضربك»، هددها.
نظرت العمة إلى بارول وهي تمضي، مثل مُشاهد صامت. كان مجيئها، كرحيلها، عاصفاً. لم يبق من أيامها القليلة هنا سوى ذكرى حلوة ممزوجة بالمرارة. خف أحد الخدم وأخبر العمّ.
أدركت العمة أن كل شيء تقرر مسبقاً وأنه لا يمكنهما فعل أي شيء. كان الرابط بين اتهام شونو واختطاف بارول واضحاً. لقد قام شيخ شاند بكل ما يلزم قبل مجيئه. عادت العمة إلى سجادة الصلاة. لم يبق أمامها إلا أن تصلي من أجلهما.
ما إن صارت بارول في زورق والدها، حتى اطمأنت قليلاً. تولى نورو، أحد الرجال الذين يثق بهم شيخ شاند قيادة الزورق. بدا متكدراً. جلس شيخ شاند بعيداً قليلاً.
«بابا، إلى أين نحن ذاهبون؟»، سألت بارول مرة أخرى.
«إلى لاتاشاباري»، أجاب.
طرحت بارول هذا السؤال عليه بدلاً من أن تسأله عن أخبار الأسرة، دون أن تعرف لماذا. انتابها دوار. أحست أنها ستتقيأ. كيف حدث أن لم تراودها أية فكرة عن أسرتها؟ عجزت

عن تذكر وجه أمها. رأسها خاو، بل نسيت أن هناك من اسمه شونو. عادت لتكون بارول طفولتها التي تمضي للنزهة مع والدها. كان النهر المسمى «أندهار مانيك» «الجوهرة الداكنة»، يمر قريباً جداً من لاتاشابالي. ذهبت إلى هناك ذات مرة وهي صغيرة. كان يقيم هناك مزارع اسمه هاريش. كان رجلاً طيباً جداً، أحبها كثيراً، ويكنّ إعجاباً عميقاً لـ «شيخ شاند» وينفذ ما يقوله له حرفياً. قالت لنفسها إنها ستسأل أباها عن سبب ذهابهما إلى لاتاشابالي. ولكن سرعان ما تخلت. قد يكونون اقتادوا شونو إلى هناك؟ ربما أحضره والدها إلى هذا المكان لغاية حسنة؟ ولكن إن كان الأمر كذلك فلماذا أوقفته الشرطة؟ شعرت أنها دائخة. فكرت بشجرة الجارول الضخمة بجوار بيت هاريش، التي تصبح بيضاء كلها في فصل الأمطار. لا يستطيع هاريش أن يأكل بمفرده كل هذه الثمار، فتتكفل بها الغربان. تأكل نصفها وترمي الباقي فتات تحت الشجرة يا لها من فوضى! أندهار مانيك اسم رائع، وليس في النهر الذي يحمل هذا الاسم أي شبه بـ «البايرا». تملكتها رغبة في أن تشغف بهذا النهر وشعرت أنها قادرة على محبته مثلما تحب شونو. لا يخرج هذا النهر عن مجراه أبداً، ولا يهدر، ولا يتعاظم بشكل مرعب لهذا أحبته أكثر من أي نهر آخر عشقت لاتاشابالي مثلما عشقت الـ «أندهار مانيك». تراخى جفنا بارول. ودّت لو تنام، ولكن عزَّ عليها النوم. ذكرها أزيز المحرك بصوت ألفته. ولكن صوت ماذا؟ لم تعرف. لماذا لم تسأل أباها عما يأتي بهما إلى لاتاشابالي وما إذا كانا سيحطان على البر، عند ضفة النهر، أو ما إذا كانا سيزوران أحداً؟ وما الذي يدفعهما إلى المضي بهذه السرعة إلى هذا المكان البعيد؟ ذابت أخيلة الأشجار في العتمة المحيطة بهم لم يعودوا يتبينون حواف النهر. لم يوجه إليها نورو، رجلُ ثقة أبيها، أيَّ كلام، كما لو أنها غريبة. كيف حال أمها؟ هل بكت بسببها؟ لم تسأل نورو عن شيء من ذلك بقي شيخ شاند جالساً في مقدمة الزورق، كأنه ياما دوتا، رسول الموت. هل ما زالت إوزتا «تقصدان حقول الرز صباحاً؟ هل ما تزالان تنتظرانه، وقد لَوّتا عنقيهما ناظرتين إلى السماء، مثلما اعتادتا، كلما رجعت من الجامعة متأخرة قليلاً؟ لماذا لم يقل نورو شيئاً؟ حتى لو حرمت من الكلام، كيف حدث أنها لم تستطع أن تقرأ شيئاً في عينيه؟ كيف أمكنه أن يغدو على هذا القدر من القسوة؟ هو؟ لم يكن هكذا. زمام حياتها في يد هار غم أنها ابنة شيخ شاند، لأنها ترغب العيش كما تريد هي. أما هو، وكل من هم تحت سلطة شيخ شاند، فلا يمكنهم أن يبرهنوا ولو عن قليل من الشجاعة؟ هل قبض شيخ شاند على جرأتهم؟ حُبس شونو لأنه يحبها. لم يسع إلى مال ولا إلى جاه. شاء أن يكون «الجوهرة الداكنة» لحبه، ببساطة. كان ما يرغبُ وما سيرغبُ طوال حياته. أياً كانت سطوة شيخ شاند، هناك مَواطِن لا يمكن لقدرته أن تدركها.

أحست بارول بالخدر يسري في كيانها، فتمددت على الجسر. بدا لها أن الرحلة لن تنتهي أبداً. كان شيخ شاند لا يزال على وضعيته. لم يتحرك.

متى بلغوا لاتاشابالي، كان الليل قد أشرف على النهاية وظهرت بدايات الفجر تلامس الأفق بأنوارها البيضاء. أرسل شيخ شاند نورو لإحضار هاريش. كان الرجل يسكن بعيداً قليلاً عن المكان الذي حطوا فيه. سيمضي وقت يطول بين ذهابه ورجوعه ما إن ابتعد نورو حتى أخرج شيخ شاند ساطوراً بتاراً من تحت جسر الزورق، فتجمدت بارول في مكانها.

«قولي بسم الله»، أمرها شيخ شاند. «بابا، ما الأمر؟»، استطاعت أن تلفظ. «قولي بسم الله»، كرر.

توسلت: «بابا!»

«لماذا لا تريدين قول بسم الله؟»، سألها مكشراً عن أسنانه.

وتابع: «ستموتين هذا اليوم بالذات، ولا تظني أن الآخر سيفلت سنجعله يتعفن سنوات في السجن وما إن ينهش الحب قلبه سيموت ألماً».

«بابا،»...

ذهبت صرختها أدراج الريح. قطّع شيخ شاند بارول إرباً وألقاها في النهر. ابتلعت مياه الـ «أندهار مانيك» المائجة أشلاء جسدها المرمية هنا وهناك، وسال الدم بآلاف القنوات الصغيرة المتعرجة على تراب لاتاشابالي الأسمر.

لم يكن نورو قد عاد مع هاريش، بانت نقطة في البعيد لهما، فنظف شيخ شاند ساطوره في النهر وأعاده إلى تحت الجسر. كان يعلم جيداً أن أياً من الرجلين لن يجرؤ على السؤال أين هي بارول(٣).

ترجمة محمد الدنيا

(عن الفرنسية)

القصة عن كتاب صادر عن منظمة اليونسكو باللغتين الفرنسية والبنغالية

Bengali - français

المصدر:

Dans le sang et la rosée, anthologie de nouvelles du Bangladesh, Editions Unesco, 2002

الهوامش

١ـ الناكساليون naxalites من «الناكسالية» naxalisme، وهو الاسم الذي أعطي إلى حركة قوامها جماعات ثورية نشطت في خمس مشر ولاية هندية وقد سعى الناكساليون إلى «تنظيم الفلاحين للقيام بإصلاح زراعي»... وكلمة «ناكسالية» مشتقة من «ناكسالباري»، القرية التي انحدرت منها الحركة، وتقع شمال البنغال الغربية. «المترجم»

٢ـ حالة تقليدية تقوم بها الأم التي تطعم طفلها وتقوم بها المرأة كسلوك محبة إزاء الرجل الذي تحب. «النص»

٣ـ هذه الحكاية مستوحاة من حادث عادي (ليس من عادة متبعة!). «النص»

كلمات إلى الوطن المغترب

محمد فؤاد محمد

جئت يا وطني
كي تفاجئني بالنبوءات تلو النبوءات
في ليلك السرمدي،
وتذرو عليَّ قليلاً من العشق،
أستوسد الحزن
علَّ الذي كان قبلي
يعلمني كيف أنتظر الصبح
حين يفاجئني من سماء التغرب
فالحزن يا وطني.. دائم أبدي
وأنت تجيء وترحل عنّا
وتسكن فينا،
وليس لنا نحن أن نسكنك
وحين تحدثني عن طيورك يا وطني...
أزجر الطير سعداً،
فتحترق الطير فوقي، وتأبى السقوط،
فيقتسم البحر كلّ مخاوفها والسماء،
وتنتحل الأرض اسماً معاراً..
يخالف كلَّ قواميس قومي.
يا وطني..
حينما فاجأتني جيوش الغزاة،
على ذروة الحلم، .
أسرجت خيلي،
وأشهرت رمحي،
وأشعلت نار التحدي
وألقيت قائدهم في البحار،
وحين صحوت من الصمت،
كنت هنا واقفاً..
والدماء تسابق خيلي
وتخرق كل نواميس كوني..
فقمت حملت الأمانة
كانت تفلَّ الجبال،
وتجري البحار بعيداً،
وتهرب منها السماوات والأرض،
كلُّ المدارات،
لكنّني كنت أحملها،
ثم أجري وراء البحار،
وخلف السماوات والأرض
أبحث عن وطنٍ
أمتطي الغيم والشوق
واللحظة المشتهاة،
وأسأل عنه...
على حفرة الموت بين القواصف،
أو حفرة النار بين العواصف،
أو حفرة الصمت والانتهاء..

رحلة الكائن

إسراء الدبك

قبل البداية

أيقظتني الريح
من تيهي
لأغفو
فوق رمل البرد والصمت
وحيدا
مِلتُ نحو السرّ
فاختلتْ مراياي
وأسريتُ بعيدا
فاستوتْ روحي
على شط الأغاني
حين عانقت الوعودا

البداية

قالت الأشياء
ها سري لديك
أنت مَنْ عرّى
وجودي
فتجلّيتُ
من اللاشيء
من شوقي إليك
فأزلْ عني
سحابات الغموض
علني
أنهلُّ
من غيبي
عليك

بعد البداية

لا مواويل
سوى موال روحي
تهتدي بي
من ضلالات المسافاتِ
الجهاتُ
الأغنياتُ
الريحُ
والليلُ الحزينْ
كائن للصمت وحدي
تائه عن شرفة الحلم
تعريني
يد الوهم فأبدي
ما طواه الرمل في روحي
من الوجد
فأستل انكساري وفراغي
ثم أنسلُّ
إلى عتم الجنونْ

قبل النهاية

آثامي جبل
ودموعي
تبلعها الريح المجنونةْ
ودمي جودي الأحلام الملعونةْ
و الخوف سريري
يلقي في الروح تلاوينهْ
ها أشرفت على الصحراء
المطعونةْ
ها أشرفت على الظلماتْ
لا آيات تعين السرّ
رفعت عن روحي الآياتْ

النهاية

أسعى
ودروبي شتى
لا أذكر ورد العشاق
لا أذكر موعد أغنية
لا أذكر لا أذكر شيّا
مقتول
وأنا قاتلني
ودمي يمتد إليَّ

بعد النهاية

منكسر
....
....
....
.... ؟؟؟!!!
قلِق
....
....
....
.. ؟؟؟؟!!!
مهزوم
....
....
....
. ؟؟؟؟!!!
وسديم الرحلة رؤياي
...
.؟؟؟!!

هذا صباحٌ للأسف!

عبدالجواد خفاجي

هذا صباحكَ فابتَدِئ تَعَباً
تأوّله السَّلفْ.
لك ما تَشَا:
بيتُ القصيدِ، وكلُّ ألوانِ الخَرَفْ،
ولقد أباحَ لكَ اعتلالُكَ بالفَرَادَةِ
أنْ تلوذَ بِما يَسُفْ،
وبما يَكرُّ، وما يَفِرُّ
على المَجَنَّةِ أو يَرُفْ!
لكَ أمَّةٌ كانت...
وكنتَ نَبِيئَها، ونبيذَها،
ولأنتَ أوَّلُ مَن...
تَصَعْلَكَ في بَوادِيها،
وآخرُ مَن تَطَارَفَهُ الخَلَفْ،
ولأنتَ أوَّلُ مَن هَتَفْ:
«ولقد ذَكَرْتُكِ والرِّمَاحُ نواهِلٌ منى...ألَخْ»
تكسَّرتِ النِّصَالُ على النِّصَالْ..
سقَطَ اللواءُ على اللواءِ
على اللواءْ!
يا أيها العبسيُّ
فابتدئ البُكاء..
هذا البكاء مقدسٌ، وطهارةٌ للروحِ
في الزَّمنِ الغُثَاء!
مَن ذا يُوَاري سوءَة الزَّمنِ الغَبِيِّ..

يغُيِرُنِي وجهاً وخارطةً
وشمساً لا تُغَيِّرُنِي
وبعضاً من دماء؟
كي يهطلَ الحُلمُ القديم ولو...
على أطلالنا،
كيما أبَلِّلُ صَمْتَ حَنْجَرتي
وأبتدِئُ الحِداء..
كيْمَا تحررني البلاد : أرودها جهراً
وأهمز مهرتي صوب المسيل..
ومُهْجتي صوبَ السَّماء،
هيَّا.. إلى شَرَفِ البُكاء..
لكَ أمَّةٌ مرتْ..
كأشيائي جميعاً، أو..
كأطيافِ الرؤى...
كالذكرياتِ جميعها
عَبَسَت تَهُفُّ ولا تَشُفْ!
ها إنه الأسفُ التَّليدُ
كوجْهِ قريتِنا العجوزِ،
كأيِ ناضرةٍ تَجِفْ،
يَبْقَى وَحيداً في عراءِ الرُّوحِ
يَمْضِي، أو يَدُفْ،
يَبْقَى...
إذا جاءَ الصَّباحُ على رمالِ الرُّوحِ خَفْ،

يمضي إلى...
حيثُ الرِّتَاجِ :
فتدلُفُ الرِّيحُ الأصَرْ.
يا أيها الولد الذي...
تُضْنِيكَ ما مَرَّتْ، وما ثَمَّتْ تَمُرْ
لا شيء غيرَ الرِّيحِ في بيدائنا،
واليومُ قَرّ.
والريحُ يا للريحِ!
سَافِيَةٌ تَصُرْ
«سئِمْتُ تكاليفُ الحياةِ
ومَنْ يعِشْ..». فالعيش مُرّ!
فإذا اتجهتَ إلى الفرار
فإنَّها الرَّمْضَاءُ، والعيشُ الأمَرّ.
لكَ أمةٌ...
مرتْ كأصْدَاءِ الطَّرَفْ!
وكأن ظلاً ها هنا
قد مَرَّ أو...
لكأنّه ظلّي الذي..
يَهْوِي؟ كعادته؟
يَضِلُّ ويَرْتَجِفْ!
ماذا تَبَقَّى...
غيرُ هَيْنَمَةِ الأسَفْ؟
ولَسوفَ تبدأُ في مُهَادَنةِ الأسَفْ!
هذا صباحُكَ لَيس لَكْ،
هذا صبَاحٌ للأسَفْ.

هذا الصباح

خالد عثمان

رأيت عقاباً يحط على سطح بيتنا، رأيته يقترب مني، كان منقاره من النحاس الصلب، مدبباً كحد الخنجر، ضرب سطح البيت بجناحيه الكبيرين، نزلت مسرعاً عبر السلم الحديدي المؤدي إلى الحوش. رأيت شيئاً يخرج مني يتشكل فصار زهرة سوسن، حمله العقاب وطار.

صعدت أخته الصغرى لتنبيهه بموعد ذهابه إلى العمل، وجدت نافذة الغرفة متسخة بذرق الطيور وبقايا من الريش على حوافها المعدنية، نقرت بأصابعها الرقيقة على زجاج النافذة طويلاً، نادت عليه. دفعت الباب الموارب. كان صراخها مدوياً في صباح تسللت شمسه إلى كل حارة من حواري مسقط، بيتاً بيتاً، غرفة غرفة، من خلال الكوات الحجرية وعبر النوافذ الخشبية ومن تحت أعقاب الأبواب الموصدة. انتشر الضوء في الفراغات المعتمة.

وجدت أخاها الوحيد وقد توزع الزبد بين شدقيه بكثافة، مال منخراه إلى الجهة اليمنى، دمل قديم أسفل ذقنه نتيجة شجار في الحارة بالسكاكين. خط بني داكن عند معقد إزاره. استرخت قدماه. انخسف صدغاه، امتدت جلدة وجهه.

كانت جدران الغرفة مزينة بالصور: صورة كبيرة لبوب مارلي وهو يعزف على جيتاره المميز وسط هالة كثيفة من الضوء المنبعث من المصابيح وعدسات الكاميرا. صورة مايكل جاكسون في أثناء أغنيته المشهورة (الصنم). مادونا بملابسها العارية الوردية. باقات من الأزهار والهدايا مرمية تحت قدميها الحافيتين. بجوار النافذة إلى الأعلى يساراً صور لمشاهير اللاعبين: اللاعب علي الحبسي وعماد الحوسني. بجانب السرير طاولة صغيرة عليها بطاقة (حياك) مكشوطة، شلشة جولة فيها خمس رسائل جديدة وعشر مكالمات لم يرد عليها. كان يراقب طائر العقاب ساعتها... الجثة كانت تقبع على أرضية الغرفة بطريقة متشنجة، حقنة متدحرجة تحت إحدى أرجل الكرسي الموضوع عند النافذة المغلقة بستائر غارقة في العتمة. طست معدني به ماء بارد. على ساعده كان الوريد مسوداً ونقاط من الدم على الشرشف.

تسللت ذرات من الغبار من بين الشقوق. من النوافذ الملونة ينبعث صباح عادي، فرشت الحصر خارج الدار، توافد الجيران والأصحاب. تحركت القدور. الحريم يجهزن الماء الساخن. امتلأ البيت بالبكاء. احتشد الرجال أمام الباب. سيارته الرياضية جيب واقفة تحت الشجرة السامقة. اشتراها من سوق الجمعة قبل أسبوعين بعد تفاوض مرير مع صاحبها.

أتى المغسل بعدما ذهب الرجال ينادونه من بيته الذي في آخر الحارة القريب من سور باب المثاعيب. كان يسقي شجيراته الثلاث. يلبس صديرية قطنية بيضاء وإزاراً غارقاً في عرقه، لبس دشداشته ووضع الكمة على رأسه، مشى معهم حاملاً ما يلزم.

دخل وهو يحمل في يمناه كيساً، أسلم على المحتشدين، طلب أن يعدو المجمرة، أدارها ثلاثاً حول الخشبة التي يرقد عليها. لف على يديه خرقة. نزع عنه ملابسه. يداه ترتعشان، عروقه نافرة، أصابعه لينة طرية. يتنفس بعمق، سعاله جاف وخانق.

استوت الجنازة على الأكتاف. نمنمات الوشاح الأخضر الخشنة تخالط أصابعهم، اندس الأطفال بين حشود المشيعين، مشوا عبر زقاق حجري متآكل، يتلوى الموكب خلال الأزقة المتكلسة. جاوزوا الحارة، الدكاكين، البيوت المتراصة. تمر الجنازة على الشرفات والنوافذ والأشجار وبين أعمدة الكهرباء، مرت وسط ملعب كرة القدم. رفعوا أطراف الدشاديش عن مياه المجاري. النساء الواقفات المتجمعات عند أبواب بيوتهن يرقبن الجنازة، يتوشوشن في صمت عن الميت. وهناك فتيات متلصصات من النوافذ العلوية يسردن حكاياته الغرامية مع بنات الحارة.

أصدقاؤه كلهم معه الآن، يمشون بجانبه بملابس أنيقة وعمائم مزركشة، خفقات أعلهم تعلو وتهبط، تلمع الشمس بمحاذاتهم الكل هنا، خنين مكتوم يسمع من ضمن المشيعين، رائحة الحنوط تلامس شعيرات أنوفهم الرطبة بعرق الصباح الحار.

وصلوا الشارع المؤدي إلى المقبرة، مروا بمسجد الحارة، حمامتان ترفرفان بين المنارة والقبة الزرقاء. توقفت حركة السيارات. ضجيج أبواق السيارات والحافلات المدرسية. نساء فوق سطوح المنازل المجاورة للمقبرة. اصطف المشيعون في الساحة. تراصت الأجساد.
كبر الإمام (الله أكبر).

تجمهروا جميعاً حول الحفرة، تسلق الأولاد الصغار سور المقبرة واقتعدوا حافته، يراقبون بعيون صغيرة. دفعوا الميت بكل رفق خارج النعش، نزل شخصان في الحفرة. (اسحب... اسحبوا الميت... أحجار.. طين... حصى.. ماء... تراب.. تراب... تراب...) تطاير الغبار، غابت الوجوه، ارتفع ضجيج المعاول. الكل يهيل عليه التراب حتى أصدقاؤه. وضعوا الشاهد الحجري. يسمع خفق نعالهم الأنيقة وهم يغادرون، ينفضون عنهم التراب، كان يريد أن يرجع معهم كما حضر معهم في جنازته. تشتاقه الغرفة الصغيرة في الحارة الصغيرة التي تتكئ بين الجبال السمراء. رائحة خبز أمه الصباحية تتطاير إليه بخفة. قدح الشاي المزخرف على حافة النافذة.

سوف تتلاشى الأصوات بعد قليل، يستمع أيضاً إلى حديثهم المعهود عن البيوت. الزوجات. شغب الأطفال، عن الرواتب التي تتأخر ثم تنتهي، يتكلمون عن ارتفاع الأسعار. عن التقاعد المبكر. الأغاني الجديدة. ثرثروا طويلاً، قهقهوا أكثر. تناجوا عن أسرارهم الخاصة. يرحلون عني واحداً، واحداً. تبتعد الهمسات، تخفت، تنأى، تغيب بعيداً في الغبار الهش....

رَمَادُ السِّنِين

صلاح الدين الغزال

أَضَعْتُ شِعْرِي وَضَاعَتْ كُلُّ أَحْلَامِي
وَمَا تَبَقَّى سِوَى حُزْنِي وَآلامِي

أَرَى رَمَادِي الذي قَدْ كَانَ قَبْلُ لَظَىً
أَضْحَى جَلِيداً يُحَاكِي ضَيْمَ أَيَّامِي

قَدْ بُلِّلَتْ بِدُمُوعِ الخَوْفِ قَافِيَتِي
وَأَحْرُفِي أَرَّقَتْهَا قَبْلُ أَوْهَامِي

جَوَادُ سَعْدِي كَبَا قَبْلَ السِّبَاقِ وَلَمْ
أَظْفِرْ غَدَاةَ كَبَا إِلَّا بِأَسْقَامِي

قَسَتْ عَلَيَّ ظُرُوفُ العَيْشِ وَانْتَكَسَتْ
رَايَاتُ مَجْدِي وَهَزَّ العَسْفُ أَقْدَامِي

وَصَارَ حِبْرِي الذي قَدْ كَانَ أُحْجِيَةً
أُلْعُوبَةً فِي دَيَاجِي أُفْقِيَ الدَّامِي

رَمَيْتُ بِالشِّعْرِ أَعْدَاءَ القَصِيدِ فَلَمْ
تُفْلِحْ حُرُوفِي وَعَادَ السَّهْمُ لِلرَّامِي

يَا قَاتِلَيَّ أَتَدْرُونَ السُّهَادَ لِمَنْ
لِمَقْلَةٍ كَادَهَا هَمٌّ لِإِرْغَامِي

يَظَلُّ شِعْرِي وَإِنْ عَاثَ الزَّمَانُ بِهِ
ظِلاً عَلَى الأَرْضِ مَمْدُوداً لأَعْوَامِ

خمس قصائد

محمد عزت الطيري

١
جنونان

جنونٌ
هداكِ لقلبي
وقلبٌ
غريبُ المزاجِ
هداني
لعذبِ
جنونكْ

٢
سلام

سلامٌ عليَّ
إذا ما أتيتُ إليكِ
حزيناً كليلة صيفٍ
أليفاً كلحظةِ خوفٍ
نحيلاً، كومضةِ طيفٍ
خفيفاً
كريشةِ عصفورةٍ
في الهواءِ
تطيِّرها،
نسمةٌ
من يديكِ
سلامٌ عليكِ
إذا أوصَدَتْ كلُّ أبوابكِ الفاتناتِ
مزاليجها الخضرَ،
دوني
وأنهتْ فصولاً
لعشقٍ وموسمَ،
سربِ يمامٍ
اتى مثقلاً،
بالمواعيدِ
من كل غصنٍ
وأيكِ

٣
مصيدة

عصفورانِ
على الشجره
فخّانِ على الأرضِ
برشانِ القمح
وينتظران

٤
الذئب

بنتٌ في المقهى
تشربُ قهوتها
وتحدّقُ في الحائطِ
وتفكِّرُ............
ذئبٌ
في الطاولةِ الأخرى
يشربُ خطَّتَهُ،
ويُعِدُّ العُدّةَ،
بكلامٍ رومانسيٍّ
وقصائد تترى

٥
علياء

ثلجٌ
في الشارعِ
شمسٌ
بعد هديلٍ
تشرقُ
من علياءِ
سخونتها

قصص قصيرة جداً

عبدالله المتقي

علبة طين

في صيف بعيد، مات أبي بلدغة أفعى في حقل من سنابل صفراء
في شتاء دافئ، تزوجت أمي من بائع للمعاطف المستعملة
وفي خريف ما، انتزعت صورة أبي من الجدار، ورمتها في كيس للأزبال
نظرت إليها بملء غضبي، بصقت على الأرض، ثم اندفعت خارج الدار، وبقيت طوال غيرتي، قريباً من جدتي في علبة من طين.

خيمة القردة

على هامش الخيمة، شبعت القرود من القصعة، ثم تراشقت بالكسكس
قال الضيوف بعد انتهاء الموسم:
«سيمسخكم الله»
ابتسمت القرود ساخرة، ثم قالت:
« يمسخنا بشراً..!؟»
وعادت لضحكها المقرف

لحن البنات

في بياض النهار، ظلت البنت مندهشة للحن الذي يأتي من بطن الدمية
في المساء، بدأ لحن الدمية يفتر، وأسارير البنت تنكمش
في الليل، توقف لحن الدمية، فسقطت ميتة كما تصورتها البنت
لا شيء سوى البكاء
وجنون لكمات صغيرة
على بطن دمية من دون لحن للحياة

أرق

علّق معطفه في المشجب، خلع قبعته ولبس منامته المنقطة لينام.. تحت الفراش شعرت المنامة بالدفء، احمرت عيناها ونامت، فيما ظلت عيناه جاحظتان في ظلام كفيف.

يا وطني السجين

محمد إدريس

مساء الخير..

يا وطني السجين..

مساء الخير..

يا قمري الحزين..

يا بلد التين والزيتون..

يا وطن الزعتر والحنّون..

يا من بوركت أرضه

يا سكن الأنبياء والمرسلين

أيها البهي.. النقي

الصامد.. الأسمر..

النبيل.

تركوك وحيداً..

في قبضة السجان..

تركوك غريباً..

يا ضيعة الأخوان..

تركوك..

في غيابة الجب..

لتباع..

بأبخس الأثمان..

لك الله يا وطني الجريح..

لك الله يا بلدي الذبيح..

يستبشر الله بالصديقين

والشهداء..

تنتشي الأرض بأعراسهم..

وتحتفي السماء بأرواحهم..

قناديل تترى..

تنير الفضاء..

في ليل أسود..

حالك..

غادرته النجوم..

وعز فيه الضياء..

على راحتيك..

تتسابق أعوام الطفوله..

على ساعديك..

تتسامق هامات الرجولة..

فتثبت الأرض ابطالاً..

ووردا أحمراً..

وعزّاً..

وفحولة.

مهما حاولوا..

ومهما يحاولون..

انت باق..

وهم زائلون..

أنت البدء..

أنت الحرف..

أنت الحضارة..

مهما حوروا..

ومهما زوروا..

لن يطمسوا الحق..

لن يخرسوا العبارة..

وستغدو وطناً..

ثائراً..

شق في الصخر مساره..

إلى قراء ومتابعي «الرافد» الأعزاء

دأبت مجلة «الرافد» على تطوير مرئياتها وتفاعلها مع القراء والمساهمين بالكتابة فيها من خلال اعتماد نظام المساهمة المفتوحة لكل من يرتئي في نفسه الإمكانية لتقديم المادة الجيدة والمعيارية، وحرصنا خلال السنوات الماضية على اعتماد أفضل وسائل التواصل مع المساهمين من خلال الرد المباشر على من يكتب إلينا وإفادته بمصير مادته، ناظرين إلى رفعة العلاقة مع المساهمين، سواء أجيزت المادة للنشر أو لم تجز، وخلال الأشهر الماضية أضفنا ملزمة كاملة لاستيعاب المزيد من المساهمات كما شرعنا في إصدار كتاب الرافد الشهري مترافقاً مع العدد مع استمرار الملف الشهري في العدد، وإلى ذلك تحول موقع الرافد الإلكتروني إلى موقع تفاعلي مع الاحتفاظ بنظام الاستدعاء الصوري للمواد «بي دي اف»، وابتداءً من شهر يونيو أنزلنا نص كتاب الرافد الشهري ليكون متاحاً لزائري موقع الرافد الإلكتروني.

هذه المرة سنضع مخططاً للملف الشهري بالتناوب مع مستجدات الساحة الثقافية العربية، تاركين أمر المساهمات لواسع نظركم ومبادراتكم الخلاقة.

فيما يلي عناوين الملفات ومحاورها لإطلاعكم والعناية.

ملفات الرافد

أغسطس إلى ديسمبر من العام الجاري

عناوين ومحاور الملفات



أغسطس

جدل الثبات والمتحول في التشكيل الإماراتي

المحاور

. المتغير الثقافي في الإمارات وأثره في التشكيل

. الروافع الأساسية لمنطق التشكيل في الإمارات

. آفاق التجربة التشكيلية المؤسسية في الإمارات

. المختلف والمؤتلف في تجارب فناني الإمارات

سبتمبر

الشعرية العربية المعاصرة بين الدلالي والجمالي

المحاور

. المسافة بين الشعر العربي المعاصر وأحوال الزمان

. حدود الحداثة وسؤال الخصوصية في الشعر العربي



ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

. القصيدة التفاعلية .. لغو أم حقيقة ؟
. حداثة العصر .. شعرنة للنثر أم نثر للشعر

أكتوبر

السرد النسوي في العالم العربي

. مختارات من ملتقى السرد النسوي العربي في ليبيا
. خطاب البوح والوجدان في النص السردي النسوي
. السرد النسوي العربي بين فكي كماشة المعنى والمبنى
. السرد النسوي في أفق الاشتباك مع الأنا والوجود

نوفمبر

السينما العربية وتحولات النص البصري

المحاور

. استرجاع وامض لنجاحات وإخفاقات الماضي «سينما الأبيض والأسود/السينما التاريخية/السينما الاجتماعية/سينما الشباك»
. السينما العربية والتّماس مع التلفزيون
. الدراما التلفزيونية التاريخية والتناص مع فنون الإخراج السينمائي «التجربة السورية»
. تحولات النص البصري في السينما العربية المعاصرة
. وقفة أمام التجارب السينمائية العربية المغاربية

ديسمبر

مئوية علي أحمد باكثير

المحاور

. مختارات من مداخلات مؤتمر باكثير بالقاهرة
. باكثير سارداً
. هل كان باكثير مجدداً للشعر العربي؟
. الثقافة الدرامية عند باكثير
. باكثير المتنكب مشقة علوم الكلام
. باكثير من منظور الإحياء النهضوي العربي

علي أحمد باكثير

مئة عام على الميلاد (١٩١٠-٢٠١٠)

د. عبد الحكيم الزبيدي

تحل في شهر ديسمبر من هذا العام (٢٠١٠) ذكرى مرور مئة عام على مولد الأديب العربي الكبير علي أحمد باكثير الذي ولد في إندونيسيا في ٢١ من ديسمبر سنة ١٩١٠م، وتوفي في القاهرة في ١٠ من نوفمبر سنة ١٩٦٩م، وبين الميلاد والوفاة كانت حياته الحافلة بالعطاء والإنجازات العظيمة في حقول الأدب المختلفة من شعر ورواية ومسرحية شعرية ونثرية.

وتأتي خطوة مجلة (الرافد) في هذا الملف مساهمة متواضعة لإحياء ذكرى هذا الأديب الفذ متعدد المواهب، ولقد سبق للرافد أن أصدرت كتاباً عن باكثير في شهر يونيو الماضي تزامناً مع المؤتمر الدولي الذي عقد في ذات الشهر في القاهرة إحياءً لمئوية باكثير.

لقد كان باكثير رائداً في العديد من المجالات، فلم يكذب أهله ولا شعبه، وارتاد بأدبه مجالات لم يرتدها أحد قبله ولا بعده، وحسبنا أن نشير هنا إلى كتاباته عن قضية فلسطين كمثال على إحدى هذه الريادات التي لا تزال شاغرة إلى اليوم، وبالرغم من التعتيم والتجهيل الذي خيم على باكثير وتراثه حيناً من الدهر فإن في صدور العديد من الدراسات والأطروحات العلمية عنه وعن أدبه في السنوات الأخيرة لخير دليل على أنه قد بدأ يعود إلى الصدارة التي تربع عليها فترة من الزمن، وأنه قد بدأ يجد من الإنصاف ما يستحقه، تصديقاً لقول الحق تبارك وتعالى: (فأما الزبد فيذهب جفاءً وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض). صدق الله العظيم.



١٩٣٣



القاهرة ١٩٣٤



علي أحمد باكثير: حياته من أدبه

رواية (سلامة القس) نموذجاً

د. عبد الحكيم الزبيدي

لاشك أن أدب أي أديب لا ينبع من فراغ وإنما يأتي نتيجة ما تكتنزه ذاكرته من أحداث وما مرت به من تجارب يضاف إلى ذلك ثقافته وخياله الخصب. والمتتبع لأعمال الأديب علي أحمد باكثير المسرحية والروائية يلمس انعكاس بعض الأحداث التي مرت به في حياته واضحاً في أدبه. على أن درجة الوضوح قد تختلف من عمل لآخر. فإذا كان الرمز صريحاً في أول عمل مسرحي لباكثير وهو مسرحية (هُمام أو في بلاد الأحقاف) فإنه في أعمال أخرى أقل وضوحاً وقد يكون مستتراً أو غير جلي، كما هو الحال في رواية (سلامة القس) التي احتوت على إشارات خفية إلى بعض ما تعرض له باكثير من تجارب في حياته. وسنحاول في السطور التالية تلمس هذه الإشارات مسترشدين في ذلك بشعره حيث لم يسجل باكثير من سيرته الذاتية إلا لمحات يسيرة في كتابه (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية).

سلامة القس

هي أول رواية يكتبها باكثير وقد كتبها سنة ١٩٤٤م. وفي هذه الرواية نجد صدى لحب باكثير لزوجته التي اختطفها الموت في شبابها في تصويره لقصة الحب العفيف بين سلامة وعبد الرحمن القس وكما فرق الموت بين باكثير وزوجته الحبيبة نجد القضاء



يفرق أيضاً بين عبد الرحمن وحبيبته سلامة التي بيعت للخليفة في دمشق وانقطع كل أمل له في لقائها في الدنيا إلا أننا نلمح مشابهة بين شخصية عبد الرحمن القس وبين باكثير في عدة أمور، منها أمل كل منهما في لقاء محبوبته في الآخرة بعد أن عز اللقاء في الدنيا:

«فقال عبد الرحمن والدمع يترقرق في عينيه: «أجل انقطع كل أمل في صيرورتك إليّ في هذه الحياة الدنيا، أما في الحياة الأخرى فإن الأمل باقٍ يا سلامة، وإنه لأمل كبير» (ص ١٦٦).

وكان مصدر يقين عبد الرحمن من لقائه بسلامة في الآخرة هو قول الله تعالى: (الأخلاء يومئذ بعضهم لبعض عدو إلا المتقين) ولهذا حث عبد الرحمن سلامة على المحافظة على الصلاة والصيام واجتناب ما حرم الله، حتى تصير له في الآخرة. ويتطابق هذا اليقين لدى القس مع ثقة باكثير وأمله في لقاء زوجته في الجنة، وقد ورد ذلك في كثير من شعره الذي نظمه في رثاء زوجته الحبيبة. وأوله – فيما نظن – قوله على لسان هُمام، في مسرحية (هُمام أو في بلاد الأحقاف) التي كتبها باكثير في الطائف قبل قدومه إلى مصر (١):

لئن حالت الأيام بيني وبينه
وقدر للشمل الجميع شتاته
ففي جنة المأوى غداً سوف نلتقي
بفضل كريم لا تحد هباته
وإن عزاء القلب إيمانه به
وقد فارقته في الحياة حياته

وقوله في مطولته (نظام البردة) وقد نظمها أيضاً في الطائف (٢):

والحب يقصو من خطو وهل عرفت = (معبودة الحب) مثلي عابداً صنمي
أوفى وأقوم في هجر وفي صلة = مني يحفظ عهود الحب والذمم؟
بليت فيه بخطب لا عزاء له = إلا اللقاء بدار الخلد والسلم

ومن ذلك أيضاً قوله في قصيدة (الأمس واليوم) (٣)، التي نشرها أول مقدمه إلى مصر:

فلْأمت بعدك كي ألقاك أو فلأحيا بالذكرى لحين

وعزائي في يقيني أنني ألقاك في دار اليقين

ومن المواطن التي تتشابه فيها أحداث القصة مع سيرة حياة باكثير، وصف حالة عبد الرحمن حين صُدم بخبر بيع سلامة لرجل من المدينة بعد الحجر على أموال سيدها ابن سهيل لكثرة الديون عليه حيث يصفه باكثير وصفاً يشبه حالته هو بعد وفاة زوجته يقول باكثير واصفاً حال عبد الرحمن القس: «خرج عبد الرحمن من منزل ابن سهيل فقصد تَوّاً إلى المسجد فصلى المغرب، ثم طاف بالكعبة ما شاء الله أن يطوف، وهو في ذلك شارد اللب ذاهل الحس تجيء به الخواطر وتذهب، كأنما قد ألقي منها في بحر لجي يتلاطم عبابه، وتصطخب أمواجه، فهو منها في كبد، ترفعه موجة وتهبط به أخرى، ويرى الناس يقومون ويقعدون ويطوفون ويصلون وكأنه يرى أخيلة تتراقص أمامه، وأشباحاً تضطرب حوله ويتصفح وجوههم فينكرها ولا يكاد يعرف فيها وجهاً. ويعود إلى نفسه فيتلمس جسمه كأنه يشك في موقفه ذاك ويريد أن يتبين أحيّ هو يضطرب بين الأحياء، أم ميت قد بعث مع الأموات في يوم الحساب!»(٤).

وهذا التشبيه للخواطر بالأمواج المضطربة وإنكاره لوجوه الطائفين، ومسه لجسمه ليتأكد أنه لا يزال حياً، كل هذا يذكرنا بمطلع مطولته (نظام البردة)(٥):

دجىً تتالى كأمواج المحيط بها = عقلي وقلبي وطرفي كل ذاك عمي

أكاد أرتاب في نفسي فأنكرها = لولا مسيسي جسمي غير متهمِ

بين باكثير والقس

ويبدو لي من خلال قراءتي لرواية (سلامة القس) أن باكثير يرمز فيها إلى تجربته الخاصة، وأن الصراع الذي شهده عبد الرحمن القس في نفسه بين التقوى والهوى هو الصراع الذي عاناه باكثير أول وصوله إلى مصر فقد نشأ باكثير نشأة شبيهة بنشأة القس، في بيئة علم وصلاح وتقوى، فحفظ القرآن وتعلم الفقه والحديث، وكان داعية إصلاح في بلده (حضرموت) يدعو إلى فهم صحيح للدين ونبذ البدع والخرافات. تماماً كما كان القس داعية إصلاح يسعى لدى الوالي ليخرج من البلد الأمين الفجرة من الشعراء أمثال عمر بن أبي ربيعة والمفسدين من المغنين أمثال جميلة.

وكان باكثير –كما كان القس- بعيداً عن مواطن الفتنة لانعدام أسبابها في حضرموت، وبالتالي لم يتعرض لاختبار في إيمانه وتقواه. ولكنه بعد وصوله إلى مصر وما غمست طلحية فيها وجد نفسه فجأة في بلد منفتح على كل أنواع الفتن والشهوات التي يمكن له بكل سهولة أن ينغمس فيها وينحدر إليها تماماً كما وجد القس نفسه فجأة أمام فتنة سلامة الطاغية ومراودتها له وهي تنظر إليه «نظرة تائهة فيها كل معاني الاستسلام والغزل»(٦). وكما انتفض عبد الرحمن وذكّر سلامة بالله، انتفض باكثير وهو يرى نفسه يكاد يقع في بعض هذه الفتن التي تحيط به، ويستعصم بإيمانه وتقواه.

والأبيات التي نظمها باكثير(٧) على لسان عبد الرحمن القس في الرواية يشكو فيها من الصراع الذي يجده في قلبه بين الحب والتقوى، إنما تعبر حقيقة عن مشاعر باكثير(٨):

هواك يقارع التقوى بقلبي = فأشهد فيه حربهما سجالا

وهل في الأرض أشقى من محبٍ = يذوب هوى ولا يرجو نوالا

فلقد كان باكثير-في شعره الذي كان ينشره أول قدومه إلى مصر- يشكو من الصراع بين تقواه وبين دواعي الهوى التي يراها في متناول يديه لولا تورعه عنها مخافة الله، فمن ذلك قصائده: (واقفة بالباب)(٩)، و(وحي سمراء)(١٠)، و(في الأزبكية)(١١)، وفي نهاية الأخيرة يقول:

أواه للفنان عف إزاره = كم ذا يذوب فؤاده المتبول

ظمآن والماء المثلج دونه = ملء الكؤوس وما إليه سبيل

تتبع التقوى خطى أقدامه = وكأنما هو وحده المسؤول

وتراقب الأخلاق لحظ جفونه = وحسابها عند الضمير طويل

وكان ينشر مثل هذه القصائد في (أبولو)، وبعضها ا تنحو إلى الوصف الحسي كما في قصيدة (وحي الشاطئ) التي يصف فيها شاطئ (ستانلي باي) بالإسكندرية (١٢).

ولعله أخطأ حين نشر واحدة منها في مجلة الرسالة المحافظة، وهي بعنوان «ماهو الكون»(١٣)، وفيها وصف حسي، حتى إن محرر الرسالة كتب في الهامش وكأنه يعتذر عن نشرها: «أثبتنا هذه القصيدة على علاتها تسجيلاً للون من ألوان الأدب الحضرمي»، وفي آخرها يقول باكثير:

رب غاو يلومني في نشيدي = وهو لا ينتهي عن الفحشاء

خاشع الطرف مطرق الرأس يمشي = بين خلين سمعة ورياء

يظهر الفكر وهو في السر يغشى = ما تندى له جبين الحياء

وأنا الطاهر السراويل والبُر = نقيّ القميص عفّ الرداء

ليس مني الفسوق تأباه في جسمي دماء الجدود والآباء
ينهل الحسن من غرامي ولكن هو صديان يلتظي من إبائي
كل حب يطهر وقدس وتسبيح طربي وصيغة من دعائي

وهذه العفة هي سر شقاء باكثير كما هي سر شقاء القس في رواية (سلامة):
«وسكت عبد الرحمن قليلاً ثم تنهد وقال: «ولكن الناس يقولون فسق القس وشغفته جارية ابن سهيل حباً» فقالت سلّامة: «دعهم يقولوا ما يشاؤون، فوالله يابن أبي عمار إنك لطاهر الذيل، شديد المخافة من الله» فقال عبد الرحمن بصوت حزين: «أجل يا سلّامة، وهذا سر شقائي»(١٤).

وكأني بباكثير حين جعل القس في رواية (سلامة) يقارن بين حياته قبل أن يعرف سلامة وبعد معرفته بها، كأني به يقارن بين حياته هو قبل قدومه إلى مصر وبعدها، يقول باكثير:
«ورجع عبد الرحمن إلى ماضيه، يحن إلى تلك الأيام الصافية إذ كان فيها خالي البال راضي النفس مستريح الفكر ينام مطمئناً ويقوم من نومه مطمئناً، ويقضي نهاره في المسجد يذكر الله أو يتلو القرآن أو يشهد مجالس العلم، معرضاً عن الدنيا، صادفاً عن باطلها وغرورها، سالياً همومها، مبتعداً عن مدارج الفتن ومسالك الغواية...»(١٥).

أليست هذه حياة باكثير في حضرموت؟ إن باكثير هنا يكاد يتحدث عن نفسه. ويستمر عبد الرحمن في مساءلة نفسه، مقارناً بين ماضيه وحاضره:
«أحق أن ماضيه خير من حاضره؟ أليس من الجائز أن يكون حاضره خيراً من ماضيه؟ ليوازن بينهما في شيء(١٦) ليرى أيهما الراجح».
ويستمر القس في المقارنة:
«كان في ماضيه يخشى الله ويتقيه، ويبكي في صلاته وقيامه فهل ذهبت عنه خشية الله وتقواه؟ أليست خشية الله اليوم وقد حفت به الشهوات وتبرجت له الدنيا أعظم من خشيته أمس حين لم يكن في متقلب عيشه ما يخشى الله فيه؟ وهل رقأ دمعه إذا أجنه الليل وقام في سكونه يناجي الله؟ أليس بكاؤه اليوم أغزر من بكائه أمس؟ ألم يصر قلبه أرق وحنينه أصدق وشعوره أعمق؟»(١٧).

«استمر عبد الرحمن على هذا النحو يوازن بين حاضره وماضيه فيجد الرجحان لحاضره، أو يميل قلبه إلى ترجيحه فيصدقه عقله»(١٨).
إن باكثير هنا –في رأيي– يعكس حالته النفسية وقلقه من الفتن المحيطة به ومقارنة ذلك بماضيه قبل أن تطأ قدماه أرض مصر. ولكنه ينتصر للحاضر مغلباً إياه على الماضي، طالما هو متمسك بتقواه وورعه، رغم وجوده بين هذه المغريات والشهوات.

وهكذا كان اختيار باكثير لهذه القصة من بطون كتب التاريخ لأنها تصور التسامي الخلقي والترفع على الشهوات وصدها بالتقوى والعفاف فموقف عبد الرحمن القس من سلامة وتعففه حين راودته عن نفسه، يشابه تعفف باكثير وتقواه حين راودته الشهوات عن نفسه في مصر البلد المنفتح الذي يعج بالمغريات للشاب قادم من أعماق الريف والبادية.

بقي أن نشير إلى أن باكثير –فيما أرى– كان يخشى على نفسه إن انغمس في تلك الشهوات أن يفقد بذلك السبب في لقاء زوجته الحبيبة في الجنة. فباكثير كان على ثقة في أنه سيلتقي بزوجته التي سبقته إلى عالم الخلود، كما أسلفنا، إلا أن هذا الأمل رهن بالتزام باكثير بشرط التقوى، وهذا هو فحوى الآية الكريمة التي ظل القس يرددها على سمع سلامة في آخر لقاء لهما، وكان آخر حديث بينهما أن ردد هو الجزء الأول من الآية ورددت هي الجزء الثاني حتى غابت عن ناظريه:
«قال لها: «لا تنسي يا سلامة آية الذكرى». فقالت: «لن أنساها يا عبد الرحمن». قال: «الأخلاء يومئذ...». فقالت: «بعضهم لبعض عدو إلا المتقين». واستوت على هودجها فنهض الجمل البارك وتحرك الركب فتعالى صياح الجميع وطفقت سلامة تشير بيديها تحييهم ووقعت عيناها على عبد الرحمن بن أبي عمار ينظر إليها ويفتر ثغره عن ابتسامة تلمع بين الدموع وهو يردد: «إلا المتقين.. إلا المتقين..». وكانت تلك آخر نظرة لسلامة في عبد الرحمن ولعبد الرحمن في سلامة. وكانت هذه آخر كلمة سمعتها سلامة من عبد الرحمن»(١٩).
فنصيحة عبد الرحمن لسلامة أن تحافظ على الصلوات وتبتعد عن المحرمات حتى تلتقي به في الآخرة هي في الحقيقة نصيحة باكثير لنفسه أن يعصم نفسه بالتقوى حتى يلتقي بزوجته الحبيبة في الجنة وعهد سلامة لعبد الرحمن لم يكن في الحقيقة إلا عهد باكثير لزوجته التي سبقته إلى عالم الخلود:
«والله لأمتنعن عن الشراب وأحافظن على الصلاة والصوم، وأعصمن نفسي بالتقوى، ولأصّدقن بكل ما تصل إليه يدي، والله يغفر لي ما دون ذلك»(٢٠).

وهكذا نرى أن باكثير قد أسقط تجربته الشخصية على أحداث القصة ولكنه فعل ذلك



بحرفية عالية، بأن اختار أحداثاً من التاريخ، وأضاف عليها من خياله ما زادها جمالاً وتشويقاً، ثم راح يسقط عليها مشاعره وأحاسيسه وصراعات نفسه، ليخرج منها منتصراً، كما خرج عبدالرحمن القس من تجربته منتصراً.

الهــوامش:

١) علي أحمد باكثير: همام أو في عاصمة الأحقاف، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٥٣هـ، ص ١٠٤.
٢) علي أحمد باكثير: نظام البردة، مطبعة مصر، د.ت، ص ص ٨-٩.
٣) مجلة (أبولو) سنة ١٩٣٤م.
٤) سلامة القس، ص ١١٦.
٥) نظام البردة، ص ٥.
٦) سلامة القس، ص ٩٢.
٧) تتبع الدكتور أبوبكر البابكري الأبيات الواردة في (سلامة القس) وفرق بين الأبيات المثبتة في كتب التاريخ وبين تلك التي من نظم باكثير، انظر: روايات باكثير التاريخية، منشورات جامعة صنعاء، ٢٠٠٥، ص ص ٢٨٨-٢٩٤.
٨) أبولو، ع ٩ مج ٢، مايو ١٩٣٤، ص ص ٨٦٢-٨٦٣.
٩) السابق، ص ٩٩١.
١٠) أبولو، ع ١٠، مج ٢، يونية ١٩٣٤، ص ص ١٤٢٢-١٤٢٣.
١١) أبولو، ع ١، مج ٣، سبتمبر ١٩٣٤، ص ٧٩
١٢) الرسالة، ع ٤٥، السنة ٢، ١ صفر ١٣٥٣هـ/١٤ مايو ١٩٣٤م، ص ٨٢٦.
١٣) سلامة القس، ص ٩٨.
١٤) سلامة القس، ص ١٢.
١٥) كذا في الأصل ولعلها: «ليوازن بينهما في شيء من الإنصاف»
١٦) سلامة القس، ص ١٠٥.
١٧) سلامة القس، ص ١٠٦.
١٨) سلامة القس، ص ١٠٧.
١٩) سلامة القس، ص ١٧١-١٧٢.
٢٠) سلامة القس، ص ١٦٧.

بلاد الشـام والرافدين فـي مسـرح باكثير

مقاربات فنية دلالية

د. عمر عبد العزيز

من المعروف أن المسرحي والسارد والشاعر علي أحمد باكثير أنجز سلسلة واسعة من المسرحيات والأعمال الدرامية والتي توّجها بمسلسله الأطول عن الخليفة الراشدي عمر بن الخطاب. ذلك المسلسل الذي استبق فيه باكثير مُجايليه من جهة، سواء من حيث الطول أو الاجتراح.. كما استبق فيه الزمن الرقابي الإعلامي العربي وكأنه ينجز عملاً سيرى النور ذات يوم قادم، والشاهد أنه كان عليماً تماماً بمنع ظهور صحابة رسول الله (صلى الله عليه وسلم) في أعمال تلفزيونية درامية.. لكنه تأسّى بالمستقبل ووعوده، وأنجز ذلك العمل الفريد والأطول من نوعه إلى يومنا هذا.

أحببت الإيماء إلى هذه المقدمة للتدليل على باع الراحل الكبير في النص الدرامي بأشكاله المسرحية والتلفزيونية بل والسينمائية، فبالرغم من أنه لم يُعرف بوصفه كاتب سيناريو سينمائي إلا أن مراجعة عابرة لأعماله الروائية سترينا مدى حضور الثقافة المشهدية السينمائية في تلك الأعمال.. وكنتُ قد قدمت قبل حين لرواية «الفارس الجميل» وأشرت فيها لهذه الخاصية حيث قلت إن الفارس الجميل هو آخر الأعمال الروائية للكاتب الشامل والمثقف الموسوعي الراحل علي أحمد باكثير حيث اعتمد باكثير في هذه الرواية على فكرة الاختزال الشديد والسرد الواضح الموشى بالنصوص التاريخية واستعارة لغة الزمان والمكان، إيماء إلى طريقة التعبير عند العرب في عصر الدولة الأموية، وقد استطاع باكثير في هذه الرواية المختصرة تصوير البيئة السياسية والاجتماعية التي ترافقت مع الصراع المحموم بين بيوتات الحكم العربية، تلك التي اختزلت عوامل التوسع الإسلامي في منطق المغالبة والظفر العسكري، فكانت الدماء والفتن والويلات مما نعرف عنه الكثير في تاريخنا المسطور.

ومنذ استهلال الرواية يفاجئك باكثير بصورة مشهدية عامة للبصرة، تلج بك إلى خفايا النفس البشرية، فالقائد السياسي الأمير مصعب بن الزبير «الفارس الجميل» يصل إلى البصرة حاملاً في دواخله ذلك التناقض السافر بين منطق الحرب، وحالة الاسترخاء الإنساني في أحضان الزوجات الحبيبات. إنه يترك ساحة الوغى لبضعة أيام لعله يهنأ بحياة مختلفة مع زوجاته الأربع، وبتركيز خاص على اثنتين منهن تمثلان الجمال والدلال، الحسب والنسب، بل فكرة الاعتلاء بالمثال القادم من أساس الزواج النبيل، لكنه لن ينعم بالهدوء والاستقرار، ولن يتمكن من استدعاء حياة الراحة والطمأنينة وهو القائد السياسي الذي يواجه البلايا والفتن والأنواء والدسائس في كل خطوة من خطواته، بل إنه يواجه حرباً «ناعمة» داخل منزله، فزوجته سكينة بنت الحسين تؤهله للانتقام التاريخي من مقتل والدها الحسين عليه السلام، مُتفننة في ضروب الكلام والتأثيرات النفسية عليه، حتى يقبل بأن يكون رأس حربة لهدفها السامي «الانتقام»، وزوجته الأخرى عائشة بنت طلحة بن عبيد الله مُستغرقة في نرجسية الأنا المترعة بالجمال والدلال، فهي الآسرة والأسيرة، وهي النقطة المحورية في حياة الأمير الأبيقورية.

ثم تأتي أدوار زوجتين «إضافيتين» تكملان حياة الزوج المحارب والقائد، فإذا بهذا المسكين يترنّح بين لحظات الألق الجميل، وحالات الحروب الكيدية النسائية القاتلة، ومحنة اجتماع أربعة نسوة على رجل واحد حتى ولو كان بمكانة ووسامة مصعب، في إشارة دالة على صعوبة أن تتوزع القلوب وأن تقبل المرأة بشريكة لها في مثالها الحياتي. لن يشفع لمصعب بن الزبير انتصاره المؤزر على خصمه «المختار بن أبي عبيد» كي ما يمنع مذبحة بشعة تُقام لأنصار خصمه بالرغم من توفر المبررات المنطقية في كسب ودّ هؤلاء، فالمنهزمون من أنصار المختار بن أبي عبيد يعرضون على الأمير مصعب بن الزبير أن يكونوا من جنده، وفي الصفوف الأولى من

الجيش الذي سيذهب إلى الشام لمقاتلة عبد الملك بن مروان وجيشه، لكن نزعة الثأر المتأصلة في النفوس تجعل أنصار مصعب يصرون على قتل الأسرى، وهكذا يتم ذبح ثلاثة آلاف فارس في ليلة ليلاء!!، ويظل مصعب يعيش هواجس الرعب والخوف مما جرى، فالانتقام كان من الخساسة والجبن إلى درجة التضحية بثلاثة آلاف رجل في ليلة واحدة، وما تم كان إضعافاً مؤكداً لمكانة مصعب الذي حاول قدر جهده تلافي المصير المشؤوم للأسرى، وكان مصعب في ذلك الموقف أشبه بالحاكم الروماني الذي سلم السيد المسيح لمصيره بعد أن عجز عن إقناع اليهود بالتخلّي عن فكرة الانتقام منه، فظهر حاكماً ضعيفاً وكانت اللحظة التاريخية التي ترافقت مع رغبات اليهود موازية لفتنة تاريخية جرت بين اليهود والمسيحيين.

مصعب بن الزبير الذي واجه محنة مشابهة إثر ذبح أنصار المختار سيواجه أخرى أقسى وأمرّ، فحالما يذهب لزيارة الخليفة «عبد الله بن الزبير» المقيم في الديار المقدسة «مكة» يعود خائباً، فإذا كان الأمير مصعب يسوس البلاد بالمرونة والكرم، فإن أخاه الخليفة يرفض التفريط في المال العام، ويوصف من قبل خصومه بالبخل الشديد بل إنه يتقمّص حالة طهرانية تذكر بحالة الإمامين علي والحسين رضي الله عنهما، دون أن يأخذ العبرة مما حاق بهما أمام دهاء وبراغماتية يزيد بن معاوية.

لا يقدم علي أحمد باكثير نصائح وعظات، بل يصور ما جرى بلغة روائية تمازج بين الوصف والحوار والشواهد، وبنزعة درامية تجعلك أمام مشاهد ملحمية سينمائية جاهزة ولا ينقصها إلا لمسة مخرج حصيف،

نموذج باكثير لا يعني غياب نماذج استعادت التاريخ بطريقة مُتخشّبة، فالمعلوم أن التراجي الثقافي التاريخي تعبير عن بُعد مجتمعي لا يُنكر، غير أن التعميم هو الخطر الأكبر، فتباين الآراء حول تلك المرحلة لا تجعلنا بحال من الأحوال نقلل من مكانة أسماء مثل الجواهري أو البردوني

وهو فيما يقدم المشاهد الحوارية المنتقاة بعناية وسبكة جميلتين، يُظهر أيضاً البُعد الآخر لتجليات الحروب والتراجيديا الحياتية، كما أنه يستغور في نفوس أبطاله، سابحاً في فضاء الأنا المترعة بالأحزان والحنين، الأناغير القادرة على منع الدراما الوجودية الصعبة المحاطة بالأجواء المخملية المترفة، وبالحالات الشجية لأيام الصفاء والهناء العابرة والمعجونة بالدماء والدموع!

يتعمّد باكثير تركيز بؤرة الضوء على الأمير مصعب بن الزبير بوصفه برزخ التفاصل والتواصل بين خليفتين للمسلمين، الأول أخوه عبد الله بن الزبير الذي يعتبر عبد الملك بن مروان مارقاً خارجاً عن إرادة الدولة ونواميسها، والثاني صديقه الحميم عبد الملك بن مروان الذي يحاول مصعب تلافي مصادمته تماماً كما هو الحال بالنسبة لعبد الملك أيضاً، والذي تمنى دوماً عدم مقاتلة مصعب غير أن المنطق الداخلي للقوة والغلبة أكبر من الصداقة والإخاء معاً.
يفاجئنا الروائي الحصيف علي أحمد باكثير بقطع إشاري استثنائي بل بمونتاج ذهني لاستشراف القادم دون كلام، فيختصر الحروب القادمة والهزيمة المؤكدة لخلافة عبد الله بن الزبير ومقتل مصعب بن الزبير في آخر لقاء للوداع بينه وعبد الملك بن مروان. ينهي الرواية وهي في حالة تواصل ضمني مع القادم الأفدح والأكبر!!

في ذلك اللقاء الأخير وما سبقه من مشاهد وشواهد حوارية نغوص في أعماق الأبطال، ونتابع النزعة البطولية والشهامة، وحالات التطيُّر المحفوفة بالماوراء.

إن باكثير لا يقدم رواية تاريخية فحسب، بل سيكولوجية بامتياز، وهو إلى ذلك يكاشف ذلك الاشتباك غير الحميد بين العرب والتاريخ، فالمجد موصول بالدماء والسلطة موصولة بالمُلك، كما أنه يتقرّى عبقرية المكان ونواميسه في عديد الإشارات التي تومئ لأهل العراق بوصفهم «أهل شقاق ونفاق» وأهل الشام بوصفهم «أهل طاعة وولاء»، وبغض النظر عن تقييمنا لما جاء أصلاً على لسان الحجاج بن يوسف الثقفي إلا أن العراق كان ومازال بؤرة اشتعال تاريخي تستدعي من القارئ لسيكولوجيا الجماهير العربية أن يبحث عن الأسباب العميقة وراء ذلك. ذهب بعض الذين قرأوا رواية «الفارس الجميل» لعلي أحمد باكثير إلى أنها إسقاط ونبوءة لمصائر نظام عبد الناصر، لكنني شخصياً لا أرى ما يجمع عبد الناصر بالخليفة عبد الله بن الزبير، ولا أود هنا أن استطرد في إجراء مقابلات ثنائية بين طبيعة الظروف التي كانت في عهد عبد الله بن الزبير وكيف أنها اتسمت بعامل جوهري مداه الصراع الداخلي، فيما كان عبد الناصر يواجه صراعاً من نوع آخر. أيضاً كان عبد الله بن الزبير يسوس الدولة بفرمانه الشخصي تماماً كحال

الإمبراطوريات والممالك القديمة، فيما كانت دولة عبد الناصر تتعامل مع مصالح البشر من خلال المؤسسة الحديثة مهما كانت مثالبها .

لا أزعم أن باكثير كان يولي كبير عناية للإسقاط المباشر «من التاريخ إلى الحاضر»، بل كان يرى في عبرة التاريخ ما هو قمين بالتأمل، وكان يرى أن خرائب الماضي ما زالت تنوء بكلكلها على الزمن العربي الذي عاشه الروائي والمسرحي والشاعر علي أحمد باكثير.

لكن الأهم من هذا وذاك والذي قصدت الإشارة إليه تمثيلاً لا حصراً أن باكثير لم يكن بعيداً عن الحداثة المعرفية والذوقية بل وظّف العناصر الدرامية السينمائية في هذه الرواية كغيرها من أعماله، وبطريقة تشي بالاستيعاب والذائقة الجمالية الراكزة، وهذا دليل آخر على أن الإحيائيين النهضويين لم يكونوا بعيدين عن حاضرهم ومستقبل الإبداع العربي أيضاً.

نموذج باكثير لا يعني غياب نماذج استعادت التاريخ بطريقة مُتخشّبة فالمعلوم أن الترّدي الثقافي التاريخي تعبير عن بُعد مجتمعي لا يُنكر، غير أن التعميم هو الخطر الأكبر، فتباين الآراء حول تلك المرحلة لا تجعلنا بحال من الأحوال نقلل من مكانة أسماء مثل الجواهري أو البردوني اللذين لم يسطعا فقط في بيان التاريخ الجمالي والشعري، ولكنهما واكبا العصر، فقد كان البردوني من أكثر المتصلين معرفياً وذوقياً بكل شاردة وواردة في الشعر العربي المعاصر، وكان مُجدداً بالرغم من اعتماده العمود والقافية، تماماً كما كان أبو نواس أو المتنبي، فلماذا يجوز لأبي نواس

ولا يجوز للبردوني أن يطور وفق قالب استوعبه وأدرك أسراره، وعرف مغاليقه ؟

مما سبق يتضح لنا مدى إقامة باكثير في الزمن الروائي بتعددية أشكاله وأنساقه، كما يتضح لنا مدى تشبّعه بالمعارف التاريخية المركوزة في أساس وتضاعيف التاريخ الإسلامي .. أيضاً وبالتوازي مع ذلك، كان عليماً بثقافة الرأي والكلام التاريخيين.. قارئاً للملل والنحل.. والفرق والأهواء.. قريباً من الثقافة الإسلامية الرشيدة مما يذكرنا بأصوله الحضرمية اليمانية المُتّصلة بالوسطية الأشعرية الشافعية .

لكن تلك الإقامة المديدة في استنطاق التاريخ البعيد وأحواله كانت دالته الكبرى في الاقتراب من تخوم الهموم المعاصرة للوطن العربي وله خاجادت قريحته بسلسلة واسعة من المسرحيات والنصوص الدرامية المُحايثة للأمة وأحوالها.

كانت شعرية باكثير الأفقية وانسيابات قلمه الرشيق وذاكرته المتّقدة وثقافته الدرامية، عاملاً حاسماً في إنتاجه من الناحيتين الدلالية والفنية .

الشام وبلاد الرافدين

بعد هذه التوطئة نتوقف الآن أمام كتاباته المسرحية ذات الصلة بالشام وبلاد الرافدين، ونبدأ بالعراق الذي كتب عنه مسرحية مطولة من أربعة فصول تناول فيها جملة من القضايا الحيوية في عهد الملك المقتول بوحشية.. الملك فيصل الأول ورئاسة الحكومة من قبل نوري السعيد الذي قتل أيضاً وكأن نواميس القتل السياسي أصل أصيل في ثقافة العرب التاريخية التي ما زالت تعيد إنتاج بؤسها بكفاءة بالغة..

من خلال قراءة متمعنة للفصول الأربعة ذات العناوين التالية :

«اصمدي يا بغداد/الصرح الشامخ/حفلة التكريم / عودة الحجاج»

من خلال هذه القراءة نقف أمام الإشارات الدالة التالية :

الملك فيصل غائب عن المشهد تماماً ولا ذكر له، وكأنه «شاهد زور» على الحال والمآل.. ولقد قيل إن المرحوم فيصل كان يعيش حياة أبيقورية ويكتفي بحاكميته التاريخية الموروثة، تاركاً أمر الحكم والحكومة لرئيس وزرائه نوري السعيد، بما يذكرنا بالبدايات الواعدة للملكيات الدستورية الفولكلورية العربية التي لم تتحقق حتى الآن بكل أسف.

تعمَّد باكثير أن يستبعد الملك إجرائياً، راهناً مصير البلاد والعباد بسياسة الحكومة التي يمثلها نوري السعيد.

نوري السعيد المُتماهي سلباً مع ولاة الأمر الأقحاح «الإنجليز» مقيم في عقيدة سياسية راسخة، مداها السير وفق ما يريده الكبار وعدم المعاندة والرفض.. والإشارة هنا لا تطول نوري السعيد بل تضعنا مباشرة أمام الحالة العربية الراهنة، حيث يندرج السير على درب الكبار وما يؤشرون به في خانة «الطاعة» لولاة الأمر العالميين الذين لا نقوى على مناكفتهم.

هل كان باكثير يستقرئ القادم وهو يكتب عن حالة سياسية تراجيدية في عراق ما بعد الحرب العالمية الثانية .. أم أنه أراد نبش الحقيقة المؤلمة أملاً في انفراجة مستحيلة؟!

ينعطف بنا باكثير إلى حالة تشبيك وتداخل معقد نستقرئ فيها وجوداً متنوعاً لقوى اللعبة السياسية الدولية من خلال حوار لمّاح يؤشر إلى المكانة العاتية لمنتصري ما بعد الحرب العالمية الثانية وهما: الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي ومن خلال ذلك

الحوار نقف على التميمة السحرية التي اعتدَّت بها بريطانيا ومازالت.. تلك التي تشير إلى أن بريطانيا تمتلك «الدهاء والدماغ» وبهذا تتميز.

ما أعجب هذا الاستنتاج الذي أثبتت الأيام صلاحيته.. فبريطانيا كانت وما زالت تمثل أركز «غرفة عمليات» لمخططات الشرق الأوسط وفي جوهرها المسألة الفلسطينية، ذلك أن بريطانيا هي صاحبة «وعد بلفور»، وهي التي تتوفّر على قواعد بيانات ومعلومات شاملة للمنطقة العربية التي وقعت تحت الاستعمار البريطاني.. وهي المؤسسة الاستعمارية التاريخية الوحيدة التي تمكَّنت من تعمير مساحة اتصال وانفصال مع مستعمراتها السابقة، وهي بالتالي حاضرة على تصاريف الأحوال في المنطقة منذ ذلك الحين.

في حرب «غزو العراق» الأخيرة طالبت بريطانيا من حليفتها المندفعة الولايات المتحدة بتحديد العتبات التالية للواقعة العسكرية.. لكن أمريكا وأخذاً بسياسة «الفوضى الخلاقة» اعتبرت النصيحة البريطانية أدباً سياسياً وعسكرياً ينتمي للماضي فيما اعتدت بقوة السلاح والمبادأة الشاملة، وكان لها ما أرادت من تحقيق مخطط الغزو، لكنها بعد ذلك غرقت في أوحال العتبات التالية للفعل العسكري، مما أكد ويؤكد دهاء السياسة البريطانية وقراءتها الحصيفة للمنطقة.

نحن هنا أمام حالة مشابهة وبأثر رجعي، فالمفاوض البريطاني لا يعتمد فلسفتي الكبار من الأمريكان والسوفييت.. بل يباشر حواراً منظوماً مع نوري السعيد ووفده، دونما تفريط بالأصول البروتوكولية ذات الصلة بثقافة العرب.

- كبير المفاوضين في الوفد البريطاني يلبس ويتصرف بطريقة تكرس اتصالاً غير لفظي ومؤثراً في المفاوض العراقي.. كل شيء مدروس حتى أدق التفاصيل ريثما يتم الوصول إلى اتفاق يحقق هدف بريطانيا..

- لابد من إكرام العرب والاحتفاء بهم، ولا بأس من قصيدة عصماء يلقيها رئيس الوفد البريطاني حتى يتم إرضاء نرجسية العربي المقيم في غنائية الظاهر.

وعندما يحتدم الجدل بين ممثلي الحكومة والمعارضة البرلمانية البريطانية تقف المسائل عند حدود إظهار الشفافية البالغة دونما تغيير جوهري في مسار المفاوضات وأهدافها.

من تضاعيف النص وأسماء رموزه تتكشَّف حضوراً موارباً لليهودية السياسية ذات الأذرع الأخطبوطية والمتدثرة بكل نياشين وأعلام البلدان «غير اليهودية»!

نوري السعيد ومن معه يوقعون على الاتفاق.. وهنا ينبري المؤلف علي أحمد باكثير ليسبح بنا في فضاء إدراكه العميق للتاريخ العربي.. والعراقي منه على وجه التحديد..

في الفصل الأخير من العمل نشاهد موقفاً ثنائياً يمثله «الحجاج بن يوسف الثقفي» من جهة «ونوري السعيد» من جهة أخرى.

عندما تخرج مظاهرة رافضة لسياسة نوري السعيد يتقمَّص رئيس الوزراء العراقي حالة الحجاج.. ولكن.. شتّان ما بين الأول والآخر. تتحول كلمات الحجاج الشهيرة إلى تراكيب أكروباتية تنحرف عن مقاصدها الأولى.. وهنا يستأنس المؤلف باكثير بتعددية دلالة الكلام، ومعنى فن الاتصال الدرامي فإذا نحن أمام تماه بين اثنين يتحول إلى تصادم.. ذلك أن نوري السعيد تلاحقه لعنة الحجاج، وتنساب به المتغيرات السيكولوجية ليجد نفسه أسير ذاته المرعوبة المفجوعة.. ولينال جزاءً تراجيدياً لم يفصح عنه المؤلف بطريقة مباشرة حتى لا يفسد على المتابع متعة الاستنتاج.

المقابلة الثنائية بين الحجاج ونوري السعيد انطوت على جملة من لطائف الإشارات أبرزها ما يلي:

- تكمن همة الحجاج في كونه زعيم دولة حرة وغير تابعة.

- يكمن ضعف نوري السعيد في كونه زعيم أمة تابعة.

- ثنائية الإلغاء والتنافي العربي سبب جوهري للبوار، سواء حاق الأمر بدولة لا تغرب عنها الشمس كالدولة العربية الإسلامية الكبرى أو كان الأمر مُجيَّراً على الدولة العربية التابعة.

فضاءات فنية

صاحب النص الدرامي المتميز قادر دوماً على تصور ما وراء النص.. أي أنه قادر على تقديم صفوفة من المعالجات والوسائل التي ستساعد المخرج على الاعتلاء بالنص ونقله من مستوى لآخر.. ولا يمكن لكاتب النص فعل ذلك متى ما كان خالياً من الثقافة الدرامية بعامة، والمسرحية على وجه الخصوص.

في هذه المسرحية وقبل أن نشاهد العمل ممسرحاً يمكننا أن نستنتج بعض القابليات الفنية المواتية التي يقدمها باكثير على طبق من فضة لتكون عوناً للمخرج..
إن ما يفعله أقرب إلى النص الشعري الغنائي الذي يقدمه الشاعر للملحن، نقف هنا على بعض القابليات الفنية التي تتضح من أساس المكتوب، وعلى النحو التالي:
تقديم نماذج نمطية معلبة تجعلنا أمام حالات تشخص الكوموتراجيدي بطريقة فاقعة.. ويتمثل هذا النموذج في شخصية «محمود» الشيوعي السطحي الذي ينطلق في أقواله ومعتقداته من حالة تماهي سلبي مع المركزية الاستالينية مقطوعة الصلة أصلاً باليسارية الفلسفية.

الحوارات الثنائية تقف عند تقنية «خذ وهات» المسرحية ذات الصلة بمنطقة الديالوج السقراطي حيث لكل سؤال جواب، ولكل مجهول وميض ضوء للمعرفة.. ولكل مقام مقال..

الاختصار هنا سيد الموقف، والخروج من الديالوج إلى التعددية الحوارية يتصل بمونولوج ذاتي للأفراد، وخاصة عندما يتطيَّرون في عوالم جوانياتهم وتخرج كلماتهم تعبيراً عن ذلك.

الإدهاش والمفارقة يتوفران هنا وهناك، بحيث يتداخل الواقعي مع الافتراضي، والمعقول مع اللامعقول، وتتخيل مفاوضات رسمية تسبقها قصيدة عصماء!!

خروقات التسلسل الدرامي يتسع للتخييل حيث نستحضر مع النص روح الحجاج بن يوسف الثقفي الذي كان البطل «نوري السعيد»

صاحب النص الدرامي المتميز قادر دوماً على تصور ما وراء النص.. أي أنه قادر على تقديم مصفوفة من المعالجات والوسائل التي ستساعد المخرج على الانتقال بالنص بنقله من مستوى لآخر.. ولا يمكن لكاتب النص فعل ذلك متى ما كان خالياً من الثقافة الدرامية بعامة، والمسرحية على وجه الخصوص

يتأسَّى به، فإذا به يقع في «فوبيا» الخوف المرضي بعد أن تحاصره أفعاله وتدور عليه الدوائر.

يتَّسع الميزانسين المسرحي لقيم بصرية ولونية تمازج بين الحاضر والماضي.. وتحلق بعيداً في فضاء الفانتازيا التي تتكثَّف في المشاهد الأخيرة لتجعل المتعة البصرية موازية للإدراك الواعي.

يبدو لي أن باكثير لم يكن عليماً بتقنيات المسرح الأكاديمي ونواميسه فحسب، بل كان مدركاً لمقتضيات مسرح التغريب اللاحق مما انعكس ضمناً في كتابته.

مقطع القول وتأكيداً على ما ذهبنا إليه من الناحيتين الدلالية والفنية نتوقف أمام هذه الومضات حول رباعية:

- اصمدي يا بغداد
- الصرح الشامخ
- حفلة التكريم الكبرى
- عودة الحجاج للعراق

حيث نجد ما يلي:
١- إيغال المؤلف في كشف الخريطة السياسية الإيديولوجية على قاعدة التحالفات غير المعلنة بين اليهودية السياسية من جهة، واليسار واليمين المتطرف من جهة أخرى.

٢- إسقاط عكسي للماضي على الحاضر وكأنه يقول لنا بعد وفاته بسنوات طويلة.. ما أشبه الليل بالبارحة فاندساس البوليس السري في المظاهرات المناوئة للحكومة بحثاً عن مبرر لقمع تلك المظاهرات ما زالت تعيد إنتاج نفسها بكفاءة في العالم العربي المدجج بالأنظمة البوليسية القمعية.

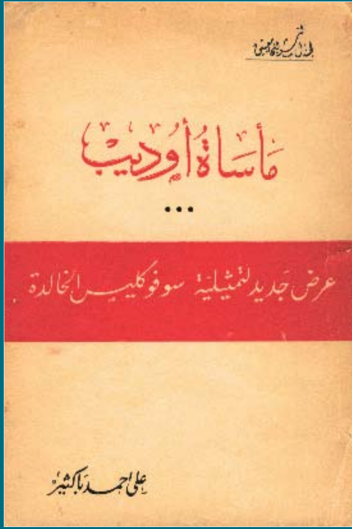
٣- استبدال الصنم بآخر.. هو كاستبدال تمثال القائد الإنجليزي بتمثال ستالين وتلك حقيقة قائمة في عوالم العرب الموبوءة بالأصنام البشرية.

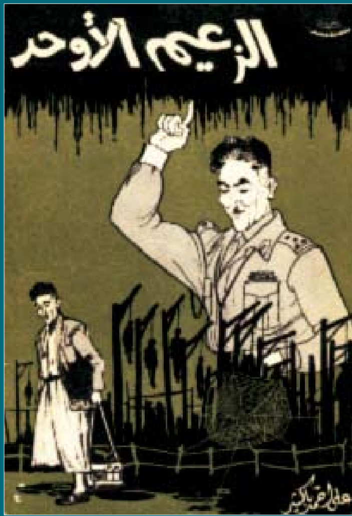
٤- يستخدم المؤلف التصوير الذهني المُجسَّم من خلال الحوار، وهو هنا كمن يستعير أدوات السيناريو السينمائي لأنه يصف بالكلام كيف يكون وجه المفاوض.. وما هي التعبيرات المناسبة التي تؤثر في الوفد النظير له.

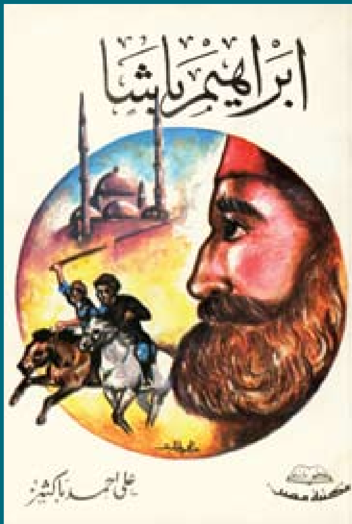
٥- يستخدم المؤلف ظلال المسرح الشعري لكي يضفي على المشاهد طابعاً كوموتراجيدياً مشفوعاً بمظاهر كرنفالية مزيفة.

٦- معاهدة «بورتسموث» للتعاون بين بريطانيا والعراق تعزز استقطاباً ثنائياً في بريطانيا بمقابل استقطاب ثنائي موازٍ في العراق، لكن الغلبة تبقى لممثلي حكومتي صاحبة الجلالة في لندن، وحكومة نوري السعيد في العراق، وهكذا يتم التوقيع على معاهدة التعاون.

من أعمال باكثير







٧- الفصل الأخير بعنوان «عودة الحجاج إلى العراق» يمثل ذروة العمل وفيه يتعمّق باكثير ليوظف المجاز والخيال ونصوص التاريخ والمفارقات، وصولاً إلى تمازج عسير بين الحجاج ونوري.. يتلوه تفارق أعسر بينهما، وصولاً إلى حالة كوموتراجيدية مضحكة ومحزنة يقع فيها نوري السعيد الذي يذوب في متاهة تطيُّره.

سوريا

ثلاثية (سوريا الكبرى/ الهلال الخصيب/ في السويداء رجال) كتبها علي أحمد باكثير في الفترة ما بين ١٩٤٩ إلى ١٩٥٤ وهي الفترة التي تميزت حصراً بثورات التمرد الوطني، ابتداءً من يوليو ١٩٥٢ في مصر.. كما اتسمت باستتباعات نكبة فلسطين والرعاية البريطانية الأساسية لمشاريع التسوية في الشرق الأوسط.

من خلال أسماء المسرحيات الثلاث نقف على مشروع سوريا الكبرى والهلال الخصيب المستند أساساً في البحث عن تسوية مع إسرائيل ومحاولة مصر عبد الناصر من خلال مشاريع تحالفات تؤدي إلى أن يتم التفاهم بين دولة الهلال الخصيب الافتراضية وإسرائيل من جهة.. ثم المملكة العربية السعودية وإسرائيل من جهة أخرى وعلى أن يتم عزل النظام المصري.

في مسرحية «سوريا الكبرى» تقف على نص انسيابي يعتمد على متوالية حوار يستدعي العادات والتقاليد العربية، بالتصادم مع عالم المؤامرات بحيث نقف على مشهدية بصريِّة مكثفة ومؤثرة عبر قصة افتراضية أبطالها إحدى الإنجليزيات المنسوبات للسلالة العربية، وزوجها العربي الولهان بها، وعشيقها المحبوب.



«أديب الشيشكلي»

القصة تشي بما وراء المؤامرة والتباس أطراف مختلفة بها، وتعتمد سياقاً مسرحياً مباشراً، لكنها تفتح الباب لما يليها من نصوص، ونبدأ بجزئية «الهلال الخصيب» التي ترينا مركزية إسرائيل في معادلة السياسة الشرق أوسطية البريطانية، وكيف يلجأ الإنجليز إلى تفخيخ حكومة «أديب الشيشكلي» في عام ١٩٥١م/ ١٩٥٤م من خلال فتنة داخلية تستخدم فيها طائفة صغيرة تتوزع بين لبنان وفلسطين وسوريا وهي الطائفة الدرزية غير أن المؤامرة تسقط أمام وعي الدروز للمؤامرة وانتمائهم العربي.

المصفوفة الثلاثية الخاصة بسوريا ودول الهلال الخصيب تسير على درب الرشاقة الأسلوبية والاعتماد على البيئة الملحمية الكلاسيكية للمسرح.

البنية المضمونية في ملحمة عمر

المقدمة أنموذجاً

مها المحمدي

قسم المؤرخون التاريخ إلى صغير يشمل أخبار القصور والبلاط وما يدور فيها من صراع دموي وكيدي، وهو الذي يقزم دور الأمة ويحطم روحها المعنوية وكبير يعنى بإنجاز أمة من الأمم في المجال العسكري والسياسي والإنساني والعلمي ودورها في خدمة البشرية، «هو الجزء الذي يشكل عطاء الأغلبية العظمى من المجتمع في حقبة ما، وهو الأمر الذي يؤكد هوية الأمة وقدرتها على العطاء وعبقريتها الخاصة»(١). لقد فقه الكاتب علي أحمد باكثير حقيقة التاريخ الكبير، لذا التفت إليه على صهوة الإيمان المطلق يستدعي من ذاكرته المحفورة في جبينه تحت ربوة أصابها وابل فطل فازدهرت جنات عدن لتكون مداد وحي قلمه.



باكثير في مكتبته بمنزله أثناء تفرغه لكتابة (ملحمة عمر الإسلامية الكبرى)

لليونان ملاحمهم التي وافقت معتقداتهم وزمانهم وللإسلام ملاحمه التي توافق سماوية عقيدته وكل الأزمنة وإذا كان علماء الفلك المسلمون قد نقوا هذا العلم من الخرافة في الأمم السابقة، فإن أديبنا باكثير قد نقى ملحمته من أسطورة الأمم البدائية وخرافاتها ليبعث أسطورة الإسلام النقية في أمير المؤمنين الفاروق -رضي الله عنه- ماضٍ عظيم متجدد يُسقط على واقع أليم معتمداً فيه أسلوب المفارقة بين الماضي الأغر والحاضر الموجع إلى المستقبل الذي يتمناه المخلصون لأممهم .

استغرقت ملحمة عمر من الناحية النصية تسعة عشر جزءاً، هي:

١- على أسوار دمشق وتشمل المقدمة في مشهدين.

٢ – معركة الجسر

٣ – كسرى وقيصر

٤ – أبطال اليرموك

٥ – تراب من أرض فارس

٦ – رستم

٧ – أبطال القادسية

٨ – مقاليد بيت المقدس

٩ – صلاة في الإيوان

١٠ – مكيدة من هرقل

١١ - عمر وخالد

١٢ – سر المقوقس

١٣ – عام الرمادة

١٤ – حديث الهرمزان

١٥ – شطا وأرمانوسة

١٦ – الولاة والرعية

١٧ – فتح الفتوح

١٨ – القوي الأمين

١٩ – غروب الشمس

ويمكن تلخيص أحداث الملحمة عموماً ضمن خمسة محاور، هي:
ملابسات تولي عمر بن الخطاب للخلافة.
حركة الفتوح الإسلامية، تصوير لمجمل الحياة السياسية والدينية والاجتماعية في بلاد الفتح «فارس والروم»، ودولة العرب الناشئة.
تنظيم الدولة الإسلامية.
طابع الحياة الإسلامية بمبادئها، وقيمها الأخلاقية.
اغتيال الفاروق

نموذج المقدمة:
تتكون المقدمة من مشهدين، كل مشهد يتضمن عدداً من الأحداث، تجري أحداث المشهدين في حجرة في بيت أبي بكر بها سرير واطئ لا يرتفع عن الأرض إلا قليلاً، ولها كوة تطل على المسجد النبوي الشريف.

المشهد الأول:
يرفع الستار عن أبي بكر راقداً على فراشه، وعنده زوجته أسماء بنت عميس ويبدأ المشهد برسم اللقطات المشهدية الآتية:
بحث الصبي محمد عن خذروفه الذي أخفته أمه وانقطعت خيوطه
رؤية أبي بكر المتعمقة إلى الخذروف الذي رأى فيه عمر الإنسان بين الدوران إلى الثبات ومن ثم الموت.
انتباهه لصوت طائر الدبسي «طوبى لك يا طائر، تأكل من الثمر، وتستظل بالشجر، وتصير إلى غير حساب، يا ليت أبا بكر مثلك!».

وفي افتتاحية الكاتب باكثير لقضيته المحورية «مسألة الخلافة» بهذه الالتفاتة توظيف لنقل المحمول الدلالي للموقف، فيستحيلان إلى مؤشرين لطبيعة الرؤية المؤمنة بالأشياء واستخلاص العبرة من كل حركة في الكون. فحركة الخذروف ثم سكونه يستلهمان ابناء صورة معادلة لحركة الإنسان تلخص مشاعر أبي بكر في لحظات الذبول وإحساسه بالنهاية. أما الطائر فيصبح مثيراً لبناء مقارنة بين حياته وحياة الإنسان، وغبطة الخليفة للطائر على حياته التي لا يترتب عليها أدنى حساب في الحياة، بعكس الإنسان.

القضية الرئيسة في المشهد:
دخول عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – وعرض بعض قضايا النقاش:
أولاً: قضية تقسيم الفيء
ثانياً: ولاية خالد بن الوليد
ثالثاً: موقف عمر من الخلافة
رابعاً: تذكير بموافقة القرآن لمواقف عمر
خامساً: مبايعته بالخلافة
ويختتم المشهد بخروج عمر ودخول أهل أبي بكر الذي عاودته الحمى.
وبنهاية المشهد الأول نجد أن الكاتب قد تصرف بالمادة التاريخية فاقتنص من حياة أبي بكر عدداً من المواقف المتعلقة بشخصية عمر، أي أن الشخصية الثانوية في المسرحية المتمثلة بأبي بكر قدمت في السرد فتقوم بمهمة تكشف السمات الخاصة بالشخصية الرئيسة المتمثلة بعمر وذلك ما استغرقه صلب المشهد الأول. أما الافتتاحية ومشهد الاختتام فهما بنيتان فنيتان تسوغان التسلسل الزمني للمسرحية. وبذلك نستطيع القول إن الشخصية المسرحية قد تم تشكيلها من خلال المنظور الرؤيوي للكاتب وهو منظور معلوم مسبقاً منذ العنوان، يسعى لتقديم شخصية عمر وبالنسيج النصي بوصفها شخصية ملحمية إيجابية متفردة.

المشهد الثاني ويتضمن:
انعقاد المجلس النخبوي للموافقة على اختيار عمر خليفة لأبي بكر وانقسامه إلى مؤيد ومعارض وبعد نقاشات ممتدة لأكثر من جلسة يتم الاتفاق عليه.
كتابة عهد الولاية.
لقاء الجماهير لأخذ البيعة.
حوار أبي بكر مع الابنة الصديقة، عائشة – رضي الله عنها.
وصية الخليفة الراحل للخليفة القادم.
لقاء الأهل الأخير.
أول مهام الخليفة الجديد
وفي المشهدين السابقين استطاع الكاتب التصرف في المعلومة التاريخية من خلال آلية الخيال، لا شك في أننا أمام عمل فني يتواشج فيه الخيالي بالواقعي، والفني بالتاريخي، ينزع الكاتب إلى التاريخ لا ليمنحه سلطة التحكم في الفني وإنما ليستثمره في حمل البنية الفنية، وتجسيد الرؤية الفكرية. ولذلك فإن الكاتب علي أحمد باكثير يلجأ إلى الذاكرة الخيالية بين الفينة والأخرى يلتقط منها ما يسعفه في نقل مشاعره وأفكاره إلى القارئ، ومن ذلك رسمه للمشاهد التخييلية التالية:
١ – على مستوى الحدث:
عندما بدأ الكاتب الحوار في المشهد الأول من المقدمة (الجزء الأول من العينة)، بدأه بحوار دار بين أسماء زوج أبي بكر وابنها محمد حول خذروفه واختتم المشهد الثاني أيضاً عند موت أبي بكر بنفس النقطة التي بدأ منها في إعادة الحوار حول الخذروف. فما الخذروف؟ ورد في لسان العرب مادة (خذر): «الخُذروف شيء يدوره الصبي بخيط في يده فيُسمع له دوي. والجمع خذاريف»(٢).
فماذا يقول أبو بكر عندما تسأله الزوجة: كيف تجدك الساعة؟ يقول: «الحمد لله إنما مثل المرء في حياته يا أسماء كمثل خذروف الصبي، بينما هو يدور حتى لا تضبطه العين من شدة دورانه، إذا هو والقى لا حراك به! أتسمعين هذا الطائر يا أسماء؟».

ترد: هذا الدبسي يا خليفة رسول الله فوق غصون الشجر.
يقول: «طوبى لك يا طير، تأكل من الثمر وتستظل بالشجر، وتصير إلى غير حساب. يا ليت أبا بكر مثلك».

٢ - على مستوى اللغة:
لقد أجاد الكاتب مناسبة مستوى اللفظ (الخُذروف) مع زمن المسرحية التي يكتبها. «إن أهم ما يعول عليه في تجاوز المعنى الحرفي المباشر إلى المعنى الأسلوبي المفارقي هو السياق ونعني بالسياق هنا اللغوي وسياق المقام أو الموقف التبليغي والسياق التاريخي أو السياق الخارج عن النص»(٣). لقد استطاع الكاتب أن يبرز السيكولوجية الدقيقة في تلك اللحظة الحرجة من حياة أبي بكر. ذلك المؤمن الذي كان يدرك تماماً أن الحياة لابد منتهية حين كان في أوج قوته فكيف به والموت ينازعه الحياة إن لكل مجتمع بل ولكل فرد فلسفته في الموت. الخذروف بيد الصبي يلعب به ويديره والإنسان بيد الأقدار تشده وتجذبه وتديره إلى أن تنقطع حياته كما تنقطع خيوط الخذروف. فيكف عن الدوران لقد استجمعت جملة «يدور حتى لا تضبطه العين من شدة دورانه». مما يدل على عدم القدرة على التركيز إلى «الذي لا حراك به». لقد تجاوزت الجملتان المبنيتان على كلمة واحدة هي الخذروف مرحلة استجماع المعنى لدى القارئ إلى مرحلة الاستيعاب. ومن ثم تمام التصور للنهاية. لذا فقد كانت نهاية المشهد الثاني عودة الطفل محمد يسأل أباه أما زلت عليلاً يا أبت؟ متى تقوم من فراشك؟ ويرد أبو بكر: قريباً إن شاء الله يا محمد. أين خذروفك؟ فإني لا أراه معك؟

محمد تقطعت خيوطه فلم يعد يدور قلت لأمي أصلحيه لي. فأبت. هل آتيك به يا أبت لتصلحه لي؟ إلا أن أبا بكر يثقل لسانه ويدخل في السياق. ويكرر محمد السؤال حتى تجذبه عائشة ومما يدعم المعنى تقابل الطفل بحركته الدائبة بين داخل البيت وخارجه وحركة الخذروف الدائر. مع الأب المريض الملقى لا حراك به والخذروف المنقطع الخيوط. وكذلك هي الحياة: صغير مقبل على الحياة كثير الحركة وكبير مدبر عنها ومنقطعها.

ويبقى السؤال: لمَ ربط الكاتب هذا المعنى الذي تخيله بالعبارة المثبتة تاريخياً على لسان أبي بكر بشأن الطائر. التي لم يثبت أنه قالها في مرضه الذي مات فيه؟ ألأنَّ الرجل أصبح لقىً لا حراك به والطائر يطير حرّاً؟ أم لأن روح المؤمن المحلقة تبحث عن فضاء المكان الذي لا حدود له وترفض السجن في الجسد وفي دنيا الذنوب. وتود لو طارت إلى حيث لا مكان ولا زمان يحكمها؟ لقد أضفى كل ما سبق على وجدان القارئ حقائق مسلّمة بالنسبة له وللكاتب ليتشارك الاثنان في مجمل القيم التي يؤمنان بها. وبالتالي يهيئ الكاتب ذهن ووجدان القارئ إلى نهاية عهد وبداية عهد جديد فكان الترميز بكلمتي الخذروف والطائر جناحي التحليق بالقارئ لما أراده الكاتب.

٣ - على مستوى رسم ملامح تخييلية للمكان:
بساطة الحياة الإسلامية الزاهدة متمثلة في الحجرة بأثاثها البسيط وبعظمة من فيها كوة أبي بكر المطلة على المسجد النبوي الشريف: تعود بالزمن إلى بدايات الهجرة والبناء والتأسيس وتوضح مكانة أبي بكر. حيث أمر الرسول - صلى الله عليه وسلم - بسد كل الكوى التي تطل على المسجد عدا كوة أبي بكر. وفي إشرافه منها على الجماهير ليأخذ موافقتهم على من تمت البيعة الخاصة له تصوير لحركة الجموع الصامتة في توجس للقادم كأنما يراقبون حركة الموت ويتلهفون لاستكشاف الآتي من الحياة.

٤ - على مستوى رسم ملامح تخييلية للشخصية التاريخية:
الوقفة الأخيرة في حياة أبي بكر - رضي الله عنه - كانت وقفة ذهنية خيالية في مراجعة أفراد الأسرة. عند أبي بكر كانت تنبيهاً على توزيع إرثه بين أبنائه حتى التي لم تولد وتوقع أنها جارية. وإعادة ما وهب لعائشة (الأرض) لتقسم بين الورثة. وترحيبه بأسماء ذات النطاقين. الابنة التي شاركته معاناة مسيرة الهجرة وعند ما ثقل لسانه وتمتمت عائشة:

لعمرك ما يغني الثراء عن الفتى
إذا حشرجت يوماً وضاق بها الصدر

تحرك ليقول بل قول الله بأنه: (وجاءت سكرة الموت بالحق ذلك ما كنت منه تحيد). وليختم بقوله رب توفني مسلماً وألحقني بالصالحين. ثراء ديني وتاريخي ولغوي يسخره الكاتب باكثير في رحلته الممتدة على مدار عامين(٤). مع بطله الأسطوري الفاروق رضي الله عنه - يحمل دلالات تؤكد حتمية التوظيف غير المباشر لواقع العرب الأليم الذي عايشه كاتب اعتصر التاريخ لأمته.

الهـوامش:

١) جاسم سلطان: الفكر الاستراتيجي في فهم التاريخ، المنصورة، ١٤٢٦هـ، ص ١٥ – ١٧.
٢) لسان العرب، ابن منظور، م١، دار لسان، ب ط، ت، ص ٨٠١.
٣) بناء المفارقة في المسرحية الشعرية، ص ٣٩.
٤) حصل باكثير على منحة تفرغ لمدة عامين أنجز خلالها كتابة هذه الملحمة، وكان أول أديب يحصل عليها.

فن النقائض بين علي أحمد باكثير ونزار قباني

د. حسن الأمراني

فن النقائض فن قديم، يعود إلى الجاهلية، وإن كان عصره الذهبي هو زمن بني أمية. ويلتقي مع المعارضة في أنه لابد للشاعر الذي ينقض قصيدة غيره أن يلتزم بما التزم به الشاعر السابق من وزن وقافية ومعانٍ، إلا أنهما يختلفان من حيث إن الشاعر الذي يلجأ إلى النقيضة إنما يلجأ إليها ليهدم بنيان الشاعر السابق، وأن يهدم معانيه وأن يتفوق عليه فنياً.

ولم يلجأ باكثير إلى هذا الفن كثيراً، ولعل سبب ذلك أنه كان عفّ اللسان، وأنه انشغل بالبناء بدلاً من أن يشغل نفسه بالهدم، ومع ذلك نجد له نقيضة رهيبة هي من آخر ما نظم باكثير إن لم تكن آخرها، فهي تعود إلى عام ١٩٦٩، وهو العام الذي توفي فيه باكثير. وهذا يدل من جهة أخرى على أن باكثير ظل ينظم الشعر إلى آخر أيامه، على عكس ما ذهب إليه بعض الباحثين الذي يرون أنه هجر الشعر بعد اكتشافه الرواية والمسرحية.

وأما القصيدة التي ناقضها باكثير فهي قصيدة نزار قباني التي ألقاها في بغداد عام ١٩٦٩، بعد عامين على هزيمة حزيران، يونيو ١٩٦٧، وعنوان قصيدة نزار (إفادة في محكمة الشعر)، وإن كانت اشتهرت على ألسنة الناس بعنوان (مرحباً يا عراق)، ولعله لهذا السبب اختار باكثير أن يجعل عنوان قصيدته (مرحباً يا عراق..)، ومطلع قصيدة نزار:
مرحباً يا عراق، جئت أغنيك وبعض من الغناء بكاء

والنقيضة عادة تعتمد على مجموعة من الأسس ذكر بعضها الأستاذ أحمد الشايب في كتابه (فن النقائض) ومن هذه الأسس القلب أو التكذيب أو التهوين أو التهويل، يأتي بها إما كلها وإما ببعضها، وقد كان باكثير يعمل على نقض كل ما جاء به نزار، بالتكذيب أحياناً، وبالقلب أحياناً، مستعملاً أسلوب السخرية اللاذع في كثير من الأحيان.



نزار قباني

كلتا القصيدتين تتجاوز المئة بيت، فكأن باكثير يجاري نزاراً في طول النفس أيضاً، ويستطيع القارئ أن يدرك في يسر أن باكثير قد استوعب قصيدة نزار استيعاباً تاماً، مما مكنه من أن يرد عليها في مفاصلها. دارت قصيدة نزار على الهجاء كمعظم شعره السياسي، فهو إما يهجو الأنظمة، وإما يهجو الشعوب، وإما يهجو الأمة العربية حكاماً ومحكومين. وهو هنا في همزيته لا يغادر أسلوبه ذاك، ويضيف إليه عنصراً آخر وهو هجاء الشعراء.

إن أهم ما يأخذه باكثير على نزار إجمالاً هو أنه غرق عشرين عاماً في بحر النساء والخمر وكل الذي حرام، ثم لما وقعت الهزيمة قام في قصيدته يسب العرب ويهجوهم أنظمة وشعوباً، وينسب إليهم الهزيمة ولم يسلم زملاؤه الشعراء من هجائه، ولكنه يجعل نفسه هو وحده شاهداً شهيداً، وأن الناس لا يرجمونه إلا لأنه يصدع بالحق، وينطق بالصدق، وأنه إنما يحاصر لأنه يطالب بالحرية. يقول نزار:

زعموا أنني طعنت بلادي وأنا الحبّ كله والوفاء

أيريدون أن أمصّ نزيفي؟ لا جدار أنا ولا ببغاء

أنا حريتي إذا سرقوها تسقط الأرض كلها والسماء

ويقف موقف الأنبياء والقديسين، سائلاً الله أن يغفر لمن رجموه:

لا تعاقب يا ربّ من رجموني واعف عنهم لأنهم جهلاء

إن حبي للأرض حبٌّ بصيرٌ وهواهم عواطف عمياء

إن أكن قد كويت لحْم بلادي فمن الكيّ قد يكون الشفاء

وكل ذلك مما سينقضه باكثير عروة عروة. آثر نزار لقصيدته الخفيف وزناً والهمزة رويّاً، فاتبعه باكثير في ذلك، شأن أصحاب النقائض، وجوّد على صاحبه عندما اختار التصريع الذي تنازل عنه نزار، كما رأينا. قال باكثير في المطلع:

القوافي كما اشتهيت نساءُ والتعابير كلها حنّاءُ



باكثير في محاضرته (دور الأديب العربي في المعركة ضد الاستعمار والصهيونية وذلك في المؤتمر السابع للأدباء والكتاب العرب المنعقد في بغداد أبريل ١٩٦٩م

ويحشد باكثير لمقدمة قصيدته قدراً من مفردات المعجم النزاري المعروف، من الفراش، والدفء، والاشتهاء، والشهوة، والنساء، والحناء، والغرام، والمخدع،... إلخ... لينتهي إلى كشف زيف ادعاءات نزار الذي دخل الساحة وهو يحمل سيفاً خشبياً يلوّح به ذات اليمين وذات الشمال ليتمخض الجبل فإذا هو نملة عرجاء، فنزار في الحقيقة لم يصبْ إلا نفسه. يقول باكثير:

عجباً، من يكون؟ ليث من الأرز (م) عقابٌ... لبؤة.. عنقاء

قدرٌ في أواخر الدهر يأتي قدرة تنهض الرميم، قضاء

جئت أسعى وفي الجوانح شوق رف جفنٌ به وطال رجاء

حائر الظلّ، أسأل الركب: أين الليث؟ أين الخرّيدة العصماء؟

فأشاروا، فأقبل الليث نحوي فإذا الليث نملة عرجاءُ

إن باكثير يمارس نوعاً من القلب ظاهراً، فهو لم يصف نزاراً بأنه نملة عرجاء إلا لأن الشاعر الدمشقي وصف غيره بتلك الصفة حين قال معرّضاً بشعراء عصره:

كل شعر معاصر ليس فيه غضب العصر نملة عرجاءُ

فما دام شعر نزار ليس شعراً غاضباً، بل هو شعر الشهوات الدنيا، فهو إذن - بحكم نزار نفسه - نملة عرجاء. وإذا قال نزار: أكل الحبّ من حشاشة قلبي والبقايا تقاسمتها النساء

قال باكثير:
أكل الحبّ قلبه والبقايا لحسناء تستها قبل الجهاد النساء
وإذا قال نزار:
يسكن الحزن كالعصافير في قلبي فالأسى خمرة وقلبي الإناء
قال باكثير:
مستقر له خبيثة عبدٍ نصفه شهوة ونصف إناء

وحين يغالي نزار، ويشبه جرحه بجرح الحسين قائلاً:
إن جرحي يمشي على قدميه وخيولي قد هدّها الإعياءُ
فجراح الحسين بعض جراحي وبصدري من الأسى كربلاء

قام باكثير يفند دعواه قائلاً:
جلّ جرح الحسين عنْ جرح ماخورٍ، وجلت عن مثله كربلاء

هو جرحٌ يمشي على قدميه سبق الحاءَ في التلّفظ راء

ولما صنف نزار نفسه ضمن قائمة شهداء الحرف قائلاً:
كل من قاتلوا بحرف شجاع ثم ماتوا فإنهم شهداء

رد باكثير قائلاً:
كل بيت لولا المجانة أمسى جحفلاً كل جنده شهداء

وإذا قال نزار:
مرحباً يا عراق هل نسيتني بعد طول السنين سامراء؟
قال باكثير:
كيف تنساه يا عراق على الرملة يلهو وحوله الأتقياء
كيف تنساه خدعة وضجيعاً يتملى فيحتوي ما يشاء

وعندما يبكي نزار حريته المسلوبة يقول باكثير:
يا كثير البكاء أسرفت في الدمع رويداً ماذا أعاد البكاءُ؟
أنت تبكي حرّيّة سرقوها منك فالحبّ في النحيب شفاءُ
تلك حرية السفاح فمهلاً ليس للعهر عندنا خلفاءُ

وإذا قال نزار:
كل حرف كتبته كان سيفاً عربياً يشعّ منه الضياءُ

تعقبه باكثير قائلاً:
عشت خمسين سبّة ليس فيها من كريم الخصال زيت يضاءُ

ويرد على قول نزار:
نرفض الشعر كيمياء وسحراً قتلتنا القصيدة الكيمياء
في فمي يا عراق، ماءٌ كثيرٌ كيف يشكو من كان في فيه ماء؟
بقوله:
ليس يبغي سوى الحوار نظيفاً حركته الأصابع الكيمياء
في فم الضيف يا عراق مياهٌ كيف يحكي من كان في فيه ماء؟

وعلى عادة نزار في قصائده الهجائية، فإنه لا يدع الموتى يستريحون حتى يهز قبورهم هزّاً، بمن فيهم العلماء والأدباء، وإذا كان في بعض قصائده ينعى الكتب الصفراء والكتب القديمة، التي يرى أنها لا تحمل غير الهزيمة، كما في قصيدته (هوامش على دفتر النكسة) فإننا نجده في هذه الهمزية يقول:

سقطت في الوحول كل الفصاحات ومات الخليل والفراء

وهل ركب نزار إلا عروض الخليل ولغة الفراء؟

فلذلك يقول باكثير:
عشت يا سبّة الزمان على الفصحى، ومات الخليل والفرّاء

ثم ما يلبث نزار أن يرد سبب الهزائم كلها إلى الدين جوهره وعرضه، صحيحه وسقيمه، ذلك بأنه يجمع على صعيد واحد بين الأتقياء والدراويش والأولياء، فيقول:

يا فلسطين لا تنادي عليهم قد تساوى الأموات والأحياء
أيها الراكعون في معبد الحرف (م) كفانا الدوار والإغماء

مزقوا جبة الدراويش عنكمو اخلعوا الصوف أيها الأتقياء

اتركوا أولياءنا بسلام أيّ أرض أعادها الأولياء؟

فيتتبعه باكثير ويرد عليه مسفهاً رأيه، ويجدها مناسبة لشرح موقفه، فيصدح قائلاً:

يا فلسطين من أضاعك منّا أصحيح أضاعك الأولياء؟

ليس كالدين قوةٌ تقدح الثأر (م) فتعنو لناره الهيجاء

كلّ سيف يُسلّ باسمه تهفو فتستجيب السماء

من ثرى كل بقعة تهب الأرض (م) بنيها فتسمع الأصداءُ

(وانبيّاه) صرخةٌ صُدِعَ الباطلُ منها، ورنّت الأرجاءُ

كان نزار في مقدمة القصيدة قد ذكر بغزواته في ميدان العشق، فكان مما قال:

كل أحبابي القدامى نسوني لا نوار تجيب.... لا عفراء

فكان أن رد باكثير بقوله:

من يعير الفتى الغرير فؤاداً لا (نوار) به ولا (عفراء)

إنه أزمع الجهاد وحسب المرء عزم من بعده استرخاء

إن يطل شتمه رضهم وتستزيدوه منه الشاة الإناث وشاؤوا

لم يبالوا، لم يغضبوا، لم يثوروا أغلب الظنّ أنهم ظرفاء

ويقول نزار:

يا فلسطين لا تنادي قريشاً فقريش ماتت بها الخيلاء

لا تنادي الرجال من عبد شمسٍ لا تنادي، لم يبق إلا النساءُ

مرّ عامان والمسيح أسيرٌ في يديهم ومريم العذراءُ

فيقول باكثير:

باسم دينٍ محمديّ تنادت لا قبيلٌ لها ولا أسماءُ

هكذا حرّر الألى حرم القدس فعزّ (المسيحُ) و(العذراءُ)

وإذا قال نزار:

افهموني فما أنا غير طفلٍ فوق عينيه يستحمّ المساءُ

قال باكثير:

هو طفل فهل يضيرك طفلٌ نصف قرن من عمره استخذاء؟





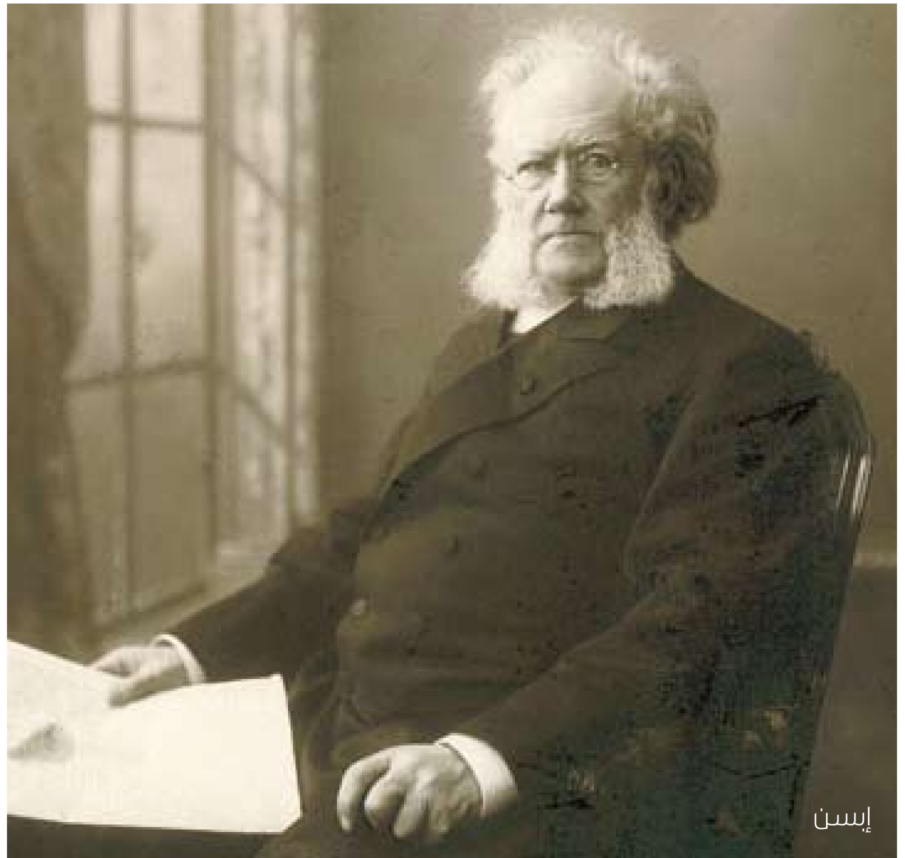
باكثير في إحدى ندوات دار الهلال
وإلى جواره الأديب نجيب محفوظ

ولو ذهبنا نستقصي لطال بنا الحديث، وللزمنا الوقوف على القصيدتين بيتاً بيتاً. ومن مظاهر الإقذاع أن باكثير يصف نزاراً بأنه: شاعر المرأة - الفتى الغرير - الهجين - غراب السوء - الدعيّ - شمع يذيبه الإحماء - شيء يشعّ من غير نور - مخض إمساكه إمطاء. وهذا المعجم غريب عن لغة باكثير، ولكن يبدو أن باكثير كان مضطراً إلى ركوب هذا المركب في هذه النقيضة فقد كان يتحدث حديث موتور، يريد أن يدافع عن أمته نزار فكأن باكثير نصب نفسه مدافعاً عن الأمة بلسانها بعدما نالتها سهام نزار اللاذعة، فكان رده لذلك لاذعاً.

الخطيئة والتكفير بين باكثير وإبسن

د. أبوبكر البابكري

هذه دراسة مقارنة بين مسرحيتي: (السلسلة والغفران) لعلي أحمد باكثير (١) و(الأشباح) لهنريك إبسن (٢) اللتين تتناولان موضوعاً اجتماعياً واحداً يتمثل في عاقبة ارتكاب الفاحشة، وأثر ذلك في مرتكبيها وأسرهم ومجتمعاتهم.


إبسن

وضع الكاتب المسرحي النرويجي هنريك إبسن (١٨٢٨-١٩٠٦) نمط ما يسمى اليوم بالمسرحية الاجتماعية ومسرحياته الأخيرة تدور جميعها حول مسألة الذنب (٣) وسبقت مسرحيتُه مسرحية باكثير بأكثر من نصف قرن.

ولا ريب أن باكثير قد قرأ مسرحية إبسن وتأثر بها وربما أخذ عنوان مسرحيته (السلسلة والغفران) مما ورد في مسرحية إبسن على لسان السيدة (ألفينغ) في حوارها مع القس: «نعم، عندما أعدتني إلى ما تسميه بطريق الصواب والطاعة... عندما قمت بمدح شيء وروحي متمردة ضده بشكل بغيض، ومن ثم بدأت بالتمعن في حقيقة الأمور التي أنت تُعلمها وأردت فقط اقتلاع قطبة واحدة ولكن حالما انفكت تلك القطبة انحل الموضوع بأكمله. وبعدها أدركت بأنها كانت قطباً متسلسلة» (ص٦٦).

وهذا ما نجده متناصاً مع عنوان مسرحية باكثير وفي قول عبد التواب لقاسم بعد أن غفر الأخير للأول:

عبد التواب : السلسلة !

قاسم : السلسلة ؟

عبد التواب: نعم.. السلسلة.. أما تسمع صليلها إذ تنفصم عن عنقي؟

ويقول عبد التواب لأخته آسية بعد ذلك:

آسية : عم تتحدث يا عبد التواب ؟

عبد التواب: عن السلسلة...

آسية: السلسلة ؟

عبد التواب: أجل يا آسية إنها تحطمت فلقد صممت من نفسي تحطيمها فغفرت لقاسم هنئيني يا آسية . . . أنا الآن حر طليق !

(ص ١٤٧-١٤٩).

هذا تناص واضح بين باكثير وإبسن يدعمه بعد ذلك تشابه الأحداث والشخصيات مما سيأتي تفصيله لاحقاً وليس جديداً أن يأخذ باكثير أفكار بعض مسرحياته من مسرحيات غربية ؛ ففكرة مسرحيته (شيلوك الجديد) مستوحاة من مسرحية شكسبير (تاجر البندقية) و(فاوست الجديد) من مسرحية (فاوست) لجوته و(مأساة أوديب) من (أوديب الملك) لسوفوكليس فهذا نهج انتهجه باكثير لتقديم رؤى جديدة وكأنه أراد بذلك إثبات ندية الكاتب المسلم للكاتب الغربي في إنتاج أعمال أدبية تضاهي أشهر الإبداع العالمي. فهل نجح في ذلك ؟

مقارنة بين أحداث المسرحيتين:

كان الكابتن (ألفينغ) الضابط في القصر الملكي سابقاً - في مسرحية إبسن - خليعاً، مفرطاً في علاقاته الجنسية فأصيب بمرض جنسي لا علاج له يتآكل منه الدماغ ويعيده طفلاً صغيراً. يرث الابن (أوسفالد) هذا المرض من أبيه ويطلب من أمه (هيلينا) قتله بجرعة كبيرة من المورفين وتنتهي المسرحية نهاية مفتوحة تشي بأنها كانت قد فعلت ذلك مع الأب. لا يظهر الأب في مسرحية إبسن فهو ميت قبل الفعل الدرامي وما يظهر في الفعل الدرامي هو آثار آثامه على زوجته التي اضطرت أن تبعد ابنها عنها وهو في السابعة من عمره حتى لا يتأثر بأبيه فأرسلته للدراسة في باريس وظلت تعيش مع خادمتها «ريجينا» التي هي ابنة زوجها من علاقة آثمة مع خادمتها السابقة ؛ ولأنها لا تريد لابنها أن يرث شيئاً من مال أبيه الحرام فقد أنفقته في الصدقات وبناء ميتم في القرية .

في مسرحية باكثير نجد مرتكب الإثم الأول حاضراً في الفعل الدرامي: إنه (عبد التواب) تاجر، أعزب، في التاسعة والعشرين من العمر، ذو علاقات محرمة يتمادى فيها إلى درجة خيانة صديقه التاجر (قاسم المغربي) في زوجته (غيداء) بعد أن خذله في الضائقة المالية التي أودت به إلى السجن ؛ ليستغل بعد ذلك حاجة الزوجة فيتمكن منها فتموت بسبب الإجهاض، ويشعر عبد التواب بالندم بعد ذلك ويقرر التكفير عن خطيئته بتسديد ديون صديقه المغربي فيخرجه من السجن ويعطيه حليّ أخته ليتاجر بها في الشام شراكة بينهما. يجني عبد التواب ثمار إثمه في زوجته التي تحمل سفاحاً في غيبته من (مستور) أخي غيداء، ويتكرر هذا الإثم في زوجة مستور التي تحمل هي الأخرى سفاحاً فيقتلها زوجها ويُذهَب به إلى السجن. تنفك هذه السلسلة من الآثام بالتوبة الصادقة لعبد التواب الذي يتقبل خطيئة زوجته ويغفر لها زلتها وينسب ابنها إليه ويموت مطمئناً بعد أن سامحته أم غيداء وصديقه قاسم المغربي.

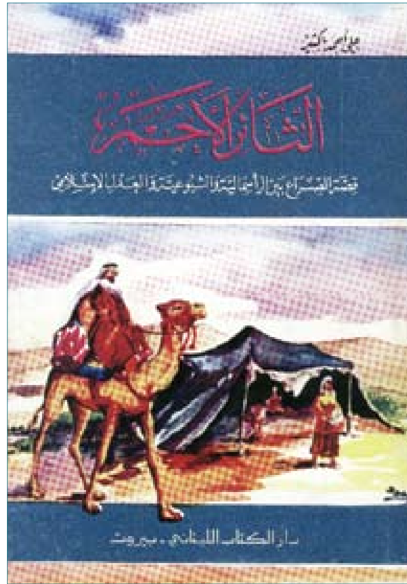
من الفوارق هنا أن خطيئة (ألفينغ) لا يتبعها تكفير منه هو، بل من زوجته، وآثار إثمه لا نراها فيه، بل في ابنه، بينما نرى عبد التواب

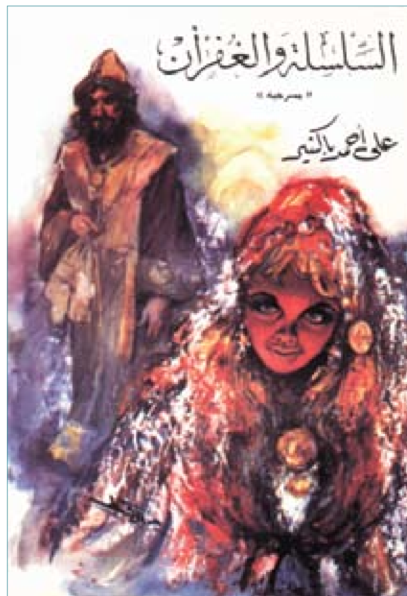
يجني ثمار إثمه ويكفر هو عن خطيئته ونجد في المسرحيتين الإنفاق في أعمال الخير؛ إلا أنه في مسرحية إبسن إنفاق تحاول به هيلينا تلميع صورة زوجها أمام سكان القرية ليجد ابنها بعد إنهاء دراسته سمعة طيبة لأبيه، وهذا ما كانت تؤكده في رسائلها لابنها بالحديث المثالي عن أبيه، ومن ناحية أخرى تريد الأم ألا يرث ابنها شيئاً من هذا المال المدنس كما صرحت بذلك للقس لكن الإنفاق في مسرحية باكثير إنفاق شرعي من مال حلال على ذي القربى، والغارمين، ووراء ذلك نية صادقة في التوبة وابتغاء الأجر من عند الله؛ لأن الذي ينفق هو الذي ارتكب الخطيئة وصاحب المال، ولا شيء يجبره على ذلك إلا خوفه من الله تبدأ المسرحية بتلاوة خاشعة لعبد التواب للآية القرآنية :

(يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُم بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ) (الحج، ١-٢).

الواقعية في الأحداث :

تتناغم واقعية إبسن مع الواقع الغربي حيث





الانحلال الأخلاقي والأمراض الجنسية في القرن التاسع عشر، ولا غرابة لدى القارئ في هذه النهاية المأساوية للمسرحية وهذا النفاق الذي تحاول هيلينا إظهاره بأعمال الخير، ومحاولة استغلال (إنغستراند) لـ(ريجينا) في الدعارة بحجة أنها ابنته وهو يعلم أنها ليست ابنته واستغلال القس لأموال التبرعات لمصالحه هذه كلها صور واقعية للمجتمع الغربي ترمز إلى انحلاله وضياع مستقبله في ذلك القرن وهذا الإنفاق الكاذب لدى إبسن ترميز لنفاق مجتمع يوشك على الانهيار، وهذا الإنفاق الصادق لدى باكثير تعليمي ينير الطريق للتائبين ويدلهم على وسائل التكفير.

الرؤية في مسرحية إبسن محددة بآثام ترتكب ولها آثارها، ونفاق في المجتمع يحول دون ظهور الحقيقة؛ ولذلك تشكلت في مسرحية قصيرة من فصلين لا مشاهد فيهما، وخمس شخصيات ليس إلا ومكان واحد

لقد أراد باكثير إظهار البون الشاسع بين المجتمع الإسلامي في توادده وتراحمه والمجتمع الغربي في تفككه وانحلاله ومن ذلك مثلاً الإحسان إلى الخدم، يقول عبد التواب لخادمته بعد تقصيرها في العمل، وكانت تتوقع العقاب:

«كلا يا صالحة.. لن تسمعي مني لوماً أبداً.. اتخذي هذا البيت بيتك واعملي فيه كما تعملين

صاحبة البيت في بيتها، وإياك أن ترهقي نفسك» (ص ٦).

لكن جارية (ألفينغ) في مسرحية إبسن تحمل منه سفاحاً فيعطيها ثلاثمئة دولار لتكتم هذا الأمر، وترحل لتعود ابنتها الاشرعية خادمة في بيت أبيها وعندما تعلم هذه البنت بالحقيقة في نهاية المسرحية ترحل من بيت أبيها رافضاً لهذا الظلم الذي لحق بها، وكان من حقها أن تعيش كابنة للكابتن (ألفينغ) الضابط في القصر لا خادمة. أما في مسرحية باكثير فنرى (أسامة) الابن غير الشرعي يعيش مكرّماً في بيت أمه ويفضله عبد التواب على ابنته (شافعة) ويلحقه بنسبه مع أنه ليس من صلبه.

العلاقة المحرّمة استثنائية في المجتمع المسلم تقع فيه (غيداء) بعد غياب زوجها في السجن وحاجتها للمال، و(كوثر) تقع فيها استدراجاً من أم مستور انتقاماً منها لشرف ابنتها غيداء، فكانت تجمع بين ابنها مستور الأعزب وكوثر الغائب عنها زوجها؛ لذلك كله فالأمر هنا استثنائي بدليل أنه يتم في السر، ونرى عبد التواب بعد توبته يطرد القواد الذي كان يحضر له الفتيات الجميلات مهدداً إياه برفع الأمر إلى الأمير أحمد بن طولون مما يدل على شدة العقاب الذي كان يوقعه ولاة الأمر بمن يمتهن هذه المهنة.

> **أما الرؤية في مسرحية باكثير فقد تشعبت أحداثها وتزينت بجانب تعليمي، وحرص من المؤلف على إبراز القيم الإسلامية وإيجابيات المجتمع المسلم؛ ولذلك تشكلت في ثلاثة فصول**

أن يرتكب هذا الشاب الثري الفاحشة في مجتمع مسلم فهذا من الواقعية وأن يتوب بعد أن أزهق روحاً وينفق أمواله تكفيراً لذلك فذاك من الواقعية كذلك، لكن أن تحمل زوجته فينسب هذا المولود إليه ويورثه ماله، فهذا من المثالية وليس من الواقعية، وإلا لماذا قتل مستور زوجته؟ ألم يفعل هو من قبل كما فعل عبد التواب؟ فلماذا يقتل هذا ويعفو ذاك؟ هل الواقعية في عنف مستور أم في كرم عبد التواب؟ لا تكفي جندية مستور لتبرير جرمه ولا تجارة عبد التواب لتبرير كرمه؛ فمن باب أولى أن يحرص التاجر على عرضه كما يحرص على تجارته. ولعلّ باكثير توقع إنكار القارئ والمشاهد لمثالية عبد التواب فاختار أن يجعل أحداث مسرحيته تدور في عهد الأمير أحمد بن طولون ليوهمنا بواقعيتها التاريخية. وهذه تقنية فنية عوّدنا باكثير على تمريرها في بعض أعماله الأدبية. فقد أوهمنا مثلاً بواقعية رواية (ليلة النهر) حين ذكر في المقدمة أنها قصة الفنان المصري الراحل فؤاد حلمي ولكن الدكتور عبد الحكيم الزبيدي لم يجد أية حقيقة واقعية لهذا الفنان (٤). ومما يدعم ما ذهبنا إليه في أن باكثير يمرر مشروعه الفني تارة باسم الواقعية المعاصرة مثلما فعل في (ليلة النهر) وتارة باسم الواقعية التاريخية مثلما فعل في (السلسلة والغفران) أنه انتهج مثل ذلك في رواية (الثائر الأحمر) حين أوهمنا باكثير بأن شخصية (أبي البقاء البغدادي) تاريخية وقد أثبتُ في رسالتي للماجستير أنها لشخصية خيالية (٥).

وربما تأثر باكثير بمثالية تشيخوف الروسي الذي نرى روعة البطولة لديه في الصمود وتحمل الضغوط الاجتماعية الهائلة مما يصعب أن يتحمله الإنسان الواقعي وكثيراً ما نلمس هذه المثالية في أعمال باكثير مثل روايات: (سلامة القس) و(سيرة شجاع) و(الفارس الجميل) و(ليلة النهر) إنني أستطيع تسمية ما فعل باكثير في هذه المسرحية بالمثالية الإسلامية حيث باب التوبة مفتوح

لاحدود له، ويستطيع المؤمن أن يسمو في أخلاقه حقيقة إلى المثل العليا تطبيقاً لحديث النبي صلى الله عليه وسلم فيما يرويه عن رب العزة والجلالة:

(... ومايزال عبدي يتقرب إليّ بالنوافل حتى أحبه فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها، ورجله التي يمشي بها وإن سألني لأعطينه، ولئن استعاذني لأعيذنه)(٦).

ويمكن القول إن باكثير يسير على منهج أرسطو الذي يرى أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة(٧).

المقارنة بين الشخصيات:

أخذت (هيلينا) البطولة في مسرحية إبسن لاقتناعها بنصائح القس عن التضحية والواجب فتحملت المسؤولية تجاه زوجها وابنها، لكنها لم تجنِ إلا السراب من هذه التضحية؛ فالميتم الذي بنته ليرفع ذكر زوجها احترق والابن الذي ضحت من أجله يموت على يديها كأبيه. يموت الكابتن (ألفينغ) قبل الفعل الدرامي؛ حيث لامجال لشفائه أو توبته، لكن عبد التواب يبقى حيث لم يصبه مرض جنسي، ولم يتوار عن الفعل الدرامي لتتحمل زوجته وابنه آثار إثمه بل أخذ البطولة متحملاً المسؤولية مكفراً عن خطيئته، ومجال التوبة مفتوح في الإسلام وإن أزهق التائب مئة نفس وهناك خادمتان في المسرحيتين: (ريجينا) وصالحة، وفي كلامهما تورية ينم عن ذكاء، إلا أن (ريجينا) شابة جميلة تعمل خادمة في بيت أبيها لأنها ابنته غير الشرعية ولهذا وظيفته الفنية في الصراع الدرامي حيث نرى أوسفالد يلاحقها ويكاد يتزوجها لولا كشف الأم حقيقة الأخوة بينهما في نهاية المسرحية، أما صالحة فهي امرأة سمراء كبيرة في السن اشتراها شاب في مجتمع مسلم فتخدمه ويخفف مرحها في الكلام من معاناة عبد التواب. لكن في المقابل نجد ابناً غير شرعي في بيت عبد التواب من زوجته التي حملت سفاحاً من مستور لكنه يعيش مكرماً كأنه ابن من صلبه. وهذا هو الفرق بين مجتمع غربي لايحتكم لدين ومجتمع مسلم للدين مكانة فيه.

يُظهر باكثير التماسك الأسري في مسرحيته؛ إذ نجد عبد التواب ينفق على أبناء أخيه غير الشقيق (عبد الجواد) كما ينفق على بنات أخته غير الشقيقة (آسية) وهذا لانظير له في المجتمع الغربي يخطط (إنغستراند) لشراء منزل يجعله نزلاً للبحارة، ويحاول أن يأخذ معه (ريجينا) لممارسة الدعارة فيه، وفي مسرحية باكثير نجد حقوادياً يجلب الفتيات لعبد التواب. والفرق هنا أن الدعارة في مسرحية إبسن يجاهر بها ويسعى القس فيها بينما هي مستترة في مسرحية باكثير وعابرة.

لايوجد رجل دين – بالمعنى الكنسي – في مسرحية باكثير كما هو الحال في مسرحية إبسن، وهذا وعي من باكثير بطهارة الإسلام عن دنس هؤلاء الذين يسيئون للأديان، وعبد التواب يسير في طريق التوبة وينفق أمواله في مجال الخير دون حاجة لمرشد روحي، بينما يهيمن القس على أسرة (ألفينغ) هيمنة مطلقة فيقنع هيلين بعدم جواز التأمين على الميتم ثم يحرقه ويتصرف في أرضيته بحسب الوكالة التي معه. لكن هناك القاضي بكار الذي يحضره عبد الجواد في نهاية مسرحية باكثير ليستفتيه أمام عبد التواب وهو في مرض الموت عن صحة إلحاق نسب أسامة به، ظناً منه أن القاضي سيفتي بحرمة ذلك،

وبالتالي سيرث عبد الجواد من أخيه لأنه ليس له ولد ذكر يحجبه. ولكن القاضي –بكار– يثبت صحة فعل عبد التواب ويذكر له حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: «الولد للفراش وللعاهر الحجر». ويبدو لي أن باكثير يريد أن يقول إن الإسلام هو دين الفطرة، فعبد التواب نسب أسامة له وأراد له أن يرث منه، دون أن يعلم بالفتيا الشرعية في الأمر، فعل ذلك بالسليقة عن نفس مفطورة على الخير، فجاءت فتوى الشرع مؤكدة لذلك مؤيدة له. ولم يجعل باكثير عبد التواب يستفتي أولاً قبل أن يلحق أسامة بنسبه. وجاء استفتاء عبد الجواد متناسباً مع ما جبل عليه من جشع وطمع، فهو لم يفعل ذلك حرصاً على الحلال والحرام بل طمعاً في أن يرث أخاه بعد موته بعد ان استنزف ثروته في حياته.

و(إنغستراند) رجل استغلالي إلى أبعد حدّ، همه جمع المال مع عدم حاجته له؛ لأنه وحيد، وكذلك عبد الجواد يبتزّ أخاه لا عن فقر وحاجة إلى المال، ولكن استغلالاً لطيبة أخيه وبره به، فهو موظف في الدولة وله مرتب كبير؛ ولكنه بخيل جداً.

ومن حيث الوظيفة في القصور الملكية نجد الكابتن (ألفينغ) ضابطاً في القصر الملكي، وعبد الجواد موظفاً كبيراً لدى الأمير أحمد بن طولون.

أم مستور شخصية درامية رائعة لا ترضى بأنصاف الحلول، تعادي عبد التواب بقوة انتقاماً لابنتها غيداء، وتنجح –رغم إغداقه عليها المال– في النيل من شرفه حين شجعت ابنها مستوراً على الفاحشة وعندما طلبت منها أم كوثر قابلة لتجهض ابنتها أحضرت لها قابلة أغدقت عليها المال لكي ترعى هذا الجنين حتى يعود عبد التواب من سفره فيرى حمل زوجته سفاحاً رأي العين جزاء وفاقاً. لا نجد مثل هذه المرأة العدوانية في مسرحية إبسن بل هن مغفلات القس يستغل هيلينا ويجردها من ثروتها، و(ريجينا) خادمة في بيت أبيها دون أن تعلم بذلك، أما آسية –أخت عبد التواب– فامرأة إيجابية تشارك أخاها أفراحه وأحزانه، وتعطيه حليّها من الذهب حين نفد ماله، وكذلك كوثر وأمها تتحملان المصيبة بصبر جميل وتردان الجميل لعبد التواب.

تشكيل الرؤية:

الرؤية في مسرحية إبسن محددة بآثام ترتكب ولها آثارها، ونفاق في المجتمع يحول دون ظهور الحقيقة؛ ولذلك تشكلت في مسرحية قصيرة من فصلين، لا مشاهد فيهما، وخمس شخصيات ليس إلا، ومكان واحد هو قصر الكابتن (ألفينغ)، وزمن محدد بيوم وليلة، وحوار مكثف يعتمد على الإيحاء. ولذلك كانت دراميتها عالية أكسبتها بعداً رمزياً كلياً للمجتمع الغربي تنبئ بانهياره.

أما الرؤية في مسرحية باكثير فقد تشعبت أحداثها وتزينت بجانب تعليمي، وحرص من المؤلف على إبراز القيم الإسلامية وإيجابيات المجتمع المسلم؛ ولذلك تشكلت في ثلاثة فصول: في الأول ثلاثة مشاهد ومشهدان في كل من الثاني والثالث. وشخصياتها كثيرة (15 شخصية)، والزمن ممتد أكثر من تسع سنوات ونصف والمكان مشهدان في منزل إسماعيل المرزوقي وخمسة مشاهد في منزل عبد التواب. وحوار باكثير رائع وفيه من الإشارات الإيحائية كذلك، ولكنه أسهب في تفاصيل عائلية لا ضرورة لها من وجهة نظري ولكن هذه الإطالة في التشكيل خاصية تفرد بها باكثير في هذه المسرحية وفي كثير من أعماله الأخرى؛ إنه يترك الفكرة تتشكل فنياً في الشكل الملائم وإن تجاوزت بعض الحدود المتفق عليها مسرحياً عند النقاد؛

مثل (ملحمة عمر) التي جاءت في تسعة عشر جزءاً، ولقد فصلتُ هذا في كتاب لي - تحت الطبع - سميته: (تشكيل الرؤية في مسرح باكثير).

الهـوامش:

١) علي أحمد باكثير: السلسلة والغفران، مكتبة مصر، د ت.

٢) هنريك إبسن: الأشباح، ترجمة: رشيد عبد الهادي، دار الأنوار، سوريا - دمشق، ٢٠٠٢.

٣) جون غاسنر وأدوارد كون: قاموس المسرح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢، ص ٧-٨.

٤) د. عبد الحكيم الزبيدي: باكثير يتنبأ بالمطرب سامي يوسف، موقع ناشري:
"http://nashiri.net/component/content/
.html"http://nashiri.net/1352/article
.lmth.1352/ecomponent/content/articl
(٩ ديسمبر ٢٠٠٥)

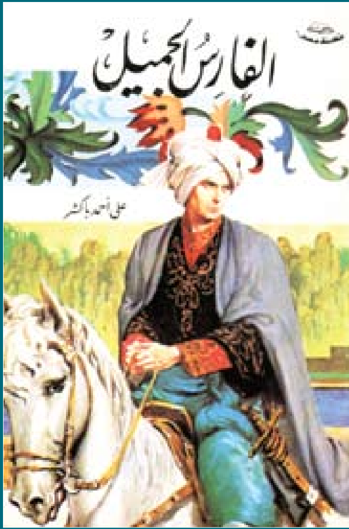
٥) د. أبوبكر البابكري: روايات باكثير التاريخية، سلسلة إصدارات جامعة صنعاء لعام ٢٠٠٥.

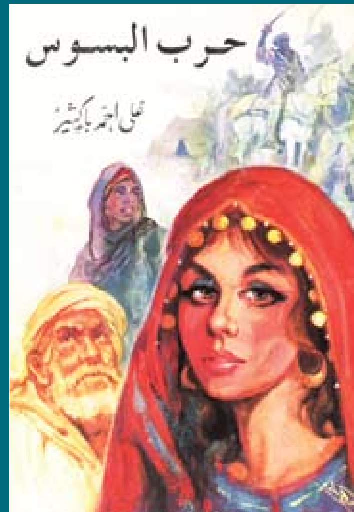
٦) الحديث رواه البخاري (باب التواضع) رقم /٦١٣٧/.

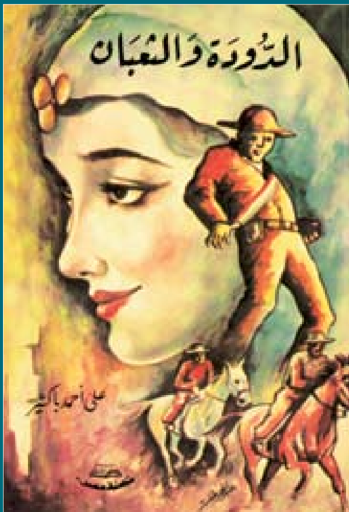
٧) أرسطوطاليس: فن الشعر، ت: د. شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٦٤.

من أعمال باكثير

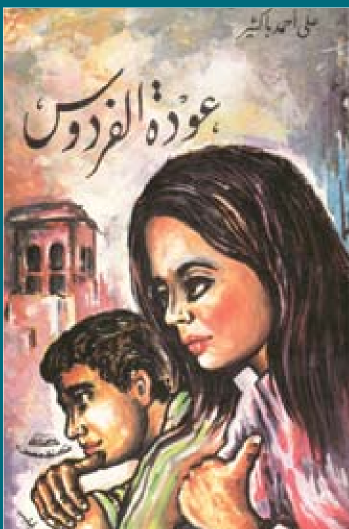














الرافد في عام ٢٠١١م

بانعطافة «الرافد» نحو عام جديد نكون قد باشرنا مواصلة نظم العقد الفريد لجواهر البيان والبديع، تأسياً بالحقيقة التي نتمسك بها دوماً، والتي مؤداها أن عقداً فريداً يَنْتظم، خير من جواهر تتناثر دون تكامل.

حضر المبدعون العرب في «الرافد» وفاضوا بهواجسهم وانطباعاتهم تماهياً مع الألق للشارقة، مدينة النور والضياء، وكانت الدلالات تحمل في طيّاتها وتضاعيف تداعياتها ما يتجاوز حدود المرئي والمعروف، وجاءت الكلمات تباعاً للتعبير عن خلجات النفوس، وتفتيح مروج واسعة لآمال تتجدّدُ بقدر الحال والمقال .

هكذا بدت ذاكرة كتّابنا، فساحت ألسنتهم «بكلام من كلامنا وليس من كلامنا».. بجميل القول اتساقاً مع المعنى والمبنى فكانت الرافد مُلهمة بحضورها المتفاعل، بل بوصفها حاضناً يتجاوز المكان، وزماناً ينفتح على التحولات والتطوير، فمع بداية العام يستمر كتاب الرافد، ولكن بروحية إخراجية متجددة، ويستمر الملف المكرس لموضوع بذاته وبروحية متجددة أيضاً، كما سنعمل على تعمير الغلاف بإيقاع بصري جديد يتواتر على مدار العام .

والشاهد أن مثابة الرافد من مثابة الشارقة التي تقبع في أصل هذه المنظومة الفريدة من ألق الخصال .

ملف المتابعات الشهرية سيأخذ طابعاً جديداً وسيكون مخدوماً بالصور الفوتوغرافية المناسبة، وبروحية إخراجية تتسع أفقياً، فيما تُنجز نصاً يميز حضور الرافد في المشهد الثقافي العام.

وكعادتنا مع بداية كل عام سنباشر نشر مرئيات ملف الرافد مُكرسين فكرة المشاركة العامة للكتّاب العرب، ومُتخلّين عن الاستكتاب الانتقائي، حتى يتّسع ملعب الفكر والرؤى لمدارس فكرية وفنية تتبارى من أجل مجلة ثقافية عربية تتنكب مشقة الريادة، وعلى خط متصل سنولي التفاعلية الرقمية اهتماماً خاصاً، ونعد القراء في القريب العاجل بأن يتمكنوا من العثور على الرافد عبر سلسلة من الوسائط الرقمية .

د. عمر عبد العزيز

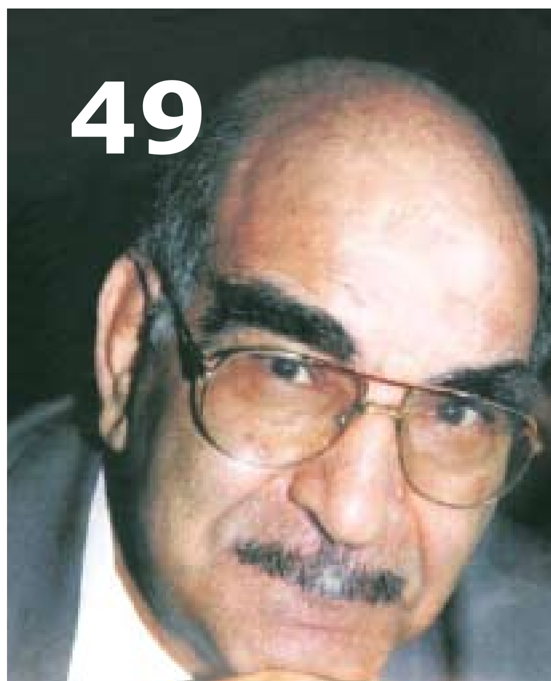


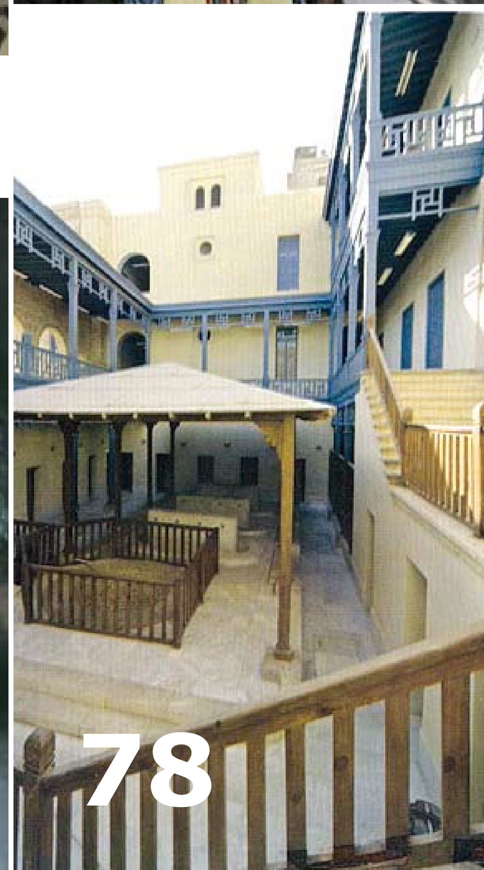




ثمن النسخة: الإمارات 5 دراهم | مصر: 3 جنيهات | السعودية: 5 ريالات | البحرين: 500 فلس | قطر: 5 ريالات | عمان: 500 بيسة
| اليمن: 60 ريالاً | المغرب: 10 دراهم | الكويت: 500 فلس | سوريا: 40 ليرة | الأردن: دينار واحد | السودان: 3.5 جنيه سوداني







يناير JAN

فهـرس العـدد 161

ملف العدد

الوهم الجميل وحقيقة الواقع . رؤى ووقـائع متبـاينة . أفلام الأطفال والمراهقين بانوراما كاشفة ـ السينما الأرجنتينية .. رواية الغريب ـ من الرواية إلى الفيلم

رئيس الدائرة
عبدالله محمد العويس

رئيس التحرير
د. عمـر عبد العزيز

مدير التحرير
عبد الفتـاح صبري

سكرتير التحرير
نورة شـاهين

التصميم والإخراج
مـريم بن داغـر المرزوقـي

السكرتارية التنفيذية
بدريـة علـي

التصوير
شنواز جمال الدين

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: ٠٤/٣٩١٦٥٠١، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: ٤١٤٤٨٢ البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: ٥٣٤٥٦١ - ٠٥٣٥٥٥٩٠، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٢ - ٢٧٢٥٦٣، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٢٠٠، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: ٥٧٨٢٧٠٠، سوريا: المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات . طبع: شـركة رويـال للطباعة، الشـارقة: ت: ٥٣٣٢٤٣٤ ٠٦
e-mail : arrafid@sdci.gov.ae



ثقافتنا هل تشبهنا؟

مجموعة من الرؤى في الشأن الثقافي الوطني يغرسها المؤلف ماجد بوشليبي لتشكل مشهدية وصورة للواقع في الحراك الثقافي ليس لجهة شكل المنتج الثقافي ولكن في جوهر ما يقدم، وكأنه حفر ليبرز ما يجب أن يكون متسقاً مع الخصوصية التي تتسم بها المظاهر والقيم الاجتماعية بالوطن وتتسع رؤى المؤلف لتتعدى إلى نظرة أكثر وعياً للفعل الثقافي، وكيف يتحول إلى تضفير الوعي الثقافي، وإعادة صياغة الوجدان، وبما يتساوق والتطور الاقتصادي والإنمائي والاجتماعي، لتتحول الثقافة إلى صناعة في بعض مجالات التراث والمنتجات الثقافية المشابهة، وكذلك محاولة الفعل باتجاه تعميق ثقافة المسرح والكتاب ومحاورها الأخرى في سياق الاهتمام بالإنسان والوطن.

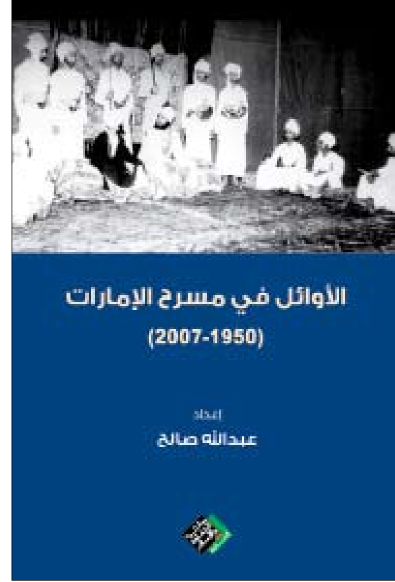


على الطاولة

كتاب للشاعر محمد عبدالله البريكي يقدم فيه قراءات في الساحة الشعرية الشعبية من خلال بحوثه ودراساته حول دواوين الشعر النبطي ويقدم صورة ورؤية حول بعض شعراء هذا اللون من الشعر الشعبي، ولم يكتف البريكي بتقديم رؤية فنية بل حاول أن يقدم صورة أخرى عن الشعر النبطي من خلال الملتقيات التي تمت في الدولة، أو في دول الخليج.

وقد قدم بعض الرؤى حول الشعر النبطي وأزمته، كما شخّص بعض مواضع الكتاب، ثم أدلى المؤلف بدلوه الفني في بعض الكتب، أو الدراسات التي اهتمت بالشعر النبطي وهو بهذا تشعب وتوسع في تقديم مشهدية أوسع مكتنزة بالنبطي وبالدراسات حوله.





الأوائل في مسرح الإمارات

الكتاب من إعداد الفنان عبدالله صالح يوثق فيه الفعل الأول في مشهدية الحركة المسرحية منذ انطلاقها في الإمارات منذ خمسينيات القرن الماضي، ومن هنا تأتي أهمية الكتاب التوثيقية التي تحتاجها المكتبة الوطنية والباحث الإماراتي للتعرف إلى بدايات المسرح ومسيرة حراكه من خلال هذه المفردات المسرحية التي تشكل اللبنة الأولى في المسرحية، أو الذين صنعوا المسرح، أو محاولات البداية في أي من محاوره المختلفة سواء في الجوهر أو الشكل، هذه الفسيفساء تتشكل في إجمالها لوحة عن المشهدية عن المسرح الوطني.



الموروث الثقافي في القصة الإماراتية

الكتاب هو أطروحة ماجستير للكاتبة شيخة عبدالله الخاطري والتي دخلت إلى القصة الإماراتية من خلال الموروث، والذي يشكل مساحة واسعة في الذاكره الجمعية، والتي اهتمت بعوالم سحرية ألهبت مخيال تلك الذاكرة، كالخرافة والعوامل المتأسسة على موضوعة الجن إضافة للأغاني والأهازيج التي تحفل بها الاحتفائية الشعبية حين الوداع أو الفرح أو الحزن، وإلى آخر هذه المنظومة التي كان يرتكن عليها الخيال الشعبي.

ولقد رصدت الدراسة هذه الموروثات في القصة الإماراتية والتي تعتبر مرآة عاكسة لبعض الجوانب الواقعية في الحياة المعيشة، وأثبتت الدراسة أن القصة الإماراتية استطاعت أن توظف الموروث الذي يشكل بعض جوانب من الثقافة الشعبية.

ثقافة الشارقة .. الحصاد المثمر

المتابع للأنشطة الثقافية في الشارقة سيلاحظ التنوع والزخم والكم من تلك الفعاليات التي تهتم بكافة محاور الثقافة والإبداع والفنون تنتجها عدة هنا نشاط رسمية وأهلية تحتضنها الشارقة وتستحوذ دائرة الثقافة والإعلام على الكم الأكبر حيث إنها المثابة المناط بها الفعل الثقافي وإدارته وإشاعته وفقاً لرؤية المشروع النهضوي الذي يرعاه حضرة صاحب السمو حاكم الشارقة



وفي العام 2009 وصلت تلك الفعاليات إلى ما يقرب من 1730 فعالية، هذا الرقم يتنامى في العام 2010 ليفوق هذا الرقم بكثير، والمتأمل في تلك الأنشطة سيرى كم هي متنوعة بين فن وإبداع وثقافة ومسرح وتراث وآثار.. وما بين أمسيات ومنتديات وملتقيات وجوائز أدبية وفنية، وما بين مطبوع ورقي وإلكتروني.. وسيلاحظ كم هو التوازن الذي يشمل المكان (الداخل والخارج) وكأنه اهتمام بإعادة صياغة الإنسان على الأرض من أجل المستقبل الأفضل والأجمل له وللوطن. وهي محاولة جادة للمساهمة في زيادة المعرفة والوعي والذائقة الجمالية والثقافية.





صاحب السمو في باساو - ألمانيا

ولقد أثمرت اهتمام الإنسان في ربوع الوطن والشارقة خاصة للاستفادة من مفردات هذه الفعاليات التي تضم كل المدن والأمكنة بالإمارة.. ولقد أشاع هذا المشروع من جهة أخرى أنواره خارج المكان.. والحدود ليتماس مع الآخر العربي والأجنبي.. العربي تعريفاً وتواصلاً بين مفردات ثقافة عرقية وتراثية من المشرق إلى المغرب.. ومع الأجنبي الأوروبي خاصة لخلق آلية للحوار تفتح مكامن للإطلال على ثقافتنا وعقائدنا وقيمنا.. للتعريف بخصوصية الثقافة الوطنية ومفرداتها، وكذلك للتواصل الإنساني عبر حوار جاد وعملي يبرز أننا على قدم المساواة في حوار الثقافات والحضارات.

وعند إمعان النظر في أهم تلك الفعاليات التي أدارتها وأنتجتها دائرة الثقافة والإعلام في العام 2010 سيراها كالتالي:

أولاً: الإصدارات

والتي تعد من أهم أدوات المشروع الثقافي تجسيداً لخطاب الوعي والمعرفة من خلال حزمة من الإصدارات تتشكل في سلاسل تراعي محاور الإبداع والفكر والثقافة، وتتوزع لتشمل كتاب الطفل والتراث، والثقافة والرسائل الجامعية والإبداع والمسرح والفنون، إضافة إلى الدوريات والحوليات المهتمة بالثقافة والفنون كالرافد وحولية اقرأ.

المواهب الأدبية والإبداعية تشجيعاً وتحفيزاً.. وكذلك تمثل أداة للحفر في المشهد الثقافي المحلي والعربي لتكريم الرموز الثقافية المساندة للنهوض العربي والوطني وكذلك لمساعدة الباحثين والدارسين والمبدعين. وتشمل تلك الجوائز: الأدب والفنون التشكيلية والمسرحية وتهتم بالأديب والفنان المحلي والعربي والدولي.



ولقد بلغ إجمالي إصدارات العام 2010 (٦٦) كتاباً.

ثانياً: الجوائز

تشكل الجوائز أداة أخرى تهتم بالكشف عن

ومن هذه الجوائز:

* جائزة الشارقة للإبداع العربي ـ الإصدار الأول

وهي مهتمة بالأديب الشاب الباحث عن مكانته في ساحة الفعل والأدب ومحاورها: الشعر والقصة والرواية والمسرح وأدب الطفل والنقد، ويترافق مع توزيعها ورشة إبداع يشارك فيها الفائزون، عقدت في شهر إبريل من العام 2010.

ـ جائزة الشارقة للأدب المكتبي

وهي مهتمة بصناعة وتداول الكتاب ومشكلاته، وكذلك بالمكتبات وعلومها وعقدت دورتها في العام 2010 في شهر فبراير.

ـ جوائز معرض الشارقة الدولي للكتاب

وهي حزمة من الجوائز المهتمة بالكتاب وتترافق مع انعقاد المعرض، وهي:

ـ جائزة الكتاب الإماراتي.
ـ جائزة تكريم دور النشر.
ـ جائزة شخصية العام الثقافية.
ـ جائزة أفضل كتاب عن الإمارات.
ـ جائزة أفضل كتاب عربي مبيعاً.

وقد تم توزيع هذه الجوائز في دورة المعرض للعام 2010 في شهر أكتوبر.

ـ جائزة الشارقة للنقد التشكيلي

وتُعنى بالنقد التشكيلي دفعاً للنهوض وإشاعة ذائقة جمالية تتساوق والأصول العلمية، ويشارك فيها النقاد من الوطن العربي والتأمت دورتها لهذا العام في شهر ديسمبر.

ـ جائزة الشارقة للثقافة العربية ـ اليونسكو

وهي جائزة تقدمها الشارقة لشخصية عربية وأخرى من دول العالم خدمة للثقافة العربية والإسلامية، وبالتنسيق مع هيئة اليونسكو ـ باريس.

ثالثاً: فعاليات وملتقيات وندوات ثقافية محلية

وتشكل هذه الفعاليات أداة أخرى لإشاعة الثقافة وفقاً لمخطط مرسوم مسبقاً تستهدف الجمهور العام والمتخصص، وتتنوع ما بين الأدب والفنون والمسرح والتراث والكتاب إلى آخر محاور الأدب، كما يتلاحظ أن هذه الفعاليات تهتم بالساحة المحلية والعربية والدولية. وقد شهد العام 2010 العديد من الفعاليات الكبرى في السياق ذاته، منها:









ملتقى الشارقة للمسرح العربي

وقد التأم في يناير 2010 تحت عنوان «المسرح والجمهور»، وقد شارك فيه نخبة من المسرحيين الإماراتيين والعرب، قدموا خلاصة تجاربهم ورؤاهم في الموضوع المطروح، والذي يشكل أحد هموم المسرح العربي والإماراتي.

ملتقى الشارقة للشعر العربي

وقد انعقد في دورته الثامنة في يناير 2010 تحت عنوان «الرؤية البلاغية والأسلوبية في قراءة النص الشعري» شارك فيه كوكبة من الشعراء والنقاد العرب أدلوا برؤيتهم حول موضوعة الملتقى واهتموا بمحاوره التي شملت رؤية البلاغيين والنقاد العرب ومستويات بنية النص المتعددة. وقد عقدت على الهامش عدة أمسيات شعرية لشعراء من الدولة وخارجها.

أيام الشارقة المسرحية في دورتها العشرين

عقدت الدورة في شهر مارس استمراراً وتواتراً لتلك الفعالية التي صارت الرافعة الأساس للمسرح الإماراتي وسبب ديمومته وتطوره ولقد شاركت في هذه الدورة إحدى عشرة مسرحية داخل المسابقة وخارجها، وصاحب الأيام عدة فعاليات منها:

ـ ندوة فكرية «إشكالية الممثل بين المسرح والتلفزيون».

ـ تكريم الفنان المحلي «حسن رجب».

ـ تكريم الفرق المسرحية والمشاركين.
ـ تكريم الفنان العربي «سعد الفرج».

وقد شارك فنانون ومسرحيون من الإمارات ومن الوطن العربي في فعاليات الدورة وشهد افتتاحها حضرة صاحب السمو حاكم الشارقة. وقد ذهبت جائزة أفضل عمل مسرحي متكامل إلى مسرحية «تراب» لمسرح الشارقة الوطني ولمخرجها محمد العامري.

أيام الشارقة التراثية

انطلقت في دورتها الثامنة في إبريل ٢٠١٠ تحت شعار «تراثنا أمانة».. وتأتي هذه التظاهرة لربط الأجيال الجديدة بالماضي وقيمه وعاداته. واهتمت هذه الدورة بإبراز الثقافة اللامادية، إضافة إلى التراث المادي، وكان هناك حضور للبيئات البحرية والبرية والجبلية، كما حرصت الأيام على تقديم حزمة المهن وأشكالها في البيئات كما أبرزت مظاهر الفرح والاحتفاء بالقوافل المسافرة إلى الغوص، وحين العودة من خلال الفولكلور الشعبي من رقصات شعبية وموسيقى. كما صاحب الأيام ملتقى علمي لإبراز إمكانيات الشارقة القديمة وتأهيلها لتكون محمية ثقافية تحظى برعاية اليونسكو.





ملتقى الشارقة لفن الخط العربي

وقد انطلق في السابع من إبريل ٢٠١٠ في دورته الرابعة، وضم ٢٦٠ عملاً لأكثر من ١٥٠ فناناً وفنانة من ٢٨ دولة ترتكز كلها حول جماليات الخط العربي المتنوعة الأساليب الفنية وفقاً لأداء كل فنان في زمانه ومكانه، وتجمع ما بين القواعد التقليدية والمعاصرة، إضافة إلى هذا المعرض العام كان هناك معارض لمجموعات وتجمعات فنية عربية مثل مجموعات «زقرت» و«جمعية التصوير الفوتوغرافي» و«رمزيات الحروف»، و«نون بنت الحرف»، و«شبكة المبدعين»، وبالتالي فإن عدد المعارض الجماعية والفردية في هذه الدورة بلغ ٢١ معرضاً بإجمالي ٣٣٣ فناناً مشاركاً وبلغ إجمالي عدد الأعمال المشاركة في هذه المعارض ٨٣١ عملاً في مجال الخط العربي والزخرفة الإسلامية.

وبالتوازي أقيمت ندوة دولية شارك فيها باحثون وفنانون من عدة دول عربية وإسلامية ناقشوا فيها العلاقة بين الكلمة والمنمنمة وانعكاسها على الفنون البصرية المعاصرة.

ملتقى الشـارقة السـابع للسـرد

انعقد في 2010/9/19 للدورة السابعة وناقش فنيات وتطور السرد العربي في شكل القصة محلياً وعربياً، وقد قدم نقاد وأدباء من الوطن العربي ودولة الإمارات أوراق بحوثهم التي ناقشت محاور:

ـ القصة الإماراتية.. بانوراما تاريخية وفنية.
ـ قواعد الفن القصصي بين الثابت والمتغير.
ـ تحولات القصة الإماراتية.
ـ القصة التفاعلية.

وقد تضمن البرنامج شهادات عن تطور القصة الإماراتية وإحاطتها بمشهدها منذ انطلاقتها، كما قدم مبدعون شهادات عن كتاباتهم الإبداعية.

معرض الشـارقة الـدولي للكتاب

افتتحه حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، حفظه الله، في دورته التاسعة والعشرين في الفترة من ٢٦/١٠ إلى ٢٠١٠/١١/٦، والذي تميز بتصاعد الرقي في الأداء، مرسخاً تقاليد استمرت قرابة ثلاثة عقود، من أجل النهوض بالثقافة ومواكبة تطور التقنيات الحاكمة لصناعة وعرض ونشر الكتاب.

واللافت في هذه الدورة هو مشاركة ٥٣ دولة عربية وأجنبية توزعت على ٧٨٨ دار نشر، وتم عرض ٢٠٠ ألف عنوان.



كما أن هذه الدورة احتضنت برامج ثقافية وفكرية تنوعت ما بين ندوات ومحاضرات وأمسيات إبداعية ومقاهٍ ثقافية وبرامج مهنية متعددة والعديد من البرامج الخاصة بالطفل والمتنوعة التي شملت عروضاً وورشاً شكلت ما يزيد على ٢٠٠ برنامج ثقافي.

وعلى هامش المعرض استضيف تشخصيات ورموز ثقافية وأدبية من الوطن العربي والأجنبي.

مهـرجـان الفنـون الإسـلامية

انطلق المهرجان في الثامن من ديسمبر تحت عنوان «نقش ورقش» وشارك في المهرجان عدة دول عربية وإسلامية ضمن البرنامج الذي تضمن على مدار عدة أسابيع معارض متنوعة لفنون إسلامية لفنانين اهتموا بالزخرفة الإسلامية والخط العربي، وأقيمت ورش مصاحبة لإتقان الخطوط والكتابة والنقوش

والأغلفة. كما أقيمت محاضرات وأمسيات موسيقية وحفلات إنشاد ديني ومعارض كتب عن الفن والرسم والخط.

وقد أقيمت هذه الفعاليات في الشارقة ومدن المنطقة الشرقية.







وصاحب هذا المهرجان.. ندوة كبرى عن القيم الجمالية للعمارة الإسلامية شارك فيها نخبة من الأساتذة المهتمين بفنون العمارة، من دول عربية وإسلامية بحثوا فيها مظاهر الفن والتقانة والهندسة والفلسفة في تلك العمارة.



فعاليات وملتقيات ونـدوات عربية ودوليـة

أولاً: معارض الكتب العربية والأجنبية

تحرص دائرة الثقافة والإعلام على المشاركة في معارض الكتاب التي تعقد في الدول العربية والأوروبية للتأكيد على أهمية الكتاب وعلى أهمية تناوله وتداوله وإشاعة الكتاب المحلي والإصدارات المهتمة بالشأن الثقافي الوطني في الدول العربية والأجنبية، ومن أهم المعارض:

أولاً: معارض الكتب العربية والأجنبية: معرض القاهرة الدولي للكتاب، معرض الدار البيضاء، معرض مسقط للكتاب، معرض الرياض الدولي للكتاب، معرض صفاقس للكتاب، معرض باريس للكتاب، معرض بولونيا للكتاب (إيطاليا)، معرض مكتبة الإسكندرية، معرض لندن الدولي للكتاب، معرض إكسبو أمريكا للكتاب، معرض طهران الدولي للكتاب، معرض صنعاء للكتاب، معرض الخرطوم للكتاب، معرض مكتبة الأسد للكتاب، معرض فرانكفورت الدولي للكتاب، معرض الدوحة للكتاب، معرض الكويت للكتاب، معرض بيروت للكتاب، معرض الجزائر للكتاب.

ثانياً: ندوات وملتقيات

إطلاق كتاب سـرد الذات من القاهـرة

زار حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة مصر في مارس ٢٠١٠ بوصفه كاتباً ومؤلفاً، حيث أطلق سموه كتابه «سرد الذات» من القاهرة، وقام بالتوقيع عليه في احتفال ضم عشرات من كتّاب مصر وأدبائها في تلاحم نادر بينهم، وحاكم يكتب أيضاً بروح الإنسان العربي المهموم بقضايا وطنه.

وقد أقيم في التاريخ نفسه معرض ضم مقتنيات سموه لأعمال الفنان ديفيد روبرتس في أروقة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، في بادرة تؤكد على اهتمام الحاكم الإنسان بالفن والإبداع والأدب ومساهمته الفاعلة في إشاعة الثقافة للمواطن العربي.

أيام الشـارقة الثقافية في ألمانيا

تمثل زيارة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي لمدينة باساو بمقاطعة بافاريا الألمانية في ٢٣ من شهر نوفمبر لعام ٢٠١٠م محطة أخرى في سلسلة جهوده المتواصلة



لتعميم الثقافة العربية الإسلامية، وترسيخ صورة ذهنية مضيئة عن عناصر الثقافة العربية الإسلامية، والشاهد أن هذه الزيارة الدالة تترافق مع منظومة متكاملة من عناصر الثقافة والفنون لتقدم لوحة بانورامية بهيجة عن الخصوصية، ولتكشف آفاق التثاقف والتواشج الإنساني المبثوث في نسيج ثقافتنا. في هذه الزيارة حرص سموه على انتظام هذه العناصر ضمن مصفوفة جمالية متناسقة، ولقاءات تداولية مع أبرز الوجوه والقامات المعنية بالثقافة، فقد كان له لقاء مع عمدة بلساو ومؤسس معهد متحف الفنون المعاصرة

في المدينة السيد يورجن دوبار، كما التقى مع رئيس جامعة باساو الأستاذ فالتر شفايتس، وتجول معه في أروقة وساحات جامعة باساو. وخلال تجوال سموه في أروقة المعارض المصاحبة لأيام الشارقة الثقافية في المدينة تداول مع الحضور فضاءات المعاني النابعة من تلك العروض والتي شملت معرض «الخليج في الخرائط التاريخية»، والعروض الفولكلورية الفنية لفرقة الشارقة للتراث الفني والعروض التراثية المرتبطة بفنون الزخرفة والرقش والحناء، واللوحات الفنية الموسيقية التراثية التي قدمتها فرقة الفنون الشعبية على ضفاف نهر الدانوب واجتذبت أعداداً من الجمهور المنبهر بإيقاعات الموسيقى التراثية الإماراتية.



التراث العربي في اليابان

افتتح صاحب السمو حاكم الشارقة معرض التراث العربي من شارقة الإمارات في دورته الأولى في اليابان، وتأتي هذه التظاهرة في بادرة مد الجسور والتقارب بين الشعوب والحوار مع الآخر من خلال الفنون والإبداع والتراث، كمفردات تعبر عن ثقافة الشعوب وتعد الأداة الأهم في التقارب بينها والتعريف بها. ولقد ضمت فعاليات المعرض «معرض الشارقة للآثار» وعروضاً فنية وثقافية وترفيهية قدمت للجمهور الياباني بمتحف اشيكاوا كن للتعريف ببعض الثقافة الإماراتية.

الشـارقة في القاهرة

ملتقى الشـارقة للشعراء الشباب

انعقد الملتقى في دورته الأولى في مصر في الفترة من ٩ــ٢٠١٠/٥/١٣ احتفاء بالشعراء الشباب في بلدانهم ووسط ذويهم في تجربة غير مسبوقة في الوطن العربي، حيث تتعدى تحفيزهم من خلال المسابقات إلى تكريمهم مادياً ومعنوياً ولتشجيعهم من الشارقة التي باتت تهتم بمفردات الثقافة في عموم الوطن العربية خدمة لرقي الإنسان العربي. وقد انعقدت الفعالية في ثلاث مدن مصرية: الإسكندرية، القاهرة، الأقصر.



الشـارقة في قلب أوروبا

في شهر يونيو افتتحت في مدينة كوبنهاجن عاصمة الدنمارك أيام الشارقة الثقافية تحت شعار «الشارقة.. فن من الإمارات» واستمرت معروضات هذه التظاهرة حتى الأول من نوفمبر ٢٠١٠ في المتحف الوطني الدنماركي، وتشتمل هذه المعروضات على:

ـ «منظومة الخليج في الخرائط التاريخية».

ـ «أعمال الفنان ديفيد روبرتس».

وهما من مقتنيات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي.

كما تم عرض:

ـ أعمال للخط العربي.

ـ وأعمال فنية تشكيلية لفنانين من الإمارات.

ـ وبانوراما عن بينالي الشارقة الدولي للفنون.

كما تضمنت تظاهرة أيام الشارقة الثقافية بالدنمارك درساً لفن الخط العربي وعروضاً فولكلورية للفنون الشعبية الإماراتية.

إن أيام الشارقة الثقافية في الدنمارك والتي افتتحها سمو الشيخ سلطان بن محمد بن سلطان القاسمي ولي العهد ونائب حاكم الشارقة والأمير فريدريك أندريه ولي عهد الدنمارك تأتي برعاية كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة راعي الثقافة وصاحب هذه الرؤية الداعمة لحوار الشعوب.

الشارقة ضيف شرف مهرجان أصيلة الدولي

أطلق مهرجان أصيلة الدولي لمسرح الطفل على دورته السابعة التي انطلقت في ٢٥ يونيو ٢٠١٠ دورة الشارقة، وذلك تكريماً لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة والرائد المسرحي عالمياً وعربياً.

وتم تكريم الشارقة عاصمة الثقافة العربية وحاكمها صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي في أول أيام افتتاح المهرجان.

كما تم افتتاح معارض (دورة الشارقة) واشتمل على معرض للإصدارات المسرحية مؤلفات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي ومسرحيات سموه وإصدارات العناوين الفائزة بجائزة الشارقة للإبداع ـ المسرح ـ إضافة إلى معرض تشكيلي وآخر تراثي.

وتمت قراءة مسرحية (لأحد نصوص صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي) أداها ممثلون من المغرب ومن الشارقة وعرضت أشرطة سينمائية وتلفزية قصيرة للشارقة ضمن القافلة السينمائية للأطفال.

وافتتح (يوم الشارقة المسرحي) فيما أقيمت مائدة مستديرة حول (تجربة مهرجان الإمارات لمسرح الطفل بالشارقة) بالتنسيق مع دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة وجمعية المسرحيين بالدولة كما قدمت مسرحية (شكراً بابا) لفرقة المسرح الحديث بالشارقة.



هذه بانوراما مختصرة عن أهم الفعاليات الثقافية التي تمت داخل الشارقة وخارجها في سياق اهتمامها بالفنون والآداب والثقافة ودأبها المستمر لرعاية الثقافة داخل الوطن وخارجه.. واهتمامها بالإنسان ووعيه، وكذلك لرفع درجة التفاهم والحوار بين الشعوب.. من خلال الثقافة ومفرداتها.

الدوران حول الذات

النص الدنيوي إبداع إنساني مفارق للإبداع الإلهي المتعالي

د. عبدالمعطي سويد

يعتبر التفكير الأسطوري تاريخياً المكوِّن الأول لبنية العقل العربي، أو نمط التفكير في الثقافة العربية لمرحلة ما قبل الإسلام، والتفكير الأسطوري لا تزال عناصره قابعة أو هي من (موجودات) اللاشعور الفردي والجمعي لمجتمعاتنا العربية، أو بشكل عام للمجتمعات القاطنة في الشرق الأوسط والشمال الإفريقي، ويقتضي منّا جميعاً التخلص من نمط التفكير هذا خوفاً من أن ينجرّ عقلنا، وفكرنا نحو تفكير آخر، وهو التفكير الخرافي في النظر إلى الحياة، والكون والعالم، وفي طرق التعامل اليومي مع بعضنا بعضاً، وبعبارة ثانية: العمل على اكتساب مهارات التفكير العلمي وممارستها وسط حياتنا الفردية والاجتماعية، واليومية.

تحدّث الفيلسوف الفرنسي صاحب المعجم الفلسفي المشهور وكتابه ذي الصلة بموضوعنا هنا أعني (العقل والمعايير) عن تصنيفه مفيد للعقل قائم على النظر إليه على أنه مكوَّن من عقلين - إن صح التعبير - هما: العقل المكوِّن (بتشديد وكسر الواو) والعقل المكوَّن (بتشديد وفتح الواو).

المقصود بثقافة النص:

يعني صاحب هذه السطور بثقافة النص كل ما ينتج من رصيد أو كمّ معرفي، وممارسة سلوكية عن المتون والنصوص من تفسير وشروح، وتأويل، وتعليق، ونمط فكر ووعي، ومسلك حياتي، ونظرات إلى الكون، والعالم، والحياة، والبشر، وذلك من خلال النصوص أو المتون ذات الطابع المقدّس، وخاصة في المجال الديني، أي النصوص الدينية، وكذلك النصوص الإيديولوجية الإنسانية - الوضعية، حيث تعتبر هذه بدورها ضمن دائرة ثقافة النّص.

إن الكثرة المطلقة مما نسميه الثقافة العربية - الإسلامية صادرة عن: النّص، أو المتون، متوافقة معه، أو معارضة له، فالمنتوج المعرفي، والفعل السلوكي، وهما قطبا الثقافة، صادران في مجتمعاتنا وتراثاتها عن النصوص وهما التعبير الكامل عن ثقافة النص، فعلوم الدين هي علوم نصية، والعلوم الدنيوية توظَّف بإبداعاتها المختلفة لتبرير النص، ومن هنا تصدر ما يسمى بأسلحة المعرفة، حيث إننا نأتي بالمنتج الحضاري المادي أو المعرفي، ونعمل على أقلمته أي توافقه مع النّص، وهي عملية جدّ زائفة، إذ إن هذين المنتجين المذكورين ليسا أصلاً من سياق ولا من إبداع مجتمعاتنا.

إن تراث منطقتنا العربية هو تراث نصّ، وقد تكونت حوله منذ مرحلة الصدور ثقافة واسعة ضخمة متراكمة تراكماً عظيماً، ولكن هذا التراكم في جوهره هو في إطار الحدود التي كان ولا يزال من الصعب تجاوزها - أو الخروج عن قيمتها، ومعاييرها.

لقد شكلت هذه الثقافة عبر القرون عقلاً مكوَّناً، إنها ثقافة النص.

لقد خرج (المتصوّفة) في مرحلة من مراحل تطورها الروحي في التعبير والسلوك عن حرفيّة النص، وحتى عن روحه، فاتّهم هؤلاء المتصوفة بالزندقة، والإلحاد، وزجّ ببعضهم في السجون، ومنهم من قتل، وصلب، كذلك حاول بعض فلاسفة الإسلام، وغيرهم في (اليهودية - والمسيحية). كما يسجل لنا التاريخ الديني - اتهام هؤلاء أيضاً - بالكفر، وهؤلاء جميعاً قد رُمي بهم في غياهب السجون، أو هُيّجت الجماهير ضدهم.. وكانت الطبقات السياسية ومن حولها (الرعية) في التاريخ الكلاسيكي، وكذا الأصولية والمحافظون في عصرنا الراهن،



دائماً بالمرصاد وضد المارقين والخارجين عن (الشرع) الإلهي.

إذن، هذا ما جرى لأهل ثقافة النصّ أياً كانت صياغته، السماوية، أم الأرضية. لقد تحددت الأمور وصُنّفَت الآراء الداخلة في الدين، والخارجة عنه تاريخياً، ونتج عن ذلك عناصر ثقافة نصية. أولاً: (بيان-شعر، وخطابة، وبلاغة، وفصاحة، وأدلّة، وبراهين، فالعقل هنا يستخدم للدفاع وتبرير النص: لفظاً، ومعنى ومبنى، والجوهر، والعرض... إلخ)..

ثانياً: العرفان، أو المعرفة الدينية، وتطور أنماط الذائقة الروحية التي كبحت جماح العقل، وألغت دوره، لصالح النص المحض، (انظر الجابري في كتابه - بنية العقل العربي) - مركز دراسات الوحدة العربية-. ولقد أشار كثير من الباحثين، والمفكرين العرب صراحة إلى مشكلة ثقافة النص هذه، والتي لاتزال مهيمنة على مختلف أنشطة العقل العربي- الإسلامي الحديث والمعاصر. ونضيف من جهتنا كذلك أنه قد تم رسم الحدود الفاصلة أمام هذه الثقافة الراكدة، وحددت معالم الإبداع الفكري والثقافي كي تكون دوماً في إطار النص.

ومن جهة ثانية، فقد برز ما يمكن تسميته تيار العقل في الثقافة العربية -الإسلامية، وهو يعمل على مواجهة ثقافة النص. لكن لم يكتب لهذا التيار الازدهار ولا الاستمرارية، ذلك أن ما حصل في تاريخ ثقافتنا قديمها، وحديثها، هو تفضيل أحد طرفي الثنائية: (العقل-النقل)، فكان الميل دائماً لتغليب (النقل) وثقافته، وتم تهميش التيارات والأنشطة العقلية المستقلة عنه (ولاسيما الفكر الفلسفي) وكان يمكن لتناقض هذه الثنائية، وتوترها الخصب، وجدليتها المثيرة أن تؤدي إلى توكيد عقل ثالث (عقل مكوِّن)، إن صح التعبير. إلا أن مراوحة الطرفين كل عند حدّه، وفي تنافسهما للهيمنة على الساحة الثقافية، كان يعيد نفسه بين الحين والآخر، وينتهي الأمر دوماً إلى نصرة طرف على حساب آخر.

نتائج تفضيل ثقافة النص:

لعل أخطر ما نتج عن تفضيل ثقافة النص هو: التصوّر الوحداني لدى الإنسان للكون، والعالم، والحياة، والإنسان. ولو أن هذا التصور الوحداني قديم، قدم التاريخ، إذ يعود بأصوله إلى التفكير الأسطوري الذي كان قد برز في اليونان لدى الفلاسفة في مرحلة ما قبل (سقراط) ومن ثم سيادة الفكر الوحداني لدى الفراعنة في مصر القديمة. إلا أن هذا التصور الأخير كان مقتصراً على الجانب (الميتافيزيقي - الغيبي).

إنه لأمر معروف في تاريخ العقائد والأديان المجيَّرة والإيديولوجيات أن كل دين ينفي الآخر وكل إيديولوجية مغلقة تزعم أنها تملك كافة الحقائق وتعمل على احتكارها وتلغي الإيديولوجيات الأخرى (رغم محاولات البعض خلق حوار بين الأطراف التي تلغي بعضها بعضاً وغالباً ما يجري هذا النمط من الحوارات لذرّ الرماد في العيون،...) وبعبارة مختصرة لقد جرى خَلْط بين: النسبي، والمطلق، بين الإنساني والإلهي، بين الكلمة الإلهية المقدسة التي تعني الخلق، وبين كلمة الإنسان التي هي مجموعة من الرموز والأحرف والعبارات المقروءة عيناً، وبصرياً.

وفي هذا السياق من الإلغاء أو النفي المتبادل بين الأطراف المتناقضة يصبح التعايش بين المختلفين أمراً مستحيلاً. وعلّة ذلك كما قلنا: مدّ الإنسان تصوراته -الإنسانية واعتقاداته وإيمانه بالمطلق، وبالله الواحد الأحد إلى ابتداع إنساني يقوم على الاعتقاد بالرؤية الواحدة في الحياة الإنسانية، وتشعباتها، وتعقيداتها، وتصوراتها المختلفة ورؤى الأمم- والشعوب، والناس للعالم، وللحياة وللمجتمع.

لاشك أن هنالك أسباباً سياسية واقتصادية واجتماعية وصراعات مصالح وقوى ظاهرة، وباطنة، تخلق أجواء الخلط هذه بين الرؤيتين: الرؤية الإلهية، والرؤية الإنسانية ومن ثم تمهيد هذه الأسباب لانزياحات الرؤى الوحدانية الإلهية نحو الرؤى الوحدانية في الفكر والوجود، أو عالم الدنيا... وبالتالي ما يؤدي إلى الهجوم على العقل الجدلي، أو العقلانية بشكل عام والتي تعمل على معالجة أسباب هذا الانزياح من الإلهي إلى البشري في فكر الإنسان.

إن لغة إلغاء الآخر تقوم في صميمها على التعامل مع المطلق والكلي إذ إنها ترفض كل ما عداها، وتنفيه وتخشى التفاعل والحوار معه وتحتمي وراء نمط من التفكير (النصي)، أو الإيديولوجي الإنساني المغلَّف بالدين،

وتفتقر إلى الأداة العقلية والمنطقية الجدلية، وإلى مهارات التفكير الناقد والعلمي، ذلك أن أداة العقل، ومهارات الفكر ترمي دوماً إلى خلق أرضية للحوار بين النقائض والأضداد، وتوجد أرضية جدلية خصبة بينهما تجعل كل طرف رديفاً وخصماً في آن واحد وعلى قاعدة الاحترام والتقدير المتبادلين، فالنقيض لهذه المواقف هو: الارتماء وسط حلقة مفرغة، ودوران في دائرة جهنمية من النفي والإلغاء المتبادلين، فتأكل النيران بعضها، وتصبح الحياة ذات طابع انتحاري: فردي أو جماعي. كذلك فإن التفكير المتطرف يُدخل المجتمعات في أتون صراعات عقيمة ودمار شامل يخرج منه المتصارعون كلهم خاسرين.

في عام 1990 نشر كاتب هذه الأوراق كتاباً بعنوان (التفكير الاستراتيجي وحدود الإبداع في الثقافة العربية) وقد بيّن في أحد فصوله مشكلة الإبداع حيث جاء ما يلي: المجتمعات التي يحكمها نص يتضمن معايير الحكم والتقويم على الفعل الإنساني هي مجتمعات يصعب فيها الحديث عن إبداع إنساني فيها مستقل عن النص وكذا الأمر في المجتمعات المحكومة فكرياً وسلوكياً بسلطة النص الوصفي المطلق.

إذا توقفنا عند مجتمعاتنا العربية - الإسلامية، ورأينا كيف عاشت، ولا تزال تعيش في أطر ثنائيات حادة مفتعلة: الدين والدنيا، العقل والنقل، المقدّس والمدنس، الابتداعي والاتباعي، التبعية للنص والخروج عنه... إلخ، دون أن يكون هنالك بينها نمط من الجدلية المبدعة تنقلب مشكلة الإبداع في هذه المجتمعات لتصبح عائقاً أمام التقدم والإبداع. ولعل هذه الصعوبة تظهر بجلاء عندما ندرك أن هذه المجتمعات، ومن خلال عيشها ضمن أطر الثنائيات المذكورة كانت تفضّل دوماً أحد طرفي الثنائيات وتميل ميلاً واضحاً وأحياناً شديداً إلى طرف النص الموضوع وثقافته فهي الدائرة المكتملة في كل شيء.

ويمكن صياغة المشكلة كالتالي: كيف يمكن للفرد وللمجتمع أن يبدعا مستقلين عن النص وسيطرة معاييره وقواعده والعمل بإبداعية مستقلة؟

إن الأمر لا يعني عند مناقشة مثل هذه المشكلة خلق ردود أفعال من شأنها تجريح النص، وأصحابه، أو نفي قيمه ومعاييره بقدر ما يعني تحييده وجعل العمل الإنساني الرامي إلى التجديد، والإبداع مستقلين عن سلطة النص والنظر من ناحية أخرى إلى الخلق الإلهي بوصفه إبداعاً متعالياً يختلف بطبيعته عن الإبداع الإنساني.

الخلاصة:

زبدة القول: إذا كانت ثقافتنا مؤسسة على النص، إذن ينتفي دور الإبداع خارجه، أو على أقل تقدير يكون الفعل الإبداعي محكوماً ومقدراً له أن يكون في إطار النص تحديداً، والواقع لا ينبغي لنا نفي الظواهر الإبداعية في مسيرة الحضارة العربية - الإسلامية والتي كانت تدور حول النصوص: الإبداع في الفهم والتفسير والتأويل تأصيلاً واجتهاداً، ولكن كانت هذه الإبداعية محدودة كما قلنا بحدود سلطة النص، تقع داخل دائرته، تخضع لمعاييره، ولم يكن وارداً، وحتى يومنا هذا إبداعية إنسانية مستقلة تشطح، أو تتطاول، وتضع معاييرها الخاصة. ويبدو أن المجتمعات التي تسود فيها «المتون» وتحكمها ثقافة مرجعيتها مطلقة بشكل مباشر أو غير مباشر، تعمل على تهميش العقل الإبداعي (العقل المكوِّن).




قطط عرجاء في بغداد

تنويه

ورد خطأ غير مقصود في العدد 159 بعنوان (قطط عرجاء في بغداد) وهي أصلاً للكاتب علي مدن لذا وجب التنويه والإعتذار

أسرة التحرير



دولة الإمارات العربية المتحدة - حكومة الشارقة - دائرة الثقافة والإعلام
United Arab Emirates - Government of Sharjah - Department of Culture & Information

إدارة الجوائز الثقافية

الجوائز الثقافية

تعلن دائرة الثقافة والإعلام في حكومة الشارقة عن إشهار جملة الجوائز السنوية التي ترعاها الدائرة والتي تشمل ما يلي :

- **جائزة الشارقة للإبداع العربي - الإصدار الأول.**
- **جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي.**
- **جائزة الشارقة للثقافة العربية - اليونسكو-.**
- **جائزة الشارقة للأدب المكتبي.**
- **الجوائز المسرحية:**
  - جائزة التأليف المسرحي.
  - جائزة الشارقة للإبداع المسرحي العربي.
  - جائزة الشارقة الكبرى للمسرح الخليجي.

- **الجوائز المترافقة مع معرض الشارقة الدولي للكتاب على النحو التالي:**

جائزة معرض الشارقة الدولي للكتاب الإماراتي:
  - أفضل كتاب إماراتي (المؤلف إماراتي).
  - أفضل كتاب إماراتي (في مجال الدراسات).
  - أفضل كتاب إماراتي (في الإعداد والترجمة).
  - أفضل كتاب إماراتي (مطبوع عن الإمارات).

- **جائزة معرض الشارقة الدولي للكتاب (لتكريم دور النشر)**
  - أفضل دار نشر محلية.
  - أفضل دار نشر عربية.
  - أفضل دار نشر أجنبية.

- **جائزة معرض الشارقة الدولي للكتاب (شخصية العام الثقافية).**
- **جائزة أفضل كتاب عربي في معرض الشارقة الدولي للكتاب.**
- **جائزة أفضل كتاب أجنبي في معرض الشارقة الدولي للكتاب.**

حكومة الشارقة - دائرة الثقافة والإعلام

إدارة الجوائز الثقافية

إدارة الجوائز الثقافية الهاتف: ٥٦٧١١١٦ / ٦ ٩٧١ + الفاكس: ٥٦٦٢١٢٦ / ٦ ٩٧١ +
الإمارات العربية المتحدة - ص ب: ٥١١٩ الشارقة - الموقع الإلكتروني: www.sdci.gov.ae/awards.html
البريد الإلكتروني: cult.awards@sdci.gov.ae



الحضارة ودور الفكرة الدينية في قيامها

رؤية مالك بن نبي

خاليد فؤاد طحطح



لقد شغلت فكرة الحضارة اهتمام العديد من المفكرين والمصلحين والمؤرخين وقد كان مالك بن نبي أحد هؤلاء المفكرين الذين شغلتهم هذه القضية إذ احتلت عنده مكانة مركزية، ولذلك نجد كتبه جميعاً قد صدرت تحت عنوان ثابت هو مشكلات الحضارة.

وقد عمل على دراستها من زوايا مختلفة، فأحاط بجميع جوانبها التاريخية والنفسية والوظيفية باعتبارها ظاهرة كونية، فكانت كل مشكلة شعب في تحليلاته هي في جوهرها مشكلة حضارته، يقول مالك بن نبي (لا يمكن لشعب أن يفهم مشكلته ما لم يتعمق في فهم العوامل التي تبني الحضارات أو تهدمها).

فما معنى الحضارة؟ وماذا تعني في فكر مالك بن نبي؟

يعتبر مصطلح الحضارة من المصطلحات التي لم تستعمل في الفكر العربي إلا منذ وقت قريب، وقد جاء في لسان العرب تحت مادة الحضر: أنها الإقامة في الحضر أي في المدن والقرى، وهي بخلاف البداوة التي تعني الإقامة المتنقلة في البوادي، فالحضر إذن خلاف البدو، أما الحضارة كمفهوم معاصر فإنها تعبر عن الرقي العلمي والأدبي والفني والتكنولوجي.

وقد بدأت الجذور الأولى للحضارة مع ظهور الزراعة والاستقرار في الحضر، وهو الشيء الذي مكن الإنسان من شق طريق التقدم والتطور والرفاهية والازدهار.

إن اهتمام مالك بن نبي بالحضارة جعله يعرفها من الناحية الوظيفية (بأنها جملة العوامل المعنوية والمادية التي تتيح لمجتمع ما أن يوفر لكل فرد من أعضائه جميع الضمانات الاجتماعية اللازمة لتقدمه (١) وصاغها من حيث التركيب بمعادلة دقيقة: حضارة = إنسان + تراب + وقت).

فمالك يعتبر كل الأجناس والشعوب مؤهلة لإنشاء الحضارة، لأن الله منحها الرصيد الأولي والضروري ألا وهو التراب والوقت، فمتى وجدت الأعمدة الثلاثة (الإنسان، التراب، الزمن) توفرت المواد الخام لإنتاج الحضارة، لكن الأمر عند مالك بن نبي يحتاج إلى مركب تاريخي تكويني بغيابه تبقى العناصر الثلاثة مواد خاماً لا تجدي نفعاً، ومركب الحضارة هذا هو الدين أو الفكرة الدينية عموماً، فالحضارة لا تنبعث إلا بالعقيدة الدينية فلا تظهر في أمة من الأمم إلا في صورة وحي يهبط من السماء يكون للناس شرعة ومنهاجاً، إذ هي على الأقل تقوم أسسها في توجيه الناس نحو معبود غيبي، فكأنما قدر للإنسان ألا تشرق عليه شمس الحضارة إلا حيث يمتد نظره إلى ما وراء حياته الأرضية (٢).

فالحضارة تظهر بدافع الفكرة الدينية وتنتهي بانتهاء هذه الفكرة، لذلك يجب البحث في كل حضارة عن أصلها الديني، لذلك فالحضارة تسير كما تسير الشمس إذ تشرق في أفق معين ثم ما تلبث أن تتحول عنه إلى أفق آخر، فتتشكل الحضارة على شكل دورة تبتدئ بالنشوء والازدهار فالأفول والسقوط، وقد تناول بالدراسة والتحليل هذه النظرية كل من ابن خلدون واشبنجلر وتوينبي (٣).

أما دورة الحضارة عند مالك بن نبي فتمر بثلاث مراحل:

١ - مرحلة الروح.

٢ - مرحلة العقل.

٣ - مرحلة الغريزة.

> مالك يعتبر كل الأجناس والشعوب مؤهلة لإنشاء الحضارة، لأن الله منحها الرصيد الأولي والضروري ألا وهو التراب والوقت، فمتى وجدت الأعمدة الثلاثة (الإنسان، التراب، الزمن) توفرت المواد الخام لإنتاج الحضارة، لكن الأمر عند مالك بن نبي يحتاج إلى مركب تاريخي تكويني بغيابه تبقى العناصر الثلاثة مواد خاماً لا تجدي نفعاً، ومركب الحضارة هذا هو الدين أو الفكرة الدينية عموماً

وتتميز مرحلة الروح بطاقتها الحيوية وفعاليتها وشرارتها وبدورها الكبير في بزوغ فجر حضارة جديدة، لكن سرعان ما تحدث أسباب ووقائع تؤدي إلى تفسخ القيم الروحية شيئاً فشيئاً لتحل مرحلة جديدة هي مرحلة العقل والازدهار المتميزة بالعطاء والإبداع، ثم نتيجة عوامل نفسية واجتماعية يكون من أهم مظاهرها الترف والظلم والفساد المؤذنين بخراب العمران فتنتهي هذه المرحلة لتفسح المجال لانطلاق الغريزة الإنسانية التي تحل محل العقل فتعيد الإنسان مرة أخرى إلى الانحطاط والتخلف، وإذا أردت مثالاً حياً على ذلك فلا بأس أن نستطرد معك في دورة الحضارة الإسلامية عند مالك بن نبي.

تبدأ دورة الحضارة الإسلامية في رأي مالك بن نبي مع نزول الوحي على الرسول صلى الله عليه وسلم بغار حراء، وكانت هذه هي بداية المرحلة الأولى من مراحل الدورة الحضارية التي هي مرحلة الروح، والتي استطاع خلالها العرب البسطاء والمشتتون في قبائل متنازعة أن يصبحوا بناة حضارة وحملة مشعل السلام والفكر والتقدم بعد أن تمكن الإسلام من قلوبهم، واستمرت هذه المرحلة طوال فترة الخلافة الراشدة وحتى حدود موقعة صفين (سنة ٣٨هـ)، حيث كانت هذه المعركة بداية الفصل بين طور الروح وطور العقل الذي دخلت إليه الحضارة الإسلامية مع بزوغ الدولة الأموية واستمرت هذه المرحلة قروناً طويلة استطاع خلالها الإسلام أن يصل إلى أقصى جنوب شرق آسيا وشمال إفريقيا وأجزاء من أوروبا، وبظهور عوامل نفسية واجتماعية بدأ منحنى السقوط والانحدار والأفول مع دخول مرحلة الغريزة إلى الوجود، وما زلنا نعاني إلى اليوم من ويلات هذا الانحدار.

نلاحظ من خلال هذا الاستطراد ما للفكرة الدينية من دور في قيام الحضارات عند مالك بن نبي منذ الأزل، وحتى الحضارة الغربية المعاصرة في نظره قامت على أساس ديني وعقدي (فالروح المسيحية ومبدؤها الخلقي هما القاعدتان اللتان شيدت عليهما أوروبا سيادتها التاريخية) (٤).

أما بالنسبة للشيوعية فإن مالك يعتبرها أزمة للحضارة المسيحية فهي قامت على أنقاض استغلال الدين المسيحي من طرف الكنيسة ودفعت المنتمين إليها إلى التضحية والبذل في سبيلها بكل غالٍ ونفيس ومن ثم فإن قانون الفكرة الدينية ينطبق عليها وإن بشكل مغاير.

من خلال ما سبق نستنتج أن الفكرة الدينية أساس مهم وسبب قوي في نشوء الحضارات عند مالك بن نبي، فهي بمثابة مركب يؤلف بين العناصر الثلاثة (الإنسان، الوقت، التراب)، لتصبح عناصر مبدعة بعد ما كانت عناصر خاملة.

فإذا كانت للحضارة دورة تبتدئ بالنشوء وتمر عبر الازدهار والعطاء وتنتهي بالسقوط، فإن موقع الإنسان قبل هذه المراحل وخلالها وبعدها يطرح أكثر من سؤال، فمالك يعتبر أن الإنسان السابق للحضارة هو شخص بسيط يعيش على الفطرة ومستعد للدخول في طور الحضارة بسرعة لأنه يحمل خصائص تؤهله لذلك، بخلاف إنسان ما بعد الحضارة والذي أصبح يحمل في كيانه جميع الجراثيم والمشاكل التي تعرض لها خلال فترات متفرقة من تاريخه، ويصبح مجتمع ما بعد الحضارة مجتمعاً متصفاً بالجمود وعدم الفاعلية، والميل نحو التخلف والنكوص إلى الخلف، لأن إنسان ما بعد الحضارة عجز تماماً عن تطبيق مواهبه الخاصة على الوقت والتراب لأنها تحللت ومعها بالموازاة تحللت جميع القيم الاجتماعية الأخرى، فأصبح هذا الإنسان خارجاً عن التاريخ، وعن دورة الحضارة.

وهذا التصور ينطبق على المجتمع المسلم بعد سقوط دولة الموحدين في الغرب الإسلامي، لأن إنسان ما بعد الموحدين في نظر مالك بن نبي قد فقد دوره الاجتماعي وأصبح يشكو من مرض مزمن يتجلى في العجز وعدم القدرة على مواجهة المشاكل التي تعترضه، وخلال هذه المرحلة انتقل المشعل الحضاري نحو الغرب الأوروبي الذي امتلك زمام العلوم والاقتصاد والتكنولوجيا، وأصبح الإنسان المسلم بدلاً هذه الحضارة الغربية يستورد

مشكلات التخلف لا تعالج بوسائل جاهزة أنتجتها حضارة أخرى، ولكنها تواجه بحضارة ذاتية قادرة على تحريك الطاقات الموجودة لديها، فالحضارة هي التي تصنع منتجاتها وليس المنتجات هي التي تصنع الحضارة



نفاياتها ومنتجاتها ومنبهراً بها في الوقت الذي عملت فيه هذه الحضارة على طمس كل محاولة جادة للنهضة في العالم الإسلامي، وذلك بوسيلة الاستعمار.

إذا كانت للحضارة دورة تبتدئ بالنشوء وتمر عبر الازدهار والعطاء وتنتهي بالسقوط فإن موقع الإنسان قبل هذه المراحل وخلالها وبعدها يطرح أكثر من سؤال، فمالك يعتبر أن الإنسان السابق للحضارة هو شخص بسيط يعيش على الفطرة ومستعد للدخول في طور الحضارة بسرعة لأنه يحمل خصائص تؤهله لذلك

ويرى مالك بن نبي أن السبب الرئيس لوجود الاستعمار هو القابلية للاستعمار في المجتمع المستعمر فهو إذن نتيجة وليس سبباً فلكي نتحرر من الاستعمار وأثره يجب أن نتحرر أولاً من سببه، وهو القابلية في نفوسنا للاستعمار، يقول مالك (ما استعمروك إلا لوجود القابلية للاستعمار فيك) وهكذا وبعد أن انطلقت شرارة المقاومة الوطنية الصادقة المنبثقة من الدين الإسلامي والمبنية على الجهاد والتضحية، خرج الاحتلال العسكري، لكن ماذا حصل بعد ذلك؟
فإنسان اليوم عندنا أصبح مكبل اليدين، حاول أن يتخلص من وضعه المتخلف فاتجه



من اليمين إلى اليسار عبد السلام الهراس مالك بن نبي الأمير محمد بن عبد الكريم الخطابي كمال الحناوي مدير وكالة الشرق الأوسط للأخبار عبد الوارث الدسوقي مدير جريدة الشعب

إلى طريق استيراد منتجات الغرب وتكديسها، متوهماً بذلك أنه يسير في الطريق الصحيح نحو الحضارة لأنه سوف يقتني جميع منتجاتها، ناسياً أن التكديس والاستيراد هي ظاهرة اجتماعية نفسية تميز مجتمعات عصور الانحطاط، فاستيراد المنتجات ليس أمراً مفيداً للمجتمع، بل هو أمر مضرّ به وبمصلحته.
فمشكلات التخلف لا تعالج بوسائل جاهزة أنتجتها حضارة أخرى، ولكنها تواجه بحضارة ذاتية قادرة على تحريك الطاقات الموجودة لديها، فالحضارة هي التي تصنع منتجاتها وليس المنتجات هي التي تصنع الحضارة.
ترى ما هو الحل الذي يطرحه مالك بن نبي على إنسان ما بعد الحضارة لكي يدخل من جديد في دورة التاريخ؟

الحل هو أن يتغير هذا الإنسان تغيراً جذرياً، لكي يستأنف دوره في حياة الحضارة، ولكي يسير في اتجاه منحى التاريخ الإنساني بعد أن كان خارجه، ولن يكون ذلك إلا بتحويل القيم الروحية إلى قيم اجتماعية فاعلة لا خاملة، فيعود للدين الإسلامي دوره الاجتماعي المطلوب، ومن هنا لا يستبعد مالك بن نبي

أن يحمل المجتمع الإسلامي مشعل الحضارة من جديد، إن هو وفر الشروط اللازمة لها، وفي مقدمتها إحياء الفكرة الدينية بحيث لا يصبح الدين عند المسلم ديناً متوارثاً فردياً قابعاً في المسجد فقط بل ديناً قيماً له دور اجتماعي فاعل، ومن ثم فإن فكرة تحول الحضارة وانتقالها من الغرب إلى الشرق أمر وارد لا محالة عند مالك بن نبي، في ظل شروط معينة حددها قد نتطرق إليها مرة أخرى.

الهوامش

١ـ مالك بن نبي (مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي) ص٥.
٢ ـ انظر (شروط النهضة) ص٥٧.
٣ ـ نفسه.
٤ ـ انظر كتاب خالد فؤاد طحطح (نظريات في فلسفة التاريخ) (مطبعة الخليج العربي. تطوان.

إسهامات الفلاسفة المسلمين في الحركة النقدية

ابن رشد ـ نموذجاً ـ

سليم بتقه

عرف النقد الأدبي في معظم الثقافات الإنسانية، إن لم يكن كلها، فإذا كانت تلك الثقافات عرفت الأدب سواء كان شعراً أم قصاً أم تمثيلاً في مراحل مبكرة، فإن من الطبيعي أن يفرز ذلك آراء نقدية حول ما يقدمه المبدعون، وقد حفظ التاريخ آراء نقدية قديمة، حيث كان لليونانيين دور بارز في تطوير فكر نقدي لا يزال مؤثراً حتى اليوم بفضل تفاعل المفكرين والنقاد العرب المسلمين معه قبل قرون.



لذا فإن دراسة النقد عند الفلاسفة المسلمين لا تتضح إلا في ضوء النقد عند اليونانيين، ذلك أن الثقافة العربية تدين للثقافة اليونانية التي تلقفها العرب وأفاضوا في تفسيرها والإضافة إليها، حيث تأثر الفلاسفة والأدباء والنقاد والبلاغيون العرب بمن سبقهم من فلاسفة اليونان كأرسطو وأفلاطون، حيث بدا هذا التأثر واضحاً خاصة في كتاب (فن الشعر) لأرسطو على الفلاسفة المسلمين أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد، خاصة بعد أن قام بشر بن متى سنة (٣٢٨هـ) بترجمة كتاب (فن الشعر) ومن ذلك الوقت توالت التلخيصات والترجمات لهذا الكتاب، فقد قام بتلخيصه الفارابي، ثم قام بترجمته مرة أخرى ابن سينا وابن رشد ومن ثم بدأت نظرية أرسطو في الشعر تجد صداها في نقد الشعر العربي مع أن هؤلاء الفلاسفة لم يخصصوا كتابات مستقلة بعينها للشعر أو للنقد.

أولاً: الشعر عند ابن رشد:

ينظر ابن رشد (ت ٥٩٠هـ) إلى طبيعة الشعر على أنها تقوم على الخيال، فالشاعر عنده شخص غلبت قوته الخيالية على قوته النظرية، فالشعر بهذا الاعتبار يعود مصدره إلى عنصر نفسي هو إبداع الصور الخيالية المشوبة بالصور الحسية

ولا علاقة له في جوهره بغيرها من الصور العقلية الخالصة والصور الحسية، التي لا أثر للخيال فيها.

وإذا كان أفلاطون (٤٢٧_٣٤٧ق.م) يرى كل الفنون ومنها الشعر قائمة على التقليد (المحاكاة)، وكذلك أرسطو (٣٨٤_٣٢٢ق.م) الذي ارتبطت به نظرية المحاكاة، فإن الفلاسفة الإسلاميين ومنهم ابن رشد اعتبر المحاكاة العمود والأساس في المديح وربط بين المحاكاة والتشبيه، وهو أمر لم يقصده أفلاطون ولا أرسطو من هذا الاصطلاح. يقول: «والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي في غاية الفضيلة».

ترجع جودة الشعر عند ابن رشد وتمامه وجماله في الوصف إذ يبلغ الشاعر في وصفه مبلغاً يخيل إلى السامعين كأنه محسوس أمامهم يبصرونه، ويرى أن هذا اللون من الوصف الرائع يتوفر عليه الشعر العربي، ويذهب إلى أن المتنبي أفضل من يوجد له هذا النوع من التخييل ومن وصف الأحوال الواقعة في الحروب(١)، وكذلك الأمر لدى امرئ القيس وذي الرمة.

يلجأ شعراء العرب في أشعارهم إلى استعمال ما يسميه ابن رشد بالتخييل وهو المقصود عنده بالمطابقة فقط بمعنى وصف الأشياء الخارجية من الجماد والحيوان والنبات، وهذا اللون من الوصف كثير في أشعار العرب. ويغلب على الشعر العربي في نظر ابن رشد محاكاة أشياء محسوسة بأشياء محسوسة، وجل تشبيهاتهم راجعة إلى هذا. كما يوجد فيها تشبيه أمور معنوية بأمور محسوسة بكثرة.
بيد أنه يحكم على شعر المتنبي بأنه «أقرب إلى المثلات الخطبية من المحاكاة الشعرية»(٢) وذلك أنه يستعمل الإقناع والتصديق، الأمر الذي يليق بالخطابة وبالمنطق العقلي، ويلاحظ ابن رشد أن الشعر العربي يعتمد كثيراً على المحاكاة التي تقع بالتذكر، ويعني به أن يورد الشاعر شيئاً يتذكر به شيئاً آخر، فتذكر الشعراء العرب الأحبة بالديار والأطلال مشهور في شعرهم ومن هذا الضرب أيضاً تذكر الأحبة بالخيال أو الطيف وإقامته مقام المتخيل.

ترجع جودة الشعر عند ابن رشد وتمامه وجماله في الوصف إذ يبلغ الشاعر في وصفه مبلغاً يخيل إلى السامعين كأنه محسوس أمامهم يبصرونه، ويرى أن هذا اللون من الوصف الرائع يتوفر عليه الشعر العربي، ويذهب إلى أن المتنبي أفضل من يوجد له هذا النوع من التخييل ومن وصف الأحوال الواقعة في الحروب وكذلك الأمر لدى امرئ القيس وذي الرمة

قال ابن رشد: «وتصرفُ العربِ والمحدثين في الخيال متفنن، وأنحاء استعمالهم له كثير، ولذلك يشبه أن يكون من المواضع الشعرية الخاصة بالنسيب وقد يدخل في الرثاء كما قال البحتري:

خلا ناظري من طيفه بعد شخصه
فيا عجباً للدهر فقد على فقد»(٣).

وأما النوع من الشعر الذي يبالغ صاحبه في الكذب فيعتقد ابن رشد بكثرته في أشعار العرب(٤) والمحدثين وهو ما يستعمله من دعاهم بالسفسطائيين من الشعراء يقول: «وهذا كثير موجود في أشعار العرب، ولكن قد يوجد للمطبوعين من الشعراء منه شيء محمود مثل قول المتنبي:

لبسن الوشي لا متجملات
ولكن كي يصن به الجمالا
وضفرن الغدائر لا لحسن
ولكن خفن في الشعر الضلالا»(٥).

ومن السمات التي يتميز بها الشعر العربي ما يسمى بالتشخيص حيث يضفي الشاعر الحياة والنطق على الجماد. قال ابن رشد: «وها هنا موضع سادس مشهور يستعمله العرب وهو إقامة الجمادات مقام الناطقين في مخاطبتهم ومراجعتهم إذا كانت فيها أحوال تدل على النطق مثل قول الشاعر:

وأجهشت للتوباد لما رأيته
وكبر للرحمن حين رآني
فقلت له أين الذين عهدتهم
حواليك في أمن وخفض زمان
فقال مضوا واستودعوني بلادهم
ومن ذا الذي يبقى سوى الحدثان»(٦).

ثانياً: وظيفة الشعر عند ابن رشد:

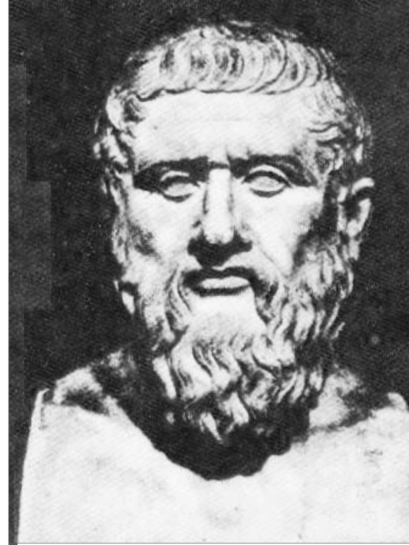
وإذا كان للشعر فعله في نفسية المتلقي فإن ابن رشد اهتم بالجانب الأخلاقي في هذا التأثير، ولذلك قارن بين اليونان والعرب في هذا المجال فقال: «وأما اليونانيون فلم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعراً إلا وهو موجه نحو الحث على الفضيلة، أو الكف عن الرذيلة، أو ما يفيد أدباً من الآداب أو معرفة من المعارف»(٧). فالشعر اليوناني يحث على الفعل الخلقي ويمجده أما الشعر العربي فيصف الأشياء والذوات والانفعالات، فالشعر العربي فيما يذهب إليه عبد الرحمن بدوي ذاتي عاطفي، والشعر اليوناني إرادي يكاد

يكون موضوعياً، أي أن الشعر اليوناني ذو طابع أخلاقي فعال في حين أن الشعر العربي ذو طابع انفعالي فهو شعر المتعة واللذة. فالشعراء اليونان يمدحون الأفعال الخلقية وينفرون من الأخلاق غير الخلقية (٨). لذلك نجد ابن رشد يهاجم شعر الجاهلية هجوماً عنيفاً قائماً على معيار خلقي يقول: «ولكون أشعار العرب خلية من مدائح الأفعال الفاضلة، وذم النقائص أنحى الكتاب العزيز عليهم واستثنى منهم من ضرب قوله إلى هذا الجنس» (٩). مشيراً بذلك إلى قوله تعالى: (والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون). (سورة الشعراء ٢٢٤ ـ ٢٢٧).

فالشاعر يصور هوى نفسه، ومشاعر ذاته، وهيمان هواجسه، وهذا الرأي ذهب إليه الفارابي أيضاً فيما يذكر ابن رشد: «وإن كانت أكثر أشعار العرب إنما هي كما يقول أبو نصر في النهم والكدية» (١٠).

جعل ابن رشد للشعر مقياساً أخلاقياً تربوياً، حيث جعل له وظيفة اجتماعية منصبة على أثره في السلوك الإنساني، وبناء على ذلك هاجم الشعر الجاهلي لأنه في أغلبه يعبر عن الأهواء واللذات والرغبات والتكسب بالمدح، وخاصة النسيب الذي ينطبق عليه تفسير فرويد للأدب على أنه لغة الرغبة، فيدعونا لقراءة الأثر الفني على أنه لغة الرغبة. قال ابن رشد: «وذلك أن النوع الذي يسمونه النسيب إنما هو حث على الفسوق لذلك ينبغي أن يتجنبه الولدان» (١١).

ومع ذلك فهو يعترف بوجود قدر من صور الفضائل في الشعر الجاهلي فهو يقر بما له



أفلاطون

من نماذج تعبر عن الكرم والشجاعة، وهذا النوع من الشعر هو الذي ينبغي أن نهذب به الأطفال ونؤدبهم فقال: «ويؤدبون من أشعارهم بما يحث فيهم على الشجاعة والكرم فإنه ليس تحث العرب في أشعارهم من الفضائل على شيء سوى هاتين الفضيلتين وإن كانت ليس تتكلم فيهم على طريق الحث عليهما وإنما تتكلم فيهما على طريق الفخر» (١٢).

ويذهب ابن رشد في تلخيصه لجمهورية أفلاطون إلى أن شعر العرب في الجاهلية يعج بوصف اللذات الحسية، وهو أمر يضر بالشباب، لذا يجب تحذيرهم من الاستماع إلى هذا الشعر وما أشبهه (١٣).

ويجب أن تهمل العبارات التي تؤدي إلى الاهتمام باللذات، فالشباب ينبغي أن يستمعوا إلى العبارات التي تحذرهم من اللذات والانغماس فيها لأن مراقبة النفس كما قال أفلاطون لا يمكن أن توجد إلا مع الاعتدال وتجنب اللذات الحسية (١٤).

ويرى وجوب منع هذه الأشعار التي تجري على عادة الجاهلية في وصف الأشياء التي لا ينبغي أن توصف (صهيل الحصان ونهيق الحمار) ولا يسمح للشعراء في المدينة أن يحاكوا كل شيء كما اتفق حفاظاً على الذوق والخلق، وعلى سلامة المدينة وقوتها، فإن تقليد الأشياء الرذيلة، أو التي ليس لها تأثير فيما إذا كان شيء مما ينبغي اختياره أو تجنبه كما هو الحال في كثير من أشعار الجاهلية أمر ليست تدعو له أية ضرورة في المدينة، والشعراء في هذه المدينة بالأحرى يجب ألا يسمح لهم إلا بوصف النساء اللامعات وأماناتهن وبصفة عامة الفضائل الخلقية، كما أنه لا يسمح لهم بوصف أي شيء اتفق، وهذا أيضاً ينطبق على الرسامين فلا يجوز لهم أن يرسموا الرذائل، لأن المدن الفاضلة في حاجة إلى أن يكون أطفالها لا يسمعون الأقوال الجميلة فحسب، بل يرون أيضاً الأشياء الجميلة وهكذا فإن الأفعال الجميلة تغرس في أنفسهم بجميع أوجهها (١٥).

من السمات التي يتميز بها الشعر العربي ما يسمى بالتشخيص حيث يضفي الشاعر الحياة والنطق على الجماد. قال ابن رشد: وها هنا موضع سادس يستعمله العرب وهو إقامة الجمادات مقام الناطقين في مخاطبتهم ومراجعتهم إذا كانت فيها أحوال تدل على النطق

لم يجعل ابن رشد للشعر والفن وظيفة أخلاقية تربوية فحسب بل جعل وظيفة اجتماعية سياسية ولذلك هاجم الشعراء الذين يمدحون

الطغاة والمستبدين، ويخبرنا ابن رشد أنه رأى كثيراً من الشعراء ومن الذين نشأوا في المدن الأندلسية يفضلون هذا اللون من الحكم الطاغي ويعتقدون أنه الغاية القصوى، وأن هناك ميزة وفضيلة في النفس الطاغية، ويرون الدوام لهذا الحكم(١٦).

يمكن القول بأن ابن رشد قاس الشعر بمقياس فلسفي أخلاقي وجعله خاضعاً لخدمة المجتمع وللتربية الصالحة، وإذا كانت الغاية من الفن عند أرسطو هي اللذة الجمالية، فإنه مع ذلك لم يوضح بالقيمة الخلقية، فهو لا يرضى للبطل في التراجيديا أن يسقط أخلاقياً. إن ابن رشد ابن حضارته والحضارة الإسلامية حضارة ذات طابع أخلاقي، وليس معنى هذا أنها تنكر القيمة الجمالية وإنما تعطي الأولوية للحق وللخير إذا اقتضى الأمر، على الجمال.

ومن جهة أخرى فإن حكم ابن رشد على الشعر العربي يبدو شديد القسوة، ولكن الواقع أنه يقصد به الشعر الجاهليين، إذ يذكر «شعر العرب» مقابلاً «لشعر المحدثين» تمييزاً بذلك بين شعر الجاهليين وشعر الإسلاميين فلا يمكن أن ننكر العناصر الأخلاقية في الشعر الإسلامي، بل إنه لا يمكن لنا أيضاً أن ننفي الصبغة الأخلاقية نفياً كلياً عن الشعر الجاهلي، إذ إن ابن رشد نفسه يعترف بما في الشعر الجاهلي من تمجيد للكرم، وإن كان يقصر الصبغة الأخلاقية في الشعر الجاهلي على صفتي الشجاعة والكرم فحسب، ويشارك الفارابي ابن رشد في هذا الحكم القاسي.

وما كان يخلو منه شعر العرب في الجاهلية قد وجد في القرآن، ولذلك قال ابن رشد: «وينبغي أن تعلم أن أمثال أنواع هذه المدائح الأربعة للفعل الإرادي الفاضل غير موجودة في أشعار العرب، وإنما هي موجودة في الكتاب العزيز كثيراً»(١٧). وتنبه ابن رشد إلى أهمية الشعر القصصي وإلى عدم توفر الشعر الجاهلي عليه، فبين أنه قليل في هذا الشعر، ولكن توجد القصص في القرآن. وأشار إلى أن الشعر القصصي له تأثير بالغ فيمن صدق به، وأشار إلى قصة يوسف وإلى قصة إبراهيم الخليل – عليهما السلام – وإلى ما لهما من أثر في النفس سواء كان الحزن أو الخوف كما في قصة إبراهيم أو الرقة وما يحث على العمل كما في القصة يوسف وما إلى ذلك من القصص القرآني الذي يقصد به عظة النفس وتحريك الدوافع الأخلاقية. ويلاحظ ابن رشد أنه إذا وقع أي شك في هذه القصص فإنها تفقد تأثيرها وذلك: «هو السبب في أن كثيراً من الذين لا يصدقون بالقصص الشرعي يصيرون أراذل»(١٨).

جعل ابن رشد للشعر مقياساً أخلاقياً تربوياً حيث جعل له وظيفة اجتماعية منصبة على أثره في السلوك الإنساني، وبناء على ذلك هاجم الشعر الجاهلي لأنه في أغلبه يعبر عن الأهواء واللذات والرغبات والتكسب بالمدح وخاصة النسيب الذي ينطبق عليه تفسير فرويد للأدب على أنه لغة الرغبة فيدعونا لقراءة الأثر الفني على أنه لغة الرغبة

ثالثاً: بين ابن رشد، أفلاطون، وأرسطو:

ويبدو ابن رشد قد تأثر بأفلاطون في وضعه الشعر والفن عامة في المرتبة الثالثة من الحقيقة، وفي طرده للشعراء من مدينته الفاضلة لأنهم يؤثرون تأثيراً سيئاً فيمن عداهم من الناس، ويشوهون الحقائق، ولا يفهمون ما يعبرون عنه، وما يصفونه من أشياء وأفعال ولكن ابن رشد لا يوافق نظرية أفلاطون في نظرية المثل ولذلك فإنه غلبت عليه المعايير الأخلاقية والاجتماعية من جهة والمنطقية من جهة أخرى إذ ليس القول الشعري والخطابي والجدلي كالقول البرهاني، فالشعر عاطفي خيالي لا يصلح إلا للجمهور، بل إنه يؤثر تأثيراً سيئاً في الجمهور إن كانت صبغته غير أخلاقية.

والواقع أن ابن رشد تبعاً لأرسطو يرى أن من عيوب الشعر أن يترك المحاكاة الشعرية وينتقل إلى الإقناع والأقاويل التصديقية، وخاصة إذا انضاف إلى ذلك إن كان القول هجيناً قليل الإقناع، وإن كان قد يحسن إذا حسن الإقناع أو كان صادقاً(١٩)، ومن ثم فهو لا يتمسك كثيراً بالجانب المنطقي في الشعر إذ طبيعة الشعر لا يمكن أن تكون خاضعة لقوانين المنطق العقلي خضوعاً تاماً، فيبقى ابن رشد إذن متمسكاً أشد التمسك بالمعيار الأخلاقي متفقاً في ذلك مع أفلاطون الذي فهم من الشعر أنه يغذي الأهواء ويضعف الرجولة ويعزل العقل الذي ينبغي أن يسيطر على الأهواء ويحد من رغبة الإنسان الطبيعية إلى ذرف الدموع.. ويرى أن الموسيقى أيضاً قد تفسد الناس لأنها تهدف إلى إرضاء الجمهور فلا ينبغي للشاعر أن يثير الانفعالات، ولا يأذن أفلاطون إلا بمدائح الأبطال والأناشيد الدينية التي تلتزم الحقيقة أما أرسطو فلا يرى أن الشعر مدرسة تعلم الأخلاق والتربية الصالحة وإن كان لا يقبل أن يعرض على المسرح الانحطاط الخلقي، وأن بطل القصة ينبغي أن يكون ذا

خلق ممتاز، وهذا الموقف الأرسطي يخالف التقاليد اليونانية التي ترى أن رسالة الشاعر تهدف إلى تهذيب الشعب وترقية أخلاقه.

ابن رشد قاس الشعر بمقياس فلسفي أخلاقي وجعله خاضعاً لخدمة المجتمع وللتربية الصالحة، وإذا كانت الغاية من الفن عند أرسطو هي اللذة الجمالية، فإنه مع ذلك لم يضع القيمة الخلقية فهو لا يرضى للبطل في التراجيديا أن يسقط أخلاقياً. إن ابن رشد ابن حضارته والحضارة الإسلامية حضارة ذات طابع أخلاقي وليس معنى هذا أنها تنكر القيمة الجمالية وإنما تعطي الأولوية للحق وللخير إذا اقتضى الأمر، على الجمال

فموقف ابن رشد ليس أرسطاطاليسياً محضاً ولا أفلاطونياً محضاً، وإنما هو موقف حضاري إسلامي يرى أن الشعر والفن عامة مرتبط بالالتزام، والفن في نظر الرسالات والمصلحين والثائرين إنما هو في خدمة المجتمع، وخدمة الرسالة الخلقية، أما إذا انساق الشاعر مع أهوائه ولذاته فقد نزل شعره من أن يكون فناً وأصبح ضرباً من وحي الشيطان، لذلك نزه القرآن النبي من أن يكون شاعراً يهيم في أودية الخيال، أو كاهناً يسحر الناس بسجعه وأخيلته وتصوير لما سيحدث من الحدثان، قال الله تعالى: (وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين) وقال: (وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون ولا بقول كاهن قليلاً ما تذكرون إن هو إلا ذكر للعالمين).

~

خاتمة:

يعد ابن رشد واحداً من الفلاسفة الذين ترجموا كتاب (فن الشعر)، ويعتبر أيضاً الوحيد الذي اختلفت ترجمته عن باقي الترجمات والشروح، فقد لوحظ عليه سوء الفهم للمصطلحات الواردة في الكتاب، ورأى البعض أنه أخطأ في ترجمته، وذلك يرجع إلى تخلصه من الأمثلة التي أوردها أرسطو للنصوص الأدبية اليونانية واستبدلها بالنصوص العربية من شعر وآيات قرآنية، وهذا هو ما جعل الكثير من النقاد والباحثين يظنون أن ترجمة ابن رشد لكتاب أرسطو عبارة عن كتاب مستقل تمتزج فيه أقوال أرسطو مع أقوال ابن رشد، ولكنه استطاع أن يسهم في تحولات كثيرة، تجلت فعاليتها النقدية في قضايا عدة.

وإذا كان ابن سينا والفارابي قد توليا طرفاً من التحول الفلسفي للنقد في المشرق العربي فإن ابن رشد قد عرف الأندلسيين بكتاب (الشعر) لأرسطو وأعطى النقد بعداً فلسفياً نحسبه يماثل ما توصل إليه المشارقة.

لقد ساهم الفلاسفة المسلمون في تنشيط الحركة النقدية الأدبية مستفيدين من ثقافاتهم ومعارفهم التي تلقوها عن الفلاسفة اليونان ومن ثراء النقد العربي وحركته المكثفة التي سادت ذلك العصر ساعين في ذلك إلى توثيق التواصل بينهم وبين النقاد مضيفين لبنة في صرح الحضارة العربية الإسلامية.

الهوامش:

١ــ ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تحقيق سليم سالم، القاهرة، ١٩٧١ ص ١٢٤ ــ ١٢٥.

٢ ــ المرجع نفسه.

٣ ــ المرجع نفسه، ص: ١١٨.

٤ ــ يبدو أنه يقصد بالعرب هنا الجاهليين.

٥ ــ المرجع السابق، ص: ١٢١.

٦ ــ المرجع نفسه، ص: ١٢٢.

٧ ــ المرجع نفسه، ص: ٦٨.

٨ــ عمار طالبي: موقف ابن رشد من الشعر، مجلة الأقلام، دار الجاحظ، بغداد، عدد ١١، ١٩٨٠ ص: ٧٤.

٩ــ الشعر تحقيق عبد الرحمن بدوي الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦ ص: ١٧.

١٠ ــ المرجع نفسه، ص: ٧٦.

١١ ــ نفس المرجع، نفس الصفحة.

١٢ ــ نفس المرجع، نفس الصفحة.

١٣ ــ نفس المرجع، نفس الصفحة.

١٤ ــ المرجع نفسه، ص: ٢٤.

١٥ــ عمار طالبي: موقف ابن رشد من الشعر، ص: ٧٤.

١٦ ــ المرجع نفسه، ص: ١٤١.

١٧ــ ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص: ١٢٨ ــ ١٠٤ ــ ١٠٥ ــ ١٢٣.

١٨ ــ المرجع نفسه، ص: ١٠٤.

١٩ ــ المرجع نفسه، ص: ١٦١.



أبواب

مدخل: مسارب أولى للشك

هالني أنها أبواب لصق أبواب
وآلاف آلاف البشر يدخلون
ويخرجون
ويحدقون بلا عيون
ولا أحد يعرف لماذا؟
باب المتاهة

دخلته للافتضاض
فلما خلعت بصري بحثاً
اكتشفت ارتباك الطريق
وأنه في عين المريد حريق

الباب الأول

حين ولجته بعزم الواثق
وتيقن العاشق
شاغلتني آية المستريب
فعدت خائباً بذهول القشعريرة
الباب الواحد

أدخله بدهشة الشك
فيباغتني أنه أبواب في آن
باب الجنة والنار
الدفء والبرد
شجو العتمة ولهفة البعاد
الطمأنينة والقلق
لكني لم أعرف أين بابي

باب آخر

فتحت ملكوت المحو
وكنست ذاكرة العطش
ثم أغلقته
فانتبهت أني خارج من قبو النسيان

عبدالفتاح صبري

هـارون الرشـيـد وشـارلمـان

قـراءة فـي العلاقـات بين أوروبا والشـرق الإسـلامـي

د. محمود عبد الواحد محمود

كان البحر المتوسط عبر تاريخه الطويل معبراً للتواصل بين الشرق والغرب لا سيما في العصور الوسطى التي شهدت حدوث تحولات مهمة في ضفتي المتوسط، وأدت إلى ظهور ثقافتين حاولت كل منهما أن تتغلب على الأخرى، وعلى الرغم من أن هذا البحر قد شهد موجات من الحملات العسكرية بين العالمين الإسلامي والمسيحي، فإنه عاصر أيضاً حالات متواصلة من التفاعل الثقافي والاقتصادي والحوار الحضاري، إذا انتقلت مؤثرات كل جانب إلى الآخر، مما كان يؤدي إلى حالة من التأثير الثقافي لم تنقطع في علاقات الشرق والغرب.



وربما يعد هارون الرشيد (١٧٠-١٩٣هـ/ ٧٨٦-٨٠٩ م) وشارلمان (٧٦٨-٨١٤م) مثالاً معبراً لقراءة حالة من حالات التواصل السياسي والاقتصادي والحضاري بين الشرق والغرب. فقد مثل هذان العاهلان إمبراطوريتين كانتا تمثلان حالة الشرق الإسلامي والغرب المسيحي خير تمثيل، فمثَّل الرشيد الإمبراطورية العباسية في قمة تألقها، ومثَّل شارلمان اكتمال إعادة اللحمة إلى أوروبا الغربية وإعادة إحياء الإمبراطورية الغربية التي انتهت في أواخر القرن الخامس الميلادي، وكلا الشخصيتين يمثلان حالة شيقة للدراسات المقارنة، فقد اختلف المؤرخون الغربيون والشرقيون على قيمة هاتين الشخصيتين وطبيعة إنجازاتهما وتأثيرهما في التاريخين العباسي والكارولنجي. وانعكس هذا الخلاف على ما تركه المؤرخون الغربيون والوثائق الغربية من تفاصيل بشأن طبيعة العلاقة بين هارون الرشيد وشارلمان، ومدى تبعية أحدهما للآخر. فهل كانت هناك علاقات سياسية بين الرشيد وشارلمان؟ وما حدود هذه العلاقة؟ هل تنازل الرشيد فعلاً عن حماية المسيحيين في بيت المقدس للعاهل المسيحي؟ ما مدى تأثير علاقات الجانبين مع كل من البيزنطيين والأندلس الإسلامي على علاقاتهما ببعضهما؟ الإجابة عن هذه التساؤلات ستكون محوراً لهذا البحث الذي يحاول أن يتتبع طبيعة العلاقات بين هارون الرشيد وشارلمان في ضوء المصادر الغربية والشرقية، على الرغم من سكوت الكثير من المصادر الشرقية عن تناول هذه الإشكالية المهمة البحث حول التقارب وطبيعة العلاقات بين الشرق والغرب في مرحلة تشكل عصراً ذهبياً في التاريخين المشرقي والأوروبي. وربما أن فهم هذه الملفات في عصر الدعوة


الملك شارلمان

إلى الحوار الثقافي والحضاري بين ضفتي البحر المتوسط اسهم في فهم أفضل لتاريخ الحضارتين الإسلامية والمسيحية بعيداً عن الانغلاق الذي ميز مراحل طويلة من علاقات العالم القديم.



شارلمان

حاول شارلمان مواصلة ما بدأه والده بين الثالث (٧٤١_٧٦٨م) في علاقاته مع الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور (١٣٦_١٥٨هـ/ ٧٥٤_٧٧٥م)، فبدأ في أواخر القرن الثامن الميلادي سلسلة من المراسلات الدبلوماسية مع هارون الرشيد. وعلى الرغم من تتبع مصادر التاريخ الوسيط الأوروبية لهذه المراسلات فإن جوانب متعددة منها يكتنفها غموض كبير مما جعل العديد من المؤرخين يشككون في حقيقة وجودها أصلاً. ويقرر الدكتور عبد العزيز الدوري أن المصادر الشرقية إسلامية ومسيحية تخلو من الإشارة إلى أية صلة بين الرشيد وشارلمان، وتنفرد المصادر اللاتينية بذلك، ولكنها مضطربة وغامضة. فلا غرابة إن وجدنا تبلبل الكتاب الغربيين ولجوءهم إلى الخيال لتفسير تلك الصلات والمبالغة في جوهرها(١). يصور المؤرخون الغربيون أسباب هذه العلاقات بما يأتي(٢):

١ - رغبة شارلمان في فتح الأندلس، وحاجته إلى تأييد الخليفة المعنوي له، حتى لا يقف عرب الأندلس بوجهه كعدو للإسلام، كما فعلوا في هجومه على الأندلس وصدوه.

٢ - الخلاف بين شارلمان والبيزنطيين حول وراثة الإمبراطورية الرومانية بعد سنة ١٨٤هـ/٨٠٠م. ويزيد الأمر تعقيداً، العداء بين البابا وبطريرك القسطنطينية للسيادة الروحية على المسيحيين.

٣ - رغبة البابا، حليف شارلمان، تقوية صلاته مع بطارقة الإسكندرية وأنطاكية والقدس ليقفوا إلى جانبه.

٤ - رغبة شارلمان في تسهيل الحج إلى الأراضي المقدسة.

٥ - عداء الرشيد للبيزنطيين، ورغبته في القضاء على نفوذهم المعنويين مسيحيي الشام بتقوية صلاته بالغرب.

٦ - علاقة الرشيد العدائية للدولة الأموية في الأندلس.

استقت جميع الكتابات المتأخرة معلوماتها عن هذه الاتصالات من ثلاثة مصادر أساسية:

_ الحوليات الملكية الفرنجية (٣) Annales Regni Francorum

_ حياة كارل العظيم لاينهارد (٤) Vita Caroli Magni

_ كارل العظيم لأسقف القديس غال (٥) De Carlo Magno by Monk of Saint Gall

ومن المهم الإشارة إلى أن اينهارد وأسقف الغال كانا قد اعتمدا على الحوليات الملكية الفرنجية، وأضافا إليها. فقد كان اينهارد مطلعاً على المراسلات الدبلوماسية في بلاط شارلمان في القرن التاسع، وربما علقت بذهنه بعض الأخبار التي ذكرها في كتابه، إلى جانب ما جاء في الحوليات الملكية الفرنجية (٦).

في سنة ١٨١هـ/٧٩٧م، اتفق والي برشلونة مع شارلمان على تسليمه المدينة وقد تكون هذه الحادثة قد ذكَّرت شارلمان بفشله في حملة رونسيسفال عام ٧٧٨م، ورأى أن يعيد النظر في شن حملة جديدة والحصول على موافقة الخليفة العباسي هارون الرشيد، لا سيما أن العاهلين الفرنجي والعباسي كانا على علاقات سيئة مع القسطنطينية إلى جانب علاقتهما السيئة مع الدولة الأموية في الأندلس (٧) في ظل هذه الظروف المعقدة، أرسل شارلمان في السنة ذاتها (٧٩٧م) وفداً مؤلفاً من ثلاثة رسل، اثنين منهم من الفرنجة هما لانتفريد Lantfrid وسيغموند Sigimund، والثالث يهودي اسمه إسحاق، قام بمهمة الترجمة للوفد. هكذا تتهيأ هذه السفارة في بغداد ثلاث سنوات توفي خلالها سيغموند ولانتفريد. وعاد إسحاق إلى شارلمان. ولا تذكر المصادر المعاصرة مهمة هذا الوفد، ولا شيئاً واضحاً عنه، عدا الحصول على فيل قدمه الرشيد هدية لشارلمان (٨).

والمطلع على رواية اينهارد عن هذه السفارة، يلاحظ مدى اضطرابها وعدم دقة معلومات كاتبها ومبالغاته الكثيرة. فيشير إلى أن

شارلمان «كانت له علاقة صداقة مع هارون Aron، ملك الفرس الذي حكم عموم الشرق، ويتوقع حكمه للهند... وكان هذا الأمير (الرشيد) يفضل صداقته على كل ملوك وحكام الأرض. وكان يعتقد بان علائم التشريف والكرم والسخاء تليق به وحده، ووفقاً لذلك، عندما وقف السفراء المرسلون من قبل شارل لزيارة القبر المقدس ومكان قيامة سيدنا ومخلصنا (المسيح)، بحضرة هارون مع الهدايا وعندما أعلنوا عن رغبة سيدهم فإنه لم يمنحهم طلبهم فقط، بل منحهم ملكية تلك البقعة المقدسة والمباركة، وعند عودتهم، أرسل معهم السفراء وهدايا ثمينة إلى جانب العطور وباقي منتجات الشرق الأخرى، وقبل عدة سنوات من ذلك، طلب منه شارل فيلاً، فأرسل له الفيل الوحيد الذي يملكه» (٩).

إن دراسة متأنية لنص اينهارد، توضح ما يأتي:

١ ــ ان اينهارد جعل من الرشيد ملكاً للفرس وهو غير متأكد من كون الهند ضمن الدولة العباسية.

٢ ــ يبالغ في تفخيم مكانة سيده، بحيث جعل الرشيد أقل منه شأناً.

٣ ــ التأكيد على تنازل الرشيد للسيادة على الأماكن المقدسة في فلسطين.

٤ ــ حاول أن يبرز أن الفيل الذي أرسله الرشيد لشارلمان جاء تلبية لطلب من شارلمان.

وهذه الثغرات دليل واضح على اضطراب اينهارد وعدم دقة معلوماته حول هذه المسألة ويرتبط ذلك بقلة معلومات اينهارد حول الدولة العباسية. ويتساءل الدكتور مجيد خدوري عن حقيقة هذه السفارة، وهل اتصل السفيران بالخليفة؟ وهل جرت مفاوضات سياسية بين الجانبين العباسي والكارولنجي؟

مثَّل هذان العاهلان إمبراطوريتين كانتا تمثلان حالة الشرق الإسلامي والغرب المسيحي خير تمثيل فمثَّل الرشيد الإمبراطورية العباسية في قمة تألقها ومثَّل شارلمان اكتمال إعادة اللحمة إلى أوروبا الغربية وإعادة إحياء الإمبراطورية الغربية التي انتهت في أواخر القرن الخامس الميلادي وكلا الشخصيتين يمثلان حالة شيقة للدراسات المقارنة

يشير المؤرخ الفرنسي برييه Brehier اعتماداً على اينهارد، أن هدف السفارة «حماية المسيحيين في فلسطين» (١٠)، أما الأستاذ بكلر فيلمح إلى عدم وضوح الجوانب التي ناقشها السفراء مع الخليفة العباسي، في المصادر الأصلية (١١)، ويرفض الأستاذ جورانسون الاتفاق على وجود مثل هذه المفاوضات (١٢).

ويتوصل الأستاذ مجيد خدوري إلى استنتاج بعدم وجود دليل يثبت أن شارلمان كان على اتصال مع سفرائه بعد مغادرتهم آخن سنة ٧٩٧م، والراجح أنه كان يجهل ما حدث لهم في الشرق، بعد مغادرتهم بلاطه، إلى أن وصلته أخبارهم من السفيرين اللذين أرسلهما الرشيد لشارلمان سنة ١٨٥هـ/٨٠١م، وأحد هذين السفيرين فارسي أرسله الرشيد لشارلمان والآخر مثل إبراهيم بن الأغلب (١٣) أمير القيروان (١٤).

أرسل شارلمان ممثلين عنه لاستقبال الوفد ولما مثل الوفد بين يدي الإمبراطور، أخبره بأن إسحاق عائد في طريقه، وقد جلب معه فيلاً وهدايا أخرى، أما السفيران الآخران اللذان أرسلهما شارلمان فقد توفيا، وقد وصل إسحاق فعلاً إلى إيطاليا في تشرين الأول من سنة ٨٠١م، إلا أنه لم يلتق بشارلمان حتى تموز من سنة ١٨٦هـ/٨٠٢م، حيث قدم إلى الإمبراطور الفيل واسمه (أبو العباس) وهدايا أخرى (١٥)، هي عبارة عن ثياب فاخرة وعطور ومسك وصندل وخيمة عربية وساعة كبيرة تدل على الأوقات من عمل صناع بغداد وشطرنج بديع (١٦) وهناك تلميح في الحوليات الملكية إلى وصول هذا الوفد من الرشيد إلى شارلمان وقد أخبر هذان السفيران الملك بوصول إسحاق ووفاة المبعوثين الآخرين إلى الرشيد (١٧).

ويبالغ أسقف الغال في مدى انبهار المبعوثين العباسيين بفخامة البلاط الكارولنجي، وعظمة العاهل الفرنجي، إلى الحد الذي صرحا بأنهما لم يريا سابقاً «إلا رجالاً من طين، وبينما يريان الآن رجالاً من ذهب» (١٨)، إلى جانب انبهارهما بما رأيا على مائدة شارلمان (١٩)، وهناك مبالغات أخرى في الحوليات الملكية بشأن عظمة شارلمان وعلو مكانته بين ممالك العالم في ذلك العصر (٢٠).

أرسل الرشيد وفداً لشارلمان سنة ٨٠١م رداً على وفده الذي أرسله له. ومع ذلك، فإن المعلومات التي تنقلها المصادر الفرنجية لا توضح طبيعة مهمة هذا الوفد ومداها. ويرى بارتولد أنه ليس من المعقول أن يكون الرشيد قد أرسل الفيل مع إسحاق بينما أرسل سفراءه مقدماً بأيادٍ فارغة، ويرى أن إسحاق كان من التجار اليهود المتاجرين بين الشرق والغرب، وليس سفيراً. ومما يعزز رأيه هذا، أن مصدرين لاتينيين يذكران أن غاية الوفد الأول كانت الحصول على فيل (٢١). وهكذا، فربما يكون هذا الوفد عبارة عن مجموعة من التجار اليهود والفرنجة، حاولوا أن يحصلوا على الفيل هدية للعاهل الكارولنجي بطلب منه أو بمبادرة منهم. إلا أن ارتباطا لا نتفريد وسيغموند بالبلاط الكارولنجي يلقي بظل من الشك حول هذا الاستنتاج. ويتساءل الدكتور مجيد خدوري حول مهمة الوفد طارحاً سؤالين (٢٢):

١ـ هل ذهب هذا الوفد إلى شارلمان لرد زيارة وفد شارلمان إليه فقط؟

٢ـ هل فاوض هذا الوفد شارلمان لتأليف حلف سياسي، أو لمنح شارلمان حقوقاً في فلسطين أو إسبانيا؟

إن الإجابة عن هذين السؤالين صعبة في ظل المعلومات المحدودة التي تنقلها لنا المصادر الفرنجية وسكوت المصادر العربية الإسلامية. ولا يمكن تحميل النصوص أكثر مما تحتمل بالإشارة إلى تحالفات سياسية. أما مبالغة بعض المؤرخين العرب، مثل الأستاذ جميل المدور (٢٣) في تحميل السفارات المتبادلة بين شارلمان والرشيد مهمات سياسية ودينية وعسكرية فإنها



عبدالعزيز الدوري

بعيدة عن الواقع التاريخي وقد اعتمد المؤرخ بكلر على طروحات المدور ودعم بها وجهة نظره المتوافقة مع وجهة نظر المدور على الرغم من أن استنتاجات الأخير لا تدعمها المصادر المعاصرة الفرنجية أو العربية الإسلامية، وتستند إلى التخمينات التي هي أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع. ويشير الأستاذ بكلر إلى أن توارد الحوادث، يثبت تاريخية هذا الاتفاق على إسبانيا لأن مساعي شارلمان في التعرض لشؤون إسبانيا لقيت نجاحاً بعد مفاوضات رسل شارلمان ويعلل ذلك بإشارته إلى أن المسلمين في إسبانيا وشمال إفريقية عدوا شارلمان حليفاً للخليفة فناصروه (٢٤). وهذا التحليل بعيد أيضاً عن الواقع التاريخي، لا سيما أن المراسلات بين الرشيد وشارلمان كانت أقرب إلى السرية، ولم تكن معروفة على نطاق واسع ولا يكفي توارد الأحداث للوصول إلى هذا التفسير المهم الخيني تعليه فيما بعد مسائل خطرة ترتبط بالعلاقات الكارولنجية ـ الإسلامية.

استمرت الاتصالات الدبلوماسية بين العاهلين العباسي والكارولنجي فبعد وصول إسحاق الناجي الوحيد من وفد شارلمان، أرسل الإمبراطور شارلمان وفداً ثانياً إلى بلاط الخليفة الرشيد في سنة ٨٠٢م وكان اسم أحد السفراء رادبرت Radbert. ولا تشير المصادر الأصلية الفرنجية إلا إشارة بسيطة إلى هذا الوفد. فالحوليات الملكية لم تتعد الإشارة المتواضعة للوفد (٢٥). أما اينهارد فيرى أن الوفد مر في طريقه بالأراضي المقدسة ثم سار إلى بلاط الخليفة في بغداد، وأن السفراء عرضوا على الرشيد رغبات سيدهم، وأنه إلى جانب موافقته على ذلك سمح أيضاً ببسط سيطرة شارلمان على الأماكن المقدسة (٢٦). يلف الغموض مهمة هذا الوفد، حتى في المصادر الأصلية المشار لها أعلاه. فملاحظات اينهارد، والحوليات الملكية، وأسقف الغال، غير واضحة وضبابية (٢٧). ويعلق هالفن Halphen بأن اينهارد مع أنه كان في موقف يساعده على الاطلاع على المراسلات الدبلوماسية، إلا أنه كتب هذه الحوادث في وقت متأخر عن زمنها وبناءً على ذلك يصعب التعويل على صحة هذه العبارة (٢٨). ومما يزيد الموضوع تعقيداً، إهمال المصادر العربية الإسلامية المشرقية والأندلسية المهمة الإشارة إلى هذا الوفد وطبيعته.

ووفقاً للمصادر الفرنجية، وصل مبعوثو الرشيد إلى أوروبا سنة ٨٠٦م، بعد مضي أربع سنوات في وقت كان فيه الأسطول البيزنطي يحاصر ساحل الأدرياتيك الشمالي، إلا أن السفراء استطاعوا المرور رغم كل المعوقات. وقد توفي رادبرت بعد سنة من وصول البعثة إلى أوروبا (٢٩).

وفي أوائل سنة ١٩٢هـ/٨٠٧م، وصل إلى بلاط شارلمان ثلاثة سفراء: عبدالله الذي أرسله الرشيد، وراهبان يمثلان بطريرك القدس توماس هما: جورج George وفيلكس Felix. وليست لدينا معلومات واضحة عما إذا كان وفد الخليفة ووفد بطريرك القدس قد سافرا معاً أو أنهما التقيا في البلاط الكارولنجي مصادفة. إلا أن اينهارد يذكر أن الخليفة مهد الطريق، لكي يتصل الوفدان أحدهما بالآخر، عند الوصول إلى بلاط شارلمان (٣٠)، إلا أنه ليس هناك دليل يؤكد هذه الواقعة (٣١).

> يتضح من تتبع العلاقات بين الرشيد وشارلمان أن هذه العلاقات استندت إلى المصادر الفرنجية المشار إليها، وقد تبادل العاهلان الكارولنجي والعباسي السفارات التي لم تتعد المجاملات الدبلوماسية بين دولتين تفصل بينهما أصقاع واسعة. أما المصادر العربية الإسلامية فسكتت عن هذه المراسلات وطبيعتها مما يجعل الشك يحيط بحجمها ومداها

قدم رسول الخليفة إلى شارلمان هدايا ثمينة، منها صيوان ملون بألوان جميلة ومنسوجات من الحرير والكتان، وروائح عطرية وبلسم، وساعة مائية، وأواني نحاسية كبيرة (٣٢). وبعد أن أمضى السفراء مدة قصيرة ضيوفاً على الإمبراطور غادروا إلى إيطاليا ومنها أبحروا إلى الشرق (٣٣).

يتضح من تتبع العلاقات بين الرشيد وشارلمان، أن هذه العلاقات استندت إلى المصادر الفرنجية المشار إليها، وقد تبادل العاهلان الكارولنجي والعباسي السفارات التي لم تتعد المجاملات الدبلوماسية بين دولتين تفصل بينهما أصقاع واسعة. أما المصادر العربية الإسلامية فسكتت عن هذه المراسلات وطبيعتها مما يجعل الشك يحيط بحجمها ومداها وهكذا فإن غموض ما تطرحه المصادر الفرنجية المعاصرة، وسكوت المصادر العربية الإسلامية، يدفع الباحث إلى الاعتقاد أن هذه الاتصالات بين الرشيد وشارلمان جرت بدعم من التجار في الدولتين العباسية والكارولنجية. وقد قام اليهود باعتبارهم حلقة الوصل آنذاك بين المسلمين والأوروبيين (٣٤)، بدور بارز في تحقيق هذه الاتصالات.

ومهما تكن طبيعة هذه الاتصالات ومداها، وأياً كانت نتائجها فإنها ميزت صفحة مهمة من علاقات إمبراطوريتين كبيرتين، كانت الأولى في قمة قوتها وازدهارها الحضاري، على الرغم من أنها شهدت بدايات الأفول في المراحل التي تلت نهاية عصر الرشيد، وكانت الثانية في مرحلة التشكل والقوة، على الرغم من المخاطر التي كانت تحيق بها، ولاسيما خطر النورمان والمسلمين والمجريين الذين كانوا يتربصون حالات الضعف والانفلات للانقضاض على بعض أقاليمها، وقد حدث هذا فعلاً بعد عهد شارلمان، وعلى الرغم من أن البحر المتوسط كان فاصلا سهل العبور للقوى البحرية عبر العصور، إلا أن كلتا الإمبراطوريتين لم تكونا قوتين بحريتين مما عقد من احتمالات التواصل الواسع بين الجانبين. إن مبالغة المؤرخين في تحميل علاقات شارلمان والرشيد أكثر من حجمها الطبيعي يدل على رغبة المفكرين شرقيين وغربيين على تتبع حالات التلاقي والحوار بين العالمين الإسلامي والمسيحي وهي بحد ذاتها تدعو المؤرخين إلى مزيد من الدراسات المقارنة لتتبع حالات الحوار والصراع بين الشرق والغرب واستنباط الدروس ببعديها السلبي والإيجابي. وربما أن تتبع هذه الجوانب التاريخية تسهم في تفعيل قنوات الحوار الحضاري.

الهوامش والتعليقات

(١) عبدالعزيز الدوري، العصر العباسي الأول، بغداد، ١٩٤٤، ص١٤٩.

(٢) جزيل عبدالجبار الجومرد وآخرون، تاريخ الدولة العربية في العصر العباسي، الموصل، جامعة الموصل، ١٩٨٨، ص ص ٨٧ ـ ٨٨.

(٣) The Royal Annals in: H.R.Loyn and John Percival , The Reign of Charlemagne, Ist ed., London, Edward Arnold , ١٩٧٥., PP. ٤٠ -٤١,٤٢.

(٤) Einhard , The life of Charlemagne, London , Ann Arbor paperbacks, ١٩٦٠., PP. ٤٢ - ٣٤.

(٥) Monk of Saint Gall , De Carolo Magno, In: Lewis Thorpe, Einhard and Notker the Stammerer, two lives of Charlemagne, London , Penguin Books, ١٩٧١., PP. ١٤٥ - ١٤٩..

(٦) مجيد خدوري، الصلات الدبلوماطيقية بين هارون الرشيد وشارلمان، بغداد، مطبعة التفيض الأهلية، ١٩٣٩، ص٤.

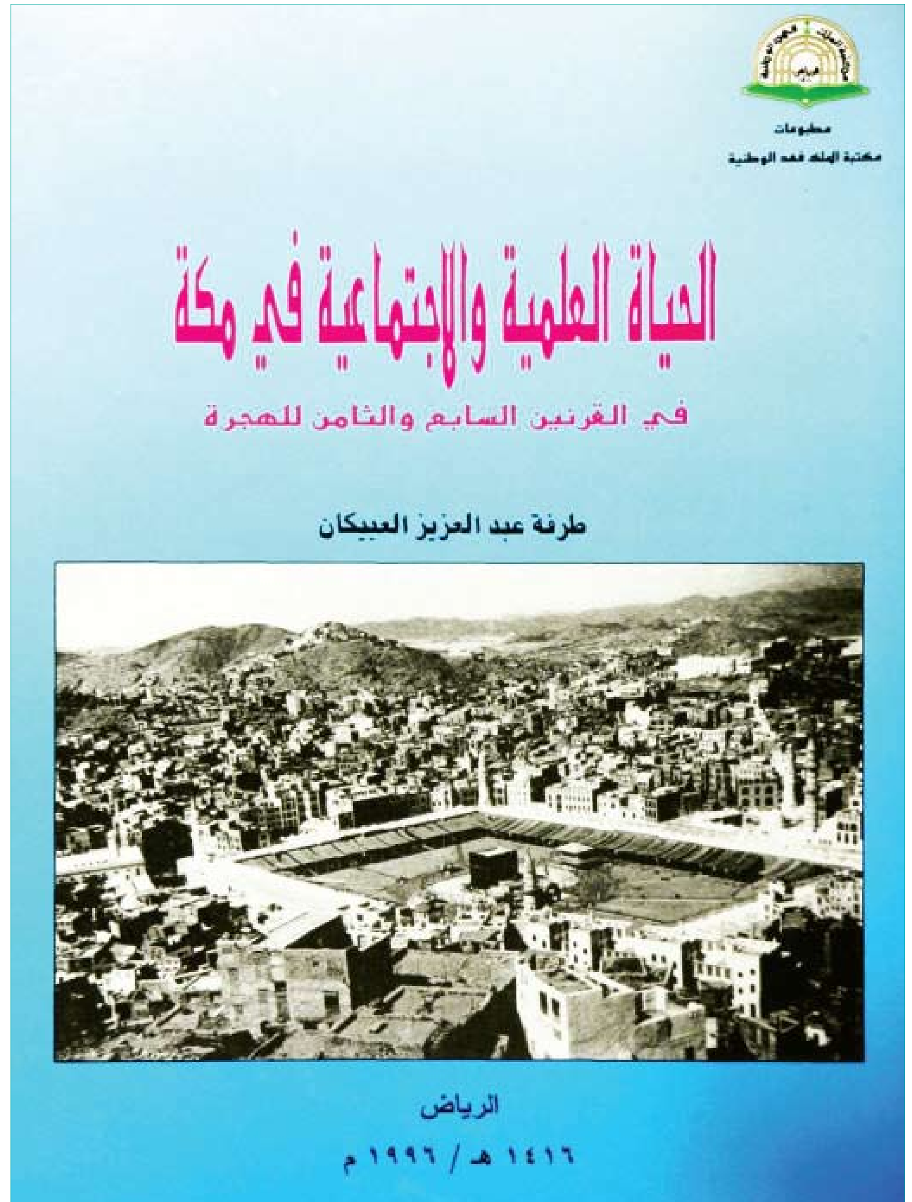
(٧) المصدر نفسه، ص ص ٢٤ ـ ٢٥.

(٨) عبدالمنعم ماجد، العلاقات بين الشرق والغرب في العصور الوسطى، بيروت، مكتبة الجامعة العربية، ١٩٦٦، ص٧٤؛ محمد عبدالله عنان، مواقف حاسمة في تاريخ الإسلام، ط٤،

القاهرة، مؤسسة الخانجي، ١٩٦٢، ص ص ١٨٥ ـ ١٨٦.
(٩) Einhard , OP. CIT., PP. ٤٢ - ٣٤.
(١٠) مقتبس في مجيد خدوري، المصدر السابق، ص ٢٦.
(١١) F. W. Buckler, Harun'ul Rashid and Charles The Great, Cambridge, The Mediaeval Academy of America , ١٩٣١., P. ٢٣.
(١٢) مقتبس في مجيد خدوري، المصدر السابق، ص ٢٦.
(١٣) إبراهيم بن الأغلب (١٨٤ ـ ١٩٦هـ/ ٨٠٠ ـ ٨٠١م): مؤسس إمارة الأغالبة (١٨٤ ـ ٢٩٦هـ) (٨٠٠ ـ ٩٠٨م) التي ظهرت في إقليم إفريقيه أو المغرب الأوسط المعروف الآن بتونس. أسند الخليفة العباسي هارون الرشيد إليه ولاية المغرب في جمادى الآخرة سنة ١٨٤هـ/ ٨٠٠م، واعترف به أميراً مستقلاً استقلالاً جزئياً عن الخلافة العباسية مكتفياً بتبعيته الاسمية للدولة. وقد حاول الرشيد جعل الأغالبة حاجزاً ضد توسع الأدارسة في المغرب الأقصى، استطاع إبراهيم بن الأغلب تأسيس قوة بحرية كبيرة للتصدي للبيزنطيين في سواحل البحر المتوسط وإبعاد خطرهم عن الساحل الإفريقي، وقد استطاع خلفاء إبراهيم بن الأغلب الاستيلاء على قواعد الأسطول البيزنطي في صقلية ومالطة وسواحل إيطاليا الجنوبية والجنوبية الغربية.
للتفاصيل يراجع: جمال الدين الشيال، تاريخ الدولة العباسية، الإسكندرية، ١٩٦٨، ص ص ٦٥ ـ ٦٦؛ خاشع المعاضيدي ورشيد الجميلي، تاريخ الدويلات العربية الإسلامية في المشرق والمغرب، ط١، بغداد، جامعة بغداد، ١٩٧٩، ص ١٩٨ ـ ٢١٤.
(١٤) مجيد خدوري، المصدر السابق، ص ص ٢٦ ـ ٢٧.
(١٥) المصدر نفسه، ص ٢٧.
(١٦) عبد الجبار الجومرد، تاريخ الدولة العربية في العصر العباسي، الموصل، جامعة الموصل، ١٩٨٨، ص ٣٨٣؛ إبراهيم ياس خضير الدوري، عبد الرحمن الداخل في الأندلس وسياسته الخارجية والداخلية، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢، ص ١٩٠. ليس هناك تفاصيل موسعة في المصادر المعاصرة عن الساعة التي أرسلها الرشيد لشارلمان والتي تبالغ بعض الكتابات في انبهار البلاط الكارولنجي بها.
(١٧) Royal Annals in: Loyn and Percival , OP. CIT., P. ٤٢.
(١٨) Ibid., pp. ٤٥ - ٦٤.
(١٩) Ibid.
(٢٠) للمقارنة ينظر: Ibid., pp. ١٤٧ - ١٤٩.
(٢١) ف. ف. بارتولد، دراسات في تاريخ فلسطين في العصور الوسطى، ترجمة عزيز حداد، ط١، بغداد، مركز الدراسات الفلسطينية، ١٩٧٣، ص ٥٣ ـ ٥٧؛ عبد العزيز الدوري، المصدر السابق، ص ١٥٣.
(٢٢) مجيد خدوري، المصدر السابق، ص ص ٢٧ ـ ٢٨؛ محمد عبد الله عنان، مواقف حاسمة، ص ص ١٨٥ ـ ١٨٦.
(٢٣) يرى الأستاذ جميل نخلة المدور في كتابه (حضارة الإسلام في دار السلام) الصادر في (القاهرة مطبعة المقتطف ١٨٨٨) أن الهدف من المراسلات الاتفاق على غزو إسبانيا والقضاء على سلطة الأمويين ثم تقسيم ثروة البلاد بين الدولتين العباسية والكارولنجية ويشير الأستاذ المدور إلى أن الوفد الذي أرسله الرشيد زار الشام وبيروت ومرسيليا وروما، حيث التقى الوفد شارلمان في المدينة الأخيرة وحصل اتفاق بين الرشيد وشارلمان على فتح إسبانيا وتفويض شارلمان بهذه المهمة.
للتفاصيل ينظر مجيد خدوري، المصدر السابق، ص ص ٢٨ ـ ٣٠.
(٢٤) F.W.Buckler , OP. CIT., PP. ٢٥ - ٢٧.
(٢٥) Royal Annals , in Loyn and Percival , OP. CIT., PP. ٤٠ - ٤٢.
(٢٦) Einhard , OP. CIT., PP. ٤٢ - ٤٣.
(٢٧) للمقارنة ينظر:
Royal Annals, in Loyn Percival, OP.CIT. PP. ٤٠ - ٤٢, Einhard, OP. CIT., PP.٤٢ - ٤٣ Monk of Saint Gall, OP. CIT., PP. ١٤٣-١٤٧.
(٢٨) مقتبس في مجيد خدوري، المصدر السابق، ص ص ٣٤ ـ ٣٥.
(٢٩) Einhard , OP. CIT., PP٤٢ -٤٣; Royal annals, in H.R. Loyn and Percival, OP. CiT. PP. ٤٠ - ٤٢; Monk of Saint Gaint Gall, Op. CIT., OP. CIT., P.١٤٣-١٤٧.
(٣٠) Einhard , OP. CIT., P. ٤٢ -٤٣.
(٣١) مجيد خدوري، المصدر السابق، ص ص ٣٦ ـ ٣٧.
(٣٢) المصدر نفسه، ص ص ٣٧ ـ ٣٨. ويقدم الأستاذ بكلر دليلاً على ذلك هو وجود قطعة من هدايا الرشيد في مكتبة عميد كاتدرائية درم Durham. وقصة انتقالها إلى هذه المكتبة ترتبط بانهيار الإمبراطورية الكارولنجية سنة ٨٨٨م، وانتقال هدايا الرشيد إلى الدوقات الفرنجة. فلما خطب الدوق هيو بهو أخت الملك اثلستن Aethlestan واسمها اتلدا Aethelda، أرسل بعض هذه الهدايا إلى ذلك الملك الإنجليزي وبعد اثنتي عشرة سنة من هذا التاريخ، أهدى الملك قسماً من هذه الهدايا إلى دير القديس كثبرت Cuthbert، ثم خرب هذا الدير سنة ١٠٤٠م، فأخذ الرهبان بعض آثاره النفيسة واحتفظوا بها ومنها هذه الهدية إلا أنه تلف بعضها سنة ١٨٢٧م، ولم يتبق إلا قطعة صغيرة مكتوب عليها عبارة «لا إله إلا الله» وهي المحفوظة الآن في كاتدرائية درم. للتفاصيل يراجع:
F.W. Buckler , OP. CIT., P. ٤٤; مجيد خدوري، المصدر السابق، ص ص ٣٧ ـ ٣٨.
(٣٣) مجيد خدوري، المصدر السابق، ص ص ٣٧ ـ ٣٨.
(٣٤) حول نشاط التجار اليهود بين أوروبا والشرق يراجع:
William Atkinson, A History of Spain and Portugal,London,١٩٦,pp.٥٠ - A ٦Solomon Grayzel ,
History of the Jews, New ed., New York, ١٩٦٨, PP. ٢٦٥ - ٢٧٠.

الحياة العلمية والاجتماعية في مكة
في القرنين السابع والثامن للهجرة

د. علي عفيفي علي غازي



منذ أن انتقل الثقل السياسي من الحجاز بعامة، ومن المدينة بخاصة، بانتقال عاصمة الخلافة إلى دمشق وبغداد، ثم القاهرة؛ اتسمت مكة والمدينة بالهدوء والاستقرار، وغلب عليها الطابع الروحي والعلمي، فانصرف أهلها للعلم والعبادة، ورغم ذلك لم تنقطع الصلات بين الحجاز والعواصم والناس، بل استمر محط الرحال، ومهوى الأفئدة، إليه يفد طالبو العلم، والمحبون، والتجار، والحجاج، والمعتمرون، فاجتذاب الرحالة المسلمين حتى لقد أغرت المدينتان المقدستان غير المسلمين -كذلك - بالوفادة إليها.

وكانت مكة في القرن السابع الهجري بلدة صغيرة هادئة، وكانت حياة المكيين عادية كغيرها؛ يغدو الناس إلى أعمالهم وشؤونهم اليومية في الأسواق؛ حيث دكاكينهم وتجارتهم، أو في المزارع؛ حيث زراعتهم ونخيلهم الذي حاز شهرة فائقة، أو في وظائفهم الأخرى، وفي طلبهم العلم في المسجد الحرام وبين المدارس المنتشرة حوله.

وتنفرد مكة من بين مدن العالم جميعاً - نظراً لأهميتها الدينية في قلوب المسلمين - باجتذابها هجرات من آفاق العالم الإسلامي،



وكان لذلك أثر كبير في تركيبتها السكانية، حتى صار السكان الأصليون قلة، وسط جموع تتدفق سنوياً في موسم الحج والعمرة، فيستقرون فيها عائلات وأفراداً يتّاجرون أو يجاورون، ويتعلمون أو يُعَلِّمُون.

وعلى مرِّ القرون ازداد الوافدون والمجاورون زيادة كبيرة، بينما قل عدد الأهالي الأصليين، لكن المحور الذي تدور حوله حياة أهل مكة والواردين إليها هو (موسم الحج)، فلولا المقدسات ما أمكن تصور ازدهار مدينة مثل مكة في تلك الفيافي القاحلة عبر القرون الطوال، بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ، فتحققت دعوة نبي الله إبراهيم عليه السلام لهذه المدينة المباركة «فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُم مِّنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ».

وكان أمراء مكة من الأشراف الحَسَنِيِّينَ - نسبة إلى الإمام الحسن بن علي بن أبي طالب رضي الله عنهما - فقد استطاع قتادة بن إدريس بن مطاعن بن عبد الكريم الحسني الينبعي في سنة (٥٩٧هـ/١٢٠٠-١٢٠١م) أن ينتزع إمارة مكة من أمرائها الهواشم.

وقد حكم بنو قتادة الحسنيون مكة منذ سنة ٦١هـ/١٣٠١م إلى أن ضمها الملك عبد العزيز آل سعود طيب الله ثراه في عشرينات القرن العشرين، وقد تكاثرت الأسرة الحسنية بمكة حتى غدت إحدى طبقاتها، خصوصاً أبناء وأحفاد أبي نُمي محمد بن حسن بن علي بن قتادة الحسيني (٦٥٤-٧٠١هـ/١٢٥٦-١٣٠١م).

وسكان مكة الأصليون من قبيلة قريش، بالإضافة إلى بعض القبائل والعشائر التي استقرت في جوار قريش، وقد زحف معظم القرشيين مع الفتح الإسلامي إلى الشام والعراق ومصر والمغرب وغيرها واستقروا فيها، ولم يبق من القرشيين الأصليين في مكة إلا القلة منهم مع بعض الأسر والعشائر البدوية، التي استقرت بجوار مكة، ويُعَدُّ المكيون هؤلاء الربع أو الثلث من مجموع القاطنين بمكة.

ومن سكان مكة الأصليين - كذلك - بعض الأسر، مثل: آل الشيبي، كما برزت في مكة بعض العائلات في المجالات العلمية والاجتماعية وهي ليست في أصلها مكية، ولكنها استقرت خلال القرنين السادس والسابع الهجريين. ومن هذه العائلات: النويريون، والظهريون، والطبريون، والفاسيون، الذين تقلدوا وظائف دينية، وبرزوا في المجالات العلمية، حتى أصبحوا جزءاً من المجتمع المكي.

إضافة إلى ذلك وجد الوافدون أو المجاورون، وهم أولئك الذين قدموا من جميع بقاع العالم الإسلامي بقصد الحج واستقروا بمكة على مرِّ القرون واختلطوا بسكانها واندمجوا في المجتمع المكي، وصاروا يُكَوِّنُون جزءاً من



هيكلها الاجتماعي إلا أنهم ليسوا في الأصل من طبقة واحدة فمنهم أعيان وعلماء وطلبة علم، ومنهم التجار، الذين قدموا للتجارة بمكة وبقوا فيها وتزوجوا واستقروا، ومنهم من وفد للاستقرار طلباً للعبادة بجوار البيت الحرام أو المسجد النبوي، ومنهم المتصوفة والزهاد، وهم ينتمون إلى جنسيات مختلفة.

لم يكن المجاورون عنصراً سلبياً في المجتمع المكي يتلقون التأثير من المحيط الجديد الذي انتقلوا إليه فحسب، بل كانوا يعيشون في صميم المجتمع، فيؤثرون ويتأثرون، ولا شك أنهم حملوا معهم كثيراً من عاداتهم وتقاليدهم، ونشروها دون قصد منهم.

وكانت تجارة مكة – في الغالب – بأيدي هؤلاء المجاورين، الوافدين، مما جعل الحساسية في أهل مكة تجاههم؛ لشعورهم أنهم سُلِبُوا كثيراً من مصادر رزقهم، وكان أبناء الجيل الأول من الوافدين يعانون من صعوبة في التفاهم مع السكان الأصليين الذين لهم عاداتهم وتقاليدهم الخاصة بهم، إلا أن الجيل الثاني ما لبث أن امتزج في المجتمع المكي بالمصاهرة والمعاشرة إلى أن صار أكثر أهل مكة خليطاً في خَلْقِهِم وخُلُقِهِم، وأدى هذا الامتزاج إلى تنوع الملبَس والمأكَل، كما أدى إلى ركاكة في لغة المكيين بعد أن كانت لغة قريش هي العربية الفصحى، ثم دخلت فيها بعض الألفاظ التركية والهندية والفارسية وظهر تنوع الملبس في العمامة الهندية إلى جانب القفطان المصري، والجبة الشامية فكأنك تعيش في وسط يكتظ بمجموعات متباينة من الأمم المختلفة ولكن يجمع هؤلاء جميعاً رباط ديني متين؛ هو انتماؤهم إلى الإسلام.

أما المرأة المكية فكانت عنصراً فعالاً في

المجتمع المكي كونها أحد مقومات هذا المجتمع، ودورها لا يختلف عن دور المرأة في سائر الأقطار الإسلامية، إلا أن المصادر التاريخية التي عنيت بهذه الفترة التاريخية، أشارت إلى بعض الوظائف التي شغلتها المرأة في المجتمع المكي كالنظارة على الأوقاف، أو توليتها لمشيخة بعض الأربطة وهذا مما يدل على مكانتها في تلك الفترة.

ومن مظاهر الحياة الاجتماعية في المدينة المقدسة الاحتفال بمطلع أول كل شهر هجري (الأشهر القمرية) والاحتفال بقدوم المَحْمَل، وفيما يتعلق باستقبال أهالي مكة للمحمل فالمعلومات قليلة جداً، ولكن كانت عادة أمراء مكة الخروج لاستقبال المحمل وتقديم كل ما يحتاجه من خدمة، كما أن قدومه كان مناسبة تحمل تباشير الخير والرفاه لأهل مكة والمدينة وحكامهما حيث ترسل الهبات والصدقات بصحبة المحمل، بالإضافة إلى أن إمرة المحمل تسند إلى كبار الأمراء المماليك، الذين على أمراء مكة والمدينة استرضاؤهم ولذا استحق منهم الاهتمام وحسن الاستقبال.

وكان أهل مكة والمدينة يتأهبون طوال شهر شوال لاستقبال الحجاج ومحمل الكسوة في ذي القعدة وأوائل ذي الحجة، فبعد أن يمر محمل الكسوة بينبع وبالمدينة المنورة، فيحتفل أمراء المدينتين به احتفالاً كبيراً ثم يتوجه إلى مكة، فيخرج أمير مكة لتلقيه على مسافة منها فيترجل عن جواده ويقبل خف جمل الكسوة ثم يسير في صحبة أمير الحج ورجال الركب حتى يدخل مكة، وكانت العادة أن يُكلف أمراء الحرمين وينبع بالإضافة إلى تقبيل خف الجمل، تقديم الحيوانات والأموال للأعراب، الذين يحرسون الطريق لتأمين المحمل.

ومن المعروف أن العنصر السكاني من حيث الجنس والدين وطبقات المجتمع ثم العادات والتقاليد والأعياد والاحتفالات والألبسة والأطعمة والمنشآت الاجتماعية فضلاً عن الأحوال السياسية، والأوضاع الاقتصادية، كل ذلك عوامل مؤثرة في الحياة الاجتماعية في أي بلد من البلاد. ومكة والمدينة هاتان المدينتان المقدستان لهما من الأهمية ما جعلهما تنفردان في بعض العوامل المؤثرة في حياتهما الاجتماعية، أهمها: الحج وأوقاف الحرمين والمجاورون.



لقد أتاح الحج للمجتمع المكي والمدني الاختلاط بأبناء الشعوب الإسلامية الوافدين إلى المدينتين المقدستين للحج والزيارة، فيحتكون بهم ويتفاعلون معهم، ويرون ملبسهم ومأكلهم ولهجاتهم التي يتحدثون بها، ويطلعون على جانب من عاداتهم وتقاليدهم، خصوصاً وأنهم يقيمون مدة لا تقل عن شهر في مكة، ومثلها أو أقل منها في المدينة، فيتعايشون مع هؤلاء الحجاج، ويشهدون عن كثب ما يمارسون من نشاطات، وليس بوسع أفراد المجتمعين إلا أن يتأثروا فيما يرون.

وقد يتطور هذا التعايش بين المجتمعين: المكي والمدني والحجاج، وتحصل بعض المصاهرات التي تؤدي إلى امتزاج هذه الأجناس القادمة إلى الحج، فيختلطون ببعضهم، ولا يزال المجتمع المكي والمدني في عصرنا الحاضر يعكس آثار ذلك بشكل ملحوظ، فنجد هذا الامتزاج ظاهراً في كثير من الأمور. ولذا فإنه من المؤكد أن الحج قد أثر تأثيراً قوياً في المجتمع المكي والمدني.

مكان قدم سيدنا ابراهيم



وكانت أوقاف الحرمين تشكل مورداً اقتصادياً له أكبر الأثر في إنعاش الحياة الاجتماعية في المدينتين المقدستين، وتأمين الحياة الاجتماعية لسكانهما كما كان يُنفق منها على مصالح الحرم المكي والمسجد النبوي، علاوة على المؤسسات الدينية والخيرية، وبخاصة المدارس والأربطة التي أنشئت في مكة والمدينة، وكان جزء من ريع بعض الأوقاف يذهب إلى أمراء الحرمين الشريفين، وبعضها إلى الفقراء والمجاورين، وكانت هذه الأوقاف معظمها في مصر والشام والباقي منتشر في أنحاء العالم الإسلامي، وكان

ربعها يحصل إلى المدينتين المقدستين في كل عام لتصرف في وجوهها.
وقد شهد القرنين السابع والثامن للهجرة نهضة علمية كبيرة بمكة، تحاول أن تبحث جذورها وتطوراتها الباحثة طرفة عبد العزيز العبيكان في مؤلفها «الحياة العلمية والاجتماعية في مكة في القرنين السابع والثامن للهجرة»، من خلال خمسة أبواب تحتوي على عشرين فصلاً تناولت مختلف جوانب الحياة العلمية والاجتماعية خلال القرنين المذكورين اللذين لم يحظيا بعناية الباحثين، ربما كما تحاول الباحثة أن توضح نتيجة لغموض تاريخ مكة في هذه الفترة، نظراً لندرة المعلومات الواردة في المصادر التي كتبت في تلك الفترة عن الحجاز، فلم تمدنا إلا بالنزر القليل الذي يتركز بالدرجة الأولى على تاريخ مكة الديني، كإقامة الحج ونحو ذلك، ونادراً ما تشير إلى أوجه الحياة السياسية والاقتصادية والحضارية لهذا البلد، إذ كان المؤرخون قليلي الاهتمام بالنواحي العلمية والاجتماعية المتعلقة بمكة على الرغم مما شهده هذين القرنين من تغييرات تاريخية جسيمة في معظم أنحاء العالم الإسلامي، ففي أواخر القرن السادس الهجري وأوائل القرن السابع للهجرة أصاب الدولة العباسية شيء من الانتعاش خلال حكم الخليفة العباسي الناصر لدين الله أبي العباس ابن المستضيء، وما كاد ينتصف القرن حتى اجتاح المغول العاصمة العباسية بغداد، في الوقت الذي كان الأيوبيين في مصر والشام يلفظون أنفاسهم الأخيرة ولم يتموا مهمتهم في إخراج الصليبيين، ولولا المماليك الذين نجحوا في وقف الزحف المغولي وكانت مكة موضع اهتمامهم كما كانت موضع اهتمام الأيوبيين من قبلهم، علاوة على اهتمام الخلافة العباسية وملوك الدولة الرسولية في اليمن.

وجاء الباب الأول من الدراسة بعنوان «لمحات تمهيدية»، متضمناً ثلاثة فصول: الفصل الأول تناول «مصادر تاريخ مكة في القرنين السابع والثامن للهجرة» من خلال التعريف ببعض المصادر المخطوطة والمطبوعة، وبمزاياها وكيف استفادت منها الباحثة في إعداد هذه الدراسة وهي المصادر ذات القيمة الأساسية لموضوع البحث، مع الإشارة إلى المراجع الحديثة المتأخرة، لتؤكد على ما لهذه المصادر من أهمية بالغة في تصوير أحوال مكة في الحقبة المذكورة، خصوصاً وأن مكة بقيت محرومة من أي كتب صنفت في تاريخها مدة تقرب من خمسة قرون.



أما الفصل الثاني فيلقي الضوء على «الوضع السياسي في مكة في القرنين السابع والثامن للهجرة»، في محاولة من الباحثة لتذكير القارئ ببعض الحقائق عن وضعها السياسي، ليكون على بينة من أمرها، فلا يمكن أن تكون الحياة العلمية والأحوال الاجتماعية بمعزل عن الأوضاع السياسية، فتعطي فكرة عامة ولمحة سريعة عن الحكام الذين حكموا خلال الفترة من الأشراف الحسنيين، رغم تبعية مكة للأيوبيين أولاً ثم المماليك من بعدهم، وتبعيتها اسمياً للخلافة العباسية في بغداد ثم في القاهرة. الأمر الذي جعلها



تنعم بالأمن والاستقرار طوال الفترة محل الدراسة، ثم تناولت فترات الأمن والاضطراب التي سادت تلك الحقبة، وذلك لأن الوضع السياسي هو الوعاء الذي تدور في نطاقه الحياة العلمية والاجتماعية، إذ لا يمكن فهم جوانب تلك الحياة في أي بلد من البلدان إلا في نطاق الأوضاع السياسية لذلك البلد، بالنظر لتلازم تلك الأوضاع ببعضها. ولاحظت المؤلفة اهتمام الأيوبيين والمماليك من بعدهم بالمدينة المقدسة والذي تجلى في إقامة المنشآت كالمدارس والأربطة، واهتمام المماليك بنوع خاص بالمؤسسات العلمية الأمر الذي أدى إلى ظهور حركة علمية ملحوظة فيها.
أما الفصل الثالث فهو عن «موقف الإسلام من العلم والتعليم»، فيتناول الإشارات الواردة في القرآن الكريم عن فضل العلم والعلماء، والآيات التي تدعو المسلمين بقوة إلى الدراسة، وتحثهم على البحث والترحال في سبيل العلم وحض الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة على طلب العلم واستقراء واستقصاء آيات الكون التي خلقها الله سبحانه وتعالى، مع الإشارة إلى نشوء العلوم في صدر الإسلام، إذ أن ما شهده العالم الإسلامي منذ فجر تاريخه من حركة علمية دائبة، في علوم الدين من قرآن وحديث وفقه،

ماهو إلا نتيجة منطقية للموقف الذي اتخذه الإسلام من العلم وأهله وتشريفه لهم فقد صار الخلفاء على نهج النبي صلى الله عليه وسلم في إرسال المعلمين لتعليم الأمصار والبلاد المفتوحة، الأمر الذي أدى إلى انتشار العلم في العالم الإسلامي وازدهار الحركة العلمية فيه، وانعكس ذلك بطبيعة الحال على الحرمين الشريفين لما لهما من قدسية في نفوس المسلمين ثم كان لانتقال النشاط السياسي من الحجاز إلى خارج الجزيرة سبباً في تركيز أهله على العلوم وطلبها.

أما الباب الثاني وعنوانه «الحركة العلمية والتعليم والمؤسسات التعليمية في مكة في القرنين السابع والثامن للهجرة» فإنه يضم أربعة فصول، يختص الفصل الأول منها بدراسة «الحركة العلمية والتعليم في مكة» بصورة عامة، وجذور هذه الحركة، ودور المسجد الحرام في تلك الحركة، إذ كان عامراً بحلقات التدريس التي كان أكابر الشيوخ يعقدونها في جنباته، ومزدحم برجال الحديث والقراء وأصحاب الفتوى ولهذا فقد كان للمسجد الحرام دور بارز في رقي الأمة الإسلامية وتطورها في مختلف المجالات الدينية والفكرية والحضارية منذ فجر الإسلام، الأمر الذي جعل مكة المكرمة تحتل مكانة تبوئها لأن تصبح مركز علمي بارز في الحياة العلمية الإسلامية.

واختص الفصل الثاني بدراسة «المؤسسات التعليمية والعلمية» فأكدت على أن المسجد الحرام لم يكن وحده ملتقى العلم والعلماء والأساتذة والطلاب، بل كانت هناك أماكن أخرى يمكن اعتبارها مؤسسات تعليمية أدت دورها في الحركة التعليمية في مكة المكرمة ومنها المساجد والكتاتيب والأربطة والمدارس ثم اتسعت حركة العلم فشملت مؤسسات كثيرة أخرى، ثم أوضحت نظام الدراسة في تلك المؤسسات فهناك دراسة نظامية في المدارس، ودراسة وسط بين الانتظام وعدمه وتتم في الأربطة والزوايا، ودراسة في مقامات المذاهب الأربعة، ثم تناولت دور المساجد والكتاتيب والأربطة والمدارس في عملية التعليم ونشر العلم خلال الحقبة محل الدراسة. وإلى جانب هذه المؤسسات التعليمية وجدت الدروس الخاصة التي دأب عليها بعض الأمراء المسلمين وبعض التجار الموسرين، إذ كانوا يدفعون لمن يقوم بتدريسها أجراً معلوماً أم ملساعد على نشر العلم بين المسلمين من أبناء مكة والوافدين إليها، كما تحدثت الباحثة في هذا الفصل أيضاً عن الدروس التي كانت تلقى في المنازل التي كانت تقوم بالدرجة الأولى على الآباء والأقارب لتعليم الإناث، وعن المكتبات وما لها من دور في نشر التعليم وفي الحركة العلمية والتعليمية.

أما الفصل الثالث فتناول «رجال الحركة العلمية» بدراسة الأساتذة الذين تصدوا للتدريس، والطلاب، وخلصت إلى أنهم طبقتين: طبقة تدرس في المسجد الحرام، وطبقة في المدارس المستقلة، وأن هؤلاء المدرسون لم يكونوا من بلد واحد وإنما جاءوا من مختلف البلدان ثم انتقلت لدراسة المكانة الاجتماعية التي احتلها العلماء في المجتمع المكي والاحترام والتبجيل، نظراً لأنهم ورثة الأنبياء، وذكر الأعمال التي مارسوها (خلاف التدريس) خلال فترة الدراسة، ومن أهمها: الإفتاء، التجارة، العطارة، عقد الأنكحة وتوثيق العقود، الفراشة والحجابة، الأذان في المساجد، مع التطرق إلى مدرسي المسجد الحرام.
وتناول الفصل الرابع «أساليب التعليم والرحلات العلمية والإجازات»، فتحدث عن الأساليب التي أتبعت في التعليم والتي يدخل ضمنها الرحلة في طلب العلم، والإجازات العلمية التي تحتل مكانة خاصة في عملية



التعليم عند المسلمين، إذ كان المتعلمون منهم يحرصون على الفوز بها لتتويج جهودهم في طلب العلم، لتكون دليلاً على بلوغهم مرتبة علمية سامية تؤهلهم للتدريس، بل كان يحرص على كسبها الكبير والصغير كشهادة يفخر بها الإنسان بين أقرانه وأترابه. وذكرت عدد من العلماء الذين منحوا بعض الإجازات في مكة وعدد من الأشخاص الذين تلقوا تلك الإجازات عنهم، ثم الإجازة بالمراسلة. في دليل على ازدهار الحركة العلمية والتعليمية. كما تناول هذا الفصل أيضاً مرتكزات أساليب التعليم حيث كانت الدراسة تبدأ بالكتاب ثم حلقات المساجد، وإذا ما وجد الطالب في نفسه المقدرة الكافية والكفاءة العلمية جلس مجلس المعلم بمناقشة العلماء فإذا أثبت جدارته وأكد تفوقه استحق لقب المعلم واستطاع أن يرأس إحدى الحلقات العلمية. وجاء الباب الثالث بعنوان «مظاهر متفرقة للحركة العلمية في مكة خلال القرنين السابع والثامن للهجرة»، ليضم أربعة فصول. في الفصل الأول تحدثت الباحثة عن العلوم التي راجت في مكة، وأقبل عليها الناس خلال حقبة الدراسة على اختلاف أنواعها، كالعلوم الدينية (التفسير، القراءات، الحديث، الفقه)، والعلوم اللغوية (النحو، الأدب، اللغة) والتاريخ وعلوم أخرى كالهندسة والحساب والطب والفلك. لتستنتج أن الحالة التي وصلت إليها تلك العلوم خلال القرنين السابع والثامن للهجرة هي حصيلة التطورات التي مرت بها خلال القرون السابقة، كما تمثل الكتابة التاريخية في مكة استمراراً للكتابة التاريخية عند المسلمين، وأتضح أن الفترة محل الدراسة لم تقتصر على علمائها من أهلها المكيين بل شاركهم كثير من الوافدين من مختلف أقطار العالم الإسلامي في دلالة على إقبال الناس على القدوم إلى البلد الحرام لأداء فريضة الحج فحسب بل وطلب العلم والتعليم أيضاً.

وخصصت الفصل الثاني للحديث عن حركة التأليف التي شهدتها مكة في هذه الفترة في مختلف العلوم، كونها مظهر وهو من مظاهر الحياة العلمية، وأسباب ازدهار هذه الحركة، ثم أوردت أسماء أولئك المؤلفين ومؤلفاتهم حسب التسلسل التاريخي لوفياتهم لتستنتج أن حركة التأليف لم تقتصر على المكيين بل شملت مساهمات من الوافدين على مكة. كما أنها قد شهدت نشاطاً كبيراً في ميدان التأليف في تلك الحقبة التي يظنها البعض توهماً بأنها من الفترات المظلمة في التاريخ الإسلامي.

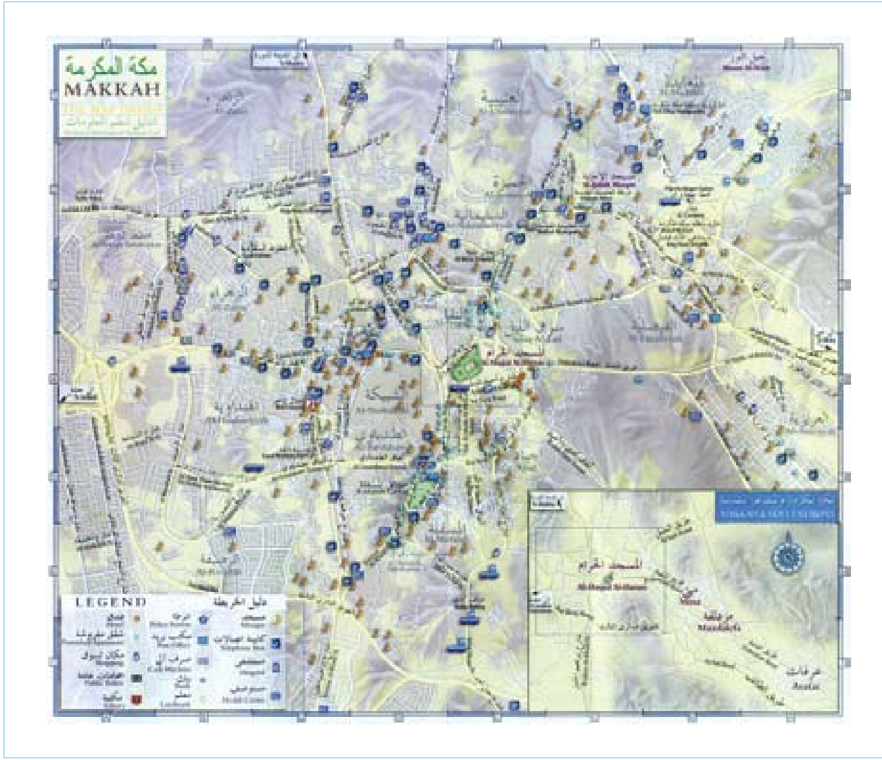
أما الفصل الثالث الذي يحمل عنوان «المجاورون بمكة والرحالون ودورهم في الحركة العلمية»، فقد تناولت فيه الباحثة تاريخ المجاورين، وأثر وجودهم على التكوين الاجتماعي للمجتمع المكي، والوظائف والمهام التي تولوها كالإمامة والقضاء والتدريس ومشيخة الأربطة وطلب العلم، ثم تناولت الرحالة الذين قصدوا مكة خلال فترة الدراسة، وكانت لهم لقاءات مع علماء الحرمين، وقد ضمنوا رحلاتهم أخبار تلك اللقاءات، مع التنويه بصورة موجزة إلى ما اشتملت عليه رحلاتهم، ومنهم: ابن رشيد ٦٨٤ هـ، العبدري ٦٨٩ هـ، التجيبي ٦٨٩ هـ، ابن بطوطة ٧٢٥ هـ، البلوي ٧٤٠ هـ. وفي الفصل الرابع هدفت إلى توضيح دور المرأة المكية في الحياة العلمية، فبدأته بكلمة تمهيدية عن مكانة المرأة في الإسلام، وأبرز العلوم التي اشتهرت النساء المسلمات بإجادتها، ثم دورها في الحركة العلمية في مكة، وكيف كان للنساء اهتمام بالعلم، ولبعضهن مكاتبات ومحاورات مع علماء العصر، وبعضهن حصلوا على الإجازة في تولي التدريس، مع ذكر لأبرز النساء اللاتي عرف عنهن الاهتمام بالعلم من أهل مكة، وأشهر النساء اللاتي تولين التدريس بها، وإتماماً للفائدة فقد ذكرت الباحثة بعض نساء مكة ممن حصلن على الإجازة بالمراسلة من علماء الأقطار الأخرى.

أما الباب الرابع وهو بعنوان «العوامل المؤثرة في الحياة الاجتماعية في مكة في القرنين السابع والثامن للهجرة»، ويضم خمسة فصول، تناول الفصل الأول منها الأوضاع الاقتصادية المؤثرة في الحياة الاجتماعية المكية، ومنها مصادر التموين الغذائي المحلية والخارجية لمكة، وفترات الرخاء التي سادت مكة خلال فترة الدراسة، والأزمات الاقتصادية والمجاعات وقطع الميرة وارتفاع الأسعار، ودور مصر في إسعاف أهل الحرمين وتخفيف أثار كوارث القحط والسيول عنهم بالإمدادات والمؤن وبتجديد ما يتهدم، وأحوال الطرق المؤدية إلى مكة وعلاقة ذلك بتيسير وصول الحجاج، فأمن واستقرار الطرق من أهم العوامل في استقرار الحياة في مكة أو تذبذبها بين الرخاء والشدة.

وخصصت الباحثة الفصل الثاني لدراسة أهمية الحج في الحياة الاجتماعية لمكة، فأوضحت أن هناك ثلاثة مصادر أساسية للدخل ترتبط بالحج وتعتمد عليها الحياة الاقتصادية في مكة وهذه المصادر هي: الضرائب والرسوم التي تجبى من الحجاج وما ينفقه الحجاج في موسم الحج والتجارة التي تعد مورداً أساسياً للدخل لأهل مكة، والهبات والصدقات التي تحمل إلى مكة بمناسبة الحج كل عام سواء من الخلفاء أو ملوك العالم الإسلامي وما يتصدق به الأغنياء، وريع أوقاف الحرمين،

وهذه الصدقات لا بد وأنها أثرت في شخصية فئة غير قليلة من المكيين فجعلتهم يعتمدون عليها في حياتهم فتكاسلوا على الكسب وامتهان الحرف.

وتناول الفصل الثالث الصدقات والمساعدات التي ترد إلى مكة من الملوك وأكابر المسلمين وغيرهم، وأوقاف الحرمين التي حبست للاستفادة من ريعها في تأمين الدعم المادي لسكان مكة والمدينة، وأثرهما في إنعاش الأحوال الاجتماعية والأوضاع المعيشية في مكة، فما كان يتحصل من أوقاف الحرمين يصرف على مصالح المسجد الحرام والمؤسسات الخيرية الدينية والتعليمية كما كان يسد عوز المحتاجين، ويرفع مستوى معيشة أهلها ويؤمن أسباب العمل لهم مما يؤدي إلى إنعاش الوضع الاقتصادي وهذا بدوره له مفعوله في الأحوال الاجتماعية في المدينة المقدسة.



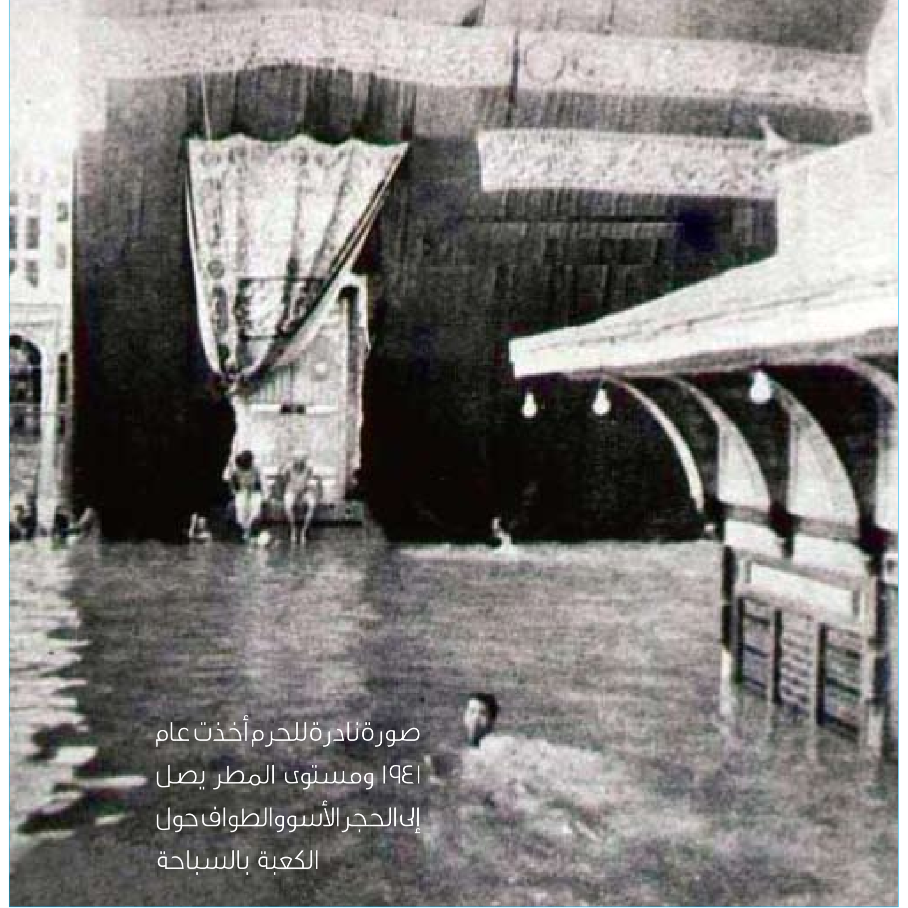
أما الفصل الرابع فخصصته الباحثة لدراسة المؤسسات الخيرية التي أنشأها الحكام وأهل الخير لخدمة المسلمين ولعبت دوراً كبيراً في خدمة المجتمع المكي وفي رسم معالم الحياة الاجتماعية في المدينة المقدسة ومن هذه المؤسسات الأربطة والآبار والعيون والسبل والبرك والمطاهر والمستشفيات والمبرات، وتمثلت أبرز وظائف هذه المؤسسات بإيواء المحتاجين وتأمين الملجأ والمطعم لفئات كثيرة من الناس وكان هذا الفصل سيبقى ناقصاً ما لم توضح فيه دور المرأة في الأعمال الخيرية، التي شاركت في كثير من أعمال الخير والبر والإحسان، مما كان له أثر طيب في المجتمع، فتناولت أبرز النسوة وبعض مآثرهن الخيرية، وما تركن من آثار حميدة في البقاع المقدسة.

وفي الفصل الخامس تناولت بالدراسة أثر المجاورين في الحياة الاجتماعية في مكة، المدينة المقدسة التي استقطبت اهتمام المسلمين من مشارق الأرض ومغاربها، وخصوصاً المصريين والشاميين والعراقيين والمغاربة واليمنيين، فقد آثر فريق كبير منهم الهجرة إليها والإقامة فيها بصفة دائمة فحمل هؤلاء معهم عاداتهم وتقاليدهم وأزياءهم وأطعمتهم الأمر الذي كان بليغ الأثر في حياة المدينة المقدسة، وفي تكوين المجتمع المكي، فضلاً عن التأثير العلمي. فأكدت على أن هؤلاء المجاورون لم يكونوا عنصراً سلبياً في المجتمع المكي بل إنهم عاشوا في صميمه وأثروا فيه وتأثروا به. ولاحظت أن أكثر المجاورين كانوا من العلماء والزهاد، وكبار التجار، ولهذا فقد أفادوا المدينة المقدسة بعلمهم وأموالهم وصاروا جزءاً من مكونات المجتمع المكي.

أما الباب الخامس وعنوانه «مظاهر الحياة الاجتماعية في القرنين السابع والثامن للهجرة»، فقد اشتمل على أربعة فصول، خصصت الباحثة الفصل الأول منها لدراسة عناصر السكان في مكة خلال القرنين محل الدراسة، فمنهم الأمراء (الأشراف)، والقواد، فأوردت عدد من القواد كنماذج لأعضاء هذه الطبقة وسكان مكة الأصليون من قبيلة قريش وبعض القبائل والعشائر البدوية الأخرى التي استقرت بجوار قريش، والمجاورون الذين وفدوا من مختلف بقاع العالم الإسلامي على مر العصور واستقروا في مكة وخالطوا سكانها وأصبحوا يشكلون جزءاً أساسياً من هيكلها الاجتماعي، والرقيق، والتجار، فضلاً عن الوضع الاجتماعي للمرأة المكية، والذي لم يختلف كثيراً عن أختها المسلمة في سائر أقطار العالم الإسلامي فقد اقتصرت مهمتها الأولى على الأسرة وتربية

الأولاد، ولم يمنعها هذا من طلب العلم، وفي تولي النظارة على الأوقاف، ومشيخة بعض الأربطة في دليل على علو شأنها في الفترة التي تغطيها الدراسة.

أما الفصل الثالث فيلقي الضوء على الاحتفالات والأعياد والمواكب، مثل صلاة الجمعة، والاحتفال بالمولد وخاصة المولد النبوي، والأعياد والحج، وبرؤية الأهلة، واحتفالات رمضان، والاحتفال بكسوة الكعبة، وقدوم المحمل، ومناسبات ختم القرآن باعتبارها مظهراً مهماً من مظاهر الحياة الاجتماعية والعناصر المهمة المكونة لها في المدينة المقدسة ومعظمها ذو طابع ديني بالدرجة الأولى.



صورة نادرة للحرم أخذت عام ١٩٤١ ومستوى المطر يصل إلى الحجر الأسود والطواف حول الكعبة بالسباحة

وفي الفصل الثاني تناولت الباحثة القضاة وأئمة الحرم الذين تعددوا بتعدد المذاهب الأربعة، والأغوات وسدنة الكعبة، والتجار عصب الحياة الاقتصادية في المدينة المقدسة والصناع والمهندسون ودورهم في حياة مكة، وخدماتهم التي كانوا يقدمونها في المسجد الحرام الذي يعد عماد الحياة في المدينة المقدسة مع تقديم حصر بأسماء معظمهم.

أما الفصل الرابع فاستكمالاً لصورة الحياة الاجتماعية في مكة قد تناول أخلاق المكيين وأفعالهم الجميلة وعادات المكيين الاجتماعية في الزواج والولادة والوفاة والاصطياف، والأزياء والملابس وأدوات الزينة والزخارف والأطعمة والأشربة التي كانت سائدة بينهم كعنصر مهم ومظهر هام من مظاهر الحياة الاجتماعية لمجتمع المدينة المقدسة.



وبقي أن أشير إلى أن البحث قام في معظم جوانبه على المصادر الأولية المعاصرة للفترة التاريخية التي تتناولها الباحثة بالدراسة ولهذا كانت المصادر المخطوطة والمطبوعة ذات قيمة أساسية كبيرة بالنسبة لموضوع البحث، إلا أن شح المادة الواردة فيها عن أحوال مكة العلمية والاجتماعية قد اضطر الباحثة في أحيان كثيرة إلى الاستعانة بالمراجع المتأخرة الحديثة لاستكمال المعلومات الشحيحة الواردة في المصادر، وإن كان ذلك لا ينفي أن الدراسة تمثل عمل علمي قيم يعد إضافة للمكتبة العربية في تاريخ الحياة العلمية والاجتماعية المكية.

الزمن السيكولوجي

بين الذاتي والميقاتي

حسين محيي الدين سباهي

نحن نَخْبر الزمن بتمثّله في الوعي. وأقصر مدّة زمنيّة يمكن أن نَخْبُرَها ويعيشها الإنسان هي اللحظة. والزمن ظاهرة سيكولوجية كما هو ظاهرة فيزيائية.. وللزمن وجود مادي أو موضوعي يقاس بمقياس الزمن.. كما أنَّ له وجوداً نفسيّاً أو سيكولوجيّاً أو ذاتيّاً يختلف بإزائه الأفراد كما تختلف الأمم والشعوب. وبعض الشعوب إحساسها وتقديرها للزمن قاصر. ويتمثل ذلك في لغاتها من حيث تعبيراتها عن الأزمان في تعاقبها أو تتابعها أو تواليها أو ديمومتها.. والطفل الصغير لا يبدأ يعي أنَّ للزمن وحدة يمكن أن يحسب بها إلاَّ في نحو سن الثامنة.. وهو في نحو هذه السن يبدأ إدراكه للزمن كمنظور.. فهو قد يكون ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً.

الزمن الذاتي:

يتمثل الزمن الذاتي عند كبار السن أكثر من تمثّله عند الشباب. فقد يتعجل الشباب الزمن ومن ثم يستشعر لجريانه وطأة.. ويحس للانتظار ألَماً.. والشيخ الطاعن قد يستثقل الزمن في بطئه عندما تقصر أمانيه ولا يستشرف مستقبلاً. وقد يزيد إحساسه بالزمن الماضي ويكون تفكيره فيه.. وتتناوبه المشاعر لخبرات يأسف لها أو يفرح.. ويعاود التفكير فيها ويعيشها بكل انفعالاتها.. والرجال عموماً أكثر إدراكاً للزمن وتقديراً للوقت من النساء والمرأة قد تتقلّب مشاعرها وتضطرب وجدانياً أكثر من الرجل إزاء الزمن متمثلاً في التواريخ وما تعنيه لها أو ترمز إليه.. وهي أحْفَظ لها من الرجل.

الزمن.. والانتظار.. والسأم:

كما أنَّ انقضاء الزمن أو استنفاده يكون أسرع كلّما كان العمل أو النشاط الذي ينصرف فيه أحبّ إلى النفس.. وكلّما كانت هناك دوافع للقيام به. ولا نحسّ بالسأم ويطول بنا الوقت ذاتيّاً إلاَّ إذا كرهنا ما نقوم أو نُشغَل به في الزمن.. والشيوخ أكثر معاناة للسأم الذي

> الوعي بالزمن: والزمن متمثِّلاً في الوعي يرتبط بأحداث.. والوعي بالزمن هو وعي بالتاريخ.. والزمن أزمان في علاقاته بالأحداث.. أو أن الأحداث ترتبط بالتواريخ.. أو بموضعها في المنظور الزمني للفرد. وتتشكَّل الأحداث زمنيّاً باعتبار علاقاتها البَعْديّة أو القبْليّة ببعضها بعضاً.. ونحن نفكر في الأحداث من حيث علاقتها بالمستقبل ونتنبّأ عنه

يكون مع الزمن. والشباب يخبرون الانتظار في الزمن أكثر من الشيوخ.. وتتسبب بعض العقاقير في اضطراب الإحساس بالزمن وتقديره. فعقار الهلوسة مثلاً والمسكالين.. والبيلوسيبين.. والكافيين.. والثيروكسين.. يكون بها التقدير المُغالى فيه للوقت.. فالساعة قد تنقضي كساعتين.. بينما قد يتسبب عن تعاطي المهدّئات أو الكينين.. أو لاستنشاق الغاز الضاحك أن يستشعر متعاطي أنَّ الساعة قد مرَّت كنصف ساعة أو نحو ذلك.

الإدراك المرضي للزمن:

ومن ظواهر الإدراك المرضي للزمن زيادة أو تناقص إدراك الزمن.. أو فقدان الحسّ الزمني.. أو غياب الوعي بالمتصل الزمني.. أو اضطراب النسبة للماضي والحاضر والمستقبل. وقد لا نتذكّر الماضي أو يتشوّش الإدراك بالحاضر.. أو يتوه عنّا معنى المستقبل.. ويتغيّر إدراكنا للزمن بعوامل خارجية كما يتغيّر بعوامل ذاتيّة.. ومن العوامل الأولى ما يكون مصدره الجسم.. ومع ارتفاع أو انخفاض درجة حرارة الجسم قد يتشوّش الإدراك بالواقع.. وبعض الأفراد يتميّزون بتقلبات حرارة أجسامهم.. ومن ثمّ يزيد عندهم الاضطراب في إدراك الزمن عن غيرهم.

الوعي بالزمن:

والزمن متمثِّلاً في الوعي يرتبط بأحداث.. والوعي بالزمن هو وعي بالتاريخ.. والزمن أزمان في علاقاته بالأحداث.. أو أن الأحداث

ترتبط بالتواريخ.. أو بموضعها في المنظور الزمني للفرد.. وتتشكَّل الأحداث زمنيّاً باعتبار علاقاتها البَعْديّة أو القبْليّة ببعضها بعضاً.. ونحن نفكر في الأحداث من حيث معناها للمستقبل وتنبّؤاتنا عنه.. أو من حيث ارتباطها بالحاضر وما يمكن أن نقوم به فيه من أنشطة وإنجازات.. أو ما قد نعيه لها دروساً نحفظها في الذاكرة ونستعيد ذكرياتها من الماضي. وكل حَدَث عندما يقع فإنَّه يقع لِمَرَّة واحدة وليس من الممكن أن نستعيد حدوثه هو نفسه ولكلِّ حدث فترة زمنيّة يستغرقها. وقد تقصر أو تطول.. والحدث قد يتزامن مع أحداث أخرى.. وقد يسبقها ويقدِّم لها ويكون إرهاصاً بها.. وقد يتلوها ويترتب عليها.

التوجّه الزمني:

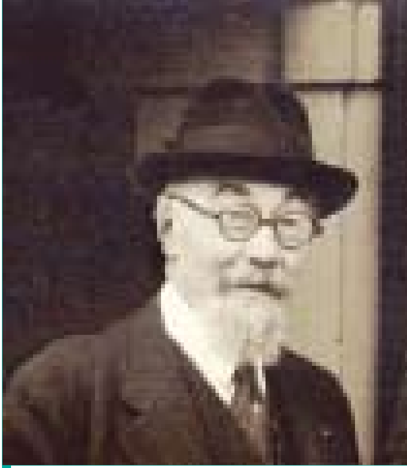
وقد تكون الأحداث مفردة وقد تترابط في سلسلة.. ترابطاً اجتماعياً وثقافياً يصنع ما يسمى التوجه الزمني في التاريخ والمجتمع والعالم بأسره. وتذكر كتب الفلسفة أن (كانط) كان أول من تناول الزمن كموضوع للإدراك.. ومن ثم جعله بالتالي من الموضوعات الرئيسة لعلم النفس.

الزمن الميقاتي:

وتقوم سيكولوجية الزمن على المقابلة و المقارنة بين الزمن الموضوعي الميقاتي والزمن الذاتي.. ويتحصل الوعي بالزمن من تخالف الأوقات والتغييرات التي يستوعبها في الإنسان نفسه والأشياء من حوله. ومنها ندرك أن الزمن في تتابع وأن له مدّة أو مدداً هي الفترات التي يستغرقها التغيير أو التي

> تقوم سيكولوجية الزمن على المقابلة والمقارنة بين الزمن الموضوعي الميقاتي والزمن الذاتي. ويتحصل الوعي بالزمن من تخالف الأوقات والتغييرات التي يستوعبها الإنسان نفسه والأشياء من حوله.. ومنها ندرك أن الزمن في تتابع وأن له مدّة أو مدداً هي الفترات التي يستغرقها التغيير أو التي تستقر فيها الأحوال إلى حين.. ومن ذلك تعاقب الفصول.. وتخالف الليل والنهار..

تستقر فيها الأحوال إلى حين.. ومن ذلك تعاقب الفصول.. وتخالف الليل والنهار.. وأزمان الحياة.. والأوقات لمتباين الأنشطة.. والزمن ظاهرة للتأمل. والإحساس بالزمن.. أو الزمن كظاهرة محسوسة.. تقوم عليها ما يسمى الفيزياء النفسية للزمن.. وكان (هنري بيرون) سنة ١٩٢٣م أول من تناول سيكولوجية الزمن في إطار سلوكي من خلال دراسة السلوك في علاقته بالزمن.. وواصل (بيير جانيه) سنة ١٩٢٨م هذه الدراسة بالتركيز على أوجه التكيف التي يلجأ إليها الإنسان في تواؤمه مع الزمن.. ودرس (جان بياجيه) سنة ١٩٤٦م تطور فكرة الزمن عند الأطفال.. وتوفر (بول فريس) سنة ١٩٥٧م على تحليل السلوك الزمني وقال إنه مجموعة التهيؤات للتغيّرات في الفرد أو البيئة من حوله.. ومنها تهيؤات نتعلمها أو نكتسبها..



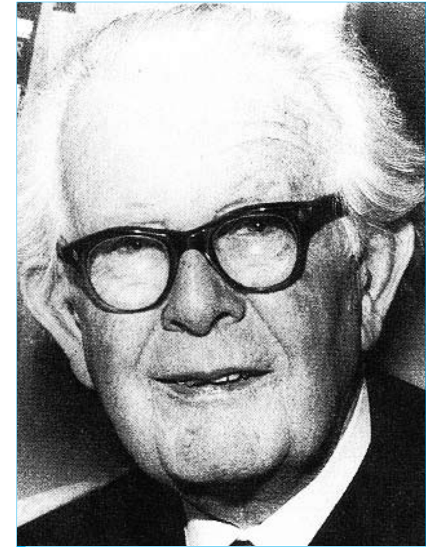
بيير جانيه

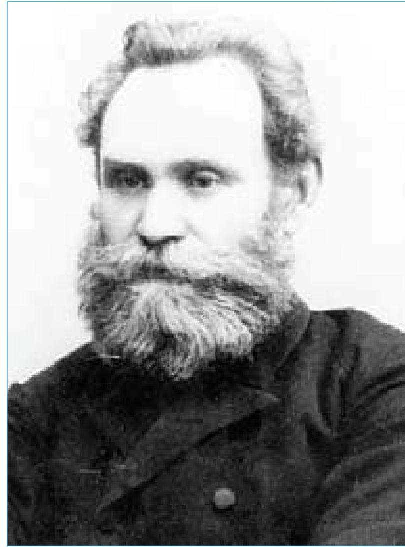
ونخترع الرموز من أجل التعبير عن الزمن و أوقاته وفصوله وتواريخه.. ونعلمها للأجيال لكي يكون التفاهم بها حول وقائع وحقائق الزمن.. ومن خلالها يكون إدراكنا للوقت.. وللمدة.. وإحساسنا بالزمن وانقضائه أو ما يسمى إيقاع الزمن.. ونحن نوقت الزمن من خلال إيقاعه المرحلي أو الفصلي أو اليومي..

الساعة الفسيولوجية:

كذلك يتحول الإيقاع الخارجي إلى إيقاع داخلي ينتظم حياة الأفراد في نومهم وصحوهم وسعيهم وتناولهم الطعام وينتظم به معاشهم وهضمهم وحرارة أبدانهم خلال (٢٤ ساعة) هي مدَّة اليوم بليله ونهاره. وهذا النشاط المنتظم هو الذي يصنع من الكائنات الحيَّة جميعها أشباه ساعات.. وهو أيضاً الانتظام الذي نرتب عليه أنشطتنا وصلواتنا.. ولقد قام أحدهم بتجربة حبس فيها نفسه داخل كهف.. لا يدري بداخله عن أمر الليل

والنهار، وليس لديه ساعة يعرف بها الوقت.. وكان ينام كلما احتاج إلى النوم.. وظل في الكهف (٥٨ يوماً).. نام خلالها (٥٧ مرَّة).. ولكنه قَدَّر عدد الأيام التي قضاها فيه بـ(٣٣ يوماً).. الأمر الذي يقطع بأن ساعته الفسيولوجية (عدد مرَّات نومه) كانت أصدق وأدّق من تقديراته للوقت.. وهذا التحول للإيقاع الخارجي إلى إيقاع داخلي حقيقة علمية نجد لها تفسيراً في إشراط (بافلوف).. فعندما نقوم بإطعام الكلب كل ثلاثين دقيقة، فإننا نجد لعابه لا يبدأ يسيل إلا قرب انقضاء الدقائق الثلاثين.. وليس قبل ذلك أو بعد ذلك.. ونحن أيضاً نبرمج أنفسنا على الإيقاع أو النبض الحضاري الذي يكتنف حياتنا من حيث مواعيد العمل والنوم والأكل وغيرها..


جون بياجيه


بافلوف

الأفق الزمني:

حتى الذين يعانون نقصاً عقلياً تشمل حياتهم تنظيم من نوع ما.. ولا يتناولون طعامهم إلاَّ على فترات منتظمة.. ولكننا بالإضافة إلى ذلك نتعلم أن نوجه أنفسنا بحيث نتواءم مع ما يطرأ من تغيرات مرحلية أو دورية.. من أهمها التغيرات أو التقلبات في الطبيعة.. ونتعلم أن نستخدم أجهزة لقياس الزمن وحسابه كالتقويم والساعة أو الكرونومتر.. ونعيش الزمن كدورات.. وأن لكلٍّ منَّا أفقاً زمنياً.. والأفق الزمني الذي يمكن أن يدركه العامل المياوم بخلاف الأفق الزمني لأستاذ الجامعة، وكذلك الأفق الزمني للطفل الصغير وللراشد.. وكلما تقدمنا في العمر اتسع هذا الأفق واستوعب أزماناً.. وصارت للأزمان دلالات نفسية لم تكن لها.. وتعكس اللغة ذلك.. ولا يقتصر الأفق الزمني للطفل على تجاربه الشخصية، ولكنه يستطيع أن يتصور المستقبل ويتذكر الماضي، ويعيش أحداث أسرته والمجتمع من حوله وتاريخ أمته وليس بوسع الطفل أن يفكر في دورة حياته كزوج.. ولكن المراهق يستطيع ذلك.. والجد يفكر في دورات سابقة.. ويتميز الإنسان عن سائر الكائنات في اتساع دوائره أو آفاقه الزمنية.. وكل حرفة أو مهنة وكل شعب له وجهة نظر في الزمن.. ويتحدث بعض علماء النفس عن تعدد الأزمان الاجتماعية.. وقيل إن بعض القبائل البدائية في جزر المحيط الهادي لا تعرف الزمن المنقضي ولا الآتي.. ولذلك تخلو لغتها من الأفعال الزمنية الماضية والمستقبلية.. وقيل أيضاً إن أولاد الفلاحين يحكون عن قصص الزمن فيها بسيط بينما أولاد المدينة تحفل قصصهم بالزمن المركب.. وأنه لذلك أيضاً يختلف الزمن في القرية عنه في المدينة، ولكل فرد منظوره الزمني.. وأحياناً يكون للفرد الواحد عدد من المناظير الزمنية بحسب تعدد انتمائه، بل وانتماءاته الطبقية أو الاجتماعية.. ومن ثم فقد يختلف إيقاع الزمن العائلي عنده عن إيقاع الزمن الوظيفي.. ومع اتساع الدوائر الزمنية والنضج والتثاقف المستمر نتعلم أن نصبر على الزمن.. وأن نحتمل تأجيل إشباع حاجاتنا.. وأن نطلب الأهداف البعيدة ذات القيمة الأكبر والإشباع الأطول عن الأهداف القريبة زمنياً والأقل قيمة وإشباعاً.. غير أننا في كل الأحوال نستشعر للزمن ضغوطاً ونستخدمه بسبب هالساعة في المدينة أكثر من استخدامها في الريف.. وأحياناً نتغلب على حقيقة انقضاء الزمن بأن نستحضر الماضي والمستقبل في الحاضر ونقيم لهما المتاحف، أو نرصدهما في السجلات، أو نصنع لأنفسنا التواريخ التي تكتب لنا الخلود عبر الأزمان.

المراجع:

1-Fraisse:the psychology of time.

2-sherif,m:the psychology of social norms.

3-conformity and civil liberties.

فوائد ولطائف

جماليات التنوع في اللغات الإنسانية

خالد العبسي

اللغة هي الآلة المختصة بالمخلوق الأذكى في هذا الكون؛ ذلك الكائن الذي امتلك هذه الآلة الفريدة ولم يستطع أن يشاركه فيها أحد فليس من كائن يستطيع أن يرقى رقيَّه في التواصل مع أفراد جنسه ولقد توطّدت صلة الإنسان بتلك الآلة، حتى أصبح لا يمكن تصور وجود مجتمع بشري من دون لغة (١).

ولقد نوّع الإنسان خصائص آلته العجيبة تلك تنوعاً دالاً على قدراته المدهشة في تشكيل اللغة وتطويعها؛ تنوعاً لا يزال قادراً على إدهاش المتخصص اللساني فضلاً عن غيره، ومن الغريب أن «الإنسان المعتز بفطنته والمفتخر باكتشافاته واختراعاته نادراً ما يفخر باللغة» (٢).

سنحاول -في ما يلي- أن نطّلع على شيء من أطياف ذلك التنوع في لغات مختلفة: شيء قليل من ذاك الجمال المتنوّع.

(قَلَمي) و(قَدَمي)

تقول العربية (رأسي قلمي كتابي قدمي)، وبالمقابل تقول الإنجليزية my head, my pen, my book, my foot فتجعل اللغتان كلا منهما من الكلمات في نسق واحد عند التعبير عن ملكيته، وعلى هذا النحو تسير كثير من لغات العالم.

وقد لا يتصور العربي والإنجليزي شيئاً ما يمكن به التفريق بين الكلمات السابقة وعلاقتها بالملكية، لكن مثل ذلك يرتفع بسهولة عندما نعرف أن لغات في شرق العالم تفرّق عند التعبير عن الملكية بين أمرين: الأشياء التي يحوزها الإنسان ويمكن أن تنفصل عنه مثل (حصاني)، والأشياء التي يملكها ولا يمكن أن تنفصل عنه (قدمي، رأسي)؛ ففي تلك اللغات يحصل التعبير عن الملكية القابلة للنقل والملكية غير القابلة للنقل بطريقتين مختلفتين (٣).

نوعان من (نحن)

تمتلك بعض اللغات: مثل لغة (الغوغو يميدهير) في أستراليا ولغة (التوك بيسين) في بابوا غينيا الجديدة نوعين من ضمير المتكلمين (نحن): (نحن الشمولية) و(نحن الاستثنائية)، فالأولى تشمل المخاطَب في عمومها، والثانية تستثني المخاطَب من عمومها (٤)، ويمكن توضيح ذلك في الجملتين الآتيتين:

إذا قلتُ لزيد: «نحن سنسافر غداً» مُستعملاً نحن (الشمولية)؛ فالمعنى: نحن (معك يا زيد) سنسافر غداً؛ فالمخاطب يدخل في عموم (نحن)، وإذا قلتُ لزيد: «نحن سنسافر غداً» مُستعملاً نحن (الاستثنائية) فالمعنى نحن (من دونك يا زيد) سنسافر غداً، فالمخاطب مستثنى من عموم (نحن).

اللغة في صورتها الحقيقية هي اللغة المنطوقة المتداولة بين أصحابها؛ لا اللغة المكتوبة كما يشيع في المفاهيم اللغوية القديمة ومن أدلة ذلك أن ثمة لغات حية متداولة بين بعض الشعوب مع أنها لا تمتلك صورة كتابية، ومن أدلته أيضاً أن الأُميين يتكلمون اللغة ويتداولونها ويتواصلون بها ولكنهم لا يقدرون على الكتابة فالكتابة مهارة مستقلة مغايرة للغة المنطوقة

أصوات شهيقية وأصوات زفيرية

تعتمد معظم لغات العالم في إصدار أصواتها على الهواء خارجاً من الرئتين، فالرئتان منفاخٌ يدفع الصوت ليأخذ ملامحه في

موضع ما من جهاز النطق البشري ومعنى ذلك أن الأصوات البشرية زفيرية (أصوات خارجة) فهل توجد لغات تعتمد على أصوات شهيقية (أصوات داخلة)؟

من المهم أن نعرف أولاً أن لغات كثيرة جداً تستعمل الأصوات الشهيقية لإحداث حالات التعجب أو التعبير عن الشك أو إثارة الدهشة (٥) وقد يكون ذلك الصوت صدر عن المرأة المتفجّعة التي يتحدّث عنها الشاعر العربي القديم:

ضربت صدرها إليّ وقالت:
يا عدياً لقد وقتك الأواقي

ولكن هل تُحدث لغات أصوات شهيقية لتكون أحد أصواتها التي تؤلف منها الكلمات؟ نعم؛ يوجد ذلك في لغات إفريقية، ولكنه نادر جداً (٦).

الترتيب بين الفعل والفاعل والمفعول

ترتيب عناصر الجملة شيء من أشياء كثيرة تختلف فيه اللغات الإنسانية وتتباين فيه تبايناً كاملاً، ومن تلك العناصر التي تختلف في ترتيبها اللغات (الفعل والفاعل والمفعول)، ومن خلال عينات أُخذت من (٤٢) من لغات العالم للبحث في ترتيب العناصر السابقة وُضع الجدول التالي (٧):

نمط الترتيب	نسبته
فاعل + مفعول به + فعل	٪ ٤٥
فاعل + فعل + مفعول به	٪ ٤٢
فعل + فاعل + مفعول به	٪٩
فعل + مفعول به + فاعل	٪٣
مفعول به + فعل + فاعل	٪١
مفعول به + فاعل + فعل	٪٠

مع ضرورة الانتباه إلى أن اللغات المعتمدة على الإعراب كالعربية والروسية وغيرهما تجد حرية أكبر في ترتيب العناصر الثلاثة السابقة إذ تسمح اللغة الواحدة من هذا النوع بأكثر من نمط من الأنماط السابقة.

أنواع الجموع

تختلف اللغات في التعبير عما هو أكثر من الواحد (أي الجمع)؛ فثمة لغات تستعمل التصنيف الثنائي (مفرد/جمع) وذلك شأنُ أكثرِ لغات العالم.

وهناك لغات تستعمل التصنيف الثلاثي (مفرد/مثنى/جمع)، ولا شك أننا نعرف أن العربية من هذه اللغات إذ الأشياء التي توجد مزدوجة في الواقع مثل (العينين واليدين والقدمين والأذنين والنهدين والركبتين والمرفقين والقَرنين...إلخ) يمكن التعبير عنها في هذه اللغات باستقلالية واضحة ومن دون إيهام الجمع (أكثر من اثنين) كما يحدث في اللغات الأخرى، على أنه مما قد يخفى أن مقولة المثنى كانت موجودة في الأطوار القديمة من اللغات الأوروبية (٨).

أما الطريف فهو أن بعض اللغات الإفريقية تستعمل التصنيف الرباعي (مفرد/مُثنّى/مُثلّث/جمع) (٩)، ولعل الأطرف من ذلك أن هناك لغات لا تمتلك صيغة خاصة بالجمع، ولكنها تعبّر عن الجمع بتكرار صيغة المفرد لا غير؛ فإذا أرادت تلك اللغات أن تقول «جاء طلاب»، فإنها تلجأ إلى تكرار المفرد، فتكون العبارة بالترجمة الحرفية «جاء طالب طالب» أي طلاب، ومثله (جاء أستاذ أستاذ) أي (جاء أساتذة)، ويوجد هذا في عدد من لغات جنوب شرق آسيا (١٠).

ومما يتعلّق بالجمع موضعُ مورفيم الجمع من الكلمة فالعربية تقول (مدرّس مدرّسون) و(مسلم، مسلمون)، وتقول الإنجليزية (teacher ، teachers) و(student student) فتلحق اللغتان مورفيم الجمع بآخر الكلمة فهو في اللغتين يُصنف (لاحقة)، ولكن ثمة لغات تجعل مورفيم الجمع بأول الكلمة، فهو في تلك اللغة يُصنف (سابقة)، ومن اللغات التي تتبع هذا النظام السواحلية في إفريقيا: فأغنية (w-imbo) وأغانٍ (ny-imbo)(١١).

أداة التعريف

نقول - نحن العرب - (فرس، رجل) ونقول (الفرس، الرجل)، فنضيف أداة التعريف (أل) قبل الكلمة وبالمصطلح اللساني تُصنف (أل) (سابقةً)، أي أنها تسبق الكلمة، والشأن في الإنجليزية لا يختلف، إذ تقول الإنجليزية (the horse, the man)، ولا يختلف الأمر في الفرنسية وكثير من اللغات.

واللطيف أن ثمة لغات تسلك سلوكاً آخر في إضافة أداة التعريف؛ فالبونابية (لغة في ميكرونيزية) تُلحق التعريف آخر الكلمة (١٢)، وتصنف أداة التعريف في هذه اللغة

بالمصطلح اللساني (لاحقةً). أما ما قد يكون أغرب منه فهو أن معظم لغات العالم تخلو أصلاً من مقولة التعريف أصلاً (١٣)؛ مثل اللغة الروسية وكثير من لغات شرق آسيا ومثلهن اللاتينية القديمة.

الفَضلةُ الكتابيّة

اللغة في صورتها الحقيقية هي اللغة المنطوقة المتداولة بين أصحابها لا اللغة المكتوبة كما يشيع في المفاهيم اللغوية القديمة. ومن أدلة ذلك أن ثمة لغات حية متداولة بين بعض الشعوب مع أنها لا تمتلك صورة كتابية، ومن أدلته أيضاً أن الأُميين يتكلمون اللغة ويتداولونها ويتواصلون بها، ولكنهم لا يقدرون على الكتابة، فالكتابة مهارة مستقلة مغايرة للغة المنطوقة.

وليس في وسع الكتابة بإمكانياتها المحدودة أبداً أن تجاري اللغة الحية المصوتة الغنية بالأنماط التنغيمية والتفاوتات الصوتية الدالة على الدهشة والغضب والحيرة والتعجب، ولذلك يقول بعض اللسانيين: «لم يحصل في أي عصر من عصور التاريخ أن كانت لغة الكتابة مرآةً صادقة للغة الحديث» (١٤).

ولكن من الطريف أن يكون في دار الفقير ما لا يوجد في دار الغني الفاحش الثراء، ومثله أن تمتلك اللغة المكتوبة ما لا تمتلكه المنطوقة، ومثال ذلك أن صِيغاً فعلية مختلفة في الفرنسية لها النطق نفسه ولكن الكتابة تأتي لتفرض التفريق بين تلك الصيغ عند كتابتها (١٥).

ويمكن أن يضاف إلى ذلك أن ضمير المذكر والمؤنث في الصينية سواء في النطق ولكنهما في حالة الكتابة متباينان، ولا بد من وضع علامة خاصة بالمذكر وأخرى خاصة بالمؤنث. وفي العربية توجد الفضلة الكتابية في نطاق ضيق جداً، ومن ذلك (الألف الفارقة)، إذ تفرض الكتابة العربية وضعَ تلك الألف بعد واو الجماعة المتصلة بالفعل في (الزيدون لم يدعوا) لتمييزها عن الواو التي هي من أصل الفعل في (زيد يدعو) مع أن تلك الألف الفارقة غير منطوقة أصلاً.

اللغات النغمية

تستعمل لُغاتٌ النغمة وتَستخدمها لتميّز المعاني المختلفة للكلمة الواحدة، وتُسمى هذه اللغات: لغات نغمية أو لغات تُونية tone languages، ومعنى هذا أن اختلاف نمط النغمة يجعل الكلمة ذات معنى مختلف، فاختلاف النغمة هو الفارق الوحيد بين كلمتين تتطابقان في الصوامت (السواكن) والصوائت (العِلل) (١٦).

ففي بعض اللغات الصينية تمثّل (ta) أربع كلمات مختلفة تبعاً للنغمة التي تنطق بها؛ فبنغمة مستوية يكون معناها (ارفع)، وبنغمة صاعدة يكون معناها (يتخلّل)، وبنغمة هابطة صاعدة يكون معناها (يضرب أو يصدم)، وبنغمة هابطة يكون معناها (عظيم) (١٧).

فلذلك تُعد النغمة في الصينية جزءاً مُتأصلاً من الكلمة تعادل تماماً قيمةَ صوامت اللغة وصوائتها، وفي الصينية أيضاً يمكن أن تنطق kanshu بنغمات متعددة فتعني مرة (اقرأ كتاباً) ومرة (اقطع خشباً) ومرة (حظاً سعيداً) ومرة (مقر الوالي) ومرة (غني). وفي اللغة السويدية تستعمل نغمة نازلة إلى جانب نغمة مركبة، فكلمة anden بالنغمة البسيطة النازلة تعني (البط) ومع النغمة المركبة تعني (النفس) أو (الروح) (١٨).

فرائد ولطائف لغوية

- يخاطب المسيحيون (الله) عادة بقولهم: «أبانا الذي في السماء» وذلك شأن مسيحيي المجتمعات ذوات النظام الأبوي، أما مسيحيو المجتمعات ذوات النظام الأمومي فيخاطبون الله قائلين: «أمنا التي في السماء» (١٩).

- لدى قبيلة الهنود الحمر المسماة (زوني) ثلاثة أساليب لغوية للكلام: أسلوب الحديث العادي وأسلوب العبث واللهو وأسلوب الكلام المقدّس، وفي المقام الأخير يُحظر استعمال الكلمة الدالة على الأمريكي الأبيض (٢٠).

- الإيرلندية تحطّم الرقم القياسي بين لغات العالم بامتلاكها ستة أنواع من اللام وأربعة أنواع من الراء (٢١).

- اللغة الإنجليزية من اللغات النادرة في العالم التي لا تفرق في ضمير المخاطب بين المفرد والجمع (٢٢) (you)؛ فالإنجليزية تقول (You did it)، فيحتمل المعنى: «أنتُم فعلتموه» و«أنتَ فعلته»، وإنما يُبين ذلك سياق الحال.

- الخِميريّة (لغة الشعب الكمبودي في جنوب شرق آسيا) تفرّق في حرف الجواب (نعم) بين استخدامها للمذكر والمؤنث؛ فالرجل عند الجواب بالإيجاب يقول (با)، والمرأة تقول (جا).

- النساء - بحسب أبحاثٍ لسانية - أكثر وضوحاً في النطق من الرجال، وأكثر حرصاً على سلامة اللغة وحفاظاً على استعمالها؛ فهن لا يتقبلن التجديد في اللغة بسهولة كما أن النساء يُكثرن من استعمال اللوازم؛ مثل «أليس كذلك» وأنماط تنغيم الجملة عندهنّ تزيد عما يستعمله الرجال أما على المستوى المعجمي فالنساء يستعملن عدداً أكبر من مفردات الألوان، كما تزخَر لغتهن بالصفات المعبّرة عن قوة العاطفة سواء كانت حقيقية أم مجاملة (٢٣).

- تستعمل العربية الفصحى كلمة (فُلان) للكناية عن شخص مجهول وتُتبعها بعض العاميات العربية بكلمة (عَلّان) للكناية عن شخص ثانٍ مجهول وتستعمل عاميات أخرى في موضع ذلك (زَعطان) و(فَلتان) واللطيف أن الإسبانية استعارت من ذلك مع إخضاعها لشيء من التغيير الصوتي المناسب لبنيتها الصوتية، إذ يقول الإسبان (fulano) و(zutano) (٢٤).

الهوامش

١- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، الدكتور نايف خرما، سلسلة عالم المعرفة - الكويت، العدد ٩، ١٩٧٨م، ص: (٧٤).

٢- اللغة والفكر، بول شوشار، ترجمة صلاح أبو الوليد ومتري شماس، المنشورات العربية (د.ط)، (د.ت)، ص: (١٢).

٣- بذور الكلام، أصل اللغة وتطورها، جين أتشسن، ترجمة وفيق كريشات، وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩م، ص: (٢٠٤).

٤ - بذور الكلام، ص: (٢٨٩).

٥- اللغة، ج فندريس، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، ١٩٥٠م، ص: (٦-١١).

٦ - اللغة، ص: (٦).

٧ - بذور الكلام، ص: (٢٠٤).

٨ - دلالة الشكل في العربية في ضوء اللغات الأوروبية، ديفيد جستِس، ترجمة: الدكتور حمزة المزيني، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، (د.ط)، ١٤٢٥هـ، ص: (١٥٤).

٩ - بذور الكلام، ص: (٣٣٣).

١٠- وتنعكس هذه الظاهرة على المستوى الكتابي، وقد رأيت ذلك في كتب الفقه الإسلامية المكتوبة بتلك اللغات والتي تستخدم الحروف العربية للكتابة؛ إذ يوجد فيها (حكم حكم إسلام) والمقصود (أحكام الإسلام)، وقد يختصر التكرار برقم (٢)، فتكتب (حكم ٢ إسلام) والمقصود أيضاً (أحكام الإسلام)؛ فكأن الرقم (٢) على المستوى الكتابي صار يقوم مقام الصفة (كثير)!

١١ - بذور الكلام، ص: (٣٤٢).

١٢ - بذور الكلام، ص: (١٨٢).

١٣- اللغة واللغويات، جون لوينز، ترجمة: الدكتور محمد العناني، دار جرير، عمّان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م، ص: (٢٩٢).

١٤- لغات البشر: أصولها، طبيعتها، تطورها، ماريو باي، ترجمة: الدكتور صلاح العربي، قسم النشر بالجامعة الأمريكية، القاهرة، (د.ط)، ١٩٧٠م، ص: (٧٠).

١٥ - مدخل لفهم اللسانيات، روبير مارتان، ترجمة: الدكتور عبد القادر المهيري، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، ص: (١٢٠).

١٦- دراسة الصوت اللغوي، الدكتور أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، (د.ط)، ١٩٩١م، ص: (٢٢٦).

١٧ - دراسة الصوت اللغوي، ص: (٢٢٦).

١٨- أسس علم اللغة، ماريو باي، ترجمة: الدكتور أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الثامنة، ١٩٩٨م، ص: (٩٤).

١٩- اللغة والفكر والعالم، الدكتور محيي الدين محسب، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الأولى، ١٩٩٨م، ص: (٧٣).

٢٠- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ص: (١٩٧-١٩٨).

٢١ - بذور الكلام: (٣٢٥). أما العربية فتمتلك نوعين من اللام: المفخمة في مثل (الله)، والعادية في مثل (إبل) وتمتلك نوعين من الراء المفخمة في مثل (القمر) والمرققة في مثل (كبير)، وتفاصيل ذلك في علم التجويد.

٢٢ - العربية تواجه التحديات، الدكتور طالب عبد الرحمن، سلسلة كتاب الأمة، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية - قطر، العدد ١١٦، ذو القعدة ١٤٢٧هـ، ص: (١١٤).

٢٣- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ص: (١٩٥-١٩٦)، ومما يُذكر في هذا السياق أن الفروق بين لغة الرجل والمرأة تزداد بازدياد انعزال المرأة عن الرجل وبانزوائها في مجتمعها الخاص.

٢٤- دلالة الشكل في العربية في ضوء اللغات الأوروبية، ص: (٤٥٥).

الدكتور محمد عابد الجابري..

سيرة حياة

إعداد: محمد القاضي

رحل المفكر والفيلسوف المغربي محمد عابد عن سن تناهز الخامسة والسبعين. قضى معظمه في البحث والإنتاج، أثرى فيه المكتبة المغربية والعربية بأعمال فكرية وفلسفية قيمة، فكان مؤسس الدرس الفلسفي في الجامعة المغربية منذ الستينيات من القرن الماضي، وخاض من أجل ذلك معارك متعددة مع المعارضين لمشروعه، وكما يقول المفكر عبد السلام بن عبد العالي «كان يشعرنا أن الأرض ما زالت خلاء، وأن علينا أن نؤسس الأمور من جذورها. بهذا المعنى يمكن أن نقول إن الفلسفة وتدريسها وتعريبها في المغرب قامت على أكتافه. كان يعلم أن الأمور لن تكون، أول الأمر، على ما يرام، لكنه كان يدرك أتم الإدراك أن التأسيس لا يمكن إلا أن يتصف بالنقص وعدم الاكتمال، وأن طريق التأسيس شاق وعسير. لذا كنتَ تجده ينقض على الفرص كلما سنحت له ليستثمرها. من أجل ذلك التأسيس وفي هذا الإطار عمل كل جهده لأن ينتزع تدريس الفلسفة من الأساتذة والمفتشين الفرنسيين فقام بتهييء أول الكتب المدرسية لتدريسها»(١).

وجه أكاديمي معروف، وأحد رجالات الفكر الإسلامي والعربي في العالم العربي، مفكر كبير وباحث مقتدر. استهواه التراث فغاص بين ثناياه باحثاً ودارساً ومنقباً ومنظّراً. أجمعت العديد من المنابر الثقافية والعلمية على دوره العلمي البارز وخصوصاً في مشروعه الثقافي الذي يقوم على التجديد والحداثة في قراءته للتراث العربي الإسلامي الذي بدأه سنة ١٩٨٠ بكتابه (نحن والتراث)

القائم على تحليل العقل اللغوي، والعقل الفقهي والعقل العقدي والعقل السياسي العربي كانت همومه الفكرية منصبة أساساً على الكليات، والعمل الذي يقوم به هو عمل ينصرف إلى اكتشاف الكلي من خلال الجزئيات فالجزئي بالنسبة له هو طريقه إلى الكلي. والحداثة لا تعني عنده رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه (المعاصرة) أي مواكبة التقدم الحاصل على الصعيد العالمي. أثارت كتاباته جدلاً ونقاشاً في الساحة الثقافية العربية لما تطرحه من قضايا معرفية جريئة.

الجابري... سيرة حياة:

محمد عابد الجابري من مواليد سنة ١٩٣٥م بمدينة فكيك (شرقي المغرب) ودرس بها ثم غادرها إلى مدينة الدار البيضاء، حيث تابع دراسته الثانوية بالمدرسة المحمدية والتي أغلقت على إثر نفي السلطان المرحوم محمد الخامس سنة ١٩٥٣م. فانخرط في سلك التدريس معلماً للأطفال بالقسم التحضيري ثم في أقسام الشهادة الابتدائية.

وفي سنة ١٩٥٧م حصل على شهادة البكالوريا. وفي سنة ١٩٥٨ التحق بكلية الآداب بالرباط (قسم الفلسفة) التي حصل منها على الإجازة سنة ١٩٦١م. مارس العمل الصحفي فساهم في تحرير صحيفة (التحرير) ومجلة (أقلام) و(الأهداف) و(المحرر) وغيرها من المطبوعات المغربية والعربية إضافة إلى التدريس والدراسة مع المساهمة في العمل السياسي والحزبي.

في سنة ١٩٦٧م حصل على دبلوم الدراسات العليا في الفلسفة فالتحق بكلية الآداب بالرباط كأستاذ مساعد. فكان من الذين خاضوا معركة التعريب بالجامعة المغربية وخصوصاً شعبة الفلسفة وكان ذلك تحدياً كبيراً لدعاة الفرنسية آنذاك. وفي سنة ١٩٧٠م حصل على شهادة دكتوراه الدولة في الفلسفة وكانت لجنة المناقشة مزدوجة (مغربية – فرنسية) هنري لاووست وروجي إرلنديز (من فرنسا) ومن المغرب (الدكتور نجيب بلدي والدكتور أمجد الطرابلسي والدكتور إبراهيم بوطالب). وكانت أول دكتوراه دولة بالمغرب في مادة الفلسفة، موضوعها (العصبية والدولة: معالم نظرية خلدونية في التاريخ الإسلامي) صدرت سنة ١٩٧١م.

وفي سنة ١٩٩٧م أصدر مع الأخوين محمد إبراهيم بوعلو وعبد السلام بن عبد العالي مجلة (فكر ونقد) التي تولى فيها مهمة رئيس التحرير. حاضر في العديد من الجامعات المغربية والعربية، كما شارك في كثير من الندوات واللقاءات العلمية والفكرية في العالم العربي وإسبانيا وفرنسا. أشرف على العديد من الأبحاث الجامعية (ماجستير ودكتوراه). طلابه كثيرون يحتلون اليوم كراسي جامعية ومناصب وزارية ودبلوماسية. ساهم في مرحلة تاريخية وطنية وعربية وشكل شخصية بارزة سواء كمثقف أو كمناضل. ترك أكثر من ثلاثين كتاباً نذكر منها:

- نحن والتراث.
- نقد العقل العربي.
- بنية العقل العربي.
- العقل السياسي العربي.
- المغرب المعاصر: الخصوصية والهوية.
- التراث والحداثة.
- إشكاليات الفكر العربي المعاصر: وجهة نظر.
- حفريات في الذاكرة (مذكرات).
- في التعريف بالقرآن.
- فهم القرآن: التفسير الواضح حسب ترتيب النزول.
- المشروع النهضوي العربي مراجعة نقدية.

وغيرها إضافة إلى مئات الأبحاث والدراسات المنشورة في مجلات مغربية وعربية متخصصة. وقد ترجمت بعض كتبه إلى الفرنسية والتركية والإسبانية والإندونيسية والإنجليزية والإيطالية والبرتغالية واليابانية. حصل على جوائز مهمة:

- جائزة بغداد للثقافة العربية التي تمنحها اليونسكو سنة ١٩٨٨م.
- الجائزة المغربية للثقافة (تونس مايو ١٩٩٩م).
- جائزة الدراسات الفكرية في العالم العربي التي تمنحها MBI Foundation تحت رعاية اليونسكو سنة ٢٠٠٥م.
- جائزة الرواد، مؤسسة الفكر العربي، بيروت سنة ٢٠٠٥م.
- ميدالية ابن سينا من اليونسكو في حفل تكريم شاركت فيه الحكومة المغربية بمناسبة اليوم العالمي للفلسفة بالرباط سنة ٢٠٠٦م.
- كما اعتذر عن جوائز أخرى رشح لها وهي:
- جائزة الرئيس صدام حسين (١٠٠ ألف دولار) وقد عرضت عليه مرتين في أواخر الثمانينيات من القرن الماضي بحجة أنها لا تضم تخصصه (أي الفلسفة).
- اعتذار عن جائزة المغرب مراراً دون أن يوضح أسباب هذا الاعتذار.
- اعتذر في سنة ٢٠٠٢م عن جائزة العقيد القذافي لحقوق الإنسان.

* كما اعتذر عن العضوية في أكاديمية المملكة المغربية مرتين رغم إلحاح المسؤولين على ذلك. لقد عاش متواضعاً وملتزماً لقيمه الثقافية والسياسية مدافعاً عن العقل ومكانته في تجديد المشروع النهضوي العربي. وصفه صديقه الدكتور كمال عبد اللطيف قائلاً: «امتاز الجابري بحضوره المتنوع والمتعدد في فضاء الفكر والسياسة والبحث العلمي داخل المغرب وخارجه. تميز بحضوره التنويري طيلة أربعة عقود من الزمن ومارس بواسطة هذا الحضور دوراً بارزاً في المجتمع وداخل رحاب الجامعة المغربية وبلغ إشعاعه إلى أقصى العالم. تميز عطاؤه بأمرين:
أولاً: عناية بالفكر الفلسفي، إذ يعتبر دون جدال واحداً من أكبر الذين أسهموا في ترسيخ قيم الفلسفة وأسهمت مصنفاته في تقديم ومناقشة الكثير من المذاهب والتيارات والمفاهيم الفلسفية.

ثانياً: يتمثل في أطروحاته المثيرة للجدل ومواقفه من التراث، فقد كان الرجل قارئاً نهماً لكتب التراث، وشكلت أطروحته (نقد العمل العربي) مناسبة لبلورة قراءة جديدة في مقاربة الظواهر التراثية خلال مدة أربعة عقود من الزمن... كان فاعلاً ومؤثراً وصاحب رأي» (٢).

أهم المحطات الفكرية في حياة الجابري (٣):

أولاً: المشروع الثقافي:

يقول الجابري موضحاً ذلك: عندما قررت المغامرة بالإعلان عن نيتي في تأليف كتاب «نقد العقل العربي» وحدث ذلك عندما كنت



الحداثة عنده، كما تتحدد إطار وضعيتنا الراهنة هي النهضة والأنوار وتجاوزهما معاً والعمود الفقري الذي يجب أن تنتظم فيه جميع مظاهرها هو العقلانية والديمقراطية والعقلانية والديمقراطية ليست بضاعة تستورد بل هما ممارسة حسب قواعد، ويعتقد أننا لم نمارس العقلانية في تراثنا ولم نفضح أصول الاستبداد ومظاهره

أحرر مقدمة كتابي «نحن والتراث» في يناير ١٩٨٠م كنت أتصور أن المشروع سيسعه كتاب واحد، ولكن ما إن تقدمت في العمل واقتربت من مرحلة تحرير المادة حتى تبين لي أنه سيكون من الأفضل جعله جزأين: أحدهما (تكوين العقل العربي) والثاني (بنية العقل العربي) وكنت أعتقد أنه بعد الفراغ من كتابة هذا الأخير سيكون المشروع قد تم وانتهى، غير أنني عندما أخذت في تحرير خاتمته وجدتني أكتب في نهايتها: «لقد قصرنا تحليلنا على العقل اللغوي والعقل الفقهي والعقل العقدي والعقل المستقبل في تراثنا، ويبقى العقل السياسي موضوعاً آخر».

لم يكن في نيتي آنذاك كتابة جزء ثالث عن «العقل السياسي العربي» ولكن ما إن ظهر الجزء الثاني وانتهى بعض القراء إلى العبارة السابقة حتى بدأوا يسألون الناشر في المغرب وخارج المغرب عن موعد صدور «العقل السياسي» لقد فوجئت بالأمر، وأدركت أن العبارة السابقة كانت بمثابة التزام إزاء القراء وأنه ليس أمامي إلا الوفاء.

فعلاً بدأت أشتغل ومرت خمس سنوات قضاها في إعداد «العقل السياسي العربي» من سنة ١٩٨٥م إلى سنة ١٩٩٠م سنة صدوره. وكان قد قضى مثلها في تحضير الجزء الأول والثاني. وعندما كان بصدد كتابة السطور الأخيرة من خاتمة «العقل السياسي العربي» الذي أصبح الجزء الثالث من المشروع انتابني شعور عميق بأن موضوع البحث في العقل العربي سيبقى مفتوحاً وكنت أفكر حينذاك فيما بقي ينتظر الإنجاز فكتبت أقول: «الفكر العربي مطالب الآن بنقد المجتمع ونقد الاقتصاد ونقد العقل، العقل المجرد والعقل السياسي».

ثم أمسكت القلم وفضلت وضع ثلاث نقط مكان الكلام، لقد كان علي في الحقيقة أن أضيف إلى القائمة المذكورة العقل الأخلاقي، لكنني أحجمت خوفاً أن يفهم القارئ أن هناك جزءاً رابعاً قيد الإعداد يكون موضوعه «العقل الأخلاقي العربي». وهكذا أخذت حريتي، كما نقول اليوم. لقد انتهيت من تحرير العقل السياسي العربي في يناير ١٩٩٠م وها نحن اليوم في سنة ١٩٩٧م، لقد مرت سبع سنوات صدرت لي فيها كتيبات ومقالات ومذكرات، ولكن هذه المؤلفات لم تكن شاغلي الوحيد.

لقد كان يدور في ذهني خلال هذه المدة مشروع كتابة جزء رابع في سلسلة «نقد العقل العربي» جزء يكون بعنوان «العقل الأخلاقي العربي: «نظام القيم في الثقافة العربية الإسلامية» وقمت بمطالعات واستكشافات واليوم أستطيع أن أقول إنني أملك تصوراً عن الموضوع. وسبق لي أن أشرت إلى أن عصرنا الراهن أعني أواخر القرن العشرين يشهد نوعاً من «العودة إلى الأخلاق. إن التقدم الذي حصل في ميدان الطب والبيولوجيا أثار ويثير مسائل أخلاقية أصبح النقاش اليوم فيها ينمو ويتأطر ضمن ما يسمى «بأخلاقيات البيولوجيا»، وإذا أضفنا إلى ذلك الظواهر اللاأخلاقية التي تنمو وتستشري في مجال معاملة الأطفال والنساء سواء في مجال التشغيل أو غيره من المجالات التي تنتهك فيها الكرامة البشرية فضلاً عن حقوق الإنسان الديمقراطية أدركنا الأهمية البالغة التي تكتسبها المسألة الأخلاقية اليوم على أن طرح مسألة الأخلاق والقيم بصورة عامة بعد الفراغ من البحث في المسائل النظرية التي تخص العقل والمعرفة تقليد جرى به العمل في التأليف الفلسفي منذ أرسطو، أعني تصنيف الكتابة الفلسفية إلى صنفين صنف يتناول العقل النظري أو المجرد، وصنف يتناول العقل العملي وموضوعه الأخلاق والسياسة أو تدبير النفس وتدبير المدينة حسب تعبير القدماء. إن نقد الأخلاق يأتي في الغالب بعد نقد العقل بوصفه أداة المعرفة كتتويج للعمل كله خصوصاً إذا كان هذا العمل يطمح إلى المساهمة في التجديد.

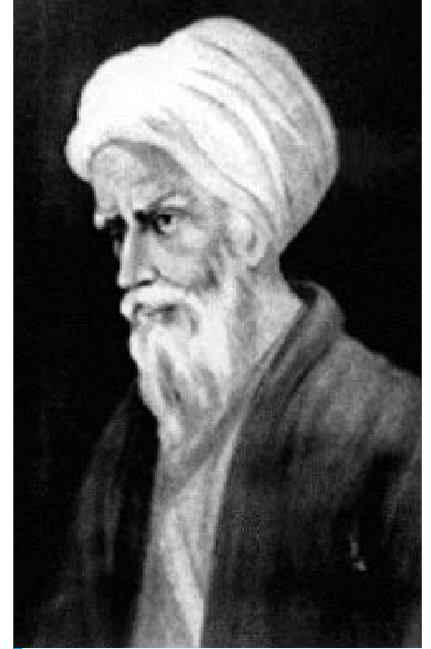
ثانياً: الحداثة والتراث:

يرى المفكر رضوان السيد أن الجابري يمتلك للكلاسيكية والحداثة معاً رؤية محددة تقول باقتران العملية والعقلانية معاً في التفكير الأرسطي الإغريقي، واستناداً إلى تلك الرؤية قسم الفكر الإسلامي الكلاسيكي من حيث الرؤى والمناهج إلى ثلاثة تيارات كبرى: البيان والعرفان والبرهان (٤).

وسئل مرة لماذا الاشتغال بالتراث، ألا يتعلق الأمر بردة فكرية؟

أم أن الأمر يتعلق بظاهرة مرضية (بعصاب جماعي) أصاب المثقفين العرب بعد نكسة ١٩٦٧م فارتدوا ناكصين إلى الوراء، إلى التراث؟

فجاء رده كما يلي: إن الذين يقولون هذا يشتكون من أن الاهتمام «بالتراث» وقضاياه يصرف عن الاهتمام «بالحداثة» ومتطلباتها. إنهم يرون أو يتخيلون أن التراث العربي الإسلامي هو ككل تراث مجرد بضاعة تنتمي إلى الماضي ويجب أن تبقى في الماضي وبالتالي فلا يشتغل بها – إذا كان ولابد – إلا المختصون الأكاديميون في دراسة شؤون الماضي، وفي هذه الحالة يجب أن ينحصر الاهتمام به في إطار قاعات الدرس الجامعي وصفحات المجلات العلمية المختصة وحدها بعبارة أخرى إن هؤلاء المشتكين من اهتمام المفكرين العرب المعاصرين بالتراث، هذا الاهتمام «الزائد» يعتقدون أن ذلك إنما يتم على حساب الاهتمام «بالحداثة». ونحن نعتقد أن هذا الموقف ينم عن عدم تقدير كاف للمشكل المطروح في الثقافة العربية ذلك أن ما يميز الثقافة العربية منذ عصر التدوين إلى اليوم هو أن «الحركة» داخلها لا تتجسم في إنتاج جديد، بل في إعادة إنتاج القديم، وقد تطورت عملية الإنتاج هذه منذ القرن السابع إلى تكلس وتقوقع واجترار، فساد فيها ما سبق أن عبرنا عنه «بالفهم التراثي للتراث» وهو الفهم الذي ما زال سائداً إلى اليوم، ومن هنا كان من متطلبات الحداثة، في نظرنا، تجاوز هذا الفهم التراثي للتراث إلى فهم حداثي، إلى رؤية عصرية له». فالحداثة في نظره، لا تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه «المعاصرة»، أعني مواكبة التقدم الحاصل على الصعيد العالمي صحيح أن مما من شأن الحداثة أن تبحث عن مصداقية أطروحاتها في خطابها نفسه خطاب (المعاصرة) وليس في خطاب (الأصالة) الذي يعنى بالدعوة إلى التمسك بالأصول واستلهامها، ولكن صحيح أيضاً أن الحداثة في الفكر العربي المعاصر لم ترتفع بعد إلى هذا المستوى، فهي تستوحي أطروحاتها وتطلب المصداقية لخطابها من الحداثة الأوروبية التي تتخذها (أصولاً) لها. «وحتى إذا سلمنا بأن الحداثة الأوروبية هذه تمثل اليوم حداثة (عالية) فإن مجرد انتظامها في التاريخ الثقافي الأوروبي ولو على شكل التمرد عليه يجعلها حداثة لا تستطيع الدخول في حوار نقدي تمردي مع معطيات الثقافة العربية لكونها لا تنتظم في تاريخها. إنها إذ تقع خارجها وخارج تاريخها لا تستطيع أن تحاورها حواراً يحرك فيها الحركة من داخلها، إنها تهاجمها من خارجها مما يجعل رد الفعل الحتمي هو الانغلاق والنكوص وإذن فطريق الحداثة عندنا يجب، في نظرنا، أن ينطلق من الانتظام النقدي في الثقافة العربية نفسها، وذلك بهدف تحريك التغيير فيها من الداخل. لذلك كانت الحداثة بهذا الاعتبار تعني أولاً وقبل كل شيء حداثة المنهج وحداثة الرؤية، والهدف: تحرير تصورنا «للتراث» من البطانة الإيديولوجية والوجدانية التي تضفي عليه، داخل وعينا، طابع العام والمطلق وتنزع عنه طابع النسبية والتاريخية».



ابن باجه

إن خصوصية الحداثة عنده، أعني دورها الخاص في الثقافة العربية المعاصرة، الدور الذي يجعل منها بحق (حداثة عربية). «والواقع أنه ليست هناك حداثة مطلقة كلية وعالمية، وإنما هناك حداثات تختلف من وقت لآخر ومن مكان لآخر. وبعبارة أخرى الحداثة ظاهرة تاريخية وهي ككل الظواهر التاريخية مشروطة بظروفها، محدودة بحدود زمنية ترسمها الصيرورة على خط التطور، فهي تختلف إذن من مكان لآخر، من تجربة تاريخية لأخرى. الحداثة في أوروبا غيرها في الصين، غيرها في اليابان... في أوروبا يتحدثون اليوم عن (ما بعد الحداثة) باعتبار أن الحداثة ظاهرة انتهت مع نهاية القرن التاسع عشر يوصفها مرحلة تاريخية قامت في أعقاب (عصر الأنوار) ـ القرن الثامن عشر ـ هذا العصر الذي جاء هو نفسه في أعقاب (عصر النهضة) ـ القرن السادس عشر ـ ...

«يمكن رصد خصوصية العلاقة بين اللغة والفكر في الثقافة العربية على عدة مستويات أهمها مستوى المادة اللغوية ونوع الرؤية التي تقدمها عن العالم، ومستوى القوالب النحوية، وطبيعتها المنطقية ومستوى أساليب البيان العربي وطبيعتها الاستدلالية، وأخيراً مستوى منهجية البحث العلمي وآلياته الذهنية»

أما في العالم العربي فالوضع يختلف: إن (النهضة) و(الأنوار) و(الحداثة) لا تشكل عندنا مراحل متعاقبة يتجاوز اللاحق منها السابق، بل هي عندنا متداخلة متشابكة متزامنة ضمن المرحلة المعاصرة التي تمتد بدايتها إلى ما يزيد على مئة عام، وبالتالي فنحن عندما نتحدث عن (الحداثة) فيجب ألا نفهم منها ما يفهمه أدباء ومفكرو أوروبا، أعني أنها مرحلة تجاوزت مرحلة (الأنوار) ومرحلة (النهضة) التي تقوم أساساً على: (الإحياء)، إحياء (التراث) والانتظام فيه نوع من الانتظام».

إن الحداثة عنده، كما تتحدد إطار وضعيتنا الراهنة، هي النهضة والأنوار وتجاوزهما معاً والعمود الفقري الذي يجب أن تنتظم فيه جميع مظاهرها هو العقلانية والديمقراطية. والعقلانية والديمقراطية ليستا بضاعة تستورد، بل هما ممارسة حسب قواعد. ويعتقد أنه ما لم نمارس العقلانية في تراثنا وما لم نفضح أصول الاستبداد ومظاهره في هذا التراث فإننا لن ننجح في تأسيس حداثة خاصة بنا، حداثة ننخرط بها ومن خلالها في الحداثة المعاصرة (العالمية) كفاعلين وليس كمجرد منفعلين.

ثالثاً: التجربة الحضارية الإسلامية

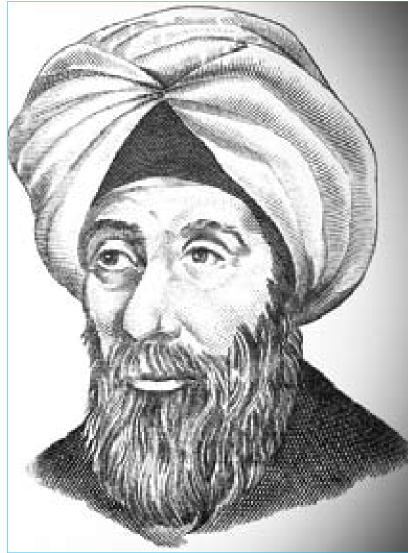
يرى الدكتور محمد عابد الجابري أن التاريخ العربي الحديث الذي ما زال حياً في سكان منطقة (الوطن العربي) إنما بدأ مع الإسلام، فمنذ ظهور وقيام الدولة العربية الإسلامية الأولى في المدينة المنورة، وسكان هذه المنطقة يبنون ويعيشون تجربة حضارية مشتركة تتجسد فيها كلية تاريخهم. ولا مهم هنا ليس تفاصيل هذه التجربة ولا تعاريج هذا التاريخ، وإنما النظر إليها بعين العقل، الذي يحمل همنا المعاصر من أجل الكشف عن نزوعاتها الداخلية، من أجل تكثيف حركتها الملتوية المتشعبة في مسيرة ذات أهداف. ويتساءل عن الغايات التي كانت التجربة الحضارية العربية تعمل على تحقيقها منذ انطلاقتها مع دولة المدينة التي تفككت أوصالها على عهد ابن خلدون وما تلا عصر ابن خلدون إلى بدء اليقظة العربية الحديثة.

«إذا نحن نظرنا إلى هذه المنطقة التي تمتد من الخليج إلى المحيط كما كانت في الواقع قبل الإسلام، وجدناها على الصورة التالية: في الجزيرة العربية قبائل بدوية أمية لا يجمعها كيان سياسي واحد، وإنما كيانات قبلية متنافسة وأحياناً متقاتلة. في اليمن بقايا مركز حضاري هي عبارة عن أطلال لا غير. بالعراق والشام وفلسطين بضع قرى وبضعة أديرة ومدارس دينية. في مصر آثار حضارة موغلة في القدم وبقايا من الحضارة اليونانية الرومانية في الإسكندرية وفي شمال إفريقيا بقايا من النفوذ الروماني في

بضعة مراكز على الشواطئ وقبائل منتشرة على السهول والجبال تعيش حياتها الخاصة في إطار تنظيمات قبلية لم تكن ترقى إلى المستوى الذي يجعلها تتحول إلى دولة.

وكانعكاس أو امتداد أو نتيجة ـ لا فرق ـ لعدم وجود تنظيم سياسي يرقى إلى مستوى الدولة في أية بقعة من بقاع هذه المنطقة (الخليج ـ المحيط) ظلت ظاهرة (المدن)، كمراكز تجمّع حضرية متحضرة، غائبة تماماً، ويرى أن الحياة الاجتماعية على طول هذه المنطقة وعرضها كانت حياة بدوية قروية ولم تكن مدنية. ويضيف ظاهرة أخرى ويقصد بها (غياب العقل) في الحياة العامة: غياب التنظيم العقلاني للفكر والسلوك.

إن غياب الدولة والمدينة يستتبع حتماً غياب العقلانية. وإذن لم يكن هناك في نظره قبل قيام الدولة العربية الإسلامية، ما يجمع بين شعوب هذه المنطقة التي كانت في الحقيقة مجموعة مناطق تستشري التعددية في كل منها وعلى المستويات كافة: تعددية إثنية اجتماعية، تعددية لغوية، تعددية دينية، تعددية في الفكر والثقافة، تعددية في الولاء السياسي. «وإذا نظرنا الآن إلى التجربة الحضارية العربية الإسلامية على ضوء هذا الواقع الذي وصفناه، سهل علينا أن نتبين فيها ثلاث نزوعات رئيسة هي التي تعطي ـ في نظرنا ـ التاريخ العربي الإسلامي معناه ودلالته، وبالتالي هي التي تعطي «المستوى الحضاري العربي» معنى وفي ذات الوقت تمد (علم المستقبلات العربية) بالمرجعية القادرة على جعله (يتوقع) مستقبلاً يتجاوز الواقع الراهن ويدفنه، بدل أن يبقى حبيس لغة الأرقام المزيفة وسجين الموضوعية التي تفتقر هي نفسها إلى الموضوعية ثلاثة


ابن الهيثم

أهداف أو نزوعات، إذن كانت تحرك من الداخل بالفعل والممارسة التجربة التاريخية العربية الإسلامية منذ أن بدأت وهي نفسها التي تحرك من الداخل كذلك ولكن في صورة حلم عنيد متجدد طموح العرب في الحاضر، إنه مستقبل سيظل باستمرار مشروعاً لهم ينمو ويتسع بكفاحاتهم ويتقلص ويضمر باستكانتهم وتخاذلهم:

* الهدف الأول:
يتمثل فيما عرفت به هذه التجربة التاريخية من النزوع نحو التوحيد والوحدة، هذا النزوع الذي سيترجم عملياً في قيام الدولة العربية الإسلامية الواحدة الواعية بنفسها وبطابعها السياسي ابتداءً من عهد الفتوحات الكبرى، عهد الخلفاء الراشدين والأمويين.

* الهدف الثاني:
يتمثل فيما عرفت به هذه التجربة العربية الإسلامية من نزوع نحو التمصير والتمدين، أعني الانتقال بالمجتمع من البداوة إلى الحضارة، من مجتمع العشيرة والقبيلة إلى مجتمع المدينة.

* الهدف الثالث:
فيتمثل فيما طبع التجربة الحضارية العربية الإسلامية من نزوع نحو العقلنة: عقلنة الدين بالارتفاع به من عبادة الأصنام والأوثان والكواكب إلى عبادة إله واحد متعال ومنزه، وعقلنة الفلسفة بالاتجاه بها نحو فصلها عن الدين وإعادتها إلى أصلها كبحث في الطبيعة وماوراء الطبيعة (مع ابن باجه وابن رشد) وعقلنة العلم بفصله عن السحر والكهانة وربطه (بالعاديات) أي بما تجري به العادة من الظواهر الطبيعية (مع ابن الهيثم وابن النفيس وغيرهما)، وعقلنة الحياة الاجتماعية بربط العلاقات فيها بمنطق التجارة والاقتصاد البضاعي وعقلنة السياسة بربط الخلافة، أي رئاسة الدولة، بالاختيار (عند أهل السنة وهم الأغلبية) على الأقل على الصعيد النظري والميداني الشيء الذي ظل تحقيقه مثلاً أعلى يشد إليه العرب في كل العصور... المشروع الحضاري العربي إذن مشروع الماضي ومشروع المستقبل هو النزوع إلى تحقيق هذه الأهداف الثلاثة.

رابعاً: العلاقة بين اللغة والفكر في الثقافة العربية

ينطلق محمد عابد الجابري بداية من تعريف الثقافة العربية والتي يحددها في مجموع التراث الفكري المنحدر إلينا من الحضارة العربية الإسلامية في القرون الوسطى هذه الثقافة التي تسجل بنفسها بدايتها ومنطلق تشكلها وليس هذا المنطلق ولا تلك البداية شيئاً آخر غير ما اصطلح على تسميته (عصر التدوين) عصر البناء الثقافي العام في التجربة الحضارية العربية الإسلامية، العصر الذي يمتد زمنياً ما بين منتصف القرن الثاني ومنتصف القرن الثالث للهجرة لتي شكل الإطار

المرجعي للفكر العربي بمختلف ميادينه وإذا كان هذا واضحاً بالنسبة لعصر التدوين وما بعده فهو أوضح بالنسبة لما قبله، لأننا لا نعرف شيئاً عن الثقافة العربية قبل (عصر التدوين) إلا ما تم تدوينه في هذا العصر نفسه.

«ويجب أن نفهم من (التدوين) هنا ليس مجرد التسجيل والتقييد، الشيء الذي كان قائماً من قبل، بل يجب أن نفهم منه: إعادة البناء الثقافي العام، بكل ما تنطوي عليه هذه العملية من حذف وزيادة وإبراز وإخفاء وتلوين وتأويل... بفعل عوامل إيديولوجية أو سوسيوثقافية مختلفة ففيه دونت اللغة وشيدت العلوم العربية الإسلامية وترجمت الفلسفة و(علوم الأوائل) إلى العربية. وقد تم ذلك في تداخل وتشابك مما أضفى على العلاقة بين اللغة والفكر في الثقافة العربية الإسلامية خصوصية متميزة.

ويمكن رصد خصوصية العلاقة بين اللغة والفكر في الثقافة العربية على عدة مستويات أهمها: مستوى المادة اللغوية ونوع الرؤية التي تقدمها عن العالم، ومستوى القوالب النحوية، وطبيعتها المنطقية، ومستوى أساليب البيان العربي وطبيعتها الاستدلالية، وأخيراً مستوى منهجية البحث العلمي وآلياته الذهنية».

انطلقت عملية جمع اللغة العربية، كما هو معروف، في عصر التدوين بعد أن بدأ اللحن يتفشى فيها وسط مجتمع أصبح فيه غير العرب أكثرية كاثرة. ومهما يكن الدافع الحقيقي والحاسم لهذه العملية فإن النتيجة هي أن جمع اللغة العربية بالشكل الذي تم به قد ساعد على استمرار التعامل مع القرآن الكريم كيفية مباشرة فهماً وتفسيراً فضلاً عن تزويد المجتمع الإسلامي بلغة ثقافية واحدة قابلة لأن تتعلم بطريقة علمية. ويرى أن سبب اللحن كان هو الاختلاط الذي حصل في الحواضر. فلقد كان طبيعياً أن تطلب اللغة (الصحيحة) في البوادي ومن القبائل التي بقيت منعزلة وبقي رجالها (الأعراب) محافظين على (الفطرة) و(السلفية) وسلامة النطق. وإذا كان جامعو اللغة لم يعتمدوا القرآن أساساً لإحصاء اللغة العربية وتحديد قوالبها واستخراج قواعدها فليس ذلك بسبب (التحرز الديني) وحده بل أيضاً لأن المطلوب من عملية جمع اللغة كان هو تحصينه من الخارج، الشيء الذي يقتضي إيجاد لغة (ما ورائية) تكون إطاراً مرجعياً له سواء على مستوى اللفظ أو التعبير أو المعنى، فكيف تم تشييد هذا الإطار المرجعي... كيف جمعت اللغة العربية؟ وما علاقة ذلك بنوع النظرة إلى العالم التي تقدمها لأهلها منذ أربعة عشر قرناً؟ لا شك في أن عملية حفظ اللغة هي عملية تلقائية تواكب حياة اللغة، أية لغة غير أن التجنيد لإحصاء كلمات اللغة ولوضع قواميس لها وتحديد قوالبها واستخراج قواعدها هو شيء آخر تماماً إنه (صناعة) حسب القدماء. بالفعل لقد تحولت رواية اللغة إلى صناعة واحتراف مع بداية القرن الثاني للهجرة حيث ظهر رجال جندوا طاقاتهم المادية والفكرية لهذا الغرض. ومن أبرز هؤلاء أبو عمرو بن العلاء (توفي ١٥٤هـ) وحماد الراوية (توفي ١٥٥هـ) والخليل بن أحمد (توفي ١٧٠هـ) وكان في مقدمة الشروط التي وضعوها فيمن تؤخذ منه اللغة أن يكون (خشن الجلد) أي أعرابياً صميماً لم يعرف حياة المدينة ولم (تفسده) الحضارة وكما كان التنافس شديداً من أجل العثور على أكثر الأعراب إيغالاً في القفر والعزلة، كان التنافس أشد على الحصول منهم على الغريب النادر من اللغة، الشيء الذي أدى، مع مرور بعض الوقت، إلى لجوء هؤلاء الأعراب الذين أصبحوا يملكون بضاعة مطلوبة وبثمن إلى الوضع والكذب، وهي الظاهرة التي تفشت كثيراً حتى أصبحت مقبولة ما دام الأمر يتعلق بألفاظ بدوية في مبناها ومعناها، أي ألفاظ لا تشم فيها رائحة الحضارة.

ويلفت الانتباه إلى أن جمع اللغة من الأعراب، دون غيرهم معناه جعل (عالم هذه اللغة) محدوداً بحدود عالم أولئك الأعراب. ولما كان هؤلاء يعيشون حياة حسية بدائية فلقد كان لا بد أن ينعكس كل ذلك على لغتهم، وبالتالي على (العالم) الذي تقدمه اللغة التي جمعت عنهم وقيست بمقاييسهم ومن هنا لاتاريخية اللغة العربية وطبيعتها الحسية. إن (العالم) الذي فيه نشأت هو عالم حسي لا تاريخي، عالم البدو من العرب الذين يعيشون زمناً ممتداً كامتداد الصحراء، زمن التكرار والرتابة، ومكاناً بل فضاء فارغاً هادئاً، كل شيء فيه (ينطق) و(يسمع) كل شيء فيه صور حسية بصرية أو سمعية هذا العالم هو كل، أو أهم ما نقلته اللغة العربية المعجمية إلى أهلها ويمكن أن نلمس ذلك بسهولة في المعاجم العربية العامة أو المتخصصة حيث يسود عالم «الأعرابي» سيادة مطلقة.

إن الألفاظ والمعاني والاستشهادات والاستطرادات، كل ذلك ينقل لنا حياة الأعرابي الحسية البسيطة البدائية إن معجم (لسان العرب) وهو أكبر وأضخم معجم عربي، يكاد يكون بالثمانين ألف مادة التي يضمها، مدونة بل موسوعة لحياة البدوي، حياة الأعرابي خاصة. وأن المرء لا يملك إلا أن تأخذ منه الدهشة كلما أخذ حين يلاحظ أن اللغة العربية الراهنة لا تنقل إلينا، عبر المعاجم القديمة، أسماء الأدوات وأنواع العلاقات التي عرفها المجتمع المدني والمكي على عهد

الرسول صلى الله عليه وسلم والخلفاء الأربعة وعرفه مجتمع دمشق ثم بغداد ثم القاهرة... إلخ وهي مجتمعات كانت حضرية راقية تستعمل من الآلات والأدوات ما لا يحصى، هذا في حين نجد المادة اللغوية البدوية متراكمة، مع كثرة المترادفات، إلى درجة جعلت اللغة العربية المعجمية تتوفر على فائض ضخم من الألفاظ بالنسبة للمعنى، لكن فقط بالنسبة لعالم دون عالم، عالم البدو دون عالم الحضر. ولاحظ أن النتيجة هي أن اللغة العربية الفصحى لغة المعاجم والشعر والآداب قد ظلت، وما زالت، تنقل إلى أهلها عالماً يزداد بعداً عن عالمهم، عالماً بدوياً يعيشونه في أذهانهم، بل في خيالهم ووجدانهم يتناقض تماماً مع العالم الحضاري – الآلي الذي يعيشونه والذي يزداد غنى وتعقيداً. ويتساءل هنا: هل نبالغ إذا جنحنا إلى القول بأن الأعرابي هو فعلاً صانع (عالم) العربي؟ العالم الذي كان يعيشه العرب على مستوى الكلمة والعبارة والتصور والخيال، بل على مستوى العقل والوجدان، وإن هذا العالم ناقص فقير ضحل جاف... تماماً كالعالم الذي استنسخته اللغة العربية في العصر الجاهلي؟

ومن هنا ينتقل إلى القوالب النحوية فيقول: إذا كان السماع من الأعرابي قد رسم حدود «العالم» الذي تنقله اللغة العربية لأهلها، فإن صناعة اللغويين والنحاة قد قولبت بدورها «العقل» الذي يمارس فعاليته في هذه اللغة وبواسطتها، العقل العربي الذي تغرسه الثقافة العربية في المنتمين إليها، وإليها وحدها. والواقع أن «السماع» من الأعرابي لم يكن دوماً من أجل «أخذ» اللغة، وإنما كان أيضاً من أجل تحقيق فروض نظرية في اللغة أو النحو. وإذا كانت طريقة الخليل في جمع اللغة ووضع معجم لها وهي الطريقة التي تبنتها المعاجم العربية كلها مع تعديلات طفيفة تقوم فعلاً على مبدأ منهجي سليم يكشف عن عبقرية فذة وعقلية رياضية، فإن النتائج العملية التي أسفر عنها تطبيقه في مجال اللغة كانت لها جوانب سلبية تماماً. لقد انطلق الخليل في جمع اللغة وتنظيمها من الإمكان الذهني لا من المعطى اللغوي، ففسح بذلك المجال لصنع اللغة بدل جمعها، بل إن طريقته تنطلق أساساً من وضع اللغة: إن تركيب الحروف الهجائية العربية بعضها مع بعض لصياغة جميع الكلمات الممكنة، ثنائية وثلاثية ورباعية وخماسية، يمكن أن ينظر إليه على أنه وضع بالجملة للغة العربية. وعلى الرغم من الجهود الجبارة التي بذلها هو وزملاؤه اللغويون من أجل التمييز في هذه المجموعات اللغوية النظرية، بين المستعمل والمهمل، فلقد كان من الصعب بل من المستحيل وضع خط فاصل ونهائي بين ما نطقت به العرب وما لم تنطق به، خصوصاً في جو ساد فيه الولع بالغريب. لقد كان من الطبيعي، والحالة هذه أن ينتهي الأمر إلى تحكيم «القياس» بدل «السماع» الشيء الذي جعل اللغة المعجمية لغة الإمكان لا لغة الواقع فالكلمات صحيحة لأنها ممكنة وليس لأنها واقعية، وهي ممكنة ما دام هناك أصل يمكن أن ترد إليه أو نظير تقاس عليه، وهي ليست واقعية لأن «الفرع» هنا هو الغالب، فرض نظري وليس معطى من معطيات الاستقراء أو التجربة الاجتماعية.

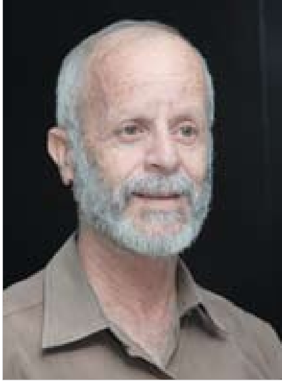
هذا من جهة ومن جهة فإن اعتماد الاشتقاق وخاصة ما سمي «الاشتقاق الكبير»، قد نتج عنه تكريس النظرة التي تنطلق من اللفظ إلى المعنى، وإذا لاحظنا أن الألفاظ التي تنطلق منها عملية الاشتقاق هي أفعال أدركنا كيف أن هذه النظرة التي تنطلق من اللفظ إلى المعنى ستنطلق كذلك من الفعل «الأصل» إلى المشتقات والأسماء المشتقة. هذه لا تخضع في عملية اشتقاقها للسماع بل اتخذ موضع أوزان لها هي في الواقع قوالب منطقية.

هذا والجدير بالملاحظة أن هذه الأسماء المشتقة – أو مقولات النحاة – تتمايز فيما بينها بالإصاتة: وهكذا فـ (فاعل) = الألف للفعل كقاتل، و(مفعول) = الواو للانفعال كمقتول، و(فعيل) = الياء للفعل كرضيع أو للانفعال كقتيل، و(فعال) = الشدة والألف للفعل مع الكثرة كقتال و(أفعل) = الهمزة للتفضيل كأحسن... إلخ.

وهكذا يمكن القول إن الصورة الصوتية هي التي تعطي لهذه المشتقات دلالتها المنطقية. فالسامع يحدس من خلال الصورة الصوتية هذه هيكل المعنى حتى ولو كان يجهل معنى اللفظ جهلاً تاماً... وإنه لما قد لا يخلو من فائدة أن يعمد المرء إلى مقارنة هذه القوالب النحوية المنطقية العربية بمقولات أرسطو التي يمكن اعتبارها، على الأقل من وجهة نظر بعض الباحثين القدماء والمعاصرين، مرتبطة باللغة اليونانية إن لم تكن قد استخلصت منها. وهكذا فإذا أخذنا بعين الاعتبار كون الجملة – وبالتالي التفكير – في اللغة اليونانية واللغات الآرية عموماً، تنطلق من الاسم، وأن اللغة العربية، واللغات السامية بكيفية عامة تنطلق على العكس من ذلك، من الفعل وهكذا.
وأخيراً أراد المرحوم أن يختم حياته الفكرية بتفسير القرآن الكريم، فعاش معه فترة من الزمن.

الهوامش

(١) انظر صحيفة (الاتحاد الاشتراكي) عدد: ٢٠١٠/٥/٤م. ص: ٧.
(٢) انظر صحيفة (الشرق الأوسط) عدد: ٢٠١٠/٥/٤م. ص: ١١.
(٣) إن هذه الملاحظات هي مستنبطة من حوارات معه نشرت في أعداد مختلفة من صحيفة الاتحاد الاشتراكي في فترات متباعدة فيما بينها زمنياً.
(٤) انظر صحيفة المساء/ عدد: يوم ٢٠١٠/٥/٧م. ص: ١٥.



سنابل ثقافية

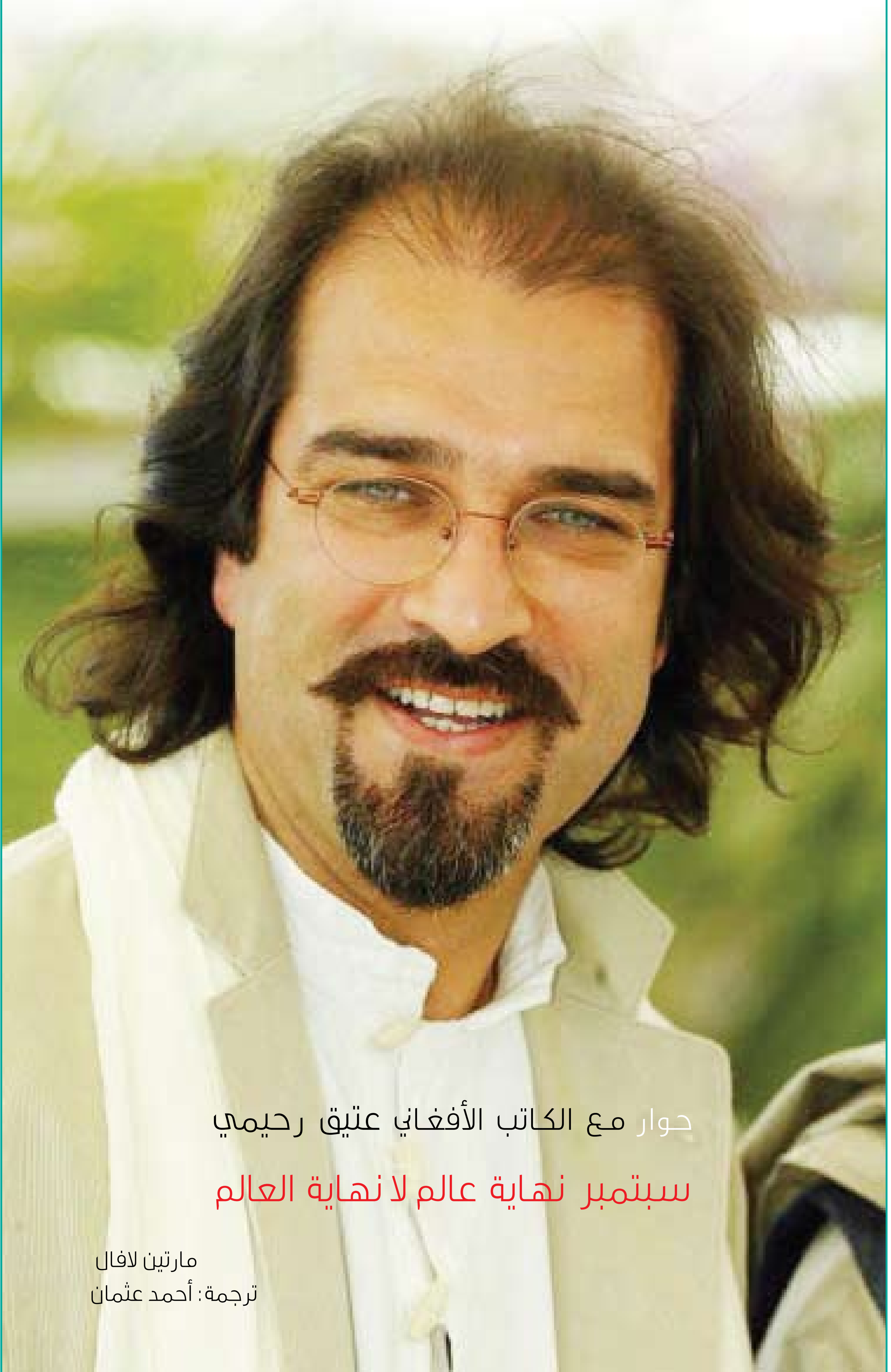
عام 1980 وتحديداً يوم 30 إبريل/نيسان غرس صاحب السمو الشيخ د. سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة بذرة الثقافة في الشارقة من خلال مرسوم رقم ٢٠ القاضي بتأسيس دائرة الثقافة والإعلام، بهدف تحقيق التنمية الثقافية في ربوع الإمارة أولاً، ودولة الإمارات العربية المتحدة ثانياً، لتتوالى الفائدة، فتعم الإقليم الخليجي والمنطقة العربية دون إغفال العالم عامة.

وحظيت البذرة بالرعاية والدعم المادي والمعنوي، وانطلق النشاط في هذا الحقل، وتراكم الإنتاج «غير المهجن»، فأعطت البذرة سنابل لا زالت تتوالى: من معرض الشارقة الدولي للكتاب الذي يصعب حصر ما نتج عنه من مشروعات وأطر مهنية محلية وعربية تعنى بالكتاب، ولن تنتهي بـ«ثقافة بلا حدود»، وشبكة مكتبات عامة ونتاج نشر جاوزت أعداده الآلاف وتعدت حدوده الآفاق.

وأيام الشارقة المسرحية التي يشهد شهر ديسمبر 2010 فيها المهرجان الأول للمسرح الجامعي، ومهرجان الإمارات لمسرح الطفل ودورات في فن «الكتابة المسرحية» و«الأداء التمثيلي» وغيرها من الورش إضافة إلى ما ستشهده الأشهر المقبلة من فعاليات ومهرجانات يعمل المسرحيون بجد لتحقيق قفزة نوعية في هذا السياق، أما نتاج الفنون، فتراكمت ليتنتج عنها بينالي الشارقة الدولي للفنون، ملتقى الشارقة الدولي لفن الخط العربي، ومهرجان الفنون الإسلامية، الذي أصبح علامة بارزة على صعيد العالم الإسلامي من حيث أهميته في جمع وتطوير أداء الفنانين المبدعين في هذا المجال، فيما يسابق مركز الشارقة للشعر الشعبي وبيت الشعر بالدائرة الزمن لإطلاق مهرجانين متواليين إبان يناير/كانون الثاني 2011، برامج يومية ودورات وعطاء ثقافي، تتجاوز بكمها عدد أيام السنة، حيث تشمل ضمنها مهرجانات للتراث على مستوى مدن الإمارة تقام خلال ربيع وصيف كل عام، هذا إضافة إلى 11 جائزة نوعية لكل جائزة عدد من الحقول يستفيد منها كافة المبدعين خاصة الأجيال الصاعدة.. دون أن ننسى «أيام الشارقة الثقافية» التي تنظم سنوياً في أكثر من مدينة أوروبية، أو شرق آسيوية لتعزيز الحوار الثقافي بين الشعوب. البذرة أنبتت سنابل تتوالى بذورها لتجدد الغرس الذي تنعم بنتائج حصاده.

بوركت اليد البيضاء التي غرست بذرة الشارقة الثقافية.

أسامة طالب مرة



حوار مع الكاتب الأفغاني عتيق رحيمي

سبتمبر نهاية عالم لا نهاية العالم

مارتين لافال
ترجمة: أحمد عثمان

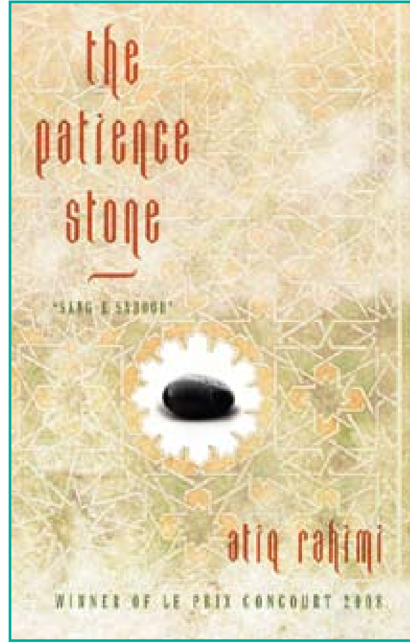
في روايته الأخيرة «حجر الصبر»، المكتوبة مباشرة بالفرنسية والحائزة جائزة جونكور للآداب ٢٠٠٨ يروي تمرد امرأة أفغانية. في تواضع، يمد جسوراً بين الشعر والرواية، بين الشرق والغرب.

وكانت المفاجأة مع هذه الرواية المكتوبة أصلاً بالفرنسية على غير رواياته الثلاث السابقة المكتوبة بالفارسية، كتبها بلغة المنفى – الاختيار – الفرنسية، عن امرأة تصلي أمام جسد زوجها المجاهد المصاب، الخامل، تتحدث إليه بصوت خفيض، ولكن الآن استولى الحنق والحقد عليها. تحكي المعاناة، الوحدة، قتلى الحرب، الظلامية. تتمرد، تتجاسر على النطق برغباتها في الحب. يحيا الكاتب ذو الستة وأربعين سنة في باريس منذ عام ١٩٨٥. يغترف من ثقافتين، الفارسية والغربية، ويبدع من هذه الحكاية موسيقى الموت المؤثرة العنيفة المهدهدة شعرياً، البريئة.

عتيق رحيمي مخرج سينمائي أيضاً، حقق سينمائياً أولى رواياته «أرض ورماد»، وانتهى – بالاشتراك مع جون – كلود كاريير – إلى تحقيق سيناريو عن نص للكاتب والفيلسوف الهندي طاغور منحناه هشته، «ألف سؤال وسؤال»، حكّاء لا ينضب معينه، حكى لنا حكايات أخرى...

. ماذا يعني إدراك جائزة نوبل؟

– كان رد فعلي الأول أن أتساءل: لماذا أنا؟ لديّ ألف سؤال وسؤال يدور في رأسي بلا توقف. لا أخاف من الكتابة، غير أنني أشك في نفسي حينما قبل بول أوتشاكوفسكي – لورنس مخطوطتي الأولى «أرض ورماد»، عملت على أن أقابله من فوريكي أطرح عليه هذا السؤال: لماذا؟ أجابني: «قرأت لشخص يعتقد بالكلمات». هذا ما جرى في عام ٢٠٠٠ عندما لم يكن أحد يهتم بأفغانستان. حينما اندرجت روايتي «حجر الصبر» في تصفيات جائزة جونكور تساءلت: «لماذا؟». كنت مدعواً من قبل جونكور لشباب الليسيه لمقابلة التلاميذ... انزعجت: كيف سيقرأ الشباب الفرنسي هذا الكتاب؟ كنت مدعواً قبالة الناضجين. كانت أسئلتهم موافقة وقريبة من النص. كيف تمثلت امرأة؟ ما هي أهمية مشهد الشباب الذي يدخل إلى غرفة رجل يحتضر؟ كانت الأسئلة رائعة؟



. وجونكور بين يديك، نشرت بياناً لدعم أربعة وخمسين أفغانياً هدداً بالطرد. قلت: «لأجل النضال ضد الظلامية، أسلحتنا متعددة ولكن المؤكد والناجع هو التربية. بمنح اللجوء إلى هؤلاء الشباب، مثلما حدث معي في ١٩٨٥ فرنسا ستساعدهم على متابعة دراساتهم ولئلا يقعوا في هوة الجهل».

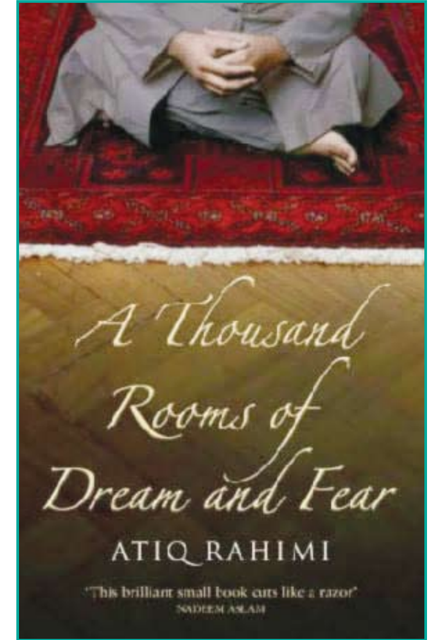
– تلقيت صفعة غريبة ماذا أفعل؟ كان هناك الفرح بالجائزة وهذه النكبة من ناحية أخرى. حتى وإن كانت فرنسا استقبلتني في مجيئي عام ١٩٨٥ من الممكن أن أكون أحد هؤلاء الشباب. تناولت هذا الشأن كعلامة تلزمني على أن أكون وضيعاً. كتب بورخيس قصة عصفور يطير بالخلف لأنه – إذا كان يعرف من أين جاء – لا يعرف إلى أين يطير. هناك لعبة مرايا جرت مع هؤلاء الشباب. في ملحمة المهابهارتا هناك ملك طرد من أرضه. هام في الصحراء، ظمآن، وجد منبعاً. ألقى بنفسه أرضاً لكي يشرب. انبثق صوت من المياه: قبل أن تشرب، أجب عن سؤالي: إذا كانت إجابتك خاطئة ستموت وأنت تشربني. سألت المياه: ما هو إخفاقك الكبير؟ أجاب الملك: نصري الكبير. رائع. أليس كذلك؟ كل شيء انتهى. حتى الثمن!

. أن تبقى وضيعاً ولكن ليس خاملاً؟

– أتحمّل حركتي، أرتضي بالسياسة في قلب روايتي، ولكن لنقل الحرب، الظلامية، العنف الكراهية أليس هناك سوى السياسة؟ أذكر كلمات ألبير كامو: حينما نكتب، نحن مبحرون ولسنا ملتزمين. أريد أن أترك مسافة عن النجاح، عن الراهنية، وأن لا أقع في

الشرك. أن أتجنب أن أكون مكرراً. حينما نكتب، نعري كل شيء، نعرض جراحنا وأفراحنا. كيف نحمي أنفسنا؟ أن لا نكون أدوات؟ أن نكون أنفسنا؟





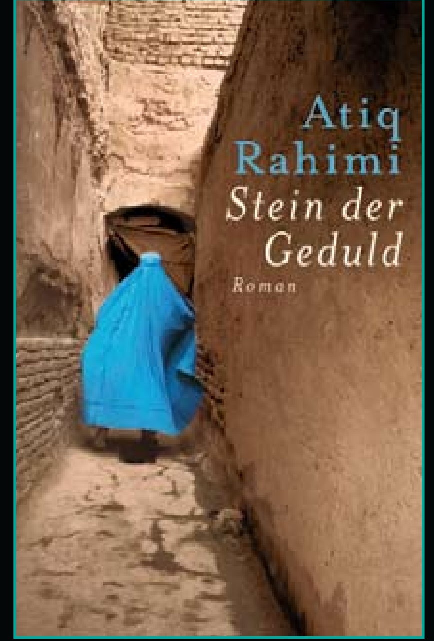
• «الجائزة ج»، كما أسميتها، الجائزة الأولى لدار نشرك...

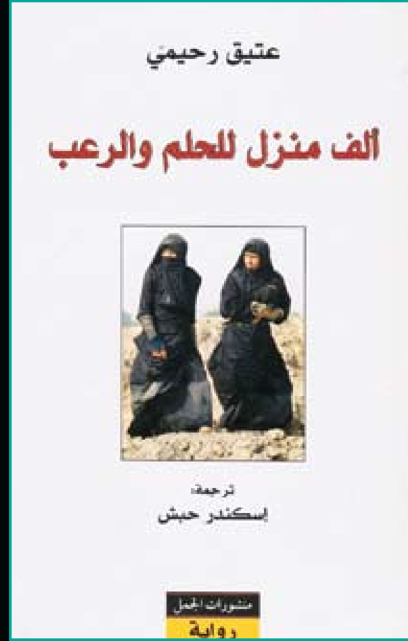
ـ هذه الجائزة تقلب كبار الناشرين رأساً على عقب لأنها مكافأة للكتاب والناشر فقط وليس لمخطط النشر بأكمله. دار (ب. أو. ال) ترتبط بمتابعة الكتاب والنتاجات. هذا مريح. ليس عليّ أية ضغوط لكتابة كتاب كل عام. دار (ب. أو. ال) اعتادت على إيقاعي، أكتب عاماً، أصور صوراً فوتوغرافية في العام الثاني وأحقق فيلماً في العام الثالث. أعمل في كابول شهراً كل شهرين خلال العام لمصلحة قناة (تولو تي في). أنا مدير فني. أعمل تحديداً مع شركة إنتاج للأفلام الإعلانية والمؤسساتية. أدير ورشة لكتابة السيناريو، وأخرى للإخراج التلفزيوني مع بعض الشباب الأفغاني، من الجنسين. قدمنا أول «أوبرا الصابون» Soap Opera أفغانية، ونقدمها للفصل الثالث على التوالي. تحت حبكة عاطفية مع بعض المشاهد الكوميدية، يتعلق الأمر بتاريخ أفغانستان، صراعاته، حروبه، التهديدات، الفساد الذي يغطي حياتنا اليومية. المخرجة فتاة ذات خمسة وعشرين عاماً رائعة هناك نجمة الفصل السادس إيتملكني الفرح لما أرى شاباً يمسك أداة موسيقية بدلاً من أن يشهر سلاحه. هذا يسعدني. حتى وإن كان من قبيل الكيتش! التلفزة الأفغانية ابتكرت مسابقة رائعة عن التاريخ. الأفغان يعشقون حكي التاريخ.

لست خبيراً استراتيجياً ولا سياسياً، بيد أنني أرى ضرورة طرح سؤال: ما هو اللغز الجيوسياسي لهذه الحرب؟ ماذا تبحث الولايات المتحدة؟

• أوباما رئيس الولايات المتحدة، أهو حلم؟

ـ أوباما ليس سوى صورة أو سراب. من







اللازم أن تقوم أمريكا بنقد ذاتها، أن تفكر في الأزمة المالية الراهنة، أن تحلل الفترتين الكارثيتين لجورج بوش، وتاريخ البلاد نفسه. ترك بوش ماضياً جديراً بالاهتمام، خسائر وإخفاقات. لنرى. إذا كان التاريخ اختار أوباما، فعليه أن يغير التاريخ.

• بالعودة إلى التاريخ، إلى أي تاريخ نهرب؟

ـ نحيا عصراً ذا خصوصية بالغة في تاريخ الإنسانية. نواجه تغيراً جذرياً دون أن نفهمه، دون القدرة على التخيل إلى أي اتجاه يمضي. أعيد قراءة قسان أوغسطين بتجرد وحكمة حلل سقوط الإمبراطورية الرومانية (قال: ليست نهاية العالم وإنما نهاية عالم. لم يكن الحادي عشر من سبتمبر نهاية العالم وإنما نهاية عالم. من الواجب تحضير عالم آخر، جاهز للابتكار. على كل فرد أن يجهز نصيبه، وإن كان ضئيلاً. إذا لم يكن العالم في حال طيبة، لن تتحسن أحوال أفغانستان.

• بدأت روايتك بهذه الجملة: «في مكان ما من أفغانستان أو في مكان آخر»، وأهديتها إلى ذكرى الشاعرة نادية آنجومان.. من هي؟

ـ توفيت نادية آنجومان عن خمسة وعشرين عاماً، قتلها زوجها في ٢٠٠٥. كانت تنظم ندوة عن الشعر وكنت واحداً من المشاركين. ألغيت الندوة. تساءلت: كيف ماتت؟ أجابوني: مسائل عائلية. اتصلت بعائلة نادية. رفضوا مقابلتي. في السجن، حقن الزوج نفسه بالبنزين. ذهبت إلى المشفى لرؤيته. كان كالمتجمد. ألفيته لطيفاً، حسن التربية. لا أعرف شيئاً عن حياتهما المشتركة بيد أنني تساءلت عما يدفع رجلاً بسبب الغيرة وشيء آخر إلى استخدام قوته الطبيعية وسلطته لكي يضرب زوجه، حبه وأم أطفاله، حتى الموت؟

ماذا دار في رأسه؟ شيء غريب لم أستطع أن أنزلق تحت جلد هذا الرجل، وكذا تحت جلد هذه المرأة وإنما هي من قدمت إليّ لكي أتكلم عنها، عن جراحها، أو دأن يكون راوياً ذا نظرة بلهاء، أن يكون مقعداً كالزوج. لا يمارس التحليل النفسي، لا يحلل، يدون ما يراه، ما يسمعه، يتكلم عنها عن قرب، وبالتالي هذا يصبح انحيازاً أدبياً.



. وبالتالي قدمت هذه المرأة إليك حاملة اللغة الفرنسية؟

ـ لغتي الأمومية الفارسية تفرض عليّ تابوهات وممنوعات عدة. اللغة الأمومية الحميمية، هي التي تعلمنا الحياة، الحب، المعاناة، وهي التي تفتح وعينا على العالم، وهي أيضاً لغة الرقابة الذاتية. كلمة «الأمومية» تبدع كثيراً من الروابط. تبني لغة أخرى، الفرنسية، يعني اختيار الحرية. لا نتزوج أمناً! مع اللغة الفرنسية، تحررت من أطنان من القيود العاطفية. حتى عام ٢٠٠٢، حينما عدت إلى بلادي بعد ثمانية عشر عاماً من المنفى، كنت غير مؤهل للكتابة بالفرنسية، استعدت بلادي، ثقافتي، لغتي وهناك لم أستطع الكتابة بالفارسية أبداً. شيء غريب، ولكنه ما جرى. من اللازم أن أبتكر حكاية أخرى لفهم ما جرى!

. هل خفت من كتابتك، من عنفها الأصم؟

ـ لا. لا أخشى من قول البربرية أو الانحطاط. في التقليد الشفاهي أو في الشعر، لا يخاف الأفغان اللغة الحادة. أنا محتشم ونصي كذلك. لا أتحدث عن الجنس بهدف الإثارة وليس لأنه سيكون آسراً مع الزمن. إنه في داخلي. في الفارسية نفس الكلمة تعني «جسد» و«روح». قدوم الإسلام ـ واللغة العربية ـ فرقت بين اللفظتين وقت الكتابة. قرأت (أنطونين آرتو): «من الجسد بواسطة الجسد مع الجسد منذ الجسد وإلى الجسد» في الفارسية هذه الجملة من الممكن أن تقرأ بطريقتين مختلفتين أو بطريقة غريبة. ليس هناك من تفرع ثنائي بين الجسد والروح. هذا أمر رائع. صديقة، بعد أن قرأت مخطوطتي قالت هذه الكلمات: لدي الإحساس بأنني اغتصبت وقتئذ شعرت بالخوف. لماذا ولجت كل هذه الحميمية، كل هذا العنف؟ لا أمتلك إجابة. ولكي أجدها، من اللازم أن أبتكر أيضاً حكاية أخرى...

. أهو رأيك القبلي: انزلاق الحكايات، أنواع الاستعارات التي تترشح في السرد وآخر الأمر تفضي إلى الحكاية؟

ـ إنه ثقافتي الهندية الفارسية المغروسة في الشعر. في التقليد الأدبي الأفغاني، لا تمتلك الحكاية روحاً ولا نهاية. الراوي يجيب أو يرتب حكايته بحكاية أخرى. أحقق هذا غريزياً. آخذ من الغرب نوعه الأدبي، الرواية ـ حكي حكاية دون استعارات. وأخذ من الشرق طقوسه وصوره وشعريته وأمزجيين بعضهما بعضاً. تعلمت من الشعر الفرنسيين، رامبو، بودلير ومارجريت دوراس أن أتحرر من كل شيء: صفحة تصبح فقرة، فقرة تصبح جملة وجملة تصبح كلمة. في كل كتاب من كتبي أبحث عن الموسيقى: عملت على كتابة «حجر الصبر» مهدهداً بلحن «المزدوج» لشوبيرت في «أغنية الإوز». كانت الجمل الموسيقية قصيرة، الصوت حاداً، الصمت قوياً. سمعتها كخطوات شخص يقترب من شخصيتي...



. هل ستترجم «حجر الصبر» إلى الفارسية؟ هل سيستطيع الأفغان أن يقرؤوها؟

ـ أتمنى. لكنني لا أستطيع ترجمتها إلى الفارسية. سأكتب حكاية أخرى، رواية أخرى. «أرض ورماد» طبعت في إيران، والكتاب يوزع... التقليد الأدبي والفلسفة الفارسية تنزع إلى الحب. اليوم في أفغانستان الظلامية والسياسة يجبراننا على الخوف من الآخر، على أن لا نثق إلا في الله تعالى. لا يمكن أن أتصالح مع البرابرة لا يمكن أن أوقظهم فقط أحب أن أقلق مضاجعهم.

(*) Telerama , Nr 3071.

المقهى في العالم العربي

تعددية الأشكال وتنوع المسارات

عبير الطرهوني



الذهاب إلى المقهى طقس يومي معتاد يعرفه كل الرجال من ساكني الشرق الأوسط منذ مئات السنين حتى اشتهر عند العديد من شعوب المنطقة بأنه البيت الثاني للرجل. فهو يقصده كل يوم دون كلل أو ملل، يجلس به لساعات قد يصعب عدها، ويجلس فيه مع الأصدقاء وربما حتى مع الأعداء، ورغم ذلك لا يكل ولا يمل.

والمقهى في صورته المتعارف عليها عربياً وحتى عالمياً لا يخرج عن كونه حيزاً مكانياً متسعاً، يجلس به الناس يتسامرون ويتجاذبون فيه أطراف الحديث في مختلف الموضوعات الخاصة والعامة، المحلية والدولية، ناهيك عن مشاهدة التلفاز خاصة في المناسبات الكروية الكبيرة، والتي صار المقهى فيها امتداداً طبيعياً وجزءاً لا يتجزأ من الاستاد الرياضي الذي تقام فيه هذه المباريات.

وعلى الرغم من الصورة الفكاهية للمقهى السائدة في مخيلة العالم العربي باعتباره مجرد مكان محايد يلجأ إليه الرجال هرباً من منازلهم وأسرهم بكل ما تحتويه من مشكلات اقتصادية وتربوية وصراعات عائلية، فإن المقهى في حقيقة الأمر يعد بكل المقاييس صرحاً مجتمعياً وحضارياً شهد له التاريخ العربي الحديث والمعاصر بأهميته ودوره الفعال في المجتمعات العربية.

وينخدع من يقول إن المقهى ليس إلا مكاناً يجتمع فيه الأصحاب والأتراب ليتسامروا ويتنادروا، وأنه مكان لملء الفراغ والانشغال بكل ما هو بسيط وسطحي وعرضي. فإذا ما تعمقنا في رصد دور المقهى في عالمنا العربي على اتساع رقعته وتعدد ثقافاته وانشغالاته سوف نجد أن المقهى هو بحق مؤسسة مجتمعية تحوي في داخلها كل ما يعبر بأصالة عما يجول داخل المجتمع من تغيرات وتطورات بكل ما بها من إيجابية وسلبية، حيث تحول المقهى إلى مرآة عاكسة للمجتمع وتعبير عن نبض الشارع واهتمامات الناس ومؤشر لتوجهاتهم وحتى طموحاتهم.

فإذا ما نظرت يوماً إلى رواد أحد المقاهي لوجدت فيه كل الأطياف البشرية المتواجدة في محيط هذا المقهى، ولو استمعت لأحاديثهم لوجدتها تصول وتجول في كل ما يشغل الفكر العربي من أمور هامة ومشكلات عضال ولوجدت نفسك في خضم ندوة فكرية مفتوحة قد تكون سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو كل هذا معاً، ولن تتفاجأ إذا ما تحولت النقاشات إلى حوارات في النقد الأدبي والشعري والفني...

ورواد المقهى ليسوا من نفس النوعية البشرية، بل هم مختلفون في الأعمار والاهتمامات وحتى الأسباب التي تقودهم إلى المقهى. فالشباب الصغير يذهب إليه في بداية تعارفهم مع مجتمع الكبار فيكون المقهى هو أولى خطواتهم للاندماج في عالم الرجال ذوي الحرية المفتوحة السقف والأركان، فيواظبون على ارتياده يومياً، ربما حتى أكثر من مواظبتهم على ارتياد المدرسة أو الجامعة، وهو ما جعل للمقهى دوراً تربوياً وثقافياً وتأهيلياً.

كما يرتاده الشباب العاطلون الباحثون عن موطن قدم في سوق العمل المثقل بالأزمة الاقتصادية العالمية وتبعاتها المادية والحياتية في زمن عولمة الأزمات والمحن. أما أحدث الصرعات الآن في عالم المقاهي العربية، فكان اندماجها في تجليات مناصرة حقوق المرأة وحقها في المساواة مع الرجال حتى في مجال المقاهي، فكان أن رأينا في السنوات القليلة الأخيرة ظهور جيل جديد من المقاهي النسائية التي يقتصر ارتيادها على النساء فقط.



وليست هذه الصرعة وحسب بل منذ ظهر الكمبيوتر إلى الوجود، واستطاع ببراعة أن يملك حياتنا بكل ما فيها من خصوصية وعمومية، ظهر نوع جديد من المقاهي ـ على استحياء في البداية ثم طغى بعد ذلك ـ وأقصد هنا مقاهي الإنترنت. هذا النوع من المقاهي الذي استطاع بجدارة أن يُحَول جلساتنا البسيطة في المقهى المجاور للدار إلى مجلس عالمي بكل ما في الكلمة من معنى ففي هذا النوع من المقاهي تستطيع أن ترتشف كوب الشاي وأنت تطالع جميع الصحف والمجلات العالمية ومنه تستطيع أن تتصفح العالم بكل ما فيه من مواقع، وتطلع على كل ما هو جديد من موضوعات وأحداث مهما اختلفت اهتماماتك ومنه أيضاً تستطيع أن تحول مجلسك مع ربعك إلى مجلس عالمي تقابل فيه أصدقاءك من جميع ربوع العالم صوتاً وصورة، دون مصاريف طيران وفنادق وهدايا للأهل... ومن هذا المجلس تكون مواطناً عالمياً بكل المقاييس لا تقف أمامك أي حدود أو تأشيرات.

والمقهى العربي لا يقتصر فقط على الأعمار الصغيرة والمتوسطة من الناس، فإذا ما نظرنا إلى أي مقهى في أي بلد عربي لعرفنا على الفور أن المقهى يلعب دوراً اجتماعياً محورياً في رعاية المسنين، حيث يرتاده كبار السن ليروّحوا عن أنفسهم ويمضوا الساعات في تبادل حكايات الماضي وسرد التجارب والسير الذاتية ورواية التاريخ الحديث لمجتمعهم، وهو أيضاً ما يضيف إلى المقهى دوراً مجتمعياً جديداً وهو التواصل بين أجيال المجتمع الواحد ونقل التجارب والخبرات عبر الأجيال، إلى جانب النقل القصصي لتاريخ المجتمع وأهم أحداثه وتطوراته خلال أعوام طويلة من الأحداث والتفاعلات، بما يحتويه هذا من دور فعال في الحفاظ على هوية المجتمع وتراثه، وهو ما يجعل من المقهى بحق عنصراً رئيساً في هوية المدينة وحتى الوطن.

وإذا ما أردت معرفة مدى أهمية دور المقهى العربي كوسيلة إعلامية وثقافية غاية في الخطورة والقوة، يمكن أن يكون لها دور فعال ومؤثر في صورة العرب على مستوى العالم، فليس أبلغ من قصة مقهى عربي في قلب واشنطن العاصمة الأمريكية يسمى «مقهى البرينس»، رواد هذا المقهى ليس كما يتبادر إلى الذهن من العرب، بل إن أغلبهم الآن من الأمريكيين، هذا الحال حدث بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، حيث بدأت أعداد كبيرة من الأمريكيين ترتاد المقاهي العربية للتعرّف حصرياً إلى الثقافة العربية والإسلامية من أهلها وأحد هذه المقاهي.

أما عن الدور الثقافي الذي يلعبه المقهى في حياة الشعوب العربية فالحديث طويل، فكم من مبدع عربي جلس على المقهى في هدوء وتأمل لتخرج منه شرارات الإبداع والإلهام.

وكم من الإبداعات الفنية خرجت من بين جنبات المقاهي في شوارعنا العربية تزف إلى العالم مبدعين عرباً كان لهم من المكانة العالمية ما بهرت العالم وأظهرت قدرة المبدع العربي على تخطّي حدود المحلية إلى رحاب العالمية، وكم من الروايات أخذت من المقاهي مسرحاً لأحداثها ومفعّلاً لحبكتها ومنبراً حراً لتجلياتها، وكم منها أخذ من رواد المقاهي أبطالاً لها يتفاعلون مع الأحداث والأوطان حتى يتحول المقهى ببساطة إلى صورة مصغرة من الوطن بكل ما يحويه وما يحتويه من أفكار واتجاهات وصراعات.



وحتى نرصد ظاهرة المقهى وأدواره المجتمعية بطريقة واقعية، تعالوا معنا في رحلة سياحية خاصة، نطوف فيها على مقاهي بعض العواصم العربية، لنرصد بالتجربة الحية مدى أهمية دورها وفاعليته في المجتمعات.

المقهى المصري

الشاي والقهوة والشيشة هذا هو الشكل التقليدي للمقهى المصري أو «القهوة» كما يطلق عليه في مصر، مجرد مكان ترفيهي واجتماعي لتبادل السمر والأحاديث مع الأصدقاء، إلا أن هذه الصورة النمطية لم تكن سوى القشرة الخارجية التي غطت مؤسسة فكرية وحضارية ساهمت في الحراك والنمو الإبداعي بامتياز لدى المصريين جلهم. ففي مصر فرض المقهى نفسه على المجتمع المصري وبرز تألقه التاريخي الخاص، فقد كان ملتقى للرواد والأدباء والمثقفين والسياسيين، وبين مكان الترفيه هو الشكل الظاهري للمقهى المصري إلا أن الواقع كان مغايراً تماماً لمن لم المظهر، حيث لعبت المقاهي دوراً كبيراً في تاريخ مصر الحديث. ويُعرف المؤرخ المصري جمال بدوي المقهى

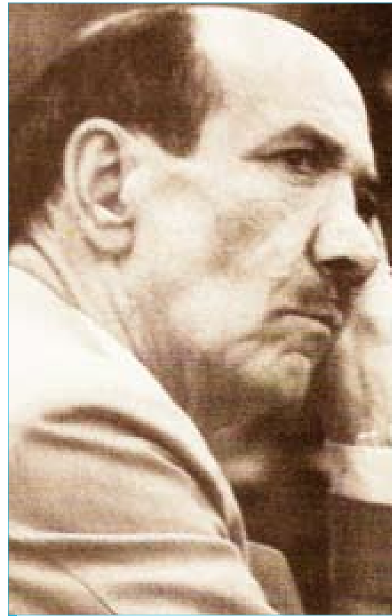
بقوله: «لعب المقهى دوراً في الحركة الاجتماعية بكافة مجالاتها، سواء كان في السياسة أو الثقافة أو الأدب أو الفنون. في كل هذه المجالات كان للمقهى دور واضح على امتداد مصر كلها، سواء كان في الريف أو المدن الصغيرة أو القاهرة، فهؤلاء الناس المجتمعون داخل المقهى، لاشك كان يدور بينهم حوارات ونقاشات حول كل اهتماماتهم وهمومهم، وكانت كلها تنصب في هذا المكان».



أم كلثوم

وفي القاهرة لايزال الناس يذكرون مقهى الفيشاوي أحد أشهر وأقدم المقاهي في مصر، موقعه في قلب حي الحسين مما جعله منذ بدايته في القرن الثامن عشر المكان المفضل للمثقفين والأدباء، كما يحرص على ارتياده السائحون من جميع أنحاء العالم باعتباره أحد مزارات القاهرة التاريخية، وكانت قمة ازدهاره في منتصف القرن الماضي.

يقول ضياء الفيشاوي صاحب المقهى: «لو تحدثنا عن الفن والأدب في هذا المقهى، فسنذكر بالطبع الأستاذ الكبير نجيب محفوظ، فمن هذا المقهى خرجت الثلاثية وغيرها من روائعه، فقد كان محباً لهذا المقهى ويحب الجلوس فيه. كما خرجت منه قصائد بيرم التونسي، وأشعار أحمد رامي وأروع أغاني أم كلثوم وعبد الوهاب. كما جلس به الكثير جداً من مشاهير الفن والأدب والعلم والسياسة مثل طه حسين ولطفي السيد وعلي عبد



أحمد رامي

الرازق، وحالياً ما زال يجلس به أستاذنا أحمد زويل».

والمقاهي في مصر كانت لها تخصصات، فكما كانت هناك مقاه ثقافية كانت هناك أيضاً مقاه فنية خاصةً في شارع عماد الدين أشهر الشوارع الفنية في مصر وفيه مقهى فينكس (نجيب الريحاني سابقاً) حيث كان يجلس به الفنان الكبير نجيب الريحاني

وغيره من الممثلين الكبار حيث كان المقهى مخصصاً لرواد الوسط الفني، وكان مجاوراً لمسرح نجيب الريحاني إلى جانب العديد من مكاتب الريجيسير التي تعمل على توزيع الأدوار الفنية على الكومبارس، وليس بعيداً عن هذا المقهى ما زال يوجد مقهى آخر شهير في الوسط الفني يدعى مقهى بَعْرة ما زال يجلس عليه الممثلون الصغار في انتظار أحد الأدوار في أي عمل فني.

أما أحدث الصرعات الآن في عالم المقاهي العربية فكان أحد ملامحها في تجليات مناصرة حقوق المرأة وحقها في المساواة مع الرجال حتى في مجال المقاهي، فكان أن رأينا في السنوات القليلة الأخيرة ظهور جيل جديد من المقاهي النسائية التي يقتصر ارتيادها على النساء فقط

ويذكر المؤرخ جمال بدوي أنه كان هناك مقاه متخصصة في السياسة مثل مقهى اللوفر في شارع شريف، حيث كان مقراً لأنصار الحزب الوطني الذي أسسه مصطفى كامل ويقابله مقهى سبلندد ومقهى سان جيمس وكلها من المقاهي الراقية والتي يقبل عليها الناس، حيث يجدون بها مكاناً للتعبير عن الرأي والفكر وكذلك لعقد الصفقات التجارية.

ومن هذه النظرة التاريخية السريعة نستطيع أن نفهم أن المقاهي المصرية تعتبر جزءاً حقيقياً من تاريخ مصر الحديث حيث شهدت

معظم مشاهير القرن العشرين من كتّاب ومثقفين وسياسيين وفنانين أيضاً ولكن الآن ومع التطور الطبيعي للحياة وانتشار النوادي والفنادق الفاخرة والتلفاز، فلا شك أن كل ذلك أثر بشكل أو بآخر في دور المقهى المصري فمعظم المقاهي الآن أصبح روادها من الشباب، يذهبون إليها للقاء الأصدقاء ولعب الطاولة ومشاهدة مباريات كرة القدم، وهو ما جعلنا نتساءل: أين يجلس الكتاب والمثقفون حالياً؟ ويجيبنا الكاتب السينمائي الكبير وحيد حامد فيقول: «المقهى كان موجوداً في حياتنا حتى عشر سنين مضت، أما الآن أصبحنا نجتمع في كافتيريا بأحد الفنادق أو مركب عائم في النيل، وذلك بحكم التطور، وأيضاً بحكم أنه في فترات البداية كنا فقراء ليس لدينا القدرة على الإنفاق في الأماكن الغالية الثمن».

لكن هذا لا يمنع أن المقاهي القديمة أو ما تبقى منها لا يزال يتردد عليه بعض المثقفين وهو ما يعزز مكانة ودور المقهى المصري كمنبع للحركة الفكرية وكمنبر للتعبير عن الرأي كما كان في السابق وإن خَفَّت بعض الشيء.

وإذا ما سألنا عن أشهر رواد المقاهي الأدبية في مصر فسوف تأتينا الإجابة من كل حدب وصوب: نجيب محفوظ بالطبع.. فنجيب محفوظ يعتبر من أعظم الأدباء الذين استطاعوا تخليد المقهى وجماعاته وشلله والعلاقات الاجتماعية الدائرة في فضائه والتي تمثل صورة مصغرة من حركة المجتمع المصري ككل. وهناك أعمال له جاءت عناوينها بأسماء بعض المقاهي الشهيرة في القاهرة مثل رواية «قشتمر» التي تحمل اسم مقهى في حيّ العباسية، و«الكرنك» والتي تتناول قصة مجموعة من الشباب الجامعي الذي تم اعتقاله دون جريمة بسبب التقائهم في مقهى «الكرنك» الذي عُرف عنه تجمع بعض المفكرين فيه.



نجيب محفوظ

ولم يكن غريباً أن تحظى جماعات وشلل المقهى بكثير من اهتمام نجيب محفوظ في رواياته وأعماله القصصية، مثلما حظي المقهى نفسه باهتمامه الشخصي كزائر ومراقب منتظم وكمنظّم للندوات الثقافية في عدد من المقاهي.

ويذكر الدكتور مصطفى الضبع في كتابه «استراتيجية المكان» أن فضاءات المقهى تعددت في أعمال نجيب محفوظ حتى لا نكاد نرى فضاءً روائياً إلا وكان المقهى مساحة جزئية من مساحاته، إذ يشكل هذا الفضاء واقعاً اجتماعياً يعيشه الأبطال، ومسرحاً تدور فيه معظم أحداث لا يستغني عنها النص الروائي في إنتاج دلالاته، ومكاناً صالحاً لإقامة شكل من أشكال العلاقة الاجتماعية. ومن خلال مراقبته ورصده للشلل والجماعات وحركة الناس يتضح المنهج الذي تمرس عليه نجيب محفوظ، وهو رؤيته للظاهرة أو العلاقة أو الموقف في حالة حركة لا في حالة ثبات أو سكون، وفي حالة ترابط مع مختلف الظواهر والعلاقات والمواقف لا في حالة عزلة أو انفصام.

ومعروف أن نجيب محفوظ قد أقام في الجمالية ومنطقة الحسين في صباه وتغيرت إقامته فيما بعد إلى العباسية، ولهذا تجلت هذه المناطق بجماعاتها وأناسها وأماكنها في كثير من إبداعاته. ولعل نجاح نجيب محفوظ كروائي يرجع إلى معايشته للأحياء والأزقة القاهرية وليس مجرد إقامته فيها، فقد استطاع أن يقدم لنا هذه الأعمال الروائية التي تجسد الوجدان المصري في جوهره.

المقهى يلعب دوراً اجتماعياً محورياً في رعاية المسنين حيث يرتاده كبار السن ليروّحوا عن أنفسهم ويمضوا الساعات في تبادل حكايات الماضي وسرد التجارب والسير الذاتية ورواية التاريخ الحديث لمجتمعهم، وهو أيضاً ما يضيف إلى المقهى دوراً مجتمعياً جديداً وهو التواصل بين أجيال المجتمع الواحد ونقل التجارب والخبرات عبر الأجيال

وبالنسبة للتجمعات التي انخرط فيها نجيب محفوظ بشكل شخصي يتفق على أن خلال رحلته المديدة فتأتي على رأسها شلة «الحرافيش» الشهيرة التي كانت تضم الأديب عادل كامل والفنان أحمد مظهر والأديب ثروت أباظة



صلاح جاهين

فرض المقهى نفسه على المجتمع المصري وبرز تألقه التاريخي الخاص، فقد كان ملتقى للرواد والأدباء والمثقفين والسياسيين، وبينما كان الترفيه هو الشكل الظاهري للمقهى المصري إلا أن الواقع كان مغايراً تماماً عن المظهر، حيث لعبت المقاهي دوراً كبيراً في تاريخ مصر الحديث

والإذاعي إيهاب الأزهري والفنان صبري شبانة والمخرج توفيق صالح والدكتور مصطفى محمود والشاعر صلاح جاهين والأديب محمد عفيفي وغيرهم، وقد تكونت في الأربعينيات من القرن الماضي بهدف عقد مناقشات ومسامرات أسبوعية في الأدب والفن والسياسة وأحوال المجتمع وذلك في إطار عدد محدود من الأصدقاء، ثم تطورت جلساتها لتصبح ندوات ثقافية موسعة يرتادها جماعات الأدباء والأصدقاء من كل مكان في مصر، بل ومن سائر أرجاء الوطن العربي، وشرع منذ ذلك الحين في تأسيس ندوته الثقافية الأسبوعية، فأنشأ نجيب محفوظ ندوة ثقافية أعم وأشمل مفتوحة لكل من شاء من المثقفين والأدباء، وهي تلك التي تواصلت جلساتها الأسبوعية في مقهى كازينو الأوبرا خلال فترة الخمسينيات وجزء من الستينيات وانتقلت إلى مقهى ريش لتصنع تاريخاً أدبياً لهذا المقهى بعد ذلك، ثم صارت فيما بعد أكثر من ندوة كان يقيمها كل أسبوع في أكثر من مكان، تضم مختلف الأجيال والمدارس الأدبية، منها ندوة الأحد بفندق شبرد، وغيرها.

المقهى السوداني

وإذا ما أردنا التعرف إلى المقهى السوداني ومدى ارتباطه بمجتمعه فليس علينا الذهاب إلى الخرطوم لاستكشاف ذلك، بل يكفينا أن نذهب إلى شارع فؤاد بوسط القاهرة حيث مقهى «جيجي»، الذي ما إن تخطو بداخله إلا ويأخذك في لحظة إلى قلب الخرطوم العاصمة السودانية.

فالسودانيون مثلهم مثل معظم الجاليات، لهم أماكن تجمعاتهم الخاصة التي يلتقون فيها أينما حطوا، وفي مصر هم الأكثر كثافة وحضوراً من بين كل الجاليات المتواجدة بها بحكم العوامل الجغرافية والتاريخية بين البلدين، فهناك مناطق ومحلات ارتبطت بسكن السودانيين وأماكن «ونسهم» أي تجمعهم، وهو ما ينطبق على مقهى «جيجي» في شارع فؤاد بوسط القاهرة، والذي أصبح يمثل للسودانيين ما يشبه السفارة الشعبية، حيث يجتمعون فيه على مختلف انتماءاتهم السياسية والاجتماعية، حتى إنه صار أيضاً ملجأ لكل سوداني يحتاج للمساعدة، فيجد في هذا المقهى من يحل له مشكلته.

كما عرف هذا المقهى أيضاً كمحطة بريد للسودانيين، فالمقهى يستقبل كل الخطابات الواردة من كل أنحاء الدنيا، ويحضر السودانيون للسؤال عن خطاباتهم، كما أنهم يستخدمون تليفون المقهى لاستقبال مكالمات ذويهم من خارج مصر.

ويشرح صاحب المقهى المصري الحاج طاهر رمزي فيقول: «إن المقهى بحكم موقعه في ساحة تحوطها عدة فنادق أغلب نزلائها من السودانيين، اعتاد منذ افتتاحه في عام ١٩٧٧ على استقبال هؤلاء النزلاء وأصدقائهم ومعارفهم لتناول الشاي والقهوة، ومن هنا بدأت علاقة السودانيين بالمقهى، وتحول كل زبائنه إلى سودانيين، وأصبح يطلق عليه عرفياً مقهى السودانيين».

كما ارتبط المكان بمنتديات السودانيين الثقافية بحضور المبدعين السودانيين من الرجال والنساء للحوار حول قضية ثقافية أو أدبية، إلى جانب الأسر السودانية، حيث خصص المقهى جانباً منه لعمل الأكلات السودانية مثل كبدة الإبل والعصيدة والويكة إلى جانب الحليب بالشاي المشروب المفضل لدى السودانيين.

ويضيف الحاج طاهر: «وهناك أيضاً مجموعة من الجنرالات ورجال الأعمال والصحافيين والشعراء والسياسيين لهم ركن خاص في المقهى، وإذا نظرت إلى جدران المقهى فستجدها مملوءة بالملصقات التي تعلن عن

الحفلات السودانية، أو افتتاح محل جديد يروج للملابس السودانية، أو عملية جراحية لسوداني تحتاج إلى مبالغ طائلة، وغيرها من الإعلانات».

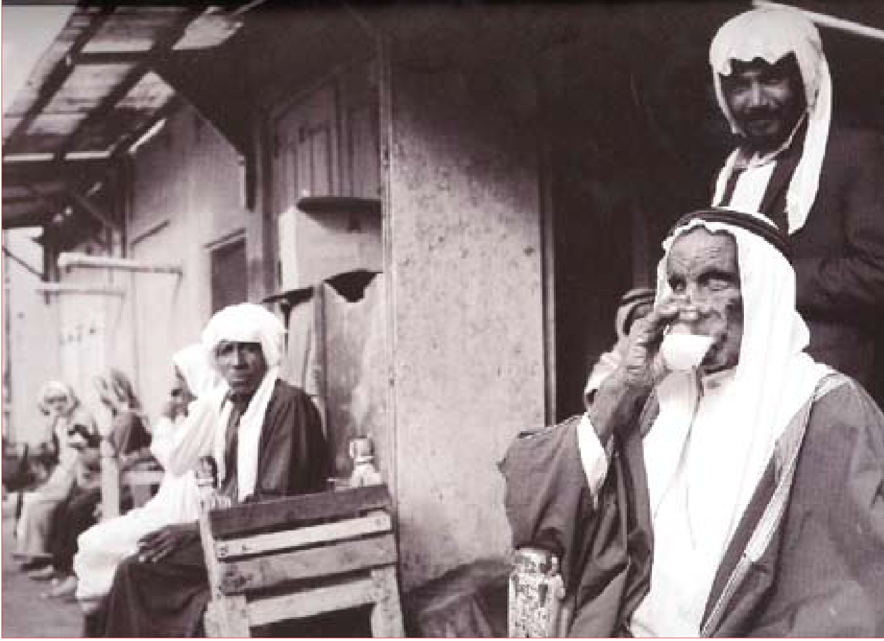
والطريف هنا أن هذا المقهى أصبح قِبلة لرجال الإعلام الذين يبحثون في القضايا السودانية، فهناك يجدون من يتحدثون عنها دون عناء. وما يلفت النظر أن الشباب الذين يقومون بالخدمة في المقهى سودانيون وحتى لهجة صاحب المقهى المصري أصبحت ذات لكنة سودانية واضحة.

المقهى البحريني

في المنامة وقبيل الظهيرة يمكن للمرء أن يجد في المقاهي الشعبية جلسات مفعمة بالتاريخ وبعبق الماضي. ففي هذه الفترة من كل يوم تجتمع أعداد كبيرة من كبار السن في هذه المقاهي العتيقة لتستعيد ذكريات الماضي خاصةً المتصلة بالغوص وركوب البحر في رحلات الهند والزنجبار، والحديث عن ملكات فرنسا اللواتي كن الزبونات الرئيسات للآلئ البحرين. وبفضل مثل هذه الجلسات لا يزال المقهى البحريني الشعبي حياً نابضاً بالحركة، ولا يزال يستقطب فئات عديدة من البشر، ولم يتعرض إلى الاندثار كما يعتقد الكثيرون.

ويحكي الحاج محمد كونجي مالك لأحد المقاهي الشعبية في السوق فيقول: «يظن الناس أن المقهى الشعبي قد انتهى وهذا خطأ فلا يزال المقهى الشعبي يحظى بإقبال قوي، وفي مناطق الأسواق القديمة تحديداً، حيث يأتيه الباعة في هذه الأسواق وكبار السن وعابرو السبيل إضافة إلى مجموعات كبيرة من الآسيويين حيث إنه ببساطة شديدة يقدم خدمات ذات لون شعبي وبأسعار زهيدة. ولهذا لا تزال المقاهي البحرينية الشعبية بخير وتعمل وتستقبل كمّاً من الزبائن يتيح لها تحقيق مكاسب تعينها على البقاء».

فالمقهى الشعبي البحريني يتمتع حتى الآن بالوجود الأقوى في الأسواق القديمة والتقليدية، وهذا وضع يؤمن له ساحة عمل كبيرة، نظراً لما توفره هذه الأسواق من تجمعات بشرية واسعة، وهو ما يجعله يسيطر على منطقة الأسواق التقليدية ويتيح له فرصاً غير محدودة في استقطاب الزبائن من كل الأطياف والأعمار، حيث يباشر نشاطه فجراً في استقبال باعة السوق ليقدم لهم طعام الإفطار بعد صلاة الفجر مباشرةً. وفي ساعات الصباح الأولى يصبح وجهة للمترددين على الأسواق لتناول المأكولات الخفيفة وشرب الشاي والعصائر. أما في فترة ما قبل الظهيرة فيتحول إلى مجالس أهلية تزدحم بكتل بشرية كبيرة ومتنوعة، يغلب عليها أعداد كبيرة من كبار السن الذين يتلذذون بالكلام عن حكاية الغوص واللؤلؤ. في فترة الظهيرة يأخذ المقهى الشعبي يكتسب الملمح الآسيوي نظراً للأعداد الكبيرة التي تتقاطر عليه من العمالة الآسيوية الباحثة عن الاستراحة والطعام وهذه الحالة تستمر حتى المساء، حيث يعاودون زيارته لأكل «الباجلة» وتناول الشاي وقضاء سهرة ممتعة أمام التلفاز خاصة إذا كان يقدم فيلماً هندياً.



وفي الماضي كان المقهى الشعبي منتشراً في كل بقعة وزقاق، حيث كان يقوم بوظيفة اجتماعية تتمثل في توفير ملتقى لأبناء الفريج يتابعون في أروقته شؤون حياتهم، وهو ما جعل له وظيفة ودوراً اقتصادياً يتمثل في التقاء تجار اللؤلؤ لعقد صفقات البيع والشراء.

أما اليوم، فقد طرأ التغيير على المقهى البحريني الشعبي ولكن في حدود شكلية، حيث ما زال يقدم خدماته التراثية العريقة

مثل «القدو» و«النخي» و«الباجلة» مع ترك الباب مفتوحاً لاستقبال مظاهر الحياة المعاصرة وانطلاقاً من هذا الفهم يسعى المقهى الشعبي في البحرين إلى أن يتجدد ويواكب العصر مع التقيد الصارم بشكله العام التاريخي، وهو ما جعل خدماته اليوم ذات تنوع كبير تشمل ما هو محلي وعربي وحتى أجنبي. فمثلما يقدم «القدو»، يقدم أيضاً الشيشة المصرية ومثلما يقدم «الباجلة» والشاي «السنجين» يقدم كذلك اليانسون والكركديه وكل هذا في أجواء شعبية محلية، تجذب زبائنه الجدد مع الإبقاء على زبائنه القدامى من كبار السن للالتقاء حول أكواب الشاي، والتحليق في أحاديث الذكريات عن الغوص واللؤلؤ والتي تحلو قصصها عندما تأتي على أسماء الغواصين، والطواشين، وملكات فرنسا اللواتي كن يحرصن على اقتناء أجمل دانات البحرين وأغلاها ثمناً.



المقهى السوري

ليس بخاف على أحد أن المقهى السوري كان ولايزال عنصراً رئيساً في الهوية السورية، حيث كان صورة مصغرة من مجتمع دمشق وحلب وغيرهما من المدن السورية، تتجلى به جميع صفات المجتمع بكل ما بها من خصوصية وتفرد وقد حافظ المقهى السوري لفترات طويلة على تفاعليته مع المجتمع، ومازال يحافظ حتى الآن على مكانته التاريخية في دمشق أمام اجتياح المقاهي الحديثة لأرصفة العاصمة السورية.

وفي أربعينيات القرن الماضي كان كل مقهى في دمشق يتميز عن الآخر بالشخصيات السياسية والثقافية البارزة التي كانت ترتاده ومن أبرز هذه المقاهي وأشهرها كان مقهى هافانا العريق الذي مازال يقف في الوسط التجاري لدمشق شاهداً على فخر تاريخه الثقافي المديد حيث كان رواده ينقسمون إلى قطاع فكري وسياسي يتزعمه المفكران زكي الأرسوزي وصدقي إسماعيل، وتيار أدبي يمثله شاكر مصطفى وعبد المطلب الأمين وسعيد حورانية. أما مقهى الكمال المجاور لهافانا فقد كان رواده من جماعة أكرم الحوراني السياسي السوري الشهير.

ولا يمكن لذكر المقاهي الدمشقية أن يمر دون أن نذكر شاعر الإبداع نزار قباني، والذي خَبر الجلوس بالمقاهي منذ نعومة أظفاره بدءاً من المقاهي الدمشقية التي شهدت بداية نبوغه، مروراً بمقاهي القاهرة التي عرف الطريق إليها حين عمل دبلوماسياً في السفارة السورية بالقاهرة، منتهياً بمقاهي لبنان وباريس ولندن والتي كتب على طاولاتها أروع قصائده وأجرأها.

وعلى الرغم من هذا التاريخ العظيم للمقاهي الدمشقية إلا أن تغييراً قد طرأ عليها في فترة زمنية محددة أدى إلى اقتصار دورها على النشاط الاجتماعي والترفيهي فقط وتغيرت الأمور فارتاد الشباب المقهى بعد ما كان وقفاً على كبار السن، وبدأ عدد الرواد الأصليين للمقهى بالانحسار بسبب غزو الفئات العمرية الشابة التي استهوتها عادة تدخين المعسل (نوع من النرجيلة) الذي شاع في المقاهي منذ سنوات وقد انعكس ارتياد الشباب على طابع بعض المقاهي الشهيرة، حتى إن إدارة مقهى الروضة التاريخي قد رضخت إلى متطلبات هذه الفئة، وجهزت المقهى بشاشات عرض كبيرة تنقل البرامج الفنية والمباريات الرياضية، ونوعت لائحة مشروباتها التي كانت تقتصر على القهوة والشاي والنرجيلة إرضاء لزبائنها الجدد.

ويذكر الأديب عادل أبو شنب أن الشباب في الماضي لم يكونوا يجرؤون على دخول المقاهي بسبب وجود كبار الشخصيات التي كانت تنظر إليهم بازدراء. كما تحدث عن ظاهرة دخول العنصر النسائي بكثافة إلى

المقاهي الآن حيث أصبحن يشكلن ٤٠٪ من رواده ٥٠٪ بينهن من المحجبات. وأشار إلى أن الأديبة السورية المعروفة كوليت خوري كانت أول من كسر الحاجز، عندما ارتادت مقهى البرازيل في بداية الستينيات.

وتتذكر الكاتبة نضال حمارنة أول مرة دخلت فيها مقهى الروضة عام ١٩٩٩ وتقول: «اقترح عليّ الروائي هاني الراهب لقاءه في الروضة فاستغربت الأمر لكنني وافقت حباً بالتجريب. ودخلت المقهى ولم أجد أي امرأة، فدخلت بقدم إلى الأمام وقدمين إلى الوراء إلى أن وصلت إلى الطاولة فجلست وكنت متوترة جداً. واليوم يرتاد الروضة الكثير من النساء من أجل التواصل إنسانياً ومهنياً».

وفي السنوات الأخيرة برزت في دمشق مقاهٍ حديثة تابعة لمختلف العلامات التجارية العالمية كـ«سيجافريدو» و«كوستا كافيه» التي لاقت رواجاً كبيراً دفعها إلى فتح فروع لها في مختلف الأحياء الدمشقية. وكانت العاصمة السورية تفتقر حتى فترة قصيرة إلى مثل هذه المقاهي الحديثة التي تستهوي الشباب. إلا أن أصحاب المقاهي الشعبية لا يخشون وجودها ولا يعتبرون أنها تشكل منافساً لهم، حيث إن لكل مقهى رواده.

المقهى العراقي

كتب مستشرق غربي عن بغداد القديمة خلال الحكم العثماني فقال: «في بغداد بين مقهى ومقهى.. مقهى» في إشارة إلى الكم الهائل من المقاهي الذي كان موزعاً في شوارع بغداد وأزقتها، حيث كانت المقاهي تُعد الملاذ الأول والأخير للرجال وخاصة المثقفين منهم. وأول مقهى افتتح في بغداد كان مقهى خان جغان عام ١٥٩٠ في عهد الوالي العثماني سنان باشا. وكان ثمة مقاهٍ للقراءة ومطالعة الصحف التركية في بغداد في العهد العثماني كما أن مقهى الخفافين الذي أُسس قبل أكثر من ٣٠٠ عام كان ملتقى الوجهاء والساسة والأدباء. وكانت هذه المقاهي موزعة على جانبي الكرخ والرصافة في الأماكن المكتظة بالسكان وكانت تمارس وظيفتين أساسيتين: الأولى الراحة والتسلية، والثانية قراءة الشعر والقصص.



إلا أنه لم يُعرف للأدباء حضور بارز في المقاهي إلا في القرن العشرين، فمع تقدم الوعي الاجتماعي والسياسي والثقافي وبتأثير الثقافة القادمة من الغرب، أصبحت المقاهي بمثابة مراكز استقطاب لرجالات الأدب والسياسة والفنون. ومن أشهر هذه المقاهي كان مقهى البرلمان، والزهاوي، وحسن عجمي والشاهبندر.

وأضحى المقهى البغدادي خير مثال على أن المقهى لا يرتبط وجوده بميزته المكانية ولا بحدوده المادية المرسومة بل ارتبط وجوده بكونه فضاءً خلاقاً عبر قدرته على التعدد والتنوع في احتواء الأنشطة السياسية والأدبية والثقافية والاجتماعية. وإذا كان المقهى يمثل العلاقة الحميمة بين المكان والإنسان، فقد مثلت المقاهي العراقية تلك العلاقة خير تمثيل وجسدتها خير تجسيد في اتصال تبادلي يُمَكن من الاطلاع على الكثير من شؤون الحياة ليتواصل عبرها الإنسان مع المجتمع.

والمقاهي الثقافية في العراق كثيرة ولها ثقلها النوعي في حياة المثقف والأديب العراقي ففي بدايات القرن العشرين ارتبطت المقاهي بأبرز الأسماء الأدبية في العراق، فقد كانت بعض المقاهي البغدادية تجمعات ثقافية عامرة، ويكفي أن نشير هنا إلى مقاهٍ مهمة منها مقهى الزهاوي الذي تعود ملكيته للشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي، والذي كتب فيه سلسلة مقالاته في نقد شعر عباس محمود العقاد، وهي المعارك التي

في المنامة وقبيل الظهيرة يمكن للمرء أن يجد في المقاهي الشعبية جلسات مفعمة بالتاريخ وبعبق الماضي ففي هذه الفترة من كل يوم تجتمع أعداد كبيرة من كبار السن في هذه المقاهي العتيقة لتستعيد ذكريات الماضي خاصة المتصلة بالغوص وركوب البحر في رحلات الهند والزنجبار

اشتهرت بين الاثنين، وتناقلتها صحف بغداد والقاهرة في الثلاثينيات. كما اشتهر أيضاً هذا المقهى بالنقاشات الحادة التي كانت تدور في الأدب والثقافة، وخاصةً بين الشاعرين الزهاوي والرصافي، والتي أدارها أحمد حامد الصراف، وكانت كثيراً ما تنتهي بغضب الرصافي الذي كان يخرج من المقهى غاضباً ويجلس في مقهى آخر يُدعى مقهى عارف آغا. اتخذه الرصافي مجلساً يحيط به أنصاره وتلامذته. ويبدو أن الرصافي كان يتردد على أكثر من مقهى فقد عرف عنه في شبابه أن له مجلساً حافلاً عامراً من مجالس الأدب والشعر في مقهى الشط «المصبغة» وكان يتردد عليه رجال العلم والبيان والأدباء فكان تجمعهم أشبه بمنتدى للفكر والأدب.

وهناك كانت مقاه مثل البرازيلية وحسن عجمي والشاهبندر والبلدية والمعقدين وغيرها من المقاهي تتم فيها الجلسات الشعرية والحوارية، وكان يجتمع بها العديد من المثقفين للتباحث في الشؤون الأدبية والثقافية.. فهناك الرواد الأوائل أمثال السياب والجواهري وحسين مردان ومظفر النواب وفؤاد التكرلي وغائب طعمة فرحان وسامي مهدي وحميد المطبعي وغيرهم. حيث كانوا يتشاورون في أمور الشعر والأدب والثقافة. وكانت المناقشات تحتدم لتصل إلى الصراخ، حتى تتعالى صيحات المطالبة بالكف عن المناقشة في بعض الأمور فيعود الهدوء ليسود أجواء المكان الممتع.

ولا يبتعد عن هذا ما كان يدور في مقهى حسن عجمي الذي كان من رواده الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري والسياب والبياتي وغيرهم من مفكري ومثقفي العراق وهناك مقهى الشاهبندر الذي كان يرتاده الكثير من أدباء العراق ومثقفيه بشكل مستمر حيث يتم فيه تبادل الآراء والنقاشات حول المستجدات في الأدب والثقافة والحياة. ولا يزال أغلب هذه المقاهي قائماً حتى اليوم تحتضن روادها، فهي مَعْلَم بغدادي يزوره المثقفون والأدباء من شتى البلدان عند قدومهم إلى العراق، لقربها من شارع المتنبي شارع الثقافة في العراق.

وبعد الحرب العالمية الثانية، قام الأديب نزار سليم والشاعر بلند الحيدري وغيرهم بإنشاء «جماعة الوقت الضائع» وأطلقوها على المقهى الذي كانوا يتواجدون فيه اسم «الواق واق». وهناك أدباء آخرون كانوا يلتقون في مقهى صغير في باب الشرقي أطلقوا عليه «مقهى المعقدين». ومن المعروف أن رواية غائب طعمة فرمان المعروفة «خمسة أصوات» قد صورت جانباً من هذا المقهى وحياة شخوصه الغرائبية.

ويتذكر القاص والناقد محمد يونس دور المقاهي البغدادية فيقول: «المقاهي الأدبية ذاكرة ثقافية ممتازة أثرت في حركة الثقافة أيما تأثير، حتى إننا يمكن أن نقرأ غائب طعمة فرمان على هذا المنوال إذ تجد المقهى الذي يمثل مكاناً ثقافياً اجتماعياً يتوضح بشكل كبير في عمله الروائي كذلك تشكل المقاهي تلك مكاناً سيكولوجياً في مواجهة الآلام والهموم الثقافية والسياسية وأذكر شخصيات عدة تفاعلت مع المقهى بوصفه رافداً كبيراً يؤثر في توجهات المجتمع الثقافي، وهو أحياناً يطور هذا الحس النفسي إلى منحى إنساني، فكثيراً ما شهد نوعاً من التفاعل الاجتماعي بين المثقفين، فقد كنا نتواجد في كل جمعة في مقهى حسن عجمي ولكن ليس حسب الوصف الطبيعي والتقليدي للمقهى، كان هناك بعض الأفكار في إطار جمعي مسبق نظمه وحدها المقهى وتحولت من مناخ تفكيرية إلى إطار الواقع، بل إن مقهى مثل حسن عجمي صار وحدة فرز عفوية، لبنة ثقافية على مستوى الثقافة المطروحة على مستوى العلاقة الوجودية وأبعادها بين الأفراد وكوني أحد مؤسسي ملتقى الجماهير في مقهى الجماهير أؤكد أن المقهى قدمني مثقفاً قبل كل شيء، فالمقاهي الأدبية تصبغ كل شيء بالثقافة حتى من يلعب «الدومينو» في هذا المجتمع الثقافي يشارك في الفعل الثقافي الذي يقيمه الملتقى، وفي أحيان أخرى يفضلون رغبة ذاتهم الاجتماعية في لعب «الدومينو» بعد حوار متعب».

وبعد هذه المسيرة المتألقة للمقاهي الأدبية، جاء النصف الثاني من القرن العشرين، وجاءت معه مرحلة النكوص للمقاهي وروادها بعد أن أصبحت أمكنة للمعارضين وتابعتها الأجهزة الرقابية، فاختفى الوجه الأدبي لها وعادت إلى سيرتها الأولى كونها مكاناً للهو فقط.

ليس بخافٍ على أحد أن المقهى السوري كان ولا يزال عنصراً رئيساً في الهوية السورية حيث كان صورة مصغرة عن مجتمع دمشق وحلب وغيرهما من المدن السورية تتجلى به جميع صفات المجتمع بكل ما بها من خصوصية وتفرد وقد حافظ المقهى السوري لفترات طويلة على تفاعليته مع المجتمع

وفي السنوات الأخيرة، وبعد الانفلات الأمني الذي شل الشوارع والأماكن، أصبح من النادر على الأدباء التواجد الثابت في المقاهي فانسحبت تماماً المجاميع الأدبية والثقافية من ارتياد المقاهي، باستثناء أماكن محدودة جداً ولأوقات محددة كذلك، مثل اللقاء الأسبوعي في مقهى الشابندر، ولقاء الثلاثاء في مقهى الجماهير وتشكلت مجاميع جديدة خارج فضاء المقاهي، في المنازل أو في الأندية الاجتماعية والسياسية. وأصبحت أجهزة الاتصال الحديثة مثل الإنترنت والموبايل والفاكس تعوض عن اللقاء المباشر.

ولكن المفاجأة السارة جاءت من مقهى جديد يدعى مقهى الرغيف في حي باب المعظم والذي يُعد أنشط مقهى أدبي في بغداد حالياً بعد أن اتخذه أدباء ومثقفون مقراً لتجمعهم تحت اسم: «فقراء بلا حدود»، وعقدت بالمقهى الندوات الأدبية والجلسات الحوارية وسط ضوضاء الشارع وباعة سوق الخضراوات. وهذا المقهى الأدبي الذي صار يؤمه عشرات الأدباء والمثقفين أصبح وسطاً قادراً على أن يمثل النبض الجديد للشارع الثقافي العراقي.



المقهى السعودي

وفي السعودية، نذهب إلى جيل جديد من المقاهي العربية، هو بحق أحدث المقاهي وربما أكثرها طرافة وحداثة. ففي الخُبر ومنذ عامين تقريباً تم افتتاح مقهى سعودي يدعى «أوتاكوشي» خصصه مؤسسوه بالكامل للسجالات الفكرية والأدبية.

وحكاية المقهى بسيطة فقط طور أربعة من الشباب السعوديين فكرة المقهى الثقافي، بتصميمهم مقهى يستريح فيه رواده وزبائنه في أجواء تعبق بالثقافة والترفيه. والمقهى قد صمم على طريقة مقاهي المشاهير في مانهاتن وهوليوود ولندن، حيث الأدباء والكتاب والفنانون التشكيليون الذين هم في صدارة زبائنه، يدخلون مع رواده الآخرين في سجالات فكرية وأدبية وتراثية.

المقاهي الثقافية في العراق كثيرة ولها أثر في الهالة النوعية في حياة المثقف والأديب العراقي، ففي بدايات القرن العشرين ارتبطت المقاهي بأبرز الأسماء الأدبية في العراق، فقد كانت بعض المقاهي البغدادية تجمعات ثقافية عامرة ويكفي أن نشير هنا إلى أهم مقهى منها مقهى الزهاوي الذي تعود ملكيته للشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي

ويجمع المقهى بين أرجائه الرجال والنساء، ولكن، كلٌّ على حدة، ضمن بيئة تتوافق مع الخصوصية المحلية، يقرؤون الصحف والكتب والدراسات ويحتسون القهوة والشاي والمرطبات مما يضفي جواً اجتماعياً شبيهاً بالديوانية الخليجية، في ظل انعدام الأماكن المشابهة التي تمازج بين الترفيه والثقافة وتوفر مناخاً للتعارف والحوار.

ويحكي عبد العزيز النعيم، أحد مؤسسي المقهى إنهم يسعون من خلال المقهى إلى تقديم دور اجتماعي وثقافي يهدف إلى دعم الأفكار التي تساهم في خلق حوار اجتماعي، موضحاً أن أول ضيوفه كان الروائي والكاتب المعروف الدكتور تركي الحمد، حيث التقى بجمهور المقهى وتناقش معهم وأجاب عن تساؤلاتهم كذلك استضاف المقهى الكاتب البحريني عليّ السعيد، الذي أجرى حواراً مع الجمهور عن تجربته في الكتابة باللغة الإنجليزية. وقد نظم المقهى خلال عمره القصير العديد من الأمسيات الثقافية فعلى سبيل المثال كانت هناك أمسية بعنوان «صور» استضاف فيها المصورة السعودية منال الصويان وأمسية أخرى بعنوان «ارسم» للفنانة التشكيلية السعودية نسرين القصيبي وكذلك عرض لوحات فنية للتشكيليين الشباب لتشجيعهم وبيعها عبر المقهى.

وأضاف النعيم أن المقهى يسعى منذ بداياته لتعزيز ثقافة القراءة، حيث يعير الكتب لزبائنه. ولخص رؤيته مُلاك المقهى بأنهم يسعون لتشجيع مجتمع علمي من المفكرين المبدعين الذين يؤمنون بالتفاهم المشترك والحقوق والمسؤوليات الاجتماعية. والطريف في هذا المقهى أن ملاكه الشباب الأربعة هم من أشرفوا على تصميم كل ما



يخص المقهى بأنفسهم من الفكر ورفوف الكتب والأرضيات والجدران والأثاث إلى الأكواب والأكياس والمناديل، وحتى الموقع الإلكتروني الخاص بالمقهى، والذي من خلاله يستطيعون توفير الشاي والقهوة والكاكاو الذي تم إنتاجه وتسويقه عن طريق جمعية «التجارة العادلة»، وهي جمعية تعاونية مملوكة للعمال تربط بين الفلاحين في أمريكا اللاتينية وإفريقيا وآسيا وتساعدهم على الحفاظ على أراضيهم وإعالة أسرهم والتخطيط لمستقبلهم والاعتناء ببيئتهم. وهو ما يجعل من هذا المقهى مشروعاً ثقافياً وتنموياً، محلياً وعالمياً، كل هذا في آن واحد، كما يُظهر روح الأجيال الجديدة من الشباب العربي ومدى قدرتهم على التجديد والابتكار.

وهكذا نرى أن المقهى ليس مكاناً للعب والنجوى فقط، بل هو أيضاً مكان للتواصل والتربية والحوار وبناء الرأي العام وتفعيل الصداقة وفضاء تنشيطي تلقائي يساهم في نشر الثقافة والوعي من أجل تنمية الذوق العام وتهذيب الحس وتوفير الفرص. كما أنه بحق مكان الفردنة والحميمية، حيث يجلس الفرد مع نفسه في شرفة تطل منها على الكون دون تحفظ ويمارس فيها طقوسه اليومية. فما أروع أن يكتب الشاعر قصيدته في زاوية جانبية من مقهى المدينة وما أسعد ذلك المقهى بذلك الشاعر الذي يصوره بشعره وينقذه من النسيان. وما أجمل أن يتحول المقهى إلى مكان للمطالعة وحوار الأجيال والتثاقف بين المجموعات والتواصل بين الأنماط البشرية وما أبدع أن يصبح المقهى مهبط الإلهام الإنساني.

في السعودية، نذهب إلى جيل جديد من المقاهي العربية، هو بحق أحدث المقاهي وربما أكثرها طرافة وحداثة. ففي الخُبر ومنذ عامين تقريباً تم افتتاح مقهى سعودي حديث يدعى «أوتاكوشي»، خصص مؤسسوه مكاناً للسجالات الفكرية والأدبية

الفنان بول كْلِيهْ

الرسام الشاعر المتعذر عن التوصيف

محمد الدنيا







بقي لزمن طويل، أستاذاً صغيراً، واليوم، معروفٌ بأنه أحد المبدعين الأكثر أصالة في القرن العشرين. تبدو بعض أعماله وكأنها تعود إلى بدايات العالم.

ظل «بول كليه» Paul Klee لغزاً في بعض بلدان أوروبا. ولد عام 1879 أي من جيل «بيكاسو»، و«براك»، و«ديران» و«ليجيه». لم يعرفه قسم كبير من الجمهور الأوروبي إلا عام 1925 حين عرضت لوحاته في المعرض السريالي الأول في باريس، دون أن يكون البتة أحد أعلام هذه الحركة. تحدثت كتب مرجعية آنذاك عن أعماله وعن حياته.

ولد قرب «برن»، العاصمة السويسرية، من أب ألماني، وأنه تردد طويلاً في يفاعته بين الشعر، والموسيقى، والرسم. اختار الرسم بالتأكيد، غير أنه اعترف بأنه لم يكن يؤمل الكثير من أعماله الأولى: كانت مناظرَ تقليدية صغيرة، من نوع مشاهد قرية «باريبزون» (في فرنسا)، أو لوحات تتعلق بالفن الجديد

jugendstil (بالعبارة الألمانية)، غير مقنِعة كثيراً لم يكتسب «كليه» عظمته الحقيقية إلا تدريجياً.

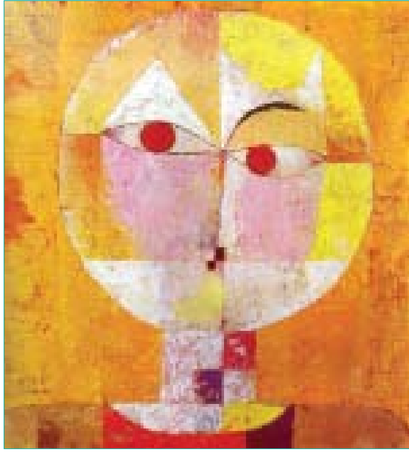


لم يخرج من برجه العاجي إلا عام 1911 حين كان عمره ٣٢ سنة. راح يزور «كاندنسكي»، الرسام الفرنسي الروسي الأصل، الذي كان يقيم في شارعه نفسه، عرّفه إلى الـ Blaue Reiter، «الفارس الأزرق» le Cavalier bleu، إحدى الجماعات الأشد طليعة بين فناني الطليعة الجمالية في ألمانيا. ثم التقى بـ «روبير ديلوني» في باريس، الذي فُتن بنظرياته في اللون. إلا أن رحلته إلى تونس عام 1914 مع صديقيه الرسامين «لويس موليه» و«أوغست ماك» هي التي ستشكل منعطف «كليه» الحقيقي. أمله الضوء هناك والشمس أمام أبواب «القيروان». قال مبهوراً: «تملّكني اللونُ. أخذني الآن إلى الأبد. أنا وهو واحدٌ إلى ما لا نهاية. أنا رسام».

منذئذ، ودون أن يطرح على نفسه أسئلةً أخرى، سيبني أعماله كفنان عصامي حتى وفاته عام 1940. مع هذا التجلّي للون الذي تميز به، اكتسب رسمه القدرة على إثارة الإعجاب بوسائل بسيطة وشاعرية. كان يقول إنه يسعى إلى أن يرسم «إزْهارَ شجرة تفاح جذورَها صعودَ نُسْغها حلقاتِ نموها، أزهارَها، بنيتَها، غلافَ بزورِها...». من الصعب أن يكون امرؤ أكثر دقة من ذلك في بلاد الخيال.

طرق جديدة

في عام 1920 دعاه «غروبيوس» الذي كان يرئس «الباوهاوس» (*) كي يأتي ويعلّم في «فايمر»، ثم في «ديساو» عام 1962. وجد «كليه» هنا راحة تامة واطمئناناً. كانت «الباوهاوس» بوتقة حقيقية للفن المعاصر يثمنون فيها توليفة الفنون. قبل أن يرئس دروس الرسم سيكون «كليه» مشرفاً على ورش فن البُسط والسجاد وشغل الذهب والفضة. خلال هذه السنوات، التي هي من بين الأخصب إبداعاً في حياته، سيعطي لوحاتِه عناوينَ كانت هي نفسها عناوين قصائد صغيرة كان ينظمها ويكتبها على الوجه الخلفي للوحة بخط دقيق مثل مؤرشِف من طراز ألماني. اختبر التقنيات كلها، وابتكر أخرى عند الضرورة: رسم ولوّنَ بالريشة والفرشاة، وحكّ الورق أو القماش بحجر خُفّان، ومزج الطلاء بالطباشير، وبمواد لاصقة، وشمع وجص. روى «لوثر شراير»، أحد زملائه في «الباوهاوس» في «ديساو»، أنه سمع ذات يوم أصواتاً غريبة في مرسم «كليه»، فوق مرسمه تماماً: أصوات حكّ، وزلْق، وضجيجاً مكتوماً. خشي أن تكون قطة الفنان الأسطورية، «فريتزي»، تلهوبـ «خرمشة» لوحات الرسام بمخالبها. صعد مسرعاً ودخل المرسم بلا استئذان، فوجد كليه ينطنط من لوحة إلى أخرى كي يضيف لمسة لونية هنا ويحكّ هناك ظلاً لم يرُق له، مثل «أليس في بلاد العجائب».

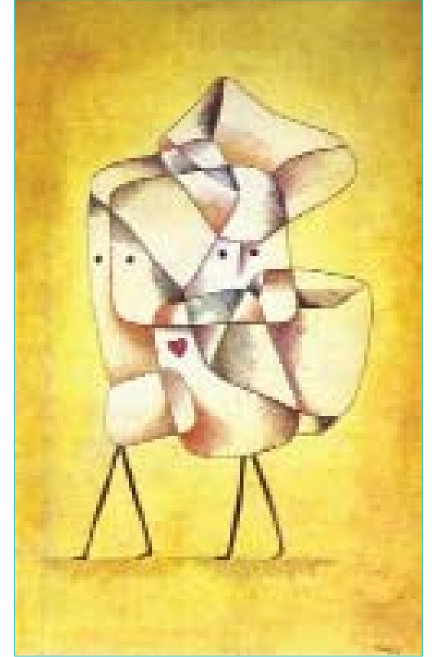


كان «كليه» يرسم بهذه اليد أو تلك، لا فرق، إن لم يكن بيديه كلتيهما. الغريب أن التجريد والتصوير متناوبان في أعماله: كل شيء يلهمه يجذبه يستغرقه. لوحاته دائماً بحجم صغير، تطالبنا أن ننحني نحوها. تدعونا لفك رموزها، شرط أن نكون شاعريين قليلاً.

في العام 1931 ترك «كليه» «الباوهاوس» وأصبح أستاذاً في أكاديمية الفنون في «دسلدورف». عزل منها بعد ذلك بسنتين عقب وصول النازيين إلى السلطة. في تموز 1937 افتُتح في «ميونيخ» معرضٌ مزدوج ضم من جهة كلَّ ما يوجد في الفن الألماني الرسمي من لوحات تنم عن حياة بسيطة وهادئة ومشاهد ريفية وأسرية وضم من جهة أخرى 730 عملاً سُمّيت فناً هابطاً، كان بينها لوحات لـ «بيكاسو» و«نولد» و«كاندنسكي»، و«شاغال» و«كيرشنر» إضافة إلى «كليه» طبعاً.

في هذه الأثناء، كان الرسام قد أقام في «برن». ستتسم سنواته الأخيرة بالمعاناة. طلب الجنسية السويسرية لكن مستشاراً اتحادياً عارض ذلك، بحجة أنه أهان الاتحاد

في إحدى لوحاته، حيث وضع عدداً كبيراً من الأبقار في مرعى صغير جداً، ورأى أن من شأن ذلك أن يجعل الناس يعتقدون بأنه ليس لدى السويسريين ما يكفي من مراع لإطعام قطعانهم.

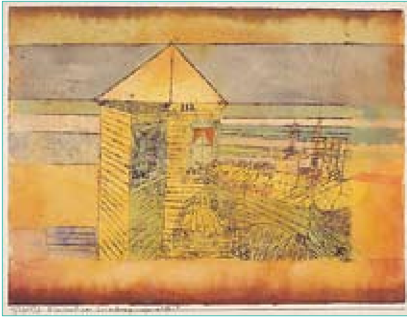


كان مهدداً بشلل في القلب، وعرف أن لا أمل في الشفاء، شابت أعماله علامات نزاع داخلي. لم يكن سهلاً أبداً تفسير هذه العلامات، ترك كليه أكثر من 8000 عمل، لكنه بقي متعذر التصنيف: ليس تكعيبياً، ولا وحشياً، ولا سريالياً أو تصويرياً أو تجريدياً، بل ذلك كله في الوقت نفسه. لا ينتمي إلى أي أسلوب، ولا لأية مدرسة كتب في مفكرته يقول: «نتعلم أن نرى خلف الواجهة، أن ندرك شيئاً في جذوره. نتعلم ما قبل التاريخ مما نراه». إن «ما قبل التاريخ» هذا هو ما سعى «بول كليه» طوال حياته لأن يسبره، كي يدنو من الواقع إلى أقرب مسافة ممكنة كل القاء مع أعماله هو انبهار جديد.





لهذا يعتبر «كليه» اليوم أحد أبرز الملوِّنين في تاريخ الرسم. قال مرة: «لست أنا واللون سوى واحد. أنا رسام ملوِّن». كان رساماً غير عادي، موهوباً، مبدعاً، يحب التعامل مع الخطوط ويلطف الموضوعات الموجعة بكثير من الفكاهة.



عالم «كليه»، الذي يستحضره في رسوم مائية صغيرة الأحجام، عالم حُلمي، تتقاطع فيه وتتقابل رموزٌ ملونة، وحيوانات خيالية، وعناصر كونية، ونجوم وعلامات فلكية... بل أيضاً وجوه وأجساد بأقل قدر من الخطوط، تكاد تكون تجريدية. عالم غامض، يسكنه الشِعر. من بين أسماء لوحاته «: دارات فلورنسية»، «السمكة الذهبية»، «مربعات سحرية»، «ديانا في رياح الخريف».

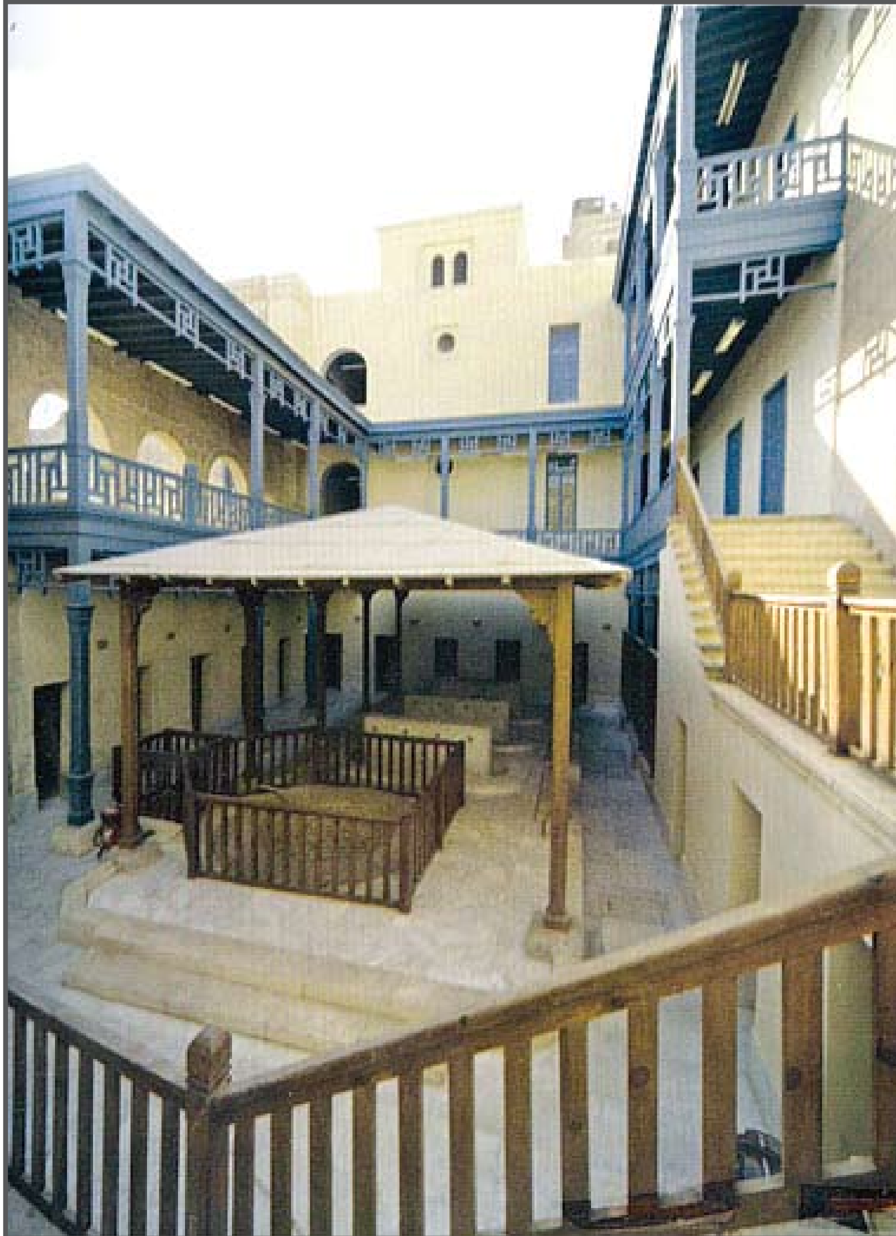
الهوامش

(*) الباوهاوس Bauhaus مصطلح يعبر على مدرسة فنية نشأت في «ألمانيا» كانت مهمتها الدمج بين الحرفة والفنون الجميلة كان للباوهاوس تأثير كبير في الفن والهندسة المعمارية والديكور والتصميم الخارجي والطباعة وتصميم الجرافيك. يعتبر أسلوب الباوهاوس في التصميم من أكثر التيارات الحديثة تأثيراً في الهندسة والتصميم في الوقت المعاصر أنشأ مدرسة المهندس المعماري الألماني «والتر غروبيوس» WalterGropius عام 1919 في «فايمار» بألمانيا إلى حين انتقلت إلى «ديساو» عام 1925 ثم إلى «برلين» عام ١٩٣٢م حيث أغلقها النظام النازي الحاكم آنذاك بذريعة أنها عالمية الطراز وغير ألمانية. بعد أن تم إغلاق الأكاديمية في «ألمانيا» أجبر فنانو «الباوهاوس» على الهجرة بحثاً عن وسيلة للعيش هاجر معظم الفنانين إلى «الولايات المتحدة الأمريكية» مما ساهم في نشر طراز هذه المدرسة بشكل أكبر جاءت تسمية باوهاوس من الاسم الألماني Bau «باو» ويعني بناء و haus «هاوس» وتعني بيت.

التكايا في المدن الإسلامية..

شواهد التكافل الاجتماعي والقيمة التراثية

شاهر يحيى وحيد



يسود في المفهوم العامي الشائع أن التكية هي ملجأ للكسالى والمتعطلين عن العمل فيقال (فلان على باب التكايا) وهو مفهوم غير صحيح، فالتكايا تشكل صورة ناصعة من صور التكافل الاجتماعي في المجتمع المسلم وارتباط العبادات بالجانب التكافلي.

وقد اختلفت الآراء حول تسمية التكية، فأرجعها بعضهم إلى الفعل العربي «اتكأ» بمعنى استند أو اعتمد، خاصة أن معاني كلمة «تكية» بالتركية تعني الاتكاء أو الاستناد إلى شيء للراحة والاسترخاء، ومن هنا تكون التكية بمعنى مكان الراحة والاعتكاف ويعتقد المستشرق الفرنسي «كلمان هوار» أن الكلمة أتت من «تكية» الفارسية بمعنى جِلد.

ويمكن القول إن التكايا كمفهوم خيري اجتماعي ظهرت في وقت مبكر من العصر الإسلامي، حيث كان الموسرون يقيمون إلى جانب دورهم بيوتاً مفتوحة على مدار النهار والليل لإيواء المشردين وإطعام الفقراء وعابري السبيل وتأمين أماكن الوضوء والغسل لهم ولم تقترن تلك الأماكن بأسماء أصحابها لحرصهم على سرّية فعل الخير وأن يكون عملهم خالصاً لوجه الله، وأعتقد أن هذا المفهوم التكافلي الاجتماعي لا يزال مستمراً حتى اليوم عبر (المضافات) المنتشرة في القرى العربية وهي مشرعة لاستقبال الضيوف كائنين من كانوا في أي وقت لتقديم المأوى والطعام لهم، كما أنها مستمرة بأشكال مختلفة منها موائد الرحمن التي تقام في رمضان في المدن العربية والإسلامية، ولكن التكايا بوظائفها التي عرفت بها ظهرت أيام الدولة العثمانية، وغالباً ما كانت تبنى من قبل رجال الدولة أو ذوي اليسر لتكون مجمعات دينية لإيواء الفقراء المنقطعين للعبادة، مؤمنة لهم الطعام والشراب، وكانت للنفع العام أيضاً، أي يردها كل محتاج للطعام أو عابر سبيل لا يملك تكاليف الإقامة في الخانات، فيقدم له الطعام والشراب والملبس إن كان محتاجاً إليه، كما كانت معنية بتأمين الطعام بشكل دائم للأسر الفقيرة ممن يجاورونها بغض النظر إن كانوا من أتباع الطريقة التي ينتمي إليها المقيمون بالتكية أم لا، وبذلك لعبت التكايا دوراً اجتماعياً تكافلياً.

وقد حظيت التكايا بإعجاب الرحالة الذين زاروها عرباً وأجانب، وممن زار بعضها البريطاني جون كارن ووصفها بالسحر، وفي صيف 1919 قصد المستشرق الهولندي فديبونغ ليفي عدة مدن إسلامية باحثاً في وظائف التكايا وكتب بإسهاب عن الوظيفة التكافلية الاجتماعية التي تؤديها التكايا في المجتمعات الإسلامية.

هندسة التكية

إلى الجانب التكافلي الاجتماعي اختصت التكايا باستقطاب أصحاب الطرق الصوفية، وحيث كانت كل تكية مخصصة لأتباع طريقة يمارسون فيها طقوس طريقتهم وكجميع المرافق الدينية والخيرية الإسلامية أعطيت التكايا جماليات معمارية داخلية وخارجية، وكان معظم التكايا يتألف الواحد منها من الأقسام التالية:

- قاعة داخلية واسعة
- قاعة تستخدم للذكر والصلاة والرقص الصوفي الدائري وتسمى السمعخانة.
- غرف للمريدين وهي الغرف التي ينام بها الدراويش أتباع الطريقة.
- غرفة استقبال لاستقبال العامة
- قسم الحريم وهو مخصص لعائلات الدراويش
- قاعة طعام جماعية ومطبخ.

تكايا باقية آثارها

لا نستطيع تعداد جميع التكايا التي كانت منتشرة في المدن الإسلامية ولذلسنكتفي بالتوقف كأمثلة عند أشهرها وهي:

تكية الدار العلائية في اللاذقية

هي مبنى في مدينة اللاذقية السورية لم يبق منه إلا الواجهة الرئيسة المؤلفة من باب يعلوه قوس أصغر من نصف دائرة، فوقه لوحة رخامية، نقش عليها البيتان التاليان:
دار يدور بها السرور على السنين / بدأ بإنشائها الأمير علاء الدين سعد السعود مقيم في تأرّخها / سد فادخلوها بسلام آمنين

وقد أشير أسفل ذلك إلى سنة البناء بالأرقام: سنة 995هـ - 1587 ويحتضن الباب من جانبيه نوافذ تزينها نقوش هندسية ونباتية تعكس الفن السلجوقي المتأخر وفوق الطريق الملاصق للواجهة تقوم عقود حجرية وهناك تكية أخرى في المدينة بنيت زمن السلطان عبد العزيز قرب ضريح والده السلطان (إبراهيم بن أدهم) والتي عرفت بين الناس باسم (مسجد أم السلطان).

التكايا كمفهوم خيري اجتماعي ظهرت في وقت مبكر من العصر الإسلامي، حيث كان الموسرون يقيمون إلى جانب دورهم بيوتاً مفتوحة على مدار النهار والليل لإيواء المشردين وإطعام الفقراء وعابري السبيل.



تكية القدس

تعتبر التكية المولوية من أهم التكايا التي أقامها العثمانيون في القدس، وقد بناها قائد القدس خداوندكار بك عام 995هـ وكان تعيين شيخ التكية يأتي من الشيخ الأعلى للطريقة المولوية في قونية بالأناضول، وكانت التكية المولوية مؤلفة من طابقين، وبناؤها جميل متواضع له مدخل ضيق وجدران بيضاء، ولها أملاك وأوقاف للإنفاق عليها، وقد اندثرت كلها.

تكية البكتاشية

تقع تكية البكتاشية في داخل كهف السودان بسفح جبل المقطم في القاهرة وقد عرف كهف السودان بعدة أسماء أيضاً مثل ضريح عبدالله المغاوري وزاوية المغاوري وخانقاه وتكية المغاوري، وقد ذكر المؤرخ المقريزي أن الذي أنشأ هذا الكهف جماعة من السودان قاموا بحفر ونحت كهف في جبل المقطم ونسب إليهم وعرف باسمهم وذلك في عهد الخليفة الفاطمي الظاهر لإعزاز دين الله.

التكية السليمانية في دمشق

تعتبر التكية السليمانية التي بناها السلطان سليم في دمشق من أهم التكايا، وقد مرّت بمراحل تاريخية هامة، ولشهرتها زارها الكثير من الرحالة والمستشرقين وأبدوا إعجابهم بروعة وحسن بنائها وجمال المآذن الممشوقة لمسجدها والقبب الكثيرة التي تغطيها، وتتكون التكية من جزأين الأول عبارة عن مسجد وقاعات وصحن وسطي تحيط به مجموعة من القاعات والغرف، وحالياً تضم متحف دمشق الحربي وصالات مختلفة وباحة تحتوي على بركة مياه في الوسط. والثاني يضم قاعة رئيسة كبيرة واسعة وباحة في الوسط تحيط بها الغرف من جميع الجوانب تحولت حالياً إلى سوق للمهن اليدوية الفولكلورية السورية، وهي عبارة عن حانات بقناطر تحيط بالصحن الداخلي وممر يحتوي على سوق للبيع مجموعة من البازارات للمشغولات التقليدية الدمشقية، وهذه التكية بنيت في القرن السادس عشر وأصبحت مركز المولويين في العام ١٩٢٣ عندما هاجر إليها أتباع الطريقة بعد حظر أتاتورك لنشاطهم.

تكية المولوية بطرابلس الشام

تعتبر التكية المولوية بمدينة طرابلس اللبنانية هي من أبرز الآثار في طرابلس، بنيت عام 1028 هجرية الموافق 1619 ميلادية، ونسبت إلى صوفيين لقبوا بالدراويش اتخذوها مقراً لهم.

تكايا مدينة دير الزور

يعتبر شارع التكايا من أقدم شوارع مدينة دير الزور السورية، وسمي بهذا الاسم نسبة لكثرة التكايا التي كانت موجودة فيه، ومنها تكية الشيخ «ويس النقشبندي» والتي تم بناؤها قبل عام 1885 ثم أعيد بناؤها أيضاً، في بداية القرن العشرين ما بين عامي 1900 - 1950.

تبلغ مساحة هذه التكية 562م2، جدرانها من الحجر الكلسي البلدي المقطع مع مادة الربط «الجص الأسود»، في حين بنيت القباب من حجر السهل البلدي المتساوي الحجم، و«الجص الأسود» البلدي أيضاً، أما الأعمدة

فهي على شكل أميال رخامية تعلوها تيجان منحوتة على شكل وريقات شجر جميلة ومهذبة، وللحرم بوابة شمالية تطل على باحة المسجد والتي ضُمت إلى المسجد لاحقاً لضيق المكان وله من الجهة الغربية بوابتان تطلان على إيوان، ثم يليه من الغرب أيضاً غرفتان إحداهما الديوان للدرس والذكر.

وهناك أيضاً تكية الشيخ «أحمد النقشبندي» الصغير، وقد بنيت عام 1906 عدا المئذنة التي تم بناؤها مؤخراً في عام 1978 وتقع شرقي تكية «النقشبندي» الكبير على بعد ثلاثمئة متر تقريباً عن التكية الأولى.

تكايا تركيا

أشهرها خان المولوي في منطقة غلاطة في اسطنبول وهو أول تكية مولوية أنشئت في المدينة عام 1914، وتشتمل على مئة غرفة للدراويش، والآن أصبحت متحفاً للأدب العثماني.

وهناك تكية التربة خانة وتعد أشهر «تكية مولوية، وقد تحولت هذه التكية خلال القرن الثالث عشر إلى صرح ضخم يحتوي على مسجد وقاعة للرقص الروحي وجناح لسكن دراويش الطريقة ومدرسة ومضياف لرواد الطريقة، ويجذب المزار حجاجاً من جميع بلاد العالم يزيد عددهم على مليونين سنوياً.

تكايا مدينة حلب

لعل مدينة حلب السورية من أكثر المدن الإسلامية غنى بالتكايا، وقد اندثر بعضها وتحول بعضها الآخر إلى مدارس شرعية ومازال بعضها قائماً حتى الآن تحت رعاية الجهات المعنية بالآثار، ومن أهم هذه التكايا:

ـ تكية بابا بيرم: وهي قديمة وكانت قبل عام (1982) مقصداً للسياح وقد هدمت في ذاك التاريخ لتحل مكانها الأبنية الطابقية.



ـ تكية بيرم دده: كانت في جبل العظام بالقرب من جامع البختي، وكان يأتيها الزوار من كل مكان، وهي الآن دائرة حكومية.

ـ تكية الإخلاصية الرفاعية: تقع في محلة البياضة وتنسب إلى الشيخ إخلاص الخلواتي نزيل حلب المتوفى سنة (1074) هـ والتي عمرها الوزير محمد باشا الأرناؤوط وذلك في عام (1044) هـ/ (1634) م، وهي الآن مسجد تقام فيه الصلاة، ويتجمع فيها المريدون ليقيموا الأذكار والخلوة الرفاعية.



إحدى التكايا الحسينية

ـ تكية القلقر: بنيت فوق مغارة الأربعين في محلة شاهين بك وكان فيها عين ماء تعرف بالعوينة.

ـ تكية المخملجي: بنيت هذه التكية عام (643هـ) في محلة تراب الغربا، كانت سابقاً مأوى للفقراء من الغرباء وقد حولت اليوم إلى مسجد، حيث تقام فيه كل يوم أربعاء بعد العشاء حلقات الذكر.

ـ تكية المولوية (الملخانة): هي مركز الطريقة المولوية في حلب، وتعود بعض أجزائها إلى الألف الثانية قبل الميلاد، وتضم مسجداً ومطبخاً وغرفاً لسكن دراويش المولوية المنقطعين للعبادة كما ضمت تربة تقع إلى الشرق من المسجد والتي حَوَت عدداً من الشخصيات لها قيمتها من ولاة وعلماء ومشاهير وفيها قبر خطاط الدولة العثمانية (حسين حسني)، وربما كانت هذه التكية من أكبر وأعمر التكايا في حلب حيث كانت تعقد فيها في المناسبات الدينية الفتلة وحفلات الذكر والأغاني والقدود والموشحات الدينية، حيث يدعى إليها رجالات الدولة والعامة.

ومع إلغاء عمل هذه التكايا في الخمسينيات، اقتصر عمل هذه التكية كسابقاتها على مكان للعبادة.

التكية السليمانية التي بناها السلطان سليم في دمشق من أهم التكايا، ولشهرتها زارها الكثير من الرحالة والمستشرقين وأبدوا إعجابهم بروعة وحسن بنائها وجمال المآذن الممشوقة ومسجدها والقبب الكثيرة التي تغطيها.

ـ تكية أبوبكر الوفائي: تأسست في القرن العاشر الهجري في المحلة المستمد اسمها من اسم هذه التكية (الشيخ بكر) وأبوبكر هو

العالم الفقيه المولود (909هـ) والمتوفى (991هـ)، وكانت هذه التكية عامرة بدراويش الطريقة الوفائية وسكناً لولاة الدولة العثمانية في بعض الفترات القلقة حيث آثروا السكن في ضواحي المدينة خوفاً من التمردات الشعبية، وهكذا أصبحت مقراً لهم ولاجتماعاتهم كما حرص كل من هؤلاء الولاة بالاعتناء بشأنها على أن يترك كل منهم أثراً له فيها.

تكايا فلسطين:

التكايا في فلسطين

أتى إلى فلسطين بعد الفتح الإسلامي عدد كبير من الصحابة والتابعين والزهاد والمتعبدين والصالحين للاعتكاف في المسجد الأقصى وما حوله واتخذوا أماكن للعبادة وسموا بالمتصوفة أو الدراويش وتبعاً لذلك كثر عدد التكايا، ومن أشهرها:

ـ التكية الداوودية: تقع عند باب العتم في القدس وقفها الأمير علاء الدين سنجر سنة 695هـ على 30 صوفياً وكانت مدرسة في نفس الوقت.

ـ التكية الكريمية: عند باب حطة في القدس، وقفها الصاحب كريم الدين بن عبد الكريم بن المعلم هبة الله سنة 718هـ، وقد زارها ابن بطوطة سنة 726 هجرية.

ـ التكية التنكزية: تقع عند باب السلسلة في القدس، أنشأها الأمير تنكز الناصري سنة 729هـ وكانت مدرسة وخانقاه ودار حديث ومكتب أيتام.

ـ التكية الفخرية: في الجنوب الغربي من باب الحرم في القدس وقفها القاضي فخر الدين أبو عبد الله محمد بن فضل الله ناظر الجيوش الإسلامية المتوفى سنة 732هـ، وكانت مدرسة وخانقاه وقد هدمها الصهاينة سنة 1969.



الجهات الآثارية العربية انتبهت في السنوات الأخيرة إلى قيمة هذه التكايا فعمدت إلى ترميمها وتحويلها إلى متاحف واعتبارها أماكن محمية بقوانين الحماية الآثارية لتبقى تحكي عن التكافل في المجتمع الإسلامي

ـ التكية الأسعروية: شمالي رواق الحرم الشمالي في القدس، وقفها الخواجا مجد الدين الأسعروي سنة 771هـ وكانت خانقاه ومدرسة.

ـ التكية المنجكية: عند باب الناظر القدس، وقفها الأمير منجك نائب الشام سنة 762هـ وكانت خانقاه ومدرسة.

ـ التكية المولوية: تقع في القدس في حارة السعدية، أنشأتها الدولة العثمانية لأتباع الطريقة المولوية سنة 995 هجرية، وتعرف أيضاً بالتكية المولوية، وكان بنو عثمان يؤيدون هذه الطريقة فانتشرت بسرعة ببنائها في مدن القدس وخداوندكار بك، والطريقة المولوية أسسها الإمام الزاهد جلال الدين الرومي سنة (604 ـ 672هـ).

ـ تكية خاصكي سلطان: تقع في القدس في عقبة التكية المعروفة باسم عقبة المفتي شرقي دار الأيتام الإسلامية، أنشأتها خاصكي سلطان زوجة السلطان سليمان القانوني سنة 959هـ، ووقفت عليها أوقافاً كثيرة، وقد أشرف على بناء التكية الأمير بايرام جاويش بن مصطفى الذي أشرف على عمارة سور القدس وظلت التكية تقدم الطعام للفقراء حتى ستينيات القرن العشرين.

ـ تكية فاطمة خاتون: فاطمة خاتون ابنة محمد بك وحفيدة السلطان قانصوه الغوري آخر سلاطين المماليك وزوجة لالا مصطفى باشا من رجالات العثمانيين، وقد بنت في جنين جامع جنين الكبير، وأقامت تكية بجواره تقدم الطعام والمأوى للدراويش والأغراب والمسافرين.

ـ تكية سيدنا الخليل: كانت تسمى «سماط سيدنا الخليل» في عهد المماليك وقبله وقد أنشئ السماط منذ عهد قديم حيث ذكر الرحالة الفارسي ناصر خسرو 438هـ ونسب بدايته إلى إبراهيم الخليل عليه السلام، وقد وقف عليه حكام المماليك أوقافاً سخية، ألحق في العصور الحديثة بالرباط المنصوري..

وتبقى مشرقة

تبقى آثار التكايا في المدن العربية والإسلامية مثالاً مشرقاً من التكافل في المجتمع الإسلامي، فهي كما قلنا لم تكن أماكن لممارسة الطقوس الصوفية والعبادات كانت أيضاً يداً ممدودة لكل فقير أو عابر سبيل أو غريب، فيجد فيها المأوى ومكان الراحة والطعام واللباس، ومن الجيد أن الجهات الآثارية العربية انتبهت في السنوات الأخيرة إلى قيمة هذه التكايا فعمدت إلى ترميمها وتحويلها إلى متاحف واعتبارها أماكن محمية بقوانين الحماية الآثارية لتبقى هذه الأماكن تحكي عن التكافل في المجتمع الإسلامي.

شعرية الجسد في بنية الفضاء المسرحي

بلاغة النص ومركز الجذب

د. حسين الأنصاري

استثمرت حركة الجسد للتعبير عن حاجات الإنسان منذ إدراكه معنى الاتصال والتواصل وتطورت بظهور أنماط جديدة للتعبير فإلى جانب اللغة المكتوبة والمنطوقة وما تحمله من قدرة على التجريد والتكثيف واحتواء الاستعارات ضمن تحقق الوظيفة الجمالية البلاغية كان للحركة والإيماءة دورها التجسيدي النفعي للاتصال ولكن مع تطور مجالات البحث الأدبي والفني والجمالي لا سيما في الفنون التعبيرية وظهور النظريات والأساليب المختلفة وخاصة المجال الأدائي في المسرح كونه فناً تركيبياً شاملاً يعتمد التجسيد الحي والآني في علاقته المباشرة مع الآخر. لقد أصبحت الحركة عنصراً جوهرياً في استثمار سمة لغة الجسد للاتصال والتعبير.

ولا مجال للشك هنا أن جسد الممثل أصبح محور المنظومة الإرسالية في المسرح كونه مركز التشفير وحامل نصوص العرض، باعتبار أن الخطاب المسرحي هو تشكيل لنصوص متعددة ونظام علاماتي يوظف كثيراً من لغات التعبير وبكثافة سيميائية يكون جسد الممثل هو نقطة التقاء هذا النظم الإشارية جميعاً، ومن هنا أصبح الجسد مكمناً للتوليد الدلالي الذي يتطلب قدرة فائقة على الخزن والسيطرة والانتقاء والتوزيع والتوقيت والاستلام بما يجعل حالة الجذب والحضور متبادلة بين الجسد الباث والمتلقي المشارك في ملء فجوات النص لديمومة التواصل وإنتاج التأويل.

تتناول هذه الدراسة موضوع الشعرية في المسرح ـ جسد الممثل نصاً من خلال المحاور الآتية:

الشعرية: دلالة المصطلح والمفهوم

الجسد: بلاغة النص المفتوح

الجسد: بؤرة التشفير ومركز الإرسال

قراءة الجسد في العرض المسرحي

الشعرية ودلالة المصطلح

بالرغم من تداول مصطلح الشعرية في الأوساط النقدية فإنه كمفهوم ما زال يشوبه بعض الغموض والخلط مع مفاهيم أخرى فما زال الكثير يعتقدون أن الشعرية هي امتداد للشعر أو اصطلاح استحدث منه وليس له علاقة مع غيره من الأجناس الأدبية والفنية الأخرى.

ولكن من خلال الاستخدام والتوظيف تبين أن الشعرية قد امتدت آفاقها بعيداً وشملت النصوص الشعرية والنثرية والحركية وكل ما له صلة بالإبداع، فقد تطور استخدام المفهوم من مستويات اللغة المكتوبة إلى اللغات التعبيرية والموضوعات الذهنية، وسنحاول من خلال بعض الآراء التي تناولت هذا المفهوم أن نستدل على جوهر ودلالة المصطلح وتوظيفاته في مجال بحثنا هذا.

إن استخدام هذا المصطلح قديماً ترجمه العرب إلى ـ بويطيقا ـ أو إلى ـ فن الشعر ـ وقد اعتبر عبد القادر الجرجاني أن اللغة المجازية هي نبض الشعرية وأصبحت الشعرية مع مرور الوقت فرعاً من فروع علم الجمال الفلسفي لا سيما في ألمانيا مع بداية القرن الثامن عشر أما الاستخدامات الحديثة فقد تنوعت وتشعبت على مدار الساحة النقدية بمرادفات ومقابلات مختلفة تجاوزت مصطلح الشعرية منها على سبيل المثال الإنشائية، الأدبية، الشاعرية، الجمالية وما إلى ذلك وهذا دليل على سعة الشعرية واتساع فضائها

يعرف ياكوبسون المفهوم وفقاً للنصوص التي تعتمد الجانب اللغوي سبيلاً للاتصال مع المتلقي فيقول إن الشعرية «كل ما يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً»(١).
في حين نجد أن تودوروف يركز على البنى الداخلية للنصوص وكيفية انتظامها والتزامها بشروط الإبداع فيرى: «أن الشعرية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل لمعرفة القوانين التي تنتظم ولادة كل عمل»(٢).
ويوضح ـ جان كوهين ـ ذلك أيضاً، ويؤكد «أن قانون اللغة العادية يعتمد على التجربة

الخارجية في حين أن قانون اللغة الشعرية يعتمد على التجربة الباطنية ويختص المتشابهات»(٣).

اعتبر عبد القادر الجرجاني أن اللغة المجازية هي نبض الشعرية وأصبحت الشعرية مع مرور الوقت فرعاً من فروع علم الجمال الفلسفي لا سيما في ألمانيا مع بداية القرن الثامن عشر، أما الاستخدامات الحديثة فقد تنوعت وتشعبت على مدار الساحة النقدية بمرادفات ومقابلات مختلفة تجاوزت مصطلح الشعرية

من خلال هذه الآراء وتعريفات أخرى غيرها نجد أن الشعرية مصطلحاً ترتبط بجوهر النص وما يتحقق فيه من تجاوزات للمألوف بما يجعله مؤكداً لوجوده وتحققه لدى المتلقي فالشعرية تجاوزت استخدامها مستوى الأجناس الأدبية إلى ناحية النصوص التي تعتمد وسائل أخرى في التعبير والاتصال، وتأتي حركة الجسد في مقدمة ذلك، حيث يعتقد علماء النفس أن ٦٠ في المئة من حالات الاتصال البشري تنجز عبر الحركة وما تتضمنه من آلاف الإيماءات والإشارات والرموز والإيحاءات. وأثبتوا أن الحركة أقوى تأثيراً من اللغة المنطوقة ومن هنا نستطيع أن نستدل على أهمية الجسد وكيفية استثماره في نقل الأفكار والمعاني وربط العلاقات مع الآخر. واتخذ الفن المسرحي من بين عديد

الفنون الجسد أداة للتعبير وتجسيد الرؤى وإنتاج الدلالات، وبما أن الوظيفة الشعرية يكون تركيزها على الرسالة ذاتها، ففي المسرح تتحول من وسيلة اتصال إلى عرض مسرحي بكل نصوصه وشموليته، وهنا تتجلى الشعرية من خلال بلوغ هذه النصوص مستوى المسرحة ولعل من أهم النصوص التي تقود عناصر العرض هو الممثل بكل ما يمتلكه من أدوات صوتية وروحية وحركية، ومازالت تجارب المبدعين في هذا المجال متواصلة لاكتشاف المخزون من طاقات الجسد التي لم تكتشف بعد.

الجسد وبلاغة النص المفتوح

إن الأداء المسرحي يتضمن شبكة متعددة العناصر التي تلتقي عند محور الممثل باعتباره مرتكز العرض وبؤرة المشهدية، وبالتالي فهو حامل خطاب العرض، بما يمتلكه من أسلوبية تتجلى عبر استخدام تقنيات الجسد وتوظيف الطاقة الكامنة فيه ضمن صيغ تعبيرية تختزن الرموز والدلالات، ويبلغ هذا الأداء مديات أوسع حينما ينحو باتجاه الشعرية ليعبر عن أدق التفاصيل بإشارات وتلميحات جسدية يمكنها أن تعوض عن اللغة المنطوقة إن لم تتفوق عليها ومن خلال المفهوم الحداثي للنص بوصفة لا يتحدد بسلسلة الجمل والملفوظات بل إنه وكما يقول إيفانوف أحد أعضاء جماعة موسكو الأدبية «إن النص لا يكون بالضرورة رسالة تبث باللغة الطبيعية، لكن يجب أن تحمل معنى كاملاً، فقد تكون الرسالة رسماً أو عملاً فنياً أو مؤلفاً موسيقياً أو بناية»(٤).

أما فيليب سولير ـ فيرى «أن كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها واحتذاء وتكثيفاً ونقلاً وتعمقاً»(٥) هذا التعريف ينسجم وما جاء به نقاد ما بعد البنيوية الذين ركزوا في ذلك على مفهوم التناص.

ولكن جماعة القراءة والتلقي فإنهم يحيلون النص إلى القارئ كما يقول ـ ستانلي فيش ـ «إن النص ليس شيئاً أو موضوعاً ولكنه تجربة أو عملية يخلقها القارئ»(٦).

وفق هذه المفاهيم يمكننا أن نعتبر الجسد في المسرح نصاً كونه يحمل وينقل رسائل متنوعة لا تقوم على اللغة المنطوقة بل يستثمر طاقة التعبير الحركي بشتى مستوياتها منتجاً أنواعاً من العلامات القابلة للقراءة، وهو ما يقوم به المتلقي ليقوم بتحليلها وتأويلها، وبذلك يتحقق جوهر النص.

لقد ارتبط التعبير بالإنسان منذ إدراكه كيف يتصل بالطبيعة والآخر لديمومة الحياة، ومع استثمار وسائل الاتصال لأغراض غير نفعية ظهر التعبير الدرامي الذي يصفه ـ باتريس بافيس ـ في قاموس المسرح «إن التعبير الدرامي مثله كمثل كل تعبير فني وفقاً للرؤية الكلاسيكية إظهار لمعنى عميق أو إبراز عناصر كانت خافية، وهذا المعنى يتضح على المسرح من خلال الأداء الحركي والجسماني للممثل بوصفه أهم عناصر الاتصال»(٧).

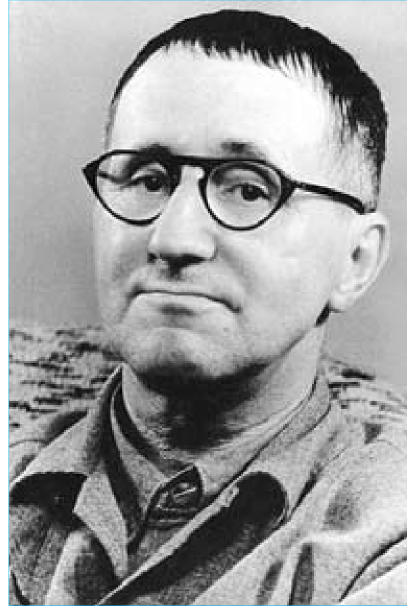
وخضع مفهوم التعبير إلى تفسيرات متعددة بالنسبة للنص اللغوي فكيف الأمر حين يكون التعبير عبر لغة الجسد التي تسعى لتكوين دلالة موضوعية عبر مجموعة من التكوينات الحركية المتخيلة، وهنا تكمن

صعوبة التحليل والفهم والتأويل لنص الجسد.

ومع تداول المفهوم الذي تناولته النظريات الفلسفية والعلمية كون التعبير دائماً يقترن بالجسد الإنساني باعتباره الحل الأمثل للمشاكل الميتافيزيقية التي عرفها الإنسان، وأن تطور هذا المفهوم يعود إلى القرن السادس عشر بفضل نظريات سبينوزا وليبنيتز وكليجز وانتشر استخدام المفهوم في أوروبا مرتبطاً بنظريات علم النفس العام والفينومينولوجيا الوجودية بعد هوسرل وأنطولوجيا الجسد التي أنجزها ميرلوبونتي الذي يعد رائداً في دراسات الجسد، فهو يرى في الجسد الأداة الرئيسة لفهم واكتشاف العالم.

لقد عرفته هذه النظريات بوصفه أحد عناصر الكشف عن أغوار الشخصية المراد تحليلها وكظاهرة عاطفية تؤدي إلى التعبير عن المشاعر والأحاسيس وكأحد وسائل الاتصال باعتباره ظاهرة ثقافية. وكما يقول الباحث والمفكر الياباني تاداشي سوزوكي «إن المجتمع المثقف هو الذي تستخدم فيه القدرات التعبيرية والمدركة للجسد الإنساني إلى حدودها القصوى، لا من يزودنا بالوسائل الرئيسة لإقامة الصلات وتبادل الأفكار»(٨). إن الجسد - النص - في المسرح يتجلى عبر تعبيراته التي تقع في مستويين: المستوى الخارجي وهو كل فعل يرتبط بالجسد وحركته ضمن بنية فضاء العرض وما يحيط به أو يتواجد فيه من أشياء وكتل وشخصيات وفراغ وجمهور ومنه تنشأ حالة الاتصال والعلاقات المختلفة بين طرفي البث والاستقبال.

وهناك المستوى الداخلي الذي يركز على المتن التعبيري الذي ينجم من خلال أسلوبية توظيف الطاقة المخزونة في جسد الممثل



بريخت

وفقاً للباعث الشعوري والانفعالي الذي يتحول إلى أفعال حركية في اتجاهات وزخم وسرعة ومسافات زمكانية تتحدد في ضوئها المستويان الدلالي والشعري في لغة الأداء.

إن جسد الممثل يظل قابلاً للتكيف والخروج عن العادي والمألوف وبما يمكنه من إعادة بناء واقع بصري اعتماداً على مجموعة من المعطيات الفكرية والجمالية التي تشترك فيها نصوص ساندة لأداء الممثل والتي تجعل طاقته التعبيرية أكثر حضوراً وتكاملاً. إن نص الأداء يمثل النسق الأكبر لكل الأنساق الفرعية الكلامية والضوئية والصوتية، من موسيقى ومؤثرات وما إلى ذلك.. وبهذا يكون جسد الممثل هو حامل العلامة الكبرى الدال، أما المدلول فيكون في الموضوع الجمالي - الشعري الحاضر في الشعور الجماعي الخاص بالمتلقي الذي يتواصل مع قوة الإيهام المرجعي للعلامات المبثوثة من الجسد المتحول والمتشظي كونه نصاً مفتوحاً قابلاً لقراءات متعددة.

الجسد مركز الجذب

وبؤرة التشفير

لقد ظل الجسد خطاباً ملتبساً ومتلوناً ومهدداً، ولكنه حاضر وفاعل ومؤثر رغم كل ما أحاط به من حواجز وكبت ومحاولات تهميش وحجب لقدراته وحريته. ولكن رغم كل ذلك مارس الجسد حراكاً وتمرداً في الحياة والثقافة كونه مكمن الخطورة وشرارة العواطف واتخذ مردهم سمات متعددة لاسيما بعد انعتاقه من طوق المقدس وإن حضوره كان ولا يزال استثنائياً في فضاء المسرح الذي ينحو لعوالم الخيال والافتراض مما وفر للجسد مكاناً آمناً لأجل ممارسة حضوره وإنشاء عوالمه واستبيان خطابه. إن حضور الجسد في نسق المسرحي كان مثار اهتمام المسرحيين على مر العصور كونه علامة ذات دلالة باتجاه سيميائي لها قابلية التحول والتوليد والمراوغة والانشطار وهي من أبرز مظاهر البنى المتحركة في العرض المسرحي وهي ما منح الجسد قيمة التصدر وعندها يكتسب ذاتيته السيميائية ويوظف قدراته التعبيرية في تكوينات غير مألوفة وغرائبية تشحن البعد البصري قوة وتنوعاً.

إن الجسد - النص - لا يمكن أن يصبح بهذا المستوى ما لم يخضع لسيطرة الممثل شعورياً وفسيولوجياً، إذ إن الجسد في المسرح يتحرر من شروط وظيفة الاستعمالية النفعية التي ترتبط بالواقع اليومي والعادي إلى المستوى الجمالي هنا يتوجب على الممثل أن يستغل طاقة الجسد في آلية حركية تستجيب لكل المواقف والأحاسيس التي يتطلبها الدور، وهو تجسد عبر سلسلة من التحولات بواسطة تموجات حركية ومنحنيات شعورية متلازمة لابد أن يتقن الممثل التحكم في توزيعها على

مناطق الجسد المختلفة بحيث يصبح كل جزء منها يمثل أداة فاعلة في سيمفونية الأداء وكما يعبر عن ذلك المخرج الروسي ـ تايروف ـ الذي يشبه جسد الممثل بالآلة الموسيقية التي ينبغي أن يعزف عليها ويعبر من خلالها عن الدور الذي يقوم به،

إن الأداء المسرحي يتضمن شبكة متعددة العناصر التي تلتقي عند محور الممثل باعتباره مرتكز العرض وبؤرته المشهدية وبالتالي فهو حامل خطاب العرض، بما يمتلكه من أسلوبية تتجلى عبر استخدام تقنيات الجسد وتوظيف الطاقة الكامنة فيه ضمن صيغ تعبيرية تختزن الرموز والدلالات، ويبلغ هذا الأداء مديات أوسع حينما ينحو باتجاه الشعرية ليعبر عن أدق التفاصيل بإشارات وتلميحات جسدية يمكنها أن تعوض عن اللغة المنطوقة

وليس هذا فحسب بل إن العديد من مخرجي المسرح الحديث انصب تركيزهم على الجانب البصري في بنية العرض، وكان جسد الممثل بالنسبة لهم المرآة التي تعكس رؤاهم وتخيلاتهم بل أصبح الممثل هو لسان حال فريق العرض، وهو من ينوب عنهم حاملاً أفكارهم ومحاولاً التعبير عنها أمام جمهور يشاركه جدل الموقف وبناء الحدث وتطوراته في اتفاق ضمني بينهما ووفق هذه الأهمية التي ينهض بها الممثل ركز البعض من المخرجين على إيجاد حلول تدريبية لرفع كفاءة الأداء والعمل على جعل طاقة الجسد ترتقي إلى مصاف التحولات والانفعالات التي تعتمل في أعماق الشخصيات ومن هنا انبرى هؤلاء المخرجون ليؤسسوا مختبراتهم في تدريب الممثل. ولو تجاوزنا ما فعله المخرج الروسي الكبير ستانسلافسكي الذي أرسى القواعد الأساسية لعمل الممثل مع الدور ومع نفسه عبر نظريته التي تقوم على تمارين عملية ونظرية حول التقمص والإيمان بالدور واستخدام لو السحرية في الانتقال من أجواء الواقع إلى عوالم الخيال المفترض مهدت لتجارب جديدة بغية إنقاذ الممثل من الوقوع في فخ التقولب والذوبان في أبعاد الشخصيات المرسومة سلفاً، وجاءت تجارب المنظر الألماني بريخت والروسي فيسفولد مايرهولد والفرنسي أنطوان آرتو والبولندي جيرزي غروتوفسكي والبريطاني بيتر بروك والإيطالي يوجينو باربا وآخرين لا يتسع المجال لذكرهم جميعاً هنا. تلتقي تجارب هؤلاء المبدعين في محاولة تحرير جسد الممثل مما لحق به من إضافات خارجية كبلته في دائرة ضيقة وحددت مستوى استثمار الطاقة الكامنة في الجسد إن معظم هؤلاء المخرجين كانت لديهم تأثيرات من المسرح الشرقي لاسيما ـ الهند، الصين، اليابان ـ وبعضهم عايش تجارب الشرق ودرس أساطيرها وملاحمها ومسارحها كما هو الحال بالنسبة لمسرح النو والكابوكي والكاتاكالي واستلهموا منها الكثير في أساليبهم المسرحية وطرق توظيف جسد الممثل في الرقص والدراما وبناء عروضهم وتجاربهم.

لقد كان الجسد وسيبقى الأداة الرئيسة في خلق التعبير وهو يتجاوز بحضوره كل النصوص الأخرى فهو العنصر الذي لا يمكن بدونه إنجاز عرض مسرحي خلافاً للعناصر الساندة التي يمكن الاستغناء عنها أحياناً أو استبدال مواقعها في تصدر المشهدية المسرحية.

إن الأداء الذي ينجزه الممثل يقاوم أي تحديد أو نتائج مسبقة أو حلول جاهزة فهو نص قائم بذاته كونه يتم في الآن والهُنا وبوجود الآخر، معتمداً على توجيه الطاقة الحيوية الكامنة داخل الجسد حيث ينبغي من الممثل أن يتعلم كيف يجعل الجسد كله ينطق ويعبر حتى لو كان الممثل في حالة سكون فالصمت يكون أحياناً أكثر بلاغة من الكلام، وهذا لا يتحقق بسهولة لأن إظهار القدرات التعبيرية للجسد ترتبط بالقدرة على التحكم بالذاكرة وقوة التركيز والاختزال والتكثيف والتي تعد صنو البلاغة والشعرية إن لغة الجسد تساهم في تشكيل صور متعاقبة نتيجة لسلسلة الأفعال المنطقية أو المجتزأة أو المتقطعة والتي تخضع لنسق أدائي يأخذ نموذجاً تعاقبياً أفقياً ذا دلالة واضحة أو ذات غموض مقصود وهو ما عرف بالانحرافات النصية أو الانزياحات وبما يخلق فجوات النص القصدية أو العفوية التي تساهم في إثراء خيال المتلقي وإشراكه في إنتاج المعنى، وإذا اعتبرنا الجسد نصاً فإن هذا النص يشتمل على جوانب تعبيرية عديدة فقد تم تقسيم الجسد إلى مناطق تشفير متعددة ولكنهم حددوا المناطق الرئيسة بما يلي:

منطقة الحوض وترتبط به الأطراف السفلى.

منطقة البطن والمنطقة العليا وهي الصدر والقلب وهما مصدر العاطفة.

منطقة الرأس ومنها تتم السيطرة على القناع حيث يقسم الوجه إلى منطقتين أيضاً.

منطقة نبيلة عليا وهي صامتة لا تتغير.

منطقة الفم السفلى وفيها يتم التحكم بعضلات الوجه وإنتاج تعبيرات مختلفة.

وقد أولى مدربو الحركة والمخرجون ومصممو الرقص اهتماماً كبيراً بالجوانب الفيزيولوجية التي تتعلق بالديناميكية العضلية والعضوية وبين الجوانب الروحية النفسية للممثل أو الراقص، وذلك لتأهيل الجسد بكل أجزائه لإنجاز مختلف الحركات والسيطرة على الطاقة وفي مجال التمثيل وخصوصاً في العروض التجريبية التي تعتمد الجانب البصري كما هو الحال في مسرح الصورة يقوم الممثل وفقاً لمبدأ الوظيفة الشعرية التي تركز على كل ما هو فني مسرحي وتجاوز الجانب التواصلي، وهنا تكون الحركة وفق مبدأ الهدم والبناء ومن «خلال تقويض حالة الترابط المنطقي بين الدال والمدلول وبين الرمز والشيء، فالممثل هنا عبر تعبيرات الجسد يقوم بتحريف الأداء من مستواه مستواه الإشاري – المرجعي – إلى مستواه الإيحائي» (٩)، إذ إنه ينتج دوالّ لا تدل على معانٍ محددة أو أشياء مرجعية ونتيجة انحرافها عن التعبير اليومي تحدث الانزياحات في الصورة الكلية مما يثير التساؤلات في ذهن المتلقي الذي يسعى هو الآخر لتكوين صور ذهنية لما يستقبله ويراه، وكلما ازداد الانحراف يتحقق المزيد من التحدي والاستجابة لقوانين اللعب المسرحي.

قراءة الجسد الغروتوسكي

إن المسرح كخطاب شمولي وسيلته وغايته الإنسان ممثلاً كان أم متلقياً، وإن تحقق هذا الخطاب لا يتم دون وجود طرفي العملية التواصلية فالعرض المسرحي من الممكن أن



ستانسلافسكي

يتخلى عن الكثير من عناصره باستثناء الجسد الذي تنتظم فيه عناصر ثابتة يتم توظيفها بحالات شتى وأفعال مختلفة، إن الجسد انفتاح على الذات ومن خلالها على الحياة وهذا لا يتحقق داخل منظومة الجسد فقط ولكن بين إرساليات الجسد وبين المتلقي باعتباره مشاركاً وفاعلاً في إنتاج المعنى.

إن خصوصية الاتصال في المسرح تقوم على أساس العلاقة بين عناصره أي النص المعروض والذي يتكون من مجموعة أنظمة علامية لفظية منها وغير لفظية وهي تؤلف شبكة من الوحدات السيميائية التي تنتمي إلى أنظمة مختلفة ومتداخلة ومركبة معاً من ناحية، والمتلقي من ناحية أخرى.

إن النظام المسرحي هو شكل تعبيري واتصالي متغير سواء على مستوى الشكل أو المضمون لارتباطه بالظروف الاجتماعية والتغيرات التاريخية ويشكل الممثل والمتلقي أبرز عناصره وتفرده.

ولما كان الممثل ينوب عن جميع المرسلين الآخرين في العرض – المؤلف – المخرج – التقنيين – فإن ذواتهم تذوب في الممثل، وبهذا تنتهي تداوليتهم لتبدأ تداولية بصرية من خلال نص الممثل، وحين تتم عملية الاستقبال من النص إلى الممثل ومن المخرج إلى الممثل تتحول هذه الأنساق إلى علامات حسية وبصرية، وهذا التحويل الذي يقوم به الممثل يؤثر في المسارات اللغوية ودلالاتها في العرض المسرحي «إن عملية تحويل الإشارات اللفظية المسرحية المكتوبة والتي تمثل أفعالاً إلى إشارات التمثيل التي تمثل الأجسام الفاعلة ستغير من معانيها بحكم المنجزات الخاصة بالممثل الذي يضع تعابير الوجه والإيماءات والحركات التي يفترض أن تمثل الشخوص الدرامية» (١٠).

إن أوضاع جسد الممثل المشفرة تعمل بمثابة المنبه لحواس المتلقي وحالته النفسية وتثير لديه التطلع والتأمل لأن الجسد لا ينفصل عن الطبيعة والحياة، وهذا يتحقق حين تستثمر حركة الممثل وفق علاقة تكاملية مع العناصر الأخرى والتي تساعده في إنتاج علامات مرجعية بين آليات البث والتلقي وبعكسه ينتج عن الحركة أوضاع عشوائية تؤدي إلى إنتاج دلالة غامضة لا يمكن للمتلقي أن يفهمها ويصنفها في إطار دلالي، وهذا التشويش وفوضى العلامات تشتت انتباه المتلقي، وبالتالي تقطع صلته بالعرض.

ولكن هذا الأمر مختلف تماماً مع استخدام تقنيات الجسد الغروتوسكي الذي يحول المرئي من المستوى الإيهامي إلى المستوى التغريبي والبعيد عن سياق الحياة اليومية، وبذلك يندرج ضمن كلية الخطاب المسرحي، الذي يجدد فاعلية اللعب الدرامي، وكذلك التلقي باعتبار أن الممثل هنا يسعى إلى

تقديم أشكال اللاواقعية من خلال تجسيد بنية التضاد وعرض اللامألوف واللامنطقي عبر التشويه الجسدي وإثارة كل ما هو ساخر وعجائبي، وهذا من شأنه أن يثير الاستغراب ويحفز ذاكرة المتفرج، إن توظيف الجسد الغروتوسكي أضحى اليوم أمراً مألوفاً في العروض المسرحية التجريبية التي تنحو بعيداً عما هو حسي وملموس، تلك الأعمال التي تهدف إلى خلق المفارقات بين الدوال التي يجهد المتلقي في الوصول إليها وهو ما يحقق لديه عنصر التغريب والانزياح وتجاوز نطاق المألوف في العروض الكلاسيكية.

وإن التوظيف الغروتوسكي للجسد لا ينبغي أن يكون مقحماً في بنية الأداء بل نابعاً من منظومة العرض وأفكاره لأن الممثل هنا يعتمد على نصوص أخرى مساندة تشكل بمجموعها المعنى المنتج بوساطة عمل الممثل الذي يستثمر طاقاته الشعورية والانفعالية والذهنية من خلال جسده إلى توحيد وتنظيم هذه النصوص بما فيها المتلقي الحاضر آنياً ضمن فضاء العرض لإقامة العلاقة المتبادلة بينهما.

وفي حال تلقي الجسد الغروتوسكي فإن اللحظات الأولى ربما لا تخلق تكيفاً مع الرسائل الواردة بوصفها رسائل تحمل بين طياتها الغموض والجنون والألغاز والوحشية والفزع والضحك وكل ما هو مرتبط بالنفس الإنسانية ولكنه يعرض بشكل غير طبيعي وغرائبي ولا تتحقق حالة الائتلاف معها بسهولة، أي يكون موقف التلقي معقداً إلى حد ما، الأمر الذي يخلق نوعاً من التعارض الثنائي بين المألوف / اللامألوف، وإن هذا التغاير من شأنه أن يعمل على تخييب أفق التلقي مما يدفع بالمتلقي إلى تثوير فعل التفكير والوعي فتخييب أفق التوقع يجعل المتفرج أكثر انشداداً وإثارة وبحثاً للتواصل مع الحدث المسرحي.

إن أداء الجسد يطرح عديد التساؤلات التي تبلورت عبر تعددية النصوص المتفاعلة في منظومة العرض الذي يقوده الممثل منتجاً نصه من خلال التعبير الجسدي الذي تتخلله فجوات لابد أن يدركها المتلقي من خلال كفاءة القراءة ليتمكن من ملء تلك الفراغات وتحليل الشيفرات بغية إكسابها المعنى وفقاً لرؤيته ومرجعياته، فقراءة تعبيرات الجسد تقع في مستويين المستوى الخارجي وهو كل ما يتعلق بالجسد وحركته مع فضاء العرض ومحتوياته، والمستوى الداخلي الذي يركز على المتن التعبيري ولغة الأداء والتي ينبغي أن ترتقي إلى مستوى الشعرية، وهذه اللغة الشعرية المتأتية من تعبيرية الجسد لا يمكن أن تتحقق ما لم تكن مرتبطة بالمتلقي الذي عليه أن يشارك في التجسيد وتحقيق الإنتاج الجمالي من خلال قدرته في معرفة أساليب التعبير ومدارسها وتطوراتها، وامتلاك الكفاءة تعد من أهم شروط قراءة الجسد الغروتوسكي الذي يتطلب قارئاً قادراً على التأويل وإعادة إنتاج المعنى.

خلاصة

يظل الجسد مركزاً وينبوعاً أساسياً للتعبير والتواصل في الحياة، وتتعاظم أهميته في المسرح كون الجسد حاملاً لخطاب العرض وخازن نصوصه المتعددة، وحين يستخدم الجسد في التعبير الغروتوسكي تزداد إمكانياته التعبيرية كماً ونوعاً مما يسهم في خلق حالات التوصيل والتحفيز والتأثير لدى المتفرج كون الجسد هنا يتجاوز الصيغ والأساليب التقليدية المألوفة وينجز أفعالاً وحركات وأشكالاً غرائبية وخيالية تنأى عن الحسي والملموس قصد تعميق المشهدية الشعرية.

لكن هذا لا يمكن أن يتحقق ما لم يكن في الطرف المقابل متلقياً يتوفر على كفاءة وذا قدرات تحليلية في قراءة شيفرات الجسد الغروتوسكي، هذا التحقق انتبه إليه المسرح الحديث وسعى إلى توظيف ذلك لشحن الفعل المسرحي والتواصلي بقدرات تعبيرية مضافة عبر أساليب ورؤى جديدة، وهذا جاء في التجارب العبثية والسريالية وما ينتمي إلى مسرح الصورة حيث يكون الاعتماد على جسد الممثل في بناء الخطاب البصري وفق أنساق إيقاعية وتعبيرية مختلفة من شأنها أن تنتج دلالات مجازية وحقيقية قابلة للقراءة والتأويل.

مصادر البحث

١ـ ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدر البيضاء، المغرب، ص١٩، سنة ١٩٨٨.

٢ـ تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ص ٢٣ سنة ١٩٨٧.

٣ـ جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، سلسلة المعرفة الأدبية، ص ٢٠، سنة ١٩٨٦.

٤ـ محمد عبدالله الغذامي، الخطيئة والتفكير، جدة، السعودية، النادي الأدبي الثقافي، ص٨، سنة ١٩٨٥.

٥ـ ٩ مارك انجينيو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ترجمة احمد المديني، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية، ق١٠٥، سنة ١٩٨٧.

٦ـ محمد الهادي الطرابلسي، بحوث في النص الأدبي، طرابلس، ليبيا، الدار العربية للكتاب، ص١٩، سنة ١٩٨٨.

٧ـ اوجينو باربا، طاقة الممثل، ترجمة سهير الجمل، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، القاهرة، مصر، ص٣، سنة ١٩٨٧.

٨ـ تاداشي سوزوكي، الثقافة هي الجسد، ترجمة علي كامل، موقع الفوانيس المسرحية، ٢٤ أكتوبر، سنة ٢٠٠٨.

٩ـ عواد علي، شيفرات الجسد، دار أزمنة، عمان، الأردن، ص١٠٩ سنة ١٩٩٦.

١٠ـ ليشت فيشت، العرض المسرحي كمعنى للنص الدرامي، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، وزارة الثقافة، العدد ٤٠، ص١٢٢، سنة ١٩٩٤.

النظرية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد:

المرتكزات الفنية والسينوغرافية

د. جميل حمداوي

ظهر التيار الاحتفالي في المغرب إبان السبعينيات من القرن العشرين، ولاسيما مع صدور البيان الأول للجماعة الاحتفالية سنة 1976م بمدينة مراكش بمناسبة اليوم العالمي للمسرح، بعد سلسلة من الكتابات التنظيرية والإبداعية التي كتبها عبد الكريم برشيد باعتباره المنظِّر الأول لهذا الاتجاه المسرحي الجديد الذي يحاول أن يكون البديل الحقيقي للمسرح الغربي في سياق بناء النظرية التأسيسية.

وقبل ظهور الاحتفالية، كان المسرح في المغرب إبان الحماية يعتمد على الترجمة والاقتباس وتحوير المسرح الغربي ومغربته ولاسيما مسرحيات موليير الاجتماعية، وكان القالب الأرسطي والعلبة الإيطالية من مقومات هذا المسرح.

وبعد الاستقلال، عرف المغرب المسرح الاحترافي بقيادة الطيب الصديقي والمسرح الإذاعي الذي كان ينشطه عبد الله شقرون. ولكن هذا النوع من المسرح كان لاينسجم مع تطلعات الشعب المغربي ولايعبر عن قضاياه وهمومه الاجتماعية إلى أن ظهر مسرح الهواة في مرحلة السبعين الذي بدوره انقسم إلى تيارات ومدارس تدعي التجديد والتأسيس والتأصيل فأصبحنا نقرأ بيانات لعدة تجارب درامية، فهناك مسرح النقد والشهادة مع محمد مسكين والمسرح الثالث مع المسكيني الصغير، والمسرح الفردي مع عبد الحق الزروالي، والمسرح الاحتفالي مع عبد الكريم برشيد ومسرح المرحلة مع حوري الحسين والمسرح الإسلامي مع محمد المنتصر الريسوني.

وتبقى الاحتفالية من أهم هذه الاتجاهات التجريبية الدرامية قوة وتماسكاً واستمراراً حتى أصبح لها أتباع في العالم العربي؛ لأنها أعادت للمسرح العربي وجوده وأصالته وهويته الحقيقية بعد أن كان المسرح العربي يلبس المعطف الغربي روحاً وقالباً ويفكر بعقله ويتنفس برئتيه.

1 - ما هي النظرية الاحتفالية؟

من المعروف أن الاحتفالية نظرية درامية وفلسفية تعتبر المسرح حفلاً واحتفالاً وتواصلاً شعبياً ووجدانياً بين الذوات وحفراً في الذاكرة الشعبية وانفتاحاً على التراث الإنساني وبناء مركباً من اللغات والفنون السينوغرافية التي تهدف إلى تقديم فرجة احتفالية قوامها المتعة والفائدة عبر تكسير الجدار الرابع الذي يفصل الممثلين المحتفلين عن الجمهور المحتفل بدوره؛ إنه مسرح يرفض التغريب والاندماج الواهم والخدع المسرحية. ويعرفه عبد الكريم برشيد في بيانه الأول - تتغير التعاريف لدى الكاتب من بيان إلى آخر بسبب انفتاح النظرية الاحتفالية -: «إن المسرح بالنسبة للاحتفالية تحدد كالتالي: (إن المسرح بالأساس موعد عام وموعد يجمع في مكان واحد وزمن واحد بين فئات مختلفة ومتباينة من الناس)، موعد يتم انطلاقاً من وجود قاسم مشترك يوحد بين الناس ويجمع بينهم داخل فضاء وزمان موحد. وهذا القاسم المشترك لايمكن أن يتجسم إلا داخل إحساس جماعي أو قضية عامة قضية تهم الجميع وتعني كل الفئات المختلفة ومن هنا كانت أهمية هذا الموعد تقوم أساساً على اتساع هذه القضايا ومدى رحابتها وشموليتها.

إن الاحتفال بالأساس لغة، لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللفظ (الشعر - القصة)، ومن لغة اللحن (الغناء - الموسيقى)، ولغة الإشارات والحركات (الإيماء)، وهي لغة جماعية تقوم على المشاركة الوجدانية والفعلية. إن المظاهرة احتفال، لأنها تعبير جماعي آني يتم من خلال الفعل»(1).

2 - رواد النظرية الاحتفالية:

من أهم رواد المسرح الاحتفالي في المغرب نذكر: عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي، وعبد الرحمن بن زيدان، وثريا جبران، ومحمد الباتولي، وعبد الوهاب عيدوبية، ومصطفى رمضاني، ومحمد البلهيسي، ومحمد عادل، ومصطفى سلمات، ومحمد قيسامي، وانتهاهي جناح، وفريد بن مبارك، وعبد العزيز البغيل،

ورضوان أحدادو وبوشتى الشيكر ومحمد أديب السلاوي وسليم بن عمار والكرزابي بو شعيب.


الطيب صديقي

وتساهم كل هذه الأسماء في إثراء الاحتفالية تنظيراً (عبد الكريم برشيد)، أو نقداً وتأريخاً (مصطفى رمضاني)، أو تأليفاً (رضوان أحدادو)، أو إخراجاً (الطيب الصديقي)، أو تمثيلاً (مصطفى سلمات)، أو صحافة (الكرزابي بوشعيب)، أو إخراجاً تلفزيونياً (فريد بن مبارك).

وإذا انتقلنا إلى الوطن العربي فنجد من روادها: قدور النعيمي من الجزائر، وعز الدين المدني من تونس، وقاسم محمد من العراق، وسعد الله ونوس من سوريا، ويقول مصطفى رمضاني في هذا الصدد: «أما في الدول العربية، فقد خلفت دعوة الاحتفالية صدى طيباً، وكان من نتائج ذلك أن مجموعة من كبار المبدعين والنقاد المسرحيين العرب قد باركوها وصادقوا على ما في بياناتها نحو الدكتور علي الراعي وسعد أردش وأسعد فضة وعز الدين المدني ومنصف السويسي وغيرهم، كما فعلت ذلك فرقة الحكواتي اللبنانية وفرقة سوسة التونسية وفرقة الفوانيس الأردنية وجماعة السرادق المصرية. وبهذا تكون الجماعة ورشاً مفتوحاً على العالم الإنساني كله وليست تجربة خاصة بمبدعين مغاربة فقط» (٢).

تبقى الاحتفالية من أهم هذه الاتجاهات التجريبية الدرامية قوة وتماسكاً واستمراراً حتى أصبح لها أتباع في العالم العربي؛ لأنها أعادت للمسرح العربي وجوده وأصالته وهويته الحقيقية بعد أن كان المسرح العربي يلبس المعطف الغربي روحاً وقالباً ويفكر بعقله ويتنفس برئتيه

3 - مرتكزات النظرية الاحتفالية:

ومن المرتكزات النظرية والدلالية التي يستند إليها المسرح الاحتفالي نجد النقط التالية:

١ـ المسرح حفل واحتفال غني باللغات اللفظية والحركية.

٢ـ توظيف الذاكرة الشعبية أو الأشكال ما قبل المسرحية.

٣ـ تشغيل التراث وعصرنته ونقده تناصاً وتفاعلاً.

٤ـ استخدام المفارقة والفنتازيا في تشغيل العناوين.

٥ـ المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة.

٦ ـ تداخل الأزمنة.

٧ـ السخرية في وصف الواقع وتفسيره وتغييره.

٨ـ الحفل الجماعي والتواصل الاحتفالي المشترك.

٩ ـ التعبير الجماعي.

١٠ـ تعرية الواقع قصد تشخيص عيوبه وإيجاد الحلول المناسبة له.

١١ـ التأصيل قصد تأسيس مسرح عربي.

وقد حصر الدكتور مصطفى رمضاني مبادئ الاحتفالية في المكونات والسمات التالية: التحدي ـ الإدهاش ـ التجاوز ـ الشمولية ـ التجريبية ـ التراث ـ الشعبية ـ الإنسانية ـ التلقائية ـ المشاركة ـ الواقع والحقيقة ـ النص الاحتفالي ـ اللغة الإنسانية (٣).


قاسم محمد

4- أما المرتكزات الفنية والسينوغرافية فيمكن إجمالها في:

١ ـ تكسير الجدار الرابع.

٢ـ الثورة على القالب الأرسطي والخشبة الإيطالية.

٣ـ تقسيم المسرحية إلى أنفاس ولوحات وحركات احتفالية.

٤ـ استبدال العرض بالحفل المسرحي.

٥ ـ استبدال الممثل بالمحتفل.

٦ـ الثورة على الكواليس والدقات الثلاث التقليدية.
٧ ـ تعدد الأمكنة والأزمنة.
٨ ـ التركيب بين اللوحات الاحتفالية المنفصلة.
٩ـ استخدام لغة تواصلية لفظية وغير لفظية والاعتماد على قدرات الممثل.
١٠ ـ توظيف قوالب الذاكرة الشعبية كالراوي وخيال الظل والحلقة وغيرها.
١١ ـ الاحتفال المسرحي أو الديوان المسرحي بدلاً من كلمة مسرحية.
١٢ ـ الاعتماد على المسرح الفقير.
١٣ـ الدعوة إلى الفضاء المفتوح والتحرر من العلبة الإيطالية المغلقة.
١٤ ـ عفوية الحوار وتلقائيته.
١٥ ـ النص مجرد مشروع ينطلق منه العرض.
١٦ـ الاندماج المنفصل والتحرر من الخدع الدرامية والأقنعة الواهمة.
١٧ـ استخدام تقنيات سينوغرافية بسيطة وموحية ووظيفية سيميولوجياً وتواصلاً.
١٨ـ الطاقة الممثل الجسدية هي الأساس في التواصل(٤).

5 - مصادر المسرح الاحتفالي:

تتمثل مصادر الاحتفالية التي اعتمد عليها عبد الكريم برشيد والتي حددها بجلاء في كتابه التنظيري «حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي» في الإحالات التالية:

أ ـ المسرح اليوناني بكل ظواهره الاحتفالية.
ب ـ الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو الذي احتج على المسرح/العرض وطالب بعودة الحفل.
ت ـ الكتابات النظرية والإبداعية لأنطوان آرتو الذي طالب بتوظيف الأشكال الطقوسية السحرية الاحتفالية، وخاصة في كتابه «المسرح وقرينه».
ث ـ المخرجون الذين أرجعوا أصل المسرح إلى جوهره الحقيقي ألا وهو الحفل، كما نجد عند أدولف آبيا ـ كوردن كريج ـ جاك كوبو وسفوبولد مايرهولد.
ج ـ كتاب ألفرد سيمون «العلامات والأحلام» ـ بحث في المسرح والاحتفال.
ح ـ الدراسات السيكواجتماعية التي ركزت على الجانب الاحتفالي عند الشعوب مثل: دوركايم وفرويد في «الطوطم والطابو» وجان دوفينو في «احتفالات وحضارات» وهارفي كوكس في «احتفال المجانين».
خ ـ الاحتفالات العربية كمسرح السامر والحكواتي والسامر والفداوي والمداح وخيال الظل والقرقوز والمقامات... كما نبه إلى ذلك حسن المنيعي وعلي الراعي ويوسف إدريس وتوفيق الحكيم ومحمد عزيزة ومحمد أديب السلاوي والطيب الصديقي.


عبد الحق الزروالي

د ـ الكتابات الإبداعية والنظرية للأستاذ عز الدين المدني والمنصف السويسي وبرتولد بريخت الألماني وتوفيق الحكيم(٥).

6 - تقويم النظرية الاحتفالية:

ولقد تعرضت النظرية الاحتفالية المسرحية عند عبد الكريم برشيد وممثليها لعدة انتقادات سواء أكان مجالها المغرب أم الوطن العربي، بعضها كان موضوعياً (الدكتور مصطفى رمضاني ـ الدكتور أمين العيوطي) والبعض الآخر كان متشنجاً وانفعالياً وإيديولوجياً (نجيب العوفي ـ سالم أكويندي ـ محمد مسكين ـ محمد قاوتي ـ وليد أبو بكر....)(٦).

ويقول أستاذي الدكتور مصطفى رمضاني الناقد المتخصص في الاحتفالية: «وإذا كانت الاحتفالية قد خلفت هذه التراكمات النقدية المتأرجحة بين الذاتية والموضوعية، فإنها عملت في نفس الوقت على إعطاء المسرح الهاوي في المغرب أنفاساً جديدة للتجريب والتأصيل، وهذا ما يفسر تهافت مبدعينا الشباب على التراث يستمدون منه أشكاله التعبيرية وأحداثه وشخصياته، لأنه يوفر لهم مساحات شاسعة للتعامل مع تناقضات الواقع. ولم تقف هذه الموجة الاحتفالية عند الهواة المبتدئين، بل لقد تجاوزتهم إلى مبدعين يمثلون ريادة المسرح الهاوي الجاد نحو أحمد العراقي ومحمد تيمد وشهرمان وحوري الحسين والتسولي وإبراهيم وردة ومحمد مسكين ويحيى بودلال والكغاط وغيرهم»(٧).

وعلى الرغم من الانتقادات غير الموضوعية الموجهة للمسرح الاحتفالي فقد صمدت النظرية الاحتفالية مدة طويلة إلى يومنا هذا،



ثريا جبران

ومازالت تؤتي أكلها وثمارها المرجوة في مجال التمثيل والإخراج والسينوغرافيا. وبالتالي، فهي تقرن أشد الاقتران والترابط بعملية التأصيل الدرامي والحفاظ على الهوية والكينونة العربية والشخصية الإسلامية الأصيلة.

الخاتمة

وعليه، فالاحتفالية ستبقى نظرية مقبولة علمياً وتطبيقياً في وطننا العربي وستحقق نجاحاً كبيراً في المستقبل ما دامت هي فلسفة فنية ودرامية شاملة تعتمد على التأسيس والتجريب والتأصيل ومن أهدافها الأساسية أنها تركز على هوية المسرح العربي وأصالته من خلال التركيز على المنحى الاحتفالي الجماعي وأشكاله الفطرية. وبالتالي، فإنها نظرية شاملة للإنسان والعالم والوجود عبر تقديمها لرؤية كونية متناسقة لا يمكن تسميتها إلا بالرؤية الاحتفالية.

زد على ذلك أن الاحتفالية هي أقرب النظريات الدرامية صلة بالإنسان العربي ما دامت تستند إلى الذاكرة الشعبية والتراث والوجدان الشعبي والتواصل الجماعي عبر فضاءات منفتحة كالأسواق والساحات... لذلك، فأي نقد هدام لن تطبيعته سيخدم هذه النظرية وسيغنيها من قريب أو من بعيد وقد صدق المسرحي المغربي عبد المجيد فنيش حينما صرح قائلاً: «في المغرب أصر عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي على المضي قدماً لترسيخ مفهوم التأسيس ومنالت من هذا الإصرار الموجات الموسمية المعادية ولا حمى الضرب والقذف، بل ازداد الاحتفاليون إيماناً بموضوعية أطروحاتهم»(٨).

الهوامش

(١) د.عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٩٨٩ـ ١٩٩٠، ص:٣١.

(٢) د.مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩٣، ص: ١٤.

(٣) د.مصطفى رمضاني: المرجع السابق، ص:٣٨.

(٤) د.مصطفى رمضاني: (الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة في المغرب) مجلة المشكاة، وجدة، المغرب، عدد:٤، السنة ١٩٨٥، ص:٧٠.

(٥) انظر عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص:١٦٣ـ ١٦٩.

(٦) انظر عبد الكريم برشيد: الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة، دار تينمل للطباعة، مراكش، ط١، ١٩٩٣م، ص:٧٠.

(٧) مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، ص: ١٩٦ ـ ١٩٧.

(٨) عبد الكريم برشيد: الاحتفالية، مواقف ومواقف مضادة، ص: ٥.



عبد الكريم برشيد

المصادر والمراجع:

١ـ د.عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط١، ١٩٨٩ ـ ١٩٩٠م.

٢ـ عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٥م.

٣ـ عبد الكريم برشيد: الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة، دار تينمل للطباعة، مراكش، ط١، ١٩٩٣م.

٤ـ د.مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩٣م.

٥ـ د.مصطفى رمضاني: (الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة في المغرب) مجلة المشكاة، وجدة، المغرب، عدد:٤، السنة ١٩٨٥م.

الحكايات الملافيق

أدب الخيال المتمرد

طارق شفيق حقي

هذه الحكايات جديدة على التراث العربي في طبيعتها ومنطلقها ومنهجها، ليست من المقامات وإن أشبهتها، ولا من المنامات؛ وإن قاربتها، وإنما هي نسيج وحدها، ومن إبداع ابن سودون الذي تمرّد على مجتمعه فأتى معاصريه بما لم يعهدوه، وتمرّد على الأشكال الأدبية، فأتى بما لم يُعهد في التراث العربي.

«ولد ابن سودون سنة ٨١٠ هـ في المرحلة الثانية من الدولة المملوكية، واسمه أبو الحسن علي بن سودون العلاء اليشبغاوي القاهري أو هي البشبغاوي، عمل بما حصل من دراسته إماماً وواعظاً في بعض المساجد ثم ظل يتردد على مجالس اللهو حتى تبرأ منه والده فترك القاهرة إلى دمشق، شارك في بعض الغزوات والحروب، ثم توجه للحرفة وتنقل بين الحرف، لكن هذه الحرف لم تفه حقه، وأخفق في كسب قوته، وظل يعاني الفاقة، وهذا ما جعله يتجه إلى السخرية والهزل بعصره ومجتمعه ونفسه جميعاً، وقد اشتهر في حياته بسخريته وهزله وراج أمره فيها جداً وقال هو عن نفسه حتى صرت فيه أشهر من علم وبالجملة فقد كان من أعاجيب الزمان، ويبدو من أخباره وكتابه أنه صاحب نفس قلقة متقلبة يحب اللهو والضحك وقد عانى من شعور طاغ بالاغتراب، ودفعته الفاقة للسخرية والنقمة على المجتمع فسخر من الجميع، وجاء أدبه خيالياً متمرداً لا يقيم لمنطق القوم وزناً ولا لنظامهم احتراماً، إن نفس ابن سودون هي نفس المحروم التي تتشوق إلى ملذات الحياة وصفائها مثلما تتوق إلى العدالة والكرامة والحرية، توفي سنة ٨٦٨ هـ»(١).

وفي كتاب نزهة النفوس ومضحك العبوس يظهر جلياً أن الكاتب حصّل ثقافة موسوعية واسعة وحُقَّ أن يُوصف بالأديب الساخر وهذا ما يُذكرنا ببديع الزمان الهمذاني، حيث كان بديع زمانه. ونحن نختص في هذا الكتاب في باب «في الحكايات الملافيق» وواضح من اسم الباب تلفيقه وهي مقامات تحمل شكل القصّة وتخترع لكل قصة راوياً تمتزج هذه القصص بالسريالية والوجودية وتأخذ الغرابة والخيال والإدهاش إطاراً ومدخلاً لها. «وفي هذا الباب أخبار يشتم منها رائحة القصّة، لكنه جعلها على طريق العرب في أخبارهم، وأدار معظمها على الطعام، أو ما يُستحب ويُستكره من الطعام، ويورد فيها معرفته العظيمة لأشياء بسيطة ويحدث ضجة كبيرة حولها، ويتحامق ويتباله، ويؤكد البدهيات التي عرفها بعد خبرة وتجربة وبعد تحصيل طويل وجهد ومشقة وكأنه يسخر من التعالم الذي عرف به بعض مدعي العلم والمعرفة في عصره»(٢).

يخترع ابن سودون لقصصه الرواة فيقول: قال ابن الميرواز أو ابن دبدبة أو دعوشة أو ابن أشعب المنسوتي أو ابن دهدهدة أو هبالة بن واق وهذا الاستهلال يسمى الاستهلال التزييني.

ويستهل أحياناً بالشعر (الاستهلال الحقيقي أو الإضافي) (كما يختم به مثلما استهل في الحكاية الأولى:

رُح يا خلِّي وخَلّني
ما لَوم مثلي ينفعُ
أبداً أنام لعلّ ما
قد فاتني لي يرجعُ»(٣)

وتكون القصّة كلها تبحث عما فات صاحب هذا القول، وهذا الاستهلال هو الاستهلال المحفز، لأنه يحفز المتلقي لمعرفة ما هذا الشيء الذي فاته وجعله ينام أبداً، ونلمح سخرية ابن سودون وأسلوبه في صياغة الحوار لنلمح ذلك في هذا الرد «فقلت: أما من شط ونط وشاهد زينة النخل بالبلح يمكن رجلاً أبي، لا أدعك أو تخبرني بحالك، وتكشف القناع عن وجه ذلك»(٤).

ويظهر لنا الاستهلال التوليدي في قصة حجرمة الهوادفي يقول: «نمت ليلة فحصل عندي قلق منعني من المنام فقمت لأصلي ما تيسر، فلما أحرمت بالصلاة أقبل عليّ النوم، فرجعت إلى الفراش، فعاد إليّ القلق، فعدت إلى الصلاة، فعاد إليّ النوم. ولم أزل كذلك إلى السحر فقلت أخرج أصلي الفجر مع

الجماعة. فخرجت من المنزل، فإذا أبي عند الباب، قال: يابني، أنا من نصف الليل في انتظارك. قلت: ولِمَ ذلك يا أبت؟. فقال: رأيت الليلة في المنام أنك لا تنام لقلق عرض لك وقد أتيتك بدوائه»(٥).

الحكايات الملافيق مقامات تحمل شكل القصّة وتخترع لكل قصة راوياً مترجهة القصص بالسريالية والوجودية وتأخذ الغرابة والخيال والإدهاش إطاراً ومدخلاً لها. وفي هذا الباب أخبار يشتم منها رائحة القصّة لكن جعلها على طريقة العرب في أخبارهم

ويتابع القصّة في سريالية مدهشة وكانت الأحداث تتولد من الاستهلال.

كما يستهل بعض حكاياته بالمثل لكن مثله مختلق ساخر، كحكاية ابن شاوم القيرواني يقول: «سألت ابن دبدبة عن قول الناس (لو كان الرز رجلاً لكان حليماً) لِمَ قيل فيه هذا؟»(٦) ويتصنع الحكمة في بعضها الآخر، وحكمته كذلك حكمة ساخرة لاذعة، يقول «قال ابن الميرواز: من أكل ليلة من شهر رمضان رطلين من الكنايف، ورطلين من القطايف وتسحر بخمسة أرطال من الموز المقشر وشراب النيلوفر، ثم أفطر يوم العيد على خمسة وأربعين حبة من الخشتنانك(*) الملبس وتصدق بقشرها على الفقراء من جيرانه، فإنه لا يأكل قلبه ما دام حياً، فإن مات بين المسلمين فسل وصلّي عليه»(٧).

وهذه القصّة هي قصة قصيرة جداً، تبدأ بالسخرية وتنتهي بها وتشابه قصة ابن سياج المدائني بصناعة قلّ نظيرها وحرفة مثيرة للعجب، وفن سبق زمانه.

ويظهر الاستهلال المناقض أو المخادع في قصة هبالة بن واقد الرائعة يقول: «ولدتني أمي قبل الطهور بمدة، فلما مضى لي من العمر ما لا أعرفه، إلا أنه كان قبل يومنا هذا، قالت يابني، جرت العادة أن المولود إذا مضت له مدة من الزمان وأراد أهله حلاقة رأسه، صنعوا له وليمة، وقد نسينا أن نفعل بك ذلك، ونحب اليوم أن نفعله. قلت يا أماه دونك وما تحبين»(٨).

لكن القصّة تكشف أن الأم تضمر أنهم يريدون طهور الفتى وتنتهي بعد أن يطهر وبقوله: «وعلمت أنها كانت من أمي حيلة، فحلفت أن لا أكلمها، فأتت إليّ واستعطفت خاطري، فلم ألتفت حتى حلفت لي بسبعة عشر يميناً بالطلاق من أبي بعد هذا لا تطهرني أبداً»(٩). ويختم بأروع ما كان من الأدب الرفيع والأسلوب البديع، ولا ننسى أن نشير إلى أنه أشار إشارة بسيطة ضمن الاستهلال بقوله ولدتني أمي قبل الطهور فالاستهلال كان مخادعاً لكنه يحمل إشارة خفية لماحة للموضوع، وهو استهلالٌ موحٍ، وبهذه العبقرية مزج ابن سودون بين أنواعٍ الاستهلال فكان الاستهلال يحمل أكثر من مستوى فيتضمن المخادع والسريع والبديهة الاستهلال الموحي.

ويستهل ابن سودون كذلك بالعجب ونسمي ذلك الاستهلال العجائبي وهو يختلف عن الغرائبي، فالغرائبي هو أمر غير مألوف لكنه ممكن الحدوث، لكن العجائبي هو أمر غير مألوف غير ممكن الحدوث.

وكان ذلك في قصة وهدان بن عواجد: يقول «ارتقيت يوماً إلى مئذنة، حتى انتهيت إلى دورها الأعلى، ثم مددت يدي إلى الهلال، فما وصلت إليه فتعجبت من ذلك وقلت: ليت شعري، من وضع هذا هنا؟ واحد من بني آدم لا يصل إليه، وإن استعان على ذلك بشي من الحيوانات الطويلة كالفيل والزراف مثلا ...»(١٠).

هكذا تظهر لنا هذه الحكايات جديدة على التراث العربي في طبيعتها وانطلاقها ونهجها، ليست من المقامات وإن أشبهتها ولا من المنامات وإن قاربتها، وإنما هي نسيج وحدها، ومن إبداع ابن سودون الذي تمرّد على مجتمعه فأتى بما لم يعهده معاصروه وتمرّد على الأشكال الأدبية، فأتى بما لم يُعهد في التراث العربي

وهذه العجائبية تأتي في الاستهلال كما تأتي ضمن قصص ابن سودون الفريدة وهو يتوسل كذلك عبر الغرائبية كاستهلال قصة حيران بن جانح، يقول: «دخلت يوماً حتى انتهيت إلى شاطئ البركة فجلست هناك وإذا برجل قد جاء حتى جلس إلى جانبي، وجعل ينظر تارة إلى الماء وتارة إلى السماء، ثم أطال نظره في الماء، وصاح: لا تعجلوا بالله

تمهلوا، ثم قام وأسرع في مشيه، ثم رجع ورمى بنفسه في الماء فغرق..»(١١).

«وهكذا تظهر لنا هذه الحكايات جديدة على التراث العربي في طبيعتها ومنطلقها ومنهجها ليست من المقامات وإن أشبهتها ولا من المنامات؛ وإن قاربتها، وإنما هي نسيج وحدها، ومن إبداع ابن سودون الذي تمرّد على مجتمعه فأتى معاصريه بما لم يعهدوه، وتمرّد على الأشكال الأدبية، فأتى بما لم يُعد في التراث العربي»(١٢). وبز الوجودية والسريالية، والأدب الساخر بأساليبه الحديثة، فكان قطعة من الجمال وبصمة في القصّة حري أن نعلي من شأنها ونستفيد منها.

الهوامـش:

(*) الخشتانك: ضرب من الحلوى.
(١) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، انظر ص ٧٧ وما بعدها بتصرف.
(٢) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ٢٧.
(٣) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٧٨.
(٤) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٧٨.
(٥) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٨٣.
(٦) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٨٧.
(٧) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٨٧.
(٨) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٩١.
(٩) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٩٣.
(١٠) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٨٠.
(١١) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ١٩٧.
(١٢) نزهة النفوس ومضحك العبوس: ابن سودون، ص ٢٨.

النثر في العصر العباسي

الخطابة نموذجاً

عزيز العرباوي

إن دولة بني العباس التي قامت دعوتها على احترام الطوائف والأجناس وإذابة الفوارق بين الطبقات وعدم تفضيل إنسان على آخر، قد ساهمت بكل ثقلها في حفز القوى التي كانت ساكنة وهامدة على التحرك والعمل على إنتاج الأفكار والعلوم والآداب وثقافات كثيرة ومتنوعة ومعارف مختلفة. وساهم هذا التفوق الأدبي والفكري والعلمي في التقرب من بيوت الخلافة وتقديم الخدمات للخلفاء وأهلهم، فأصبح الوزراء والحجاب والكتاب والشعراء من أهل الأدب والثقافة والعلم.

وقد برع في الأدب والغناء العديد من الأدباء والشعراء والمغنين أغلبهم من الفرس رجالاً ونساءً، واستطاعوا أن يجددوا في الشعر والغناء والنثر، وورّثونا تراثاً أدبياً متميزاً وعظيماً، ونجد من هؤلاء: أبي نواس والبحتري وبشار بن برد، وأبي العتاهية، والمنصور، وأبي مسلم الخراساني،... وغيرهم كثيرين.

لقد ساهم اهتمام الخلفاء العباسيين بالأدب واحترام أصحابه وتقريبهم إليهم ومنحهم الشرف والحظوة داخل الدولة من خلق حركة ثقافية وأدبية عظيمة تميزت بغزارة الإنتاج الأدبي والفني ومن هؤلاء الخلفاء العباسيين المهدي وهارون الرشيد والمنصور... وغيرهم من الخلفاء الذين ساهموا بكل ما لديهم في إقامة صرح أدبي وثقافي داخل المجتمع العباسي وعلى أعلى المستويات.

تميز أدب الدولة العباسية بالكثير من المظاهر التي أدت إلى تطور اللغة الأدبية ونذكر من هذه المظاهر تنوع ألوان الشعر وأغراضه، وصنوف الكتابة الأخرى من نثر وخطابة ورسائل وأساليب البيان الذي يجعل المادة الأدبية أمتع وأجمل.

لقد اتسعت اللغة في العصر العباسي أدبياً بحيث تنوعت موضوعاتها الأدبية واتسعت دائرة نفوذها وتواجدها ومجالات تصويرها وتعبيرها، وابتعدت عن صفات البداوة التي عرفتها في العصر الأموي حيث يقول الشيخ أحمد السكندري في هذا السياق: «كانت أحوال اللغة في عصر بني أمية تقرب من البداوة لاستقلالها بالآداب العربية الإسلامية، فلم تكن تتناول الأغراض غير ما يتعلق بالدين والمعيشة الساذجة، فلما امتزجت المدنية السامية بالآرية في الدولة تمام الامتزاج، تناولت اللغة أغراضاً كثيرة لم تعهد من قبل حيث نقلت علوم الأمم المغلوبة وآدابها وعاداتها..».

ظهرت في العصر العباسي الكثير من المعاني داخل الأدب عامة، حيث اتسعت إلى ابتكار بلاغة رائعة وفصاحة نادرة، واستعارة قوية وتشبيه دقيق، وكانت الحركة السياسية والاجتماعية سبباً في ظهور حركة ثقافية وفكرية خيالية ومعانٍ وأساليب لدى المتكلمين باللغة العربية. وما يمكن تأكيده في هذا الصدد هو أن الأدب العباسي عرف باستحضار الحجج والبراهين الشعرية والعقلية وانتحال مذاهب الفلاسفة في الشعر والخطابة واستعمال التصورات الغريبة والمعاني الدقيقة والجنوح البديع الظاهر في التشبيهات والميل إلى المبالغات والتهويل والتفخيم كما هو في اللغة الفارسية. وأما في الألفاظ والأساليب فقد تميز الأدب العباسي بانتهاج السهولة في اللفظ والتفنن في أساليب الكلام والإطالة في الترسل منه، والنقل من عبارات بلغاء الفرس والهند واليونان والروم، فساعد ذلك في اختيار الألفاظ الرشيقة وازدياد الميل إلى استعمال ألفاظ القرآن الكريم، والاستشهاد بآياته ومحاكاة أساليبه، حتى كانت خطب أبي مسلم الخراساني وداود بن علي والسفاح والمنصور فيها من ألفاظ القرآن وآياته الكثير، بل إنه تميز ـ أي الأدب ـ بالإكثار من ألفاظ الكناية والمحسنات البديعية والتشبيه والمجاز ووضع كلمات عربية جديدة بطريق الاشتقاق والقياس.

النثر في العصر العباسي:

النثر لغة الكلام والكتابة العاديين، وهو أيضاً أحد شكلي التعبير الأدبي الرئيسيين، فالخطابات والصحف ومقالات المجلات تكتب نثراً وكذلك سير حياة الناس والرسائل، والتاريخ، والقصص أكثر المسرحيات لا تلتزم أكثرية الناس بوزن متواتر. كما أن النثر يخلو من القافية وهو ما يتميز به كثير من النظم الشعري وغالباً ما يستخدم كتاب النثر أدوات شعرية كالجناس والطباق، وينظم بعض الكتاب نثراً بالغ التناغم، وفي كثير من الأحيان لا يستطيع القارئ أن يميز تمييزاً واضحاً بين النثر والشعر.

عرف العرب النثر في جميع عصورهم وعني به كبار كتابهم وأدبائهم وكانوا يهدفون من ورائه إلى التأثير في نفوس السامعين والقراء، ومن هنا كان اهتمامهم بالصياغة وجمال الأسلوب. ولم تصل إلينا وثائق تثبت أن العرب عرفوا في الجاهلية الرسائل الأدبية كما أبدعوا في الشعر. ورغم ذلك فقد كان للجاهليين علاقة بالنثر بحيث إنهم عرفوا بسهولة الأسلوب وسمو القصص، ولذلك فلا بد أن يكون هناك بعض الأثر يوضح أن النثر في الجاهلية كان موجوداً لكنه قليل وضعيف.

لقد تطور النثر في العصر العباسي تطوراً كبيراً. فعندما تدفقت ثقافات اليونان والفرس والهند كان على العربية أن تستوعب كل ذلك وتعبر عنه. كما قام علماء العربية بوضع العلوم الشرعية واللغوية وتمكن النثر من حمل الفلسفة والعلوم والآداب في يسر وسلاسة، وأدى كل ذلك إلى تطور النثر في تراكيبه وأساليبه وصوره وتقنياته. ونذكر من أعلام النثر في هذا العصر: ابن المقفع والجاحظ وسهل بن هارون وابن الزيات وابن قتيبة.. وغيرهم كثيرين ممن أبدعوا في النثر وطوروه أسلوبياً وفي صوره المختلفة.

ومن العوامل التي أثرت في تطور النثر في العصر العباسي نجد:

* ازدهار حركة الترجمة والتأثر بالآثار الأدبية والمناظرات والأفكار البلاغية لدى الفرس واليونان والهند.

* انتشار الوعاظ والقصاص والنساك في المساجد والساحات والتفاف الناس حولهم.
* ظهور المذاهب الفلسفية وأقوال الحكماء في الثقافات الأجنبية في الأدب العربي.

* احتدام الجدل الديني وقيام المناظرات بين الفرق الإسلامية.

الخطابة:

ازدهر في بداية العصر العباسي فن الخطابة واضمحل شأنها في نهايته والسبب في ذلك أن الخطابة ازدهرت دفاعاً عن حق العباسيين في الخلافة وتمكينهم لدولتهم واضمحلت بعد ذلك بسبب احتجاب الخلفاء عن العامة وزوال الداعي لها.
الخطابة هي السلاح القوي والماضي لكل دعوة إلى مبدأ أو توجيه إلى إصلاح أو إقناع بفكرة، وهي الوسيلة التي تقود إلى تحقيق أهداف نبيلة، فهي تساهم في التخلص من سلطان غاشم وتوقظ الوعي إلى التحرر، وتنبه الأذهان إلى ما يجب أن يكون، وتعتمد في ذلك على فصاحة الكلام وبلاغة الأسلوب وإثارة الشعور واستمالة القلوب، والإيمان بالدعوة والدعاية المراد تحقيقها.

ظهرت في العصر العباسي الكثير من المعاني داخل الأدب عامة، حيث اتسعت إلى ابتكار بلاغة رائعة وفصاحة نادرة، واستعارة قوية وتشبيه دقيق، وكانت الحركة السياسية والاجتماعية سبباً في ظهور حركة ثقافية وفكرية خيالية ومعانٍ وأساليب لدى المتكلمين باللغة العربية

والحديث عن الخطابة في العصر العباسي يجعلنا نؤكد أنها كانت الدعامة الأساسية في توطيد دعائم السلطان والحكم، حيث اعتمد أصحاب الدعوة على البيان والبلاغة والإقناع والتأثير في الناس وتوجيه الأنظار إليهم واستمالة القلوب والإيمان بدعوتهم والإذعان للإمام وإقبال الخاصة عليها والانضواء تحت راية السلطان الجديد في السر والعلن. وكانت لعروبة بني العباس الأصلية وملكتهم الناضجة ولسانهم المستقيم والمهارة في الإقناع الوقع الكبير في النفوس، وبذلك استطاعت الخطابة أن تكون الوسيلة المثلى لبني العباس لتحقيق الهدف والمراد وهو قيام خلافتهم ودولتهم.

* عوامل انتعاش الخطابة:

ونجد من العوامل التي ساهمت في انتعاش الخطابة:
_ قيام الدولة الذي اقترن بانقلابات كانت تؤجج نيرانها أكثر من جماعة، وأكثر من حزب واحد، كل واحد منها له دعاته الذين

ينطقون باسمه ويدعون له ويرفعون رايته، ويهتفون باسمه، ويجمعون الناس من حوله، والبيان هو المعتمد الذي يعتمدون عليه، والفصاحة هي الأسلوب الذي يأخذون أنفسهم به ويعتقدون أنه يصل بهم إلى الغاية المنشودة.

ـ كانوا يجادلون خصوماً قد تكاملت لهم الملكة وانقادت لهم البلاغة وذل لهم عصيّ القول، واستجاب لهم نافره.

ـ مخاطبة أقوام تأخذ الفصاحة بزمامهم، ويتملك البيان أفئدتهم، ويستولي القول الفصل على شغاف قلوبهم.

ـ عدم الحجر على الحريات، أو الحظر على أصحاب الآراء والمبادئ.

عرف العرب النثر في جميع عصورهم وعني به كبار كتابهم وأدبائهم وكانوا يهدفون من ورائه إلى التأثير في نفوس السامعين والقراء ومن هنا كان اهتمامهم بالصياغة وجمال الأسلوب. ولم تصل إلينا وثائق تثبت أن العرب عرفوا في الجاهلية الرسائل الأدبية كما أبدعوا في الشعر

لقد كانت الخطابة مجالاً آخر غير مجالها الرسمي للتوجيه العالي من الخليفة، أو الحث الباعث من القائد أو الوعظ النافع من المرشد،


الجاحظ

أو التهديد الرادع من الوالي، وهو مجال استدرار العطف وتمكين الحظوة قال الحسن بن سهل للمأمون: «الحمد لله يا أمير المؤمنين على جزيل ما آتاك وسنى ما أعطاك إذ قسم لك الخلافة، ووهب لك معها الحجة، ومكنك بالسلطان، وحلاك بالعدل، وأيدك بالظفر، وشفعه لك بالعفو، وأوجب لك السعادة، وقرنها بالقيادة فمن فسح له في مثل عطية الله لك، أم من ألبسه الله من زينة المواهب ما ألبسك، أم من ترادفت نعمة الله عليه ترادفها عليك، أم هل حاولها أحد وارتبطها بمثل محاولتك، أم من حاجة بقيت لرعيتك لم يحدوها عندك، أم أي قيم للإسلام انتهى إلى عنايتك ودرجتك؟ تعالى الله تعالى، ما أعظم ما خص القرن الذي أنت ناصره، وسبحان الله أي نعمة طبقت الأرض بك، إن الله تعالى خلق السماء في فلكها ضياء يستنير بها جميع الخلائق، فكل جوهر زها حسنه ونوره فهل لبسته زينته إلا ما اتصل به من نورك؟ وكذلك كل ولي من أوليائك سعد بأفعاله في دولتك، وحسنت صنائعه عند رغبتك، وإنما نالها بما أيدته من رأيك وتدبيرك، وأسعدته من حسك وتقديرك...»..

إن الخطابة في لفظها الفصيح ومعناها الرائع، وأسلوبها الجميل المعبر، وبلاغتها الخلابة تجعلها قادرة على تهذيب الأسلوب عند المتلقي وكشف الغرض وإثارة النفس وإهاجة عاطفة المستمع والمتلقي والتوجيه النافع والإرشاد الصحيح من أجل المواقف والآراء الخاطئة عند البعض.

* مميزات الخطابة:

تتميز الخطابة التي عرفت الكثير من الأساليب في مختلف العصور الأدبية بالعديد من المميزات وسنحدد هنا بعض المميزات التي تميزت بها في العصر العباسي على الخصوص:

ـ حيث إن لغتها كانت تمتلئ بشيء من الكبرياء والعظمة والإباء والشمم الذي يشعر به الخلفاء، خاصة أنهم هم الذين ينتهي نسبهم إلى دوحة منها رسول الله صلى الله عليه وسلم كانوا يؤمنون بأحقية الخلافة لهم وأنها حقهم الطبيعي بحيث إن هذا الكبرياء كان يجعلهم في تلك القمة العالية وفرق بينهم وبين سائر الخلق.

ـ محاكاة الخطابة للأساليب القوية والألفاظ العظيمة، والعبارات الجزلة والمنمقة التي كانت تعتمد على إعجابهم بالقرآن الكريم في كل استعاراته وتشبيهاته وكناياته وضربه للأمثال.

ـ بعدها عن الحشو والغريب واللغو الذي ينحدر إليه أهل الخطابة والمحسوبين عليها ظلماً، والمتسمين بها تكلفاً.

في حب الكتاب

يعتبر الكتاب خلاصة فكرية وتجربة حياتية مكثفة، ويمثل عنصراً رئيسياً في مكونات الثقافة الإنسانية، كما تمثل الثقافة الإنسانية عنصراً رئيسياً في الحضارة البشرية.

إن أول كتاب تنزل للناس (المسلمين) منذ ما يقرب من ١٥٠٠ عام، كان القرآن الكريم، وقبله بآلاف السنين كانت هنالك كتب دينية كالتوراة والإنجيل.. وأول كتاب طبع في العالم العربي العام ١٧٠٦ بداية القرن الثامن عشر.

يجمع علماء الأنثروبولوجيا والتاريخ القديم (مرحلة ما بعد الطوفان)، أن قبل التوراة والإنجيل والقرآن الكريم، كانت هنالك مخطوطات (خطها) الإنسان مستخدماً الأشكال والرسومات والإشارات (بعضها كان على جدران الكهوف) لكن ما تم اكتشافه حتى الآن اعتبر قليلاً من كثير يُنتظر اكتشافه.

الكتاب كاسم، لا يعرف بحجمه المادي أو مضمونه، بل يتعدى ذلك إلى كل ما هو مكتوب مهما اختلف حجمه وتنوع مضمونه. بمعنى آخر: كلمة كتاب تعني كل ما ضمته (صحيفة – ورقة) من أشكال لكلمات أو رسوم دلالية أو إشارات تريد قول أو أيصال رسالة ما.

في عالمنا اليوم، تعددت أشكال الكتب رغم تنوع مضامينها، فجاءت (كتب) جديدة من بينها الكتاب الإلكتروني والكتاب المسموع. وجاء أيضاً منافسون للكتاب بمختلف أشكاله، من بين هؤلاء المنافسين التلفاز وشبكة المعلومات العالمية الإنترنت والإذاعة كما جاءت (مُلهيات) أخرى كثيرة شكلت معوقاً كبيراً لتأثير الدور المجتمعي للكتاب في الفرد والجماعة.

وتدخل دور النشر صناعة الكتاب كأحد أهم المكونات الرئيسية في هذا المجال الحيوي؛ ففيها تتم عملية صف وطباعة الكتاب لكن دورها يتعدى صناعة الكتاب ليشمل بورصة الكتاب والتحكم بأسعاره هبوطاً وارتفاعاً والتحكم بتوفيره من عدمه في هذه البقعة الجغرافية أو تلك.

والمكتبة العامة باعتبارها ذاكرة المدينة، وعلى الرغم من أنها تجمع كتبها ومقتنياتها الثقافية من معارض، سواء كانت محلية خليجية عربية أم عالمية، إلا أن دور النشر تبقى في نهاية المطاف، هي الوحيدة التي تشكل منبعاً أساسياً للمكتبات العامة والخاصة.

اليوم أيضاً نحن أمام حقائق ضاغطة وغير سارة؛ فعلى الرغم من أن كثيرين ليسوا على علاقة جيدة بالكتاب، وآخرين لا يرون أي علاقة بين الكتاب والتنمية وقلة غير مقتنعة أساساً أن الثقافة منبعها الكتاب.. على الرغم من ذلك كله فالحقائق الملموسة تقول: إن نسبة الأمية في الوطن العربي ما زالت ٣٠٪، أي ما يساوي ١٠٠ مليون فرد، من مجموع سكان يقتربون حثيثاً من ٤٠٠ مليون نسمة. وفي الإمارات بلغت نسبة الأمية ٧٪، أي ما يساوي ٧٥ ألف أمي من أصل ٧,٥ مليون نسمة، هم عدد السكان لعام ٢٠١٠..

السؤال الذي دائماً ما يواجهه الإنسان: هل الكتاب سيستمر أم سيُستغنى عنه لصالح الكمبيوتر المحمول أو الكتاب الالكتروني..؟. بتقديري الشخصي وهذه وجهة نظر، سيستمر الكتاب ما بقيت الحياة، لماذا..؟ لأن الفقر سيستمر ما بقيت الحياة والفقراء لا يمتلكون حواسيب محمولة أو ثابتة ولن يملك الناس جميعاً في العالم هذه الحواسيب حتى لو نجحت المحاولات لجعل الحاسوب المحمول بدولار واحد فقط، والسبب أن هنالك من يعتبر الدولار مرتباً أشهرياً يعتاش به وأفراد أسرته.. نعم، وهؤلاء ليسوا مائة شخص أو ألفاً بل ملايين وقد يتجاوزون المليار يوماً وهو قريب إذا ما بقي العالم على علاقة سيئة بالضمير والبيئة وإدارة الموارد الطبيعية المتوافرة على هذا الكوكب إذا ما بقي: العالم يمارس حماقاته ومغامراته وجشعه ونهمه الذي لا يحد وتبني سياسات تهدم ولا تبني، وتتسبب بالكوارث كالحروب والمجاعات وتقويض الحضارة البشرية..

الكتاب سيستمر ما استمرت المعرفة في تجددها والعلم في اكتشافاته والإنسان في أحلامه وتفكيره وإبداعه..

محمد حسن الحربي

محمد عفيفي مطر

اختفى الشاعر وبقي الشعر...

عبد الفضيل ادراوي



لقد فجع العالم العربي بفقدان الشاعر العملاق محمد عفيفي مطر وهي رزية حقيقية لحقت، ليس بالقارئ المصري وحده، ولا حتى بالقارئ في العالم العربي وحده، بل هي رزية سوف يستشعرها القارئ الإنسان على امتداد هذا العالم الفسيح والممتد. فلقد استطاع الشاعر الفقيد أن يحظى بجمهور من القراء في كل بقاع المعمورة وشكل شعره القوي بلغته الرصينة وعبارته المسبوكة وبمضمونه العميق والإنساني وبحسه التعبوي التحريضي وبفنيته الجميلة الممتعة، التي انطبعت عبر نغمة إبداعية خاصة، بكل ذلك استطاع الشاعر الفقيد أن يتشكل في وعي القراء، نموذجاً للشاعر الكوني الذي لا يحصر إبداعه مكان، ولا يحده زمان. فهو، وإن كان سارق الموت قد أبى إلا أن يختطفه من بيننا، إلا أنه حتماً سيظل خالداً وحيّاً حياة الشهداء الذين لا ينبغي أن نحسب أنهم أموات. فقد كان بحق شهيد الكلمة الشعرية الصادقة وشهيد الموقف الشجاع والقوي الذي لا تأخذه في الحق الإنساني لومة لائم. ولا يثنيه عن تأدية الرسالة الحقة للإبداع والفن في المجتمع شيء.

بحثاً عن لؤلؤة المستحيل

لقد سبق لأحمد عبد المعطي حجازي أن تحدث عن وظيفة الشاعر في الحياة، وبين رسالة الشعر أو الفن عموماً في المجتمع الإنساني، حين قال في مرثيته الشهيرة: (مرثية العمر الجميل):

قلنا لك اصنع كما تشتهي
وأعد للمدينة لؤلؤة العدل
لؤلؤة المستحيل الفريدة

وهي بحق الرسالة التي تلقفها الشاعر الفقيد محمد عفيفي مطر، الشاعر الذي ستبقى حروف اسمه منقوشة في وعي الأمة العربية، وفي ذاكرتها الشعرية. فلقد ظل فعلاً شاعراً عملاقاً متألقاً في سماء الكلمة الشعرية المدوية، محلقاً في فضاء التحرر الشعري الذي لا تأسره المصالح الشخصية الضيقة، ولا تسجنه الانتماءات والاصطفافات التي تقتل الإبداع وتبيده. لقد آثر هذا الشاعر أن يُعمّ شعره للمدينة لؤلؤة العدل المستحيلة، ويطلق عالياً الصوت المتلألئ الفريد للحق المستحيل. عاش عفيفي حوالي 75 عاماً، ومنذ أن تفتقت قريحته الإبداعية، اختار أن يكون ذلك الشاعر الإنساني الذي ينشغل بقضايا المجتمع ويقدم هموم أخيه الإنسان ومعاناة البشرية جمعاء، على همومه الشخصية وانشغالاته الفردية الخاصة. لقد ظل عفيفي حقاً عفيفاً، عاملاً من أجل صيانة الشرق والعروبة من أية محاولة يمكن

أن تعبث بهما أو تحاول أن تبتذلهما. فكان وفياً لعروبته التي ارتضع قيمها ومبادئها منذ أن ولد في قرية رملة الأنجب بمحافظة المنوفية عام 1935 هناك نشأ عفيفاً مخلصاً لعروبته، حاملاً أمانة صيانتها في مبادئ الكرامة والشهامة الصعيدية الموروثة عن الأجداد والتي لا تقبل التساهل ولا المساومة. كما الاتخاف الترهيب والترغيب الذي ينشره قاطعو الورود والأزهار، وقاتلو العصافير، ومربو الغربان والغرانيق في الوطن العربي.

لقد فضل عفيفي مطر أن يعلن معارضته لسياسة الرئيس السابق أنور السادات وهو ما جعله غير مرحب به في بلده، وليضطر بسبب ذلك للعيش منفياً خارج وطنه بعيداً عن أهله، وينزل ضيفاً على العراق البلد الذي رأى فيه خلاصه، ولو مؤقتاً، من خطر التطبيع والاستسلام. وهناك بقي إلى بداية العقد الثامن من القرن الماضي. لأنه لم يقبل بسياسة الارتماء في أحضان الاعتراف بالعدو الإسرائيلي، الكيان المهدد للعروبة ومقوماتها. لقد فضل المعارضة والنفي لأنه كان من جيل الستينيات الطليعي الذي «كان يؤمن بأن مصر دولة عربية وأن شعبها شعب عربي، وأن ارتباطها هو بحضارة الصحراء أو بحضارة النهر.. وليس بحضارة البحر الأبيض المتوسط»(1).

أي أن العروبة في وعي هذا الجيل، يجب أن تظل أصيلة في ارتباطها وانتمائها ولم يكن من الممكن التساهل في قضية المساس بهوية هذه العروبة أو السماح بارتهانها إلى الإفرنج، تحت أي عنوان أو مسمى من المسميات.



وكما كانت قضية الثورة قضية جوهرية في وعي جيل الستينيات، كانت جوهرية في وعي عفيفي مطر. فقد عمل إلى جانب زمرة من الشعراء الطليعيين على ممارسة ما يمكن أن نسميه (التحريض الفني) من خلال اعتماد الشعر وسيلة فعالة في نشر الوعي التحرري بين الأوساط، وتوجيه النقد والرفض لمختلف محاولات المسخ الحضاري التي كانت السياسات الرسمية تبشر بها في الوطن العربي. ورغم أن هذا الجيل قد واجه مختلف أشكال التعتيم والحصار كالمنع من النشر وحظر التجمع إذ اضطر أغلب أفراده إلى الهجرة أو التقوقع والانسحاب من الساحة، ورأى آخرون أن الحكمة تقتضي الاستسلام والرضوخ للأمر الواقع، والارتكان إلى الذين غلبوا. لكن عفيفي مطر لم يستسلم ولم يقبل أن يهال عليه تراب النسيان، أو يخنق صوته لم يحوه بسبب موقفه المعارض للسياسة المصرية الرسمية، في موقفها من الحرب التي شنتها الإمبريالية الغربية على العراق، التي استهدفت إخراج الجيش العراقي من الكويت اعتقل عفيفي مطر سنة 1991 وقد سجل الشاعر تجربة الاعتقال هذه في العديد من قصائده أشهرها «هلاوس ليلة ظمأ». وهي التجربة التي أثمرت فيما بعد الديوان الذي حمل عنوان: «احتفاليات المومياء المتوحشة» عام 1992 م.

شاعر الإنسانية

وقد وجد الشاعر محمد عفيفي مطر الواثق من نفسه محققاً لراكماً شعرياً اتخذ القصيدة الحرة صيغته في القول ومنفتحاً على أشكال وصيغ تعبيرية أخرى، إذ كتب قصيدة النثر، وكتب القصيدة العمودية وعبر كل الصيغ لم يكن أسير ذاتية ضيقة ولا رومانسية حالمة، بل ظلت هموم الواقع العربي، ومعاناة الإنسان في هذا الوطن المتحول، المكون الأبرز والمهيمن في كل كتاباته.

والمتتبع لعمل عفيفي الشعري يلمس بلا شك انفتاحه على الواقع الإنساني الممتد الفسيح، وعلى واقع الأمة العربية التي أنهكتها المآسي وكبلتها الأزمات وتحولت من معسكر التحرر الوطني إلى معسكر التبعية والاستسلام والارتهان للآخر، طوعاً أحياناً، وكرهاً أحياناً أخرى. فكانت أعمال مطر الكاملة، التي صدرت سنة 2000 م، عن دار الشروق، ومن خلال كل دواوينه: (من دفتر الصمت)، (كتاب الأرض والدم)، (احتفاليات المومياء المتوحشة) (فاصلة إيقاعات النمل) (رباعية الفرح)، (أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت)، (يتحدث الطمي)، (والنهر يلبس الأقنعة)، (شهادة البكاء في زمن الضحك)، (رسوم على قشرة الليل)، (الجوع والقمر)، (ملامح من الوجه الأمباذوقليسي)، و(من مجمرة البدايات)(٢). جميعها بقيت وفية لهموم الشاعر التحررية وطافحة بنزعته التغييرية الإصلاحية، المعبرة عن الإحساس بالغربة والضياع ليس بوصفه ذاتاً مفردة متحققة هنا والآن، ولكن بوصفه الشاعر الإنسان

الذي يمثل كل الناس، ويعبر بلسانه بديلاً عن ألسنتهم العاجزة، وبعبارة أخرى: لقد ظل عفيفي مطر يمارس دور السياسي من خلال القول الشعري، مترجماً مقولة الروائي العالمي ماريو بارگاس يوسا: «ما فعلته هو أني اعتقدت أنه يجب علينا دائماً أن نشارك في الحياة السياسية، خصوصاً إذا رأينا أن الأمور حولنا ليست على ما يرام، إذا رأينا أن المجتمع انحرف، ووقع في الفساد وفي الاحتكار، وإذا طغى الظلم، أو رأينا ناساً يرضخون قهراً، في حالات كهذه علينا أن نقوم بشيء مفيد، هذا ما أسميه السياسة» (٣).

لذا يمكن أن نقول إن غالبية القصائد الشعرية، في مجموعة أعماله الكاملة، تشير بوضوح إلى أنه فعلاً كان يقوم بهذا الشيء الذي اسمه السياسة، لكن ليس بذلك الوجه الخطابي المفضوح الذي قد تتراجع معه الوظيفة الإمتاعية للشعر، بما هي الغاية الإنسانية الأولى المتوخاة من أي عمل فني، بل على العكس من ذلك تماماً، فقد ظل وفياً لرسالة الشعر الجمالية، وظل مخلصاً للغته الإبداعية التي تفصح عن عوامل الحياة، وبما ينتاب الشاعر من أفكار وعواطف وإحساسات بالإنسان وبتطلعاته وهواجسه المعلنة والخفية على السواء، لقد كانت الرسالة الشعرية في كل قصائد عفيفي مطر حبلى وموسومة بالهموم الإنسانية المتشابكة والمعقدة، ومهووسة بالانتصار لآمال وطموحات المستضعفين والمعذبين في الأرض.

وكما لسبق وأن قال فيكتور هوجو في كشفه عن أهمية هذه السمة الإنسانية في الشعر والفن عموماً: «ليس في عقلي سوى فكرة واحدة هي خدمة الإنسانية.. لقد دافعت عن صغار الناس وبؤسائهم... وإني لأتعجل الغد العظيم لإنسانية خير من هذه» (٤).

تحريضية فنية:

لقد اتخذ الشاعر من كل قصائده تقريباً، منبراً لممارسة تحريضية فنية شعرية جميلة، توسلت بلغة شفافة ورقراقة، ومزجت بين الخيال والواقعية، وتعانقت في أفكار هامع



محمد عفيفي مطر/معد الجبوري/أحمد عبدالمعطي حجازي/خليل الخوري/نجمان ياسين

مهرجان أبي تمام

المشترك الإنساني، وتوغلت إلى الكوني الوجودي، الثاوي في عمق الإنسان وقرارة نفسه ودواخله، كل ذلك من أجل بث روح من الإحساس بالمسؤولية لدى هذا الإنسان، عساه يلتفت إلى حاله فيغير ما به، وينتفض ضد همومه. فها هو يصور حالة انعدام الأمن التي أصبح يعيشها الإنسان في هذا الزمن الذي تبدل إلى مجرد ثكنة تولد الخوف والموت والملاحقات، وابتعد فيه الإنسان عن أخيه الإنسان، يقول في قصيدة (كن معاً):

..كنت أحتاج الضوء والظلام

وثغرة تنفذ منها الريح
لليائسين من أرغفة الولاة والقضاة
والخائفين من ملاحقات العسس الليلي
أو وشاية الآذان في الجدران!!

ويعبر في قصيدة أخرى (٥)، عن تبدل الوطن، وسيادة أحاسيس الضياع والعدمية التي تنشر الخراب المخيف في كل الأنحاء فيقول:

وطن للخراب الطلولي،
نهر تجرره الصرخة الغائرة.
صخب، وبلاد تجلجل في حجر السمع،
والرعد يزرع أعضاءه..

ويتألم لسان الإنسان المعاصر لانفراط عقد الزمن السابق، زمن الحلم المشروع، وزمن البحث عن السعادة بما هي قيمة إنسانية ممكنة:

كنّا في شمسِ طفولتنا وصبانا
نصطادُ فراشَ الأحلامْ..

لكن كل ذلك ولى إلى غير رجعة، وتبدّل الحال إلى زمن آخر هو زمن الهزائم والوهن العنكبوتي، وزمن الاحتراق والتشظي:

أزْمنَةٌ مرّتْ..
كانت تنثرُ فضَّتَها ورمادَ
كهولتها في الشِّعْرِ
وَوَهَنِ الخطوةِ
والجسدِ المهزومْ

زمن أصبح فيه الإنسان تجسيداً فعلياً لصورته كما تخيلها الشاعر عبد المعطي حجازي(٦): (أنا هنا لا شيء، كالموتى، كرؤيا عابرة).

وكما يصوره عفيفي، ذاتاً وحيدة متروكة، تستصرخ وستنجد، فلا أحد يغيثها أو يرحمها:

فتصرخ، لا تغاث بغير أن ينحل وجهك جيفة تعلو روائحها فتعرف أن هذا الليل يبدأ، لست تحصي من دقائقه سوى عشر استغاثات
لفجر ضائع تعلو بهن الريح جلجلة لدمع الله في الآفاق..
هذا الليل يبدأ

ويكون هذا الإنسان الضحية، هو وحده المعني والمسؤول عن مصيره المحتوم، وهو المعني بتغييره، وهو المعني بخلق فجره الجديد من وسط عتمة ليله البهيم، كل ذلك بشرط أن ينزع عنه لباس الخوف والجبن، ويعزم على التحدي والصبر والمواجهة الفعالة والإيجابية. وهذا ما تبينه رائعته المشهورة (هذا الليل يبدأ) التي كتبها في ظلمة سجنه(٧):

هذا الليل يبدأ
فابتدئ موتاً لحلمك وابتدع حلماً لموتك
أيها الجسد الصبور
الخوف أقسى ما تخاف.. ألم تقل؟!
فابدأ مقام الكشف للرهبوت
وانخل من رمادك، وانكشف عنك،
اصطفِ الآفاق مما يبدع الرخ الجسور..

خاتمة:

وخلاصة الأمر، فإن الشاعر الفقيد محمد عفيفي مطر، من خلال السمات الإنسانية التي ميزت كل أشعاره، ومن خلال اختياره نهج الشعر التحرري بوصفه نهجاً واختياراً في الحياة، وفي الرؤية الراسخة في وعيه عن وظيفة الشعر والفن في المجتمع، ومن خلال تكريسه كل حياته لخدمة الإنسان والدفاع عن قضاياه وعن كرامته، ومن خلال صدعه بصوت الحقوق الإنسانية عبر الكلمة الشعرية الجميلة، وعبر الصيغة القولية القوية المجلجلة، التي تنبذ الخوف والاستسلام، وترفض الاصطفاف إلى جانب المعتدي الظالم، ولو أدى به ذلك إلى أن يفقد وطنه أو يفقد حريته، ما دام كل ذلك مستسهلاً في سبيل خدمة الحق والعدل. وما دامت الغاية هي الحفاظ على كرامة الإنسان العربي والعروبة خصوصاً، والانتصار للإنسان الكامل، الذي لا يمكن أن يذكره التاريخ، ما لم تتحقق فيه القيم الفطرية الأصيلة فيه قيم الحق والعدل والحرية والكرامة والسعادة.

لقد شكل محمد عفيفي مطر نموذجاً للشاعر المثقف، ومثّل علاقة المثقف بالواقع وبالسياسة تمثيلاً حقيقياً، حتى إن المتتبع لشعر هذا الرجل يقرأ من خلاله طبيعة المجتمع الذي نعيش فيه وطبيعة الإنسان الذي نعايشه، وأكثر من ذلك طبيعة القيم الإنسانية التي افتقدت وانمحت وكان غيابها سبباً في تبدّل المجتمع وتَخَرُّبِه المخيف.

وهي في الحقيقة سمة المثقف الوطني باعتبار أنه «شريك أساسي في قراءة الواقع واقتراح الحلول المناسبة للمشكل»(٨).

وهل سيذكر التاريخ الشاعر الفقيد محمد عفيفي مطر، إلا لأنه انتصر لهذه القيم وجعل منها همه الوجودي، ووظيفته الإنسانية ورسالته الشعرية؟

ومع توفر المكتبة المصرية والعربية والعالمية(٩)، على قصائد الشاعر الفقيد، الطافحة بالسمات الإنسانية الخالدة، هل يمكن أن نقتنع بأن هذا الشاعر قد مات؟؟...

(١) كما عبر عن ذلك أمل دنقل في أحد حواراته، مجلة خطوة، القاهرة، العدد ٥، ١٩٨٣.
(٢) مع الإشارة إلى أن الشاعر قد كتب للناشئة بما عنونه: «مسامرة الأطفال كي لا يناموا»، كما كتب جانباً من سيرته الذاتية في كتاب سردي بعنوان: «أوائل زيارات الدهشة».
(٣) عبد الباقي يوسف، العلاقة بين الرواية والسياسة، المجلة العربية، العدد ٣٩٠، ١٤٣٠هـ، يوليو ٢٠١٠م، ص ٦٣.
(٤) فيكتور هوجو: (Contemplations)، نقلاً عن: إدريس أبو الهيف، مجلة الأقلام، بغداد، العدد ٧، س١٤، ص ٥١.
(٥) من قصيدة نداءات على الجدران، مجموعة الأعمال الكاملة.
(٦) أحمد عبد المعطي حجازي، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، يناير ١٩٩٣م، ص ٢٧.
(٧) القصيدة التي كتبها في معتقل (طرة) بتاريخ (١٩٩١/٣/٢٧) لما سجن بسبب معارضته السياسة المصرية الرسمية في موقفها إزاء الحرب الأمريكية الغربية على العراق سنة ١٩٩١.
(٨) عبد الرحمن منيف، بين الثقافة والسياسة، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٨، ص ٣٧.
(٩) تجدر الإشارة إلى أن عديداً من قصائد الشاعر الفقيد قد ترجمت إلى لغات عالمية مختلفة وخصوصاً الفرنسية والإنجليزية والروسية والتركية.

رواية «طوق الأحلام» لمحمد شويحنة (1)

بنية التخييل الرمزي والإناسة الثقافية

عزت عمر*

«طوق الأحلام» عنوان جميل يذكّر بـ«طوق الحمامة»، و«طوق الياسمين» و«الطوق والإسورة»، حيث تشترك هذه اللفظة مع الأخريات في الإشارة إلى جانب تزييني يتموضع الطوق فيه على العنق، ويكون ظاهراً للعيان مانحاً الجمال والسعادة لمن يرتديه، بينما في «طوق الأحلام» فقد تتجه الدلالة إلى أن يكون قيداً مانعاً لمزيد من الانطلاق في فضاءات الحرية، وليس أكثر من الحالم امتيازاً بهذا الجانب المتضاد مع الواقع، والمفارق له في حين، والمتأثر به في حين آخر.

1 ـ دلالات العنوان

وهو على كل حال، طوق واحد يطوّق وليس أطواقاً، وإلّا لقلنا إن الأحلام تباهت بأطواقها التي ألبسها الكاتب، طوق واحد لمجموعة من الأحلام يدفع القارئ لتخيّل شكله أمستدير هو أم مستطيل؟ أم أنه لا شكل له؟ اعتباطي شأنه شأن الأحلام التي تأتي خطفاً ثم تذهب مطوّقة على نحو مستدير وبإحكام، أو كمستطيل يمكّن الحالم من الحركة نسبياً في حيّزه، وبهذا فإن تقييد الأحلام قد يدخلنا في إشكال مبدئيّ ما بين الطوق كنظام مغلق، وبين الأحلام كفضاء واسع للحرية يمكّن الإنسان من تجاوز المعوقات والمحظورات ويكسر قاعدة الزمان والمكان، وغير ذلك مما يرتبط بالذاكرة البعيدة والرغبات بحسب فرويد ويونغ وغيرهما ممن أدلى برأيه في هذا الموضوع.

وأخيراً، ربّما الطوق من الطاقة، وهو احتمال يحتاج إلى مزيد من الخيال، ومع هذا أو ذاك، فإن البعد الدلالي للفظة «طوق المضافة إلى الأحلام، تساهم في تشكيل المعنى المراد إيصاله فنياً وتحرّض في الوقت نفسه على الدخول في تلك المتاهة من الأحلام التي هندسها ناقد ومبدع روائي.

2 ـ البنيان الروائي:

2 - 1 القصدية الروائية

تقع الرواية في 207 صفحات توزّعت على 44 فصلاً يتراوح كل فصل وسطياً ما بين أربع إلى خمس صفحات تمتاز باعتماد تقنيتي الاستباق والاسترجاع لجملة من الأحداث تضيء جانباً من ذاكرة المجتمع الحلبي، ليبهر قارئه بهذه الفنتازيا الخاصة بمزيد من الكشف عن عادات وتقاليد قسم من المجتمع الحلبي كان ما زال يتمسّك بتقاليده الشعبية ووعيه القروسطي في خمسينيات القرن العشرين واستعراض هذه الجوانب وبهذه الكثافة إنما يشير مبدئياً إلى مضمر مقصود من قبل الكاتب، امتثالاً لما استجد في وعي النخب الثقافية بالاحتفاء بعالم بدأ يغيب من الحياة الاجتماعية، بعدما غاب زمناً من الحياة الإبداعية. والقصدية الأخرى في هذا التوجّه لاشعورية، وذلك للتأكيد على أن حلب شأنها شأن المدن الكبرى خضعت للتطوّر المديني متجاوزة قيم الماضي نحو قيم أكثر انفتاحاً على العالم وأكثر استجابة لما استجد من ثقافة، حتى ولو كانت هذه القيم الجديدة تتعارض مع النظام المغلق الذي ساد حياتها مرحلة طويلة.

2 - 2 تقنيات السرد

تتوزّع النصّ ثلاث بُنى روائية كبرى، ولكل بنية عناصرها وتفاصيلها الفنية والدلالية وهي:

أولاً: بنية تخيّلية قائمة على الحلم والرمز:

1 ـ الحلم

فالحلم بطبيعته ينفتح على الممكن وغير الممكن واقعياً، وبذلك فإن النص الحكائي سيذهب نحو التعدد والتنوّع في الأزمنة، باعتماد التقنية المشهدية الموظفة على شكل لقطات سريعة لأزمنة متنوعة وبعضٍ من الأيقونات الدلالية الدالة على زمن ما، وتتمثّل هذه الأيقونات في شكل علامات بصرية: صور خلفاء بني عثمان، وعبد

الرحيم بطربوشه المائل وفطومة المغربية أو علامات معنوية تتمثّل في السلوكات والأقوال والحكم المتداولة لتعطي انطباعاً أولياً عن الوعي الكائن في المكان الروائي الذي تم تحديده بمنزل التاجر الحاج أكرم وجواره. وهو كما يبدو يتموضع في حيّ قديم ما زال خاضعاً لتقاليد الأمس سيعمل سارد الرواية الرئيس على الكشف عنها بعدما مرّت أعوام طويلة على حدوثها من خلال العودة إلى ذلك الزمن والحفر فيه.

وبذلك فإن توظيف الحلم كتقنية بنائية سيكون بمثابة التمهيد لأحداث تدفع السارد لتذكرها بعد مرور زمن عليها: «كانت قد مرت أعوام طويلة أغرقت كل شيء في النسيان، فلا أدري كيف انتشلني الحلم من جديد إلى عهد مضى، يتلامح من بعيد خلف تلال العمر». وفي الحلم سوف يكشف عن يحيى وأبناء عمومته الذين ولدوا بعد محنة ألمت بالأسرة، وأعمارهم جميعاً لم تتجاوز الخامسة عشرة بينما يحيى يتجاوزهم بسنوات، أي أن عمره في العشرينيات، واللعب حاصل في الحلم وليس في الواقع، نظراً لأن يحيى كان مشلولاً وعاجزاً، رآه برجلين سليمتين يقود فريق الأطفال إلى اللعب، ولكنه سرعان ما يغيب فلا يبقى سوى صراخ الأطفال الباحثين عنه. ويحيى كما أسلفنا هو نتاج لحظة قدرية مأساوية يفتعلها الروائي اعتماداً على المصادفة: فوالده عبد الرحيم الذي احتفل بعرسه للتوّ، سوف يدخل حالة من الجنون غامضة في اليوم الأول من زواجه، ثمّ تتركه أمه بعد إنجابه، وليصاب بالشلل بعدها، بالإضافة إلى محنة إنجاب الفتيات تباعاً داخل محيط ذكوريّ، وكلّ ذلك كتحريض وتشويق لمتابعة حكايته واعتباره البؤرة المركزية للحكي.

وهكذا فإن رحلة يحيى روائياً ستبدأ مع ولادة شمس الدين وخمسة من أبناء عمومته ولدوا خلال سنتين، لتنفضّ سيرة إنجاب البنات في الأسرة وهو أمر يشكل انعطافة في حياة يحيى بحسب تعبير السارد: «فقد انتقل من عالم النساء والبنات، من الشعور الطويلة كجزات الصوف أو المكانس الناعمة، ومن الفساتين إلى ما تحت الركبة وألوان زعابيط البنات وحبساتهنّ والأمشاط والمرايا إلى مشهد جديد لم تألفه عيناه، أصبح يرى كائنات ترفل على هواها بحرية، برؤوس صغيرة حليقة وربّما بلا لباس يستر نصفها الأسفل دون أن تثير استياء أحد، لا بل أخذ يلاحظ مدى ما تبعثه من انبساط وبسمات ارتياح في وجوه الجميع». ص٢٦.

ولمزيد من الكشف يعتمد السارد مقارنة بين ما كان في الأمس واليوم بتركيز البؤرة السردية على الحاجة كوثر التي كانت بالأمس كارهة لكل هذا الكم من البنات، فانحلّت «العقدة ما بين حاجبيها» وراحت تعتني بالأحفاد الذكور بكل ما لديها من خبرات، بينما الخوف من الحسد والحساد يملأ حياة الجدّين فيصف السارد جانباً من هذا الحرص في الصفحة ذاتها: عيون مكحّلة، ثياب تعبق بروائح الديرة والصابون المعطّر، الأحجبة الظاهرة والمخفية بين طيات الثياب، الخرزات الزرق لرد أعين الحساد، بينما كانت مهمة الصغيرات تهز الأسرّة وطرد الذباب عن أخوتهنّ الصغار.

والمثير الذي يكشفه الروائي في هذه الصفحات، هو مقدار الاحتفاء بعلامة الذكورة داخل هذه الأسرة المحافظة، والروائي إذ يتقصّد ذلك، فإنما يريد الإشارة إلى دلالاته العديدة في الذاكرة الشعبية كالخصوبة والنماء والكثرة وغير ذلك، وقد مارست شعوب كثيرة هذا النمط من تكريس علامة الذكورة كحالة رمزية في الإطار الدلالي ذاته.

المفارقة الأساسية في الرواية تنهض على الموضعة ما بين نظامين متجاورين ومتضادين الحي المنغلق على نفسه بعاداته وتقاليده وإلى جواره نهر الحياة المدنية الصاخب يفصل ما بينهما خيط واهٍ اقتضى من الشخصيات تجاوزه نحو الضفة الأخرى بمزيد من الشجاعة

أما المفارقة الأساسية في الرواية فتنهض على الموضعة ما بين نظامين متجاورين ومتضادين الحي المنغلق على نفسه بعاداته وتقاليده وإلى جواره نهر الحياة المدنية الصاخب يفصل ما بينهما خيط واهٍ اقتضى من الشخصيات تجاوزه نحو الضفةً الأخرى بمزيد من الشجاعة.

2 ـ النرسيسية ورمزية الخروج

بدءاً من الفصل السابع يعتمد الروائي على أسلوب الحذف فيسلط مزيداً من الأضواء على

يحيى الذي يبلغ عهد المراهقة بملامح أنثوية حتى إن النساء لا يعبأن بكشف المستور أمامه، وهو بدوره سيتأثر بهذا المحيط الأنثوي فيستقي «من كل أنثى لفتة أو صوتاً أو حركة أو غنجاً، بياضاً وحمرة خجل، أمثالاً وكلمات وطرفاً، والأكثر من ذلك كيد النساء وكذب أبيض.. فطلع على الحياة بوجه يزينه ترف أنثوي..». ص٢٩. والكشف في هذا المستوى مقصود لضرورات رمزية دلالية، ولضرورات فنية يقتضيها البنيان الروائي تمهيداً لتفاصيل إضافية عن تربيته في وسط نسائي يعيش حياته الطبيعية داخل المنزل من زينة وحكايات ورقص ومغنى وتمثيل ولعب. ويحيى إلى ذلك كان منسجماً في هذا الوسط يسمح لهن بتزيينه بالأساور الذهبية، والكحل والكريم وأحمر الخدود، بل إنه بدأ يعجب بجماله عندما ينظر في المرآة في حال تشبه حال نرسيس عندما اقترب من الماء فرأى صورته: «تأتيه بصحن الماء فيغسل وجهه ويجففه طويلاً بالمنشفة لكنه يبقي شعره الأسود مبللاً مبعثراً، ثمّ يدعكه بيديه ويخرج مشطاً من جيب سترة البيجاما العلوي ويبدأ بتمشيطه وصقله إلى الوراء، وبعد ذلك يمرر رؤوس أسنان المشط على مفرّقه الكثيفة ويسحب برشاقة بعض خصلات جبينه، ثمّ تمتد يده بآلية إلى جيبه الآخر، فيخرج مرآته الصيني المدورة، ويصلي على النبي على هذا الجمال.. يقرّب وجهه من المرآة ويلثم صورته» ومن هنا فإنه سيمارس بعضاً من هذه النرجسية من خلال الاستئثار بالاهتمام وتوزيع الألقاب على المحيطين به من أقرباء وجيران محبة أو كراهية، ولكنه في الوقت نفسه يعرف كيف يخبئ إعجابه الخاص بذاته في مناورة أشبه باللعب أتقنها مستغلاً مشاعر المحبّة أو الإشفاق التي يحيطونها به (٢).

غير أن الجديد الطارئ في حياته سيكون المذياع، فهو صلته بالحياة في الخارج، وهو المقعد وبذلك فإن المتفاعلات النصّية الدالة على زمانها استحضر معه: أم كلثوم وكلمات أغانيها، فريد الأطرش وموسيقاه الطربية، وشامي كابور والكزبري والسلال وديغول، والأهم من كل ذلك تعرّفه إلى عالم السينما فسمع قصص مئات الأفلام ولاحق التمثيليات والبرامج الفنية والمنوعات، وأثر ولعه الجديد هذا بأبناء عمومته والنساء اللاتي انطلقن للمرة الأولى بملاءاتهن بغياب الحاجة كوثر.. إلى شارع بارون الحافل بصالات العرض الكثيرة وأفلام فريد الأطرش ومحمد عبد الوهاب.. باختصار إنه خروج إلى العالم من مجتمع القرون الوسطى الذي قبعن فيه وهو أشبه بالـ«خروج الطقسي» من الموت إلى الحياة والسينما كانت بداية البدايات التي سوف تساعد أولئك النسوة وأبنائهن على اكتشاف العالم المحيط بهنّ، ولم يكنّ يعرفن شيئاً عنه: الحديقة العامة بخضرتها ونوافيرها، الإعلانات والمجلات الفنية من مثل الكواكب والشبكة والموعد، وهي مجلات هُرّبت في طرف قلاجرة الفانسيد في وسط هنّ المحافظ، وأفلام فريد شوقي وإسماعيل ياسين وأسمهان وأغنياتها الخالدة والمهم في هذا الصدد أن النسوة هجرن حكاية الجدة أسوم البائتة، واختفت قصص التاجر حسن والغولة والأخوة الثلاثة.. وحلّت محلّها قصص الأفلام من مثل: صراع في الوادي وقيس وليلى وأمطو عبده الحمولي وغيرها.. وبالعودة إلى أسطورة نرسيس يمكننا تحميل فعل الخروج دلالياً كمحرض على اكتشاف العالم وعلى اعتبار أن يحيى معوّق لا يستطيع الخروج، فإن الأخبار ستأتيه باعتباره مركزاً مُستقبِلاً ومُشعّاً في آن واحد، فهو بالرغم من عجزه تمكّن من القيام بثورة في عالم الأسرة المحكوم بقوانين قديمة وبالتالي فإن السارد سيدفع بطله نحو المواجهة للمرة الأولى، مواجهة الزمن الماضي وجاءت في شقّين: أولهما هجران عالم الحكاية والخرافة الذي كانت تخبر به الجدّة أسوم وثانيهما مجابهة العالم القديم الذي تمثّله الحاجة كوثر، الجدّة التي جاهدت لترسيخ القيم الذكورية في المنزل، فقد «صحت بعد نوم دام دهوراً إلى هذا السيل الذي جرف أمامه البيت ومن فيه إلى الأفلام والأغاني والدلع والفضائح والصور، ورأت وسط ذهولها البنات والكنّات وقد هجرن الملاحف السود اللف، ولبسن تباعاً البالطو المخنصر مع غطاء الكتفين، ودرجن في الأسواق يزاحمن الرجال». ص٤٤، فتدرك أن هذه الثورة يقف وراءها حفيدها، فتقول له: «والله فعلك فعل إبليس اللعين بل أنت أبو مرة بعينه، لا راح ولا جاء». غير أن يحيى يواظب على تفعيل هذه اللحظة من المجابهة بالدفع نحو السيطرة على المنزل سيطرة كاملة من خلال قدراته الخاصة في الكشف من مخبوءات النفس وتفسير الأحلام، اعتماداً على تفكيك الإشارة كرمز أو علامة ذات دلالة من خلال قدرته الفائقة على التخيّل والذهاب بعيداً في التحليل والتركيب لقصص وإسقاطها على الجمع السائح من حوله والمنبهر في الآن نفسه بقدراته كزعيم جديد للمنزل في ظلّ الغياب الكلّي للجد الكبير وللآباء وانكسار الجدّة الكبيرة كوثر. ومن هنا فإن شخصية يحيى «المعوّق» سترمز إلى جيل يمتاز بتطلعاته لكنه في الوقت نفسه مطوّق بقيود اجتماعية وثقافية تمنع خروجه نحو العالم وتأكيد ذاته.

ثانياً: السارد والنصّ المسرود

1 ـ تعدد الرواة واللغات

سارد الرواية الرئيس هو شمس الدين الذي

ولد لأحد أبناء الحاج أكرم بعد المحن الكثيرة التي مرت الأسرة بها، وسيمركز الحكي سارد عليم على شخصيته الرئيسة، فيبدأ بتوجيه الأحداث نحو العالم الداخلي للأسرة وتقاليدها، ولكنه إلى ذلك ليس ساردا مستبداً أو مستفرداً بمسرودها، وإنما يسمح لأن يساعده في أداء هذه المهمة رواة آخرون للكشف عن تاريخ بعض الشخصيات كما فعلت الحاجة كوثر في إضاءة جوانب من شخصية شوكت الحصرومي، أو من خلال سرد يحيى لقصص الأفلام. غير أن الحيّز المتاح للرواة الآخرين قليل جداً قياساً بالسارد الرئيس الذي واظب على حياديته في عرض الأحداث من جانب، ولإدراكه أن الحوارات المطوّلة بين الشخصيات تقوم بهذه المهمة وبالتالي فإن تقنية تعدد الأصوات وتنوّعها قد تحققت ولا سيما في مجال اللغة المتداولة ما بين العامية والفصحى أو اللغة البيضاء كما يصطلحون عليها، وبذلك فإن الخطاب السردي سيخلو من لغة الإنشاء والفصاحة، ولكنه في الوقت نفسه لن يخلو من بعض الشعرية: «انتهى كشجر عصف به الصقيع ذات صباح اكفهرّ في أيام وأضمحل ثم انطفأ، كانت كل الأحلام جداول تصبّ في بحره الواسع، يخطف الغد الواسع بكلتا يديه ويعبئه له في سلال». وهذه الشعرية الفائضة باستعاراتها التي تأتي على شكل مناجاة من قبل شمس الدين، لا تخلّ بالنظام السردي الممتاز ببنيته الشعبية الشبيهة بسرديات شهرزاد سواء من حيث اللغة أو فتح الأطر الحكائية والتناغم ما بين الواقعي والغرائبي والعجائبي، دون أن يثقل على قارئه وبخاصة في القسم الأول من الرواية الذي يغطي نحو خمسين صفحة منها. وكمثال نقدّم بعض النماذج:

١ - «وجه أبيض مورد، عليه زغب ناعم كغبرة السفرجل، عينان سوداوان يبفتنوا

مصادر الروائي الإناسية غير مكشوفة للقارئ ولكن بإمكان المرء تقصيها من خلال المحكي الشعبي والفولكلور وبعض الوثائق عن حلب التي أبرزت هذا الجانب أو ذاك، بالإضافة إلى ذاكرته وعلاقته بالمكان المحدد. وينضاف إلى كل ذلك مقدرته على التنقيب فيها لإبراز الجوانب التي يتطلبها البحث الإناسي (الأنتروبولوجي)، للكشف عن جوانب الأنشطة الثقافية للمجتمع الحلبي إبان الخمسينيات والستينيات

الراهب في ديره شعره الأسود المسبل يداه البضتان، أصابعه الناعمة كأملود السكر.. ماذا فيه من الذكر بربّكم! ماذا بقي من الصبي فيه! نصفه الأسفل؟! آه يا حسرتي رخو مثل خرقة. يا فرحتي على البياض والسواد!» ص١٢.

٢ - «خرج نوري يا أختي، وجلست امرأته الحامل تنتظر، طال انتظارها وطالت غيبة الرجل وقبل أن تغيب عين الشمس قلق قلبها فوضعت ملحفتها على رأسها وخرجت إلى الزقاق، مشت في الحارات تبحث، وصلت إلى السوق غشيمة مبضولة ماذا تفعل! زاغت عيناها وتاهت، توقّفت تمسح نفسها وأنت تمسح الحارات الفارغة بعينيها، أخيراً وقفت عند السمان الحاج خليل وسألته: دخيلك يا حجي

شفت جوزي؟ فرد عليها يضحك هي هي هيييي يا أختي! تصيره جانبه! جوزك راح على مصر». ص١٦.

٣ - «أحد الشيوخ قد دخل بصرّة شاش فتحها بجانب النعش، وأخرج دمباكية خضراء كبيرة.. فهام أتباعه في الحال وارتفعت أصوات وزعقات اختلطت بنحيب الأسرة الآتي من الشبابيك، ارتفعت الجنازة على الأكف، ومشت تتقدمها فرقة النوبة، حملة الرايات في المقدمة، وفي وسطهم الساموق الطويل الهائل برايته الخضراء، يعلوه الهلال النحاسي يتطوّح فوق رؤوس الناس... كأنما التابوت فارغ، كما تحدث الكثيرون فيما بعد، توجّهت الجنازة بدفع لا يقاوم نحو اليمين فانعطف الناس معها، مشت في الحارات والأزقة فمشوا خلفها».

وفي مقالة له عن الرواية يقول الروائي فيصل خرتش: «لذلك سنجد بعداً رمزياً في طيران الجنازة أمام نظر المشيعين هذا الأفق الرحب الذي تجلى في يحيى ساعدته فيه شخصيات أخرى منها جموع النسوة اللواتي نبتن في بيئة شعبية وغذينه بأقاصيصهن وحكاياتهن، فكأنما ينسج الروائي قصصاً من ألف ليلة وليلة، ليقدم عالماً ثرياً خصباً ملوناً بألوان قوس قزح. والرواية مليئة بالأعاجيب والسحر والفنتازيا ضمن الخيال الشعبي الذي يتقن الكاتب تصويره والإحاطة بأعاجيبه» (٣).

2 ـ تعدد الحبكات

بسيطرة يحيى على المنزل وانكسار الحاجة كوثر وموت الجد يتّضح المغزى الدلالي للرواية، مما يضطر الروائي إلى فتح مزيد من الأطر الحكائية لإغناء عمله بالتفاصيل التي

ودّ إبرازها في نصّه، ومن ذلك فتح إطار خاص يسمح بدخول شوكت الحصرومي الأحداث، الأمر الذي يقتضي الذهاب بعيداً في تاريخه الشخصي ورابط القرابة بينه وبين الأسرة مما سمح له باقتحام حياتها، وهذا بدوره اقتضى تفاصيل إضافية تسردها الحاجة كوثر عن وحام أمه وعن هروب أبيه نحو مصر، بينما يركز سارد الرواية الرئيس على عمله في شرطة الآداب ومراقبة صالات العرض وطرائق الرقابة في تلك الأيام، وتزويده ليحيى ببعض من الصور للممثلين والممثلات وبخاصة الصور الفاضحة، فيغضب هذا السلوك أعمام يحيى، ليدخل المنزل في صراع جديد.

وكل التفاصيل التي أوردها الروائيّ في هذا القسم يمكن اعتبارها زائدة ومقحمة على النصّ الحكائيّ، وكذلك الأمر بالنسبة لجنازة الحاج أكرم حيث استعرض الروائيّ مهاراته السردية في وصف الجنازة بغرض إدهاش القارئ بتعريفه إلى عالم الطرق الصوفية واحتفالاتها من جانب، والكشف عن بعض الخصائص الميثولوجية المرتبطة بتقديس الأجداد من خلال أسطرتهم.

ثمّ تأتي أخيراً حبكة الكنز المخبوء، في إطار روائيّ غرائبيّ جديد يسمح بتسليط مزيد من الأضواء على تاريخ العائلة، وذلك من خلال توظيف الحلم على النهج الشهرزادي «جاءني في المنام»، حيث يحلم شمس الدين (راوي الحكاية) بدخول أقبية تنفتح على بعضها، فيعثر في النهاية على ورقة فيها وصية من الجد الكبير (الماجد) يخبر فيها بوجود كنز أو مال، والدخول إلى القبور رمزياً تعني العودة إلى الماضي، الماضي الأبعد كي تتوافر في الراوية ثلاثة أزمنة: زمن الأجداد، والآباء ثم الأحفاد، ليربط فيما بينها إطار دلالي تاريخي واجتماعي في آن.

وفي رواية «الفتوحات» يذهب الروائي وليد إخلاصي إلى الماضي عبر قبو للتأريخ للعائلة واكتشاف وثيقة تسجّل منامات الجد، وهي عبارة عن أربعين مناماً استغرقت نحو ستين صفحة من روايته كتقنية فنية تقحم نصاً إضافياً على المتن الرئيس، وبدوره يقوم محمد مشويحنة بتوظيف هذه التقنية عبر مناماته باستحداث أطر جديدة تذهب في نسق الحكاية الغرائبية، كما في حكاية الكنز والجدّ القديم، وكما في حكاية ديبو الزغنون، وتمثيل الصبيان لفيلم سينمائيّ، وجنون يحيى واشتداد أذاه، حتى قيام حرب ١٩٦٧ وانعكاس الهزيمة على المجتمع بالإضافة إلى فصل خاص عن المقبرة والنهاية الرمزية القابلة للتأويل، وكنا نتمنى لو أن الروائي انشغل أكثر بقضية الوعي الذي استجد في حياة الأسرة، وإقحام أبطاله الحياة الفكرية الغنية التي شهدتها حلب سواء من الناحية السياسية والانخراط في الأحزاب، أو الحياة الثقافية التي استجدت، وذلك بعيد إشعال يحيى الشرارة الأولى للخروج من المنزل إلى نهر الحياة المجاور.

ثالثاً: خطاب الإناسة الثقافية (الأنتروبولوجيا).

مصادر الروائي الإناسية غير مكشوفة للقارئ، ولكن بإمكان المرء تقصيها من خلال المحكي الشعبي والفولكلور وبعض الوثائق عن حلب التي أبرزت هذا الجانب أو ذاك، بالإضافة إلى ذاكرته وعلاقته بالمكان المحدد، وينضاف إلى كل ذلك مقدرته على التنقيب فيها لإبراز الجوانب التي يتطلبها البحث الإناسي (الأنتروبولوجي) للكشف عن جوانب الأنشطة الثقافية للمجتمع الحلبي إبان الخمسينيات والستينيات والكشف عن تقدّم وعيه كإنسان خاضع لجملة من العادات والتقاليد التي استنهضت فباتت عائقاً في سبيل تقدّمه. ومن هنا فإن الرواية ستكون أشبه بالمنجم الفائض بالعناصر التي تهمّ الباحث الإناسي، ومن ذلك تناوله لأشكال الحياة اليومية للأسرة في فضاء شرقي إسلامي منقسم إلى مجتمع حريمي ومجتمع ذكوري، الغلبة فيه للذكور بالطبع، وإلى ذلك فإن رصد هذه التقسيمة المجتمعية من قبل السارد يعطينا الكثير من الصور المراد معرفتها عن أحوال هذا المجتمع، فبدءاً من عرس عبد الرحيم الذي سينجب يحيى يقدّم لنا مشهد عرس تقليدي باذخ لرجل ثري من بيئة محافظة حيث تحتفل النساء مع العروس في مكان هو «قهوة البرتقال» مع فرقة غنائية نسائية، و«التلبيسة» الرجالية في مكان آخر أحيتها فرقة من المطربين الذكور، وبذلك فإنه تبعاً لهذا التقسيم لن يضيء الروائيّ شيئاً من عالم النساء في «مقهى البرتقال» سوى أن «أم عدنان» وفرقتها صدحت بأغانيها مترنمة بأغاني منيرة المهدية وأم كلثوم، ونقدتها الحاجة كوثر أم العريس عشر ذهبيات، ونظن أن تداول العملة الذهبية هنا للدلالة على الغنى وليس على زمن ما قبل العملة الورقية، نظراً لأن العرس في الخمسينيات. أما عرس الرجال، فهو يستأثر باهتمام الكاتب، ويفرد له صفحات الفصل بكامله؛ بداية من وصف ثياب الفرقة الشعبية باعتبارها رمزاً حلبياً الشالات العجمية السمنيات المطرزة، ملتاناتهم وسراويلهم الجوخ الكحلي، والمنطوفة الكسرية في الرجل نعل السمكة، وحتى نهاية اليوم الثاني في حمام السوق واستكمال الأفراح في المزرعة.

وكما يتّضح، يسعى الروائيّ هنا لإبراز

الحضور الذكوري وهيمنة الأغنياء من تجار السوق الذين ما زالوا ينتمون إلى الماضي، ونموذج هذه الهيمنة أسرة الحاج أكرم حيث تمتثل نساء المنزل لرغبات الذكورة امتثالاً كلّياً في مطلق حراكهنّ داخل المنزل، بل إن القارئ ليرى في الحاجة «كوثر» أكثر ذكورية من الرجال إلى درجة أنها بعد كل هذه «الخلفة» من البنات اللاتي أنجبتهن «الكنّات» أي زوجات أبنائها الذكور، تمنت موتهنّ، في أقصى حالات الامتثال للشرط الذكوري، حيث تقول: «الله يستركنّ بالموت.. يا الله الجبانة كبيرة والربّ رحيم» وما أشبه هذا بالوأد الرمزي، وكذلك الأمر بالنسبة للزوجات اللاتي وقعن بهذا الإشكال التراجيدي القدري بإنجابهنّ بنات، وبدلاً من الفرح بالمواليد الجدد تحوّلت حياة الأسرة ومحيطها إلى مأتم دائم نظراً لعدم مجيء الأطفال الذكور ولذلك فإنهن رحن بكل ما أمدّهن به الوعي الشعبي القروسطي يسعين لإنجاب هم عند العطارين لفكّ السحر الذي أصابهنّ وغذين أزواجهنّ بمزيد من المقويّات والمشهيّات، ولكن ما باليد حيلة.

وللقارئ أن يتخيّل هذا المشهد من حياة العائلة، وليتساءل عن مصائر هؤلاء الفتيات بين يدي الحاجة كوثر، وهي ترى أن وجود العائلة بكاملها بات مهدداً لتصاعد روح الانتقام من أولئك الصغيرات البريئات، بل لتفاقم رغباتها في حرق المنزل بكامل من فيه، كي تتخلص من هذه الحال التي هي فيها.

وربّما يأتي الاستثناء الأنثوي الوحيد لنظام الطاعة هذا، كنّتها الأولى أم يحيى، زهيدة التي فضلت الانسحاب من هذا الفضاء القاسي، تاركة وليدها الذكر الوحيد بين أيدي جده وجدّته، مودعة في روحه بذرة التمرّد، غير أن الأقدار ستكمل لعبتها مع العائلة، فيصاب يحيى بالشلل إثر سقوطه من السرير، فيعيش على كرسي متنقل في هذا الوسط الأنثوي فبات أشبه بالبنات: «وجه أبيض مورد، عليه زغب ناعم كغبرة السفرجل، عينان سوداوان بيفتنوا الراهب في ديره، شعره الأسود المسبل يداه البضتان أصابعه الناعمة كأملود السكر.. ماذا فيه من الذكر بربّكم! ماذا بقي من الصبي فيه! نصفه الأسفل؟! آه يا حسرتي رخو مثل خرقة، يا فرحتي على البياض والسواد». ص ٢١.

ومن ناحية أخرى سنلحظ اهتماماً متزايداً من قبل الروائيّ في تناوله للطقوس الدينية، والعادات والتقاليد المرتبطة بزيارة الأضرحة والتطبب الروحاني فيها، بالإضافة إلى بعض الاحتفالات الدينية كـ «النوبة» وطقسيات المتصوفة وغير ذلك مما يمنح المتن أبعاداً سردية مشعة بالتفاصيل ذات الدلالة الرمزية المعبّرة، والأمثلة كثيرة وتحتاج إلى بحث خاص في إطار الميثولوجيا الشعبية وبنية المقدّس، ونشير بإيجاز إلى بعض هذه التفاصيل من مثل: ذهاب الصبيان إلى الكتّاب، والدور التربوي المناط بشيخ الكتّاب كحارس للقيم، وحضور المرأة في الحياة المنزلية وتكريسها القيم الذكورة كونها خاضعة للقيم ذاتها، وبعض عادات الزواج وبخاصة الرغبة في زواج الفتيات القاصرات والعنوسة، ورصد الوعي الاجتماعي العام، وعلى نحو خاص سلوكه بعيد حرب حزيران وتأكيده على أن التغيير سيتمثّل في الأجيال الجديدة من خلال سعيها لكسر الحيّز المغلق بتفكيك الاشتباك الحاصل ما بين العادات والتقاليد وعالم السحر والغيبيات والميثولوجيا، والانفتاح على ما استجد من ثقافة العالم.

الهوامش

(*) طوق الأحلام، محمد شويحنة، دار الإنماء العربي، حلب، ط٢، ٢٠٠٨.

(١) محمد شويحنة زميل في حرفة النقد وصديق أجالسه في الأصياف برفقة أدباء وفناني حلب الشهباء، حيث منذ سنوات عديدة تنشط «حلقة المقهى» في تداول الأعمال الصادرة سواء عبر جلسة مخصصة لها، أو من خلال الأحاديث العامة، وأشير إلى ذلك كي أنبّه إلى أن الوعي النقدي له حضوره المهم في هذه «الحلقة» سواء من قبل النقّاد الذين اشتهروا، أو من قبل الكتّاب أنفسهم، وخصوصاً أولئك الذين مارسوا الكتابة النقدية لأعمال روائية أو قصصية صادرة، كما يفعل كل من: محمد شويحنة وفيصل خرتش ومحمد أبو معتوق وغيرهم.

(٢) ثمة تناص بين هذا المشهد وقصة قرأتها للأديب المغربي إدريس الخوري بعنوان «نرسيس» من مجموعته «البدايات»: «المرآة في الخزانة... إنها الانعكاس الحقيقي لوجهه الطفولي المستدير قام إلى المرآة وترك الكرسي الهزاز يتمايل وراءه. كانت المرآة تلتقط نصف جسمه فقط حدق طويلاً في المرآة وفكر الرقص أعجبني لكنه ليس مهنة مستقبلية. وعندما كان يدك الخشبة برجليه الصغيرتين، كان يدك معها ماضيه وحاضره. اقترب أكثر من المرآة حتى أوشك وجهه أن يلاصق الزجاج، وقال سحقاً للمساحيق، ثم تحسس وجهه بكفه اليمنى، في هذه الغرفة لا يوجد أحد غيره. في غرفته هو يوجد وتوجد خزانة الثياب والمصباح المدلى من السقف. نظر إلى السقف فكان السقف أبيض بينما كانت جدران الغرفة رمادية. مرة أخرى يتحسس وجهه ثم صدره الناهد ثم بطنه ثم مؤخرته. وهكذا ابتعد قليلاً عن المرآة ثم اقترب منها وبدأ وعيه الآخر يستيقظ فيه: كيف أبدو للآخرين على الخشبة؟... إنه الآن أمام المرآة... وكان يبدو أنه لا يريد أن يغادرها حتى يتحقق من اكتمال جسمه ابتسم لنفسه وكان على وشك أن يتساءل: هل أنا جميل؟...

(٣) http://thawra.alwehda.gov.sy/_print_veiw.asp?FileName=١٣٦٩٠٥٨٥١٢٠٠٦١٠٠٣١١٥٩٢٠

بين لحظتين

جميل داري

«رب يوم بكيت منه فلما صرت في غيره بكيت عليه»

إلى العام الجديد الذي سيغدو قديماً

رحل القديم بعذبه وعذابه
وأتى الجديد وها أنا في بابه
كم كنت أسعى أن أمسّ سماءه
لكنني ما زلت طوع ترابه
كم كانت الأحلام ساطعة الرؤى
حتى توارت في كهوف خرابه
وسألته عني وعما حلّ بي
أصبحت ريشاً في مهب جوابه
لم يكترث بذبول عمر آفل
ومضى يرد الموت عن أسلابه
العذب عاش ومات ولم أهنأ به
وظللت مأخوذاً بزيف سحابه
أما العذاب فرحلة قسرية
في بره.. في بحره وعبابه
فكأن هذا القلب صبٌّ هائم
فيعيد مجد هيامه وشبابه
كان الهشيم حصاد قلب خائب
ولكم رعى الأحلام في أعشابه
الأمس غاب.. وجاء يوم غيره
وكلاهما بالروح ليس بآبه

ما أقصر العمر الطويل فإنه
كدقيقة في حلّه وذهابه
وتكسرت كل النوافذ في يدي
لم أجن من عملي سوى أتعابه
العمر ماضٍ والزمان يحثه
ويكاد أن يودي بكل صوابه
كم كان حلمي ثائراً لا يرعوي
ويؤجج الدنيا بعود ثقابه
والآن قد خمد اللهيب جميعه
لم يبق غير رماده وهبابه
كم تسخر الأيام من شرفاته
أو تسدل الأكفان فوق قبابه
في نصف هذا الليل يرحل عالم
ويجيء آخر في جميل ثيابه
وأظل أبدأ من جديد رحلة
عبر الزمان بشهده وبصابه
عانيت من زمني الوعيد فإنه
ما كفَّ يوماً عن قبيح خطابه
لا فرق بين قديمه وجديده
فكلاهما يقتات من إرهابه
الصبر ولى.. لم يعد متحملاً
للصبر حدٌّ فاض في تسكابه

عمر تنصل بغتة من عمره
وبقيت مرمياً على أعتابه
حلّ الغراب فلا حمام بعالمي
شتان بين حمامه وغرابه
عام مضى.. عام يجيء.. كلاهما
مستهتر بزميله المتشابه
ويقول لي عامي الجديد: هلا هلا
فأقول: هل سأعيش في جلبابه
فغدا.. غدا ضيفاً ثقيلاً قادماً
أهلاً به وبمر.. مر شرابه
ماذا سأفعل غير دفع شروره
لا خير يبدو في شريعة غابه
ماذا سأفعل والزمان يحثني
لأكون رغم الأنف من أذنابه
لكنني لا أستطيع رضاءه
وعليّ ألب كل جيش كلابه
صدري يضيق ولا تضيق بناته
حتى غدا يبكي طلول رحابه
كم كان يطلع منه نجم قصائدي
تترى ويغفو الحب في أهدابه
لا نجم بعد اليوم يبدو تربه
فلقد تخلى اليوم عن أترابه
كل الذي في جعبتي ما عاد لي
روح محطمة وراء إهابه

بيني وبين الوقت سوء تفاهم
إياك .. والتسآل عن أسبابه
فالوقت يأخذني على تياره
ما زلت أحسو الشعر من أنخابه
وأنا الذي لا بر لي.. لا بحر لي
إني أراني في خضم يبابه
الوقت يمضي مذعناً مستسلماً
لا فرق بين حضوره وغيابه
كم قد ضحكت وكم بكيت سدى سدى
لم يبق لي غير الصدى ورهابه
مر القديم بعذبه وعذابه
وأتى الجديد وها أنا في بابه
قد كنت آمل أن يؤجج نجمتي
ما زال نجمي مطفأ.. ماذا به..؟
جاملته.. وفرشت أشعاري له
ورجعت دون ثنائه وثوابه
بل رحت أحلم كيف أنجو سالماً
فوجدت نفسي لقمة في نابه
يجترني وكأنني علف له
ولكم خدعت بلطفه وعتابه
.... يا أيها العام الجديد.. ولا جديد
لديك غير تفاؤلي وسرابه..
وغداً ستغدو مثل غيرك آفلاً
وأسير كالأعمى وراء ضبابه

دونما جدوى

أميرة عبده

أمرّ على اسمك المشروخ
من ألمي
فتبحر زهرة الليمون ميلاً
ثمّ تسقط في غبار التيه
شاخصةً
على غيمٍ تنزّى فوق برزخه...يناجيها
وما عادت إلى كنهٍ يجمعها!!
أنا المقتولة الأجدى
على كفيك تكويني
كما غابات صفصاف
تحدق في سماء الآه
لا أفق يناظر عشقها المرسوم
في أحداق آلهة الجنون
ولا فجاج الأرض تحمل مدها الآتي
كلون فاسق الذكرى
أنا المنكوبة احترفت
أغاني الشوق قاطبة
على صوانك المنصوب في لغتي
على رئتي
وحين أبووووح : يا وجعي
تخطّف ظلي المدمى مواويلي
أنا لا ليلى
أمات الشعر أولها وآخرها
وبين البين يحصيني
حنيناً

مرّ يوماً في أقاصيه الندى
فتناثرت كل الكواكب هالة حيرى
على وهج الزنابق ترتجي
أفقاً يساند ضوء شهقتها
أتدري..! كيف أضحى القلب تابوتاً؟
وأنت على أثافي اللهفة الأولى!!؟
سئمت الصمت واللغة العقيمة في تجليها
فأخبرني
أنا «نا» كيف تفقد لونها العاجي
فوق شحوب نجواكَ
أتدري حين أعشق
أرتدي الأفق جناحين
وأمطر كيفما اتفق الهوى
مطراً خرافياً
أتدري
أنني أهدي لعينيك
من التسبيح فوق مدامع النجوى
تعال الآن واجمعني
على عينيك أطيافاً
لتصبح أنت في شغف خطيئاتي
أحبكَ حينما تأتي
وأرحل..دونما جدوى...!!!

حين يهطل الحزن

جلال الدين البوز

-١-

إلى عينيك يحملني..

خواءُ الرُّوحِ واللُّغةِ

ومشكلتي..

بأنَّك أنتِ مشكلتي

وأن سطوري العطشى

تريدكِ أنتِ.. ملهمتي

ومشكلتي

بأنَّكِ أنتِ نوَّاري..

ووحدكِ عِيدُ أشعاري

ووحدكِ أنت عاصفتي

-٢-

إلى عينيكِ يأخذني

هطولُ الحزن والذِّكرى

فما زالتْ..

لدى عينيكِ أسرابٌ من البشرى

تناديني

لأُبعثَ عاشقاً وَلهاً.. يعيشكِ مرَّةً أخرى

-٣-

إلى عينيكِ يحملني

رحيلُ الرُّوح عن جسدي

وينهشني

حريقُ الحزنِ في كبدي

وموتُ جميع أيامي..

كأوراقٍ مُمَزَّقةٍ..

تغادرني..

لتجثمَ فوق أحلامي

وما من حيلةٍ بيدي

وأنتِ تركتِ أنوائي..

لتنزعني

من الدنيا.. ومن نفسي.. إلى الأبدِ

هي الأوهامُ تعبثُ بي

فخلفي كلُّ أفراحي.. وما من فرحةٍ بغدي

وما بغدي

سوى بحرٍ من الأحلام والأوهامِ والزَّبدِ

يحاصرني.. إلى الأبدِ

-٤-

إلى عينيكِ في الأحلامِ ما زالتْ..

رياحُ الجوعِ تحملني

وعن عينيكِ تبعدني

رياحُ الموتِ يا حلماً خرافياً بذاكرتي

يعذِّبني

ويا رمحاً خرافيَّاً بخاصرتي يرافقني

إلى شطآنك الخضراء ما زالتْ..

سيولُ القحطِ تأخذني

وكفُّ الموت تُمسكني

وتُرجعني

لفاجعتي

وفاجعتي..

بأنَّ نهايتي أَزِفَتْ ولمْ أظفر بلؤلؤتي

ولم أُقتل بمعركتي

لدى كفَّيك يُرسيني

رسوُّ البردِ في شفتي

ويقتلني..

جليدٌ يخنق الأبيات والكلمات في لغتي

أخاتمتي؟؟

جليدٌ في دمي أبداً ونارٌ تعثو في رئتي

أخاتمتي؟؟

رياح الموت تقلعني.. ولم تحضر مُعذِّبتي.

أين أنتَ

لبنى محمد محاميد

ومضيت أسأل عنك
في كل اتجاهات التوقع والظنون
في عتمة الأوهام
في الحلم المجنح
في متاهات التعقل والجنون
في ومضة الآمال
في ألق التفاؤل
في تهاويم الشجون

***

أين اختفيت
وأي درب موحش
أي الفيافي عن حياتي أبعدتك
أين التجأت
وأيّ أيّ مراكب
نجتك من طوفان شوقي
من محيط عواطفي
أي الحصون

***

سأراك يوماً
في انعكاسات الضياء
وفي تسابيح الصباح
وفي تجاويف السكون

مهما يطول الدرب
مهما غبت
مهما توهوني
فبخافقي قبس الرجاء
حدثت عنك الشمس
علَّ الشمس في ترحالها تلقاك
ترشف من سناك
تؤوب بالدفء الحنون
حدثت عنك البدر
إنْ يوماً أطل على رباك
وإليك سطرت النداء
على جناح الطير
ورسمت وجهك
في الحدائق والخمائل
والغصون
فلربما تفتح أزاهرَ فواحة
عند الربيع
يجيء عشاق الربيع
يبشروني
ما شئت كن
أو لا تكن
وتوغل وتوحل في غيهب السد المصون
ما دمت تنتشر في الإحساس
كالنغم المشبع بالحنين
ما دمت تندس
في أنفاس أنفاسي
وفي هدب العيون

حمام

طلعت رضوان

عند الأصيل من عصر كل يوم، عندما تبتعد الشمس عن البيوت ويسود دفئها وينهزم لهيبها عندما تكون مرغوبة للطير وللحيوان وللزرع وللإنسان، في هذا الوقت يفتح المدرب أبواب العشش التي يحتجز فيها الحمام وكأنما الحمام يمتلك ساعة ميقاتية داخل صدوره الصغيرة. ترفرف الأجنحة بالبهجة مع صوت حركة المفتاح. تنفلت أسراب الحمام مسرعة، تطير وراء ذيول الشمس. تمــلأ صدورها بنسيم الهواء. تدور في فضاءات مفتوحة. لا تقف في طريقها حواجز ولا تقيّدها أسوار.

علّمها صاحبها الطاعة. إذا ابتعدت فبصفارة معينة يأمرها بالعودة وبصفارة أخرى يأمرها بدخول العشش. كانت هواية تحوّلت إلى تجارة.
في السنوات الأولى كان يعشق صوت الهديل. صوت شجي أسيان. يوحي بالغموض والسحـر ويثير الوجدان. ومع رفرفات الأجنحة تنتفض ضربات قلبه ببهجة غامضة. في الشهور الأخيرة فترتْ علاقته بالحمام. الرفقة الحانية صارت عادة والملل هزم البهجة. في بداية العشق كان يسحره دوران الحمام في الفضاء المفتوح. يرسم الحمام دوائر لا منظورة. دوائر يصنعها الخيال ويُصدّقها العقل. كان يُسمّيها دوائر الوهم الجميل. ورغم خبرته في تربية الحمام فشل في معرفة سر البهجـة البادية في حركة الأجنحة، التي ترفرف بنشاط وتطير إلى هدف غير معلوم، وصانعة تلك الدوائر الوهمية، التي يراها حقائق وتشده حمامة شاردة ضلّت الطريق وانفصلت عن رفيقاتها. يتأمل حيرتها وهى تطير وحيدة متخبّطة بلا هدف. تلف وتدور بعصبية. حركة جناحيها بلا انضباط، ترسم التوتر والحيرة والضياع. وعندما تلتحم بسربها تحل البهجة في قلب المتأمل.
في تلك السنوات البعيدة، كانت أسراب الحمام تعود إلى صاحبها بصفارة، مهما ابتعـدت وبصفارة أخرى تدخل أعشاشها. في الشهور الأخيرة صارت الصفارة الواحدة عشرات الصفارات، حتى تعود لصاحبها، وعشرات الصفارات كي تدخل أعشاشها.

في السنوات الأولى كانت الساعة الميقاتية داخل صدور الحمام منضبطة على صفارة صاحبها وأوامره. في الأيام الأخيرة أصاب تلك الساعة الخلل. لم تعد أسراب الحمام تلتزم بصفارة صاحبها مهما بدت الصفارة عصبية أو متوعّدة أو حتى مرعبة ومنذرة بالعقاب. في السنوات الأولى كان دخول أسراب الحمام إلى أعشاشها، في الفترة بين اختفاء الشمس وحلول الظلام. ظلّ الموعد ثابتاً لا يتغير. أحياناً يكون الفرق بضع دقائق في التبكير أو التأخير. في الأيام الأخيرة حدث الخلل الذي أزعج المدرب الخبير. تساءل لماذا هذا الخلل في العلاقة بينه وبين الحمام، رغم كل تلك السنين من الانضباط والطاعة؟

منذ يومين كاد يفقد أعصابه. إذْ دخلتْ أسراب الحمام إلى أعشاشها بعد خمس عشرة دقيقة عن الموعد المعتاد، رغم صفارة التهديد. وبالأمس عاد الحمام بعد ثلاثين دقيقة من حلول الظلام، رغم صفارة الإنذار بالعقاب. واليوم اختفى الحمام تماماً. كانت المرة الأخيرة التي رأى فيها المدرب الخبير طيوره. وكانت المرة الأولى التي انطلق فيها الحمام إلى فضائه ولم يعد.

سفيرة الحبّ

عوض سعود عوض

سأتصرف هذه المرة مستبدة بذاتي عليّ أن أبدو قوية، رغم أن جسدي يهتز رهبة، وأن أفعل ما لم أفعله بحياتي أن أفعل أي شيء حتى أضمن بقاء الوردة إلى اليوم الثاني على الأقل، وصيته واضحة أن أزوره مساء الخميس وصباح يوم الجمعة، وربما لهذه الوصية ما يبررها، إذ عندما يقترب يوم الخميس تعلو الابتسامة شفتيّ أبدو مرحة، جسدي فراشة ترغب الرقص، أما شفتاي فتلحنان أنغاماً فرحة العصفور الذي على الشجرة ينصت ويرفض الطيران طوال فترة طريقي نعيش ليلة مرح، أما صباح الجمعة فالإفطار مميز، يأتي بأنواع من الأجبان والزيتون يطعمني بيده الكريمة.

سلم عليّ أول مرة، قبلت يده كفي، همس بعبارات جميلة، كلها رقة، تركني لتصوراتي هو الفارس الذي أحلم به شعرتُ أنني أميرته، عانقت السماء والمجرات. قادني إلى الفرح والحبِّ، قادني القدر إليه، وقاده إليّ. أخبرته أنني غير قادرة على زعل أهلي يطمئنني أنهم سيغيرون رأيهم إذا بقيت مصرة، إذا طاوعتهم سأعيش بلا قلب وبلا جناحين، ولأنني أهوى الطيران وافقته على آرائه وأنا بين السبات واليقظة، كلماته دوختني وجعلتني سكرانة دون قطرة عرق. غيّر كلَّ شيء، كانت لحظات التغيير صعبة وقاسية. كيف لا وهو يريدني أن أتغيّر.

في عينيّ رأى الشروق والنخل والورد وصورته، وعلى أهدابي حطَّ رحاله بانتظار إشارة موافقة، أبلغته موافقتي ففاضت الطبيعة بسحرها، الشمس تغازل الأشجار والنسمات تحرك الأغصان. أما في الليل فقد ملأت قلبه فرحاً، تحولت كوابيسه إلى أحلام وردية، يراني فيها وأنا أمتطي صهوة الجواد في طريقي إليه.

رحل الفرح برحيله. بدا الحزن ضيفاً ثقيلاً مقيماً في الصدر، إنه ليس كالسحب التي تهاجر وتعود ثانية محملة بالماء، إنه بحر من الدموع والآهات والحسرات. ناديت فرددت النسائم أحزاني، ناديت فإذا الصدى يختصر ما أود قوله. لا أعرف كيف علم ما أقوله، أهو ساهر مثلي ويسمع أشواقي وحنيني وحبي، أم أن قصة حبنا باحت بها النسائم وافتضح أمرنا، افتضح سرنا، كلُّ ما بيننا صارت الطبيعة على علم به، حتى الناس يعرفون أين أذهب. اليوم احتضن أسرار المحبين سواد أيامهم وبياضها، أحزانهم وأفراحهم.

كلماته أخافتني، أكان يعرف أنه سيسافر قبلي؟! سؤاله حيرني، ماذا ستفعلين يا حبيبتي...؟! أجبته سأعيش حياتي على ذكراك، جسدي ميت وروحي ميتة، أنا الحية الميتة. أنا اليوم كذلك، أطوي أيامي كما يطوي التاجر قطعة القماش ويضعها على الرف بانتظار زبون آخر. أنا الزبونة الدائمة ليومي الخميس والجمعة أحسُّ بالفرح وأنا في طريقي إلى المقبرة، تنبعث الذكريات حية، منذ اللحظة الأولى التي عرفته. يوم اقترب وسألني عن اسمي ومكان سكني لم أجبه، ولم يشعر بشيء من الحرج، إنما صار يركز اهتمامه أكثر، لا يحدق إلا بي، ولا يحدث امرأة غيري، أعجبت بلباقته، منحته اسمي وعنواني وأشياء أخرى خاصة بي. فرح وحلق في الجوّ.

يوم مميز اليوم الذي وهبته اسمي، صار بإمكانه أن يناديني دون أي لقب، وهذا ما فعله. استجرني إلى دعوة للعشاء، ما أجمل

الليلة التي سهرنا فيها على طاولة واحدة! وما أحلى كلماته حين بدأت ترق! أعليّ أن أردد خلفه كلماته، وأن أبادله الابتسامة بمثلها لأن أسمعه ما يستحق من عبارات؟! أعترف أنني مقصرة، لكن حين صرت آتي إلى الموعد، بدأت أحسُّ بالطبيعة جميلة، بالهواء نقياً، بالسماء تهبني زرقتها وروعتها، بجمال الطريق الذي يوصلني إلى الموعد. تعبر الذكرى إلى صدري، أمشي صامتة أكاد لا أسمع وقع خطواتي. المساء الذي ينام في المقبرة ينتظر قدومي، والصباح الذي ينيرها ينتظر قدومي. ليس هذا فقط، بل الأشجار تلقي بتحياتها، أغصانها الوارفة وأوراقها ترقص وتتمايل لحضوري. العصافير التي بنت أعشاشها بعيداً عن يد الإنسان تزقزق.

أُوقد شمعة وعود بخور، تتساقط دموعي كتساقط الثلج في ليلة باردة، كتساقط أوراق الشجر في أواخر تشرين، كتعري الجبل من ثلوجه، كالغروب الحزين الذي يلطخ السماء بوابل من السحب الداكنة، التي تتمدد وتسيطر على كلِّ مكان. أناجيه بدموعي التي تحكي أوجاعي. يفيض نهر الأحزان حتى آخر قطرة. أعود إلى طبيعتي بعد أن يجف النبع. أنظر إلى أعلى فأرى القمر والنجوم، أتذكر أوصافه يوم كان يقارنني بالطبيعة: «أنتِ ابنة الطبيعة، بل أنتِ الطبيعة نفسها تضاهين بجمالك القمر في علاه، أتَرينه كيف يتبدل ويصغر يوماً بعد يوم، إنه يغار من جمالك، فيستمر بالاضمحلال إلا أنه، ينسى ما فعلت به، فيعود بدراً يعتز بنوره وجماله، في آخر الليل يتذكرك فيعتريه الهزال ثانية».
في ليلة وفاته غدا الظلام وحشاً قضم النجوم وأقمار السماء وأنوار البيت والشارع.
في تلك الليلة هربت الملائكة، هربت الوداعة والسكينة، هرب الجمال والسحر. بدا كلّ شيء مختلفاً حتى حزني بطقوسه وسوداويته يختلف عن حزن الأخريات. لن أبوح بمقداره حتى لا يتحول الكون إلى عتمة. عيناي احتضنتا دمعهما، فبدتا جمرتين بحاجة إلى سيل أو بحر ليطفئهما، ليطفئ وهجهما وغضبهما واحتراقهما. الحزن ندبة في الفؤاد تبدأ كبيرة ثم تخف يوماً بعد يوم، أما بالنسبة لي فلم تتقلص هذه الندبة بل كبرت.

من محل الزهور اعتدت أن أشتري وردة أو أكثر. أذهب إلى القبر وهناك أضعها في المكان الذي خصصته. أعود صباح الجمعة فلا أجدها. ما يشغلني كيف يتجرأ الإنسان ويسرق وردة الميت. ما اكتشفته أن الحرامي لم يسرق وردتي فقط بل يسرق كلَّ الوردات التي على القبور. كان عليَّ أن أترصد، مرات عدة فعلت ولم أرَ أحداً، قررت أن أبات جانب القبر. سهرت حتى اقترب الفجر غفوت ولم يأت أحد. في الصباح تفاجأت بسرقة الوردة. تأكدت الآن من الوقت الذي يأتي فيه اللص إلى المقبرة. إنه قبل شروق الشمس في الوقت الذي يتعارك فيه الليل مع النهار. صممت على أمر ما. غيرت لباسي وشكلي وكمنت.
ها هو يدخل بحذر، يراقب ويتنصت وعندما يتأكد من خلو المكان، يبدأ بأخذ الزهر والورد. اقترب من قبر زوجي. مدّ يده ليتناول الوردة الحمراء. في هذه اللحظة وقفت بثوبي الأبيض، رفعت يديّ عالياً وأصدرت صوتاً. كاد يتجمد مكانه. ظل لثوانٍ غير قادر على الحركة والكلام. استجمع قوته وقبل أن أمسك به أسلم قدميه للريح بعد أن رمى ما يحمله. ابتسمت وأحسست أن زوجي شاركني الفرحة والابتسامة. من يومها لم يقترب أحد من قبره، ولا حتى من المقبرة. سرعان ما انتشر خبر مفاده أن المقبرة مرصودة ومنهم من قال إن الجن يسكنها، ومنهم من قال إن ملاكاً يرتدي ثياباً بيضاء يحرسها. الجميع صدّق هذه الأخبار، حتى أنا بتّ في شك من أمري. هل أكذّب الناس جميعاً أو أصدّق نفسي. أخيراً صدّقتهم قليل ولم أعد أذهب إلى المقبرة.

قصتان

سعاد درير

نداء

عند رصيف الأمل الميت ناداها بهمس. عبثاً حاول أن يوقد شمعة الماضي الذائبة على امتداد شواطئ روحها التي ما عادت تحلم بمدٍّ وقد جنى الجزر ما جنى.

هي المرابطة في محراب الليل كانت واقفة على شفا حفرة من ذكرى ثقيلة تخزها في صمت قاتل. وها هو من أضاعت صوته في زحام شوارع حياتها المفضية إلى نهاية تتناسل فيها النهايات يتسلل إلى قبرها المظلم وهو يجسّ نبض حياتها على وقع مناداتها... وها هو ملء الجسارة يجهر بحروف طالما أحكم لي عنقها كما أحكم طيّ وريقاتها هي المتقطرة دماً وهو يبني لها بيتاً من تراب كمكافأة نهاية الخدمة. وبقدر تفانيها هي في الخدمة اشتد سقف القبر متانة فما عاد يخشى هو أن يتداعى السقف أو ينهار ويسمح لنسمة هواء أن تحط من جديد رذاذاً على مرآة وجهها الذي أشرق على قبره الأبيض ذات مساء وعلمه معنى الانبعاث. وما إن انبعث هو حتى أقبر الوجه.

عبثاً ناداها بهمس ثم جهر محاسب حساب النجوم الواقفة مثلها شاهدة على مقبرة الليل وما كان هو يملك الجرأة قبل غروب ليناديها جهراً ولا همساً.

عبثاً ناداها بجهر يتصبب توسلاً بينه وبين الأمس ما بين السماء والأرض. وقد انتصب جهر الأمس قلماً أحمر يُقَوِّض خطاها وتفاصيل ذاكرتها المُتْعَبَة.

عبثاً ناداها وما درى هو أنه صنع بيديه شاهدة.

***

تمرين

وقفت قبالة الوجه الماثل أمامها. وقفت واهنة، منحنية الجذع، تكاد تنهالك تحت وطأة البكاء. كان صدرها الناهد يبرز أضعافاً ويضمر أضعافاً من شدة الشهقات والزفرات التي تتذبذب وتتناوب على الاشتعال والخفوت. استجمعت قوتها ملء الضعف واليأس، تثاءبت أهدابها الكثيفة الممتدة على مسافة سنتيمترين. لما رفعت عينيها الرماديتين في اتجاه الوجه الماثل قبالتها، بدا ذقنها أكثر ارتعاشاً وقد شكّل بركة يصبّ فيها ماء النهر المشتعلة بين الجفنين. مدّت يدها المرتجفة صوب جبهتها علّها تفلح في قطع الطريق في وجه خصلات سوداء ملساء كالحرير تكاثفت على الأسيال.

بصعوبة بالغة تعتريها التربط بحلقها يابس على مرّ انتفاخ أوداجها تحجّر الدم في خدّيها. لملمت صمتها وأعتصرت آخر الحروف التي ركّبت منها محتوى الرسالة الصوتية التي ربما تكون الأخيرة وصدحت بهمس مبحوح يوازي الصوت المذبوح:

«رجـوتـك ألاّ تـرحـل... قـبـل أن تـخـطـو بـعـيـداً خـطـوة واحـدة سـأضـع حـدّاً لـحـيـاتـي»

ما إن نبست بآخر حرف حتى دوى صوت اصطدام جثتها بالأرض بعد أن أغمي عليها.

(...)

صدحت بقهقهات صاخبة وهي تنتصب واقفة وتتأمل الوجه الماثل في المرآة الماثلة قبالتها. التقطت منديلاً أبيض، أمعنت النظر في المرآة، لملمت الدموع المترنحة على صفحة وجهها وعيناها ما تزالان على الوجه الماثل قبالتها في المرآة، ثم رسمت على وجهها ابتسامة ماكرة...

في دواخلها كانت تقول:

«يقيناً لن يرحل. أعرف كيف أعيده إليّ كلما حنّ إلى الأخرى».

الخطوات الحائرة

جاك صبري شماس

ذاهلٌ في انتشاء الغيم يرتاد

الفضاءْ

والريح تصفر في مدارات المرافئ

والعراءْ

يختال في درب الخمائل والضفافْ

ويهزّ جذع الأمنيات، يسبر الأغوارَ

يسرع في الخطى، يقطف الضحكاتِ

في حقل السرابْ

أثقلته الذاكرة، يلتف كالثعبان

يفقد ظلّه، ويتيه في نهر الظنون

حيران يقلقه التنائي، وانصهار

النور في فلك المجرةْ

ويظلُّ يلهث في العبور إلى الأماني

الشاردةْ

ويكاد يأفل في غروب الحلم في كهفِ

الدجى.

عبثاً يلملم نفسه حائراً في مسار

الفكر، يخفض للرياح جناحه

ويهيم في تيه المدى

من ذا يدغدغ حلمه في الأمسيات

تتقاطر الصور المجنَّحة الخيالْ

والوجدُ يذوي في صحارى القفر

والشوك المعبأ في بحيرات الملحْ

يقتات ظله ثم يحبو كالصغار

يلهو بأصناف الدمى، ويعود

يبكي إن تكسّرت الدمى

حائرٌ، ذاهلٌ في استراحات

الهواجس واليبابْ

رسـالة اليوم العربي للمسـرح

10 يناير 2011

يوسف العاني

ما أحلى وأبهى.. وما أعمق وأنبل وأكرم حين يجمعنا المسرح موحدين به، منتمين إليه، من أكثر من موقع عربي..

أرى اليوم أمامي لبنان بمسرحه والخليج بمسارحه ومصر بمسرحها العريق والعراق بإصرار مسرحييها على العطاء وسوريا بتواصل عطائها ومسرح الأردن بنشاطه، أرى فضاءات المغرب العربي المتعددة لأعود إلى مشرقه.. أراه كله موحداً تحت شعار مبارك: المسرح العربي..

ولكن أرجو ألا يستفزكم تساؤلي: هل لدينا حقاً (مسرح عربي)؟

لا تفكروا بالرد على هذا التساؤل الآن.. فتتعبوا أنفسكم منذ سطور رسالتي الأولى.. أو ترددوا بصوت هامس أو عال وبعجالة نعم.. أو لا..!

فأنا ما جئت لأقدم رسالة الهيئة العربية للمسرح فحسب، بل لأعيش أياماً فرح معكم وبكم.. نتبادل الهموم المرة ممزوجة بحلاوة هذا الفرح.. وتظل عيوننا وقلوبنا متطلعة إلى الأمل.. فنحن كما قال سعد الله ونوس: محكومين به.

اليوم ٢٠١١/١/١٠.. وأنا بينكم أباً أو أخاً وزميلاً لن أعيد ما تضمنته الرسائل التي قُرأت في يوم المسرح العربي في الأعوام الثلاثة الماضية ولا سيما ما يتعلق بما يجب علينا أن نعمله جميعاً لأنني أؤيد ما ورد فيها جملة وتفصيلاً.. وقد أضيف إليها توصيات أخرى.

في صغري كنت أحلم بالوحدة العربية.. أهتف لها وأسير في مظاهراتها الصاخبة معتقداً أن صراخي وصراخ أخواني سيفتح أمامي حدود البلاد العربية كلها لأتنقل فيها وكأنني أتنقل من بيت إلى بيت آخر لجاري أو شقيقي.

***

وكبرنا ودخلنا مراكز الشرطة والمعتقلات أكثر من مرة وصار مسرحنا منذ بدايته يشكل جريمة يعاقب عليها القانون لأنه مسرح معارض ودرست القانون ومارست المحاماة زمناً ولم أجد مبرراً لما اتخذ أو يتخذ ضدنا. وجاءت أنباء من البلدان العربية الشقيقة أن هناك مسرحيين مثلنا.. لكننا لم نكن ندري ماذا حل أو يحل بهم، وبعد زمن قصير اكتشفت أن الوحدة التي هتفت لها.. والمسرح الذي بدأنا به صدقاً وإخلاصاً وشرفاً.. لن يكتمل أو ينمو ويقوى أثراً وفرحاً وضوءاً في النفس إلا بالتعارف الحقيقي لكل منا ومسرح كل منا.. وصارت السياسة التي تُعنى بالإنسان في كل مكان جوهر مسرحي.

لقد أقمنا المؤتمرات والمهرجانات وصار من حسن حظي أو سوئه – لا أدري – أنني حضرت وشاركت فيها منذ عام ١٩٥٧ حتى بلغت ٥٨ مؤتمراً ومهرجاناً للمسرح.

ونحن في كل مرة نبحث عن مسرح يكون جسراً ثقافياً واحداً وإن اختلفت جغرافية المكان الذي يصب فيه من كل بلد عربي.

كنا نصدر القرارات عسى أن نخطو خطوة ليكون لنا التأكيد على مسرح عربي متقارب له جذور ومُبعده الأصيل.. سيما وهناك محاولات جادة ومخلصة في أكثر من بلد عربي، لكنها ظلت في نفس الخطوة التي انطلقت منها كما ظلت قرارات في أدراج المسؤولين متكدسة مع آلاف الأوراق والسطور الملتوية الأخرى: دون أن ينفذ لها بصيص ضوء أو نسمة ريح لتتحول إلى فعل جاد مخلص.

وتتجدد العروض المسرحية بمهرجاناتها في أكثر من بلد فلا نجد جديداً إلا في العدد لا بالعدة حيث يكون الهدف إرضاءً (للفوق) بأن الكم قد زاد وأن النوع قد تراجع أو ظل مقلداً أو قريباً من مدارس مسرحية تعلمنا منها أو استنسخناها وجئنا بها وما استطعنا إلا بالقليل والنادر لأن نلائمها مع مسرحنا الذي نريد..

عام ١٩٧٣ أتمت لنا محاولة جريئة في بغداد لأن نقدم مسرحية (بونتيلا وتابعه ماتي) لبرتولد برشت تبنى إخراجها المرحوم (إبراهيم جلال) لتقدم بعنوان (البيك والسائق) دون تبديل أو تعديل في النص.. وعرضناها في بغداد ثم في دمشق والقاهرة والاسكندرية..

بعد عرض المسرحية بدمشق جاءنا مدير فرقة فايمار الألمانية وهو أحد مديري مسرح برتولد برشت ومن الذين اشتركوا في مهرجان دمشق نفسه.. جاء مهنئاً بنجاح العرض.. ثم قال:

.لقد شاهدت اليوم مسرحية عربية.. أعني ليست ألمانية بكل ما شهدت وبلا تقليد أو

استنساخ لما نقدمه نحن. مع ذلك كان برتولد برشت موجوداً.

. قلت له: لقد استضفنا برشت فصار ضمن مسرحنا.

. قال: هذا صحيح.

***

هذه المحاولة ومحاولات عديدة أخرى وفي أكثر من بلد عربي - إذا ما استبعدنا واستثنينا المسرح الطارئ على الفهم الحقيقي لفن وثقافة المسرح - أكدت ومازالت تؤكد أن ما نقدمه في مسارحنا ليس (عالة) على مسارح الغرب أو الشرق بل هي بمصافها بوعي وبقدرات ما عادت في غفلة من الزمن الحضاري.. لكن الكثير من مسرحيينا لا زال يتوجس من أن يثبت حضوره وإبداعه الأصيل النابع من عمق وأصالة عطائه..

***

إننا ورغم ما أشرت إليه علينا أن نعيد النظر في تجاربنا نحو الإيجاب والسلب.. وأن نؤكد على أهمية تعاون وتبادل الخبرة في البلد العربي الواحد أولاً بين المسرحيين المبدعين أنفسهم لا أن تقف كل مجموعة ضد أخرى من أجل إلغاء عطاء الآخر وحتى المبدع فيه! بل أن يكون في منافسة شريفة نحو الأفضل.
الاستفادة من الرعيل الأول بما اغنوا وبما أبدعوا.. وأن نتبنى الشباب بصدق حماستهم المثقفة.. بما يقدمون من محاولات إبداعية مطورة لما كان.. وألا نقف موقف المتعالي على الكفاءات الجديدة.. فهي مفتاح المسرح الآتي..

لا بد أن نكون أمناء في اختيار ما نعرض في كل مهرجان عربي أو دولي.

أن تكون هناك تجربة جديدة مضافة إلى تجارب أخرى لنتوحد فيها ونسير معها على درب المسرح الذي نريد.

لقد صار العالم صغيراً لكن الأمل الذي كان يحكم فنان المسرح قد اتسع واتسع حتى صار حلماً.. يحكم الشباب والشيوخ.

فأنا وعمري المسرحي الآن قد بلغ السابعة والستين بسنواته الطويلة وتجاربه الكثيرة والتي تنوعت وتغيرت وتناقضت وتآلفت.. جعلتني محكوماً بالحلم بعد أن اجتزت مرحلة الأمل وصار علي أن أنقل حلمي إلى كل المسرحيين العرب.. وإلى الهيئة العربية للمسرح بالذات لتعمل أو تحاول أن تعمل وأقول: تحاول أكثر من مرة لإزالة السدود والحدود.. وأكرر تحاول لكي يتحقق المسرح العربي الواحد: مدرسة وفناً وفكراً.. دون عزلة عن مسارح العالم بل بتميز جديد به وأصالة عريقة فيه بعد أن نتواصل بيننا ونصل إلى أفضل ما يقدمه أشقاؤنا في هذا البلد أو ذاك.. أن نتبادل الرأي ونكتشف الرؤى سواء ما كان جديداً منها أو التي مازالت تبحث عن السبل الخلاقة للمسرح الآتي لنا وأن تظل الصراحة في الطرح أساساً صادقين مع أنفسنا أولاً.. كي نصل - مهما طال الزمن - إلى سمات وملامح وجذور في الشكل والمضمون ليكون مسرحنا بعدهذا (مصدراً) مسرحياً جديداً لا على صعيد مسارحنا وحدها.. بل على صعيد المسرح العالمي كله.

حلمنا الذي نريده أن يتحقق حاجة نعيش مرارة فقدانها.. ألا يُسأل فناننا إلى أين أنت ذاهب ما دام حاملاً رسالته النبيلة الشريفة يجوب بها خشبة المسرح العربي الواحد فهي هويته وجواز سفره.

لنرفع هذا الشعار المخلص بثقة وإصرار ونخرج به من لقائنا هذا في يوم المسرح العربي ونحاول ونحاول ونحاول تحقيقه على مختلف السبل والمستويات. واعلموا أيها الأصدقاء.. إن هذا الحلم ليس ابن اليوم.. بل هو حلم عدد كثير من مسرحيينا الأوفياء البواسلين الذين فارقونا وغادرونا إلى الأبد.. وهناك من ينتظر.. وأنا أولهم..

يوسف العاني

مثل أول مرة في مسرحية من تأليفه قدمته في ٢٤ شباط عام ١٩٤٤ في الثانوية المركزية ببغداد.

رئيس المركز العراقي للمسرح (ITI) - اليونسكو - ورئيس فرقة المسرح الفني الحديث التي تأسست عام ١٩٥٢، وخريج كلية الحقوق عام ١٩٥٠

كاتب مسرحي بلغت المسرحيات التي كتبها (٤٢) مسرحية، والمسرحيات التي مثل فيها - العراقية والعربية والعالمية - بلغت (٥٨) مسرحية.. وتوج رائداً مسرحياً للمسرح العربي والأفريقي في مهرجان قرطاج المسرحي عام ١٩٨٥.. ونال جائزة التكريم رائداً من رواد المسرح التجريبي في القاهرة عام ٢٠٠٠، ثم نال عشرات الجوائز في مجال التأليف والتمثيل بمهرجانات مسرحية كثيرة.

ممثل وكاتب سينمائي شارك في (١٢) فيلماً منذ أول فيلم عراقي (سعيد أفندي) عام ١٩٥٧.. وشارك في فيلم (اليوم السادس) إخراج يوسف شاهين وفيلم (السنونو لمن يموت في القدس) ومُنح جائزة (رائد السينما) من مؤسسة «معهد العالم العربي» بباريس عام ١٩٩٨ بمهرجان السينما العربية.

أسس مديرية السينما والمسرح عام ١٩٥٩ وكان أول مدير عام لها.

نشر ٢٤ كتاباً في المسرح والسينما والشؤون الثقافية.

شارك في (٦٤) مؤتمراً ومهرجاناً مسرحياً وسينمائياً وثقافياً.

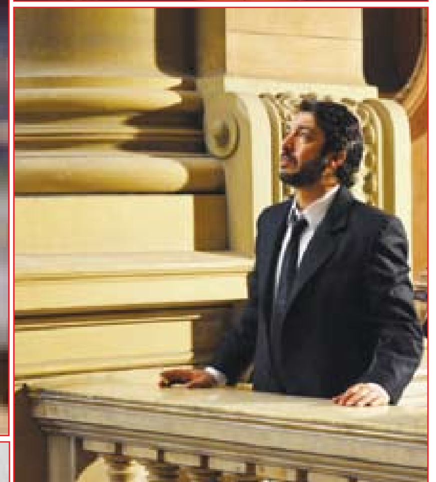
كرم ببغداد في أسبوع (المدى) في شباط ٢٠٠٧ ومُنح لقب (فنان الشعب)

ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae











1 الصورة الفيلمية وإشكالية السرد السينمائي
الوهم الجميل وحقيقة الواقع

2 سؤال الهوية في السينما المغربية
رؤى ووقائع متباينة

3 أفلام الأطفال والمراهقين
عوالم خاصة تستحق مشقة البحث والاهتمام

4 بانوراما كاشفة
السينما الأرجنتينية.. غزارة الإنتاج وقوة الحضور

5 رواية الغريب
من الرواية إلى الفيلم

الوهم الجميل وحقيقة الواقع

د. فايزة يخلف

تمثل الصورة اليوم علامة على ثقافة العصر وهي في السينما الموضوع والأداة والغاية. إنّها باختصار حالة من الاختزال المرئي الجمالي لحدود التجربة الإبداعية الثقافية، وهي من جهة أخرى فضاء لتشكلات البنية السردية الغنية من حيث تمظهراتها المتباينة وتجلّياتها المتراوحة بين الأيقونة واللفظ.

وفي محاولة للموازاة بين عالم الشاشة وبين مساحة العالم الحقيقي يلمأ وفتظهر أهمية الصورة الفيلمية L'image Filmique في نقل وترجمة الواقع وفي بناء المتن الحكائي للفيلم وهكذا فهي تقرّب عالم السينما إلى حد كبير من ظاهر الحياة المرئي، ويعدّ وهم المصداقية أحد خصائصها الهامة والأساسية، ولكن لتلك الحياة بالإضافة إلى ذلك سمة واحدة غريبة، وهي أنّها لا تتكوّن من الواقع كلّه، بل تتكون من أجزاء وقطع، تفصلها عن بعضها أشكال الشاشة وفي عالم السينما إلّا العالم الذي نراه مضافاً إليه التجزّؤ فهو عالم مقسم إلى قطع لكل قطعة درجة من الاستقلال تمتلك نتيجة لها قدرة على التجميعات المركبة، لا تتاح لنا في العالم الحقيقي ويصبح العالم عالماً فنياً مرئياً قوامه ووحدته الأساسية: الصورة الفيلمية.


«يوري لوتمان» Yuri Lotman

إنّ الصورة الفيلمية، بهذا المعنى، هي «متوالية الفطوغرامات الموجودة بين عين الكاميرا وانغلاقها»(١) وهي حسب «يوري لوتمان» Yuri Lotman: «الوحدة الأساسية لعرض الحكي السينمائي»(٢) وباعتبار الصورة الفيلمية من المفاهيم الأساسية للغة السينمائية(٣)، فهي كثيراً ما تتخذ كوحدة لتمييز حدود المكان والزمان الفنّيين ولذلك يمكننا حتى قبل أن نعرف مفهوم الصورة الفيلمية أن نؤكّد الحقيقة القائلة بأنّ فنّ السينما، وهو بصدد إنتاج صورة مرئية متحرّكة للحياة، يقوم بتقطيع تلك الصور إلى أجزاء، ولهذا التقطيع جوانب عديدة، فهو بالنسبة لصانعي الفيلم تقطيع يقوم على إنتاج صور تتتابع وقت العرض بنفس طريقة تتابع الوحدات العروضية وقت قراءة قصيدة من الشعر (لا يمكن للمستمع العادي إدراك الوحدة العروضية الشعرية، ومن ثمّ فهي بالنسبة له غير موجودة). وهذا التقطيع بالنسبة للمشاهد عبارة عن تتابع لقطع تصويرية يدركها كوحدة رغم بعض التغييرات التي تفرضها الصورة الفيلمية في انتقالاتها المتباينة (٤).

وبالنظر إلى ما سبق يمكن القول إنّ الصورة الفيلمية هي وحدة سينمائية دالة، وهي زاوية مفصلية في تحديد منحنى القصص أو السرد السينمائي(٥) لأنّها تجعل من الفيلم بنية سردية واضحة المعالم ونظام قصصي موحد المغزى، وهو ما يجعل جاذبية الصورة الفيلمية تشبه اللّوحة الزيتية في تكامل مكوناتها وفي خصوصية تصميم تحفتها، مع فارق يجدر بنا ملاحظته أنّ الشاشة تبدو لنا ثنائية البعد وثلاثية الأبعاد في آن واحد، أي أنّها تعرض على سطح ثنائي مستو ولكنّها بواسطة الحركة تمنحنا ذلك العمق المحسوس وتلك الحالة الانطباعية التي تكفل لنا الانتقال والتجوال في الزمان

والمكان، الأمر الذي تفتقده اللوحة الزيتية أو اللوحة التشكيلية (٦).

وبين اعتبار الصورة الفيلمية ضرباً من الوهم الجميل وبين من يحسبها ترجمة حقيقية للواقع تبقى الصورة الفيلمية ذلك الإحساس السحري الذي كانت الأسطورة توفّره في الحضارات الأولى، وهي الآن تدخل الملتقى في عالم من الانبهار الجمالي من خلال ما تحقّقه من وحدة وشمولية في التعبير السينمائي.

إنّ الحديث عن الصورة الفيلمية وعن وظيفتها التأسيسية في صياغة معنى الفيلم وعن احتمال معالجتها التي تتراوح بين التناقض والتطرف تارة وبين الجمع بين الدرامي واللادرامي طوراً تحيلنا إلى جملة من التساؤلات حول آليات تشكيل السرد السينمائي وحول شروط تحققه فهل هو ناتج عن تتابع الصور الفيلمية أو المتتاليات السينمائية؟ أم أنّه موكول إلى الحوار باعتبار أنّ فهم الصورة الفيلمية يجب ألا يتم بمعزل عن علاقتها بالصوت..؟ وإذا كان للجوهر الصوتي دلالته في بناء المتن الحكائي، فكيف يمكن أن نترصّد ملامح السرد في السينما الصامتة؟

١ - مفهوم السرد في السينما:

إنّ مقاربة «السرد الفيلمي» تستوجب بالضرورة مقاربة مفهوم السرد باعتباره محور المنهج النقدي في السينما وباعتباره من المفاهيم التي يعتريها لبس نظراً لصعوبة علم السردية Récitologie وغياب توحيد المصطلح في الوضع النقدي العربي.

وعلى خلاف اللبس المفاهيمي الذي يعيشه النقد في العالم العربي، فقد عرفت نظريات السرد في العالم الغربي تطوراً كبيراً، وانفتحت على علوم متعدّدة، وتمكنت في وقت قصير من أن تضاهي نظريات علوم أعتق منها وأسبق ولتبيين المسألة بوضوح أكثر نعرض اتجاهين مختلفين في النظرية ومتفقين في الموضوع ولكل واحد منهما رواده وهما:

أ- «سيميوطيقا السرد» ويمثلها ألجرداس غريماس A. Grémas.

ب- «السرديات» ويمثلها جيرار جينيت G.Genette.

إنّ السعي وراء تحقيق «السردية» كما هو الشأن في الأدب هو الذي حدا بهذين الاتجاهين إلى اختيار مناهج تختلف في الرؤيا وتتفق في الموضوع.

ومن هذا المنطلق كان اهتمام سيميوطيقا السرد بالمحتوى (المدلول) أمراً ذا أهمية، خاصة أنّ المعنى أو المدلول يتميز بالثبات. ممّا يسمح باستنباط الظاهرة السردية ودراستها على مستوى الثبات، علاوة على كون المحتوى أعم وأشمل من «التعبير» الدال الذي يتخذه الاتجاه الآخر منهجاً في التحليل والدراسة تقول «جماعة أنترفيرن» Entervernes في تعريفها للسردية: «إنّها مظهر تتابع الحالات والتحولات المسجل في الخطاب، والضامن لإنتاج المعنى» (٧).

وهكذا تركّز جماعة «سيميوطيقا السرد» على المحتوى لثباته وشموليته وهي رؤية نقدية لمعالجة النصوص واستنباط «السردية» منها فيصبح الهدف من التحليل السيموطيقي هو الإمساك بالمعنى ومن ثمّ الإمساك بالدلالة.

الاختلاف بين «السرد» و«الحكي» هو اختلاف في الوسيلة، أو النهج المعتمد في تحقيق كل نظام، فالحكي يمكن أن نجده في الصورة والحركة والإيقاع... أمّا السرد فهو أخص منه لأنّه يتصل فقط بالنسق اللفظي أو اللغة.. إنّ الحكي حديث الصلة بالخبر لذلك نجده يتضمّن ما يوحى إليه بالمحتوى من خلال حضور المادة الحكائية أو القابلة أن تحكى أمّا السرد فيتعلّق بطريقة تقديم الحكي

أمّا جماعة «السرديات» برئاسة «جيرار جينيت» فلها رأي آخر، رأي يقترب من المعالجة الفنية والجمالية للأثر الفنّي، إنّه الاهتمام «بالدال» كنوع من أنواع البحث عن التحول وعدم الركون إلى الثبات، يقول «جيرار جينيت»: «إنّ الخاصية الأساسية للسردي (السردية) توجد في الصيغة وليس في محتوى المضامين إذ لا وجود للمحتويات الحكائية فهناك تسلسل أفعال أو أحداث قابلة لأن تجسّد من خلال أي صيغة تمثيلية» (٨).

إنّ عملية تضييق مجال السرديات وحصره فقط في صيغة السرد (الخطاب) يدفعنا إلى البحث عن الفروق الموجودة بين مفهومي: السرد والحكي.

٢ - السرد والحكي: Récit – Narration

بالنظر إلى الواقع الثقافي العربي، نجد الاستعمال الشائع في الساحة الثقافية لا يفرق بين مفهومي السرد والحكي لقد شاعت استعمالات متعدّدة في الأبحاث والمقالات مستعملة السرد مكان الحكي والعكس صحيح فأين يكمن إذاً الفرق بين المفهومين وإلى أي مدى يمكن الفصل بينهما؟

«إنّ السرد» لغة، عند العرب، لا يخرج عن مقولة النظم أو التركيب أو النسق الذي ينبني على الترتيب، ونجده في لسان العرب يؤكد على أنّ «سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً أي يتابعه ويستعجل فيه» (٩).

واصطلاحاً حسب تعريف «جيرار جينيت» G.Genette: هو تمثيل لحدث أو مجموعة من الأحداث الحقيقية أو التخيلية عبر اللغة (١٠). وجملة «تمثيل لحدث أو مجموعة من الأحداث التي أوردها «جيرار جينيت» تستوجب ما يلي:

- أحداث متسلسلة.
- شخوص متعدّدة تقوم بهذه الأحداث.
- إطار لهذه الأحداث (المكان، الأشياء...).
- كرونولوجيا الأحداث.

وكذلك جملة «عبر اللغة» تفترض هي الأخرى المقومات الآتية:

- سارد الحكاية أو الراوي narrateur مضمر أو معلن.
- مادة حكائية.
- زاوية أو زوايا نظر متعدّدة.
- متلقي الحكاية، المسرود له (narrataire).

أمّا تعريف - كريستيان ميتز - Christian Metz للسرد فيتعارض مع التعريف السابق، سيما في مجال تخصيص اللغة كوسيلة وحيدة للسرد يقول كريستيان ميتز: «السرد خطاب مغلق يأتي ليحقق مشهداً زمنياً للأحداث» (١١).

إنّ التعارض السالف الذكر يمكن تلمسه في اختلاف الوسيلة، أو على الأقل في شمولية تعريف «ميتز» للسرد، وعدم حصره في اللغة، وما عدا ذلك، فليس ثمة تعارض يذكر، فالمشهد الزمني للأحداث يحيلنا على الأحداث بالنسبة لـ: «جيرار جينيت» ممّا يتطلّبه من شخوص وكرونولوجيا وزوايا نظر...

أمّا «الخطاب المغلق» فيحيلنا مباشرة على أنّ الخطاب له بداية ونهاية رغم أنّه يتوفر على نهاية مفتوحة، إلاّ أنّ النهاية المادية لا مفرّ منها هذا إضافة إلى أنّ «الخطاب» يسمح بالتمييز بين زمنين: زمن الأحداث المسرودة وزمن الخطاب السردي.

وهكذا يتضح أنّ الاختلاف بين «السرد» و«الحكي» هو اختلاف في الوسيلة، أو النهج المعتمد في تحقيق كل نظام فالحكي يمكن أن نجده في الصورة والحركة والإيقاع... أمّا السرد فهو أخص منه لأنّه متصل فقط بالنسق اللفظي أو اللغة.. إنّ الحكي حديث الصلة بالخبر، لذلك نجده يتضمّن ما يوحي إليه بالمحتوى من خلال حضور المادة الحكائية أو القابلة أن تحكى أمّا السرد فيتعلّق بطريقة تقديم الحكي (١٢).

إنّ السرد، بهذا الفهم، غير الحكي، فهو لا يمكن أن يتحقق حسب «جينيت» إلاّ في إطار الأعمال اللفظية، أمّا الحكي فيمكن أن نجده في الأعمال التخييلية وفي الصورة والحركة وغيرهما، وبالتالي يصبح لكل منهما متن اشتغال متباين، ولعلّ هذا ما دفع «جيرار دونيس فارسي» Gérard Denis Farcy إلى اقتراح مصطلح Recitologie مقابل narratologie للتفرقة بين العلمين (١٣).

وتأسيساً على ما سبق، فإنّنا نجد نظامين من «القصص السينمائي» ولكل منهما أسسه وأساليب اشتغاله نظام سردي يقوم على لغة الحوار أو المادة الصوتية بوصفها خاصية أساسية منفصلة عن بقية الخاصيات الأخرى التي تكون عالم الفيلم، ونظام حكائي يحظى فيه الخطاب المرئي بأهمية كبرى إنّه المستوى الذي يشكل جماليات التلقي ويرقى إلى رباطة عقلية مفيدة تعين على التهذيب وتنمية الذكاء، وتقوية مواهب الإدراك والتمييز (١٤).

وما دام الأمر على هذا النحو، فالرؤية النقدية السينمائية تفرض على صاحبها أن يلامس أوجه المفاضلة بين بنية الفضاءات التي تختصر التمفصلات الكبرى للسرد الفيلمي وبين فضاءات الحكي التي تنضوي تحت بنية تداولية بصرية تتمحور بالأساس حول طبيعة الحدث داخل الفيلم، أهميته، قوته وآليات تحوله بين الحدث العابر والحدث المهم وهو تصنيف يفضي إلى مجموعة من الاستنتاجات الهامة بالنسبة للنقد السينمائي وهي كالآتي:

أ- يؤدّي كل نوع إلى بنية مخالفة: الأحداث الأساسية تولد البنية الحكائية الكبرى، والأحداث العابرة تولد الحكايات الصغرى.

ب ـ يتم التمييز في الأحداث بين فصل الحكي وفصل الحكاية، وهو التقابل الدرامي الذي يلخص النموذج السائد المبني على الصراع الأبدي بين الخير والشر (١٥).

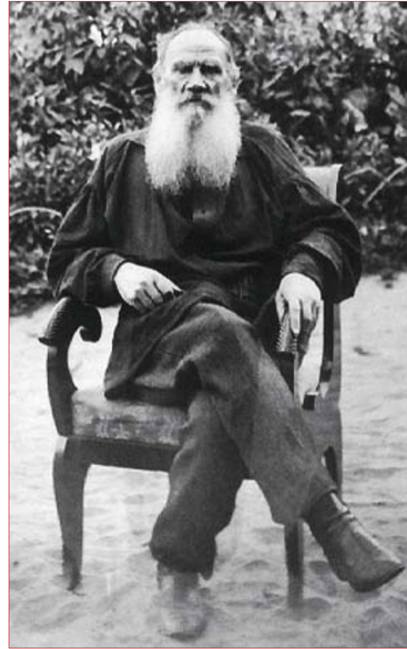
ج ـ أغلبية الأحداث تتحقق بصرياً، أي أنّ أغلب الأحداث تنتمي إلى فعل الحكي الذي تقوم به الكاميرا.

د ـ ينشأ بين الأحداث الأساسية تفاعل تام يحكم ارتباطها بالشخصية المحورية الأساس (١٦).

ولأنّ الحكي يرتبط «بشريط» الصور الذي يعرض على الشاشة، ولأنّنا نعرف أنّنا نشاهد قصة فنية مصورة أي خيطاً متصلاً من العلامات، فنحن نقوم بالضرورة بتحويل تتابع الانطباعات البصرية إلى عناصر ذات معنى وهو ما يفجّر الطاقة التأويلية للسينما الصامتة ويحول نظام المرئي إلى سياق منتج للمعنى.

٢- الحكي السينمائي في مرحلة السينما الصامتة:

لا يمكن أن نغض الطرف عن أعمال رائدي السينما في مرحلتها الأولى وهما الأخوان **Lumière**، إلاّ أنّه، ونحن نحاول مقاربة أسلوب الحكي في السينما الصامتة، لا نجد في أعمال الأخوين ما يثير الانتباه إلى هذه الظاهرة الحكائية، حيث نجد أغلبها عبارة عن تسجيلات لأحداث بسيطة وبطريقة أبسط، لا تتعدى التصوير المباشر بدون تدريب أو تعديل، فعندما نشاهد في فيلم «طفلاً على مائدة الغذاء» أو «مركبة تغادر الميناء» لا ينتابنا شعور بأنّنا نشاهد فيلماً حكائياً بقدر ما نشاهد مجموعة من اللقطات المتتالية التي التقطها المصور وهو ما دفع



«ليون تولستوي» Léon Tolstoï

«ليون تولستوي» **Léon Tolstoï** «وهو من قارب باهتمام كبير تطور السينما، إلى وصف بداياتها الأولى «بالصامت الكبير» (LeGrandmuet(17)). ونظراً لأنّ التقنيات السينمائية لم تكن تعرف آلية الصوت، فقد ظلّت العروض السينمائية صامتة ردحاً من الزمن، لكن هذا الأمر لا يلغي الحديث عن الحكي السينمائي في السينما الصامتة.

فلقد أوضحت الدراسات في علم الإناسة أنّ المجتمعات البدائية اعتمدت على أشكال دلالية عدة لخلق التواصل بينها، فنهجت بذلك أسلوب التواصل بالرقص والإيقاع والدخان... وغيرها من الأساليب، وفي عصرنا الحالي كذلك، ما زالت هناك أساليب عدة للتواصل كالأزياء واللوحات الإشهارية ونظام المرور... كما تطرق إلى ذلك «رولان بارت RolandBarthes» وآخرون في مقالات ودراسات في إطار سيميولوجيا الدلالة.

فالسينما إذاً عندما كانت صامتة، لا يعني أنّها لم تكن تتواصل مع المتلقي، بل كانت تبعث إرساليات عبر لغة بصرية مرئية واضحة ودالة.

وقد يبدو أمراً غامضاً أن نتحدث عن دلالة السينما في غياب اللغة ولكنّها مسألة متاحة عندما يتعلق الأمر بنظام خاص كالنظام السينمائي والقول بـ«نظام سينمائي» يعني الاعتماد على علامات وشيفرات لتحقيق هدف التواصل، لكن قوة العلامة تبقى في قدرتها على التبليغ وعلى تعويض الشيء المرموز إليه (١٨).

وبالرجوع إلى التاريخ الحضاري للبشرية، سنجد نوعين من العلامات والرموز: علامات اعتباطية **Signes Arbitraires** وهي العلامات التي لا يجمع بين أشكالها ودلالاتها أي قاسم مشترك، فهي علامات ناشئة عن عرف واتفاق جماعي، كإشارة الأحمر للخطر أو الأخضر للسلام...

أمّا النوع الثاني فهو «علامات الأشكال **Signes Figuratifsz** أو علامات الأيقونة، وهي علامات ترتبط أشكالها ودلالاتها ارتباطاً قوياً كالصورة مثلاً، ولا أظنّ أنّ لغة السينما ونظامها الأيقوني بعيدان عن هذه الدلالة بل يغترفان منها ويستشرفان المستقبل باجتهاداتهما وما توصلت إليه السيميولوجيا كذلك، كعلم الأشكال بيد أنّ هذا الاغتراف، لا يُغيّب تماماً الشق الثاني للعملية الإبداعية وهو العلامات الاعتباطية أو الإبداع باللغة المكتوبة. يقول «يوري لوتمان **IouriLotmanz**»: «لا يمكن بالمرة أن ننسى أنّ الأساس الفني للسينما له منحى قديم جدّاً يتكون من التعارض الجدلي بين نوعين من الأشكال الرئيسة للعلامات التي تشكل آلية التواصل في المجتمع الإنساني» (١٩).

مع ظهور تقنية المونتاج وتطويره لمسايرة حداثة السينما وسرعة تطورها، تمكن الفن السابع من الاستفادة من هذه الشحنة الجديدة خاصة مع قدوم «الشاشة العريضة» حيث أصبح المونتاج السينمائي للأفلام الروائية الطموحة يتحدّد في مرحلة الإعداد والتصوير أكثر مما يتحدّد في المرحلة التالية خاصة بالتجميع في غرفة المونتاج

وتجب الإشارة، إلى أنّ الحكي الذي نلتمس ملامحه في السينما الصامتة هو «الحكي باللغة السينمائية» (٢٠)، ويعد المونتاج من بين أهم وسائل الحكي السينمائي، فما هو المونتاج ؟ وكيف يمكن أن يتحول إلى أداة حكائية سينمائية ؟

٣ - دلالة المونتاج والبعد التركيبي البنائي:

يعرف جافين ميلار G.Milarz في كتابه «فن المونتاج» المونتاج بكونه: «فن وصل اللقطات السينمائية بعضها في تجميع مع داخلها حتى يكتمل الفيلم صورة وصوتاً في تزامن دقيق وفي شكل فني خلاق يعتمد عليه الفيلم في وقعه واستحواذه على المتفرّج» (٢١).

ولم يكن فن المونتاج بهذا التعريف معروفاً في المرحلة الأولى للسينما حيث كلّف جهله رواد السينما العالمية الأوائل الثمن غالياً مادياً أو معنوياً أو فنياً، خاصة في تلك المرحلة التي كان يصور فيها الفيلم دفعة واحدة يعرض في شكله البدائي، ويحرم في ظل هذا النقص الفني من تلك اللمسة الجمالية السحرية التي يكفلها المونتاج.

وهكذا ومع ظهور تقنية المونتاج وتطويره لمسايرة حداثة السينما وسرعة تطورها، تمكن الفن السابع من الاستفادة من هذه الشحنة الجديدة خاصة مع قدوم «الشاشة العريضة» حيث أصبح المونتاج السينمائي للأفلام الروائية الطموحة يتحدّد في مرحلة الإعداد والتصوير أكثر مما يتحدّد في المرحلة التالية خاصة بالتجميع في غرفة المونتاج (٢٢)، ويمكن الحديث في هذا الصدد عن قسمين للمونتاج قسم يختص بمونتاج الصورة، وهو قديم النشأة والتطور، وقسم يهتم بمونتاج الصوت، وهو حديث النشأة حيث لم يتم اقتحام المؤثرات الصوتية والخدع والإيهام الخارجي عالم الفيلم إلاّ حديثاً.

وقد تمكّن «ازنشتاين» S.M.Eisenstein وهو رائد هذا الفن أن يحدّد خمسة طرق للمونتاج واعتبر «المونتاج المتري الرياضي الخالص» الذي يكون المعنى نتيجة لقفزة شعورية يقوم بها المشاهد بين فترتين من الاستعارة المرئية، أهم هذه الطرق (٢٣)، والمونتاج في شموليته عند «ازنشتاين» قوة حكائية خلاقة في الفيلم وهو «الوسيلة التي تصبح «الخلية» الواحدة عن طريقها وحدة سينمائية حية، وهو المبدأ الحي الذي يعطي معنى للقطات الفجة» (٢٤).

إنّ الطبيعة الاتفاقية التي يوفرها المونتاج للصورة الفيلمية هي التي تجعل منها نسقاً دلالياً موحداً، وهي التي تتسامى بها إلى وحدة بنائية تسير في تكامل وانسجام مع ما قبلها وما بعدها من صور فبفضل المونتاج تتغلب الصورة الفيلمية أو اللقطة بالمعنى السينمائي التقني على عزلتها عن طريق التتالي الزمني، وليس تتابع لقطتين -كما يذكر منظّرو السينما في العشرينيات- هو مجموعهما بل هو اندماجهما في وحدة دلالية مركبة من مستوى أعلى (٢٥).

وهكذا ومن منظور السيميائيات السردية، ينتقل المونتاج من تجليه الخطابي التصويري إلى أوجه اشتغاله الدلالي، ويصبح في هذا المستوى مركزاً أو بؤرة لتوليد المعنى وإنتاج الرموز (٢٦).

ورغم أنّ ما أوردناه من مفاهيم -السرد والحكي- يتعلق بالمرجعية النظرية التي تنتمي إلى الفكر السينمائي الغربي، فإنّ ما نتوخاه من خلال هذه الدّراسة، هو محاولة تأصيل المفاهيم والمصطلحات النقدية السينمائية من جهة وتبيان مدى تكاملها من جهة أخرى، ذلك أنّ كل نشاط إنساني وكل حقل من حقول المعرفة البشرية يتوفر على مجموعة كبيرة من المفاهيم، التي تختص بإطار فكري وفلسفي مستقل ولكنّها ترتبط فيما بينها داخل الحقل الواحد على هيئة نظام متكامل.

وهكذا سيكون منهجي منطلق الحديث من السينما، الاتجاه إبستيمولوجياً إلى مفهوم اللغة الفيلمية Langage Filmique ويقصد بها «الشكل أو الدال الفيلمي المكون للوسيط، وهو ثنائي القناة، إذ يدرك بواسطة السمع والبصر» (٢٧).

فاللغة الفيلمية إذن، تتكون من «اللغة البصرية» و«اللغة السمعية» والتعالق بينهما، ودراسة «اللغة الفيلمية» تستوجب دراسة اللغتين أولاً والعلاقة بينهما ثانياً.

وبهذا يكون ما استنتجناه من تكامل بين نظام السرد والحكي هو نفسه ما ذهبت إليه

المقاربة النقدية المعاصرة في السينما، والتي انتهت إلى ترابط المحدّدات العامة للغة الفيلمية والتي تتكون أساساً من أدوات بصرية: حركات الكاميرا والتأطير وزوايا النظر وأدوات سمعية: الكلام والموسيقى والتعليق وغيرها من المؤثرات الصوتية. إنّ السينما بهذا الطرح بنية دلالية وتداولية ومعرفية مادتها الأولية الصورة الفيلمية التي تحمل في طياتها حقيقة خاصة ومعقدة(٢٨) إنّها لغة تشكيلية ولفظية مايالترميز شرك الحقل السينمائي فيه مصطلحات موحدة مع حقول معرفية متعدّدة ومن هذه المفاهيم والمصطلحات المعرفية نذكر: الحاكي، الراوي، البُنى الحكائية، السردية... وهي أدوات تحيلنا على عالم الكتابة الروائية خاصة.

وقد تمكّن مارسيل مارتن Marcel Martin من أن يضع للصورة الفيلمية قواعد تؤسس هويتها وتحدّد معالمها الدلالية وندرج فيما يلي هذه القواعد على الشكل التالي:(٢٩).

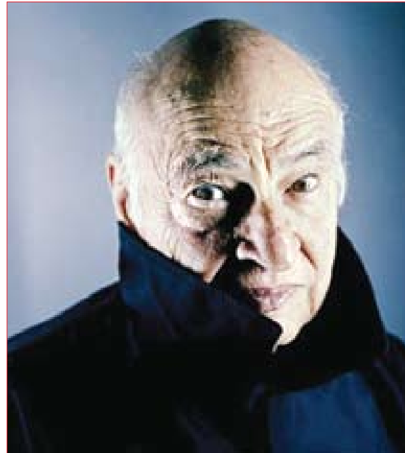
١ـ الصورة الفيلمية حقيقة مادية ذات قيمة شكلية.

٢ـ الصورة الفيلمية حقيقة جمالية ذات قيمة مؤثرة.

٣ـ الصورة الفيلمية حقيقة ثقافية ذات قيمة دالة.

٤ـ الصورة الفيلمية قيمة جمالية.

وبهذه الخاصية الرابعة يلتقي «مارسيل مارتن» مع «إدغار موران» Edgar Morin حين يقول: «الصورة الفيلمية قيمة جمالية، وتتجلّى هذه القيمة بالضبط في التقاء المعرفة المنطقية والمشاركة الذاتية»(٣٠).



مارسيل مارتن Marcel Martin

ويؤدّي هذا الرفع من قيمة الإبداع السينمائي، ومن تميّز الصورة الفيلمية، ودورها كدال سردي، إلى خصوصية الحقل السينمائي والتي تحدّد امتيازاته التي يجملها «أندري بازان» André Bazin في قوله: «ما يجب تأكيده أنّ السينما فن له إمكانيات ليست بالضرورة متوفرة في باقي الفنون الأخرى... هي تواصل وجداني بقدر ما هي لقاء فكري وتفاعل جمالي مع الصورة... وهذا هو ما على الناقد السينمائي بلورته وشحذه في ذهن المتفرج للانتباه إليه وتعاطيه» (٣١).

الهوامش:

(1) Serge Eisenstein: Oeuvres Choisies, 6 Tomes. T.2.M. Iskousstro G4691^ P 290.
(2) Iouri Lotman: Semantique et esthetique du Cinéma, Edition Lociales- Paris, P 48.
(3) عبد الرزاق الزاهير: «السرد الفيلمي ـــ قراءة سيميائية» دار توبقال للنشر 1993 ص 74.
(4) نفس المرجع ص 75.
(5) مجلة الفن السابع. العدد 19 يونيو 1999 ص 71.
(6) Alexandre Astruc: Revue de l'écran Français, N?:604, Juin 1974, P60.
(7) Groupe d'entervernes: Analyse sémiotique des textes, presse universitaires de Lyon 1984, P 14.
(8) Gérard Genette: nouveau discours du récit, senil, 1983, p 12.
(9) ابن منظور: لسان العرب. المجموعة 3. ص 213.
(10) Gérard Genette: Figure II, Paris, Seuil, 1969, P 35.
(11) Christian Metz: Essais sur la Signification au Cinema, Tome1 Klincksieck, 1975, P 25.
(12) سعيد يقطين. «نظريات السرد وموضوعها في المصطلح السردي» مجلة علامات. العدد 6. سنة 1996 ص 45.
(13) Gérard Denis Fancy:z De l'obstination narratologique Gpoétique N:68, Novembre 1986, P 419.
(14) Francis Vanoye: Récit écrit, récit filmique, Paris: Edition Cedic, 1979, P 23.
(15) Jean Louis Leutrat: Le cinéma en perspective, Paris: la collection universitaire de proche, 1999, P 38.
(16) IBID , P 40.
(17) David Bordwell: Narration in the fiction film, londres Routledge, 1988, P34.
(18) Laurent Jullier: L'écran postmoderne, Paris: L'harmatton, 1998, P 16.
(19) Iouri Lotman, Sémantique et esthétique du cinéma, Op, cit, P 16.
(20) Francis Vanoye: récit écrit, récit filmique, op, cit, P71.
(21) جافين ميلار: «فن المونتاج» ترجمة أحمد الحضري. الهيئة العامة المصرية للكتاب 1987 ص 13.
(22) ج. دادلي أندرو: «نظريات الفيلم الكبرى» سلسلة الألف كتاب. 1987 ص 57.
(23) نفس المرجع السابق. ص 70.
(24) Laurent Jullier: Cinéma et Cognition, Paris: L?harmattan, 2002, P 57.
(25) René - Prédal: La critique de Cinéma, Paris: edition Dunod 2003, P 106.
(26) Iouri Lotman: Sémiotique et esthétique du cinéma, op, cit, P 98.
(27) René -` Prédal: la critique du cinéma, op, cit, P71.
(28) Dominique Château: esthétique du cinéma, Paris: édition, P.U.F, 1999, P122.
(29) Marcel Martin: Le Langage Cinématographique, E.D,Cerf - Parid , 1992, P 21.
(30) Edgar Morin: Le Cinéma ou l'homme imaginaire, P 161.
(31) لوزيت فارينو: من كتاب «لغة الصورة» لروي آدمز. ترجمة سعيد عبد المحسن. الهيئة العامة للكتاب. ط 1. 1992 ص 8.

سؤال الهوية في السينما المغربية

رؤى ووقائع متباينة

د.عزالدين الوافي



نقرّ بداية أن سؤالاً كهذا لا يهب نفسه بسهولة للمكاشفة لكونه ملتبساً وحربائياً في نفس الوقت، وإثارته تعتبر بمثابة فتح لباب الشبهات من طرف الذين يعتبرون أنفسهم حداثيين مئة بالمئة، أو من الذين يعتبرون أنفسهم مدافعين عن صرح الهوية والخصوصية ببلادنا. لذا فإننا سنثير من الأسئلة أكثر مما سنقدم من أجوبة، ويبقى سؤال الهوية لدى البعض إما شراً خالصاً أو خيراً خالصاً ولا سبيل بينهما في ما الحقيقة أن الدراسة والتحليل يجب أن تكون القاعدة الأساسية لكل مكونات السينما بشقيها الجمالي والدلالي من دون هاجس الرقابة الذاتية أو استرضاء أطراف ما من خلال بعض الإملاءات الخارجة عن نطاق البحث العلمي الجاد.

الهوية كمفهوم إشكالي

نرى أن الهوية وجه آخر لمسألتي التعددية والآخر، فأنت عربي ومسلم في نظر من؟ ومن موقع من؟ بل حتى المسافة التي نأخذها لإصدار الأحكام حول ماهية هذا الفيلم أو ذاك وخطابه الإيديولوجي الذي يبسطه أو يدافع عنه بشكل واضح أو ملتبس، تجعل منا مؤولين فقط وذوي مرجعيات قد تبدو للبعض نسبية في أحكامها في ما قد يعتبرها الآخر عين المقدس. لكن إلى أي حد استطاعت السينما المغربية أن تجيب عن سؤال إشكالي كهذا؟

ظل سؤال الهوية في السينما المغربية شبه مغيب أو متناول بشكل محتشم بالرغم من أهميته وحساسيته. وللتوضيح فالفيلم لا يصرح أنني سأتناول هذا المظهر أو ذاك من مظاهر الهوية وسوف أعرضه على الجمهور، لأن الهوية ليست مادية وقابلة للمس بل هي إحساس وشعور بالانتماء وكذلك فالمخرج ليس مطالباً بتقديم حلول حول مفهوم التميز أو الخصوصية الثقافية. وبالتالي فأسئلة الهوية تطرحها وتناقشها فعليات المجتمع المدني المهتمة بالشأن الثقافي والفني من خلال ما يقدم من أعمال وأنشطة تتفاعل بدورها عبر دورات الإنتاج وشبكات التلقي.

اعتبر السينمائي المغربي أن انشغالات أخرى كالتوزيع والإنتاج والدعم أولى بالاهتمام، أما

الجمهور فيكفيه أن يعلم أن الفيلم مغربي ليصدر عليه حكماً مسبقاً انطلاقاً من أحكام جاهزة قد يعتبرها البعض متسرعة وظالمة فيما رأى البعض الآخر أنها تنم عن حس وذكاء طبيعيين. فما هي يا ترى الهوية الثقافية للفيلم؟ وهل هناك قطب واحد للهوية أم هناك أقطاب متعددة لها؟ وهل نتحدث عن هوية بسيطة أو مركبة من خلال عناصر تجمع بين ما هو إفريقي وأمازيغي وعربي ثم مسلم؟

إن أسئلة كهاته لا يمكن الحسم فيها طالما أن المجتمعات ذات الأعراق والإثنيات واللهجات المتعددة تشهد مجموعة من التحولات وتجد نفسها في كل مرحلة مجبرة على الإجابة عن أسئلة جديدة ولعل سؤال من نحن وإشكالية الأصالة والمعاصرة باتت تتنكر اليوم وتحت أقنعة متعددة في مجالات يكون فيها الإبداع السينمائي في واجهة الفعل الثقافي والاجتماعي ومطالباً بالكشف عن منطلقاته وخلفياته هذا ليس في المغرب فحسب ولكن حتى في دول أوروبية فيما بينها، أو في مواجهة الثقافة الأمريكية كما تكرسها أفلام هوليوود وهو ما يعرف بالاستثناء الثقافي. أثار فيلم ماروك لليلى المراكشي خلال الدورة الأخيرة لمهرجان الفيلم الوطني بطنجة مجموعة من الأسئلة ومن ضمنها سؤال الهوية في السينما المغربية وبإمكاننا إضافة فيلم ماتريدوه لولا لنبيل عيوش الذي يؤكد مخرجه على هوية الفيلم المغربي ما دامت جنسية مخرجه مغربية فيما يذهب منتقدوه لكون الفيلم فرنسياً أو أمريكياً ما دامت الجهات المنتجة له كذلك. ويمكن لقضية التمويل الأجنبي وفضاءات التصوير وخلفية المخرج الفكرية وطرق معالجته للموضوع أن تعقد مسارات تحليل هوية الفيلم وتلقيه بظلال على كل من التأويل والتأويل المضاد.

برزت أصوات تنادي بمقاطعة منتوجات الغرب وعلى رأسها السينما لأنها رأس الحربة في نشر قيم الانحلال والتفسخ القيمي فيما حاولت أصوات أخرى الاستفادة من الوسائط البصرية شريطة الحفاظ على مكوناتها الثقافية واللغوية والدينية

الهوية سؤال بأجوبة متعددة

إذا كان البعض يرى أن سؤالاً كهذا قد تم الحسم فيه لصالح مجموعة من المبادئ الثابتة والتمثلات الثقافية التي يجب على كل منتوج فني أن يمتثل لها، وذلك تفادياً لأي مروق أو ردة عن ثوابت الأمة ومكوناتها، فالبعض الآخر كان له رأي مختلف لأنه قدر أن سؤال الهوية سؤال منفتح على تعدد القراءات. بالتالي فهو مفهوم جدلي يتغذى على مجموعة من الثقافات وليس جامداً أو منحصراً في منظومة معرفية واحدة.

نزعم أن طرح مثل هذه الأسئلة يثير نوعاً من الحساسية في تناول المكونات الثقافية للإبداع عموماً وللسينما بشكل خاص. لقد سبق إثارتها حول الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية أو مع ثنائية المحلية والكونية. من هنا أصر المدافعون عن حرية التعبير لكونها جزءاً هاماً من سؤال الهوية، وهو ما يخول لكل سينمائي أن يتناول الموضوع الذي يعرضه فيلمه من خلال زاويته وتماشياً مع قناعاته حيث يمسي من حق كل الفاعلين في الحقل السينمائي بدءاً بكتاب السيناريو والمخرجين والنقاد بإنتاج مجموعة من الخطابات السينمائية الموازية لباقي الإنتاجات والأنساق الثقافية التي تتناول الجسد المغربي في كل أبعاده وتجلياته من دون عقدة خوف أو رقابة ذاتية.

وبما أن الثقافة مرتبطة بالهوية، فالغلو في التفكير يؤدي إلى التكفير الأحادي الضيق، ويكون دائماً على حساب الغير. وبالتالي تتحول الهوية إلى سيف مسلط على من يملك رأياً مخالفاً أو يطرح المسألة الثقافية من منظور مغاير هذا ما يجعل البعض يستكين لدفء التعريفات والتصنيفات لتكون الغاية في نهاية المطاف إقصاء لكل تعددية في تناول مفهوم وإشكالية الهوية مشهرين سيوفهم فيما قد يعتبرونه مؤامرة أو على الأقل، استلاباً مغلفاً بقيم الحداثة وحرية التعبير.

يبدو أن العراك الثقافي الذي يشهده العالم اليوم والمغرب ليس بمنأى عنه، يعود لانفتاح الحدود وتجاذب الأطراف الفاعلة في الحقل السينمائي مع كل التصورات التي قد يحملها كل طرف حول المرأة والجنس والدين. ولعل السينما والشبكات الإعلامية قد سهلت من هذا لكنها أعادت للواجهة سؤال الحفاظ على الهوية مخافة الانجراف والانمحاء تحت ضربات الغزو وغطرسة الصورة كمساهم فعلي في تشكيل المتخيل الجمعي لجماعات بشرية واسعة.

من هنا برزت أصوات تنادي بمقاطعة منتوجات الغرب وعلى رأسها السينما لأنها رأس الحربة في نشر قيم الانحلال والتفسخ القيمي فيما حاولت أصوات أخرى الاستفادة من الوسائط البصرية شريطة الحفاظ على

مكوناتها الثقافية واللغوية والدينية. ويظل السؤال حول درجات تناول المخرجين والمخرجات المغاربة لقضايا تعتبر من قبيل المسكوت عنه والتي تنطلق بجرأة من قاعدة حرية التعبير لكنها تستلزم قدراً من المسؤولية.

سؤال الهوية سينمائياً

مثل هذا الإشكال لم يطرح نفسه بالحدة التي طرحها اليوم وخصوصاً بعد ظهور حركات تدعو لإدانة أعمال سينمائية سواء من داخل المغرب أو من خارجه، ولنا في أعمال عبد القادر لقطع خير مثال وهو الذي اشتغل على التابو الجنسي خصوصاً في فيلمه حب في الدار البيضاء الذي تضمن مجموعة من المشاهد الساخنة التي أثارت حفيظة المحافظين أو فيلم لحظة ظلام لمخرجه نبيل عيوش الذي استطاع أن يقسم الجسم الثقافي بلغت مداه قبة البرلمان، حيث ظل المعني بالأمر رافضاً التغيير أو حذف أية مشاهد باعتبار الفيلم جزءاً واحداً.

أعتقد أن الفضل يعود لمخرجين مغاربة في الخارج ساهموا في تأجيج واستفزاز مثل هذه الأسئلة التي أرى أنها صحية ويجب الاستفادة منها من أجل خلق نقاش واسع حول المشروع المجتمعي والثقافي الذي يدمغ كل الثقافات ويقبل بها. هؤلاء المخرجون أمثال فروخي والجزولي والنجار، وبلعباس، وقصاري، والمراكشي، والخماري ذهبوا برؤية عن مغرب ما. والتقت رؤاهم في مسافة معينة عن مغرب جديد لم يعشه السينمائيون الأوائل بعد مرحلة الاستقلال والذين ظلوا منشغلين في أفلامهم بواقع الإنسان المغربي ومشاكله الاجتماعية كالفقر والحرمان والهجرة، والزواج والتقاعد، أو مشاكله السياسية كالانتخابات والاعتقال، والقمع.

لا ينفي البعض وجود نوع من صراع الأجيال في السينما المغربية الجديدة، لكون هذا الصراع احتد على يد مخرجين ومخرجات حملوا معاول الهدم فطرحوا أسئلة راهنة ومحرجة عن سلطة الأب وجمود التقاليد كما هو الحال في فيلم في بيت أبي لفاطمة الجبلي أو ظاهرة الفقر كما في فيلم العيون الجافة لنرجس النجار أو حتى حرية اختيار الأصدقاء وممارسة العلاقات معهم من دون اعتبار لا إلى العامل الديني ولا الاجتماعي ولو خارج مؤسسة الزواج كما في فيلم ماروك.

أرى أن إشكالية الهوية ما كانت لتطرح نفسها بهذه الحدة لولا هذا الحراك السينمائي الذي حملته أفلام أنتجت بشراكة أو بشكل مستقل في فرنسا تحديداً. هذا أعاد فكرة الأنا بمضامينها الفكرية ورموزها الشفوية والتراثية، وكذا دلالاتها الرمزية المتجلية في طقوس العائلة المغربية المحافظة على الدين واللغة في مواجهة موقف مخالف قطعاً لا يعير أي اهتمام لمثل هذه الاعتبارات، بل قد يعتبرها وجهاً من أوجه التخلف.

يظل سؤال الهوية متضمناً الرؤى ووقائع متباينة. وهو ما بات معروفاً في السينما المغربية من خلال الإنتاج المشترك أو الدعم الأجنبي حيث يصر البعض على أن هذا الدعم يبقى مشروطاً بمجموعة من التنازلات اللغوية والثقافية على حساب مقومات الهوية وأنه في العمق لا يكون بريئاً أو مجانياً.

الملاحظ وقد عاينا ذلك من خلال المهرجان الأول للفيلم المغاربي بوجدة – أن الأفلام المدعومة من جهات فرنسية تستند أو تدافع عن سلوكيات تسمي نفسها تحررية. في المقابل نلمس سلوكيات أخرى نفهم أنها محافظة أو متخلفة، حيث تجد بطلات هذه الأفلام أنفسهن في مواجهة ترسانة من الأفكار المتعصبة التي تتدخل في اختيارات الفرد ومعتقداته. الشيء الذي لا ينزع عن هذه الأفلام الطابع الإيديولوجي المقارع لثقافة بلدان تعتبر نفسها مستهدفة في هويتها وفي عقر دارها، بل أحياناً من مال شعوبها.

الأمر أخذ طابعاً صداميّاً بالنظر لمرتكزات فريق المحافظين الذين يرون أن السينما شأنها شأن كل الأشكال التعبيرية الأخرى التي لابد أن تنطبع بطابع الخصوصية عاكسة بذلك الثقافة الوطنية والهوية الدينية. يأخذ هذا المنحى شكلاً تصاعدياً لأنه يعتبر أن كل تشكيك في المقومات الثقافية للمجتمع وعلى رأسها المعتقدات إعلاناً للحرب وخدشاً للمشاعر لكن فريق الإصلاحيين ينعتون هذا الفكر بالمتعصب مدعين أنه بداية إجهاض مجتمع التعددية وحرية التعبير وإعلاناً عن ملامح نوعية في إصدار الأحكام الجاهزة والرقابة الفكرية.

قد نصف هذه الحالة بالفصام نظراً لوجود مرجعيتين متباينتين في الحكم على هوية هذا الفيلم أو ذاك، مرجعية «غربية» أو هكذا يحلو للبعض أن يسميها وذلك بما تتضمنه من حرية في اعتبار المسألة الدينية شأناً شخصياً مثلاً مقابل مرجعية ترتكز على اللغة العربية والدين الإسلامي كما هي معروفة من خلال أحكامه الفقهية والتشريعية.

نقول إن سؤال الهوية سؤال مركب وليس بمقدورنا استيراد قيم بديلة أو صنع أخرى كماركة محلية ومسجلة وهو مرتبط بتفرعات سوسيوثقافية أخرى. غير أن هذا السؤال لا

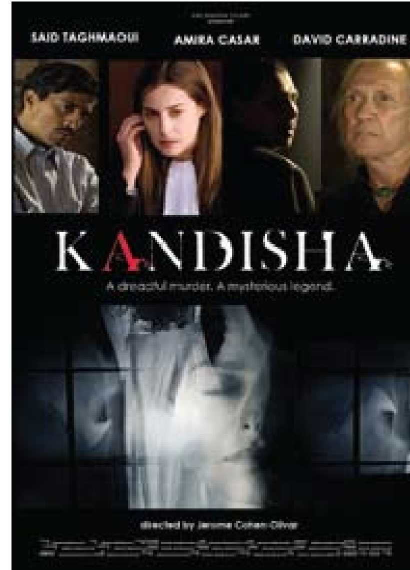
يعني أصحاب القرار السياسي فقط، لكن كل المثقفين والسينمائيين، كما أن الفيلم لا يمكن أن يكون مجرد زاوية ومشهد وميزانية، لكنه أيضاً وبشكل ملح نتاج فكري يتضمن مجموعة من التصورات والقيم الثقافية والفكرية.



جيروم كوهين أوليفار

إذا كان البعض يرفض أن تسقط عنهم صفة الانتماء للمغرب ونعت أفلامهم بالأجنبية، يصر البعض الآخر على أن جنسية المخرج واسمه مثلاً كافيان لإضفاء صفة الثقافة والهوية على أعماله، بل قد يذهب مخرجون آخرون إلى أن وضع صينية وبراد على طاولة أو لبس جلابية وبُلغة علامة من علامات إثبات الهوية والانتماء للثقافة العربية، بل لا مانع إذا تحدث حبيب مع حبيبته باللغة الفرنسية لأن ذلك موجود في كنف مجتمعنا. سنركز على فيلمين لمعالجة هذه الثيمة بين حجاب الحب لعزيز السالمي وقانديشة لجيروم كوهين أوليفار، قانديشة الأسطورة كانت محجبة بمعنى أنها ظلت خلف غمام الغموض والحكاية. والحجاب هنا كمرادف للهالة التي ولدتها هذه المرأة عبر قرون متعددة، هنا القرين محقيقة ظل موضوعها يلهب المشاعر المغربية بكل مكوناتها الثقافية والعرقية، ومن ثمة صلح الاشتغال عليها كرمز وكأسطورة تحمل دلالات قد تغني عن المنحى التأويلي الذي لا يستطيع أن ينأى بنفسه عن كل الإسقاطات الذاتية في فك

شيفرات الفيلمين بالرغم من تباين نوعيتهما ونحو لغتهما السينمائية.
فإذا أراد فيلم قنديشة أن ينبش في الذاكرة



المغربية بترسباتها الشعبية عربية وأمازيغية ويهودية فإنه استطاع على الأقل، وهذا مشهود له بذلك في استرجاع أسطورة ظلت غابرة في قاع الشعور الجمعي للمغاربة إلى دائرة الضوء ورصدها ثم تسجيلها فيما يمكن تسميته بإنتاج المغاربة لصور عن ذواتهم التاريخية والسوسيولوجية. وهذا أمر هام بالنسبة للاشتغال على الموروث الثقافي سينمائياً، كما أن الفيلم صنف نفسه منذ البداية في نوع الفانتاستيك والروحاني لكنه مشبع بالماضي يدمج القضية النسائية جاعلاً إياها كمتكأ موضوعاتي ونضالي يسعف الفيلم على الأقل في الدفاع عن قضية معاصرة.

هو لم يحسم نفسه في محاولة تقديم الفصل الحاسم حتى في الاعتقاد بفكرة قانديشة لأنه وبالرغم من تسجيل السيناريو للحظات قوية لصالح إثبات وجود شخصية قانديشة التي

لعبت دورها الممثلة الكردية الأصل أميرة قصار ومحاولته خلق نوع من التردد في القبول بفكرة قانديشة بين مشكك ومؤمن بها وذلك بالدفع بالمشاهد أو المشاهدة للتقلب بين الحقيقة التاريخية وخيال السينما.

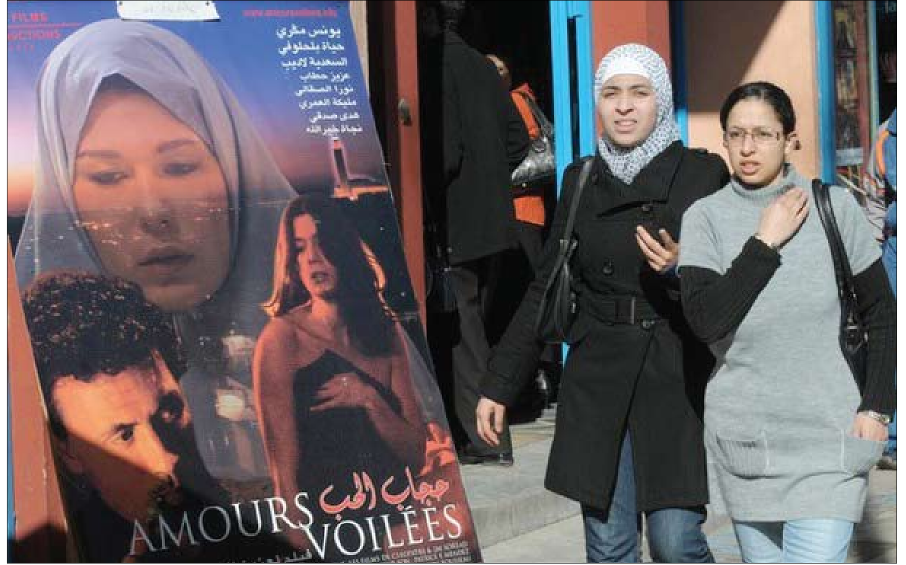


عزيز السالمي

وإذا انطلقنا من فكرة تحرر المرأة من كل القيود الاجتماعية معتبرين بطلات فيلم حجاب الحب للسالمي نوعاً من الاستمرارية النوعية لقانديشة الأسطورة فإن النقاش سيأخذ مسار البحث عن مدى قدرة حفيدات قانديشة المرأة المناضلة ضد الاستعمار البرتغالي والمنتقمة للقيم والحق والحب من حمل مشعل التحرر أو على الأقل أن يحظين بما حظيت به الأسطورة من اهتمام وعناية.

يبدو أن فيلم السالمي ارتكز على عينات اجتماعية بسيطة وبسيطة سينمائياً لأسقاط عديد من قضايا الفيلم في نقل الواقع على اعتبار أن مظاهر استغلال الحجاب موجودة في المجتمع ولا داعي لإنكارها، وأن كل حاملة له قد تستتر خلفه لقضاء مآرب وخصوصاً الظفر بزوج بالنسبة للواتي فاتهن قطار الزواج.

لم يحسم فيلم قانديشة بشكل نهائي في انتصار الأسطورة على الواقع، بل ترك الباب مترعاً على مصراعيه للمشاهدين



والسينمائيين أن يجدوا أو لا يجدوا شيئاً من ذواتهم في قضية القتل التي ما هي في نهاية المطاف سوى مبرر فني لبسط عوالم الفيلم. بالمقابل يبدو لي أن حجاب الحب طرح قضية المرأة وكأن همها الأوحد هو الحجاب فقط أي أن ترتديه وتكون في انسجام مع سلطة الأنا الأعلى أو تتخلى عنه مع تحقيق هويتها كذات وكجسد.


السالمي مع أبطال فيلم حجاب الحب

صحيح أن فيلم حجاب الحب استطاع اللعب على هذه الثنائية التي تغذي نوعاً من الفصام الفكري والثقافي بين أفراد المجتمع، غير أن الطرح الفكري ظل منحازاً لكونه لم يقدم كما فعل فيلم قانديشة الرؤية الموازية للحجاب من أجل خلق ديناميكية في الرؤية وخلق نوع من التوازن الفني بالرغم من الغموض في طريقة بناء الأحداث التي قد يقال إنه مقصود، لكنه قد يعبر أيضاً عن موقف المخرج من قانديشة المتذبذب بحكم ارتباطها بين ما هو حكائي وما هو ذاتي.

صحيح أيضاً أن الفيلم كان وسيكون مثار جدل لدى المشاهدين لحساسية الموضوع وراهنيته. لقد اعتبر منتج الفيلم حكيم صحراوي حجاب الحب كطرح لنماذج نسائية مركبة من دون أي حكم قيمي. غير أنني أرى أن الفيلم لم يفلح في إبراز شخصيات مركبة سواء بالمعنى الدرامي أو بالمعنى التمثيلي للأداء حيث ظلت الممثلات بمن فيهن البتول الذي أدت دورها حياة لحوضي بنوع من الاحترافية الممزوجة بالعفوية الجميلة، يحمن حول الذكر يونس مكري وكأنه أسطورة زمانه مع العلم أن أداءه كان باهتاً ولم يملك من المزايا السينمائية سوى كونه نجماً وسيماً وكأن هذا وحده كاف ليشفع له لجرّ أربع نساء للمحاولة بكسب حبه أو الزواج به. حتى البطلة ظلت دوافعها باهتة وغير مقنعة للتخلي عن الحجاب مخافة فقدان حمزة البطل الذي خططت له ممثلة السعدية لاديب المتميزة أيضاً للظفر به أو سرقته منها ولوحظ سقوط الفيلم في الافتعال المسرحي وطغيان الحوار على الإيحاء وجمالية المشاهد.

من هنا يمكن القول إن القضية الكبرى التي حاول الفيلم إثارتها، وهذا أمر هام لم يفلح في بسط خيوط كتابتها بشكل مقنع يعطي للممثلات دوافع قوية وينفذ لدواخلها لإبراز حالات التشرذم والتمزق التي تعيشها من خلال إلزامية التشبث بالتقاليد والأعراف، ومن جهة أخرى حرية الاختيار بدءاً بشريك الحياة أو بنمط العيش الذي ترضاه المرأة لنفسها.

يظل سؤال الهوية متضمناً لرؤى ووقائع متباينة. وهو ما بات معروفاً في السينما المغربية من خلال الإنتاج المشترك أو الدعم الأجنبي حيث يصر البعض على أن هذا الدعم يبقى مشروطاً بمجموعة من التنازلات اللغوية والثقافية على حساب مقومات الهوية وأنه في العمق لا يكون بريئاً أو مجانياً

لذلك تبرز بحدة قيمة المرجعيات التي ينطلق منها مخرج الفيلم في التعامل مع بعض قضايا الأمة التي تشكل في نظر فقهائها والمدافعين عن صرح هويتها خطاً أحمر لا يجب تجاوزه. المخرج ينطلق من وضعيته كقارئ للمشهد الاجتماعي والثقافي

وكمنخرط في عملية اقتصادية وإبداعية بامتياز. هو يستعمل الشريط السينمائي ليبسط موقفه من قضايا مجتمعية قد لا يعتبرها تابوهاً، بل من حق الجميع أن يناقشها ويحللها.

سيكون للفيلمين نجاح تجاري ملحوظ بالنظر للحساسية الثقافية والفكرية التي يثيرانها كل من موقعه. فقاد يشة مثير من خلال عنوانه وطريقة سرده وعوالمه التي أفلح الديكور والإنارة في الزيادة من جماليتهما، فضلاً عن حضور نجوم سينمائية عالمية كدافيد كارادين وهيام عباس. نفس الشيء بالنسبة لفيلم حجاب الحب الذي وظف مسألة الحجاب كموضوع مثير للجدل عربياً بالرغم من تباين المواقف الفنية من استقباله سينمائياً.

يمكن عموماً أن تشكل مسألة الهوية في أية سينما موضوعاً إشكالياً بامتياز. الأساس هو ترك الأحكام الجاهزة والحكم المسبق على نوايا المخرجين حتى يثبت «تورطهم» في تمويل مشبوه أو الدعاية لجهات مغرضة أو أشياء من هذا القبيل.

لا يمكننا أن نحول النقاش السينمائي إلى اختزال مطلق حول ما يجب وما لا يجب. السينما هي فن التلميح وليس التصريح. فن يعتمد على الإيحاءات الشاعرية المحفزة والمنشطة لمخيلة المشاهد. لكن عندما يتغير مثلاً نوع الفيلم فالأمر قد يختلف. قد نسمح لفيلم تسجيلي حول ظاهرة اجتماعية تشكل تابوهاً ما لا نسمحه لفيلم خيال.

دعوى نقل الواقع قد يكون عذراً مطاطياً لحرفية فاجعة وصادمة. ندرك أننا لا يمكن أن ننقل الواقع كما هو بدعوى أن الفيلم أمين ولا يختلق أشياء لأنه ينقل فقط ما نراه جميعاً.

أولاً، السينما ليست نقلاً للواقع، بل هي عجنه بماء الإبداع وتجاوزه بأدوات كل شكل تعبيري على حدة. بعض ضعاف العقول ما زالوا متشبثين بمفهوم واقعية الفيلم حيث إنه كلما زادت نسبة هذا المعطى أحسوا بأن الفيلم جزء من الحياة لأنه يشبههم. لذلك نلمس بعض المسنين عندما يشاهدون فيلماً فيه القتل يتساءلون هل هذا الفعل حقيقي.
ثانياً، قد يتبنى المخرج مفهوم السينما كتماس مع الحياة في عنفها وجنونها ولغة شوارعها كفيلم كازانيكرا وهو اختيار له مبرراته وخلفيته الفنية والجمالية. كما أنه موقف يجب أن نحترمه لأنه بقدر ما يسيء عري واقع ما، فإنه وهذا هو الأجمل، سيثير من الأسئلة والنقاش ما يورط الجميع في جعل السينما لا تنفصل عن الشأن العام وعما هو فني وأخلاقي.

ثالثاً، يرى البعض أن التجديد في الرؤية السينمائية لا بد أن يمر عبر كسر بعض الأنماط والقوالب الثابتة في الثقافة السينمائية. ويتأتى ذلك من خلال النبش فيما يعرف عند بوعلي ياسين بالثالوث المحرم أي: الدين، والسياسة، والجنس.

قد تختلف المعالجة الدرامية لهذه الموضوعات حسب خلفية كل فيلم. منها ما يسقط في الشعاراتية والتحليق حول الموضوع دون النفاذ إلى صلبه كأفلام سنوات الرصاص مع تباين ما. ونعرف أن الرقابة تمارس على ما هو سياسي أكثر مما هو جنسي أو ديني. الجنس يسلي، يثير ويجلب المشاهدين.



e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

سلسلة إشراقات

تُعنى سلسلة إشراقات بالنصوص الندية والمشغولة بفتنتها الأولى، ولكن حضورها مشتعل دائماً بالأسئلة وبحرقة الإبداع ورجفته العارمة في الروح. هذا واختارت دائرة الثقافة والإعلام أن تنحاز لهذا الإبداع النقي والذهاب بثقة لشق الظلام والتجاهل الإعلامي، كي تحجز له مكاناً في قادم الشعر والقصة والرواية والنقد. كما تشكل هذه السلسلة رئة تحتضن الأنفاس الباهرة وتنتظر بشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

لذا تدعو دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة أبناء وبنات الإمارات كتّاب وكاتبات القصة والشعر والرواية أن ينضموا إلى كوكبة المبدعين الذين تتبنى كتاباتهم من خلال إصداراتها، دعماً لهم ولمسيرة الأدب في الوطن

ترسل المشاركات إلى:
قسم الدراسات والنشر
ص. ب ٥١١٩ الشارقة
دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف : ٥٦٧١١١٦ - ٠٠٩٧١٦
برّاق : ٥٦٦٢١٢٦ - ٠٠٩٧١٦

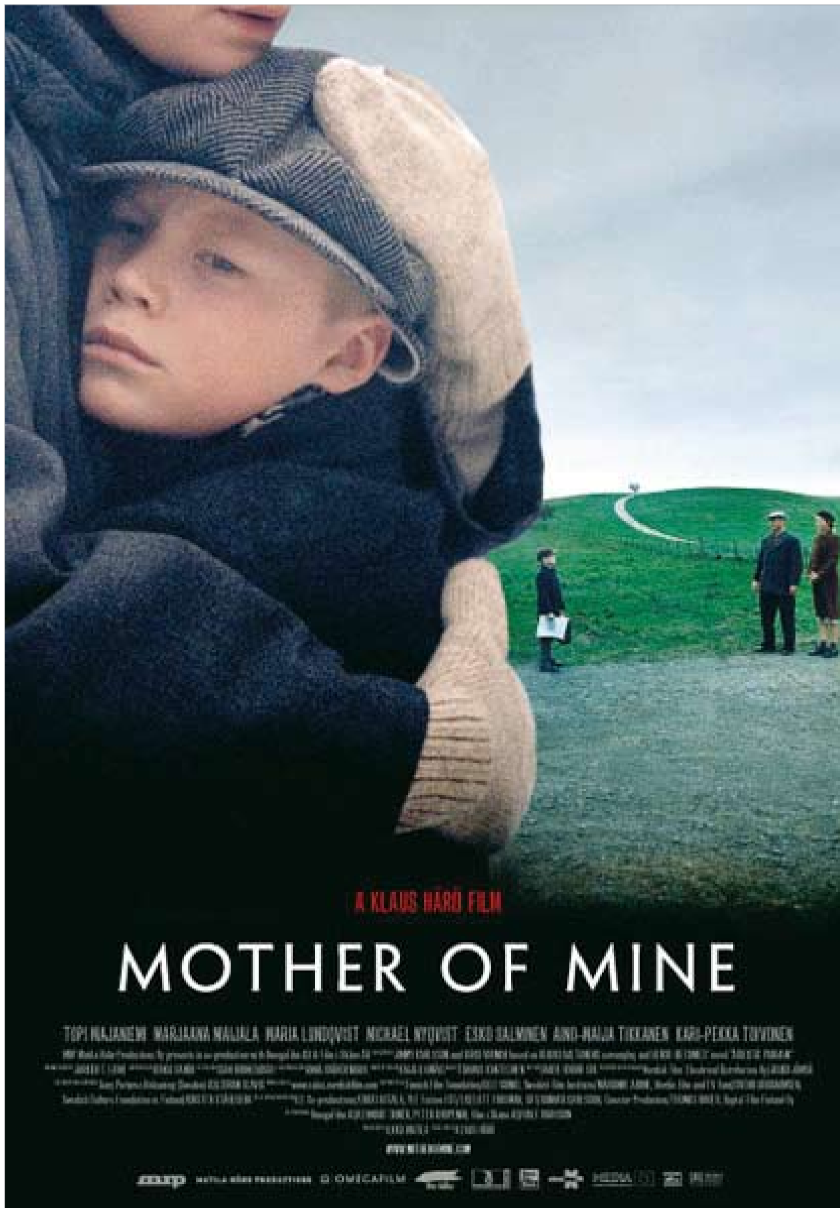
أفلام الأطفال والمراهقين

عوالم خاصة تستحق مشقة البحث والاهتمام

عبادة تقلا

تستحق عوالم الأطفال والمراهقين بكل ما فيها من خصوصية وتميز أن تفرد لها أشرطة السينما الكثير من أمتارها وأن تقدمها كقضية أساسية لا مجرد قضية عابرة على أطراف قضايا أخرى.

في وقفتنا هذه نخوض في عوالم فيلمين روائيين وآخر وثائقي، نجح صناعهم في القبض على لحظات خاصة ليحملونا إلى عمق مشاكل الأطفال والمراهقين لنتقاسم معهم عذوبة الابتسامة، ونشاطرهم دقائق الألم والمعاناة.



أولاً: الفيلم الفنلندي «أمي أنا»
طفولة يتنازعها عالمان

يستحق الفيلم الفنلندي «أمي أنا» التوقف عنده لأسباب عدة لعل من أهمها تلك القضية الحساسة التي يطرحها والمتمثلة بقيام السويد بتأمين منازل مؤقتة لسبعين ألفاً من الأطفال الفنلنديين الذين عصفت الحرب ببلادهم في عام ١٩٤٣، ليضعنا أمام تجربة أحد أولئك الأطفال وهو «إيرو» الذي يفجع بموت والده ثم يجد نفسه رغماً عنه منتزعاً من بيته وأمه، مرمياً في أرض غريبة، بين أناس يراهم للمرة الأولى ولغة بالكاد يعرف بعض كلماتها.

يلقى إيرو ترحيباً كبيراً من الأب البديل الذي يسعى منذ اللحظات الأولى لإدخال الصغير في حياته

الجديدة بكثير من المحبة والتفهم، لكنه يعيش في الوقت ذاته رفضاً صريحاً وصراعاً طويلاً قبل أن تفتح له الأم البديلة «سينا» قلبها وذاكرتها وتخبره أنها تمنت أن يرسل الها ابنتاً لا صبياً، وتقص عليه في أرض المقبرة حكاية ابنتها التي قضت غرقاً وهي في السادسة من عمرها لتسمح بعد ذلك بدخول غرفة الصغيرة الراحلة والعيش فيها بدل المطبخ الذي كان مكان نومه، ثم يلتقط الجميع صورة تذكارية تؤكد تحولهم إلى عائلة حقيقية.



صراع آخر عاشه «إيرو» مع أمه كيرستي التي أرسلت مرة تطلب من سينا إبقاء الولد لديها كونها ستسافر إلى ألمانيا مع عشيقها وهو القرار الذي لم تلبث أن تراجعت عنه بعد فشل علاقتها مع الألماني، لتطالب بولدها الذي لم يعد يثق بها، والذي بات معتقداً أنها في أي لحظة ستكون مستعدة للتخلي عنه وهو ما تمثل في رفضه مغادرة بيته الجديد صارخاً بأعلى صوته: ماما سينا! لنرى سينا بعدها تركض وراء السيارة يتملكها الإحساس أنها فقدت ابنتها للمرة الثانية.

هذا من ناحية فكرة الفيلم ومعالجتها، أما من الناحية الإخراجية فلقد وضعنا المخرج كلاوس هارو أمام صورة أنيقة ساهم في إبرازها ريف فنلندي وسويدي ساحر إضافة إلى كوادر مشغولة بعناية فائقة، بحيث كان واضحاً الاهتمام بعمق الكادر ولعبة الظل والنور مع استخدام جذاب للفوكس إضافة إلى اقتصاد كبير في الفعل، وهو ما تمثل في عدة مشاهد من بينها إيصال خبر موت الأب ببساطة وعمق شديدين، وفي مشهد خاطف تجلى في ظهور رجل الدين قرب بيت الأم وطفلها اللذين فهما من تعابير وجهه كل شيء، أما الممثلون فقد وفقوا بالشغل على الصمت في أوقات كثيرة وقدم معظمهم أداء حاراً لا يشبه بأي حال من الأحوال جليد تلك البقعة من العالم.

من الأمور اللافتة أيضاً تصوير مشاهد إيرو الطفل بالألوان، أما مشاهده الجديدة أثناء حواراته مع أمه في فنلندا عن فترة الحرب وأحاسيسه في تلك المرحلة أو مشاهده في السويد عندما عاد إلى بيته القديم ليشهد جنازة أمه سينا، فلقد تم تصويرها بالأبيض والأسود للدلالة على أن فترة وجود الصغير في السويد مثلت له المرحلة الأكثر إشراقاً في تجربته الحياتية بعد كل تلك السنوات، وهو ما يختصره في العبارة التي قالها لأمه: أشعر أن جزءاً مني بقي في السويد.

«أمي أنا»، واحد من العروض السينمائية اللافتة والجديرة بالمتابعة وهو يمثل فرصة طيبة للاطلاع على الإنتاجات الحديثة في بلد قليلاً ما تتاح لنا فرصة متابعة آخر ما وصلت إليه السينما فيه.

ثانياً:

الفيلم الوثائقي ثلاث غرف للسوداوية:

المزج الموفق بين الدراما والتسجيل

يمكن تصنيف الفيلم الوثائقي «ثلاث غرف للسوداوية» لمخرجته الدنماركية بييريو هونكاسالو من حيث موضوعه ضمن قائمة الأفلام المدافعة عن حقوق الطفل في العالم، حيث تروي المخرجة عبر ثلاثة أجزاء أطلقت عليها تسمية الغرف حكاية جيل من الأطفال بين روسيا والشيشان.

في الغرفة الأولى المسماة «الحنين» نحن مع أطفال روس تتراوح أعمارهم بين العاشرة

والرابعة عشرة يتلقون تدريباتهم في مدرسة عسكرية روسية كي يصبحوا أبطال المستقبل، أطفال ملتقطون من الشوارع أو من وسط عائلات مدمنة، وراء كل واحد منهم حكاية، ومع الحكاية بذور موهبة ما، فأحدهم يصنع الدمى وآخر يكتب الشعر مختصراً طموحه بعبارة: أريد أن أحلم مثل بوشكين.

ينجح الفيلم في نقل إحساس الوحشة والبعد الذي يعيشه أولئك الأطفال الذين يعاملون كعسكريين حقيقيين يتصلون بأقربائهم لإخبارهم بمواعيد الخروج، وتواجه أحدهم وهو يتصل عبارة تقول: لا تثرثر على الهاتف، فالثرثرة كنز للجاسوس.
تعرض على الأطفال مشاهد من حوادث الإرهاب التي تعرضت لها روسيا مؤخراً، وتبرز معاناة الطفل سيرغي ابن الرابعة عشرة والذي يضطهده الآخرون ظناً منهم أنه شيشاني بينما هو من أب روسي قتل عند قصف غروزني.

يفتح باب الغرفة الثانية المسماة «التنفس» على العاصمة الشيشانية غروزني حيث يقرأ اللونان الأبيض والأسود معالم مدينة شبه مدمرة تعوي الكلاب في ساحاتها وتستبدل ألعاب أطفالها بمسدسات وبنادق وهمية، لكن الحياة تستمر برغم كل ذلك الخراب.

نبقى لدقائق مع الصمت والصورة، وهما ينقلان تفاصيل مدينة أرهقتها الحرب قبل أن نلتقي بخديجة التي تعمل على التقاط الأطفال من بين ركام غروزني.

تصل خديجة إلى أحد المنازل، حيث تتعرف إلى امرأة قتل زوجها، وارتمت في فراشها أسيرة المرض بينما ينتشر أطفالها من حولها.

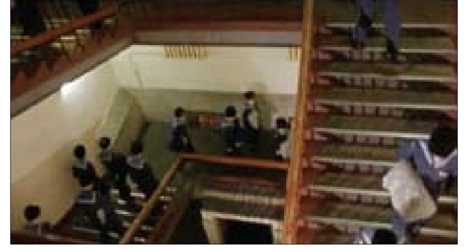


لحظات مؤثرة تقضيها خديجة مع العائلة قبل أن تأخذ توقيع الأم لتصطحب الأولاد، وتترك أمهم أسيرة مرضها وصمتها تمر الحافلة بشوارع ليس فيها إلا الدمار والمجنزرات، على وقع غناء شجي ولقطات مذهلة للأطفال وخديجة مع غبش الزجاج الذي يعكس غبش الواقع ومرارة التجربة.

مع مراع شاسعة وصور ملونة ندخل الغرفة الثالثة، المسماة «التذكر»، إنها أنغوشيا، أربعة كيلومترات عن حدود الشيشان، حيث يزرع هناك معسكر للاجئين الشيشان.

تقوم خديجة بالاعتناء بأطفال يقومون بأعمال مشابهة لأقرانهم في المدرسة











العسكرية، أطفال عرفوا القهر والانتهاك لطفولتهم، أحدهم تعرض لاعتداء جنسي من جنودروس، وآخر يدعى آدم، قتل والده في حرب الشيشان الأولى وفقدت والدته مدرسة اللغة العربية عقلها، وكادت تلقي به من الطابق التاسع.

نكون في المخيم أمام رجال يمارسون طقوساً دينية إسلامية تشبه المولوية بمشاركة الأطفال، فنشعر أننا أمام استلاب آخر للطفولة، استلاب ديني هذه المرة، إذ يبدو التأثر الكبير في عيون الأطفال الغارقة في الدمع، بينما أصوات الذكر تتردد في أصقاع أنغوشيا.

يتابع الأطفال مشاهد القصف من خلال النافذة قبل أن ينتهي الفيلم على مشهد قطار طويل يهدر في لحظة صمت عابرة.

«ثلاث غرف للسوداوية» فيلم أكثر من حزين، مؤلم في طرحه، ولكنه في الوقت ذاته ممتع على أكثر من مستوى، لعل أول تلك المستويات التصوير الذي قامت به مخرجة الفيلم نفسها، وهي التي أنهت دراسة التصوير السينمائي في الحادية والعشرين وعملت مديرة تصوير لأكثر من خمسة وعشرين عاماً.

لقد أدت الصورة في الفيلم وظيفة بالغة الأهمية في نقل الأجواء الخاصة للفيلم، ورصد ما يعتمل في دواخل الشخصيات المنكسرة.

أما المستوى الثاني فهو موضوع المزج بين الدراما والتسجيل، بل طغيان الناحية الدرامية، بحيث كنا في حضرة الكثير من العواطف والحكايات، ولم يكن صوت الراوي يتدخل إلا لإعطاء تعريف موجز لبعض الشخصيات. كما لا يمكننا في المستوى الثالث إغفال لعب المخرجة على الصمت، ذلك الصمت الذي نجح في إيصال ما تريده بكل بساطة وعمق.

«ثلاث غرف للسوداوية»، فيلم يستحق المتابعة بفضل جرعتي الألم والمتعة اللتين يحقن بهما متابعيه.

ثالثاً: فيلم «المراوغة»:
الإدارة المميزة للممثلين المراهقين

يسلط فيلم المراوغة لمخرجه المتميز عبد اللطيف قشيش الضوء على حياة مجموعة من اليافعين في أحد التجمعات السكنية التي يقطنها المهاجرون لنتعرف على عبد الكريم (كريمو) ابن الخمس عشرة سنة الذي يعيش مع والدته في ظل غياب الأب في السجن في انتظار محاكمة عن جريمة لم نعرف عنها شيئاً.



تنقلب حياة كريمو في تلك اللحظة التي يلتقي فيها مع الشقراء ليديا وهي ترتدي الفستان الذي ستؤدي به دورها في مسرحية لعبة الحب والمصادفة لمؤلفها ماريفو فيتخلى عن حبيبته ماغالي ليصبح جل اهتمامه منحصراً في إقناع رشيد بالتخلي له عن دور آرلوكان في المسرحية ليكون إلى جانب ليديا، ويجد مساحة مناسبة ليبوح لها بعواطفه التي فجرها ذلك اللقاء المفاجئ.

ينجح كريمو في مسعاه بعد قيامه برشوة رشيد بأغراض كثيرة يخرجها من صندوق يحتفظ به في مكان سري، لكن المشاكل الحقيقية تبدأ بمواجهته منذ لقائه الأول مع النص المسرحي ذي الحجم الكبير، إذ يبدو غير قادر على تذكر أي شيء منه فيطلب مساعدة ليديا المزهوة بأدائها المميز والمستمتعة بلعب دور المعلمة في البروفات التي توافق على إجرائها مع كريمو.

في إحدى تلك البروفات يحاول كريمو تقبيل ليديا عنوة فيسقطان عن المقعد، ثم يتجرأ ويسألها إن كانت توافق على الخروج معه فتطلب منه إمهالها كي تفكر في طلبه.

لكن ذلك لا يغير في الأمر شيئاً ويبقى كريمو عرضة لسخرية طلاب الصف وهو يقف صامتاً في مواجهة المعلمة التي تطلب منه الاستمتاع بالتمثيل: استمتع بتخليك عن شخصيتك الأساسية وفي الوقت نفسه تفقد المعلمة هدوءها ويعلو صراخها فيغادر كريمو الصف وسط صمت الطلاب الممزوج بالخوف والترقب.

يعود الدور إلى رشيد وينجح مع ليديا وبقية الطلاب في تقديم عرض مميز بمناسبة عيد المدرسة أما كريمو فيكتفي بمراقبتهم من خلف زجاج النافذة ثم الهروب إلى منزله، بينما تطلق ليديا ضحكة انتصارها وسط أجواء يعمها الفرح قبل أن تتوجه إلى منزل كريمو الذي يسمع نداءها لكنه يفضل البقاء مع عوالم هروبه.

ما يحسب لعبد اللطيف قشيش في هذا الفيلم هو حسن تعامله مع ممثليه اليافعين الذين نجحوا في حمل الفيلم وحدهم، وخصوصاً الممثلة الشابة سارة فورستييه في أدائها اللافت لدور ليديا بحيوية مدهشة وتوهج استثنائي أهّلها للحصول على سيزار أفضل ممثلة واعدة في عام ٢٠٠٥، إضافة إلى جائزة أفضل ممثلة في المهرجان الدولي لأفلام الحب.

كما أدى الشاب عثمان خراز دور كريمو بحساسية عالية في التعامل مع شخصية تعاني انكساراً ما في داخلها، انكساراً ربما يكون غياب الأب أحد أسبابه، إضافة إلى اشتغال عثمان على الصمت في فترات طويلة من زمن الفيلم ونجاحه في خلق تعاطف كبير معه، وقد نال الفيلم ترشيحاً لجائزة أفضل ممثل واعد في عام ٢٠٠٥.

دون أن نقلل من أداء بقية شباب العمل، وخاصة الشابة صابرينا وزّاني.
كما ننوه بتلك الكاميرا القلقة التي تعكس قلق شخصيات العمل والتي برع المخرج في استخدامها وخاصة في مشاهد الملاحقات بين كريمو وليديا التي اتسمت بمراقبة حارة من كريمو لليديا بكل تفاصيلها الأنثوية.

كما نجح الفيلم في نقل ذلك المكان الذي يسكنه المهاجرون إن كان عبر الألوان الباردة التي غطت المساكن، أو عبر أماكن تجمع الشباب التي تظهرهم محشورين دائماً أو عن طريق إحساسنا الدائم أن أولئك الشباب مشحونون إلى أقصى درجة وعلى أهبة انفجار وشيك.
أما أهم المآخذ على الفيلم فتظهر في الكم الكبير من المشاهد المسرحية التي يحفل بها



وخاصة مشاهد البروفات التي بدت بروفة حقيقية لمسرحية طويلة مترافقة بشرثرة لن يتأثر الفيلم لو حذف الكثير منها، وهو ما يقودنا إلى موضوع حاجة الفيلم إلى ضبط عن طريق إعادة مونتاج الكثير من مشاهده.

رابعاً:

الفيلم التسجيلي السوري «حجر أسود»

الأطفال يسردون حكاية طفولتهم المرهقة:

يعود إنتاج الفيلم الوثائقي «حجر أسود» لمخرجه نضال الدبس إلى عام ٢٠٠٦، وهو العام الذي شهد مشاركة الفيلم في أكثر من مهرجان سينمائي مثل مهرجان سينما الواقع في باريس ومهرجان ليدز السينمائي، كما حظي بتنويه خاص أثناء مشاركته في مهرجان الإسماعيلية الدولي في العام نفسه. منذ بداية الفيلم الذي كتب له السيناريو خالد خليفة، وتولت إدارة تصويره مديرة التصوير الشابة جود كوراني تشعر وكأنك أمام سينما طريق وثائقية، فالأطفال الخارجون من حي فقير في أحد ضواحي دمشق يقصون علينا حكاياتهم وهم على ظهر الطنبر متوجهين لجمع علب البلاستيك والحديد والشمع وغيرها من الأشياء التي يبيعونها في سبيل إعالة أسرهم.

يروي لنا محمد الذي لم يتجاوز الخامسة عشرة من عمره حكاية تنقله بين مهن مختلفة لم ترق له، فمن نجار إلى حداد إلى عامل في معمل الصمغ، وعندما ندخل منزله ونتعرف إلى عائلته نرى والدته تطلق عليه لقب الأب الحنون للعائلة، في ظل غياب الأب. أما أخوته فجميعهم خارج المدرسة، أحدهم منزو لا يكلم أحداً، وترى الأم أن ذلك يرجع لما كان يراه من سلوك والده الذي كان يسكر ويضرب الأم ويطردهم خارج المنزل. بينما تحلم أخته بتعلم شيء يفيدها في حياتها، ويحميها من الشعور بالاختناق، متمنية عودة الأب الذي لا تحمل له في ذاكرتها إلا صورة ضربه المبرح!

ونعود لاحقاً لنلتقي بنموذج شاب لشقيقة محمد ونقصد صديقه يسرا ذات السنوات العشر، والتي نسيت كيف تكتب اسمها ولم يتبق في مخيلتها من أيام المدرسة إلا ضرب المعلم لها ولزميلتها وسجنهما في غرفة الفئران.

ـ تبقى الكاميرا مع الأطفال في حواراتهم الصبيانية ومغامراتهم الصغيرة، تتابعهم بانسيابية فنشعر أنهم نسوا وجودها تماماً، وهم يعملون أو يمضون أوقات فراغهم في المسبح أو في صالات الكمبيوتر.

كما يمر الفيلم على كثير من المظاهر السلبية التي تتعرض لها الطفولة، فمن العنف إلى المخدرات ومن الأمية إلى الاعتداء الجنسي على الأطفال.

ـ يختتم الفيلم على مشوار للأطفال في سوق الحميدية، مع تناول العصير ومن ثم دخول إحدى صالات السينما والذهاب إلى حديقة الحيوان لينتهي المطاف بهم في جبل قاسيون الذي وصلوه من طريق خاص بهم كما علمنا من المخرج لاحقاً.

ـ أثناء ذلك المشوار الترفيهي نتوقف مع رامي الذي يصر على أنهم شباب وجدوا ليعملوا، وهم لا يطلبون من الناس شيئاً، وليسوا مشردين بل معيلين لأسرهم.

ـ يعد الفيلم حدثاً لمخرجه نضال الدبس عن عمله على كسب ثقة الأطفال وهو ما جعلهم يظهرون مرتاحين إلى درجة كبيرة، كما أنه ترك لهم الحرية في اختيار أماكن جلوسهم، والزاوية التي توضع فيها الكاميرا.

ـ أما عن علاقة فريق العمل مع الأطفال فلقد أخبرنا أنهم عاشوا تفاصيل حياتهم، وكانوا معهم حتى خارج أوقات التصوير، كما ساعدوهم أحياناً في عملهم.

كما رأى أن الفيلم يدق جرساً ينبهنا إلى أين وصلنا، ولكن مع كل ذلك لا يزال بإمكاننا مساعدة أولئك الأطفال الذين لم يتخلوا عن الطفل الساكن في داخلهم.

ـ «حجر أسود» الذي أنجز بالتعاون مع منظمة اليونيسيف، فيلم يحتل الموضوع بطولته، ويسرد الأطفال فيه حكاياتهم بأنفسهم مشغول بعناية يقف وراءها مخرج

متمكن وطاقم عمل متميز وإن كنا أخذ على الفيلم هبوط إيقاعه في الدقائق الأخيرة فإن ذلك لا يقلل أبداً من أهميته ومن حساسية القضية التي أثارها.

ننوه أخيراً بأن الكثيرين سجلوا استغرابهم كيف لم يحصل الفيلم على جائزة أفضل فيلم سوري التي يتم تقديمها لأول مرة في تظاهرة أيام سينما الواقع!

خامساً: فيلم بوريس ريجي التسجيلي قصيدة الألم والخيبة:

في فيلمها التسجيلي «بوريس ريجي» تبحث المخرجة الهولندية أليونا فان دير هورست المولودة في موسكو، عن أسباب انتحار الشاعر الروسي الشاب «بوريس ريجي» في عام ٢٠٠١، ولكن يبدو أن ذلك البحث يحملها ويحملنا للدخول في تفاصيل حياة جيل بأكمله، جيل وصفه الشاعر بوريس ريجي مرة بأنه جيل الحراس الشخصيين مع العصابات.

ندخل في الفيلم إلى تلك المنطقة التي عاش فيها الشاعر وترك قصائد كثيرة تتحدث عن بؤس الحياة فيها والتي يطلق عليها اسم «خردة المعادن»، ترصد الكاميرا وحشة المنطقة وتلك الكآبة التي تغلف وجوه الناس، والصمت الذي يطغى عليهم.

ترافقها زوجة الشاعر التي تحتفظ بالكثير من تفاصيل حياة ذلك الشاب، تحدثنا عن الندبة التي في وجهه، والتي روى روايات مختلفة بشأنها لكثير من الأشخاص الذين صدقوه حتى عندما قال إنها نجمت عن عراك مع القوقازيين بينما هي في الحقيقة ندبة إثر سقوط في أيام الطفولة.

تأملنا في تلك الندبة يجعلنا نقرأ فيها موقفاً مسبقاً من الحياة شرخاً داخلياً لم يستطع بوريس التأقلم معه، فوصل إلى التخلص منه نهائياً بالانتحار!



الشاعر بوريس ريجي Boris Ryzhy

تحاور المخرجة ابن الشاعر، الذي يبدو وقد اتخذ موقفاً من والده، فهو لا يقرأ قصائده ولا يحبها، ويرى أن بإمكانه تدبر حياته بدونها، كما يبدو وانتحار والده وقد ترك عنده صدمة جعلته يرى الأب غبياً أزعج الآخرين بفعلته. حتى إن العنف يبدو وقد تمكن من ذلك الصبي الذي يتشاجر مع الصبية رافعاً شعار أنك إن لم تضرب فستضرب.

أوصى الشاعر أن يدفن في مقبرة ضمت رفاقه، «أين لفظت آخر أنفاسي، في دفء باريس أو في برد لندن القارس، دعوا عظامي الحزينة تعود إلى مقبرة مجهولة في يسفيردلوفسك».

ـ وعندما يصل بحث المخرجة إلى أحد أصدقاء المدرسة عند بوريس يتحدث ذلك الصديق عن بوريس بأنه كان وغداً جميلاً، وفي الوقت ذاته نرى مقابلة لبوريس على التلفزيون يتحدث فيها عن أصدقائه الذين يحبونه كما يحبهم ولا يهمهم سواء كتب قصائد أم لم يكتب.

كما يرينا ذلك الصديق صوراً من أيام طفولتهم في الاتحاد السوفييتي مؤكداً أنهم عاشوا طفولة رائعة واعتقدوا أن المستقبل سيكون عظيماً.

ثم يعود للحديث عن بوريس أنه أحب الفقراء وتعاطف معهم كثيراً.

تعود المخرجة قبل نهاية الفيلم للحديث مع آرتيوم ابن الشاعر وتسأله عن الشعراء فيجيبها أن والده امتلك الكثير من العواطف مثل بقية الشعراء وهو ما يجعلهم لا يشعرون فقط بآلامهم بل بآلام غيرهم وهو متعب جداً وخاصة في روسيا. تسأله المخرجة لماذا؟ فيجيب: لأنها بلد العصابات!

ـ فيلم بوريس ريجي الحائز جائزة النقاد في مهرجان الفيلم الهولندي وجائزة أفضل فيلم تسجيلي متوسط في مهرجان أمستردام التسجيلي الدولي، فيلم عن الحب والحياة وأحلام الطفولة وخيبات الشباب، فيلم يحمل إدانة قاسية لمرحلة صعبة في حياة روسيا، إدانة للبيروسترويكا وما جلبته إلى ذلك البلد، فيه مزيج من التراجيديا والكوميديا، وهو ما كان يتبدى في نظرات بوريس وتعليقاته: إذا كان الشخص شاعراً فهذه مأساة وحدها ولا يحتاج إلى مأساة جديدة.

كما لا يفوتنا التنويه باللقطات المأخوذة للشاعر بالأبيض والأسود وهو يدخن في أرض خراب، فنشعر بها تحمل حنيناً لزمن يفتقده وبكاء على أصدقاء أصبحوا رجال مافيا ثم مات الكثير منهم.

ولكن برغم كل ذلك الألم يبقى الحب في رأي بوريس أقوى من الموت!

السينما الأرجنتينية.. غزارة الإنتاج وقوة الحضور

بانوراما كاشفة

عبدالرحمن حمادي

حصل الفيلم الأرجنتيني على أوسكار أفضل فيلم أجنبي عام 1910 وهو فيلم (السرّ في عيونهم) للمخرج الأرجنتيني خوان خوسيه فكان خوسيه في السينما معادلاً لمارادونا كرة القدم، حتى إن الرئيسة الأرجنتينية استقبلته بعد حصوله على الأوسكار، واعتبرته نصراً للأرجنتين ولكل دول أمريكا اللاتينية.

هذا يعني أن هناك سينما قوية في الأرجنتين ولها حضور بين الناس يعادل حضور كرة القدم، وإذا كان قدرنا في زمن السينما الجميل أن لا نرى أي فيلم أرجنتيني في صالاتنا.

فقد عوضنا النشاط السينمائي الجيد الذي تقوم به سفارات الأرجنتين في البلاد العربية، فمنذ الثمانينيات وهذه السفارات تقيم أسابيع للأفلام الأرجنتينية بالتعاون مع معهد سرفانتس وهو ما جعل المهتم بالسينما يشاهد كمّاً جيداً من أفلام السينما الأرجنتينية ففي هذه الأسابيع ما بين دمشق وبيروت والقاهرة أتيح لنا مثلاً مشاهدة أحدث ما تنتجه السينما الأرجنتينية، ومنها فيلم (الإشارة) لريكاردو دارين، وهو أحد أهم المخرجين الأرجنتينيين، ويتناول موضوعه مزيجاً من المعاني الإنسانية، يجمع ما بين الطموح والعنف والخيانة وفيلم (الغرفة المظلمة) لماريا فيكتوريا وفيلم (الآخر) (لاريبل روتر)، و(حكايات غير عادية)



لماريانو ليناس وكان لنا لحظ مشاهدة سبعة أفلام أرجنتينية في معهد سرفانتس في دمشق هي الفيلم الكوميدي (لست أنت بل أنا)، و(مضاؤون بالنار) حول حرب جزر

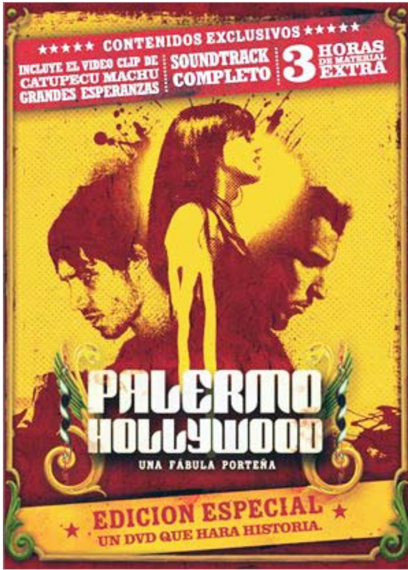


مالبينس،وفيلم(أعماق البحر)عن الذات البشرية وعامل الغيرة، وفيلم (باليرمو هوليوود)حول الحب والكراهية والفساد الاجتماعي، و(خيمينس) عن الحب بين الأقرباء المشوه بالروابط العائلية، و(عائلة متنقلة) عن حياة عائلة مؤلفة من أربعة أجيال تعيش في سيارة متنقلة....

كما ساهمت المهرجانات السينمائية العربية بتعريفنا بالسينما الأرجنتينية حيث لم يخل مهرجان من فيلم أو مخرج قادم من الأرجنتين مكرّماً أو عضواً في لجنة التحكيم، ولعل مهرجان دمشق السينمائي كان الأبرز من بين المهرجانات السينمائية العربية في تعريفنا بالسينما الأرجنتينية فمنذ تأسيسه أفرد مساحات جيدة لأفلام أمريكا اللاتينية وبينها الأفلام الأرجنتينية ، ففي الدورة الثالثة عام ١٩٩٣ شاركت الأرجنتين بفيلم (رجلاً للطابق الأرضي) لنيكولاس سركيس، وضمت الدورة الثانية عشرة ٢٠٠١ في لجنة التحكيم المخرجة الأرجنتينية كريستينا فاسولينو، وفي الدورة الثالثة عشرة ٢٠٠٣ حضرت الأرجنتين بفيلم (الحكايات الأدنى) لتنال البرونزية، وفي الدورة الرابعة عشرة ٢٠٠٥ نال الذهبية الفيلم الأرجنتيني (سماء صغيرة)، وفي الدورة الخامسة عشرة ٢٠٠٧ نال الممثل الأرجنتيني خوليو تشافيز أفضل ممثل عن دوره في فيلم (الآخر) وفي الدورة السادسة عشرة ٢٠٠٨ حاز أحسن إخراج المخرج كارلوس مورينوتس عن فيلم (كلب يأكل كلباً).

سينما متقدمة

من هذه الأفلام وغيرها أدركنا أن السينما الأرجنتينية شكلت واحدة من أهم تجارب السينما في أمريكا اللاتينية إلى جانب التجربتين المكسيكية والبرازيلية ، وأن الإنتاج السينمائي الأرجنتيني على طول





فيلم (الآخر)

القرن العشرين يعتبر من أهم الإنتاجيات السينمائية الرئيسة باللغة الإسبانية في العالم مدعوماً من الدولة وبقائمة طويلة من المخرجين والممثلين اللامعين، ويكفي أن نعرف أنه منذ بدايات السينما في الأرجنتين وحتى الآن تم إنتاج مالا يقل عن ثلاثة آلاف فيلم روائي طويل وما لا يقل عن ألفي فيلم



تينا ميريلو ـ بطلة فيلم (تانغو) 1933

وثائقي، ومن البديهي أن لا تستطيع أية وقفة أن تلمّ بكافة جوانب هذه السينما الغزيرة وتاريخها وسرّ استمرار حضورها الجماهيري ولذلك سنعتبر وقفتنا هذه مجرد إشارات وتعريف بسينما تحتاج إلى كثير من الوقفات.

تاريخ عريق

يقول مؤرخو السينما إن الأرجنتين عرفت السينما بعد عام على ظهورها على يد الأخوة لوميير ففي أحد المقاهي في بوينس آيريس عرض في عام ١٨٩٦ أول عرض سينمائي، تلته عروض للأخوة لوميير هي نفسها التي عرضت في باريس، وسرعان ما دخل الأرجنتينيون صناعة السينما، وكان ذلك عندما صنع الفرنسي المقيم في الأرجنتين إيجينو بي فيلم (العلم الأرجنتيني) وكان عبارة عن مشاهد للعلم الأرجنتيني يرفرف في ساحة تتوسط العاصمة، ثم تلاه بفيلم



كارلوس جاردل

(رحلة إلى بوينس آيريس) في عام ١٩٠٠ وفيلم (مجلة المنتخب الأرجنتيني) عام ١٩٠١ وكان الإقبال من قبل الأرجنتينيين كبيراً على مشاهدة تلك الأفلام مما استدعى إنشاء أول دار عرض سينمائي في العاصمة، وليواصل عدد من الشبان الذين فتنهم هذا الفن صناعة أفلام قصيرة وثائقية منها فيلم (مشاهد من الشارع) في عام ١٩١٠ لإيجينو كارديني، وفيلم (إعدام دوريغو) عام ١٩٨٠، وكان أول فيلم درامي يظهر في الأرجنتين، وبسبب الإقبال الكبير على مشاهدة هذا الفيلم في كل أنحاء الأرجنتين بنيت صالات عرض عديدة وليصبح الفن السينمائي فناً شعبياً واسعاً ولافتاً للنظر أنه وبسبب نجاح الفيلم عبر حبكته الدرامية اتجه صانعو الأفلام إلى البحث عن حبكات يصنعون منها أفلامهم فاتجهوا إلى الأدب الأرجنتيني ينهلون منه المواضيع، فظهر في عام ١٩١٤ أول فيلم روائي طويل هو (أماليا) والمأخوذ عن رواية لخوسيه مارمول، وفي عام ١٩١٥ أخرج



(أمـاليا - 1914)

أومبرتو كابو مع سينمائيين آخرين فيلم (نبل أمريكي جنوبي) عن رواية (مارتن فييرو) لخوسيه هيرناندز.. وهكذا في فترة مبكرة من عمر السينما توالى إنتاج وإخراج الأفلام الروائية في الأرجنتين، ففي عام ١٩١٧ ظهر فيلم (الرسول) لكارلوس غارديل وفي نفس العام ظهر فيلم (أزهار الخوخ) لفرانسيسكو نوفوا.

السينما الناطقة والازدهار

في عام ١٩٣٠ ظهرت السينما الناطقة في الأرجنتين، فأسرع السينمائيون الأرجنتينيون إلى إنتاج الأفلام الناطقة، وهو ما زاد من التصاق الجماهير بالسينما، فكثر عدد دور العرض السينمائية بشكل كبير، وتكاثر عدد شركات الإنتاج بحيث يمكن القول معه إن صناعة السينما في الأرجنتين استهلت مسيرتها عملياً مع وصول نظام الصورة الصوتية إلى البلاد، ذلك أن الصوت ساعد على ظهور الراديو وساهم في تطور صناعة الأسطوانات ومسرح المجلات وأول فيلم أرجنتيني ناطق كان فيلم (تانغو) ١٩٣٣ من إخراج لويس خوسيه بارث وتبعه أفلام ناجحة أخرى في تلك الحقبة مثل (روح الباندونيوم) عام ١٩٣٥ و(سجناء الأرض)



المخرج ماريو سوفيشي

١٩٣٩ و(فتاة على متن الطائرة) ١٩٣٦ وفيلم (العودة إلى العش) ١٩٣٨ تلك الأفلام سجلت لحظة نضج السينما الأرجنتينية في الثلاثينيات التي برز خلالها نجوم كبار مثل ليبرتاد لامالركي، تيتا ميريليو، بيبي آرياس، لويس ساندريني ونيني مارشال..

السينما الكلاسيكية

اعتباراً من عام ١٩٣٠ دخلت السينما الأرجنتينية في أزمة طويلة مفرداتها لمنافسة التجارية للسينما الأمريكية وسيطرة السينما المكسيكية التي كانت تمر بعصرها الذهبي آنذاك وكانت تسيطر على السوق في البلدان التي تتحدث اللغة الإسبانية، ومع ذلك لم يتوقف الإنتاج السينمائي الوطني الناجح حيث ظهرت أفلام مهمة وناجحة جماهيرياً ضمن ملسمي بالموجة الجديدة، منها فيلم (قصة ليلى) عام ١٩٤١ و(السيدة العفريتة) عام ١٩٤٥ وهما من إخراج لويس ساسلافسكي وفيلم (غاوتشه) عام ١٩٤٢ للمخرج لوكس ديماري، و(جريمة أوريمي) عام ١٩٥٠ للمخرج ليوبولدو توريس ريوس..

* لماذا تقف الأصابع الصهيونية وراء محاربة رائعة المخرجة ماريا فيكتوريا منيس (الغرفة المظلمة) ومنع الجوائز عنه؟

أفلام هذه الموجة تمرّدت على المفاهيم التقليدية في السينما، فصارت تتناول مواضيع الفقر والانحدار في الأحياء الفقيرة في المدن الأرجنتينية وتفسر أسباب الجريمة المنتشرة وتعزوها إلى الفقر والجهل ودخلت بجرأة إلى عوالم المخدرات وعصابات الجريمة، وكان من الطبيعي أن تضغط السلطة العسكرية التي تسلّمت الحكم بانقلاب عسكري على أصحاب هذه الأفلام، فآثر بعضهم منذ السبعينيات الصمت في حين هاجر آخرون إلى خارج البرازيل وعملوا في سينمات الدول التي هاجروا إليها، واحتاج الأمر إلى سنوات عديدة ليتم تجديد هذه الموجة في بداية تسعينيات القرن الماضي على يد المخرج مارتن ريجتمان عندما أخرج فيلم (مسروق)، ثم توالت الأفلام ضمن هذه الموجة وأشهرها فيلم (خطيئة رقيقة) للمخرج ستيبان سابير عام ١٩٩٤ وفي هذه الموجة طرح السينمائيون أفلامهم برؤى جديدة ومع ذلك لم تلق النجاح المأمول حتى عام ١٩٩٨ عندما طرح المخرجان برونو ستاغنارو وإزرايل أدريان فيلم (بيتزا، بيرا، فاسو) الذي لقي نجاحاً جماهيرياً كبيراً، ثم جاء فيلم (عالم غروا) للمخرج بابلو ترابيرو عام ١٩٩٩ ليحقق رقماً قياسياً من الإيرادات داخل الأرجنتين وخارجها.

في أفلام هذه الموجة اعتمد المخرجون على ممثلين مغمورين ونفذوا أفلامهم بميزانيات صغيرة، وتعرضوا بجرأة إلى ما كان من المحرّمات في السابق كخفايا العلاقات الزوجية والأسروية وعوالم أناس يتظاهرون بالفضيلة، ونزلوا إلى قاع المجتمع كاشفين حقيقته ودور المتنفذين في زيادة دفعه إلى القاع أكثر.



بوستر فيلم (وقائع هروب)

مخرجون كبار

هذه السينما بغزارة إنتاجها وحضورها داخل الأرجنتين وخارجها أنجبت قائمة طويلة من المخرجين الكبار الذين استقطبت هوليوود كثيرين منهم ومنهم المخرج إزرائيل كيتانو، وقد أخطأ بعض النقاد في لفظ اسم إزرائيل كيتانو وحرّفوه إلى إسرائيل، وأعطوه في نقدهم الأفلام الجنسية الإسرائيلية وهذا غير صحيح فهو مخرج من الأرجنتين ويعتبر من مخرجي الصف الأول في الأرجنتين، وقدم

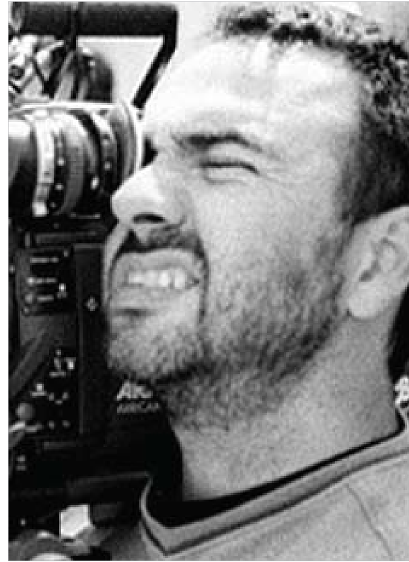
حتى الآن جملة من أهم الأفلام الأرجنتينية التي حصدت أهم الجوائز في المهرجانات السينمائية الدولية مثل مهرجان كان ومهرجان سان سبستيان ومهرجان هافانا ومهرجان روتردام ومهرجان لندن.. ومن أشهر أفلامه فيلم (وقائع هروب) الذي أبهر المشاركين في مهرجان كان ٢٠٠٩.

جائزتا أوسكار حصدتهما السينما الأرجنتينية حتى الآن آخرها لفيلم (سرّ في أعينهما) لخوان خوسيه كامبانيا.

يتحدث الفيلم عن أحداث عام ١٩٧٧ في الأرجنتين من خلال اعتقال شاب في العاصمة الأرجنتينية بوينس آيريس من قبل رجال الأمن وإشراك أمه في التعذيب ليعترف بأشياء لم يرتكبها وليعرض الفيلم من خلال وقائع سجن هذا الشاب طرائق التعامل ووسائل التعذيب والاستجواب التي تمارس بحق المساجين ويقرر الشاب الهرب مع بعض الشباب المعتقلين ويستعرض الفيلم بمهارة عملية الهرب كما حدثت فعلاً في القصة الحقيقية التي اعتمدها.

ويبرز اسم المخرج تريستان باور في مجال الأفلام الوثائقية وخاصة عن المشاهير كفيلمه عن تشي غيفارا وفيلمه الآخر عن الكاتب الأرجنتيني خوليو كورتسار، وفي كل أفلامه شكل مدرسة في مجال الخلط بين الوثائقية والدراما في الفيلم الواحد.

وفي تاريخ السينما الأرجنتينية أيضاً يبرز اسم المخرج الأرجنتيني أليخاندرو دوريا،



المخرج إزرائيل كيتانو

ويطلق عليه لقب شيخ السينما في الأرجنتين، فقد ولد عام ١٩٣٦ وتوفي عن اثنين وسبعين عاماً بعد أن حصل على جائزة غويا لأفضل فيلم أجنبي باللغة الإسبانية في مهرجان غويا عام ٢٠٠٧ عن فيلمه (لاس مانوس)، وهي جائزة هامة تعتبر معادلة لجوائز الأوسكار وتم تكريمه بترشيح فيلم له بعنوان (صوفيا) للمشاركة بمهرجان كان ١٩٨٧.

وفي ثمانينيات القرن الماضي لمعت أسماء مخرجين مثل ماريا لويسا بمبيرغ مع فيلم (كاميليا) ١٩٨٤، بينو سولاناس مع (منفى غارديل)، لويس بوينزو مع فيلم (القصة الرسمية) وأدولفو أريستارين مع فيلم (زمن الانتقام، مكان في العالم)... ومن مهرة الإخراج السينمائي في الأرجنتين برز اسم المخرج الشاب دانييل بيرمان عبر ستة أفلام رشحت لأهم المهرجانات السينمائية الدولية، وآخرها كان فيلم (العش الفارغ) الذي اعتبره النقاد أهم فيلم يشرّح نفسية الفنان وعدم تلاؤمه مع محيطه، وذلك من خلال حكاية

فنان يعيش مع زوجته في عزلة تامة، وحيث يحاول كل منهما البحث عن عالمه خارج بيت الزوجية.

وفي السنوات الأخيرة برز اسم المخرج الشاب أندرياس هابيجر الذي حصلت أفلامه على جملة جوائز في المهرجانات الدولية ومنها جائزة الجزيرة الذهبية عن فيلمه (اللقطة الأخيرة) الذي يوثق من خلاله مقتل مصور صحفي أثناء أداء عمله، وهذا المصور هو ليونارد وهينريتشستن الذي صوّر في آخر لقطة له قاتله وهو يطلق عليه النار..



وفيلم تجاربه الصهيونية

وهناك المخرجة «ماريا فيكتوريا منيس» صاحبة الفيلم الشهير (الغرفة المظلمة) المأخوذ عن قصة بنفس الاسم للكاتبة الأرجنتينية أنجليكا جوروديشر، وهو فيلم لم يحصل على أيه جائزة بأي مهرجان من مهرجانات السينما الدولية رغم توقع الجميع بفوزه في كل مهرجان لكنه حصل على عدد من الجوائز بالأرجنتين، ورشح لجائزة النسر



دانييل بيرمان



ماريا فيكتوريا منيس

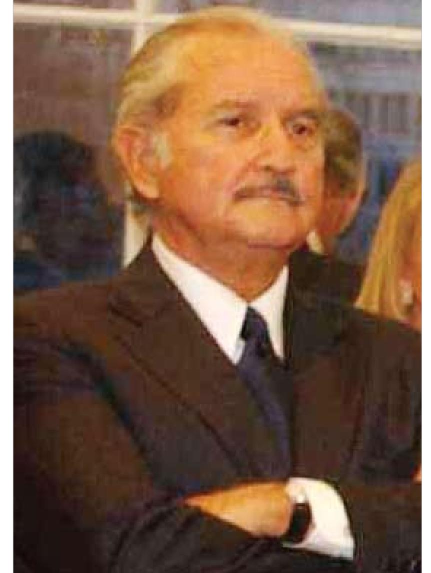
الفضي التي تقدمها جمعية نقاد السينما الأرجنتينيين، ورشحته الجمعية لجائزة أفضل فيلم وأفضل مخرج وأفضل موسيقى، وأفضل سيناريو وأفضل إخراج فني وأفضل تصميم ملابس، وأفضل ممثلة جديدة، وأفضل ممثلة مساعدة، لكنه لم يحصل عليها، والسبب كما قيل تعرضه لأسرة يهودية هاجرت للأرجنتين عام ١٨٩٢ قادمة من إحدى المناطق الخاضعة لنفوذ الإمبراطورية الروسية، وطوال أحداث الفيلم تعبر الأسرة عن حنينها للوطن الأم «روسيا»، ومن خلال الطفلة التي ولدت في الأرجنتين فور وصول الأسرة إليها يستعرض الفيلم جوانب من الثقافة اليهودية التي تمتعض من المولودة الأنثى، وعندما تكبر الفتاة تتزوج من ثري يهودي، وبعد عشرين عاماً من الزواج ورغم تشكل أسرة تعيش البطلة «جرترودس» مهمشة مع زوج يرى في الزواج وسيلة للإنجاب لا التمتع، وعندما يحضر الزوج مصوراً ليلتقط للعائلة صوراً كنوع من الوجاهة تقع جرترودس في حب المصور، الذي هو غير يهودي، بينما يستمر الزوج اليهودي مشغولاً بجمع المزيد من المال..

إلى غير ذلك من الأمور التي تجعلنا نعتقد بأن الأصابع الصهيونية كانت وما زالت وراء عدم حصول هذا الفيلم على أيّ جائزة رغم استحقاقه للجوائز، فالفيلم يخالف الرؤى الصهيونية بأن المهاجرين اليهود من أي مكان إلى أي مكان يجب أن يحلموا فقط بما يسمى «الوطن القومي لليهود» لا أن يحلموا بالعودة إلى أوطانهم التي هاجروا منها، كما أن الفيلم رغم شاعريته يتطرق إلى خصوصيات الثقافة اليهودية غير المستحبة لدى الأرجنتينيين كما أنه يسيء لصورة اليهودي (الزوج المنشغل بجمع المال، والزوجة التي تقع في حب مسيحي..) ويزيد من قوة الاعتقاد بأن الأصابع الصهيونية تقف وراء محاربة هذا الفيلم الهام أنه لدى وصوله إلى فرنسا رفضت أهم صالات العرض في باريس عرضه، وهي صالات مملوكة لليهود فتم عرضه في صالات من الدرجة الثانية ولم يحقق نجاحاً كبيراً رغم ذلك، وهو ما يعيدنا إلى مقولة سيطرة الصهيونية على السينما والحرب التي تشنّ على هذا الفيلم خير مثال.

فيلم الأوسكار

ويبقى القول إن أي وقفة مع السينما الأرجنتينية لابد أن تمرّ على مخرجين حصدا جائزتي أوسكار للسينما الأرجنتينية، الأول هو المخرج لويس بوينزو والذي يصحّ عليه قول الشاعر العربي «ويأتيك بالأخبار من لم تزوّد»، فقد كان العمل الرئيس لهذا المخرج محصوراً في الأفلام الإعلانية ضمن شركة إنتاج إعلانية أسسها في الستينيات ولكنه في عام ١٩٨٤ أدهش الأرجنتينيين عندما طرح فيلمه الروائي الأول (التاريخ الرسمي) وحقق من خلاله نجاحاً جماهيرياً كبيراً، وأدهش أكثر عندما حصد الفيلم في عام ١٩٨٥ جائزة الأوسكار كأحسن فيلم أجنبي، فاتحاً بذلك الباب على مصراعيه للأفلام الأرجنتينية للدخول إلى مهرجانات السينما

الدولية وبعد ذلك أخرج ستة أفلام سياسية دون أن يتخلى عن أفلام الإعلان، وبعد اثني عشر عاماً من التوقف عن إخراج الأفلام الدرامية عاد إليها، ومن أفلامه المهمة (أمريكي مخضرم) الذي عرض في ختام مهرجان كان ١٩٨٩ خارج المسابقة عن رواية للكاتب المكسيكي الكبير كارلوس فونتيس، وفي عام ١٩٩٣ أخرج (الطاعون) عن رواية ألبير كامو، وأحدث أفلامه (العاهرة والحوت) عام ٢٠٠٤ كفيلم عاطفي لا علاقة له بالسياسة موظفاً فيه قدرات كبار نجوم السينما الأرجنتينية مثل إيتان سانشيز خيخون، وليوناردو سبارالیا، وميرشي يورينس، وميجيل آنخل سولا، وبيلين بلانكو.


الكاتب كارلوس فونتيس

والمخرج الثاني هو خوان خوسيه كامبانيا صاحب فيلم (سرّ في أعينهم) الذي حصد أوسكار أفضل فيلم أجنبي عام ٢٠١٠ كما نال الجائزة الكبرى في المهرجان الدولي للأفلام البوليسية في بوون بفرنسا، وهو مقتبس عن رواية «سؤال عينيك» للكاتب


خوسيه كامبانيا


مشاهد من فيلم (سر في أعينهم)

إدواردو ساشيري، ومن تمثيل ريكاردو دارين، سوليداد فياميل، جيير مو فرانسيا وقائمة طويلة من الممثلين، وقد شاهده أكثر من ثلاثة ملايين متفرّج ما جعله الفيلم الأرجنتيني الأكثر رواجاً في تاريخ السينما الأرجنتينية، وهو يجمع بين قصتين يفصل بينهما خمسة وعشرون عاماً وليبين تعطش عدد كبير من الأرجنتينيين لإحقاق العدالة بعد أكثر من ربع قرن.

الفيلم يحكي قصة محقق وظيفته مساعد قاضي تحقيق يعمل في مكاتب قضاة


ريكاردو دارين

التحقيق في قصر العدل.. أحيل حديثاً إلى التقاعد وهو يحاول أن يملأ وقته عبر التحول لمهنة الكتابة، والقصة التي تشغل باله هي إحدى الجرائم التي عمل بها قبل أكثر من ٢٥ عاماً.. ومن خلال متابعتنا لمحاولاته الكتابية سننتقل لنشاهد أحداث الماضي.. لنعود منها ونتابع حياته الحالية، ومن خلال هذا الاستعراض لأحداث الماضي يمر ض للفساد والظلم والعنف الموجود في الأرجنتين.. كما نمر على فترة الحكم الديكتاتوري.. كل ذلك دون أن تتحول تلك الأمور لتصبح موضوع الفيلم ولكن أيضاً دون أن تمر بدون ذكر له دلالته.

وما زالت قوية

رغم كل الأزمات التي عصفت بالأرجنتين خلال تاريخها الحديث، ورغم الأزمات التي عصفت بالسينما في العالم بقيت السينما الأرجنتينية قوية ومزدهرة، وما زالت الكاميرات فيها تعمل وتلد أفلاماً جيدة وقيّمة كل عام ومعظمها يجد طريقه بنجاح إلى الصالات في الولايات المتحدة وبريطانيا ودول أوروبا كأفلام تشكل ظاهرة مميّزة في السينما العالمية ونجوم السينما ومخرجوها داخل الأرجنتين لهم شهرتهم وشعبيتهم.

رواية الغريب.. من الرواية إلى الفيلم

كريمة الإبراهيمي

الحديث عن –آلبير كامو– لايمكن أن يكون بمعزل عن الجزائر، البلد الذي ولد فيه وأبدع فيه أجمل أعماله الأدبية.

ومن هنا فإن المكان يلعب دوراً مهماً وبارزاً في حياة الإنسان، إنه يرتبط به ويسكنه ويصبح مع الأيام جزءاً لايتجزأ من كيانه. والبحث في النصوص الإبداعية الكثيرة يعيد إلى هذا الارتباط الوثيق بين الساكن والمسكون، فهو يتحول إلى حالة يعيشها، ويكون الأمر أكثر أهمية مع الإنسان/ الفنان، لأن الفنان يهمه المكان بدرجة كبيرة، لأنه ليس فقط الحيز الذي يعيش فيه، بل هو أيضاً الملهم الأول له والذي يمنحه القدرة على الإبداع.



آلبير كامو

ومما لا شك فيه أن الكاتب أكثر ارتباطاً بالمكان من غيره، لأنه يشكل بالنسبة إليه حالة إبداعية وليس مجرد مكان قد يسكنه أو يمتلكه. وعلاقة الكاتب تحديداً بالمكان الأول أو المدينة الأولى، علاقة خاصة ومميزة. وكما يقول بعضهم «علاقة الكاتب بمدينته، بالمدينة الأولى، علاقة خاصة استثنائية في آن واحد، إذ مهما ابتعد لابد أن يعود إليها، وهذه العودة تتمثل بأشكال عديدة. إنها المنبع الذي يمتد في أعماقه ويمنحه باستمرار مادة للكتابة والذكرى، ويبدو أن المدينة الحلم كلما ابتعدت جغرافياً أصبحت أقرب إلى الكاتب»(1). فهل كان –كامو– مثله مثل كل الكتّاب مرتبطاً بمدينته الأولى، وهل كان في روحه بعض الحنين لمدينة اسمها –الجزائر– تصادف أن كانت مدينته الأولى؟

لقد عاش –كامو– في الجزائر لايمكننا أن ننكر أنه أحبه ولكن على طريقته. وربما كان من حق أي كاتب أن يحب المكان الذي يريد وعلى الطريقة التي يريد أيضاً، دون أن نملك حق مصادرة هذا الحق منه. لكننا نملك هذا الحق إذا تعلق الأمر بقضية تحرير شعب من الاستعمار حاول وبكل الطرق أن يلغي وجوده ويمحو أثره. وإذا دققنا قليلاً في –كامو– فإننا ندرك أنه كاتب لم يهتم بروح الأشياء، لأنه كان مأخوذاً دوماً بعبثية الأشياء ولا جدواها. فحتى –باريس – يصفها على لسان بطله –ميرسو– بأنها مدينة قذرة، والناس فيها جلدهم أبيض. مما يؤكد أن الكاتب عاش منفياً داخل نفسه، ولم يتمكن حتى من حب بلده الذي حمل جنسيته طوال حياته، ودافع عن وجوده الاستعماري.

إن الإبداع لايعيش خارج المكان. ومنه يغدو هذا المكان بطلاً من أبطال العمل الإبداعي، كما أنه قد يغدو أكثر في عمل الفنان من أجمل المناظر حتى وإن كان يفتقد إلى الجمالية في حقيقته. وكم هي كثيرة تلك الأماكن التي عشقناها فقط من خلال أعين الذين كتبوا عنها، لأنها شكلت جمالاً امترج بعيونهم فنقلوه إلينا وظل خالداً بأذهاننا. وكم هي أيضاً كثيرة تلك الأماكن التي اكتشفنا حين

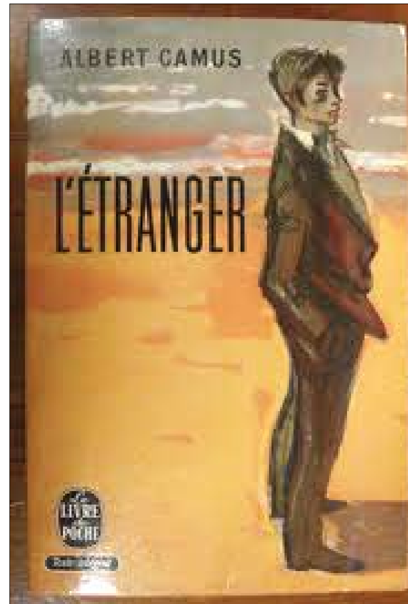
رأيناها أنها لم تكن جميلة إلا في أعين الذين أحبوها وارتبطوا بها، فرددنا بيننا وبين أنفسنا: ألا ما أكذب الشعراء والكتّاب.
ولعل هذا يوصلنا إلى ارتباط الفنان عموماً بالمكان فليس المكان في نظره حجر هنظر طبيعي جميل بل هو شيء من روحه سرى فيه... شيء من قلبه قد انبثق فيه... ولكن القارئ لا يرى إلا ما يريد أن يرى، ولذلك قد تصدمه الرؤية الحقيقية للمكان.
وبالحديث عن المكان، فإن الرواية الجزائرية قد كان لها نصيب من الاهتمام بهذا الحيز من خلال مجموعة من الأعمال الروائية لكتّاب جزائريين وغير جزائريين تناولوا المدن الجزائرية. فلا أحد ينسى مدينة – تلمسان - التي خلدها الروائي - محمد ديب - في ثلاثيته (الدار الكبيرة والحريق والنول)، ولا صحراء الجزائر في رواية – مالك حداد - (سأهبك غزالة)، ولا مدينة تيميمون في رواية - رشيد بوجدرة - (تيميمون الحمراء) ولا مدينة قسنطينة في رواية - أحلام مستغانمي - (ذاكرة الجسد) ولا أحد ينسى أيضاً مدينة الجزائر في رواية – آلبير كامو - (الغريب).

كثيرون هم الكتّاب الذين عاشوا بأماكن شكلت بالنسبة إليهم عالماً روائياً مميزاً، أماكن سكنت قلوبهم ومنحوها وجدهم وحروفهم لتظل خالدة وكثيرون أيضاً عاشوا بأماكن لكنهم لم يمنحوها شيئاً، ولم تكن بالنسبة إليهم أكثر من مكان.

كامو.. وروايته الغريب

صدرت رواية – الغريب - كما ترجمت عام ١٩٤٣، وشدت إليها النقاد والباحثين انطلاقاً





من الموضوع الذي طرحته.
رواية - الغريب - أشهر ما كتب - كامو - رواية تحمل الكثير من المعايير رغم افتقادها للعواطف بحسب الدارسين لها.

تقع الرواية في جزأين، يحوي الجزء الأول ستة فصول ويحوي الجزء الثاني خمسة فصول.

إن الإبداع لا يعيش خارج المكان، ومنه يغدو هذا المكان بطلاً من أبطال العمل الإبداعي، كما أنه قد يغدو أكثر في عمل الفنان من أجمل المناظر حتى وإن كان يفتقد إلى الجمالية في حقيقته وكم هي كثيرة تلك الأماكن التي عشقناها فقط من خلال أعين الذين كتبوا عنها، لأنها شكلت جمالاً في أعينهم فنقلوه إلينا وظل خالداً بأذهاننا

تقوم الرواية على شخصية محورية متمثلة في البطل الذي يروي أحداثها - ميرسو - شاب في الثلاثينيات من العمر لا أحد له إلا والدته. تبدأ الرواية من النهاية، من لحظة الموت، موت والدة – ميرسو - فيقول – ميرسو - : «ماتت أمي اليوم. وربما أمس لا أدري. لقد تلقيت من الملجأ الذي تقيم فيه برقية هذا نصها: أمكم توفيت. الدفن غداً. أخلص تعازينا. ولم أستطع أن أفهم شيئاً.. ربما قد تكون توفيت أمس» (٢). ومن هنا تبدأ أحداث رواية الأحاسيس الجامدة كما وصفها جل الدارسين وبهذا الخبر المفاجئ الذي يتلقاه - ميرسو - من الملجأ حيث كان قد وضع والدته لأنه لم يكن يمتلك لا الوقت ولا المال للاهتمام بها.

وهكذا يشرع –ميرسو– في رواية الأحداث التي بدأت بتفكيره في أن يستقل صباحاً الأتوبيس إلى –مارينجو– حيث هو الملجأ. و–مارينجو– بلدة قرب الجزائر العاصمة يستغرق الوصول إليها بالحافلة قرابة الساعتين. وإذا كان من المفروض أن والدته قد توفيت فإنه لم يشعر بأي نوع من الحزن، بل لا يظهر عليه حتى التأثر لهذا الموت المفاجئ، إذ يتوقف في الطريق ليتناول طعامه كما هي عادته كلما زار والدته في الملجأ «ركبت الأتوبيس في الثانية وكان الجو حاراً شديد القيظ. وكنت قد تناولت الطعام عند سيلست كما هي العادة وكان جميع من في المطعم متألمين لمصابي وكنت مذهولاً بعض الشيء لأنه كان ينبغي أن أذهب إلى عمانويل لأستعير منه رباط عنق أسود وشارة للحداد أضعها فوق ذراعي»(٣) فهو لم يشعر بأهمية لما أصابه حتى إنه نام طوال الطريق إلى –مارينجو– وحين وصوله تحدث مع المدير ثم يتذكر أنه طوال السنة الماضية لم يزر والدته ولا لمرة واحدة»، وربما كان هذا هو السبب في أني لم أذهب لزيارتها في خلال العام الأخير ولو مرة. وهناك سبب آخر، هو أن هذا كان سيضيع مني يوم الأحد بالإضافة إلى الجهد الذي أبذله في السفر بالأتوبيس وشراء تذكرتين وساعتان تضيعان في الطريق»(٤). ولهذه الأسباب يذكر –ميرسو– أنه لم يفكر في زيارة أمه.

إن العلاقة بينهما مفصومة منذ البداية فلا غرابة إذا تواصلت تلك المشاعر الباردة وتلك اللامبالاة. فهو لم يشأ أن يراها للمرة الأخيرة حين وصل إلى غرفة حفظ الجثث. حيث كان يحتفظ بجثة والدته «.. قال لي وهو يتلعثم:



محمد ديب

لقد غطيناها، ولكن يجب أن أفك المسامير لكي تراها، وتقدم نحو التابوت ولكني منعته. فسألني: ألا تريد أن تراها؟ فقلت: لا، وتوقف وشعرت بالضيق لأني أحسست بأنه لم يكن ينبغي أن أقول ذلك»(٥). لكنه لم يتدارك الأمر ولم ير والدته، بل يتواصل شعور اللامبالاة والعودة إلى عاداته التي يحب فحين يعرض عليه البواب القهوة فلا ينسى أن يصفها بقوله: «وحينئذ عرض أن يحضر لي قدحاً من قهوة ممزوجة باللبن. ولما كنت أحب كثيراً القهوة الممزوجة باللبن فقد وافقت وبعد قليل عاد ومعه صينية وشربت القهوة وشعرت برغبة في تدخين سيجارة، ولكني ترددت لأني لم أكن أدري إذا كنت أستطيع أن أفعل ذلك أمام أمي. وفكرت قليلاً ووجدت أنه ليس في الأمر ما يهم وقدمت سيجارة للبواب وأخذنا ندخن معاً»(٦). ويتواصل شعور –ميرسو– فهو وأمام جثة والدته ما زال يستمتع بالأشياء وطعمها وخاصة القهوة «كنت متعباً وقادني البواب إلى غرفته حيث استطعت أن أغتسل. ثم تناولت قهوة الصباح ممزوجة باللبن. وكانت لذيذة جداً. ولما خرجت كان ضوء الصباح قد غمر الكون ورأيت التلال التي تفصل مارينجو عن البحر وكانت السماء تملؤها ألوان حمراء.... وكان يبدو أن هذه بشائر يوم لطيف... وشعرت بأن سروري سيكون عظيماً إذا أنا خرجت لأتنزه غير أن وجود أمي منعني من ذلك»(٧).

إنه مفتون بوصف المناظر الجميلة من طبيعة وبيوت وهواء والتي تحف بها مارينجو وكأنه لا يحمل أمه في التابوت. وتنتهي مغامرته بدفن أمه وعودته إلى العاصمة دون أن يظهر لنا حزنه أو ألمه «كما أذكر ابتهاجي حينما عاد بي الأتوبيس إلى مدينة الجزائر، حيث استقبلتني أنوارها الساطعة وقد استحوذت عليّ حينئذ فكرة واحدة: هي أن أذهب لأنام اثنتي عشرة ساعة»(٨).

وهكذا عاد –ميرسو– إلى ممارسة حياته اليومية وكأن شيئاً لم يحدث. عاد ليستأنف ما كان يقوم به قبل موت والدته فقد استيقظ صباحاً بعد دفنه لأمه بالأمس ليذهب إلى الشاطئ ويسبح ويداعب الفتاة التي كان معجباً بها«... وبينما أنا أحاول أن أفعل ذلك إذ لمست يدي نهدي ماري وكنت لا أزال في الماء. وملت برأسي إلى الخلف ووضعته فوق بطنها كما لو كنت أداعبها فتبعتها وأمسكت بها وأحطت خصرها بيدي وأخذنا نسبح معاً.. وحينئذ سألتها: هل تريدين أن تأتي معي إلى السينما في المساء؟»(٩). وحتى حين تتفاجأ بموت والدته يحاول أن يبرر لها بأنه ليس ذنبه أن أمه قد توفيت بالأمس. وبعد عودتهما من السينما ترافقه إلى بيته ويقضيان الليلة معاً. ليكتشف بعد نهاية الأحد وهو يوم عطلته «وخطر في ذهني

حينئذ أن هذا يوم أحد متعب، وأن أمي قد تم دفنها، وأني سأستأنف عملي غداً، وأن شيئاً لم يتغير»(١٠). إنها قمة عبثية الحياة التي لا تتوقف سواء كان الحزن كبيراً أم لم يكن أصلاً.

إن رواية -الغريب- التي شكلت ردود الأفعال المستنكرة لسلوكات بطلها، هي أكثر تعبير عن واقع الإنسان اليوم بعد أن فقد الكثير من الجمال والكثير من المشاعر. فهل هي الحرب التي كانت من دوافع ظهور ذاك النوع من الأدب المعروف بالعبث أم هي طبيعة الإنسان أن يقتل كل الأشياء الجميلة في عالمه ويستمتع بخرابه؟ إن الغريب لم يعد غريباً في زمننا الحاضر

يعود - ميرسو - إلى روتين أيامه بين عمله بالمكتب والذهاب إلى السينما ورؤية -ماري - ولا شيء يتغير في مشاعره. إنها مشاعر مبهمة، وهو لا يعرف إن كانت موجودة أصلاً وهل تعني شيئاً وحين سألته -ماري- إذا كان يحبها أجاب «وبعد فترة من الوقت سألتني عما إذا كنت أحبها فقلت لها إن هذا ليس مهماً ولكن يبدو أني لا أشعر نحوها بحب»(١١). إنه يعيش الحياة دون أن يدري إذا كان يعيش وما معنى حياته. وحين سأله مديره عما إذا كان ينوي تغيير حياته أجاب «وحينئذ سألني عما إذا كنت غير راغب في تغيير حياتي. فقلت له إن الإنسان لا يغير حياته مطلقاً، وإن جميع أنواع الحياة تتساوى على أية حال»(١٢). وحين سألته -ماري- إذا كان يرغب بالزواج منها أجابها «فقلت لها إن هذا شيء لا أهمية له وإننا نستطيع أن نتزوج إذا شاءت»(١٣).

لا يحدث شيء جديد في حياة -ميرسو- غير لقائه بجاريه - سالامانو - العجوز و-ريمون- الذي يتردد على منزله ويشاركه رحلته على الشاطئ الرحلة التي يرتكب فيها

رشيد بوجدرة

الجريمة بسبب الشمس الشمس التي يكرهها والتي يتكرر الحديث عنها في الرواية «كانت أشعة الشمس تسقط في خط عمودي على الرمل وكان بريقها لا يكاد يحتمل»(١٤). «وكانت الشمس قاسية وكانت أشعتها الملتهبة تنكسر على الرمال وعلى البحر»(١٥). لقد انضم -ميرسو- إلى -ريمون- وصديقه في جولة على الشاطئ وكان -ريمون- قد أخبره عن مشادة وقعت بينه وبين شاب عربي كان -ريمون- على علاقة بأخته. وقد لحق به الشاب ورفيقه إلى الشاطئ. لم يكن في نيته أن يطلق النار، كما راوده إحساس بأنه يمكن إطلاق النار أو عدم إطلاقها وكان ضد ذلك حين طلب منه -ريمون- أن يفعل «..وأردفت قائلاً: ولكن إذا لم يخرج مديته، فليس من حقك أن تطلق النار.. وراودني حينئذ إحساس بأنه من الممكن إطلاق النار كما أنه من الممكن عدم إطلاقه»(١٦).

لقد ذهب في جولة انتهت بارتكابه لجريمة قتل فقد أعطاه -ريمون- المسدس واحتفظ به في جيبه. عاد -ريمون- إلى بيت صديقه. أما هو فقد عاد إلى الشاطئ وهناك التقى بالشاب العربي الذي وقعت بينه وبين صديقه -ريمون- المشادة كانت الشمس قاسية جداً إذ يصفها بقوله «ولكن الحرارة كانت مؤلمة إلى درجة أنه كان من المستحيل معها أن أظل بلا حراك تحت أشعة الشمس المتساقطة كالمطر من السماء»(١٧). ويواصل «وخيل إليّ أن كل هذه الحرارة تتكئ عليّ وتعترض طريقي»(١٨) وبسبب هذه الشمس الحارقة، تهيأ له السكين الذي كان يحمله العربي عند النبع وكأنه سيف يلمع مما جعله يفقد السيطرة على أعصابه ويخرج المسدس «وتوتر كياني كله. وتقلصت يدي على المسدس. واستجاب الزناد للضغط ولمست إصبعي بطن المسدس المصقول وارتفع صوت جاف وحاد في الوقت نفسه وبدأت معه المأساة وأزحت العرق والشمس وفهمت أني دمرت توازن اليوم والسكون الرائع للبلاج الذي كنت سعيداً فيه. وحينئذ أطلقت أربع رصاصات أخرى على الجسد المسجى الذي خمدت أنفاسه فنفذت فيه من غير أن يبدي حراكاً. وكأنما كانت هذه الرصاصات أربع دقات قصيرة طرقت بها باب التعاسة والشؤم»(١٩).

حدثت الجريمة التي لم تكن متوقعة. حدثت صدفة كما قال –ميرسو– لأنه لم يكن في نيته ان يرتكب الجريمة التي لا علاقة له بها إلا من خلال صديقه – ريمون – الذي خبره يوماً أن صديقته تخونه وأنه عليه أن يجد الدليل على خيانتها له.

قبض عليه مباشرة بعد ارتكابه للجريمة، وزج به في السجن وقد طلبت المحكمة منه أن يطلب محامياً وإلا ستكلف المحكمة محامياً بمتابعة قضيته. لكنه كان يؤكد أن قضيته بسيطة جداً ولا تستدعي وجود محام، وعين له بعد ذلك محامياً. لم يكن الأمر مهماً بالنسبة إليه فقد ظل يهتم بتفاصيل لا تعنيه كاهتمامه بلباس المحامي والقاضي وغيرها من الأمور التي لا تهم.

وجد –ميرسو– نفسه متهماً في قضايا لا علاقة لها بجريمته فقد اهتمت المحكمة بسلوكاته أكثر من اهتمامها بارتكاب الجريمة وهو ما جعله يستغرب الأمر يقول: «وعلم المحققون من البحث الذي قاموا به في بلدة مارينجو أني أظهرت عدم مبالاة يوم دفنت أمي... وقلت إني كنت أحب أمي من غير شك ولكن هذا لا يهم وكل الأشخاص العاقلين يتمنون إن كثيراً أو قليلاً موت هؤلاء الذين يحبونهم وهنا قاطعني المحامي وبدا عليه اضطراب شديد... غير أني أوضحت له أن من طبعي أن حاجاتي الجسمانية تعرقل كثيراً مشاعري. وفي اليوم الذي دفنت فيه أمي كنت متعباً جداً وكان النوم يسيطر عليّ إلى درجة أني لم أنتبه إلى ما كان يحدث والشيء الذي أستطيع أن أؤكده هو أني كنت أفضل ألا تموت أمي»(٢٠). إن المحامي لم يستطع أن يفهم مشاعر موكله التي بدت له غريبة لأنه لم يستطع أن يكبح جماح رغباته الطبيعية يوم وفاة والدته.

كان يشعر برغبة في أن يستبقيه معه وأن يضمه لكنه لم يستطع ذلك «وكنت أود أن أستبقيه لكي أقول له إني في حاجة إلى عطفه، ليس لكي يدافع عني بطريقة أفضل ولكن لأن هذا شيء طبيعي... وكانت لديّ رغبة في أن أؤكد له أن يمثل غيري من الناس بالتأكيد مثل غيري من الناس. ولكني أدركت في قرارة نفسي أن كل هذا لن يجدي كثيراً..»(٢١).

ويستمر –ميرسو– في سجنه واستجوابه عن إطلاقه الرصاصات الأربع بعد الرصاصة الأولى التي قتلت الشاب العربي، ولم يجد إجابة لأنه لم يكن يعرف. ويستمر المحقق في استجوابه عن ديانته ويخبره –ميرسو– أنه لا يؤمن بشيء، أو أنه لم يفكر في هذا. يعود المحقق ليخبره بأن حتى الذين يدعون أنهم لا يؤمنون بالله هم يؤمنون به وأنه عليه أن يسلم أمره لله.

لقد انتقلت الرواية من لغتها المكتوبة إلى اللغة المرئية أو الصورة دون أن تفقد شيئاً من روحها أو تفرغ من محتواها ومنه فإن المخرج استطاع أن يبقي على أفكار –كامو– وعلى ما صوره ببطله –ميرسو– وظهر –ماستروياني– متقمصاً لدوره بشكل جيد رغم الاختلاف الذي كان حول شخصية البطل

يتواصل حبسه وقد جعلت أفكاره المحقق يستغرب تصرفاته وأنه للمرة الأولى يصادف شخصاً غير نادم على ارتكابه لجريمته. وحين يسأله فيما إذا كان يشعر بالندم يجيب –ميرسو– بأنه لا يشعر بالندم ولكن ببعض المضايقة.

يستجوب كل الذين عرفوه كصديقه ريمون –و– ماري – وسالامانو – وحتى صديق أمه في الملجأ ومدير الملجأ والبواب وقد شهد كل عمال الملجأ بغرابة تصرفاته وأنه لم يكن يزور أمه في الملجأ وأنه رفض فتح الصندوق ليلقي عليها النظرة الأخيرة وأنه ذهب مع صديقته إلى السينما في اليوم الموالي لدفن والدته ونام معها وقد استغربت المحكمة كل تصرفاته وبدا لها شخصاً غريباً.

تواصلت محاكمة –ميرسو– بعدها وتواصل سجنه. لكن الغريب أن كل التحقيقات معه وكل المحاولات لتجعله يشعر بالندم لم تغير في موقفه شيئاً لقد أصبح كل شيء بالنسبة إليه عادياً «بدأ يساورني هذا الإحساس المضحك وهو أني –أصبحت جزءاً من العائلة»(٢٢). فطوال أحد عشر شهراً التي كان يحقق معه فيها لم تؤثر فيه وجعلته يشعر أنه صار جزءاً من عائلة المحققين والقضاة والمحامين. لقد تحولت قضيته إلى قضية ملأت بها الصحف يومياتها خاصة أنها كانت في فصل الصيف، هكذا أخبره الصحفي الذي قدم من –باريس– ليغطي خبراً يشبه خبره وقد أضيفت قضيته إلى الصحافة فقط للترفيه لا لأهميتها. وخلال هذه الفترة، زارته –ماري– مرة واحدة مؤكدة له أنه سيخرج وأنهما سيتزوجان بلا شك لكنه لم يشعر بغربة في السجن بل كان يشعر وكأنه في بيته ولكن حياته قد توقفت. إن الشيء الوحيد الذي كان يزعجه كيف يمضي الوقت. واستطاع أن يجد حلاً لذلك عن طريق الذكريات. فقد قرر أن يستعيد كل ما كان في غرفته حين كان طليقاً وأقنع نفسه بذلك «وأدركت حينئذ أنه إذا عاش رجل يوماً واحداً في العالم الطليق،

فإنه بعد ذلك يستطيع أن يعيش في السجن من غير صعوبة مئة عام، وأن يستعيد فيه من الذكريات ما يتيح له التغلب على مشاعر الضيق والتبرم، وهذا يعتبر ميزة إلى حد ما»(٢٣).

هكذا وجد -ميرسو- حلولاً لتمضية الوقت وللنوم وللسجائر الممنوعة فقط لكي يعوّد نفسه على جو السجن الجديد، مع أنه كان يزعجه لـمَ لا يسمح له مثلاً بأن يحصل على السجائر مادام ذلك لا يضر بأحد، وعرف بعدها أن ذلك جزء من العقاب. تواصلت أيامه المتشابهة وقد عثر على قصاصة ورق تحوي قصة فقرأها إنها تطرح مشكلة سوء فهم بين أم وابنتها تسببتا في قتل ابنها دون أن تعرف بأنه ابنها، وهكذا استطاع من خلالها أن يمضي الوقت بتذكرها وتخيلها. (هي رواية كامو التي كتبها لاحقاً بعنوان سوء فهم).

وانطلاقاً من هذا الوضع فقد تساوت كل الأشياء عنده، فقد الزمن معناه ولم يعد يفرق بين الأيام لأنها صورة واحدة عن بعضها. ومرت أيامه بين الزنزانة وجلسات المحكمة. دون أن يتغير شيء في شهادة الشهود الذين أكدوا كلهم غرابة تصرفاته. ولم يعلق على شيء فقد كان لا يعتقد بصدقهم في كل ما قالوه لكنه يؤكد أنه يحب أمه وأنه تمنى لو أنها لم تمت. تتلاشى غرابة -ميرسو- قليلاً حين رأى صديقه -سيلست- صاحب المطعم حين جاء ليدلي بشهادته فقد شعر برغبة في احتضانه «ولكنها كانت أول مرة في حياتي أشعر فيها بالرغبة في أن أعانق رجلاً..»(٢٤). وهكذا حاول الشهود وخاصة منهم -ماري- و-ريمون- و-سالامانو- أن يؤكدوا أن -ميرسو- رجل طيب وأنه وضع أمه في الملجأ فقط لأنه لم يجد ما يقوله لها ولكي يجنبها الملل. لكن أحداً لم يستمع إليهم وأكد المدعي العام «سادتي المحلفين غداة اليوم الذي ماتت فيه أمه، ذهب هذا السيد للاستحمام وبدأ علاقة غير مشروعة ذهب لكي يضحك أمام فيلم هزلي. وليس لديّ ما أقوله أكثر من هذا»(٢٥).

تأكد للمحكمة خلال فترة الاستجواب أن -ميرسو- ذا سلوك شاذ وغريب، وظل يؤكد أنه ارتكب جريمته بمحض الصدفة وأنه لا يربطه بالشاب العربي أية علاقة. وكان يشعر بسعادة والآخرون يتكلمون عنه رغم استغرابه من أن الحديث كان عنه أكثر منه عن الجريمة «إن الإنسان يجد متعة حينما يستمع إلى الناس وهم يتحدثون عنه، حتى إن كان يجلس على مقاعد المتهمين. وفي خلال مناقشات المدعي العام والمحامي الذي يترافع عني تبين أنهما تكلما كثيراً عني وربما كان حديثهما عني أكثر من حديثهما عن جريمتي»(٢٦). ومن خلال كل الجلسات تأكد للمحكمة أنه ارتكب جريمته متعمداً وأنه لا يمكن أن يكون قد خطط لذلك، وأنه لم يشعر بلحظة ندم واحدة طوال كل هذه الفترة، وأن كل المحاولات في جعله يتراجع أو يندم لم تُجْدِ نفعاً. لقد كان مقتنعاً بأن كل ما قيل عنه صحيح وقد حاول أن يقنع المدعي العام «وقد أردت أن أبذل محاولة لكي أشرح له بطريقة عادية، بل بالأحرى بطريقة ودية أنه لم يكن في استطاعتي مطلقاً أن أندم على أي شيء، فقد كنت دوماً مأخوذاً بما سوف يحدث.. بما سوف يحدث اليوم أو غداً..»(٢٧). إن المدعي العام توصل إلى أن هذا الشخص ليس غريباً فقط، بل «وقال إنه في الواقع ليس عندي روح، أو أي شعور إنساني، أي مبدأ من المبادئ الخلقية التي تحرس نفوس الناس»(٢٨). وقد اعترف المدعي العام أنه غير ملام في ذلك لأنهم لا يمكن أن يمنحوه ما لم يستطع أن يحصل عليه. وأن مثل هذا الرجل وصمة في جبين المجتمع ويجب أن تأخذ العدالة مجراها.

يرفض -ميرسو- ولأكثر من ثلاث مرات استقبال الكاهن الذي جيء به إليه لكي يعترف. وأكد أنه لم يؤمن بشيء اسمه إله طوال حياته، وأنه لا يملك شيئاً ليقوله. ولم يبق أمامه إلا انتظار الحكم الذي سينطق في حقه بعد كل هذه الجلسات وتلك التحقيقات، والتي أكدت كلها غرابة هذا الكائن الذي بلا روح والذي يجب أن يطهر المجتمع من أمثاله.

وأخيراً تأكدت التهمة على -ميرسو-، وقد كانت التهمة متعلقة بغرابة تصرفاته أكثر من جريمة القتل التي ارتكبها، وهكذا كان لا بد من الحكم «أحسست بالصمت يسود القاعة وبهذا الشعور الغريب الذي ساورني حينما لمحت الصحفي الشاب يحول عينيه عني. ولم أنظر في اتجاه ماري، فلم يكن ثمة وقت لذلك لأن رئيس الجلسة قال في صوت غريب إن رأسي سيقطع في ميدان عام باسم الشعب الفرنسي وبدا لي أني فهمت المشاعر التي قرأتها في عيون الجميع وأعتقد أنها كانت تنطوي على الاحترام»(٢٩).

لقد حكم عليه بالإعدام ولم ير من الذين حوله إلا الاحترام على حد ما شعر به «وكان الحراس في غاية الرقة والوداعة معي ووضع المحامي يده على معصمي ولم أعد أفكر في شيء ولكن الرئيس سألني عما إذا كنت أريد أن أقول شيئاً. وفكرت قليلاً ثم قلت: لا»(٣٠). لكن الذي حدث بعد ذلك أن -ميرسو- الإنسان الضعيف قد استيقظ في داخله بعد معرفته بأن رأسه سيقطع في ميدان عام.

إنه الخوف الذي يشعر به أي إنسان مقبل على الموت أياً كان نوع هذا الموت: هل هناك ما يمكن أن يخيف الإنسان من شيء قادم نحوه ليأخذ أغلى ما عنده: حياته؟

ويفكر في الذين مروا بهذه التجربة. تجربة الإعدام هل تمكن أحدهم من تغيير مصيره؟»، وأن المصادفة أو الحظ قد غيرا مجرى الأمور ولو مرة واحدة؟ إن هذا كان يكفيني على أي حال»(٣١). لكنه لم يفكر في هذه الاحتمالات، بل ما كان يشغله هو البحث عن طريقة ما يمكنها أن تخلصه مما ينتظره»، ولكن الذي كان يشغل بالي هو البحث عن وسيلة للفرار. عن وثبة تنقلني عبر الطريق الذي رسم لي. عن رحلة إلى الجنون تهيئ لي جميع فرص الأمل. وبطبيعة الحال لم يكن ثمة أمل إلا في أن تزهق روحي في أحد أركان الشوارع وأنا أجري هارباً بإحدى الرصاصات التي تنطلق حينئذ نحوي ولكن بعد التفكير في كل الاحتمالات وجدت أنه محظور عليّ الحصول على هذا الترف وأن المقصلة هي التي ستأخذ أجلي»(٣٢).

يستسلم –ميرسو– أثناء هذه الفترة التي تلت تأكيد حكم الإعدام فيه إلى مجموعة من الأفكار يتعلق بعضها بالقوانين والنظم والقرارات. ويؤكد على أن أبشع ما يمكن أن يتعرض له الإنسان عقوبة الإعدام «فكيف لم أستطع أن أدرك أنه لا يوجد شيء أخطر وأكثر أهمية من تنفيذ حكم الإعدام وأنه في الوقت نفسه أكثر الأشياء إثارة لفضول الإنسان ولو قدر لي أن أخرج من هذا السجن لذهبت أتفرج على تنفيذ جميع أحكام الإعدام»(٣٣). غير أنه يدرك أن هذه الأمنية لا يمكن أن تتحقق ليجد نفسه خارج الأسوار والحراس ويعتقد أن الإنسان يأمل دوماً بل ويتوهم. فقد توهم هو يوماً وتمنى لو أنه يصدر قانوناً يمنح المحكوم عليه بالإعدام فرصة ولو بنسبة واحد في الألف. لأن الأمور قد تتغير ساعتها. لكنه عاد لاستئناف الأيام المتبقية على تنفيذ الحكم، وقد كانت أياماً أصعب عليه تحملها لأنها لا تحمل إلا التعاسة والخوف والانتظار. ولا شك أنه ليس هناك أصعب من أن ينتظر الإنسان تنفيذ حكم الإعدام فيه.

وهنا تظهر مشاعر –ميرسو– التي حاول طوال الوقت الماضي أن يخفيها «.. وكان أصعب شيء هو انتظار هذه الساعة المريبة التي كنت أعرف أنهم سيقومون فيها بعمليتهم المعهودة، وحينما كان الليل ينتصف كنت أنتظر وأرتقب وكلي آذان مرهفة وأستطيع القول مع ذلك إني كنت حسن الحظ في خلال كل تلك الفترة لأني لم أسمع أية خطوة تقترب من زنزانتي. إن أمي كانت تقول في كثير من الأحيان إن الإنسان لا يكون مطلقاً تعيساً مئة في المئة وقد تحققت من ذلك في سجني حينما كانت السماء تتلون وحينما كان يبزغ نهار جديد في زنزانتي. ومع أن أقل حركة كانت تجعلني أندفع نحو الباب ومع أني كنت أنصت إلى أي صوت وأذني ملتصقة بالخشب واستحوذ عليّ الهلع إلى حد أني كنت أسمع صوت تنفسي فلم يكن في كل ذلك ما ينم عن التعاسة المطلقة لأني في آخر المطاف كنت أجدني حياً أرزق وأني كسبت أربعاً وعشرين ساعة جديدة»(٣٤). إنها مشاعر الضعف والقلق الذي يعيشه الإنسان المعرض لموقف كهذا. مشاعر التمسك بالأمل وبالحياة ولو بربح أربع وعشرين ساعة إضافية. إنه الأمل في يوم آخر.

يحاول –ميرسو– أن يتمسك بالحياة إلى آخر لحظة مفكراً في الاستئناف وأنه قد يحصل على العفو. ولكنه يتأكد أن ذلك لن يحصل أبداً وأنه لم يبق له إلا وقت قليل. ومرة أخرى يأتيه ويحدثه هذه المرة. ويسأل عن سبب الزيارة لأنها جاءت في توقيت غريب بعد الحكم عليه. ولكنه لا يستمع إلى ما يقوله له الكاهن، ويصر على أنه ليس في حاجة إلى دعائه «فأراد أن يتكلم معي مرة أخرى عن الله ولكني تقدمت نحوه وحاولت أن أفهمه أنه لم يعد أمامي سوى وقت قليل أريد أن أضيعه مع الله..»(٣٥). هي المكابرة في اللحظة الأخيرة التي يصر عليها بعد أن صار موته مؤكداً. فلا شيء عنده يبوح به أو يندم عليه بعد أن صار الموت أقرب إليه من كل شيء.

إنها النهاية التي باتت أكيدة. وهنا يؤكد –ميرسو– حقيقة الحياة التي ليس لها معنى ما دام الموت سيختمها «وخلال كل الحياة التي لا معنى لها التي عشتها كانت تصعد نحوي نسمات غامضة عبر سنين لم تأت بعد. وكانت هذه النسمات تجعل كل شيء يبدو متساوياً في نظري خلال السنين التي عشتها والتي لم تكن أكثر واقعية من السنين السالفة الذكر. وماذا يهمني من موت الآخرين ومن حب الأم، وماذا تهم الحياة التي يختارها الإنسان والمصير الذي يريده إذا كان هناك قدر واحد يختارني أنا نفسي ومعي ملايين الملايين من الناس الذين غمرهم هذا القدر بالميزات.... وماذا يهم إن اتهم إنسان بالقتل أن يعدم لأنه لم يذرف الدمع في جنازة أمه؟.. وماذا يهم إذا أعطت ماري اليوم شفتيها لميرسو جديد؟..»(٣٦).

إنه عبث الحياة برأي –ميرسو– ما دام كل شيء بلا معنى، وما دام كل الناس مذنبين وكلهم سيموتون. كانت هذه صرخات –ميرسو– الأخيرة في وجه القسيس وفي وجه الحياة. شعر بعدها بأنه تطهر من كل شروره ولم يبق أمامه إلا شيء واحد، «..

ولكي ينتهي كل شيء على ما يرام ولكي لا أشعر بكثير من الوحدة لم يعد أمامي إلا أن أتمنى أن يحضر متفرجون كثيرون يوم تنفيذ الحكم بإعدامي وأن يستقبلوني بصيحات الكراهية» (٣٧).

هكذا كانت نهاية -ميرسو- ونهاية رواية - الغريب - لآلبير كامو، الرواية التي أثارت الكثير من التساؤلات مست حتى -كامو- الإنسان - ومدى إيمانه.

إن رواية -الغريب- التي شكلت ردود الأفعال المستنكرة لسلوكات بطلها هي أكثر تعبير عن واقع الإنسان اليوم بعد أن فقد الكثير من الجمال والكثير من المشاعر. فهل هي الحرب التي كانت من دوافع ظهور ذاك النوع من الأدب المعروف بالعبث أم هي طبيعة الإنسان أن يقتل كل الأشياء الجميلة في عالمه ويستمتع بخرابه؟ إن الغريب لم يعد غريباً في زمننا الحاضر.

اقتبست رواية -الغريب- إلى السينما على يد المخرج الإيطالي -لوتشيانو فيسكونتي- الذي انتقل إلى -الجزائر- العاصمة حيث عاش -كامو- لتصوير الفيلم. وليس جديداً على السينما الإيطالية ارتباطها بالجزائر، فقد أخرج جيلو بونتيكورفو -فيلم- معركة الجزائر- عن نص للمجاهد الجزائري - ياسف سعدي.

وقبل الحديث عن الفيلم لابد من إلقاء الضوء على بعض ملامح مخرج الفيلم كونه يشكل قطباً من أقطاب السينما الإيطالية ومن أكثر المخرجين ارتباطاً بفن الأدب.

فيسكونتي والغريب..

من الرواية إلى الفيلم:



انتقلت رواية - الغريب - إلى السينما إذن على يد المخرج الإيطالي الكبير - لوتشيانو فيسكونتي - عام ١٩٦٧ أي بعد وفاة - آلبير كامو - بسنوات قليلة. وكان قد رُشح الكثير من المخرجين لهذا الفيلم كالمخرج - لوسي - ووقع الاتفاق أخيراً على - فيسكونتي.

ليس جديداً على - فيسكونتي - الاهتمام بالنصوص الأدبية على اختلاف أنواعها، ولكنه ظهر في فيلم - الغريب - بعيداً إلى حد ما عما تعود عليه في أفلامه الأخرى. فالمعروف عن هذا المخرج أن «أفلامه ترتبط مباشرة بالجو السياسي الإيطالي بعد الحرب» (٣٨). فجاء فيلم - الغريب - بعيداً عن هذا الجو. إنه فيلم عن رواية لكاتب ليس من السهل ترجمة أفكاره إلى صور تتحرك على الشاشة.

يبدأ الفيلم كما بدأت الرواية بحدث غير عادي يستقبله - ميرسو - أو - ماستروياني - في برقية تصل من الملجأ حيث وضع أمه لإخباره بموتها. وقد ظهرت المشاهد الأولى إذ تم تصويرها ببيت الروائي - آلبير كامو - بحي - بلكور - بالعاصمة الجزائرية. يتلقى الخبر بشعور عادي لا حزن فيه ولا تحسر. ومن هنا يبدأ الفيلم وتبدأ حكاية - ميرسو - إذ يظهر في صورة رجل لا مبالٍ بارد المشاعر لا يهتز للحادث الأليم. لم يذرف دمعاً ولم يلق نظرته الأخيرة على والدته أثناء تواجده بالملجأ حيث ذهب لدفنها. يركض صباحاً خلف - الأوتوبيس - ليقله إلى - مارينجو - حيث جثمان والدته. وبعد الدفن يعود مباشرة إلى بيته ليدخن ويأكل. وهو ما شكل نظرة الارتياب والغرابة للمحيطين به. ولم يكتف بهذا فقد التقى بـ - ماري - أو - آنا

كارينا - في الفيلم والتي كان معجباً بها، لترافقه إلى السينما في اليوم الثاني من عودته بعد دفن أمه ومرافقتها له إلى بيته وقضاء الليلة معاً.


نينا كارينا

وبعد فترة يرتكب -ميرسو- جريمة قتل في حق جزائري إثر صدام بينهما ولقد لعبت شمس -الجزائر- دوراً مهماً في كونها أصبحت بطلاً ثانياً في الفيلم بعد أن أكد المتهم أن الشمس هي التي جعلته يفقد سيطرته ويطلق الرصاصات الأربع على الجزائري.

يقف -ميرسو- بعد ذلك في قاعة المحكمة وتأخذ قضيته بعداً آخر إذ تركز المحكمة على سلوكاته التي رأت أنها منافية لقيم المجتمع بعد أن شهد عمال الملجأ وغيرهم بهذه السلوكات يوم دفن والدته. وتحكم المحكمة عليه بالإعدام وفي انتظار تنفيذ هذا الحكم يتحدث -ميرسو- عن بعض القضايا التي تتعلق كلها بوجوده الإنساني والغاية منه وعقوبة الإعدام وأهمية الحياة والأشياء والناس ما دام الموت سيأتي ليختم كل شيء. وهذه فكرة -كامو- دوماً.. ما قيمة كل شيء إذا كان الموت سيختم كل شيء. فلا شيء له أهمية، لا الحب ولا الحلم ولا شيء أبداً. إن كل


ماستروياني

شيء أعطي لنا ليستعاد ثانية «.. نحن محكومون بهذا العالم الميت والمحدود.. أو نحن نجري في الزمن.. إن كل شيء أعطي ليؤخذ.. حيث آثار الإنسان المثالية، الحب أيضاً لا يقول الكتب كذلك الحياة تفقد نفسها لها نهاية »(٣٩).

لقد انتقلت الرواية من لغتها المكتوبة إلى اللغة المرئية أو الصورة دون أن تفقد شيئاً من روحها أو تفرغ من محتواها. ومنه فإن المخرج استطاع أن يبقي على أفكار -كامو- وعلى ما صوره بطله -ميرسو- وظهر -ماستروياني- متقمصاً الدور بشكل جيد رغم الاختلاف الذي كان حول شخصية البطل ومن سيلعب دورها وكان قد رشح له الممثل -ترانتينيو- وهو الممثل الذي لعب دوراً جميلاً ممثلاً في شخصية الجندي الفرنسي الذي يساعد -علي لابوانت- (سيد علي كويرات في أجمل أدواره السينمائية) في الهرب ويرافقه إلى الجبل في فيلم من إخراج -أحمد راشدي- الأفيون والعصا والمأخوذ عن رواية بالعنوان نفسه للروائي -مولود معمري ثم اختير – ماستروياني - للعب الدور، إضافة إلى -إبراهيم حجاج- في دور الشاب الجزائري الذي يقتله – ميرسو.

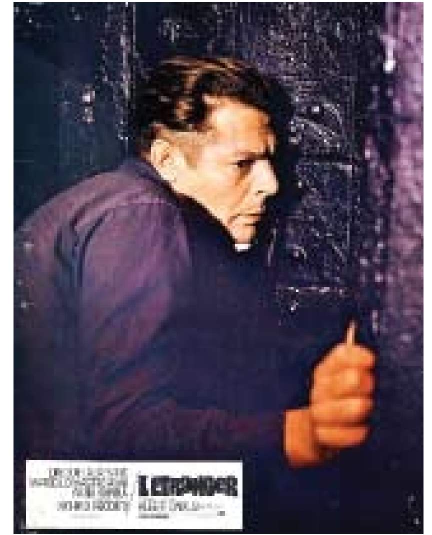
وهكذا فقد حافظ الفيلم على الرواية شكلاً ومضموناً ويعود ذلك إلى أن السيدة -كامو -زوجة الكاتب قد طلبت من المخرج الحفاظ على الرواية كما هي ودون أدنى تغيير. وقد كان -فيسكونتي- ينوي أن يعطي للفيلم أهمية أكبر وأن يربطه بأحداث -الجزائر- آنذاك وخاصة على المستوى الثوري. وقد أكد الذين يفرقون بين الأدب والسينما على أن المخرج لو أخذ برؤيته كسينمائي لتمكن من صنع فيلم أكثر جمالاً لأنه يبقى للسينما جمالها وخصوصيتها بعيداً عن النص الأدبي.

وقد أشار الشاعر والصديق لآلبير كامو -جون سيناك- والذي اهتم كثيراً بكل ما يتعلق بكامو، مؤكداً أن المخرج «حاول أن يكون قريباً في بعض نواحي الإخراج كاختيار شقة آلبير كامو ببلكور حيث نراها في المشاهد الأولى وأن نرى الممثل إبراهيم حجاج.... ليأخذ دور العربي..»(٤٠). كما صورت مشاهد الجريمة بشاطئ -زرالدة- قرب العاصمة - الجزائر.

وهكذا فقد ساهم كل محبي -كامو- في إنجاح الفيلم بدءاً من شركة -قصبة/فيلم -الجزائرية التي أسهمت في إنتاج الفيلم مع الشركة الإيطالية -دورونتس. كما اهتم

أصدقاء الكاتب وسعوا إلى أن يظهر الفيلم في أحسن صورة فلم يلق الفيلم نفس النجاح الذي لقيته كل أفلام -فيسكونتي- وخاصة فيلمه -Senso- الذي نال شهرة كبيرة؟

رؤية نقدية:



حوّل إذن المخرج رواية –الغريب- إلى فيلم محافظاً على كل ما جاء فيها، محولاً كل حركة وكل فكرة إلى صورة تنبض بالحياة. فيظهر -ماسترورياني- وكأنه -ميرسو- الموجود بالرواية، بلا مبالاته وبروده متحدثاً عن أفكاره وهو في الزنزانة ويظهر -إبراهيم حجاج- في صورة الجزائري على الشاطئ كما ظهر في الرواية، وكانت -آنا كارينا- كما لو أنها –ماري- في الرواية جميلة ومغرية. ولكن الفيلم لم يحقق ما أراده مخرجه.

لقد أكد تاريخ السينما على أن الرواية من روافدها الهامة لما قدمته لها من نصوص صنعت مجدها. ولا تزال تلك النجاحات العديدة لتلك الأفلام التي قامت على روايات مثل:-ذهب مع الريح-لمرغريت ميتشل، و- آنا كارنينا - لتولستوي، و- عناقيد الغضب- لشتاينبيك، و- غادة الكاميليا - لدوماس وغيرها من الأفلام الناجحة عالمياً. ولكن الذي أكدته الدراسات أنه ليست كل رواية قابلة للأفلمة، وأن الرواية شيء والسينما شيء آخر. كما أنه من حق المخرج أن يفرض رؤيته في الفيلم، لأنه قد يضحي ببعض الأدب لصنع فيلم جيد وهنا يقول المخرج السوري-نبيل المالح-بأن« خيانة النص الأدبي تؤدي أحياناً إلى صنع فيلم ناجح»(٤١) فهل ساهم اقتباس الرواية كما هي السينما في إفشال الفيلم؟

اعترف مخرج الفيلم-لوتشيانو فيسكونتي- بفشل الفيلم وأنه لم يكن فيلماً مهماً رغم إنتاجه الغزير الذي قدمه طوال عمله السينمائي فرغم الممثلين الكبار على غرار -ماسترورياني- الذي كان آنذاك من أشهر الوجوه السينمائية ورغم ميزانيته إلا أن الفيلم لم يلق الإقبال المنتظر والمعهود لكل أفلام - فيسكونتي.

وقد جاء النقد في معظمه سلبياً ضد الفيلم، ولكن ذلك لم يمنع بعض محبي -فيسكونتي- من أن يشيدوا بالفيلم فها هو الناقد -تيشين - في –كراسات السينما- يعترف بقدرة المخرج في هذا الفيلم «إن فيلم فيسكونتي هو أولاً وآخراً قصة حب. وهو فيلم يدفع مخرجه إلى احترام العمل الأدبي بحذافيره وعدم السماح بتعديل فيه إلا في حدود تبرز فيها محاسن الكتاب فالميل إلى الحشو من شأنه أن يشوه جمال العمل الأصلي»(٤٢) إن المخرج ومن خلال هذا من الذين لا يخلون بجمال النص الأصلي كما يفعل الكثير من المخرجين الذين يفرغون النص الأدبي من محتواه.

أما الناقد -ميشيل ماردور- فقد رأى في الفيلم لوحة جميلة حين يقول:«أحب فيلم الغريب، لأننا نشاهد فيه عاصمة الجزائر على بعد كأنها لوحة زيتية رائعة. وقد وفق فيسكونتي في التغني بمناظر بلكور في أطيافها الحزينة، وبأرض الريف الحمراء، وسجن دولاكروا...»(٤٣). ففيلم –الغريب- تظهر مدينة –الجزائر– البيضاء بجمال بحرها ومناظرها الرائعة التي عشقها -ميرسو- في الرواية وعبر عنها بكل حب. إنها المدينة التي أحبها –كامو- في الأصل.. أحب شمسها وبحرها وجبالها لكنها ظلت في ذاكرته مدينة فرنسية.


فيسكونتي

لقد أبدع المخرج -فيسكونتي- في تصوير المناظر الجميلة وحتى في التقاط صورة –ميرسو- بكل دقة رغم تعقيد الشخصية. ولكن الذي حدث أن الفيلم جاء أقل مستوى من أفلامه الأخرى. ولعل من الأسباب التي ساهمت في ذلك أن المخرج كان مقيداً بالرواية بنسبة مئة في المئة لتعليمات

السيدة-كامو- التي لم تسمح واشترطت تحويل الرواية كما هي، ومنه فإن المخرج لم يتدخل في الفيلم فكان أن قدم رواية على الشاشة ولم يقدم فيلماً سينمائياً لأنه بذلك لم ينتقل من الكلمة إلى الصورة ولم يخلق جمالاً سينمائياً، بل أدبياً.

ورغم أن الفيلم لم يحقق النجاح المنشود، إلا أنه يبقى من الأفلام المميزة في تاريخ السينما الجزائرية التي لم ترق في إنتاج فيلم -الغريب- إلا اعترافاً بهذا الكاتب الذي ظل جزائرياً ولو أنه لم يرتبط بهذا البلد كما كان صديقه الشاعر -جون سيناك. هذا الكاتب الذي قال عنه وزير التربية ١٩٦٧ في مقاله - Camus vu par un Algérien- مؤكدا المقال بعنوان: Camus l'Algérien وقد خلص إلى أن -آلبير كامو- «يبقى بالنسبة إلينا كاتباً كبيراً أو بالأحرى أسلوبياً كبيراً، ولكن غريب» (٤٤). فكامو ليس بالكاتب العادي والمخرج -فيسكونتي- لم يقدم رواية -الغريب- إلا لاقتناعه بجمالها وبجمال ما يكتبه -كامو.

كما تجدر الإشارة إلى أن أولئك المعروفين بالأقدام السوداء قد نال الفيلم إعجابهم كثيراً ليس لأن الفيلم قد حقق غايته الجمالية سينمائياً بل لأن بطله -ميرسو- قد قتل الجزائري بسبب الشمس. ولعل هذا يعيدنا إلى موقف -آلبير كامو- نفسه من الوجود الفرنسي بالجزائر وإصراره على رفض خروج -فرنسا- من الأراضي الجزائرية التي كانت بنظره ملكية لها.

وما حرص المخرج ومن قبله زوجة الكاتب على الحفاظ على الرواية دون تغيير، إلا احتراماً للكاتب نفسه ومحاولة لنقل النص الأدبي إلى السينما بصدق كبير. وللتذكير فإنه لا توجد من فيلم -الغريب- إلا نسختان، إحداهما بديوان السينما -سينماتاك- بالجزائر ونسخة بألمانيا.

إن فيلم -الغريب- للمخرج -فيسكونتي- يبقى من الأعمال المتميزة في تاريخ السينما، من حيث تعاملها معاً لنصوص أدبية. كما يبقى الفيلم ومن قبله الرواية من أكثر الأعمال قراءة واهتماماً من طرف النقاد كما يظل -آلبير كامو- من الروائيين الممتازين رغم كل مواقفه السلبية تجاه بعض القضايا ولا يمكننا إنكار جمال لغة - راسين -و- كورناي -و- هيغو- التي تبقى لغة أدبية بجدارة.

هوامش:

١- منيف، عبد الرحمن، الكاتب والمنفى، دار الفكر العربي، بيروت. ط١. ص١١.

٢- كامو، آلبير، الغريب، المكتبة الثقافية، بيروت. لبنان ١٩٨٣. ص٧.
٣ - الغريب. ص ٨.
٤ - الغريب. ص ٩.
٥ - الغريب. ص ١١.
٦ - الغريب. ص١٣.
٧ - الغريب. ص ١٦.
٨ - الغريب. ص ٢٢.
٩ - الغريب. ص ٢٤.
١٠ - الغريب. ص ٢٩.
١١ - الغريب. ص ٤٠.
١٢ - الغريب. ص ٤٦.
١٣ - الغريب. ص ٤٦.
١٤ - الغريب. ص ٥٦.
١٥ - الغريب. ص ٥٨.
١٦ - الغريب. ص ٥٩.
١٧ - الغريب. ص ٦٠.
١٨ - الغريب. ص ٦٠.
١٩ - الغريب. ص ٦٢.
٢٠ - الغريب. ص ٦٧.
٢١ - الغريب. ص ٦٧.
٢٢ - الغريب. ص ٧٢.
٢٣ - الغريب. ص ٧٩.
٢٤ - الغريب. ص ٩١.
٢٥ - الغريب. ص ٩٣.
٢٦ - الغريب. ص ٩٦.
٢٧ - الغريب. ص ٩٨.
٢٨ - الغريب. ص ٩٨.
٢٩ - الغريب. ص ١٠٣.
٣٠ - الغريب. ص ١٠٤.
٣١ - الغريب. ص ١٠٦.
٣٢ - الغريب. ص ١٠٦.
٣٣ - الغريب. ص ١٠٧.
٣٤ - الغريب. ص ١٠٩.
٣٥ - الغريب. ص١١٥.
٣٦ - الغريب. ص ١١٦.
٣٧ - الغريب. ص١١٧.

٣٨ - Khodja, Hamid nacer Alberr camus, Jean Se›nac ou p.111. 2000. Le fils rebelle Paris. .Me'diterrane'e

٣٩ - Marcel J. Mélançon. Albert Camus Analyse de sa pensée. Suisse Les ?ditions Universitaires de Fribourg.1976.p11.

٤٠- خوجة، حميد ناصر، المرجع السابق، ص ١١٤.
٤١ - المالح، نبيل، في حوار لي معه.
٤٢- الإنتاج السينمائي الجزائري، ص٧.
٤٣ - المرجع نفسه، ص ٧.
٤٤- خوجة، حميد ناصر، المرجع السابق، ص ١١٤.

الافتتاحية



استمراراً على درب المساهمات المفتوحة

كل عام ونحن على موعد مع المزيد من تطوير الرؤية والاشتغال التحريري والبصري، معتمدين كدأبنا على بذل قصارى الجهد بحثاً عن مسارات جديدة للتطوير.
هذا العام نحن على موعد مع موقع إلكتروني أكثر سعة وتطوراً، كما أننا سنواصل درب المساهمات المتنوعة لأننا نعتبر كتّابنا من مشرق العالم العربي إلى مغربه، ومن شماله إلى جنوبه، بمثابة الرافعة الأساسية لخطاب (الرافد) في ثباته وتحولاته.

نتمنّى على المترجمين العرب من مختلف لغات العالم مواكبة مستجدات الفكر الإنساني وإعادة وهج التثاقف الشامل مع الآخر، بما يثري الثقافة، ويضعنا على منصة المشاركة الفاعلة في تيارات الفكر الإنساني.
إن الترجمة غير المنسوبة لأصحابها الأصليين لا تجعلنا في حيرة فقط، بل تؤشر إلى فعل خطير في التعامل مع ثمرات القراءة والمعرفة.

في العدد الماثل أمامكم سننشر نموذج (إقرار) لكافة المتعاونين والمساهمين في الكتابة، وهذا الإقرار يحفظ حقوق الكاتب والمجلة معاً، لأنه ينطوي على التعهد بأن المادة المرسلة للرافد (حصرية) ولم ترسل إلى أو تنشر من قبل في مطبوعة ورقية أو إلكترونية.
لقد حرصنا على تعميم هذا النموذج بعد أن تأكد لنا وبما لا يدع مجالاً للشك أن بعض المساهمين في الكتابة في الرافد لا يتورعون من إرسال مواد منشورة سابقاً أو مرسلة لعدة جهات، كما تبيَّن لنا أن بعض المواد مكتوبة بأسماء مستعارة أو مُعاد صياغتها بطريقة مُخاتلة.
الذين يتداعون سلباً مع محركات البحث في الكمبيوتر ينسون أن هذه المحركات تخدم كل الأطراف، وتكشف المستور، وتفضح من يلجأ إلى (القص واللصق) أو يتذاكى على منابر النشر.

ندرك يقيناً أن مثل هذه المثالب تطال البعض من المتساهلين الواهمين، فالأصل أن أغلبية الكتّاب يدركون مغزى الرسالة الفكرية المعرفية، ويمسكون بجمرة العطاء ومحارق الاشتغالات.

إن شروعنا في تعميم هذا الإقرار يسمح لنا بالاستمرار في فتح المزيد من الأبواب والنوافذ، وعدم الاضطرار إلى نظام (الاستكتاب المغلق) على أسماء بذاتها حتى تستمر الرافد كمنبر ثقافي عربي يتسع لمئات الأزهار، وآلاف المدارس الفكرية، وعشرات الاجتهادات.

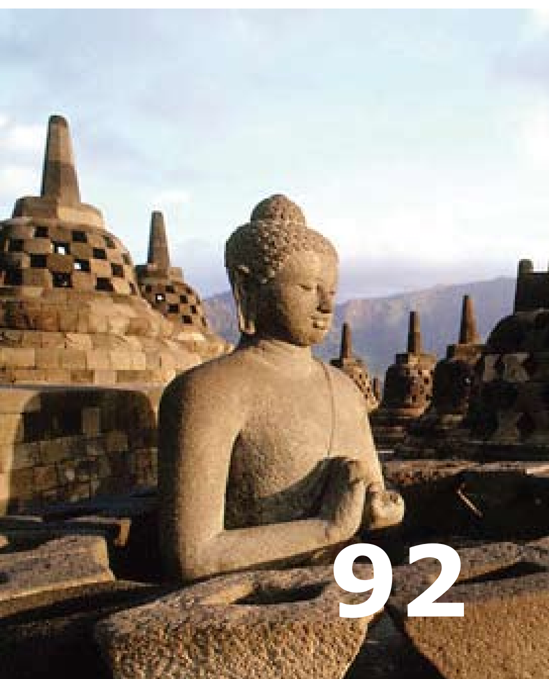
د. عمر عبد العزيز



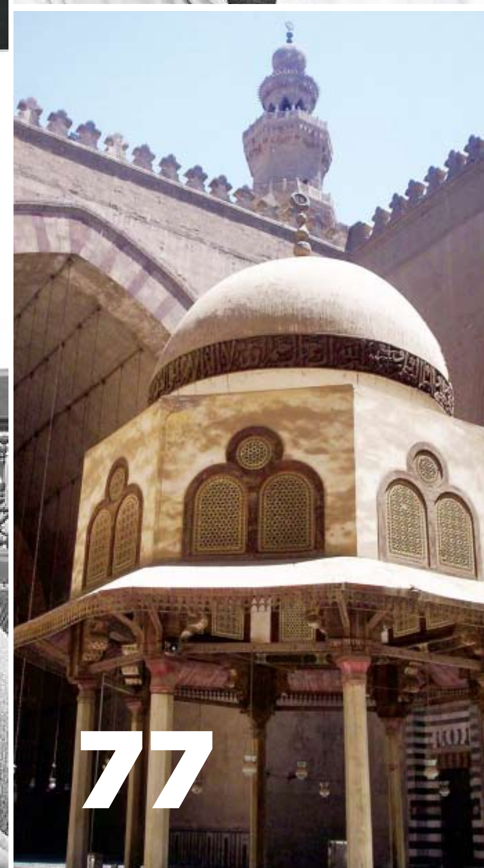




ثمن النسخة: الإمارات 5 دراهم | مصر: 3 جنيهات | السعودية: 5 ريالات | البحرين: 500 فلس | قطر: 5 ريالات | عمان: 500 بيسة
| اليمن: 60 ريالاً | المغرب: 10 دراهم | الكويت: 500 فلس | سوريا: 40 ليرة | الأردن: دينار واحد | السودان: 3.5 جنيه سوداني







فهرس العدد 162

162

ملف العدد

رئيس الدائرة
عبدالله محمد العويس

رئيس التحرير
د. عمـر عبد العزيز

مدير التحرير
عبد الفتـاح صبري

سكرتير التحرير
نورة شـاهين

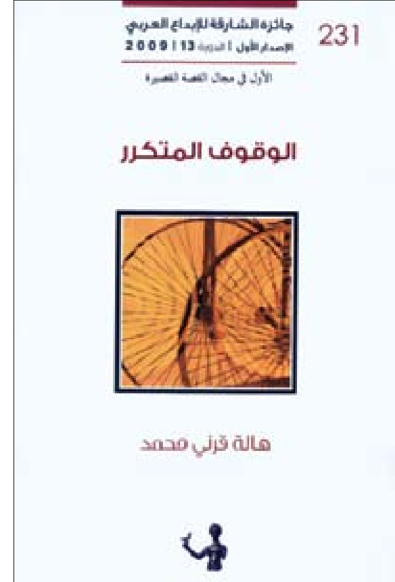
التصميم والإخراج
مـريم بن داغـر المرزوقـي

السكرتارية التنفيذية
بدرية علـي

التصوير
محمود بنيان (07 - 06)

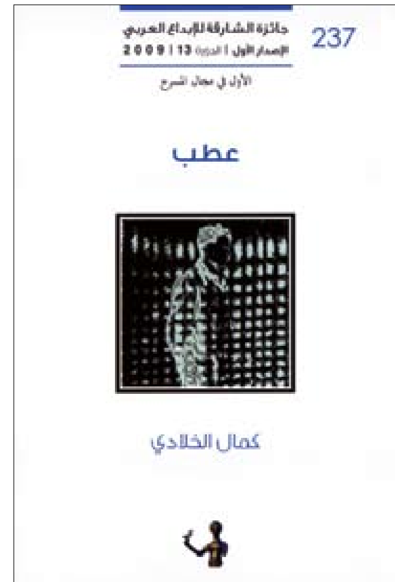
وكلاء التـوزيـع: دولة الإمـارات العربيـة المتحـدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: ٤/٣٩١٦٥٠١، قطر: دار الثقافة للطباعـة والصحافة والـنشر والـتـوزيع: ت: ٤١٤٤٨٢، البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: ٥٣٤٥٦١-٥٣٥٥٥٩٠٠، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٢-٢٧٢٥٦٣، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٢٠٠، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: ٥٧٨٢٧٠٠، سوريا: الشركة السورية لتوزيع المطبوعات . طبع: شـركة رويـال للطباعة، الشـارقة: ت: ٠٦٥٣٣٢٤٣٤

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae



الوقوف المتكرر

المجموعة القصصية الحائزة المركز الأول في جائزة الشارقة للإبداع في الدورة الثالثة عشرة لكاتبتها هالة قرني محمد والمجموعة تتشكل من عدد من القصص القصيرة التي انشغلت بمضامين متنوعة وعديدة ومتباينة فتحت بها جانباً مهماً في العلاقات الإنسانية، بين الإنسان وذاته، والإنسان والآخر، واهتمت بالعلاقات الراسخة من علاقات الأنثى تجاه الحياة في تراتبيتها الإنسانية، ومن خلال الحوادث التي التقطتها من اليومي داخل وخارج المنزل، وكذلك تلك المشاعر الإنسانية التي تشغلها كأنثى تجاه مفردات المجتمع وقيمه منذ الطفولة أحياناً ومن خلال أماكن العمل والشارع في الراهن لشخصياتها البطلة الأنثى دوماً.



عطب

النص المسرحي الفائز بالمركز الأول في الدورة الثالثة عشرة لجائزة الشارقة للإبداع العربي لصاحبه كمال الخلادي، الذي يتخيل نصه يقع في دولة الكونغو، وتدور أحداث المسرحية لأبطال في الجيش، جندي ومعه أسرته، وآخرين برتب عسكرية كولونيل وآخرين يشكلون شريحة من المرتزقة الذين سيحاولون فتح العاصمة لمصلحة أحد القادة الكبار في تلك الدولة ومن خلال هذه الشخصيات تتفتح أسرار العلاقات الخاصة الحاكمة لهذه المجموعة وأطماعها في الثراء، وكذلك نوعية العلاقات غير الطبيعية التي تتولد بين الرجال والنساء.





الهصير

الرواية الأولى الفائزة بجائزة الشارقة للإبداع العربي - الإصدار الأول في دورتها الثالثة عشرة، والكاتبة لبنى هاني الجردي، تفتح باب العلاقات الإنسانية بين البشر من خلال التواجد في مدينة أخرى، تمثل حالة الاغتراب، ولكنها من خلال قصة بيروت والحرب تؤكد على عظمة مدينة تفتح أبوابها للناس وللذكريات، ولكنها تحكي قصة بيروت ولبنان وصراعات الحروب، وتنافر الفرقاء، وكذلك أطماع العدو الخارجي.



عرائس الأحزان

مجموعة شعرية فائزة بالمركز الأول في الدورة الثالثة عشرة لجائزة الشارقة للإبداع العربي للشاعر أحمد حسن عبد الفضيل والشاعر يقدم ديوانه عبر عشرين قصيدة مسح بها مشاعر الإنسانية تجاه الأحداث الجسام التي أصابت الوطن، وكذلك لمشاعر الوجد وفتح بعض شبابيك التصوف والفلسفة أيضاً واللافت أن كل نص شعري قدم له بعيّنة لكبار الشعراء من التراث العربي قديماً وحديثاً، منذ ذي الرمة وابن الفارض وأبي تمام وأمل دنقل وأحمد شوقي.. وآخرين. الشاعر ينحو نحو مدرسة خاصة به تتنكب التجريب.

صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي

الدورة السابعة لمهرجان الشعر الشعبي



انطلق مهرجان الشعر الشعبي في دورته السابعة برعاية وحضور صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، الذي افتتح فعالياته، وتتميز هذه الدورة بالسمات التالية:

تكريم ثلاثة من رواد الشعر الشعبي الإماراتيين، وهم:

- الشاعرة أنغام الخلود.
- الشاعر عبدالله بن ذيبان.
- الشاعر محمد بن نعمان الكعبي.

وهذه التظاهرة تخدم مسيرة الشعر الشعبي الذي يعتبر أحد أهم روافد التراث الأدبي والشعبي الذي تمتد جذوره في الثقافة الشعبية إلى الماضي البعيد ويعبّر عن مكامن الإبداع الشعبي في صورته الشعرية وسيسهم هذا المهرجان من خلال فعالياته المتنوعة في إثراء الساحة الثقافية والتي اشتملت على:

- أمسيات شعرية يشارك فيها نخبة من شعراء الوطن.
- مصاحب للمهرجان إقامة معرض أرشيفي يتضمن وثائق شعرية مهمة.
- إلقاء الضوء على تجربة المكرمين، من خلال بانوراما حفلت بإنتاجهم وأشعارهم، ومواقف في حياتهم.
- إقامة معرض للإصدارات الشعرية الخاصة بالشعراء والتي أنتجتها دائرة الثقافة والإعلام.
- عمل ندوة على هامش الدورة شارك فيها نخبة من الباحثين والشعراء، ألقوا فيها الضوء على المكرمين.

ولقد كان حفل الافتتاح مميزاً، حيث تم تقديم بعض الفنون الشعبية التراثية (الدوحة - الطارق - الونة).

- مهرجان الشارقة للشعر الشعبي يسهم في الاحتفاء بالتراث الشعبي، ودعم الشعراء والحفاظ على التراث والموروث الإماراتي، وكذلك إثراء الحياة الثقافية، وتحفيز المبدعين والموهوبين.


مهرجان الشارقة السابع للشعر الشعبي
القصيدة الشعبية كنز الإبداع
الأمسية الشعرية
١٩ يناير ٢٠١١م - قصر الثقافة




١٠-١٦ يناير ٢٠١١م
قصر الثقافة











الفجوة التكنولوجية وراء هجرتها إلى الخارج

استنزاف العقول العربية

أحمد أبو زيد

هجرة العقول مسلسل قديم حديث عانت منه الدول النامية وبالأخص الدول العربية والإسلامية وما زالت تعاني منه حتى الآن نتيجة فشل السياسات المختلفة في وقف هذا النزيف العلمي، مما يكرس بدوره وطأة التخلف، ويقلل من فرص التنمية والنهوض الاقتصادي والاجتماعي.



فهذه الهجرة للعقول من أكبر التحديات التي تعيشها دول العالم الثالث في هذا العصر، ومنذ ما يزيد على نصف قرن، خاصة إذا كان من وراء هذه الهجرة مخطط مدروس وضعته أمريكا ودول الغرب لتفريغ الدول العربية والإسلامية من خيرة علمائها واستنزاف العقول العلمية النادرة لخدمة الحضارة الأمريكية والأوروبية.

فالعلماء هم ركيزة التنمية والتقدم والنهوض في كل بلدان العالم، وهجرتهم إلى الخارج تعطل خطط التنمية وتكرس التخلف، وتزيد من الفجوة الاقتصادية والعلمية والتكنولوجية بين دول الشمال ودول الجنوب.

والإحصائيات العلمية تشير إلى أن الدول العربية والإسلامية فقدت آلاف العلماء نتيجة استنزاف الدول المتقدمة الصناعية للأدمغة العربية والإسلامية ذات المستويات الرفيعة والكفاءات العلمية النادرة.

استقطاب العقول

وهذا الاستنزاف العلمي للعقول العربية يرجع إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية عندما جاءت الدول الكبرى لتكون مركزاً لاستقطاب العقول والأدمغة من دول العالم الثالث، ذلك لأن صناعة العقول في هذه الدول المتقدمة صناعة مكلفة للغاية، وتصل تكلفتها إلى مئات الآلاف من الدولارات للفرد الواحد، ومن هنا فإن استقطاب حملة الماجستير والدكتوراه من دول العالم الثالث سوف يوفر عليها الكثير من النفقات، وسيدفع سريعاً بخطط التقدم والتنمية في هذه الدول.

وتشير إحصائيات الجامعة العربية إلى أن عدد الكفاءات والعقول العربية التي هاجرت منذ عام ١٩٥٠ وحتى عام ١٩٧٥م يقدر بنحو ١٠٠ ألف عقل علمي وتقني عربي، وهو عدد يمثل ثلث عدد الخريجين العرب وكذلك يمثل سدس حاملي شهادات الماجستير والدكتوراه في ميادين العلوم الطبية والفلسفية.

وحسب إحصائيات دولية أخرى تأخذها الجامعة العربية في الاعتبار، فإن ما يقرب من نصف مليون من المحترفين العرب والعقول العربية النادرة توجهوا إلى الغرب بين عامي ١٩٨٥ و١٩٩٠، منهم من يمتهن الطب والهندسة والصيدلة والأعمال المصرفية والتعليم والعلوم وعلماء الذرة.

هجرة الكفاءات العلمية

وتؤكد إحصائيات الأمم المتحدة التي أجريت حول هذا الموضوع عام ١٩٩١م، أن هناك أكثر من مليون شخص من ذوي الكفاءات العلمية النادرة في مجالات العلوم والتقنية والفنون، هاجروا من بلدان العالم الثالث إلى دول أوروبا وأمريكا الشمالية بين عامي ١٩٧٢ و١٩٩٠م، ومثلوا صفوة العقول المثقفة والمؤهلة والمدربة وقد شكلت نسبة العرب منهم ٣٥٪ حسب تقارير منظمة اليونسكو معظمهم من أصحاب الشهادات الجامعية وما فوقها، وهذا يعني هجرة ٣٥٠ ألف كفاءة علمية عربية نادرة.

ومما يثير الخوف والقلق أن نسبة العلماء العرب من بين المهاجرين إلى الغرب وأمريكا في تزايد مستمر، ففي عام ١٩٨٠ كان عددهم ٤٠ ألف عالم، وارتفع هذا الرقم إلى ٩١ ألفاً عام ١٩٨٩م، ووصل إلى ١٢٩ ألفاً عام ١٩٩٠م.

الاستقطاب الأمريكي للعقول

وقد تربعت على عرش الزعامة في عملية استقطاب العقول الولايات المتحدة الأمريكية التي بدأت بعد الحرب العالمية الثانية في جذب العقول النادرة من جميع أنحاء العالم، ووضعت التسهيلات أمام دخولهم وأخذت في إغراء العلماء بالإمكانيات المادية العالية وبحياة الرفاهية، حتى تسخرهم للعمل من أجل تقدمها واحتكارها للتكنولوجيا الحديثة.

وتشير البيانات الرسمية إلى أن تدفق الهجرة من الدول العربية والإسلامية يتجه بصفة خاصة إلى الولايات المتحدة الأمريكية وكندا ودول غرب أوروبا وأستراليا. وتؤكد بيانات الولايات المتحدة بأن ست دول عربية هي: مصر والعراق والأردن وفلسطين ولبنان وسوريا، تسهم بنسبة ٨٠ ــ ٩٠ ٪ من المهاجرين العرب إلى أمريكا في الفترة من ١٩٦٢ ــ ١٩٦٧م، منهم ٣٢ ألف مهاجر تم قبولهم كمهاجرين من فئة الأخصائيين والفنيين منهم ٣٣٪ من المهندسين والعلماء والأطباء، وبلغ عدد المهاجرين العرب إلى أمريكا عام ١٩٧٧م ١٦٧٦١ عالماً، منهم ٢٣٢٨ من مصر، و١٦٧٦ من سوريا، و٥٦٨٥ من لبنان، و٢٨١١ من العراق، و٢٤٩٤ من الأردن، و٣٨١ من فلسطين، و١٤٠ من المغرب، و٣٧٦ من اليمن الشمالي، و١٦٠ من الكويت، و٨٩ من الجزائر، و٧٨ من تونس، و٦٥ من ليبيا، و٥٥ من السعودية، و٤٨ من السودان، و١٣ من قطر، و١٣ من الإمارات، و٩ من عمان، و٢ من البحرين، و٢ من موريتانيا.

كما هاجر إلى كندا ٨٨٦٠ عالماً عربياً، ٨١٪ منهم من لبنان، وبلغ عدد المهاجرين العرب إلى فرنسا حسب إحصائيات ١٩٧٩م ٣٥ ألف مهاجر.

وتشير بيانات الهجرة لأمريكا عام ١٩٧٧م إلى أن نسبة المهندسين العرب تصل إلى ١٦.٤ والأطباء ٢٧.٩، بينما تبلغ نسبة المتخصصين في العلوم الاجتماعية ١٥.٣، وعلماء الطبيعة ٩.٩.

ويوجد أكثر من ١٥ عالماً نووياً مصرياً في معهد أرغون القومي الذي يعتبر من أكثر المراكز العلمية شهرة في أمريكا وهذه

الأرقام قد ارتفعت إلى الضعف خلال عام ١٩٨١م ـ ولعلها قد تضاعفت مرات ومرات حتى يومنا هذا ـ وتلك الإحصائيات تظهر حجم النزيف العربي في العقول والكفاءات العلمية لمصلحة أمريكا.

دول عربية مصدرة للكفاءات

وإذا نظرنا إلى حجم الظاهرة في الدول العربية المصدرة للكفاءات العلمية، نجد السودان تأتي في المقدمة حيث تعتبر أكثر دول العالم الثالث والبلدان العربية هجرة للعقول والكفاءات النادرة، فقد فقدت ٥٠٪ من مهندسيها و٢٦٪ من أطبائها و٣٤٪ من أعضاء هيئة التدريس في جامعة الخرطوم وحدها.

وتأتي مصر في المرتبة الثانية حيث فقدت الآلاف من حملة الماجستير والدكتوراه هاجروا إلى الخارج، وقد كشفت دراسة للجهاز المركزي للتعبئة والإحصاء أن هناك ٨٢٤ ألف خبير مصري مهاجر ما بين علماء وخبراء في الطب والهندسة والزراعة والعلوم السياسية والإنسانية وبيوت الخبرة والاستشارات والصناعة والسياحة ورجال مال وأعمال وهؤلاء حاصلون على جنسيات الدول المقيمين ويعملون فيها وعلى الأقل مثلهم لم يحصل على الجنسية وقد برع أكثر من ٢٣٩ عالماً في مجال الطب فقط في ٤ دول وأكثر منهم في الهندسة والاستثمارات وغيرها من المجالات.

وفي تقرير للجهاز المركزي للتعبئة والإحصاء أكد أن هناك ٨٢٤ ألفاً من المصريين يتميزون في الخارج بعقول وكفاءات ورجال أعمال في ١٢ دولة فقط ورصد التقرير أرقاماً تفصيلية لكل دولة على حدة.. فجاء فيها أن الولايات المتحدة الأمريكية بها ٣١٨ ألف مصري من

* أكثر من مليون شخص من ذوي الكفاءات العلمية النادرة هاجروا إلى دول أوروبا وأمريكا الشمالية خلال ثماني سنوات

أصحاب العقول والكفاءات ورجال أعمال.. وفي كندا ١١٠ آلاف وفي أستراليا ٧٠ ألفاً وفي المملكة المتحدة ٣٥ ألفاً وفي فرنسا ٣٦ ألفاً وفي ألمانيا ٢٥ ألفاً وفي سويسرا ١٤ ألفاً وفي هولندا ٤٠ ألفاً وفي النمسا ١٤ ألفاً وفي إيطاليا ٩٠ ألفاً وفي إسبانيا ١٢ ألفاً وفي اليونان ٦٠ ألفاً.

وكشف عن وجود ألف و١١٨ رجل أعمال مصرياً يعملون في هذه الدول الـ ١٢، وهناك ٢١٥ مصرياً أيضاً بهذه الدول يعملون في بيوت الخبرة والاستشارات الفنية و٢٣٤ مصرياً يعملون في المال والتجارة و٢٨٤ مصرياً يعملون في مجال الاستيراد والتصدير و١٦٦ في مجال الصناعة و١٦٤ في مجال السياحة و١٤٥ في مجال المشروعات الخدمية ٢٣٦٥ عالماً وخبيراً مصرياً و٤٨١ في مجال الطب وفي مجال الهندسة هناك ١٢٧٩ مصرياً و١٩٧ في مجال العلوم السياسية و١١٤ خبيراً في مجال الزراعة وبرز في مجال العلوم الإنسانية ٨٠٦ مصريين.

تخصصات استراتيجية

وكشف التقرير الذي أعده الجهاز المركزي للتعبئة والإحصاء عن أعداد كبيرة من العلماء في أهم التخصصات الحرجة والاستراتيجية في مجال الطب والهندسة والعلوم الأساسية والزراعة والعلوم الإنسانية في الولايات المتحدة الأمريكية وكندا وأستراليا ودول الاتحاد الأوروبي، حيث جاء في مجال الطب في تخصص الجراحة وجراحة القلب بالولايات المتحدة الأمريكية ٤٧ عالماً وفي الطب النووي ٣ علماء وفي العلاج بالإشعاعات ١٠ علماء وفي علم المناعة ١٩ عالماً وفي علم السموم ٣٦ عالماً وفي كندا ١١ عالماً بالجراحة وجراحة القلب و٢ في الطب النووي وواحد في العلاج بالإشعاعات.. و٢ في علم المناعة وواحد في علم السموم وفي أستراليا ٧ علماء في علم الجراحة وجراحة القلب و٢ في الطب النووي و٣ في العلاج بالإشعاعات و٢ في علم المناعة و٥ في علم السموم. أما دول الاتحاد الأوروبي فهناك ٦٦ عالماً في الجراحة وجراحة القلب و٦ في الطب النووي و٦ في العلاج بالإشعاعات و٥ في علم المناعة و٥ في علم السموم.

وقد سجل التقرير في مجال الهندسة بأفرعها المختلفة أن هناك ٣٧٢ عالماً مصرياً يعملون في كندا والولايات المتحدة الأمريكية وأستراليا ودول الاتحاد الأوروبي، وفي مجال العلوم الأساسية ١٦٥ عالماً، وفي مجال الزراعة بأفرعها المختلفة ٦٨ عالماً.. وفي مجتمع العلوم الإنسانية ٢١٦ عالماً.

وأشار التقرير إلى أن أعداداً من رجال الأعمال المصريين بالخارج أصحاب المشروعات العملاقة ومالكي التكنولوجيا المتطورة موجودون في الولايات المتحدة الأمريكية وكندا وأستراليا ودول الاتحاد الأوروبي، حيث كشف التقرير عن وجود ٢٢٥ من رجال وأصحاب مشروعات عملاقة ومالكي التكنولوجيا المتطورة في بيوت الخبرة والاستشارات الفنية و٢٣٥ في المال والتجارة و٢٨٤ في مجال الاستيراد والتصدير، وجاء في مجال الصناعة ١٣٩ مصرياً، وفي مجال السياحة ٢٠٩ مصريين، وفي مجال المشروعات الخدمية ١٣٥ مصرياً.

وبالنظر إلى دولة كلبنان نجد أن نسبة الذين غادروا البلاد أثناء الحرب الأهلية في الفترة من ١٩٧٥ ــ ١٩٧٧ وصل إلى ٥٥ ٪ من الأطباء و٤٨ ٪ من المهندسين، وتكثر هجرة الأطباء من كل من إيران وباكستان، حيث هاجر ثلاثة آلاف طبيب من باكستان عام ١٩٧٦م، وهاجر ٣٩ ٪ من أطباء إيران عام ١٩٧٣م، وأثبتت الإحصائيات أن عدد الأطباء الإيرانيين العاملين في مدينة واحدة من المدن الأمريكية، وهي نيويورك قد فاق عدد زملائهم من الأطباء العاملين على أرض إيران كلها.

الفجوة التكنولوجية

وإذا نظرنا إلى الآثار المترتبة على ظاهرة هجرة العقول سنجد الفجوة التكنولوجية الكبيرة بين دول الشمال ودول الجنوب، وتكريس التبعية التكنولوجية فالدول العربية والإسلامية التي يتم استنزاف علمائها في أمريكا والغرب تنتمي إلى مجموعة الدول النامية، وتحصل على التقنيات اللازمة لها من الدول المتقدمة بتكاليف عالية، بلغت في أواخر الستينيات ملياراً ونصف المليار دولار، ثم ارتفعت الى ما يقرب من العشرين مليار دولار في أوائل الثمانينيات، وتقدر هذه التكاليف بما يقرب من ٢٠٠ مليار دولار مع مطلع القرن الجديد.

ويرجع ذلك إلى أن الدول الصناعية المتقدمة تمتلك ٩٥ ٪ من مجموع رصيد التقنية في العالم، و ٩٤.٨ ٪ من مجموع التقدم العلمي العالمي ويعني ذلك اتساع الفجوة التكنولوجية بين هذه الدول والدول النامية ومن بينها الدول العربية والإسلامية.

وقد أشارت دراسة نشرتها جريدة «لوموند» الفرنسية إلى أنه يوجد في العالم ٣٥ مليون براءة اختراع، وأن الدول النامية لا تملك سوى ٦ ٪ منها، وأن ١٧ ٪ من هذه البراءات ترجع إلى مواطني الدول النامية، ومنها الدول العربية والإسلامية، وأن الدول النامية بما فيها الدول العربية والإسلامية لا تمتلك سوى ١ ٪ من مجموع براءات الاختراع في العالم حسب إحصائيات عام ١٩٧٧م.

العائد الاقتصادي للهجرة

وإذا نظرنا إلى العائد الذي تحققه أمريكا ودول الغرب من وراء استنزاف العقول العربية والإسلامية نجده كبيراً، فالدراسات تفيد أن الولايات المتحدة الأمريكية حصلت خلال عام ١٩٧٠ على أرباح صافية من الكفاءات العلمية والفنية المهاجرة إليها من الدول النامية تقدر بحوالي ٣.٦ مليار دولار، منها ٢.٩ مليار دولار من آسيا، و٣٨٧ مليون دولار من أمريكا اللاتينية، و ٣٧٤ مليون دولار من إفريقيا.

وتوضح هذه الدراسات أن الولايات المتحدة الأمريكية حصلت أيضاً خلال الفترة من ١٩٦١م وحتى ١٩٧٢م على أرباح صافية من هذه الكفاءات تقدر بمبلغ ٣٠.٨ مليار دولار وهي تمثل ٥٠ ٪ من قيمة المساعدات المالية التي تقدمها أمريكا للدول النامية والمنظمات الدولية وقد ساهم الأطباء في هذه الأرباح بمبلغ ١٦ مليار دولار والمهندسون بمبلغ ١٠ مليارات دولار، وبقية المهن بمبلغ ٥ مليارات دولار.

* الولايات المتحدة الأمريكية بدأت عملية جذب واستقطاب العقول النادرة من جميع أنحاء العالم عقب الحرب العالمية الثانية

كما حصلت كندا خلال الفترة من ١٩٦٣ وحتى ١٩٧٢م على أرباح صافية من هجرة الكفاءات العلمية والفنية إليها تقدر بحوالي ١٠ مليارات دولار، وهي تمثل ٢٧٢ من قيمة المساعدات التي قدمتها كندا للدول النامية والمنظمات الدولية، والتي تقدر بحوالي ٤ مليارات دولار.

تعطيل خطط التنمية

وعلى الجانب الآخر نجد الآثار السلبية لهجرة العلماء على الدول النامية ومنها الدول العربية والإسلامية، حيث تؤدي هذه الهجرة إلى استمرار التخلف العلمي واتساع الفجوة التكنولوجية والصناعية بين العالمين المتقدم والنامي، وازدياد التبعية التقنية، وانخفاض مستويات المعيشة وتعطيل خطط التنمية، والقضاء على الأمل في التقدم، وإرباك التخطيط التعليمي للدول النامية والحيلولة دون تكوين قيادات علمية للمستقبل.

كما أن هذه الهجرة هي استنزاف حقيقي لاقتصاد الشعوب النامية، فتكلفة العالم الواحد في البلاد النامية تصل في المتوسط إلى ٥٠ ألف دولار، تنفق دون عائد، لأن هذا العالم تجذبه البلدان المتقدمة وتستفيد من علمه دون أن تنفق على إعداده وتزداد تقدماً على حساب البلدان النامية التي خرّجت هؤلاء العلماء.

خطورة هذا النزيف

ولقد تنبهت دولة مثل ألمانيا في السنوات الأخيرة إلى خطورة هذه الهجرة وهذا النزيف للأدمغة والكفاءات العلمية على تقدمها فاتجهت إلى وضع العديد من القيود على هجرة العلماء الألمان إلى الخارج، ومن يريد الهجرة منها تلزمه بدفع النفقات التي تحملتها الدولة لتعليمه وإعداده وهي نفقات



باهظة تصل إلى مئات الآلاف من الدولارات.
أما في الدول النامية ومنها الدول العربية والإسلامية فإن العقول تهاجر منها دون أدنى مقابل لتتلقفها الدول المتقدمة وتستنزف قدراتها وخبراتها العلمية في زيادة التقدم والسباق التكنولوجي.
ولقد أصدرت هيئة الأمم المتحدة منذ أكثر من خمسة عشر عاماً قراراً يمنع نزيف هجرة علماء العالم الثالث إلى الدول المتقدمة ولكن هذا القرار لم ينفذ واستمر هذا النزيف الخطر.

أسباب هجرة العقول

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن: ما هي الأسباب الحقيقية لهجرة العلماء؟

لقد حاول الدكتور محمد عبد العليم مرسي الإجابة عن هذا السؤال في دراسة علمية أعدها لنيل درجة الدكتوراه تحت عنوان «نزيف الأدمغة البشرية» وأكد من خلالها أن هذه الهجرة ترجع لمجموعة من العوامل منها: عوامل الجذب الموجودة في البلاد المتقدمة كتوفير المعامل والمعاهد العلمية والإمكانيات البحثية، في مقابل ضعف البنيان الاقتصادي للدول النامية، وعدم توفر تسهيلات البحث، وإحساس العلماء بالعزلة في العالم الثالث عما يجري من بحوث ودراسات في البلدان المتقدمة.
هذا إلى جانب عدم الاستقرار السياسي في معظم الدول النامية، مما لا يوفر الجو الملائم للعلم والبحث، وعدم توافر الحرية الفردية بالقدر الموجود في الغرب، وهي الحرية التي يحتاجها العالم أو الباحث ليمارس علمه وخبرته دون خوف.

كما أرجعت الدراسة هذه الهجرة إلى الاهتمام بالإنفاق على البحث العلمي في دول العالم المتقدم، وضعف هذا الإنفاق في الدول النامية، ففي أمريكا بلغ الإنفاق على البحث العلمي ٤٣ مليار دولار خلال عام ١٩٧٥م، بينما في جميع الدول العربية لا يكاد يصل هذا الإنفاق إلى ٢٠٠ مليون دولار.

* ٨٠ ٪ من حملة الدكتوراة والماجستير في الدول العربية لا يعملون في المجالات التي تخصصوا فيها

وأكدت دراسة مصرية أجرتها الدكتورة سنية عبد الوهاب صالح بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، أن السبب في هجرة العلماء المصريين ـ وكما جاء على لسانهم ـ هو رفضهم للأوضاع في الجامعات المصرية ومراكز البحوث، وشعورهم بأنهم عديمو الفائدة لمجتمعهم، ثم الإحساس بالضيق النفسي لانعدام التسهيلات أمام أبحاثهم أو الاستفادة من مؤهلاتهم.

* الدول العربية والإسلامية فقدت آلاف العلماء نتيجة استنزاف الدول المتقدمة للأدمغة ذات المستويات الرفيعة والكفاءات العلمية النادرة

وإلى جانب هذه الدراسات تشير الإحصائيات العربية إلى أن أكثر من ٨٠٪ من حملة شهادات الدكتوراه والماجستير في الدول العربية لا يعملون في المجالات التي تخصصوا فيها، لأسباب اقتصادية أو اجتماعية أو معيشية مختلفة، وأنه توجد في دولة كالأردن حالياً أزمة بطالة بين حملة الدكتوراه والماجستير، حيث يوجد أكثر من ١٥٠٠ طلب عمل مقدم من حاملي تلك الشهادات، وأن السلطات الرسمية في المغرب تسعى لتوظيف العاطلين عن العمل من حملة الدكتوراه بعد ما زاد عددهم، كما أن هناك أكثر من ٣٠٠ خبير نووي مصري يعملون خارج وطنهم بعد قرار تعليق البرنامج النووي المصري.

ويعتبر الاهتمام بالبحث العلمي ووسائله في الدول المتقدمة وضعف هذا الاهتمام أو انعدامه في الدول النامية من عوامل هجرة العلماء، فبيانات الأمم المتحدة توضح أن الدول الصناعية المتقدمة والتي يمثل عدد سكانها نحو ٣٠٪ من إجمالي السكان في العالم، تصل نسبة الباحثين فيها إلى ٨٧.٤٪ من مجموع الباحثين في العالم، بينما تصل نسبة الباحثين في الدول النامية بما فيها الدول الإسلامية إلى نحو ١٢.٦٪ فقط من إجمالي الباحثين، وأكبر نسبة من الباحثين تتركز في أوروبا الشرقية ثم أمريكا الشمالية ثم أوروبا الغربية وآسيا وأخيراً إفريقيا.

تشجيع البحث العلمي

ومواجهة هذه الظاهرة والحد من آثارها السلبية ووقف هذا النزيف الخطر للأدمغة البشرية يتطلب معالجة الأسباب المؤدية إليها، وذلك من خلال القضاء على عوامل الطرد التي تدفع العلماء إلى الهجرة، والاهتمام بالعلم وتشجيع البحث العلمي وتوفير سبله، وإنشاء مراكز علمية وبحثية وتكنولوجية داخل الوطن العربي، واحترام العلماء ورعايتهم وتوفير الإمكانيات العلمية والبحثية لهم وإتاحة الفرصة أمامهم لتولي المراكز القيادية، والاستفادة بما لديهم من خبرات علمية وبحثية.



*** مخطط مدروس وضعته أمريكا والغرب لتفريغ الدول العربية والإسلامية من خيرة علمائها، واستقطاب العقول العلمية النادرة**

وعلى المدى القريب وحتى تتمكن الدول العربية والإسلامية من إزالة أسباب الطرد هذه يجب بحث كيفية الاستفادة من العقول المهاجرة من العرب والمسلمين على فرض بقائها في الخارج، وذلك من خلال بحث السبل الممكنة ووضع استراتيجية للاستفادة من هذه القدرات العلمية، وتمتين جسور التعاون بين الكفاءات العلمية هذه وبين دولها، وإنشاء بنك للمعلومات عن العقول العربية والإسلامية المهاجرة إلى بلدان العالم المختلفة.

المراجع:

١ـ الهجرة الأدمغة العربية والإسلامية نعمة أم نقمة؟ ـ عبد الفتاح محمد موسى، المجلة العربية ـ العدد ١٢٦ ـ رجب ١٤٠٨هـ.
٢ـ العقول العربية المهاجرة كيف ولماذا؟ المهندس فتحي شهاب الدين ـ مجلة المهندسين ـ العدد ٤٢٧ ـ أغسطس ١٩٩١.
٣ـ نزيف الأدمغة البشرية ـ دراسة علمية لنيل درجة الدكتوراه ـ د. محمد عبد العليم مرسي.
٤ـ الفخ الإسرائيلي.. تل أبيب تجند كل إمكانياتها لشراء العلماء ـ جريدة الوفد ـ ١٠ يناير ١٩٩٩.

الجيل الثاني من شبكة الإنترنت

الاقتصاد الجديد لوسائل الإعلام

ليف مانوفيتش
ترجمة: عبير سلامة

أطلق انفجار محتوى وسائل الإعلام التي يبتكرها المستخدم على شبكة الإنترنت منذ عام ٢٠٠٥ العنان لكون إعلامي جديد. وعلى الصعيد العملي أصبح هذا الكون ممكناً بفضل واجهات الإنترنت المجانية والأدوات البرمجية غير المكلفة التي أتاحت للناس تبادل وسائل الإعلام الخاصة بهم والوصول بسهولة إلى وسائل إعلام أنتجها غيرهم.

أولاً: من الاستهلاك الجماعي إلى الإنتاج الثقافي الجماعي

الانخفاض السريع في تكلفة الجودة المهنية لوسائل الإعلام لحق بأجهزة مثل كاميرات الفيديو عالية المستوى، وإضافة كاميرات فيديو لحقت بالهواتف المحمولة المهمة على أية حال هو أن هذا الكون الجديد لم يكن مجرد نسخة أرقى من ثقافة وسائل إعلام القرن العشرين، بل إننا انتقلنا من وسائل إعلام إلى وسائل إعلام اجتماعية Social media (١). (وبناء على ذلك، يمكننا أيضاً أن نقول إننا ننتقل من فيديو/فيلم القرن العشرين إلى فيديو اجتماعي لمطلع القرن الحادي والعشرين). ماذا يعني هذا التحول لكيفية عمل وسائل الإعلام وللمصطلحات التي نستخدمها عند الحديث عن وسائل الإعلام؟ هذه هي الأسئلة التي سنستكشفها في المقالة، مع مصطلح «وسائل الإعلام الاجتماعية» يُناقش اليوم غالباً من جهة تعلقه بمصطلح آخر هو «الجيل الثاني من شبكة الإنترنت» web2.0 (صاغه تم أورايلي في عام ٢٠٠٤). يشير مصطلح الجيل إلى العديد من التطورات التقنية/الاقتصادية/الاجتماعية المختلفة، معظمها له صلة مباشرة بموضوعنا: إلى جانب وسائل الإعلام الاجتماعية، هناك مفاهيم أخرى مهمة هي محتوى ينتجه المستخدم user-generated content، ذيل طويل longtail، الشبكة باعتبارها واجهة networkas platform، تصنيف شعبي Folksonomy (٢)، شهادة ترخيص syndication، وتعاون جماعي mass Collaboration.

لن أقوم هنا بتلخيص كل هذه المفاهيم: ويكيبيديا التي هي في حد ذاتها مثال عظيم للجيل الثاني من شبكة الإنترنت، تفعل ذلك على نحو أفضل. لا أهدف هنا إلى تقديم تحليل مفصل للآثار الاجتماعية والثقافية للجيل الثاني من شبكة الإنترنت، بل أود أن أطرح بعض الأسئلة والنقاط التي لم أر آخرين يعبرون عنها، والتي تتصل مباشرة بثقافات الفيديو والصورة المتحركة على شبكة الإنترنت.

***

لبدء المناقشة دعنا نبسط الأمر، تؤكد موضوعين من الموضوعات المهمة للجيل الثاني من شبكة الإنترنت. أولاً، في هذا القرن (الحادي والعشرين) نرى تحولاً تدريجياً من وصول أغلبية مستخدمي الإنترنت إلى محتوى ينتجه عدد أقل بكثير من المنتجين المهنيين إلى مستخدمين يصلون أكثر وأكثر إلى محتوى ينتجه مستخدمون آخرون غير محترفين. ثانياً، إذا كانت إنترنت التسعينيات في الغالب وسيطاً للنشر ففي العقد الأول من هذا القرن أصبحت بازدياد وسيطاً للاتصال. (الاتصال بين المستخدمين يشمل المحادثات حول المحتوى الذي ينتجه المستخدم، ويتم من خلاله مجموعة متنوعة من الأشكال إلى جانب البريد الإلكتروني: إدخالات، تعليقات، مراجعات، تقديرات، إيماءات ورموز، تصويتات، وصلات، شارات، صور، وفيديو) (٣).

***

ماذا تعني هذه الاتجاهات للثقافة عموماً وللفن الاحترافي على وجه الخصوص؟ أولاً وقبل كل شيء لا تعني أن كل مستخدم أصبح منتجاً. وفقاً لإحصاءات عام ٢٠٠٧، ما بين ٠,٥٪ـ١,٥٪ فقط من مستخدمي مواقع وسائل الإعلام الاجتماعية الأكثر شعبية

flickr

twitter



YouTube™

facebook.



(Flicker, Youtube، ويكيبيديا) ساهموا بمحتواهم الخاص وظل الآخرون مستهلكين لمحتوى أنتجته هذه النسبة الضئيلة. هل يعني هذا ضمناً أن المحتوى المُنتج احترافياً لا يزال مهيمناً من حيث الجهة التي يحصل منها على الأخبار وبقية وسائل الإعلام؟ وإذا كنا نقصد بـ«المحتوى» وسائل الإعلام النمطية في القرن العشرين - أخبار، برامج تلفزيونية، أفلام روائية وشرائط فيديو، ألعاب كمبيوتر، أدب، وموسيقى، فالجواب إذن نعم في الغالب. فعلى سبيل المثال، في عام ٢٠٠٧ تم إدراج مدونتين فقط بقائمة أكثر مئة مصدر إخباري قراءة. وفي الوقت نفسه نرى نشوء ظاهرة «الذيل الطويل» على شبكة الإنترنت: ليس «أعلى أربعين» موقع فقط، بل أهم محتوى على شبكة الإنترنت - يتضمن ذلك محتوى أنتجه أفراد - يرام بعض الجماهير(٤). يمكن أن تكون هذه الجماهير قليلة جداً، لكنها ليست منعدمة تماماً.

***

يتضح هذا من خلال الإحصاءات التالية: في منتصف هذا العقد كل مسار موسيقي ضمن أهم مليون مسار متاح من خلال موقع iTunes تم بيعه مرة واحدة على الأقل في خلال ثلاثة أشهر. بعبارة أخرى، كل مسار موسيقي مهما كان غامضاً وجد مستمعاً واحداً على الأقل. ويُترجم هذا إلى اقتصاد جديد لوسائل الإعلام: أثبت الباحثون الذين درسوا ظاهرة الذيل الطويل أن إجمالي حجم المبيعات الذي يتم توليده في الكثير من الصناعات عن طريق مثل هذه البنود منخفضة الشعبية يتجاوز حجم المتولد عن طريق «الأربعين الأعلى»(٥).

دعنا ننظر الآن في مجموعة أخرى من الإحصاءات التي تبين أن الناس يحصلون على معلوماتهم بشكل متزايد من مواقع وسائل الإعلام الاجتماعية. في يناير ٢٠٠٨، حصلت موسوعة ويكيبيديا على المرتبة التاسعة في قائمة أكثر المواقع زيارة على شبكة الإنترنت، Myspace كان في المرتبة السادسة Facebook في المرتبة الخامسة. (وفقاً للشركة التي جمعت هذه الإحصاءات، من الأرجح أن تكون هذه الأرقام منحازة للولايات المتحدة الأمريكية، وأن هذا الترتيب

مختلف في بلدان أخرى (٦). ومع ذلك فإن الاتجاه العام نحو زيادة استخدام مواقع وسائل الإعلام الاجتماعية _ العالمية والإقليمية أو المحلية يمكن أن يلاحظ في معظم البلدان).





في منتصف هذا العقد كل مسار موسيقي ضمن أهم مليون مسار متاح من خلال موقع iTunes تم بيعه مرة واحدة على الأقل في خلال ثلاثة أشهر. بعبارة أخرى.. كل مسار موسيقي مهما كان غامضاً وجد مستمعاً واحداً على الأقل. ويُترجم هذا إلى اقتصاد جديد لوسائل الإعلام

عدد الأشخاص المشاركين في هذه الشبكات الاجتماعية _ بتبادل وسائل الإعلام، وابتكار «محتوى ينتجه المستخدم» مدهش، على الأقل من منظور أوائل عام ٢٠٠٨. (ومن المرجح أنه سيبدو في عام ٢٠١٢ أو ٢٠١٨ ضئيلاً بالمقارنة مع ما سوف يحدث حينذاك).

MySpace: ٣٠٠,٠٠٠,٠٠٠ مستخدم (٧).
Cyworld موقع كوري مماثل لموقع MySpace: ٩٠٪ من الكوريين الجنوبيين في العشرينيات من أعمارهم، أو ٢٥٪ من إجمالي عدد سكان كوريا الجنوبية (٨). Hi4، أبرز موقع وسائل إعلام اجتماعية في أمريكا الوسطى: ١٠٠,٠٠٠,٠٠٠ مستخدم (٩).
Facebook: ١٤,٠٠٠,٠٠٠ تحميل للصور يومياً (١٠). العدد الجديد من شرائط الفيديو التي يتم تحميلها الموقع YouTube كل ٢٤ ساعة (اعتباراً من يوليو ٢٠٠٦): ٦٥,٠٠٠ فيديو (١١).

إذا كانت هذه الأرقام مذهلة بالفعل، فتأمل واجهة جديدة نسبياً لإنتاج وسائل الإعلام واستهلاكها الهاتف المحمول في أوائل عام ٢٠٠٧، ٢,٢ مليار شخص لديهم هواتف محمولة، ومن المتوقع أن يكون هذا الرقم ٣ مليارات بحلول نهاية العام. من الواضح أن القرويين الهنود اليوم عندما يتقاسمون جميعاً هاتفاً محمولاً واحداً لا يصنعون

مدونات فيديو للاستهلاك العالمي _ ولكن هذا يحدث اليوم. فكر في الاتجاه التالي: في منتصف عام ٢٠٠٧، احتوى موقع Flicker على حوالي ٦٠٠ مليون صورة. وبحلول أوائل عام ٢٠٠٨، تضاعف هذا العدد بالفعل.

هذه الإحصاءات مثيرة للإعجاب. السؤال الأكثر صعوبة هو: كيف نفسرها؟ أولاً وقبل كل شيء إنها لا تخبرنا عن واقع نظام وسائل الإعلام الفعلي للمستخدمين (من الواضح أن هذه النظم تختلف حسب الأماكن والعوامل الديمغرافية) على سبيل المثال ليس لدينا أرقام دقيقة (على الأقل ليست متاحة مجاناً) عما يشاهده الناس بالضبط على مواقع مثل YouTube _ النسبة المئوية للمحتوى الذي ينتجه المستخدم مقابل المحتوى التجاري مثل الفيديوهات الموسيقية، الأنمي (١٢)، إعلانات الألعاب، لقطات الأفلام، إلخ (١٣). ثانياً، ليس لدينا أيضاً أرقام دقيقة حول النسبة المئوية من الناس الذين يستهلكون يومياً وسائل إعلام / معلومات ترد من

مؤسسات إخبارية كبرى، والتلفزيون، والموسيقى والأفلام التجارية مقابل المصادر غير المحترفة.

يصعب تحديد هذه الأرقام، لأن المعلومات التجارية ووسائل الإعلام تصل اليوم عبر قنواتها التقليدية، مثل الصحف وقنوات التلفزيون ودور السينما، وأيضاً عبر القنوات نفسها التي تحمل محتوى ينتجه المستخدم: مدونات، خلاصة الأخبار، التغذية الراجعة، المقالات والملاحظات وشرائط الفيديو المُدرجة على موقع YouTube، إلخ. إذن مجرد حساب عدد الناس الذين يتابعون قناة اتصال معينة لم يعد كافياً لمعرفة ما يشاهدونه.



ولكن حتى لو كنا نعرف إحصائيات دقيقة، فلا يزال غير واضح ما هي القواعد النسبية بين مصادر تجارية ومحتوى ينتجه المستخدم في تشكيل فهم الناس للعالم، أنفسهم والآخرين. أو بشكل أدق: ما القيمة النسبية للأفكار التي تم التعبير عنها في وسائل إعلام واسعة الانتشار والأفكار البديلة المتاحة في أماكن أخرى؟ إذا كان شخص ما يحصل على كل أخباره من طريق مدونات هل يعني هذا تلقائياً أن فهمه للعالم وللقضايا المهمة مختلف عن شخص لا يقرأ سوى الصحف التقليدية؟

ثانياً: ممارسة الحياة اليومية (لوسائل الإعلام): التكتيكات بوصفها استراتيجيات

لأسباب مختلفة، تتفوق وسائل الإعلام والشركات التجارية، الإلكترونيات الاستهلاكية وصناعات الإنترنت والأكاديميون في الاحتفاء بإنشاء المحتوى وتبادله عن طريق المستخدمين. في المناقشات الأكاديمية على وجه الخصوص، لا يتناسب الاهتمام بأنواع محددة مثل «وسائل إعلام الشباب»، و«وسائل الإعلام الناشطة»، و«تطبيقات المزج Mash-ups» السياسي، وهي مهمة حقاً لكنها لا تمثل استخداماً نموذجياً لمئات الملايين من الناس.

أثناء الاحتفاء بالمحتوى الذي ينتجه المستخدم والمساواة ضمناً بين «أنتجه المستخدم» و«بديل» و«تقدمي» تبتعد مناقشات الأكاديميين في الغالب عن طرح بعض الأسئلة النقدية الأساسية على سبيل المثال: إلى أي حد تنقاد ظاهرة محتوى ينتجه المستخدم لصناعة الإلكترونيات الاستهلاكية ـ منتجي الكاميرات الرقمية وكاميرات الفيديو ومُشغلات الموسيقى وأجهزة الكمبيوتر المحمولة، وهلم جرّاً؟ أو: إلى أي حد تنقاد أيضاً ظاهرة محتوى ينتجه المستخدم لشركات وسائل الإعلام الاجتماعية ذاتها ـ التي هي على أي حال في مجال الأعمال التجارية للحصول على أكبر قدر ممكن من الزيارات لمواقعها حتى تتمكن من كسب المال عن طريق بيع الإعلانات وبيانات استخدامها؟

وهنا سؤال آخر: نظراً إلى أن النسبة الأكبر من المحتوى الذي ينتجه المستخدمون إما تتبع القوالب والاتفاقيات التي أنشأتها صناعة الترفيه المحترفة وإما بصورة مباشرة تعيد استخدام محتوى أنتجه محترفون (على سبيل المثال، فيديوهات الأنمي الموسيقية) هل يعني هذا أن هويات الناس ومخيلاتهم تحتلها وسائل الإعلام التجارية الآن بإصرار أكبر مما كانت تفعل في القرن العشرين؟ بعبارة أخرى: هل كان استبدال الإنتاج الجماعي للمواد الثقافية عن طريق المستخدمين في بداية القرن الحادي والعشرين بالاستهلاك الجماهيري للثقافة التجارية في القرن

العشرين تطوراً تدريجياً؟ أم أنه يشكل مرحلة أخرى في تطور «صناعة الثقافة» حسب تحليل تيودور أدورنو (١٤) وماكس هورخايمر (١٥) في كتابهما الصادر عام ١٩٤٤ (صناعة الثقافة: التنوير بوصفه خديعة جماهيرية)؟ الواقع أنه إذا كانت موضوعات القرن العشرين مجرد استهلاك منتجات صناعة الثقافة فإن لمستهلكين/منتجين (الهواة المحترفين Pro-ams في القرن الحادي والعشرين تقليد حماسي لها، أي أنها الآن تصنع منتجاتها الثقافية التي تتبع قوالب أنشأها محترفون و/أو تعتمد على محتوى احترافي.

الحالة هنا هي فيديوهات الأنمي الموسيقية (غالباً تُختصر إلى AMV). أسفر بحثي حول «أنمي الفيديوهات الموسيقية» على موقع YouTube في ٧ فبراير ٢٠٠٨ عن ٢٥٠،٠٠٠ فيديو(١٧). واحتوت البوابة الرئيسة الصانعي فيديوهات الأنمي الموسيقية على شبكة الإنترنت (١٨)، (قبل أن ينتقل الحدث إلى YouTube)، على ١٣٠،٥١٠ فيديو منذ ٩ فبراير ٢٠٠٨، صنعها معجبون قاموا فعلياً بتحويل لقطات من مسلسل أو أكثر من مسلسلات أنمي إلى الموسيقى التي تأتي من مصادر مختلفة مثل فيديوهات الموسيقى الاحترافية.

تستخدم فيديوهات الأنمي أحياناً الخلفية الموسيقية للقطات من ألعاب الفيديو وفي السنوات القليلة الماضية، بدأ صانعوها بشكل متزايد إضافة تأثيرات بصرية متاحة في برمجيات مثل After Effects ، ولكن بصرف النظر عن المصادر المحددة التي يتم استخدامها ومزجها تأتي الفيديوهات والموسيقى جميعها في معظم فيديوهات الأنمي من منتجات وسائل إعلام تجارية. صانعو فيديوهات الأنمي يرون أنفسهم



شعار After Effects

محررين يعيدون صياغة المواد الأصلية، أكثر من كونهم صانعي أفلام أو رسوم متحركة يبتكرون من العدم (١٩).
للمساعدة في تحليل ثقافة فيديوهات الأنمي الموسيقية، دعنا نعمل على وضع يتيح للفئات التي أعدها مايكل دي سيرتو في كتابه الصادر عام ١٩٨٠ (ممارسة الحياة اليومية) (٢٠). يميز دي سيرتو بين «استراتيجيات تستخدمها مؤسسات وهياكل السلطة» و«تكتيكات تستخدمها موضوعات حديثة في حياتها اليومية. التكتيكات هي الطرق التي يناقش الأفراد بها استراتيجيات وضعت لهم. على سبيل المثال، لنأخذ مثالاً ناقشه دي سيرتو تخطيط المدينة اللافتات، قواعد قيادة السيارات والانتظار، والخرائط الرسمية هي استراتيجيات أنشأتها الحكومة والشركات. الطرق التي يتحرك بها الفرد خلال المدينة، متخذاً الطرق المختصرة، والتجول العشوائي، متوغلاً في الممرات المفضلة ومتقبلاً غيرها ـ هي تكتيكات. وبعبارة أخرى، لا يستطيع الفرد فعلياً أن يُعيد تنظيم المدينة لكنه يستطيع أن يكيّف نفسه حسب احتياجاته عن طريق اختيار كيفية تحركه خلالها. «أي تكتيك من المتوقع أن يشتغل على أشياء ليجعلها خاصة به، أو ليجعلها روتينية» (٢١).

كما أشار دي سيرتو في المجتمعات الحديثة معظم الأشياء التي يستخدمها الناس في حياتهم اليومية تكون سلعاً جماهيرية الإنتاج هذه السلع تعبيرات عن استراتيجيات مصممين ومنتجين وموزعين يبني الناس عوالمهم وهوياتهم من هذه الأشياء المتاحة بسهولة عن طريق استخدام تكتيكات مختلفة: الهيكلة التجميع التخصيص ولاستخدام مصطلح لم يكن جزءاً من معجم مفردات دي سيرتو لكنه أصبح مهماً اليوم ـ إعادة التوزيع (٢٢). على سبيل المثال، نادراً ما يرتدي الناس كل قطع الملابس من مصمم واحد كما يظهر في عروض الأزياء، فهم عادة يمزجون ويوفقون قطعاً مختلفة من مصادر مختلفة كما أنهم يرتدون قطع الملابس بطرق مختلفة عما وضعت من أجله ويخصصون مواصفاتها لأنفسهم من خلال الأزرار الأحزمة، وغيرها من الملحقات ينطبق الشيء نفسه على الطرق التي يزين الناس بها مساحات معيشتهم وجبات الطعام الجاهزة وصنع أساليب حياتهم بشكل عام.

مازالت الأفكار العامة في (ممارسة الحياة اليومية) توفر نموذجاً فكرياً مذهلاً للتفكير في الثقافة اللغوية غير أن أشياء كثيرة تغيرت بطرق مهمة منذ نشر الكتاب في الثمانينيات. هذه التغيرات أقل تطرفاً في مجال الحكم، ولو أنه حتى في هذا المجال نرى تحركات نحو مزيد من الشفافية ووضوح الرؤية. لكن في مجال الاقتصاد الاستهلاكي كانت التغيرات كبيرة الأهمية. الاستراتيجيات والتكتيكات الآن ترتبط في كثير من الأحيان ارتباطاً وثيقاً بعلاقة تفاعلية، وغالباً تكون خصائصها ارتدادية. ينطبق هذا بصفة خاصة على الصناعات ووسائل الإعلام «المولودة رقمياً» مثل البرمجيات، ألعاب الكمبيوتر مواقع شبكة الإنترنت والشبكات

الاجتماعية، وتصمم منتجاتها صراحة كي يقوم المستخدمون بتخصيصها حسب حاجاتهم.
تأمل، مثلاً، واجهة المستخدم الجرافيكية الأصلية (انتشرت عن طريق أبل ماكينتوش في عام ١٩٨٤)، التي تسمح للمستخدم بتخصيص مظهر ووظائف الكمبيوتر والتطبيقات حسب ما يروق له. وينطبق الشيء نفسه على واجهات شبكة الإنترنت الحالية. تتيح واجهة آي جوجل، على سبيل المثال، للمستخدم إنشاء صفحة رئيسية تقليدية بالاختيار من بين تطبيقات كثيرة ومصادر معلومات فيس بوك وفليكر وجوجل وشركات وسائل إعلام اجتماعية أخرى تشجع على كتابة التطبيقات، التي تخلط بياناتها وتضيف خدمات جديدة (اعتباراً من مطلع عام ٢٠٠٨، استضاف موقع فيس بوك أكثر من ١٥,٠٠٠ تطبيق كُتبت كلها بواسطة مطورين خارجيين).

ولا يقتصر التصميم الصريح للتخصيص على شبكة الإنترنت: على سبيل المثال، يتم شحن الكثير من ألعاب الكمبيوتر مع مستوى تعليمات يسمح للمستخدمين بإنشاء مستوياتهم الخاصة.

تتحرك الصناعات الاستهلاكية ببطء أكثر، على الرغم من أنها تتعامل مع العالم الفعلي، لكنها ما زالت على المسار نفسه. عرضت تويوتا في عام ٢٠٠٣ سيارات سيون الشبابية وارتكز تسويقها على فكرة التخصيص الواسع. جربت شركات نايكي، أديداس وبوما جميعها السماح للمستهلكين بتصميم وطلب أحذيتهم الخاصة عن طريق الاختيار من مجموعة واسعة من أجزاء الحذاء (في حالة مفهوم بوما لحفلات الشواء المنغولي، هناك بعضة آلاف من الأحذية الفريدة التي يمكن إنتاجها) (٢٣). عرضت مختبرات Bug، في أوائل عام ٢٠٠٨، ما وصفته بأنه «قطع تركيب الأجهزة» واجهة إلكترونيات استهلاكية مفتوحة المصدر تتألف من وحدات كمبيوتر مصغرة ونماذج مثل كاميرا رقمية أو شاشة كريستال سائل (٢٤).

الاحتفاء الحالي بممارسة الأعمال اليدوية حسب مفهوم «افعلها بنفسك» في مختلف الصناعات الاستهلاكية مثال آخر على هذا الاتجاه المتنامي. باختصار: أثناء الفترة منذ نشر كتاب (ممارسة في الحياة اليومية) حتى الآن طورت الشركات أنواعاً جديدة من الاستراتيجيات. هذه الاستراتيجيات تقلد تكتيكات الناس في الهيكلة، وإعادة التجميع وإعادة التوزيع. وبعبارة أخرى: منطق التكتيكات أصبح الآن منطق استراتيجيات.

يمثل نموذج الجيل الثاني من الإنترنت أكثر إعادات التشكيل إثارة حتى الآن في علاقة استراتيجيات/تكتيكات. وفقاً لتحليل دي سيرتو الأصلي من عام ١٩٨٠، لا تؤدي التكتيكات بالضرورة إلى شيء مستقر أو دائم. «خلافاً للاستراتيجية، يفتقر التكتيك إلى بناء مركزي وديمومة تمكنه من أن يضع نفسه بوصفه منافساً لكيان آخر... إنه يجعل أنشطته الخاصة شكلاً غير قابل للموضعة» (٢٥) من أشكال التخريب. منذ الثمانينيات، على الجانب الآخر، والصناعات الاستهلاكية والثقافية بدأت تحوّل بشكل منهجي كل ثقافة فرعية (شبابية على نحو خاص) إلى منتجات. وباختصار، التكتيكات الثقافية التي تطورت عن طريق الناس تحولت إلى استراتيجيات تُباع الآن لهم. إذا أردت «معارضة التيار السائد» فلديك الآن وفرة من أساليب الحياة المتاحة للشراء في

الاحتفاء الحالي بممارسة الأعمال اليدوية حسب مفهوم «افعلها بنفسك» في مختلف الصناعات الاستهلاكية مثال آخر على هذا الاتجاه المتنامي. باختصار: أثناء الفترة منذ نشر كتاب (ممارسة في الحياة اليومية) حتى الآن طورت الشركات أنواعاً جديدة من الاستراتيجيات هذه الاستراتيجيات تقلد تكتيكات الناس في الهيكلة، وإعادة التجميع وإعادة التوزيع، وبعبارة أخرى: منطق التكتيكات أصبح الآن منطق استراتيجيات

كل جانب من جوانب الثقافة الفرعية، من الموسيقى والأساليب المرئية إلى قطع الملابس واللهجة العامية.

هذا التكييف، على الرغم من ذلك، لا يزال يرتكز على ثقافات فرعية متميزة: البوهيمية، موسيقى الهيب هوب والراب، أزياء لوليتا، موسيقى الروك، البانك، الصلع، القوطية، إلخ (٢٦). في القرن الحالي، اتخذ تحول تكتيكات الناس إلى استراتيجيات تجارية اتجاهاً جديداً. تطورات العقد السابق ـ واجهات شبكة الإنترنت، الانخفاض الدرامي في تكلفة الأجهزة الإلكترونية الاستهلاكية لالتقاط وبث وسائل الإعلام وتشغيلها، زيادة السفر العالمي ونمو اقتصاديات الاستهلاك في كثير من البلدان التي انضمت بعد عام

١٩٩٠ إلى «الكلمة العالمية» ـ أدت إلى انفجار المحتوى الذي ينتجه المستخدمون وتوفره في شكل رقمي: مواقع إنترنت، مدونات، منتديات نقاش، رسائل قصيرة، صور رقمية، فيديو، موسيقى، خرائط، إلى آخر الصناعات الاستهلاكية.



لم يحدث أبداً في تاريخ الفن الحديث أنه أفلح تجارياً. لم يعد هناك سعي وراء قلة نادرة، فالفن المعاصر أصبح شكلاً آخر من أشكال الثقافة الجماهيرية، شعبيته مماثلة في كثير من الأحيان لوسائل إعلام أخرى. والأهم من ذلك أن الفن المعاصر أصبح فئة استثمار مشروعة ومع جميع الأموال المستثمرة فيه من غير المرجح أن تنهار هذه السوق في أي وقت

ورداً على هذا الانفجار، أنشأت شركات الجيل الثاني من الإنترنت شبكة قوية مصممة لاستضافة هذا المحتوى، MySpace، فيس بوك، Blogger، فليكر، H5، YouTube، (أمريكا الوسطى)، Cyworld (كوريا)، Wretch (تايوان)، Orkut (البرازيل)، baidu (الصين)، وآلاف أخرى من مواقع وسائل الإعلام الاجتماعية تجعل هذا المحتوى متاحاً على الفور في جميع أنحاء العالم (ماعدا، بالطبع، البلدان التي تحجب هذه المواقع أو تفلترها) وهكذا ليست سمات معينة للثقافات الفرعية فقط، بل أيضاً تفاصيل الحياة اليومية لمئات الملايين من الناس الذين يصنعون وسائل إعلامهم الخاصة ويحملونها على شبكة الإنترنت أو يكتبون مدونات تصبح علنية.

ما كان من قبل زائلاً، عابراً، لا يمكن رسم خريطة توضحه، وغير مرئي أصبح دائماً، يمكن موضعته، ومرئياً. واجهات وسائل الإعلام الاجتماعية تمنح المستخدمين فضاء غير محدود للتخزين وأدوات كثيرة للتنظيم، تشجع وتبث أفكارهم، آراءهم، سلوكهم، ووسائل الإعلام التي يوجهونها لآخرين. يمكنك بالفعل أن تُطلق فيديو مباشرة باستخدام الكمبيوتر المحمول أو الهاتف المحمول، وما هي إلا مسألة وقت قبل أن يصبح البث المباشر لحياة المرء شائعاً كالبريد الإلكتروني. إذا تابعت تطور مشروع MyLifeBits ٢٠٠١ إلى برمجيات Slife (٢٠٠٧) ـ وخدمة ياهو! لبث الحياة الشخصية (٢٠٠٨) ـ ستجد أن المسار نحو التقاط البث المباشر لحياة المرء اليومية واضح.

وفقاً لتحليل دي سيرتو ١٩٨٠، أية استراتيجية «تشارك في عمل التنظيم وفرض نظام... أساليبه موضوعة، ولا يمكن توقع أن تكون قادرة على تفكيك صفوفها وإعادة تجميعها بسهولة، الأمر الذي لا يفعله نموذج تكتيكي بطبيعة الحال». الاستراتيجيات المستخدمة من قبل شركات وسائل الإعلام الاجتماعية اليوم، من جانب آخر، هي العكس تماماً. تركز على المرونة والفرصة المستمرة. (وطبعاً جميع الأعمال التجارية في عصر العولمة أصبحت قابلة للتكيف، حركية، مرنة، على استعداد للتفكيك وإعادة التجميع ـ لكنها نادراً ما تحقق مرونة شركات الإنترنت ومطوريها) (٢٧). ووفقاً لتيم أورايلي الذي عرّف أصلاً مصطلح «الجيل الثاني من شبكة الإنترنت» في عام ٢٠٠٤، إحدى السمات المهمة في تطبيقات الجيل الثاني هي تطبيقات «تصميم لقابلية الاختراق وقابلية إعادة التوزيع» (٢٨). وهكذا، توفر معظم شركات الجيل الثاني الكبرى ـ أمازون، إيباي، فليكر، جوجل، مايكروسوفت، ياهو ويوتيوب ـ ما لديها من واجهات برمجة وبعض بياناتها، لتشجيع آخرين على ابتكار تطبيقات جديدة باستخدام هذه البيانات (٢٩).



خلاصة القول، استراتيجيات اليوم التي تستخدمها شركات وسائل الإعلام الاجتماعية تشبه غالباً التكتيكات في الصيغة الأصلية من تحليل دي سيرتو ـ في حين تبدو التكتيكات استراتيجيات. منذ أصبحت الشركات التي تصنع واجهات وسائل الإعلام الاجتماعية تجني من المال قدر عدد المستخدمين الذين يزورونها (وهي تفعل ذلك بنشر الإعلانات، عن طريق بيع

بيانات عن الاستخدام لشركات أخرى، تبيع الإعلان عن خدمات، إلخ)، ولها مصلحة مباشرة في الحصول على مستخدمين يفيضون قدر الإمكان في أكبر قدر من حياتهم إلى هذه الواجهات. وبالتالي، فإنها تعطي المستخدمين مساحة تخزين غير محدودة لتخزين جميع وسائل الإعلام الخاصة بهم، وتمنحهم القدرة على تخصيص «حيوات على الإنترنت» (عن طريق التحكم فيما يُرى ومن يراه، مثلاً) وتوسّع نطاق وظيفة الواجهات نفسها.

لا يعني هذا، على أية حال، أن الاستراتيجيات والتكتيكات تبادلا أماكنهما تماماً. إذا ألقينا نظرة على محتوى وسائل الإعلام الفعلي الذي ينتجه مستخدمون، سنجد أن العلاقة استراتيجيات / تكتيكات مختلفة. وكما سبق أن ذكرت، كانت الشركات لعقود كثيرة وبصورة منتظمة تحول عناصر من ثقافات فرعية مختلفة طورها الناس إلى منتجات تجارية. لكن هذه الثقافات الفرعية نفسها، على جانب آخر، نادراً ما يتم تطويرها كلياً من الصفر - بل ما هي إلا نتيجة الاستغلال الثقافي و/أو إعادة مزج ثقافة تجارية مبكرة بواسطة الناس (٣٠).

ثقافة «فيديوهات الأنمي الموسيقية» الفرعية مثال على ذلك. وهي توضح من ناحية أخرى، ظاهرة «استراتيجيات بوصفها تكتيكات» تتم استضافة فيديوهات الأنمي الموسيقية على موقع وسائل الإعلام الاجتماعية مثل يوتيوب. إذن هي ليست بالضبط «عابرة» أو «غير قابلة للموضعة» (حيث تجد عبارات «يمكنك استخدام البحث للعثور عليها» «انظر كيفية تقدير المستخدمين الآخرين لها» وما شابه ذلك). من جانب آخر، على مستوى المضمون إنها «ممارسات حياة يومية» كما يلي: إن الغالبية العظمى من فيديوهات الأنمي الموسيقية تتكون من أجزاء رُفعت من عروض تجارية للأنمي وموسيقى تجارية. وهذا لا يعني أن أفضل فيديوهات الأنمي الموسيقية مبتكرة أو أصلية، بل إن إبداعيتها مختلفة عن النموذج الرومانسي/الحداثي «ما يجعله جديداً». لاستخدام مصطلحات دي سيرتو، يمكننا وصفها بأنها إبداعية تكتيكية (من المتوقع أن تعمل على أشياء من أجل أن تجعلها خاصة بها أو تجعلها مستأنسة «روتينية»).

ثالثاً: محادثات عبر وسائل الإعلام

ناقشت حتى الآن وسائل الإعلام الاجتماعية باستخدام المصطلحات القديمة المألوفة، ومع ذلك فإن هذه المصطلحات التي استدعيتها حتى الآن - محتوى، كيان ثقافي، إنتاج ثقافي واستهلاك ثقافي يُعاد تعريفها عن طريق ممارسات الجيل الثاني من الإنترنت. نحن نرى أنواعاً جديدة من الاتصالات حيث المحتوى، والرأي والمحادثة في كثير من الأحيان لا يمكن الفصل بينها بوضوح. المدونات خير مثال على هذا: الكثير من إدخالات المدونات إما تعليقات من قبل كاتب/كاتبة المدونة عن وحدة نسخها/نسختها من مصدر آخر، وإما وحدة أصلية طواها النسيان (تأمل المنتديات أو التعليقات الواردة عقب إدخال ما في موقع على شبكة الإنترنت، حيث الإدخال الأصلي قد يُولد مناقشة طويلة تذهب بعد ذلك إلى اتجاهات جديدة ومبتكرة).

في كثير من الأحيان، تصبح «المحتويات» و«الأخبار» أو «وسائل الإعلام» رموزاً تستخدم لبدء محادثة أو المحافظة على استمرارها ومعناها الأصلي أقل أهمية من أدائها لدورها بوصفها رموزاً. أفكر هنا في الذين ينشرون صوراً على كل الصفحات الأخرى في MySPace، أو يتبادلون الهدايا على الفيس بوك. الهدايا التي تحصل عليها هم كان نوعها أقل أهمية من فعل الحصول على هدية، أو نشر تعليق أو صورة. ورغم أنه قد يبدو أن مثل هذه المحادثة مجرد وظائف اتصال أو مقدمة رومان جاكبسون العاطفية مُضافة إلى وظائف الاتصال (٣١) الانفعالي والاجتماعي الموصوفة بالفعل في عام ١٩٦٠، فمن المحتمل أيضاً أن تحليلاً مفصلاً سوف يظهرهما باعتبارهما ظاهرة جديدة حقيقية.

يمكن أن نجد بدايات مثل هذا التحليل في أعمال أدريان تشان، حيث يشير إلى أن «كل الثقافات تمارس عملية تبادل الرموز التي تتحمل معاني وتحملها، توصل اهتماماً وتعتبر معاملات شخصية واجتماعية». الإشارات الرمزية «التلميحات والعلامات تدل على اهتمام المستخدمين ببعضهم بعضاً» وعلى الرغم من أن استعمال الرموز ليس فريداً في شبكات وسائل الإعلام الاجتماعية، نجد أن بعض الملامح التي أشار تشان إليها تبدو جديدة، على سبيل المثال، وكما لاحظ تشان، استخدام الرموز في كثير من الأحيان «يرافقه غموض النوايا والدوافع (معنى الرمز يمكن أن يتم تشفيره، في حين أن دافع المستخدم لاستخدامه ربما لا يُشفر) يمكن أن يُضاعف هذا معنى التفاعل والاتصال، مما يتيح لمتلقي الرموز الاستجابة للرمز أو إلى المستخدم وراءها» (٣٢).

انظر في موقف اتصال آخر جديد ومثير جداً للاهتمام: محادثة حول وسيلة من وسائل الإعلام - مثلاً التعليقات المضافة من قبل المستخدمين تحت صورة شخص على موقع

فليكر أو يوتيوب، والتي لا تستجيب فحسب إلى كيان إعلامي بل تستجيب أيضاً لبعضها بعضاً (٣٣). (الشيء نفسه صحيح غالباً بالنسبة للتعليقات والمراجعات والمناقشات على شبكة الإنترنت عموماً - يمكن أن يكون الكيان المقصود برمجيات، فيلم، إدخال سابق، إلخ).

وبالطبع ما يشبه هذه الأبنية من المحادثة شائع أيضاً في الواقع تأمل مناقشة نموذجية في فصل دراسات عليا على سبيل المثال. غير أن البنية الأساسية لشبكة الإنترنت وبرمجياتها تسمح من نشوء مثل هذه المحادثات في المكان والزمان – يستطيع الناس الاستجابة لبعضهم بعضاً بصرف النظر عن موقعهم ويمكن للمحادثة من الناحية النظرية أن تستمر إلى الأبد. (شبكة الإنترنت هي ملايين من المحادثات التي تجري في الوقت نفسه) هذه المحادثات شائعة إلى حد كبير: وفقاً لتقرير مشروع «مقعد الإنترنت والحياة الأمريكية» (١٩ ديسمبر ٢٠٠٧)، أفاد ٨٩٪ من الشباب الأمريكيين الذين ينشرون الصور على شبكة الإنترنت بأن الناس يعلقون على هذه الصور لبعض الوقت على الأقل (٣٤).

المحادثات التي تجرى عن طريق الصور أو الفيديو تحظى بالقدر نفسه من الاهتمام على سبيل المثال، الرد على شريط فيديو بفيديو جديد. هذه في الواقع سمة معيارية لواجهة يوتيوب (٣٥). (لاحظ أن كل الأمثلة من الواجهات والميزات والاستخدامات الشائعة لمواقع وسائل الإعلام الاجتماعية تشير إلى أوائل عام ٢٠٠٨، من الواضح أن التفاصيل قد تتغير أثناء قراءتك هذا الكلام).
لماذا تحتوي مواقع وسائل الإعلام الاجتماعية على أعداد هائلة من هذه المحادثات عبرها؟ بالنسبة لي الحالة الأكثر إثارة للاهتمام حتى الآن هي فيديو نظري مدته خمس دقائق.. (نحن يستغلنا الجهاز) Themachineid Us/ingUs أرسلها الأنثروبولوجي الثقافي ميشيل ويش يوم ٣١ يناير ٢٠٠٧ (٣٦). شوهد هذا الفيديو ٤،٦٣٨،٢٦٥ مرة، بعد مرور عام (٣٧). كما أنه ولّد ٢٨ رداً بواسطة شرائط الفيديو التي تتراوح بين تعليقات قصيرة مدتها ٣٠ ثانية وشرائط فيديو طويلة تماثله نظرية وعناية.

تماماً كما هي الحال مع أية سمة أخرى للثقافة الرقمية المعاصرة من الممكن دائماً أن نجد بعض السوابق لأي من مواقف الاتصال هذه مثلاً يمكن أن يُفهم الفن الحديث على أنه محادثات بين مختلف المدارس الفنية أو الفنانين، أي أن حركة فنية/ فناناً ترد/ يرد على عمل سابق أنتج بواسطة حركة أخرى أو فنان آخر، وهكذا، رد الحداثيون بوجه عام على الثقافة الكلاسيكية في القرن التاسع عشر، ورد جون جاسبر وفنانو بوب آخرون على التعبيرية التجريدية، ورد جودار على أسلوب هوليوود في السينما السردية إلخ. لاستخدام مصطلحات YouTube يمكننا قول إن جودار نشر فيديوهاته استجابة لفيديو كليب ضخم يسمى «سينما السرد الكلاسيكي» لكن استوديوهات هوليوود لا تستجيب - ليس في الثلاثين سنة القادمة على الأقل.

كما يتبين من هذه الأمثلة، هذه المحادثات بين الفنانين والمدارس الفنية المحادثات لم تكن كاملة بوجه عام. فنان/ مدرسة ينتج/ تنتج شيئاً، فنان آخر/ مدرسة أخرى يستجيب/ تستجيب في وقت لاحق بمنتجات خاصة، وهذا كل ما كان. لم تكن هناك استجابة عادة من أول فنان/ مدرسة، لكن بداية من الثمانينيات بدأت ممارسات وسائل الإعلام الاحترافية ترد على بعضها بعضاً على نحو أسرع ولم تعد المحادثات تمضي في اتجاه واحد. تؤثر الموسيقى وشرائط الفيديو على استراتيجيات تحرير الأفلام الروائية والتلفزيون. وبالمثل، تنزلق اليوم جماليات الرسوم المتحركة في خصائص السرد. صناعة السينما التي وجدت من قبل فقط في الأفلام، تدخل في ألعاب الفيديو، وما إلى ذلك. لكن هذه المحادثات لا تزال مختلفة عن الاتصالات بين الأفراد عبر وسائل الإعلام في بيئة اتصال شبكي. وفي حالة الجيل الثاني من شبكة الإنترنت، نجد الأفراد – لا المنتجين المحترفين فحسب – هم الذين يتحدثون مباشرة إلى بعضهم بعضاً باستخدام وسائل الإعلام.

رابعاً: هل ما زال الفن ممكناً بعد الجيل الثاني من شبكة الإنترنت؟

هل استفاد الفنانون المحترفون (بما في ذلك فنانو الفيديو ووسائل الإعلام) من انفجار محتوى وسائل إعلام ينتجه مستخدمون عاديون على شبكة الإنترنت، ومن سهولة توافر واجهات نشر هذه الوسائل؟ حقيقة إن لدينا الآن مثل هذه الواجهات حيث يستطيع أي شخص أن يُحمّل فيديوهات لفنانين ويُسأل عن تنزيلها. هل تعني أن الكثير من الفنانين لديهم قناة توزيع جديدة لأعمالهم؟ أو هل عالم وسائل الإعلام الاجتماعية – مئات الملايين من الناس يومياً يحمّلون وينزّلون الفيديو والصوت والصور الفوتوغرافية، كيانات وسائل الإعلام التي ينتجها مؤلفون مجهولون يتم تنزيلها ملايين المرات، كيانات وسائل الإعلام تتحرك بطلاقة وبسرعة بين المستخدمين الأجهزة والسياقات والشبكات – هو الذي يجعل الفن الاحترافي حائراً؟ باختصار، الفنانون المعاصرون واجهوا

حتى الآن بنجاح تحديات كل جيل من أجيال تقنيات وسائل الإعلام، هل يستطيع الفن الاحترافي الصمود في ظل السعي المتطرف لإضفاء الطابع الديمقراطي على عملية إنتاج وسائل الإعلام والوصول إليها؟

لا معنى لهذا السؤال على أحد المستويات، بالتأكيد، لم يحدث أبداً في تاريخ الفن الحديث أنه أفلح تجارياً. لم يعد هناك سعي وراء قلة نادرة، فالفن المعاصر أصبح شكلاً آخر من أشكال الثقافة الجماهيرية شعبيته مماثلة في كثير من الأحيان لوسائل إعلام أخرى. والأهم من ذلك أن الفن المعاصر أصبح فئة استثمار مشروعة، ومع جميع الأموال المستثمرة فيه من غير المرجح أن تنهار هذه السوق في أي وقت. (بالطبع أظهر التاريخ مراراً وتكراراً أن معظم الأنظمة السياسية المستقرة انهارت في نهاية المطاف). بمعنى ما، منذ بدايات العولمة في أوائل التسعينيات تشهد عدد المشاركين في مؤسسة تدعى «الفن المعاصر» نمواً يوازي نهوض وسائل الإعلام الاجتماعية في بداية القرن الحادي والعشرين، ومنذ أوائل التسعينيات، دخل الكثير من البلدان العربية الجديدة «عالم العالمية» واعتمدت القيم الغربية في سياساتها الثقافية التي تشمل دعم وجمع، وتعزيز «الفن المعاصر». وهكذا، شنغهاي اليوم بالفعل لديها ثلاثة متاحف للفن المعاصر، إضافة إلى المزيد من المساحات الكبيرة التي تعرض الفن المعاصر، من نيويورك أو لندن. عدد من الفنانين مثل فرانك جيري (٣٨) وزها حديد (٣٩) يبنون الآن متاحف ومراكز ثقافية على جزيرة السعديات في أبوظبي. ريم كولوس (٤٠) يبني متحفاً جديداً للفن المعاصر في ريجا. يمكنني أن أواصل هذه القائمة ولكن الفكرة اتضحت لك.

في حالة وسائل الإعلام الاجتماعية، النمو غير المسبوق لأعداد كبيرة من الناس يحمّلون ويشاهدون كل وسائل الإعلام الأخرى أدى إلى الكثير من الابتكارات. يوميات الفيديو النمطية أو الأنمي على يوتيوب ربما لا تكون مميزة إلى ذلك الحد، لكنها كافية. الواقع أنني في جميع وسائل الإعلام حيث يتم إضفاء الطابع الديمقراطي على تقنيات الإنتاج (فيديو، موسيقى، رسوم متحركة، تصميمات تخطيطية، إلخ)، مررت بمشروعات كثيرة لا تنافس فقط منتجات معظم الشركات التجارية المعروفة ومعظم الفنانين المعروفين جيداً، ولكن أيضاً تستكشف في كثير من الأحيان مجالات جديدة لم تطرق من قبل بالكثير من رأس المال الرمزي.

من ينفذ هذه المشاريع؟ في ملاحظاتي، ينفذ بعض هذه المشاريع «هواة» نمطيون، هواة محترفون، منتجون مستهلكون. وينفذ معظمها محترفون صغار، أو محترفون في طور التدريب. ظهور شبكة الإنترنت بوصفها وسيط الاتصال المعياري الجديد في التسعينيات يعني أن اليوم في معظم الميادين الثقافية، كل محترف أو شركة – بصرف النظر عن الحجم والموقع الجغرافي لديهما حضور وأعمال جديدة على شبكة الإنترنت. ولعل الأهم من ذلك أن طلبة التصميم الصغار يستطيعون الآن عرض أعمالهم أمام جمهور عالمي، ورؤية ما يقوم به الآخرون، وتطوير أدوات جديدة (٤١).

لاحظ أننا لا نتحدث هنا عن وسائل الإعلام الاجتماعية «الكلاسيكية» أو محتوى «كلاسيكي» ينتجه المستخدمون، لأن – على الأقل في الوقت الحاضر – الكثير من هذه الحافظات، ومشروعات العينة وبكرات النسخ التجريبية يجري تحميلها على مواقع الإنترنت الخاصة للشركات ومواقع التجميع المتخصصة المعروفة لمن يعملون في المجال. إليك بعض الأمثلة على هذه المواقع التي أراها بانتظام: xplsv.tv (جرافيك، ورسوم متحركة)، Coroflot.com (تصميم حافظات من جميع أنحاء العالم)، archinect.com (مشروعات طلاب الهندسة المعمارية)، infosthetics.com (تصور المعلومات). من وجهة نظري، نسبة كبيرة من الأعمال التي تجدها على هذه المواقع تمثل معظم الإنتاج الثقافي المبتكر حالياً. أو على الأقل، توضح أن عالم الفن الاحترافي لا يحتكر الإبداعية والابتكار.

ولكن ربما حدث أكثر التجديد المفاهيمي من خلال تطور وسط الجيل الثاني في شبكة الإنترنت نفسه. أفكر في جميع أدوات برمجيات الإبداع الجديدة – شبكة المزج mash-ups المكونات الإضافية Plug-ins في متصفح فايرفوكس، تطبيقات الفيس بوك، إلخ – التي أتاحت الخروج من كل من الشركات الكبيرة مثل جوجل ومن المطورين المستقلين، وهلمّ جرّاً.

لذلك، فإن التحدي الحقيقي الذي يواجهه الفن من جانب وسائل الإعلام الاجتماعية ربما لا يكون جميع الأعمال الثقافية الممتازة التي ينتجها الطلاب وغير المحترفين والتي أصبحت الآن متاحة على شبكة الإنترنت بسهولة على الرغم من أنني أعتقد أن هذا الأمر مهم أيضاً. قد يكمن التحدي الحقيقي في ديناميات ثقافة الجيل الثاني من الإنترنت، أي تقدمها المستمر، طاقتها، وتجددها.

* ليف مانوفيتش lev manovich فنان وكاتب ومبرمج ولد في موسكو وانتقل إلى مدينة نيويورك سنة ١٩٨١ ليحصل

من جامعتها على درجة الماجستير ثم الدكتوراه من جامعة روشيستر، التي تتبع فيها تحت عنوان هندسة الرؤية The Engineenig of vision جذور ميديا الكمبيوتر منذ سنة ١٩٢٠. يعمل حالياً أستاذاً في قسم الفنون المرئية بجامعة كاليفورنيا سان دييجو، ومدير المعمل التحليل الثقافي في معهد كاليفورنيا للمعلومات تحظى عروضه الفنية ومقالاته بتقدير عال داخل أمريكا وخارجها، ومن أهم كتبه: لغة الميديا الجديدة، وسينما ناعمة. عنوان المقالة المترجمة The Practice of Everyday (media) life نسخة ١٠ مارس ٢٠٠٨. انظر: http://www.manovich.net

(١) Adrian chan, social media: Paradigm shift http://www.gravity7.com/paradigm_shift_1.html,accessed february11, 2008.

(٢) تركيب لغوي ابتكره law rednav smoTh سنة ٢٠٠٢ من كلمتي kloF و ymonoxaT لتعني التصنيف الشعبي باستخدام كلمات دلالية نشطة تصف محتوى نصي أو متعدد الوسائط من أشهر المواقع التي تستخدم هذا التطبيق: rekilF، ggiD. (ع.س).

(٣) وسائل الإعلام الاجتماعية: تحول نموذج، سابق.

(٤) «الذيل الطويل» مصطلح صكه كريس أندرسون في عام ٢٠٠٤. انظر:

"The long Tail" was coined by Cris Anderson in ٢٠٠٤. See Cris Anderson, The long Tail, Wired ١٢,١٠ (october ٢٠٠٨)< http://www.wired.com/wired/archive/١٢,١٠tail.html>, accessed february١١,٢٠٠٨.

(٥) يمكن العثور على إحصاءات: ذيل طويل في:

Tom Michael, "The Long Tail of Search," September ١٧, ٢٠٠٧< http://www.zoekmachine-marketing-blog.com/arikels/white-paper-thelong-tail-of-search/>, accessed February١١, ٢٠٠٨.

(٦) http://www.alexa.com/site/help/traffic_learn_more, accessed February ٧, ٢٠٠٨.

(٧) http://en.wikipedia.org/wiki/facebookMyspace, accessed February ٧, ٢٠٠٨.

(٨) http://en.wikipedia.org/wiki/Cyworld, accessed February ٧, ٢٠٠٨.

(٩) http://www.pipl.com/statistics/social-networks/size-growth/,accessed february ١١, ٢٠٠٨.

(١٠) http://en.wikipedia.org/wiki/Facebook, accessed Februry٧,٢٠٠٨.

(١١) http://en.wig/wiki/FaceboYoutube,accessed February ٧, ٢٠٠٨

(١٢) أنمي eminA، اشتقاق من كلمة (noitaminA) الإنجليزية، يُطلق على الرسوم المتحركة اليابانية (أفلام المانجا)، التي تتميز بدقتها الفائقة ومناسبتها لجميع الموضوعات والأعمار، لذلك تحظى بشعبية هائلة في اليابان وخارجها، حيث تنتشر عن طريق الدبلجة إلى لغات مختلفة، منها اللغة العربية مثل مغامرات جرينداريزر، الكابتن ماجد، مازنجر. (ع.س).

(١٣) وفقاً لبحث أجراه ميشيل ويش في أوائل عام ٢٠٠٧، احتوى موقع يوتيوب حوالي ١٤٪ من الفيديوهات التجارية، انظر عرض ويش على:

Panel ١, DIY Video summit, Univeristy of southern California, February٢٨<http://www.video٢٤-٧.org/panels>.

(١٤) http://en.wikipedia.org/wiki/Theodor_Adorno

(١٥) http://en.wikipedia.org/wiki/Max_Horkheimer

(١٦) remusorP مصطلح يتكون من دمج كلمتي recudorP و remusnoC، ويشير إلى قطاع إنتاج/استهلاك/تسويق مستقل إلى حد كبير عن الاقتصاد النمطي. (ع.س).

(١٧) http://www.youtube.com, accessed February ٧, ٢٠٠٨.

(١٨) Animemusicvideos.org

(١٩) Conversation with Tim Park From Animemusicvideos.org, February ٩,٢٠٠٩

(٢٠) Michel de Certeau. L'invention du Quotidien. Vol. ١, Arts de Faire. Union generale d'editions ١٠-١٨. ١٩٨٠. Translated into English as The Practice of Everyday Life. Translated by Steven Rendall, university of Califonia Press.١٩٨٤.

(١٢) http://en.wikipedia.org/wiki/the_Practice_of_Everyday_Life,accessed February ٨, ٢٠٠٨.

(٢٢) ximeR توزيع بديل للحن أغنية، يختلف في الغالب جذرياً عن الأصل يتضمن عادة عناصر من موسيقى راقصة، ويستخدم إما لابتكار نسخ مبهجة من الأغاني الناجحة تناسب الأفراح والملاهي الليلية، يتولى الإعلان عنها وتشغيلها JD (yekcoJcsiD) مشغل الأسطوانات الموسيقية، وإما لإنقاذ الأغاني الفاشلة بمنحها حياة جديدة. (ع.س).

(٢٣) https://www.puma.com/secure/mbbq/,accessed February٨.

(٢٤) http://buglabs.net/,accessedfebruary٨.

(٢٥) http://en.wikipedia.org/wiki/The_Practice_of_Everyday_life,accessed February١٠,٢٠٠٨.

(٢٦) http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_subcultures_in_the_٢٠th_century, accessed February١٠.

(٢٧) هنا تصريح نمطي لمجتمع أعمال تجارية: «تتغير المنافسة على مدار ليلة، ودورة حياة المنتج غالباً تستمر بضعة أشهر فقط لا مع هنالك استقرار نحن في زمن يتطلب سرعة جديدة ومرونة ينبغي على الجميع أن يتمتعوا بالمهارة والبصيرة حتى يستعدوا للمستقبل الذي يندفع تجاههم بطريقة أسرع من ذي قبل.

Jim caroll, The Masters of Business Imagination Manifesto aka The Masters of Business Innovation" http://www.jimcarroll.com/١٠s/١٠MBI.htm>,accessed February١١,٢٠٠٨.

(٢٨) http://www.oreillynet.com/١٠s/١٠MBI.htm>,accessedFebruary١١,٢٠٠٨. web-٢٠.html?Page=٤,accessed February٨.

(٢٩) http://en.wikipedia.org/wiki/Mashup_%٢٨web_application_hybrid ٢٩, accessed February١١,٢٠٠٨.

(٣٠) انظر إلى موضوع مثير جداً للاهتمام في مجلة deriW يصف العلاقة الإبداعية بين ناشري الرسوم المتحركة اليابانية (أفلام المانجا) التجارية والمعجبين بها في اليابان. تقتبس مقالة المجلة قول كيجي تاكيدا adekaTijieK، وهو من أهم منظمي اجتماعات المعجبين في اليابان: «هذا حيث (قاعة الاجتماع) نجد الجيل التالي من المؤلفين يفهم الناشرون قيمة عدم تدمير ذلك».

Qtd.in Daniel H.Pink, Japan, ink: Inside the Manga Industri >Complex,Wired١٥,١١,١٠,٢٢,٢٠٠٧ http://www.wired.com/techbiz/ff _ /١١ -media/magazine/١٥ <manga?currentPage=٣

(٣١) See http://www.signosemio.com/(jakobson/a_fonctions.asp,accessed February ٧,٢٠٠٨.

(٣٢) http://www.gravity٧.com/paradigm_shift_١. html,accessed februrary١١,٢٠٠٨

(٣٣) وفقاً لاستطلاع رأي أجري في عام ٢٠٠٧، ١٣٪ من مستخدمي الإنترنت الذين يشاهدون الفيديو يرسلون أيضاً تعليقات عما يشاهدونه. هذا العدد على أية حال لا يبين عدد التعليقات التي ترد على تعليقات أخرى.

انظر: Pew/Internet & American Life Project, Technology and Media use Report, ٧/٢٥/٢٠٠٧<. http://www.pewinternet.org/ppf/r/٢١٩/report_display.asp>,accessed february١١,٢٠٠٨.

(٣٤) http://www.pewinternet.org/ppf/r/٢٣٠/report_display.asp,accesseFebruary١١,٢٠٠٨.

(٣٥) ظاهرة «المحادثة عبر وسائل الإعلام» أشار لها للمرة الأولى ديريك لوماس samoLkereD في عام ٢٠٠٦ فيما يتصل بالتعليقات على صفحات MySpace.

(٣٦) <http://youtube.com/watch?v=٦gmP٤nkoEoE>,accessed February٨,٢٠٠٨.

(٣٧) السابق.

(٣٨) انظر/ http://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Gehry:

(٣٩) انظر: http://en.wikipedia.org/wiki/zaha_hadid

(٤٠) انظر: http://en.wikipedia.org/wiki/Rem_Koolhass

(٤١) مجتمع gro.gnissecorP، على سبيل المثال.

ألبير قصيري

رؤية فلسفية فريدة.. كتابة روائية متمردة

حميد زناز

أصبح الكاتب المصري ألبير قصيري من الوجوه المعروفة في حي سان جيرمان بل غدا جزءاً من هوية هذا الحي الباريسي الشهير المفعم بالحياة.. حافظ على نفس الإيقاع البطيء طول حياته أو بالأحرى منذ أن حطّ الرحال في باريس سنة ١٩٤٥، ولم يكن قد تجاوز الثانية والثلاثين.

وهو يتنزه ذات عام في باريس التقى عن طريق الصدفة إحدى صديقاته بعد غياب طويل. قالت: «زواجان، طلاقان، ثلاثة أطفال ورحيل بعد رحيل، وأنت؟» «آه أنا لا شيء، لا شيء». بهذه الكلمات لخص الكاتب المصري اللطيف حياته كلها. لم يتزوج ولم يخلف كما يقول أبناء وطنه ولم تراوده حتى فكرة ترك الفندق الذي أقام فيه ما يزيد على الستين عاماً. مارس نوعاً من المقاومة السلبية ضد فوضاء العالم فامتنع عن المشاركة في مصير اجتماعي كان يعلم مسبقاً أنه إلى الكارثة ذاهب.

احترف البطالة فلم تصبه لا عدوى العمل الوظيفي ولا حمى الإنتاج الأدبي، كتب بأدنى بطء ممكن فلم يكن يخط سوى جملة واحدة كل أسبوعين.. لم تتعد أعماله كاملة مجموعة قصصية وثماني روايات، آخرها «ألوان العار» الحائزة جائزة البحر الأبيض المتوسط سنة ٢٠٠٠، والتي نشرها عند بلوغه الخامسة والثمانين وفي وقت كان يظن الجميع أنه صمت إلى الأبد. كان مثل شخوصه في «كسالى الوادي الخصيب»، لكن كان كسله بمثابة فلسفة وجود وطريقة حياة، كان كسلاً مبدعاً.

تحت إلحاح شديد سمح بإعادة نشر مؤلفاته، فعاد إلى الساحة الأدبية في بداية الثمانينيات بعد غياب طويل. اكتفى بحياته البسيطة دون أن يبذل أي جهد زائد. «لماذا نعمل إذا كنا قادرين على تجنب ذلك؟» ذاك هو سؤال



صاحب رواية «شحاذون وفخورون». لئن تفلسف الكتاب في الإجابة عن السؤال الأبدي «لماذا تكتب؟» فلقصيري جواب مقتضب واحد: «حتى لا يذهب من ينتهي من قراءة أحد كتبي إلى عمله في اليوم الموالي».

كان كجل المغتربين يسكن في المهجر ويعيش في مسقط رأسه لم يغادر القاهرة قط إذا استوحى كل أعماله الأدبية من معذبي أحيائها الشعبية القديمة ومن مجانينها وبؤسائها. قاضى الوجود الظالم في رواياته وقصصه من خلال شخوص مقهورين صادفهم في القاهرة وتعرف إلى بعضهم الآخر عن كثب. راقب عالم الشحاذين والمومسات واللامبالين الخارجين عن النفاق الاجتماعي. انتمى عقلياً ووجدانياً إلى هؤلاء وإن لم يكن ينتمي اجتماعياً إلى طبقتهم. ينحدر من عائلة ميسورة الحال ولكنه شديد الكره للتملك ما قت للماديات أن يشتري أحدنا مسكناً فهو في عرف الروائي قد جعل من نفسه سجيناً. فليست الملكية سرقة فحسب بل هي عبودية للمالكين. لا يملك شيئاً ولا شيء يملكه كما يقول بعض المتصوفة.

يكتفي «الشحاذون النبلاء» أمام الهستيريا الجماعية الاستهلاكية بقليل من الخبز والنوم

العميق. نتابع في هذه الرواية الأساسية كيف استقال ذلك الشرطي الذي كان مكلفاً التحقيق في حياتهم ليصبح واحداً منهم. لماذا؟ يجيبنا ألبير قصيري في آخر مقطع من رواية «شحاذون وفخورون»، أنقله إلى اللغة العربية هكذا: «كان نور الدين مقتنعاً وهو يغادر مقر الشرطة أن جوهر هو المجرم من دون أدنى شك ولكن ما جدوى ذلك الآن. لقد قرر أن يستقيل ليعيش ابتداء من اليوم شحاذاً وبكبرياء. لكن أين يجد ذلك الكبرياء؟ لم يبق في روحه سوى ملل لانهائي، حاجة عظمى للسلم وللسلم فقط».

لم تتعد أعماله كاملة مجموعة قصصية وثماني روايات، آخرها «ألوان العار» الحائزة جائزة البحر الأبيض المتوسط سنة ٢٠٠٠، والتي نشرها عند بلوغه الخامسة والثمانين وفي وقت كان يظن الجميع إنه صمت إلى الأبد. كان مثل شخوصه في «كسالى الوادي الخصيب» لكن كان كسله بمثابة فلسفة وجود وطريقة حياة، كان كسلاً مبدعاً

إذا كانت الظروف قد حتمت عليه الكتابة باللغة الفرنسية، يبقى ألبير قصيري في رواياته وقصصه وحتى في سلوكه كاتباً عربياً، تفوح العربية من جملته الفرنسية المكتوبة. مثله مثل الكتّاب الجزائريين الأوائل الذين نفاهم الاستعمار إلى اللغة الفرنسية، يبقى أدبه أدباً عربياً مكتوباً بأحرف فرنسية. كان يفكر بالعربية ويكتب بالفرنسية، وهو أمر استحسنه الفرنسيون كثيراً لأنه أعطى نكهة خاصة للغتهم، وإن لم يكن قصيري يقصدها لأنه لم يخطر على باله أبداً أن يكون كاتباً غرائبياً إذ ابتعد عن توظيف الفولكلور الشرقي، وغاص في أسرار الشخصيات لاكتشاف ذواتها العميقة وحيرتها إزاء قسوة الحياة وعبثيتها. لم تكرمه الأكاديمية الفرنسية لطرافته وإنما اعترافاً بقيمة إبداعه الأدبي وإثرائه للغة الفرنسية.



نعثر في مجموعته القصصية الأولى (١٩٤١) على وصف مؤثر لأحياء القاهرة الفقيرة، وفيها نلتقي بأطروحات الكاتب الرئيسة: استلهم موضوع وشخوص «كسالى الوادي الخصيب» (١٩٤٨) من حياة أسرته ذاتها التي كانت مثلها مثل العائلة البورجوازية في الرواية تعيش على الريع ويقضي أفرادها جل وقتهم في النوم كأنه طريقتهم المفضلة للهروب من هذا العالم حتى إن رغبة الابن الأصغر في العمل نزلت عليهم كالصاعقة، إدانة كل الأجهزة القمعية تعاطي الحشيش والنوم.

كان كل ذلك في شكل ساخر جذاب تحت عنوان بليغ، أبهر هنري ميلر، فكان ذلك سبباً في انتقاله إلى فرنسا والإقامة النهائية فيها لكن دون أن يصبح فرنسي الجنسية كما فعل كثير من الكتّاب القادمين من جميع أنحاء العالم.

إذا كانت الظروف قد حتمت عليه الكتابة باللغة الفرنسية يبقى في رواياته وقصصه وحتى في سلوكه كاتباً عربياً، تفوح العربية من جملته الفرنسية المكتوبة. مثله مثل الكتّاب الجزائريين الأوائل الذين نفاهم الاستعمار إلى اللغة الفرنسية، يبقى أدبه أدباً عربياً مكتوباً بأحرف فرنسية. كان يفكر بالعربية ويكتب بالفرنسية، وهو أمر استحسنه الفرنسيون كثيراً لأنه أعطى نكهة خاصة للغتهم

ألم يكن الكاتب ذاته أمير راحة وكسل إذ لم يكن باستطاعة أحد مهما كانت منزلته أن يعكر صفو قيلولته اليومية؟ هو الذي كان صديقاً لجان جينيه، سارتر، كامو، جورج موستاكي، بوريس فيان ومولوجي وغيرهم من الكتّاب والفلاسفة والرسامين والفنانين الكبار. هو الذي عايش عن قرب غليان باريس الثقافي وتعرف إلى مؤسسي مدارس الفن والأدب والفلسفة يقول بكل تواضع: «لا سيرة لي. لم أفعل شيئاً في الحياة. كل ما فعلته أنني تسليت».

نستشف من قراءة مقابلاته الصحفية أنه ميال إلى نوع من فوضوية فردانية تتسلح بسخرية لاذعة ودعابة منعشة.

لم يهتم الفرنسيون نقدياً بما كتب بقدر ما اهتموا بالرجل، فأسلوب حياته الفريد المغري قد طغى على إنتاجه الأدبي. عاش كما فكر وما يحترف «الوجود المجاني» إلى النهاية مثل صديقه الفيلسوف سيوران كان مرحاً غير مكترث بجنون العالم، خارجاً عن النمط. لم تبهره أنوار باريس ولا أغرته شهرة زائفة ولا أرهبته الحياة أبداً. «حينما نحتفظ بالقدرة على الضحك مما يحدث لنا يقول، لا يستطيع أحد أن يفعل شيئاً ضدنا. فمن لا يستطيع السخرية من نفسه ومن حياته الرديئة لا يمكن أن يكون آدمياً أصيلاً» في نظر من لقب لأناقته وطيبته بأمير السان جيرمان.

عاش ساخراً من استعجال الآخرين الذين لا يكفون عن مراقبة عقارب ساعاتهم. أحب الفرنسيون هذه الشخصية اللطيفة الأصيلة إلى حد نسوا أن الرجل كاتب كبير، فأرهفوا السمع لما كان يقول أكثر مما كان يكتب. أصبح مفكراً رغم أنفه وربما لذلك السبب لقيت حواراته مع ميشال ميتراني المنشورة سنة ١٩٩٠ ذلك النجاح الكبير.

أما في وطنه العربي فقد تجاهله النقاد لأنه كتب باللغة الفرنسية في حين أن أغلبهم لا يعتبرون الأدب المكتوب بغير العربية عربياً وإن كان موضوعه عربياً وكاتبه عربياً، فضلاً عن أنه عاش في منفى اختياري بعيداً عن أم الدنيا، متعالياً عن كل تكتل طائفي أو إيديولوجي. كما أن اتجاهه التمردي العدمي لم يكن عاملاً مساعداً لانتشاره في وطن عربي تسيطر فيه تقاليد اجتماعية لا تسمح للفرد بممارسة التفكير فما شانا نستشف من قراءة مقابلاته الصحفية أنه ميال إلى نوع من فوضوية فردانية تتسلح بسخرية لاذعة ودعابة منعشة. ألم يترك تلك الجملة الخالدة في الذاكرة الباريسية: «لا يمكنني أن أحس بأي نوع من الضجر، فأنا دائماً في صحبة السيد قصيري»؟



- ولد في القاهرة، وتوفي في فندقه الأبدي الباريسي سنة ٢٠٠٨.



e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

سلسلة إشراقات

تُعنى سلسلة إشراقات بالنصوص الندية والمشغولة بفتنتها الأولى، ولكن حضورها مشتعل دائماً بالأسئلة وبحرقة الإبداع ورجفته العارمة في الروح. هذا واختارت دائرة الثقافة والإعلام أن تنحاز لهذا الإبداع النقي والذاهب بثقة لشق الظلام والتجاهل الإعلامي، كي تحجز له مكاناً في قادم الشعر والقصة والرواية والنقد كما تشكل هذه السلسلة رئة تحتضن الأنفاس الباهرة وتنتظر بشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

لذا تدعو دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة أبناء وبنات الإمارات كتّاب وكاتبات القصة والشعر والرواية أن ينضموا إلى كوكبة المبدعين الذين تتبنى كتاباتهم من خلال إصداراتها، دعماً لهم ولمسيرة الأدب في الوطن

ترسل المشاركات إلى:
قسم الدراسات والنشر
ص. ب ٥١١٩ الشارقة
دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف : ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٧١١١٦
برّاق : ٠٠٩٧١٦ - ٥٦٦٢١٢٦

أثر الأدب العربي في أوروبا

جوته والمعلقات مثالاً

عبدالعظيم محمود حنفي



لايزال شعر الشاعر الكبير «جوته» يكشف لقرائه بين الآونة والأخرى عن عواطفه الجياشة التي كانت تثيرها تجاربه، وتجارب الناس، سواء هؤلاء الذين كانوا يعيشون معه، أم هؤلاء الذين تفصل بينه وبينهم قرون سحيقة ولا يربطه بهم سوى قراءاته الواسعة عنهم.

وقد كان جوته يسمع عن العرب البدو ويحبهم، وقد دفعه هذا إلى قراءة أدبهم وتاريخهم، ولما كانت المعلقات هي أقدم الشواهد الأدبية التي تعكس حياة العرب البدو وطبائعهم في صراحة تامة، فقد عكف جوته على دراسة المعلقات عن طريق الترجمات المختلفة، بل إن هذا دفعه إلى مزيد من الاطلاع على الأدب العربي وإلى تعلم اللغة العربية. ففي عام ١٧٨٣ ظهرت ترجمة الباحث الإنجليزي «وليم جونس» للمعلقات وسرعان ما وصلت هذه الترجمة إلى أيدي جوته، فعكف على قراءة هذا التراث الأدبي.

ومن ثم فقد أخذ إعجابه بهذا التراث يتزايد، إلى درجة أنه عكف على ترجمة أول معلقة إلى الألمانية، وهي معلقة امرئ القيس. وقد صرح هو بذلك في خطاب أرسله إلى صديقه «كارل كنيبل» في الرابع عشر من نوفمبر سنة ١٧٨٣، إذ قال له: «لقد نشر «جونس»

الذي عرف باهتمامه البالغ بالشعر العربي، نشر المعلقات أو القصائد السبع الطوال للشعراء السبعة الكبار، مترجمة إلى اللغة الإنجليزية. ولقد أخذنا على عاتقنا أن ننقل هذه القصائد إلى اللغة الألمانية حتى يطلع عليها الشعب الألماني، وعلى ذلك فسوف تكون هذه الترجمة في متناول يدك قريباً». ومنذئذ أخذ جوته في عزم بالغ في ترجمة معلقة امرئ القيس أو على الأحرى ترجمة جزء كبير منها.

ولعل هذا هو أول شاهد على مدى اهتمام جوته بالمعلقات. وهناك شواهد أخرى نستخلصها من «الديوان الشرقي الغربي». فقد ذكر في الجزء الخاص بالعرب الذي كتبه فيما بين ٢٤ ديسمبر عام ١٨١٨، و٧ يناير سنة ١٨١٩، أن «العرب يمتلكون كنزاً أدبياً رائعاً يتمثل في المعلقات وهي أشعار ألفت قبل عصر الإسلام وكتبت بحروف من الذهب، وعلقت على أبواب الكعبة. وهي تكشف عن حياة –العرب الرحل– الذين طالما نشأت بينهم الحروب نتيجة الصراع المتبادل بين القبائل. وأما الموضوعات التي تتحدث عنها، فهي التغني بمجد القبيلة ومجد أجدادها وبشجاعتها، والدعوة إلى الأخذ بالثأر من أعدائها، تلك الدعوة التي يلطفها شعر النسيب والتغني بالكرم والأخلاق الحميدة على أن هذه القصائد نادراً ما تكشف القناع عن ديانة واضحة، في الوقت الذي تكشف فيه القناع عن أحوال العرب الأخرى».

ولم يكتف جوته بقراءة المعلقات عن الترجمة الإنجليزية، ولكنه رحل إلى مدينة هيدلبرج التي اشتهرت في ذلك الوقت بالدراسات الاستشراقية، تلك التي كان يشرف عليها الأستاذ المستشرق بولوس فقضى جوته وقتاً طيباً بصحبة هذا الاستاذ، وبجانب مكتبة قسم الدراسات الشرقية. وهناك اطلع جوته عن طريق الصدفة على الترجمة الألمانية للمعلقات التي قام بها المستشرق أنتون تيودور هارتمان مع دراسة وافية لحالة العرب الاجتماعية والخلقية. وقد دفعه هذا العمل الأدبي لأن يزداد قرباً من الإحساس بالروح الأدبي، الأمر الذي كان له أثر واضح في إنتاجه الأدبي. ولا يتمثل هذا الأثر في تلك الترجمات التي قام بها لبعض أشعار المعلقات فحسب، وإنما يتمثل أكثر من ذلك في شعره الخاص، وهذا ما نحاوله.

دعني أبكِ

دعني أبكِ
وقد أسدل الظلام عليّ سدوله
في تلك الصحراء التي لا نهاية لها
ولتقف أيتها القوافل، ويا أيها الحداة
ترفقاً بذلك الساهر الذي يقف وحيداً بعد
الأميال التي تفصله عن زليخة
ويرقب تلك الطرق الطويلة الملتوية
دعني أبكِ.. فليس في البكاء عيب.
فكم بكى أخيل حبيبته بريزايس
وكم أبكى أكسركس جيشه المندحر
وكم بكى الإسكندر حبيبته التي انتحرت
دعني أبكِ..
فالبكاء ينعش الأرض العطشى
ويكسبها النضرة والحياة.

ولا يخفى على القارئ أن هذه الأبيات تحكي مطلع النسيب في المعلقات وفي غيرها من القصائد العربية. فالشاعر يقف وحيداً في جوف الفلاة، وقد أسدل الليل عليه أستاره

اطلع جوته عن طريق الصدفة على الترجمة الألمانية للمعلقات التي قام بها المستشرق أنتون تيودور هارتمان مع دراسة وافية لحالة العرب الاجتماعية والخلقية. وقد دفعه هذا العمل الأدبي لأن يزداد قرباً من الإحساس بالروح الأدبي، الأمر الذي كان له أثر واضح في إنتاجه الأدبي

وهو يستوقف الحداة ويستوقف القوافل ليستعين بهم على البكاء. وربما عيب عليه البكاء، إذ ليس للرجال أن تبكي، ولكنه يرى أن البكاء يحق للرجال في مواقف الوداع الحزينة. كما أن الدموع من شأنها أن تروي الأرض العطشى، فتحيا بهذا الارتواء.

ولم يكن الشاعر متكلفاً لهذا الموقف موقف الوداع، ولكنه قال هذه الأبيات بعد أن قضى أياماً قصيرة جميلة عام ١٨١٥، مع محبوبته ماريانا في مدينة هيدلبرج. وكان عليه بعد ذلك أن يودع ماريانا وداعاً لا لقاء بعده. وكم كتب جوته في هذا الفراق من أشعار، ولكنه كان يستحضر وقت كتابة هذه القصيدة، مواقف الشعراء البدو الذين طالما اضطرتهم قسوة ظروف الحياة إلى مفارقة محبوباتهم. ولما كان الشاعر قد أحب هؤلاء الشعراء، وأحب صدقهم في التعبير عن عواطفهم فقد شاء أن يستلهمهم وحيهم حينما تغنى بفراق محبوبته. وكان شعره نتيجة لذلك مقلداً

لنسيب البدو راسماً لصورة لما ألوفة لمواقف الفراق عند شعراء العرب القدامى تلك الصورة التي طالما عبروا بها عن تجربة الفراق القاسية في قلب الصحراء الحزينة. وإذا حاولنا أن نبين أثر المواقف الشاعرية التي عاشها العرب في شعرهم في قصيدة جوته، فإننا لن نصادف في ذلك كبير مشقة. فالشاعر يتخيل أنه يقف وحيداً في الفلاة وقد أحاط به الظلام من كل جانب. ويقول امرؤ القيس:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله
عليّ بأنواع الهموم ليبتلي

والشاعر يستوقف الحادي والإبل ليطلعهم على حاله وما صنع به الفراق، وبالمثل يستوقف امرؤ القيس وغيره من شعراء المعلقات أصحابه ليصف لهم ما صنع به الفراق:

قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

والشاعر يدافع عن موقفه وهو يبكي، إذ إن البكاء غير مألوف للرجال، وبالمثل يقول امرؤ القيس:

وقوفاً بها صاحبي عليَّ مطيّهم
يقولون لا تهلك أسى وتجلد

وهكذا نستطيع أن نقول إن كل موقف شاعري تغنى به الشاعر جوته، ليس سوى صدى لإعجابه بالتجارب العاطفية التي تغنى بها الشعراء العرب القدامى.

قصيدة الهجرة

الشمال والغرب والجنوب في قتال
عروش تهوي وممالك تزول
فلتهرب أنت إلى الشرق
حيث رياح الصبا الهادئة
وحيث الحب والشراب والمغنى
تعيد إليك صباك الذي تولى

هناك في كل مكان
أعيش مع القوافل والرعاة
وأحني معهم رأسي للصلاة
وأقرأ مثلهم تعاليم الإله في الرمال
ولأحطم رأسي بالأفكار الفلسفية العقيمة
هناك.. حيث يقدسون الإباء
ويرفضون الخضوع لسلطان أجنبي
وحيث التفكير محدود والإيمان عميق
وحيث تقدس الكلمة
لأنها تخرج من فم الإنسان
هناك اختلطْ بالرعاة
وانتعشْ بنسيم الواحات
وانتقلْ مع القوافل
وهي تحمل الخمر والتمر
واهبط في كل بقعة من البقاع
من الصحراء إلى المدن
إن كنتم تحسدونني على هذا الأمل
أو تأبونه عليّ
فلتعرفوا أن كلمات الشاعر
تظل تطرق أبواب الجنة
سعياً وراء حياة الأمل والجمال..

ويحمل مخطوط هذه القصيدة تاريخ كتابتها وهو الرابع والعشرون من شهر ديسمبر ١٨١٤.
والشاعر يتخيل أنه راحل من بلاده إلى بلاد الشرق، وسرعان ما وصل إلى بلاد العرب. ومن ثم فهو يعبر عن سعادته ببقائه بين البدو الرحل، راحلاً حيث يرتحلون معتنقاً طريقتهم في الحياة، بل ديانتهم.

ولم يكتسب الشاعر هذا الحب والتقدير لحياة العرب إلا من خلال قراءاته الدائبة لأدبهم وتاريخهم، وقد سبق أن ذكرنا أن الشاعر قد قرأ ترجمة هارتمان للمعلقات وما أفاض به هذا الكاتب من وصف لأحوال العرب الفكرية والاجتماعية ومما كتبه هارتمان على سبيل المثال، مما قد يكون له أثر في قصيدة جوته هذه قوله: «والشيء الذي لا يغيب عن الذهن، أن شعراء المعلقات كانوا رعاة متنقلين، وقد كانت تجاربهم تبعاً لذلك محدودة. ولما كان العرب يعيشون في المرحلة الحضارية الأولى، ولما كانت أجنحة خيالهم لم تتكسر بعد، فلم تكن هناك حواجز تحول بينهم وبين التعبير عن أحاسيسهم في صراحة وانطلاق، هذا فضلاً عن أن لغتهم بسبب افتقارها إلى الأفكار المجردة تعبر في صراحة عن عواطفهم المتأججة في نفوسهم إنهم شعراء الطبيعة الذين لم يشغلوا أنفسهم بنواحي التفكير العلمي».

هذه الحياة البسيطة التي تتمسك بتقاليد موروثة، والتي كانت تفيض بالعواطف المتأججة والعلاقات الإنسانية الوثيقة، هذه الحياة هي التي كان الشاعر يود أن يعيشها. إنها حياة الحب والبساطة والتفكير المحدود، كما يقول الشاعر، وكما قال هارتمان.

قصيدة القافلة

من أين جاءك هذا الإحساس الغريب
وكيف تدفق إلى نفسك؟
أم التخبط في الحياة
اكتسيت تلك الشعلة المتلظية؟
أم تلك الومضة الأخيرة من النار المحترقة
هي التي أكسبتك التفاؤل من جديد؟

لست أود أن أخدعكم
فربما كانت لهيباً أحترق بناره
جاءني من بُعدٍ لا نهاية له
من محيط النجوم البعيدة
ولكنني لم أفقد نفسي
وقد ولدت من جديد

التلال تكتسي
بهذا الحشد من القطيع
تحدوها الرعاة
في تلك الأزقة الضيقة
أناس يمتلئون سكينة وحباً
إلى درجة أنني أعشقهم واحداً واحداً

وفي تلك الليالي الصافية
يبصرون الغريب يتهددهم
عندئذ ترغو الإبل
إرغاء يملأ الأرواح والآذان
ثم يقودون أسراهم
في فخر وكبرياء

وبهذا تحفل أيامهم
وبهذا تمتلئ حياتهم
انتقال دائب
وهروب أبدي
فإذا لاح لهم سراب
سرعان ما يتلاشى أمامهم
وإذا بهم يسعون وراء غيره.

وقصيدة القافلة شديدة الصلة بقضية الهجرة, حتى إنها لتعد استمراراً لنغماتها. ففي قصيدة الهجرة يعبر الشاعر عن أمل يراوده وهو هجرته من بلاده إلى الصحراء، حيث الحياة أكثر انطلاقاً وحرية. وهو في هذه القصيدة يعيش هذه الحياة المطلقة مع العرب البدو, كما يعيش معهم تجاربهم التي تفيد بالحياة والأمل.

لم يكتسب الشاعر هذا الحب والتقدير لحياة العرب إلا من خلال قراءاته الدائبة لأدبهم وتاريخهم, وقد سبق أن ذكرنا أن الشاعر قد قرأ ترجمة هارتمان للمعلقات وما أفاض به هذا الكاتب من وصف لأحوال العرب الفكرية والاجتماعية

والشاعر يتساءل في بداية القصيدة عن سر هذه الشعلة التي تتقد في نفسه, فأصبح وكأنه يشعر مرة أخرى بحيوية الشباب المتدفقة بعد أن جاوز الستين. وجواب هذا يتمثل في هذا الأمل الجديد, وهذا السعي وراء حياة أخرى تغاير تلك التي عاشها طويلاً, أعني حياة الانتقال والمفاجآت والعواطف المتجددة. وقد سبق أن ذكرنا أن الشاعر اكتسب هذه الرغبة القوية من خلال قراءاته الدائبة للأدب العربي الجاهلي، ثم قويت هذه الرغبة حينما قام صديقه وليم مايستر بتجوال طويل, وكتب بعد ذلك كتاباً يصف مغامراته في البلاد الغريبة, مشجعاً حياة الرحلة, ناعياً على الذين سكنوا إلى الراحة والاستقرار. وقد صادف هذا الكتاب هوى في نفس الشاعر, فأصبح يتمنى لنفسه حياة جديدة يعيشها مع العرب البدو في قلب الصحراء المترامية الأطراف. والغريب أن الشاعر لم ينظر كغيره إلى حياة العرب الاجتماعية بوصفها حياة بعيدة عن التحضر ولكنه نظر إليها بوصفها الحياة الاجتماعية المتكاملة فالقبيلة وحدة واحدة تعتز بكرامتها وتفخر بحريتها وتأبى الخضوع لأجنبي ولمن دفعت دمها ثمناً لذلك. ولهذا فإن الشاعر يصورها منتصرة تقود أسراها في فخر وكبرياء.

قصائده في « تحية ضيف»

والضيف هنا ليس سوى الشاعر نفسه الذي أحس لأول مرة أنه مقبل على سن الشيخوخة, ومن المتوقع لذلك أن تعبر هذه القصائد عن أحاسيس شاعر يودع عهداً مليئاً بالتجارب, ويستقبل آخر يعيش على ذكريات هذه التجارب. على أن القارئ قد يتساءل عن علاقة هذه القصائد بالمعلقات وهنا يتحتم علينا أن نرجع إلى ما كتبه جوته في يومياته في الزمن الذي يتفق مع كتابة هذه القصائد. فقد بدأ جوته في كتابة هذه الأشعار منذ عام ١٨١٦, وفي هذا العام كان الشاعر منصرفاً -كما يذكر في يومياته- إلى دراسة معلقة زهير بن أبي سلمى. وهذه هي المرة الأولى التي يرد فيها ذكر اسم الشاعر زهير بين شعراء المعلقات ومن المعروف أن معلقة زهير تنفرد عن سائر المعلقات, بأن جزءاً كبيراً منها ينحسر في حكم شيخ يستقبل عامه الثمانين، الأمر الذي يدعونا إلى افتراض تأثير هذه المعلقة في أشعار جوته «تحية ضيف» وبخاصة أن جوته لم يسبق له أن بكى عهد الشباب في قصائده التي سبقت تلك القصائد مباشرة, مع أنه كان قد جاوز الخامسة والستين من عمره, بل إن نار أيامه هنا على العكس يفيض بحيوية الشباب وتفاؤله, فهو إما محب متغزل, وإما راغب في حياة جديدة مليئة بالمغامرات. وقد يكون في هذا الافتراض بعض التعسف ولكننا نرى كذلك من جهة أخرى أنه من المستحيل أن يقرأ الشاعر شعر زهير قراءة الدارس المعجب,

دون أن يترك هذا أثراً في نفسه, وبخاصة أننا قد رأينا مبلغ تأثير شعر المعلقات بصفة عامة في شعر الشاعر.

على أنه من المبالغ فيه كذلك أن نجزم بأن هذا الإحساس قد تفجر في نفس جوته لأول مرة نتيجة قراءته لمعلقة زهير, والأرجح أن هذا الإحساس كان يعتمل في نفس الشاعر, وأن معلقة زهير صادفت لذلك هوى في نفسه وضاعفت من هذا الإحساس وهذا هو الاحتمال الأكبر الذي تؤيده المواقف المختلفة في حياة جوته, في تلك الأيام التي كتب فيها تلك القصائد.

من المستحيل أن يقرأ الشاعر شعر زهير قراءة الدارس المعجب, دون أن يترك هذا أثراً في نفسه, وبخاصة أننا قد رأينا مبلغ تأثير شعر المعلقات بصفة عامة في شعر الشاعر

في السادس من شهر يونيو عام ١٨١٦ توفيت كرستيانا زوجته. وهنا شعر جوته لأول مرة أنه مقبل على سن الشيخوخة في حياة الوحدة التي تصورها من دون زوجته ملأت نفسه بالاكتئاب والتشاؤم. فإذا أضفنا إلى ذلك أنه قد احتفل في عيد ميلاده تلك السنة بزواج ابنه, أدركنا مقدار إحساس جوته بهجوم سن الهرم عليه.

والآن نود أن نتبين ما إذا كانت معلقة زهير بن أبي سلمى قد تركت أثراً واضحاً في قصائد جوته هذه, وما إذا كان هذا الأثر سلبياً أم إيجابياً. أما الجزء الأول من هذه القصائد فهو يفشي أثراً إيجابياً واضحاً, بمعنى أن الشاعر يبدي مزاجاً متشائماً من ناحية, كما هو الحال عند زهير, ويعبر عن خلاصة تجاربه بحِكَمٍ تعد صدى لحِكم زهير من ناحية أخرى. فإذا قال زهير:

وإن سفاه الشيخ لا حلم بعده
وإن الفتى بعد السفاهة يحلم

فإن جوته يقول:

إذا ارتكب الشباب بعض الحماقات
فلديهم متسع من الوقت لكي يثوبوا إلى رشدهم
أما الهرم, فلا يحق له أن يكون أحمق
فليس في الوقت متسع لكي يهتدي إلى صوابه

وإذا عبر زهير عن سأمه بطول عمره فقال:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش
ثمانين حولاً لا أبالك يسأم

أو قال:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب
تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم

فإننا نرى صدى هذا السأم في أشعار جوته حينما يقول:

أحفادك يوجهون إليك السؤال
إننا نود أن نعيش طويلاً
فبماذا تنصحنا؟
فليس فنّاً أن تصير شيخاً
ولكن الفن أن تشرح كيف تحتمل هذه الشيخوخة

على أن التفاؤل سرعان ما استيقظ في نفس الشاعر مرة أخرى, فإذا به يطرح التشاؤم جانباً, ولا يود التعبير عن تجارب حياته بحكم أخلاقية وإنما لجمشعر مفشي رغبة في حياة المرح والأمل, تلك التي عاشها في شبابه ويود أن يعيش بها بقية عمره. وتكاد هذه النغمة تستغرق الجزء الثاني من أشعاره في «تحية ضيف» وهنا نستطيع أن نقول إن هذا الجزء يفشي أثراً سلبياً لمعلقة زهير.



يقول جوته:
كفى افتخاراً بالحكمة
وأفضل من ذلك أن تستسلم متواضعاً للطبيعة الإنسانية
فإذا كنت قد ارتكبت أخطاء الشباب
فلماذا لا ترتكب أخطاء الشيخوخة؟

ومرة أخرى يعبر عن عزوفه عن الاستماع إلى الحكم من هؤلاء الذين ملوا الحياة. يقول:
من الرجال المتدنين ومن الحكماء
أود أن أستمع إلى الحكمة
على ألا تطول هذه الحكمة
فإن هي طالت, فلن أستمع إليها
أليست خلاصة هذه الحكمة
هي أن تعرف الحياة, وأن تتذكر فناءك؟

وليس الشاعر جوته متشائماً مثل زهير, فيقول كما قال:

وأعلم ما في اليوم والأمس قبله
ولكنني عن علم ما في غد عم

وإنما هو أكثر منه تفاؤلاً, إذ يقول:

الحاضر ما نعيش فيه وإن يكن مؤلماً

وأما من يرى اليوم في الأمس

فهو يعيش بعيداً عن يومه

وأما من يرى الغد في يومه

فهو الذي يعيش مستريحاً بعيداً عن هموم النفس

ويقول:

إذا كان الأمس قد مر وانتهى
فتحرر اليوم من أعبائه
ولتأمل في غد جميل
لا يقل جمالاً عن يومك

وأما نصيحته التي يوجهها إلى الشباب فهي:

إذا كنت قد تعبت طويلاً في الحياة كما تعبت

فاجتهد, كما اجتهدت, أن تحب الحياة.

وبهذا نستطيع أن نقول إن جوته قد تأثر بمعلقة زهير ولاشك فقد اتفق معه في مزاجه المتشائم في بادئ الأمر, ثم عارضه هذا المزاج وأصبح إيجابياً لا سلبياً مثله.

ولعلنا نستطيع أن نوضح أثر المعلقات في شعر جوته, وليس بغريب أن يترك الشعر العربي القديم مثل هذا الأثر في نفس شاعر غربي قرأ هذا التراث قراءة مستوعبة, حتى استقر هذا الشعر في نفسه, كما يستقر الأثر الأدبي الخالد في نفس صاحب الذوق الأدبي

ليس بغريب أن يترك الشعر العربي القديم مثل هذا الأثر في نفس شاعر غربي قرأ هذا التراث قراءة مستوعبة, حتى استقر هذا الشعر في نفسه, كما يستقر الأثر الأدبي الخالد في نفس صاحب الذوق الأدبي والفنان العبقري, وليس أدل على قراءة جوته الفاحصة لشعر المعلقات من أنه استطاع أن يدوّن الخصائص الفنية لكل معلقة كما أحسها

والفنان العبقري, وليس أدل على قراءة جوته الفاحصة لشعر المعلقات من أنه استطاع أن يدوّن الخصائص الفنية لكل معلقة كما أحسها فقال: «معلقة امرئ القيس تشيع فيها البهجة والبهاء والتنوع والقوة, ومعلقة طرفة تفشي الجرأة والتهور والاضطراب النفسي, وإن لم يغب عنها جو المرح. ومعلقة زهير قاسية جادة, مليئة بالتعاليم الأخلاقية والحكم الجادة, وشعر لبيد طيع وشعر لبيد طيع وقريب إلى النفس, فإذا تغنى بحبه, فهو يتغنى بفخر واعتزاز بنفسه ويجد ذلك فرصة سانحة لكي يعدد فضائله وفضائل قبيلته حتى يسمو بها إلى السماء, ومعلقة عنترة تتسم بالقوة ولا تحس بالعظمة نفسه. إنه يتهدد, وكثيراً ما يصيب الهدف بعباراته. وهي لا تخلو من الصور الجميلة والوصف الرائع. ومعلقة عمرو قوية مليئة بعبارات الفخر, ومعلقة الحارث تفشي الإحساس بعظم شأنه وبإدراكه لأمور الحياة».



إن حب جوته للشعر الجاهلي دفعه إلى استنكار كلمة «الجاهلي», فعبارة «الشعر الجاهلي» لا تتفق – من وجهة نظره – بحال من الأحوال, مع هذا التراث الأدبي الصادق, الغني بالتعبيرات والصور الفنية, والذي يفيض بالعواطف والأحاسيس الصادقة.

لقد كان إعجاب جوته بالشعر الجاهلي دافعاً له لأن يستمر في قراءة الادب العربي, فقرأ لشعراء إسلاميين ولكنه أحس بافتقار هذا الشعر إلى العاطفة القوية التي عاشها مع الشعر الجاهلي.

ربيع الفكر الفلسفي

قراءة في تجربة العروي

سعيد توبير

ربيع الفكر الفلسفي في المغرب هو فضاء للكتابة والمناقشة حول تجربة تاريخية ذات طابع فلسفي وثقافي. إنه الفضاء الذي نريد من ورائه إطلاع القارىء العربي على حيثيات وتفاصيل تجربة فلسفية وثقافية مغربية ناشئة عزَّ نظيرها في العالم العربي والإسلامي. وبالتالي يشكل هذا الربيع الفلسفي فضاءً للحوار والنقاش لإعادة المياه إلى مجاريها في قراءة تكوينية ونشيطة لمشاريع فكرية وإيديولوجية : (الدكتور عبد الله العروي، الدكتور محمد عابد الجابري - رحمه الله -، والدكتور علي أومليل) أعمال فلسفية: (الدكتور عبد الكبير الخطيبي والدكتور طه عبد الرحمن، الدكتور بنسالم يافوت، الدكتور محمد المصباحي، الدكتور حمو النقاري، الدكتور بنسالم حميش والدكتور عبد السلام بن عبد العالي). إضافة إلى عدد هائل من الباحثين الشباب في الفلسفة والعلوم الإنسانية الواعدة كتاباتهم واختياراتهم الإبداعية.

تندرج فكرة الربيع الفلسفي في إطار فلسفة بناء المجتمع الديمقراطي الحداثي في المغرب، والتي تجعل من البحث الجامعي والأكاديمي المغربي مدعواً بقوة اليوم إلى اكتشاف آليات علمية ومؤسساتية لتطوير هذا الفكر الفلسفي المغربي للناشئة التي يمكن أن



العروي

يصلح كأساس فلسفي وتاريخي لبناء صرح مشروع مجتمعي منفتح قادر على إنتاج أنساق المنافسة العالمية .

إن ربيع الفكر الفلسفي في المغرب يطمح إلى نقاش عمومي بين النخب العربية المثقفة حول راهن الفكر النقدي والتحليلي في مواجهة الفكر التشاؤمي والدرامي. وهو طموح مشروع - قد ينتج الحماسة لدى المجتمع المدني والمشروع الديمقراطي الحداثي - للاهتمام ببعض الاستراتيجيات المؤسساتية مثل إنشاء معاهد أو مراكز بحثية متخصصة إن كانت هناك بالفعل رغبة للأمة المغربية في امتلاك إمبراطورية الفلسفة(1). ما يحز في النفس هو أن الأساتذة الأجلاء الذين نتحدث عنهم قد دخلوا مرحلة راحة المحاربين، وقد رحل عنا في هذا الشهر الحزين أحد أعمدة الفكر الفلسفي في المغرب وهو الدكتور محمد عابد الجابري صاحب - دولة العصبية عند ابن خلدون -.

إن ربيع الفكر المغربي ما هو إلا مجموع أسئلة تقض مضجع جيل مغربي ما بعد الحرب الباردة، فمن جهة نلاحظ تراجع الثقافي الجيد والمعرفي الرصين أمام منطق واضعي الكتب، ومن جهة أخرى تخلي مجموعة من المثقفين المغاربة والعرب اليساريين والليبراليين عن أداء مهمتهم الثقافية التاريخية في تنوير الأجيال الصاعدة عبر التعريف بالغرب وواقع العرب. كما أنه ربيع يفيد السؤال حول طبيعة العصر الفكرية والسياسية، أي السؤال عن علاقة العقل بالمشكلات الإنسانية العامة وعلاقة القوة والعنف بالعدالة. ولذلك نعتقد أنه لا يمكن الانطلاق من الصفر، بل من تراكمات هاته التجربة المغربية المتواضعة تاريخياً بفعل استنطاق إبداعات فلسفية ومجهودات علمية كاد الزمن والنسيان أن يفعلا بها فعلتهما.

فحريّ بنا إذن أن نحاول تقديم رجالات الثقافة والفلسفة في المغرب رجالات انتزعوا احترام كل من الغرب والشرق بأعمالهم الجميلة والبديعة ومن هؤلاء الدكتور عبد الله العروي.

راهنية فكر عبد الله العروي

إن إعادة الاعتبار لفكر ومشروع الدكتور عبد الله العروي، يرد في الأول والأخير إلى كونه أول من قاد سفينة العالمية الإبداعية فكراً وتنظيراً في المملكة المغربية ونقصد بذلك مشروعه الرئيس: (تحديث العقل العربي) والمتمثل في نقده الإبستمولوجي لمفهوم الإيديولوجيا العربية في الخطاب والممارسة. أقل ما نقول في حقها إنها إيديولوجية عربية منفصلة نفسياً وثقافياً عن منطق التاريخ الحديث في نظره، إيديولوجيا انفصامية قادت إلى هزيمة عسكرية فكرا وإحباط سيكولوجي جماعي في الآن ذاته، هزيمة كبرى لا يمكن أن ننسب فيها المسؤولية التاريخية إلا لممثلي الثقافة العربية (2) سواء أكانوا ينتظمون في إيديولوجية سلفية نهضوية أولاً أو ماركسية قومية في مرحلة ثانية.

أما تميز الدكتور عبد الله العروي في المغرب فيرد إلى نشره المبكر في فرنسا الدولة المستعمرة لكتاب ـ الإيديولوجية العربية المعاصرة في 1967 باللغة الفرنسية وفي أعتد دور النشر في فرنسا: ماسبيرو، التي لم تكن تنشر آنذاك إلا لفطاحلة الإنتاج الجيد والكتابة الرصينة. مع التذكير بأن التقديم للكتاب كان من طرف الباحث الفرنسي المشهور ماكسيم رودنسون.

الثقافة العربية شكلت ومازالت قلعة منيعة أمام كل مستجد نظري أو منهجي يخلخل مطلقات النقد الاجتماعي العربي أو يزعزع مألوفات الخطاب القومي السيلسي



أما شهرة هذا المفكر الكبير فترد إلى إنجازه جملة من الأعمال ذات طابع تنظيري تركيبي ظهرت جلياً في مؤلفاته: الإيديولوجيا العربية المعاصرة/ وأزمة المثقفين العرب/ العرب والفكر التاريخي/ وثقافتنا في ضوء التاريخ/ والإسلام والحداثة/ خطاطات تاريخية/ مفهوم الحرية/ مفهوم الدولة/ مفهوم العقل/ إسلاماوية حداثوية ليبرالية/ والإسلام والتاريخ.

أحدثت مؤلفاته رجة قوية بعيد الهزيمة العربية في 1967، وتحولاً نوعياً في توضيح مهمة المثقفين وممثلي الثقافة العربية لتجاوز ما يسميه في مشروعه الرصين بالتأخر الذهني أو التأخر التاريخي. وعليه يبقى هذا المفكر الأصيل قوياً بتكوينه العلمي الرصين في التاريخ أولاً. والذي ساعده فعلياً على تجاوز أعمال المؤرخين الأجانب والمغاربيين من جهة كتابة تاريخ شمالي إفريقيا عامة وتاريخ المغرب خاصة كتابة من أهم سماتها طابع العلمية والدقة والمنهجية الرصينة. ناهيك عن حماسيته العربية التي تتجلى في نقده المرير للأنتروبولوجيا الاستشراقية في شخص الباحث النمساوي فون غرنباوم. إن كتابته التاريخية المحترفة والمسؤولة هي التي منحته النباهة والذكاء العلمي والمنهجي لتجاوز تعثرات وتلكؤات كل الكتابات الاستعمارية المتصلة بتاريخ الضفة الجنوبية من ضفة البحر الأبيض المتوسط كما لم يمكن أن نضيف اطلاعه الجيد على تجارب تمزقات فكرية وثقافية، تجارب هم تن ماذج عينها من الأنتلجنسيا الغربية، وهي تواجه التأخر التاريخي أو الغربة عن الثقافة الليبرالية البورجوازية المؤسسة للغرب الحديث، أي أننا نقصد تجربة المثقفين الروس والألمان مع الوعي بالأزمة والرغبة في التجاوز أو بالحداثة.

أما حربه ضد منتقديه في المغرب وخارجه فيمكن القول إنه هزم أغلبهم بعمله الإبداعي التطوري الذي اعتمد فيه الثالوث الثقافي المقدس: القراءة، التأمل ثم الكتابة. إنها درجات الكيفية المعرفية والعلمية التي أعطت المشروع التنظيري صفة الاستمرارية في الإنتاج والعمق في التحليل والتركيب والتنظير في الأخير ومعلوم أنه منشغل منذ عقود بما يفكر فيه ولا يهتم كثيراً بما ينشر عنه في الصحف والجرائد أو التصريحات الإعلامية التي تنتظم في مجملها لفضاءات الميتوس بدل عقلانية اللوغوس الذي يعتمد الخطاب المكتوب.

إن الثقافة العربية قد شكلت ومازالت قلعة منيعة أمام كل مستجد نظري أو منهجي

يخلخل مطلقات النقد الاجتماعي العربي أو يزعزع مألوفات الخطاب القومي السياسي. هكذا اتهم العروي شفوياً في نهاية السبعينات من القرن الماضي من طرف الرفاق في المغرب بأنه المثقف ـ المثالي النخبوي ـ غير الملتزم سياسياً وعملياً بالأطروحة التي ما زال متشبثاً بها. فهذا عبد الله العروي منذ كتابه الأول (٣) ـ الإيديولوجيا العربية المعاصرة يفتح أفقه على الفكر التاريخي بكل مقوماته وهي عنده أربعة: (صيرورة الحقيقة وإيجابية الحدث التاريخي وتسلسل الأحداث ثم مسؤولية الأفراد). إن الاعتماد على هذا الفكر التاريخي يسبيلاً للتخلص من الانتقائية. يقول عبد الله العروي ذاته: هي كون الفكر التاريخي يفصل «بين الخصوصية والأصالة، فالأولى حركية متطورة، والثانية سكونية متحجرة ملتفتة إلى الماضي كالهوية والتاريخ والإيديولوجيا. إن أكثر ما يحير في شخصية عبد الله العروي هو إيمانه المطلق بالمذهب التاريخاني (٤) واعتقاده في صلاحيته وقدرته على الوصف والفهم والتحليل. فبالرغم من الانتقادات الصارمة التي وجهت إلى «التاريخانية» من قبل نخبة من الفلاسفة والمفكرين أمثال ليو شتراوس وكارل بوبر ونيتشه وفوكو، يبقى العروي أحد أبرز المفكرين العرب الذين ظهروا خلال النصف الثاني من القرن العشرين. والواقع أن التاريخانية التي يدافع عنها العروي في الثقافة العربية ليست هي نفسها التي قد تم تجاوزها فلسفياً وسياسياً في الغرب. فبالرغم من تعرض هاته الأخيرة ـ كما سبقت الإشارة ـ إلى نقد عنيف من طرف كل من نيتشه وهايدجر. فإننا نختار هنا نموذجاً فريداً في نقد الحداثة الغربية برمتها. ونقصد الفيلسوف الألماني: ليو شتراوس وهو في أوج انهمامه (٥) بمشروعه النقدي للفلسفة السياسية الحديثة أو ما يسميه ـ



عبدالكريم الخطيبي

أزمة الحداثة السياسية - إذ يرى أن خصوم هاته العدمية التي قادت إلى النازية كانوا هم التقدميون الذين كانوا يسيطرون على الساحة الثقافية والسياسية في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى. وبالتالي شكل هؤلاء معارضة قوية للعدميين الألمان، ذلك أنهم كانوا تاريخانيين، يعتقدون في التاريخ بشكل أعمى. لقد كان هؤلاء التقدميون ينتظمون في اليسار الذي يعطي أهمية كبرى لبعد فكرة المستقبل وهي الفكرة أو البعد غير المحدد المعالم بشكل واضح ولعله السبب الوجيه الذي جعل ليو شتراوس يوضح بشكل دقيق الفرق الثاوي بين العدميين الشباب والتقدميين. ذلك أن كل واحد منهما يخضع لفكرة المستقبل غير الواضحة السمات بطريقته الخاصة. هكذا سيشكل هذا الموقف الشتراوسي الجانح، الذي ارتد فيه شتراوس إلى ضرورة المصالحة ما بين أثينا والقدس، أي ما بين الدين والفلسفة (٦). إنه النقد الذي شكل لب مشروعه المناهض للحداثة الغربية.

وأما تاريخانية عبد الله العروي المغربي والعربي فهي مرتبطة بنيوياً ولغوياً بمشكلات المجتمعات العربية التاريخية منها والسياسية ولهذا يعتبر العروي أن مثل هاته الأوضاع المتدهورة على جميع المجالات لهي ما يشفع له دفاعه الواعي والعقلاني عن

يبقى العروي أحد أبرز المفكرين العرب الذين ظهروا خلال النصف الثاني من القرن العشرين. والواقع أن التاريخانية التي يدافع عنها العروي في الثقافة العربية ليست هي نفسها التي تم تجاوزها فلسفياً وسياسياً في الغرب

تاريخانيته القمينة بحفظ النوع العربي: (إمكانيات إنشاء دولة عصرية بمضمون اجتماعي واقتصادي حديث تتحقق فيه الوحدة السياسية والتناغم الاجتماعي/ بناء الإدارة العمومية خارج علاقات منطق البنى التقليدية/ الحاجة إلى المثقف العالي الثقافة والمرهف الإحساس تجاه الأوضاع العامة /تكوين الجيش العصري لاكتساب المناعة المادية والقوة الدفاعية / إقامة علاقات دبلوماسية جيدة مع العالم).

دفاع العروي عن الثقافة الليبرالية:

وبالرغم من تشبث العروي القوي بهاته التاريخانية لأسباب يمكن ردها إلى الرفض والحكم المسبق لممثلي الثقافة العربية على منطق وأسس التاريخ الحديث، أي الثقافة الليبرالية كما تبلورت في القرنين الثامن والتاسع عشر. كما أن العروي في تشبثه بالتاريخانية له ما يبرره من ناحية الأوضاع التاريخية. بحيث إن تجربة الدولة العربية وهي تناضل ضد الانحطاط عرفت تأخراً اقتصادياً واجتماعياً وفكرياً تجلى في أوضاع شبه إقطاعية مناهضة للأفكار العصرية. وبالتالي فإن تمسكه بمشروعه

الثقافي بسبب العناد السياسي الذي ينتقد فيه القادة السياسيون (٧) من جهة عدم الوصول إلى بر الأمان السياسي والرخاء الاقتصادي والانفتاح الديمقراطي. معناه أن تشبثه بالثقافة الليبرالية هو ردفعل على تلاشي صرامة الخطابات الإيديولوجية العربية ذات الطبيعة القومية الاشتراكية أو التقدمية الثورية. ذلك أن أزمة المثقفين أو ممثلي الثقافة العربية يعانون من عقد نفسية واضطرابات في التفكير بسبب الإحباطات السياسية وفشل المشاريع الإيديولوجية إنها مظاهر الأزمة التي كانت سبباً في التدهور العام الذي شهدته أغلب الدول العربية. لا سيما وأن نهاية الحرب الباردة وما تلاها من تراجع صراع الإيديولوجيات الكبرى في الغرب أولاً هو ما جعله أكثر حماسة لمشروعه التحديثي الذي انتصرت فيه الرأسمالية على ما عداها من النظريات الأخرى. ولذلك يقول عن الموقف العربي (٨) من الثقافة العربية: (حينما يرفض المثقف العربي الليبرالية أو الماركسية المتأثرة بها فإنه يرفض أشياء موجودة وملموسة حوله قد جربها مجتمعه منذ عقود. عندما نرفضها نحن نرفض ما لا نملك ونظن أننا ملكناه بمجرد أننا رفضناه، نستهزئ بالتراث الليبرالي الضيق، المحدود، السطحي، ونحن لم نستوعبه بعد. ويبقى المجال في حياتنا العامة في المدارس، في الصحف والمجلات، وفي الأندية، مفتوحاً للفكر التقليدي الذي يظن أنه معاصر للوقت الحاضر، إلا أنه غير ليبرالي مع أنه متخلف في الواقع عن الفكر الليبرالي ذاته) إنه الفشل الإيديولوجي والسياسي الذي فتح أبواب العدمية السياسية ونظرية المنتظر للاستسلام في عتمة مكر التاريخ إلى أعماق الثقافة العربية. الثقافة التي كانت لغتها في العصر الوسيط بمثابة لغة العالم. وها هي اليوم تعيش شروداً فكرياً وسياسياً بالرغم من أن



بن باديس

أغلب الدول العربية هي من أغنى دول العالم. وعليه فنحن لن نجانب الصواب عندما نقول بأن الثقافة العربية في حاجة ماسة إلى حقن من الثقافة الأوروبية الأولى في صورتي منهج الثورة العلمي ومشروع الدولة الديمقراطية الليبرالية السياسي. بمعنى آخر لا نجد في الثقافة العربية المعاصرة أي أثر عن أجوبة شافية للأسئلة الكبرى التي تعترض يقظة الوعي العربي من سباته التاريخي للخروج من الغيبوبة الوسيطية إلى معالم العصر الحديث. لقد كان سؤاله العريض يدور حول ما إذا كان ممكناً تبني الليبرالية من دون أن نمر مما مر به الغرب؟ أما سؤاله الوجيه لمواجهة التأخر التاريخي فلا يجد له حلاً غير العودة إلى أسس الفلسفة الليبرالية التي يقول بشأنها (٩) (لقد تجسدت الليبرالية في المجتمعات الغربية فعلاً وأصبحت منطقها الداخلي الذي تنتظم على أساسه التعليم وتستعمل اللغة وتقوم عقول النشء وتصلح العائلة وترتب السياسة وتنظم العمل (....) فالفرد في العائلة حيث تلقن له اللغة القومية الموحدة والآداب الاجتماعية والعادات، في المدرسة حيث يتعلم التعبير عن الأفكار والمناظرة وطرق إقناع الغير، وفي علاقاته مع الدولة، حيث يصبح مواطناً يؤدي الضرائب والخدمة العسكرية ويعطي صوته للمرشحين).

وهكذا لم يفهم العروي في سياق الغليان القومي العربي الذي ساوق الحرب الباردة، فاتهم بالتغريبية المفرطة في المثالية المفارقة للواقع العربي الجريح. بيد أن الرجل لم يستسلم لهاته الأحكام المسبقة والعامية ليدافع بقوة الحجة عن موقفه (١٠) الذي يعتبر: كون الليبرالية هي ذلك النظام الفكري المتكامل التي تكون في القرنين السابع والثامن عشر، والذي حاربت به الطبقة البورجوازية الأوروبية الفتية الأفكار والأنظمة الإقطاعية وعليه صارت الليبرالية في نظره مرادفاً للمنهج البورجوازي الحديث. ذلك أن المنهج البورجوازي نوع من التفكير الذي تبلور في عهد مصارعة الطبقة التجارية ضدّاً على الطبقة الإقطاعية في الغرب الأوروبي والذي ابتدأ مفعوله تاريخياً كطريقة لدرس الظواهر الطبيعية ثم طبق في السياسة والاقتصاد ثم في التاريخ والأدب. وأكثر من هذا يربط العروي ما بين المنهج البورجوازي والعقلانية الغربية التي يقول بصددها (١١): لقد ذكرنا أن العقلانية مرتبطة بظاهرة البيروقراطية في تحليلات ماكس فيبر وقلنا بالمناسبة إن هذا الأخير استوحى الكثير من أفكار من ملاحظات متفرقة جاءت في بحوث ماركس التاريخية والاقتصادية. لذا نعم حد عندما نستعمل مفهوم العقلانية في الاجتماعيات والسياسيات علينا أن نتذكر أن المفهوم:

أولاً: مرتبط بنمو وتأثير الطبقة التجارية في الاقتصاد والمجتمع الأوروبيين.

ثانياً: مجسد في التنظيم الاجتماعي وفي السلوك الفردي.
ثالثاً: مفصول عن الأخلاقيات.

إن طريق البرهان الرياضي هو الطريق السوي المؤدي إلى النتيجة المتوخاة، مهما كانت تستغل مثلاً قوانين الحركة لتسهيل المواصلات ولتنمية وسائل الفتك (١٢)، وبالتالي ليس دفاع العروي عن الفلسفة الليبرالية هو تهرب من مواجهة تحديات الواقع وإنما هو دراسة للواقع العربي من خلال قراءته للماركسية في الغرب واليوم مع تراجع الإيديولوجيات الكبرى وسيادة منطق العالم الوحيد القطبية، قد أصبحا عاملين شكلا وجهة حتشمة للمثقفين اليساريين والليبراليين إلى قراءة نشيطة وتكوينية لأجيال عرب ما بعد الحرب الباردة لإنتاجات العروي الفكرية والثقافية. كما أن هيمنة الخطاب الديني المغلق هو ما أصبح يدفع بالباحثين إلى التنقيب في فرشاة مشروع الدكتور عبد الله العروي المعرفية الخصبة والثقافية الغنية باحثين عما يسعفهم في فهم أسباب نهاية الحرب الباردة وتغيير الدب السوفييتي لجلده الشيوعي إلى نعومة من الرأسمالية الديمقراطية يريد الشباب العربي إيجاد تفسير عقلاني لعودة المكبوت الطائفي والقبلي والعرقي إلى الدولة العربية الحديثة. مكبوت تاريخي عنيف بدأت تهتز معه بُنى استقرار بعض المجتمعات العربية لاسيما بعد أفول مشروع الوحدة القومية العربية من جهة وفشل بناء الدولة الديمقراطية الحديثة في العالم العربي من جهة أخرى. وبالتالي فالمثقفون العرب الشباب اليوم مضطرون إلى العودة لتراث الثقافة الليبرالية أو التجربة الديمقراطية الليبرالية (١٣) التي آمنت بالتعددية السياسية، التمثيلية البرلمانية، ودعوة الشعب إلى ممارسة الشأن العمومي.


فوكو

أزمة المثقفين أو ممثلي الثقافة العربية إنهم يعانون من عقد نفسية واضطرابات في التفكير بسبب الإحباطات السياسية وفشل المشاريع الإيديولوجية، إنها مظاهر الأزمة التي كانت سبباً في التدهور العام الذي شهدته أغلب الدول العربية، لاسيما وأن نهاية الحرب الباردة وما تلاها من تراجع صراع الإيديولوجيات الكبرى في الغرب أولاً، هو ما جعله أكثر حماسة لمشروعه التحديثي الذي انتصرت فيه الرأسمالية على ما عداها من النظريات

ما يميز طرح الدكتور عبد الله العروي الإيديولوجي والسياسي هو ربطه الأزمة الثقافية العربية بالفراغ السياسي والهزائم العسكرية بمسؤولية المثقفين الذين اتخذوا مواقف سياسية وقناعات فكرية خاطئة، وقد كلفت المجتمعات العربية ثمناً فادحاً: لاسيما التجارب العربية التي كانت تعاكس المؤسسات الدولية باسم الاشتراكية والقومية العربية التي كان يغذيها الصراع العربي الإسرائيلي. إنه انكسار عربي. إن ما يميز شجاعة موقف العروي هو توجيهه المسؤولية إلى النخب الثقافية ويرى أن الفشل على جميع الصُعد دليل على فشل النخب الثورية والتقدمية التي كان يحكمها الرهان السياسي والسيطرة على السلطة بالعنف والقوة وعليه سيشير منذ عمله الفكري الثاني ـ العرب والفكر التاريخي (١٤) ـ (إني أتطرق هنا في هذا الكتاب إلى نقطة حساسة جداً لأنها تومئ إلى مسؤولية المثقف العربي في استمرار تأخر الفكر العربي، وبالتالي السياسة العربية والمجتمع العربي مع أن هذا المثقف يصيح بأعلى صوته في كل مناسبة أنه يريد التغيير. والأدهى إنه يعين على تركيز التقليد باسم المثل العليا التي يصبو إليها مجتمعه).

الواقع هو أن العروي كان يراهن على دور المثقف الثقافي بدل الاندفاع السياسي الذي لم يولد في نظره إلا المآسي الفردية والجماعية: الصراع الطائفي، الحرب الأهلية. معناه أن العروي في نظرهم كان يراهن على الدور الثقافي مع الاحتفاظ بالمنطق السياسي أسلوباً كأنه نقض لمنطق المنهج الماركسي الذي كانوا ينهجونه، ولذلك نجده يتقن الجواب عن هاته القضية بطريقته الواضحة والشفافة (١٥): (من النقاط التي قررتها مراراً، والتي قد تناقش بعنف، القول إن مهمة المثقفين العرب الآن ليست بالدرجة الأولى في الاستيلاء على السلطة وإنما في السيطرة على المجال الثقافي الذي أهمل منذ عقود.

هكذا يكشف العروي صراحة عن المهمة الحقيقية التنويرية للمثقف، والتي يقصد من خلالها توضيح المثقف العربي لمجتمعه ماهية الغرب الحديث وأسرار تقدمه التقني والاقتصادي وكذلك تفكيكه لبنية مجتمعه الاجتماعية والسياسية والثقافية بهدف فهمها والتأثير فيها.

وتكمن أزمة المثقفين العرب بحسب العروي في عجزهم عن تشخيص وعلاج مجمل الصعوبات التي تواجه مجتمعهم. إلا أن تدقيق النظر في الحلول والتصورات التي يقدمها تكشف عن وجود مسائل جوهرية حساسة تبقى معلقة أو من دون أجوبة دقيقة، كما بين ذلك الدكتور بنسالم حميش (١٦) فالعروي يرى أن التقليدوي هو الذي كان وسيكون دائماً أصل تأخر متعدد، فالشيخ محمد عبده وجمال الدين الأفغاني وابن باديس وعلال الفاسي وغيرهم متلبسون بعيب يسميه اللاتاريخية. كما أن فكرهم ولد التأخر المتعدد، معناه أن العروي يلصق الأزمة بالمثقفين الذين اتخذوا من الكتابة والخطابة ناموساً للعيش.

فقد عبر في أحد لقاءاته عمايلي (١٧): إذا لم يكن يسمح الفرق الزمني من أن يطلع ابن خلدون على إسبينوزا فإن الأمر عادي، وأما أن لا يطلع الشيخ محمد عبده عليه فإننا لا نعذره على ذلك لإدراك طبيعة ومنهج العالم الحديث. كما أضاف أنه إذا كان من الممكن نفي التاريخ على مستوى الذهن فلا يمكن نفيه على مستوى الواقع. فالغرب قوي بعقلانيته الحديثة ومن حقه أن ينتقد ويراجع تطوريته ومطباته الفادحة. فإذا كان هذا الأخير يمثل بالنسبة لنا آخر-مرآة-تعكس تقدمنا أو تأخرنا، فكم سنكون سعداء إذا ما كنا نمثل آخر بالنسبة للغرب؟

والحال أن هذا الفعل سيكون من عوالم المستحيلات. نخلص إلى أن دفاعه عن الفلسفة الليبرالية كثقافة وتحميل المثقفين العرب أزمة التأخر التاريخي مرده إلى قناعته بأن صدمة الحداثة في العالم العربي غذاها انعدام الوعي التاريخي الذي يؤدي مباشرة إلى خطأ في فهم العمل السياسي وإلى تعثر الحركة الوطنية وتعكير الوعي القومي.



ليو شتراوس

والحقيقة أن العروي منهمك جدياً في تفكيك سؤال الفكر العربي الكلاسيكي لماذا تقدم الغرب وتأخر الشرق؟ مجيباً عنه عبر أعماله المتتالية من نقد للإيديولوجية العربية، كأساس فعلي للقصور العربي فكراً وعملاً، معتقداً بشكل أكيد (١٨) أن الموقف العاطفي والسطحي الذي ورثناه عن الحركة الوطنية منذ عصر النهضة حول موضوعي اللغة ومضمون الثقافة هو المسؤول عن استمرار التخلف الفكري والمحافظة على الأوضاع الفكرية الوسطوية. لابد إذاً من التوصل إلى رؤية متعالية رصينة حول الموضوعين معاً،

وهذا ما حاولت التنقيب عنه انطلاقاً من نقد منهجي لأحد كبار المستشرقين في الوقت الحاضر).

العروي كان سباقاً إلى النحت في اجتماعيات الثقافة من جهة تشخيص العائق المعرفي الموروث في معرفة الذات والآخر، معناه أن رده على الدعوة السلفية كان عبارة عن نقد ثقافي ومنهجي، يتساءل من خلاله كيف يمكن لنا أن ندرس تراثنا العربي الإسلامي دراسة موضوعية وعلمية في غياب مناهج التحليل العصرية: الثورة اللسانية مع دو سوسير والثورة التحليلية النفسانية مع فرويد والثورة الإبستمولوجية مع غاستون باشلار. إنها ثورات الغرب الحديث ومن دونها كآليات في التحليل والتفكيك لا يمكن إنتاج أية معرفة إيجابية بتاريخ وبنية الذات الشعورية واللاّشعورية أو بالآخر «الجحيم». ولذلك يعبر في سياقات مفهوم التاريخ بطريقة حاسمة عن الموقف من تراث الغرب الحديث بمايلي: (إن إنكار الثقافة الغربية لا يشكل ثقافة في حد ذاته وإن الرقص المسعور حول الذات لن يجعلها تنبعث من رماد).

هكذا تجد الثقافة العربية من ممثليها غير الكسل الفكري والجمود التاريخي مما يجعل من الضروري مراجعة ونقد الإيديولوجيا السلفية بحثاً عما يسعفنا في ضمان شروط الحياة بمنطق العالم الذي يفرض نفسه علينا في جميع المجالات بما في ذلك الموقف من التراث والتاريخ. فهل استطاعت النخب العربية المثقفة أن تقوم بمهمتها التاريخية لتجاوز التأخر الذهني؟

مناقشة التقدمية العملية:

يعلن الدكتور عبدالله العروي منذ البداية في مشروعه النقدي للعقل العربي الحديث أنه

كان يتحاشى نقد المثقفين العرب الماركسيين والقوميين لأسباب منهجية أهمها أن الفكر التقليدي هو المسيطر على الجميع حتى داخل الأحزاب التقدمية. ومن هنا لا يعني أن رفضه الطرح التقليدي يعني ارتماءه في أي نظرية مبتورة إذا ما توفرت على صفة العصرية والمعاصرة. كما دافع العروي عن ضرورة اقتناع السياسي العربي الثوري التقدمي المشغول بالممارسة والتعبئة الجماهيرية بضرورة استيعاب إيديولوجية ـ معينة ـ تعمل على التوحيد ذهنياً ما بين أعضاء الحزب وتجعلهم نواة المجتمع المرتقب. وربما يشير العروي إلى التجربة الماركسية والتقدمية المغربية التي شكلت همّاً فكرياً للعروي باعتبار روادها من جيل الحركة الوطنية أي من جيله الثقافي والسياسي إنه الانهمام القلق الذي حوله إلى موقف نقدي من عيار ثقيل، بحيث كان ينتقد فيهم ما أرادوا الهروب منه، أي السقوط في الانتقائية أو ما يسميه بالانتهازية الفكرية التي غالباً ما كانت سبباً في مآسٍ درامية بحكم ما عبر عنه (١٩): (إن الثوريين العرب الذين لم يقدروا وزن الإيديولوجيا الثورية فحفروا قبورهم بأيديهم في آخر الأمر). معناه أن تكوين الزعماء التقدميين المعرفي والثقافي كان لا يسمح لهم بفهم جذور نظريات الغرب الحديث بحكم اندفاعهم وراء الإيديولوجيات البراقة. وبالتالي يراها العروي أن هاته الدعوة التقدمية الماركسية توجد (٢٠) مفصولة عن أرضيتها فتبدو وكأنها وحي جديد، يصفق لها في الحفلات والتجمعات ثم تنسى من جانب الأتباع. ولذلك ظل يلح على مسألة المنطق في التفكير والمنهجية قصد الممارسة العملية كحد أدنى تجعل من الحزب في نظره جماعة ملتحمة، حية، متكافئة، قادرة على الاستمرار والتجديد والإبداع تكون خميرة المجتمع العصري الخلاق في قلب المجتمع التقليدي العتيق. معناه أن هاته النخبة مضطرة للبحث وتكوين إيديولوجيا قادرة على تصور الأحوال السياسية العامة الداخلية والخارجية. وعلى أساسها تتخذ قراراتها كل الفئات المتصارعة على النطاق المحلي والعربي. أكثر من هذا نعتبر أن فصل الدكتور عبد الله العروي ـ الماركسية ومثقف العالم الثالث (٢١) ـ حاسم من جهة النقد الأكاديمي والعلمي لاختيارات النخب العربية القومية والثورية مع رصده الدقيق لمظاهر الضعف النظري والسياسي لهاته النخب. وبالتالي لا يمكن فصل تجربة الاختيار الثوري بالمغرب عن مشروع الثورات العربية العسكرية الشيء الذي سيترتب عنه تطرف من نوع آخر مجرد ما انهار الاتحاد السوفييتي وتصدع المشروع اليساري القومي.

لكن هل مازالت تحتفظ نظريته التاريخانية بنفس القوة في عالم انتهت فيه الحرب الباردة وتراجعت فيه الإيديولوجيات الكبرى؟ أليس دفاع العروي اليوم عن الحداثة تهرباً من المنهج الماركسي؟ لماذا لم يستطع العروي تأسيس مدرسة أو تيار فكري يدفع بأعماله الفكرية والتاريخية؟ أليست أنانيته وتعاليه هو السبب في تهميش فكرة المدرسة على شاكلة مدرسة فرانكفورت الألمانية؟

الهــوامش:

١) voir _ In R. KLIBANSKY et J. BOULAB-AYOUB (Dir.) La pensée philosophique d'expression française au Canada. Le rayonnement du Québec, Québec: Presses de l'Université Laval, 1998, 207-229. Les débuts de la philosophie allemande au Canada français:Contexte et raisons.

٢) Abdallah laroui. crise des intelectuels arabes. p.107.108.109. edition maspero. paris.1978.

٣) عبد السلام بن عبد العالي: تجربة الاتصال والانفصال في الفكر الفلسفي المغربي: منشورات دار توبقال ٢٠٠٦.

٤) نفس المرجع.

5) Leo strauss: _ nihilisme et politique p. 10,11,12. traduction de l'anglais par olivier sedeyn. édition payot and rivages. paris 2001.

٦) انظر مقالة: الدكتور محمد المصباحي، التحالف ما بين الفلسفة والدين بوصفه مخرجاً لأزمة الحداثة عند شتراوس، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد مارس، تاريخ ٢/٣/٢٠١٠.

7) Abdallah laroui. islamisme modernisme liberlalisme centre arabe. casablanca.1997, P. 64, 65, 66

٨) د عبد الله العروي: ـ العرب والفكر التاريخي، ص ٥٤، ٥٥ ـ، منشورات دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٣

٩) د عبد الله العروي: العرب والفكر التاريخي، ص ٥٤، منشورات دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٣.
١٠) نفس المرجع

١١) عبد الله العروي ـ مفهوم الدولة ـ، ص ١٦١، المركز الثقافي العربي، الطبعة السابعة ٢٠٠١.

١٢) المرجع السابق ص ١٦٢.

13) Abdallah laroui. islamisme modernisme liberlalisme. p. 136. centre arabe.casablanca. 1997

١٤) نفس المرجع
١٥) نفس المرجع، ص ٥٨.

١٦) الشرق يتحدث عن عبد الله العروي.

١٧) جامعة محمد الخامس كلية الآداب والعلوم الإنسانية مائدة مستديرة نظمتها الجمعية المغربية للفلسفة ـ بصدد كتابه (مفهوم العقل)، ربيع، ١٩٩٧.

١٨) عبد الله العروي، مفهوم العقل، ص ٨٦، منشورات المركز الثقافي العربي، طبعة ١٩٩٦.
١٩) مرجع سابق، ٦٥، (العرب والفكر التاريخي).
٢٠) نفس المرجع.
٢١) عبد الله العروي: العرب والفكر التاريخي، دار الحقيقة، بيروت ١٩٧٣.

الوجه الآخر لتشرشل

حصل على نوبل ومارس الفن التشكيلي

حسني عبد الحافظ

في حياة العظماء، محطات جديرة بأن نقف عندها، ونتأمل في ملامحها وأبعادها، وإذا كان ونستون تشرشل Winston Churchill هو أحد أهم الشخصيات التي اعتلت رئاسة الوزراء في بريطانيا، عبر تاريخها الحديث - إن لم يكن أهمها على الإطلاق - فإن محطات حياته لم تكن كلها لسياسة.. فقد غافل السياسة ليتفوق في الأدب، ويحصل على نوبل، وغافلها أيضاً ليبدع في الفن التشكيلي، وتجاوزت بعض لوحاته، التي عرضت في مزادات علنية، أقيمت خلال السنوات القليلة الماضية, المليون دولار.
فماذا عن ونستون تشرشل..؟
وما هي ملامح رحلته مع الأدب، وعالم الفن التشكيلي..؟

سنوات فارقة.. ما بين الميلاد والممات

(١)
في الثلاثين من نوفمبر عام ١٨٤٧م، ولد ونستون راندولف تشرشل في قصر بلانهايم الشهير والقريب من أكسفورد، وهو مقر حُكّام مقاطعة مارلبورو، وبناه عهد جده السابع «دوق مارلبورو الأول»، تيمّناً بالانتصارات التي حققها عام ١٧٠٤م.

ومنذ نعومة أظفاره، أبدى ونستون تفوّقاً على أقرانه، في مراحل الدراسة الأولى، إلى جانب ولعه المُبكّر بالخروج إلى الطبيعة، ومُشاهدة المناظر الخلابة، التي كان يجلس أمامها وهو غارق في التأمل والتفكير.



وفي العام ١٨٨٨م, التحق بالمدرسة الثانوية، ومنها انتقل إلى الكلية الحربية، في ساندهيرست، التي تخرج فيها عام ١٨٩٤م, ليلتحق بوحدة الاستطلاع في الجيش، وبعد عام واحد انتقل للعمل ضمن صفوف الجيش البريطاني في الهند, وفي العام ١٨٩٩م انتقل للعمل على الجبهة الإفريقية، وتعرض للاعتقال، وكان فراره من مُعتقله أحد أسباب بداية شهرته، ليس في بريطانيا وحدها، بل في العالم بأسره.
وفي العام ١٩٠١م، انتُخب عضوًا في البرلمان، عن حزب المحافظين، إلا أنه سرعان ما تمرّد على الحزب، وهجره.. واستهوته أفكار حزب

الأحرار, فالتحق به عام ١٩٠٤م, وتدرج في مناصب سياسية، مكّنته من إدخال بعض الإصلاحات الاجتماعية، والمساهمة في تحديث القوات البحرية .

ومن المُفارقات الهامة في حياته، أنه لمّا كُلِّف بعدة مهام إبان الحرب العالمية الأولى، وفشل فيها، تم تجريده من مناصبه إلاّ أنه استُدعي في العام ١٩١٦م، ليتوّلى منصب وزير الإمدادات, وفي العام ١٩٢٢م رشّح نفسه للانتخابات النيابية, إلا أنه لم ينجح, ومنذئذ وحتى العام ١٩٣٩م، اتسمت حياته السياسية بالاضطراب وعدم الاستقرار, فقرر العودة إلى صفوف حزب المحافظين, واستُدعي مُجدداً لقيادة القوات البحرية بعد نشوب الحرب العالمية الثانية, ولم يمض سوى بضعة أشهر، حتى صار وزيراً للدفاع, ثم تولّى رئاسة الحكومة, ليخرج منها في العام ١٩٤٥م, إثر سقوط حزب المحافظين, إلاّ أنه عاد وتولى رئاسة الحكومة في العام ١٩٥١م .



(٢)

وفي العام ١٩٥٣م حصل على لقب «فارس» Sir.. وبينما هو يحتفل بعيد ميلاده الثمانين، إذ به يُفاجئ الجميع بتقديم استقالته من رئاسة الحكومة.. وفي العام ١٩٦٥م وتحديداً يوم ٢٤ يناير, كانت محطته الأخيرة, في هذه الدنيا الفانية, حيث لقي حتفه وانتقل لملاقاة ربه .

ونستون تشرشل.. وجائزة نوبل في الأدب

ولم يكن ونستون تشرشل كما هو مشهور عنه سياسياً محنكاً وعسكرياً من الطراز الأول, وكفى.. بل تعددت مواهبه, وتباينت إبداعاته, وكان استطلاع للرأي أجرته هيئة الإذاعة البريطانية عام ٢٠٠٢م، حول (أعظم شخصية بريطانية) قد أظهر تفوّق تشرشل, الذي تربّع على المرتبة الأولى، مُتقدّماً على وليام شكسبير, وإسحاق نيوتن, وتشارلز داروين، والملكة إليزابيث الأولى.

ألّف الكتب, ومنها كتابه الذي يقع في نحو ٤٧٠ صفحة من القطع الكبير, والموسوم (حرب النهر)، الذي يحكي تاريخ الثورة المهدية ووقائع الاحتلال البريطاني للسودان وبرغم التحفّظات التي أخذها عليه مُترجمه، وهو الأديب والمترجم السوداني عز الدين محمود, الذي قال: «إن روح التشفّي والسُخرية هي التي دفعت تشرشل إلى عدم التوقف أمام انتصار المهدي في حين أسهب في وصف انتصارات الغزاة البريطانيين» إلاّ أنه اعتبر هذا الكتاب «دُرّة في جبين الأدب الإنجليزي».

ومن كتبه، التي لاقت رواجاً كبيراً أيضاً، كتابه الموسوم «قصة قوات سهل مالاكاند» وكتابه «رحلتي إلى إفريقية»، وكتابه «طفولتي»، وكتابه «مارلبورو»، الذي يتألّف من أربعة أجزاء، وكتابه «أفكار ومغامرات»، ومُذكّراته التي كتبها في جزأين، يقع الواحد منها في نحو ٣٠٠ صفحة، من القطع الكبير, والتي أورد فيها الكثير من تفاصيل حياته، وأسرار حقبة من تاريخ بريطانيا.. وعلى

جُملة كتاباته حصل ونستون تشرشل في العام ١٩٥٣م، على جائزة نوبل في الآداب.

(٣)

ونستون فنان تشكيلي

ومن المجالات الإبداعية، التي تُبرز ثراء شخصية ونستون تشرشل، مجال الفن التشكيلي، لقد رسم نحو ٥٠٠ لوحة تشكيلية، وشهد له غير واحد من مؤرخي ونُقّاد هذا الفن، بتمكّنه من أدواته الفنية، وإبداعه في اختيار موضوعاته، لقد رسم البورتريه، والمناظر الطبيعية، وبعض الأشكال التجريدية.

وفي عام ١٩٥٩م، أُقيم أول معرض اشتمل علي جل لوحاته، في (قاعة دبلوما)، بالأكاديمية الملكية الفخرية (H.R.A).. وفي تعليقه على هذا المعرض يقول فرانك تفورد: «في أعظم عرض لم يسبق له مثيل لأعماله، تكشّف أن ونستون تشرشل كان فناناً تشكيلياً حقيقياً».
وإذا كان ونستون، لم يدرس هذا الفن بشكل رسمي، إلاّ أنه برع فيه، بفضل موهبته، وما أدركه من فناني عصره، ومن سبقوه من الإبداعيين التشكيليين، من أمثال جون سنجر، ووليام نكسون، وجون لافيري، وكان الأخير قد أفسح له مرسمه الموجود في لندن، لممارسة هوايته.

ويذكر ونستون تشرشل، أنه تأثر بأعمال والترسيكرت، في اختياره للألوان الرمادية، وحُمرة المغيب (الشفق) وهي من السمات الرئيسة التي تغلب على جل لوحاته الخاصة بالمناظر الطبيعية كتلك التي رسمها لجبال أطلس في مراكش، والأهرامات في مصر، وبعض معالم مدينة القدس.



وكان ونستون تشرشل، قد أهدى إحدى لوحاته إلى الرئيس الأمريكي ترومان، ومن فرط إعجابه بها، كتب له ترومان قائلاً: «لا أستطيع أن أجد الكلمات التي تُعبّر عن تقديري لهذه اللوحة الجميلة، التي رسمتها أنت لجبال أطلس، سأعتز بها حتى مماتي، وستكون واحدة من أثمن المُمتلكات التي سأتركها لابنتي مارجريت، عندما أموت».

(٤)

لوحات في المزاد..!!

وكانت أولى لوحات ونستون تشرشل، قد عُرِضت للبيع في مزاد علني خيري، أُقيم في لندن عام ١٩٤٩م، وقد وصل ثمنها إلى ١٢٥٠ جنيهاً إسترلينياً.. وتتابعت بعد ذلك المزادات التي عُرِضت فيها لوحاتُ ونستون، كان أكثرها ذيوعاً المزاد الذي أُقيم عام ١٩٩٨م، وعُرِضت فيه عشرات اللوحات، التي لاقت إقبالاً كبيراً، وتسابق على شرائها الأثرياء ومُحبّو الفنون التشكيلية.. ثم كان المزاد الذي انعقد في دار بونهامز للمزادات في نيويورك عام ٢٠٠٥م، وشهد بيع أغلى لوحاته، ومنها لوحة «مشهد تنهرير» التي رسمها ونستون في مراكش عام ١٩٥١م، وأهداها للجنرال الأمريكي جورج مارشال وعرضتها الممثلة كيتي وين سليلة عائلة مارشال للبيع وكان يُتوقّع بيعها بمبلغ يتراوح بين ١٥٠ إلى ٢٥٠ ألف جنيه إسترليني، إلا أنها حصدت ٦١٢٨٠٠ جنيه إسترليني، أي ما يعادل ١,٢ مليون دولار، وسبق أن بيعت لوحة أخرى، تحمل عنوان «على ضفاف رينس قرب سان مالو»، بمبلغ ٣٤٤ ألف جنيه إسترليني.

وأمّا اللوحة التي كان قد أهداها إلى الرئيس الأمريكي ترومان والتي تحمل عنوان «غروب الشمس فوق جبال أطلس» وهي لوحة زيتية على قماش كان ونستون قد فرغ من رسمها عام ١٩٣٥م، وهو جالس في شرفته بفندق يُطل مُباشرة على جبال أطلس، فقد تم بيعها بنحو ٥٠٠ ألف جنية إسترليني، وفي حديثه عنها لوكالة رويترز قال فرانسيس كريستي، إلى الخبير الفنّي في دار سوثبي للمزادات «إن لوحة مراكش ليست فقط ذات أصل عريق، بل إنها نموذج رائع للتألق الفنّي عند تشرشل، وتُظهِر مكاناً كان مُحبباً للغاية إلى قلبه».. كما بيعت لوحة أُخرى بعنوان «تشارتويل»، بمبلغ ٣٠٥٠٠ ألف جنيه إسترليني، وهي لوحة كبيرة تُبرز تفاصيل المنزل الذي كان يقيم فيه تشرشل..

(٥)

في غفلة عن السياسة

ونستون تشرشل.. حصل على نوبل في الأدب، ومارس الفن التشكيلي.

الروائي محمد ناجي للرافد

أحاول أن أنتج أسطورة تخص اللحظة الراهنة

حاوره: محمد رفاعي



(«محمد ناجي»: روائي مصري، دخل الحياة الثقافية، شاعراً وكاتباً للمسرح وقاصاً أيضاً، إلا أنه تميز في الرواية التي مزج فيها مواهبه الأخرى.

ولد «ناجي» عام ١٩٤٧، وقاتل في حرب أكتوبر، وقدم روايته الأولى «خافية قمر» عام ١٩٩٤ التي لاقت تقديراً نقدياً وترحيباً من القراء، كذلك روايته الثانية «لحن الصباح» التي نشرها أيضاً عام ١٩٩٤.

حصيلته ستة أعمال روائية هي: إلى جانب ما سبق، «مقامات عربية»، «العايقة بنت الزين»، «رجل أبله.. امرأة تافهة» «الأفندي»، ترجمت بعض رواياته إلى الإسبانية والفرنسية..

مزج «ناجي» بين رؤيته للواقع المصري والعالمي والتراث الشعبي والشفاهي وبين أسطورته الخاصة التي يصنعها لأبطاله الذين يعانون الهمّ الفردي والإنساني والمصيري، ويحملون الأحلام والأسئلة الكونية ويسعى أبطاله للإجابة تشفي ظمأ الروح).

قبل البدء في أي عمل روائي لابد أن هناك خلفية ثقافية متعمقة تستدعي التراث الرسمي والتراث الشعبي على وجه الخصوص وهناك رؤية موجودة في كل رواية حيال الواقع المصري والعربي الذي يبدو في خلفية كل عمل هل يمكن أن نسأل عن مكونات «محمد ناجي» الثقافية التي شكلته روائياً؟

- كل كتابة تبحث عن همّ وأسئلة، وكل همّ يستدعي ما يشاء من المخزون الثقافي والتكوين المعرفي للكاتب الهمّ الأساسي الذي يشغلني في أعمالي، هو التغيرات الجارية على كل المستويات السياسية والثقافية والجمالية، كل الذائقة المصرية تحرك أو تغير أحد هذه المؤثرات. الفترة التي نعيشها فترة مُحملة بالأسئلة الكبرى لأنها ببساطة فترة بَلَه، شهدنا تداعي كيانات كبرى في العالم بما تحمله من إيديولوجيات وأنساق معرفية وانحيازات جمالية، وأخلاقية، وشهدنا أيضاً في نفس الفترة أن القوة الوحيدة التي بقيت

مهيمنة على الساحة العالمية فقدت مصداقيتها وأنكرت الشعارات التي تحملها حول الحرية والديمقراطية والإخاء الإنساني، هذا الوضع العالمي المعقد يلقي بظلاله علينا، ويجعلنا نبحث عن إجابات للأسئلة المتفجرة حولنا.

. منذ روايتك الأولى «خافية قمر» حتى روايتك الجديدة «الأفندي» مروراً بروايتي «لحن الصباح» و«العايقة بنت الزين» نلاحظ شخوص هذه الأعمال في رحلة بحث عن شيء مفقود مادي أو معنوي كالحلم والعدل والأمان .. إلخ.
لماذا كل هذا القلق في أعمالك؟

ـ تلك بالفعل هي القضايا المتفجرة في لحظتنا الراهنة والعدل والحرية والإرادة والإنسانية القادرة على تشكيل لحظتها وفق ما تريد.
أكتفي في أعمالي بطرح الأسئلة حول هذه القيم الكبرى باعتبار أن الإجابات التقليدية التي كانت متاحة قبل ربع قرن قد تقادمت وأصبحت لا تشفي غليلاً.

. في كل عمل من أعمالك تحاول تعظيم شخوصك كأنك تحاول رسم أسطورة خاصة بهم وفي كل عمل نلاحظ وجود أسطورة بشكل ما.
هل أنت مهتم بذلك؟

ـ لكل عصر أساطيره وأعتقد أن عصرنا من أكثر العصور إنتاجاً للأسطورة، عكس ما هو معروف وشائع. الأسطورة في أساسها تحاول الإجابة عن أسئلة إنسانية تتعلق بمصير وغايات الإنسان وموقعه في الكون، أجواء الأسطورة تتسع لإثارة هذه الأسئلة، أنا لا أحاكي الأساطير القديمة في الموروث الشعبي أو العالمي، إنما أحاول إن أنتج أسطورة تخص هذه اللحظة التي نحياها. الأسطورة التي أبحث عنها هي الأسطورة الإنسانية التي تحمل أسئلة حقيقية وليست تلك الأسطورة التي يضخها الإعلام السياسي شرقاً وغرباً. أبطال أساطيري ليسوا آلهة لكنهم شخصيات عادية من واقع الحياة فقراء ومحبطون، ولكنهم يحملون نفس الأسئلة الكبرى التي حملها آلهة الأساطير في العصور القديمة.

. نجد في أعمالك أبطالاً مهزومين ومرضى، وربما أصحاب عاهات أو مصابين بحالة من الجنون لماذا؟.

ـ البطل الإيجابي محتجب في هذه اللحظة التاريخية، الفترة فترة بلبلة كبرى، وليس هناك ثقة في المستقبل هناك إحساس في العالم أجمع أننا مقبلون على كوارث، مادية وروحية كبرى، كوارث قد تدفع ببعض الشعوب إلى خارج التاريخ، أبطالي يحملون هذا الهمّ وهذه المخاوف، ويئنون تحت وطأتها، وهم يحلمون بتغير تلك الرؤى والمخاوف لكنهم لا يملكون القدرة على ذلك، أو يفتقدون الإحساس بهذه الفترة .
في رواية «لحن الصباح» شخصية مثل «نوفل» الفنان الذي أصيب بالرعشة في يده وروحه ولكن جسده مكتمل وشخصية «عباس الأكتع» الذي فقد أطرافه في الحرب، لكنه يملك روحاً قوية. الاثنان يمثلان حالتين مختلفتين من حالات العبث، لكل منهما أحلامه، وهما لا يتكاملان جسداً وروحاً، إنما يقودهما الإحساس بالعجز إلى صراع بلا معنى يقتل أحدهما الآخر. وخاتمة الرواية التي تنتهي بقاتل وقتيل لا تصادر الأحلام التي عاشها «نوفل» و«عباس».
في رواية «العايقة بنت الزين» أسلمت بطلة الرواية جسدها للشبح ولكنها توسلت إليه قائلة: «عليك أمان الله لا تمس الروح»، إنها جملة تمثل «تعويذة» للإبقاء على شيء يمكن أن ينفعنا وسط هذا الدمار، هو الاحتفاظ بصفاء الروح وتركها للأجمل.

. المكان في أعمالك غامض يحيطه شيء من الرهبة والخوف، وهو دائماً غير محدد، فقط هناك إشارة أو دلالة، بوابة قديمة مثلاً، المكان عندك يبدو مثل حكايات ألف ليلة وليلة.. لماذا؟

ـ أنا لا أهتم في أعمالي بالواقعية التاريخية، ولا بالواقعية الجغرافية، ولا بتفاصيل

المكان، أنا لست مسجلاً لوقائع، تكفي عندي الإشارة إلى جزئية في المكان تنشر في الرواية معنى أريده على سبيل المثال «حارة قصر البنات» التي تحدثت عنها في رواية



«العايقة بنت الزين» لا يوجد في نفس المنطقة الجغرافية التي أشرت إليها، ولا توجد أيضاً قرب القلعة بوابة فرعونية، كما أشرت في الرواية أفضل أن أبتكر المكان، كما أبتكر شخصياتي، لابد بالضرورة أن تحمل الشخصيات وأطياف الأماكن التي أؤلفها ظلالاً من الواقع، فالخيال في النهاية، هو عملية عقلية مهما حلقت بجناح خيالك عالياً، فلابد أن يحمل ريش أجنحتك ألوان الواقع بزهوها وقتامتها أيضاً.

في رواية «مقامات عربية» المكان متخيل من أساسه، هو صيغة خيال خالصة، كذلك التاريخ الذي تحكيه الرواية هو متخيل من أساسه، ولكنني أظن أن كل المتخيل في الواقع والمكان والشخصيات يمثّل معادلاً موضوعياً لهموم الواقع وأسئلته الكبرى.

. شخصياتك دائماً ينتظرون أشياء لا تأتي مطلقاً، أليس كذلك؟

ـ أحب أن أكتب ما أحس به بصدق ولا أريد أن أغلق يقيناً أو أفرض على القارئ إجابات لم أتوصل إليها بعد، هذه الفترة كما قلت فترة أسئلة لا نظرية نلوذ بها، ولا بطلاً نترقب انتصاراته، إنها فترة أسئلة، أوجاع، تعتصر فيه الذات الإنسانية بأحلامها الجميلة، وتتمسك بصفاء روحها، أما الطريق إلى المستقبل فيه ضباب و عتمات كثيرة..

. بدأت حياتك الإبداعية شاعراً، إلى أي حد استفاد السارد من الشاعر؟

ـ الكتابة هي الكتابة، سواء كانت شعراً أو نثراً، كل كتابة تجرى بها اليد حتى لو كانت رسائل غرام، هي تدريب على الكتابة بشكل أو آخر، الشعر أفادني بقدرته العالية على التكثيف وقدرته على جمال اللغة وبهائها، وحرصه على بث إيقاع متن الكتابة تجذب القارئ، عموماً أنا لا أحس بأنني نقلت منطقة إلى أخرى في الكتابة، ففي قصائدي كنت أبحث من شكل درامي للقصيدة عكس الشائع في تراثنا الشعري الغنائي في معظمه، كنت أبحث عن قصيدة متعددة الأصوات، قد حققت لي الرواية بعض ما أريده.

. في رواية «مقامات عربية»، وفي بعض أعمالك الأخرى، كان للغة كيان مهم في إبداعك، إلى جانب الشاعرية والاقتضاب اللذين يميزان لغتك، وهي أيضاً لغة أقرب إلى التراث. ما علاقة اللغة في إبداعك بالتراث؟.

كل رواية تستدعي لغتها وشكلها المناسب لها، «مقامات عربية» رواية مشغولة ببحث في روح التاريخ وجذورنا الثقافية، وتواصلها مع اللحظة الراهنة هكذا فرضت الرواية لغة خاصة بها، لأنها تتعامل أساساً مع أسئلة تتعلق بالتراث، وكانت هذه اللغة التي تبدو تراثية تسخر من بعض التيمات الموروثة، ومن بعض الأحداث التي جرى تزييفها في المدونات التاريخية الرسمية كل رواية تصنع لغتها الخاصة محكومة في ذلك

بطبيعة الشخصيات التي تتناولها وطبيعة الفترة التي تمثل خلفية الأحداث.



.على عكس كثير من الروائيين الذين يكررون ذاتهم في أكثر من عمل، نلاحظ أن «محمد ناجي» في كل رواية هي تجربة جديدة لا يكرر نفسه مطلقاً.

ـ كتابة التجربة الواحدة أكثر من مرة تعني أنك تغزل على نفس النول، تعيد إنتاج ما سبق أن أنتجته في روايتك الأولى، الشخصيات حولنا متعددة ومتنوعة بشكل مثير والقضايا تتفجر واحدة تلو الآخر بسرعة تحبس الأنفاس، فلماذا أتجاهل ذلك وأعيد نفس التجربة. روايتي «خافية قمر» لقيت مديحاً نقدياً باعتبار أنها أبدعت تلاوين في الكتابة الروائية، كان هذا كافياً أن أظل محبوساً في نفس التجربة لكني أفضل الكشف عن تلك التلاوين التي ما زالت مخبوءة في داخلي.

.لماذا الاهتمام بالتراث الذي نجده جليّاً في منجزك الروائي؟

ـ الحقيقة، أنا شديد الاهتمام بالتراث الشعبي، لأن هذا التراث عبّر بجرأة واقتدار عن هموم وأوجاع تجاهلها التراث الرسمي والمدون، يكفي أن أتذكر أن الشعر المصري المدون الفصيح كان بدوي الخيال لا ترى فيه أثراً لنخلة ولا لساقية، أول من اهتم بتمصير الخيال الشعري هو «محمود حسن إسماعيل» وتابعه على نفس الدرب باقتدار أكبر «محمد عفيفي مطر».

أنا أكتب لشعب بالتالي أنا مطالب بالتعرف إلى وجدان هذا الشعب في منابعه الحقيقية. في التراث الشعبي إيضاحات هائلة للتكوين النفسي للإنسان المصري ولتصوراته عن الكون والحكام والغايات وأحكام الزمان، لهذا أنا حريص بشدة على الاطلاع على كل سطر مرويّ في هذا التراث حتى أمتلك مفاتيح وجدان شعبي.

.في روايتك الجديدة «الأفندي» نلاحظ أنها مختلفة عن مشروعك السابق، حيث إنها ترصد حقبة زمنية هي نصف القرن الأخير الذي مرت به مصر، رآها القراء خطوة جديدة في مسيرة روائي لا يكرر تجاربه.

ـ الأفندي خطوة في مشروعي الروائي يربطها بهذا المشروع وحدة الهم، ففي رواية «خافية قمر» ثمة أسئلة روحية وفلسفية تخص اللحظة الراهنة. وفي رواية «لحن الصباح» هناك «نوفل» الفنان المرتعش الذي فقد القدرة على الكتابة الجميلة، وفي رواية «العايقة بين الزين» أفراد مثقفون فقدوا الاتجاه وتفرغ كل واحد منهم لنفسه ولبناء مشروعه الخاص وسقط تحت وطأة فشله الخاص دون أي إحساس بالجماعة، والتوحد مع الكفايات الإنسانية، وفي رواية «رجل أبله وامرأة تافهة» مناضل سياسي لم يحصد في النهاية ثمرة النضال، هو يتساءل عن جدوى ما فعله ويعاني وطأة الإحساس بالفشل، نفس هذا الهم تطرحه رواية «الأفندي» لما اشتملت عليه من شخصيات المثقفين المشاركين المنتج السينمائي والمذيعة يتخبطون في نفس المكان وكل واحد منهم يتهاوى تحت وطأة أحلامه الخاصة، يعاني فشله الخاص لأنه بدأ بالانفصال عن الجماعة وعاش حياته كأنه فرد بلا جذور ولا تراث يظلله ولا رؤية تجعله حاضناً لأفكاره ورؤى من حوله.



هذا هو الهم يمثل خيطاً رئيسياً في أعمالي حتى الآن، أما اختلاف كل رواية في لغتها وشخصياتها وآليات سردها عن الأخرى فهذا محكوم بطبيعة كل رواية وطبيعة الحكاية، والأشخاص الذين تتحدث عنهم الرواية.

القـدس.. مدينـة الحرب والسـلام!

أعمال التنقيب كشفت حقيقة الهيكل المزعوم

عدنان كنفاني



لم تتعرّض مدينة على وجه الأرض وعلى مدى حقب التاريخ المختلفة ومنذ ستة آلاف عام «على ما نعرف» لمثل ما تعرّضت له مدينة القدس من احتلالات وجور وظلم وغزوات واجتياحات، ربما لأن الطامعين أدركوا أن الممسك الاستراتيجي الذي يخوّلهم دخول منطقة «بلاد الشام» والآفاق الجنوبية والشرقية فيما بعد واستعمارها يبدأ من القدس.! وهذا يستدعي إبراز صكوك ملكية للتلويح بها كوثائق تقول بعبارة واضحة: إن تملّكهم للقدس تاريخياً يعطيهم كامل الحق للعبور إلى المنطقة بكاملها ليس لموقعها وقدمها وحضاراتها السابقة فقط بل لأنها أيضاً تمثّل المكان المقدّس للاختيار الإلهي – الذي لا ندرك حكمته – لتكون حاضنة للديانات السماوية..

لم تتعرّض مدينة لمثل هذا الكم من البحث والدراسة كما تعرّضت مدينة القدس، فمنذ العهود القديمة والوسيطة والحديثة عملت ومازالت تعمل مباضع الباحثين والمنقّبين والمستشرقين والتاريخيين والسياسيين والمتديّنين تشريحاً دقيقاً وصارماً لكل أثر أو حجر ولكل من استقرّ في المنطقة أو عبر.. في القرن العشرين الذي انقضى شهد العالم قفزات نوعية في كل المجالات - العلمية خاصّة - استطاع من خلالها أن يثبّت حقائق كثيرة، لم تكن مجهولة، لكنّها أيضاً لم تكن مؤكّدة..

فقد كشفت أعمال التنقيب «البريطانية» التي جرت في عام ١٩٦١م عن آثار لمدينة كانت محصّنة وقائمة في المكان الحالي للقدس، وذلك في العهد البرونزي الثاني أي حوالي عام ١٨٠٠ق.م، وهذه المدينة القديمة هي أبنية أعيد بناؤها فوق دساكر محصّنة أيضاً في فلسطين منذ العهد البرونزي القديم أي بين ٣١٠٠-٢٢٠٠ ق.م وكان سكّانها من الموجات الساميّة التي هاجرت من قلب الجزيرة العربية إلى مصر وسوريا والعراق والأردن ولبنان وفلسطين، واستقرّت إحداها في منطقة فلسطين وعرف سكّانها باسم الكنعانيين الفلسطينيين ويتكلمون اللغة الساميّة..

وقد أظهرت الأبحاث الجديدة والاكتشافات الأثرية في تل العمارنة وغيرها، وكذلك الحفريات الأثرية التي قامت بها السلطات الصهيونية منذ بدء الاحتلال الاستيطاني عدم وجود أية آثار يهودية في القدس وفلسطين.. حتى ولا حائط البراق الذي يدّعون باطلاً أنه الحائط الغربي للهيكل..

وهذه المصادر ذاتها تصل بمدينة القدس إلى إبراهيم أبي الأنبياء الذي كان كما أعلمنا الله سبحانه (حنيفاً مسلماً ولم يك من المشركين) وبات ثابتاً أن منطلق التقديس للمكان هو تحديد موقع الذبيحة التي افتدي بها ولده إسماعيل والمرجّح أنها على جبل الموريا. ويربطه التقليد بالصخرة التي استقبلت معجزة السماء وأخذت فيما بعد موقعها كمركز لساحة الحرم «الهيكل المزعوم» تعلوها اليوم قبّة الصخرة.

والصهاينة يدّعون بأن أنقاض وأساسات الهيكل تحت الحرم! ونحن نعلم أن إبراهيم عليه السلام جاء قبل موسى.. وهو أبو الأنبياء فكيف يستقيم الأمر؟

إن شخصيّة ملكي صادق - مهما بدت - الذي كرّمه إبراهيم خلال الحقبة نفسها والتي سمّيت حقبة العالم الكنعاني تمثّل الأساس الدائم لفلسطين وهو مستمر كرمز منذ البدء على مستوى القدس ويمثّل بالتالي حقيقة سكّانية مستمرّة في فلسطين تحت الشارات اللازمنية واللاقبلية وتحمل شعار ملكي صادق ملك سالم وأهل القدس ستسمّى فيما بعد على أرضيتها الساميّة الاستمرار الكنعاني.. ومن ثم الفلسطيني.

أظهرت الأبحاث الجديدة والاكتشافات الأثرية في تل العمارنة وغيرها، وكذلك الحفريات الأثرية التي قامت بها السلطات الصهيونية منذ بدء الاحتلال الاستيطاني عدم وجود أية آثار يهودية في القدس وفلسطين.. حتى ولا حائط البراق الذي يدّعون باطلاً أنه الحائط الغربي للهيكل

وقد أثبتت هذه الحقائق الدامغة أيضاً مع أول ذكر للقدس «روشاليموم» والتي وردت في نصوص اللعن المصريّة من الأقصر وسقارة قرب القاهرة والتي تؤرخ إلى عصر المملكة الوسطى حوالي القرن العشرين ق.م، وحفظت لنا فيما بعد أحد أسماء أمرائها وهو «يعار عمو» وأكّدت أيضاً أن المدينة كانت مركزاً لعبادة الكنعانيين وتسمّى (يوروشالم) مدينة شالم وهو اسم إله الكنعانيين. وأوردت أيضاً أسماء ملوك كنعانيين بينهم (ملكي صادق) و(وارادخي) وهو أمير القدس، الذين شكّلوا أول كيان سياسي دولي في التاريخ على أرض فلسطين وبأكثر من مئتي قرية ومدينة كانت (يبوس) القدس إحداها..

نأتي الآن إلى داوود ١٠٠٤-٩٦٥ ق.م الذي احتلّ ما هو خارج الأسوار الحاليّة للمدينة، وأقام سبع سنوات في «حبرون» الخليل ونقل إليها تابوت العهد. وفي السنة الثامنة احتلّ مدينة القدس «يوروشاليم» وبعد خمسين سنة

أي حوالي ٩٥٠ ق.م شيّد ابنه سليمان الهيكل.. وبوفاته عام ٩٣٠ ق.م شطرت المملكة الداودية إلى شطرين فغدت السامرة عاصمة المملكة الشمالية «إسرائيل» والقدس عاصمة الجنوب أو دولة يهودا المخصّصة لقبيلة اليهود دون سواها..

في العام ٧٢٣ ق.م انتهى حكم داوود وسلالته بعد أن أخضعت المنطقة للسلطة الآشورية. وقد حاصر «سنحاريب» الآشوري القدس في العام ٧٠١ ق.م وأخذ الإتاوة من أهلها إلى أن جاء «نبوخذ نصّر» بحملته الأولى على القدس في عام ٥٩٧ ق.م.. وفي عام ٥٨٦ ق.م قام نبوخذ نصّر بتدمير القدس تدميراً رهيباً وكاملاً وسبى اليهود وأعدم ملكهم «صدقيا» إلى بابل مع الآلاف من أغنياء اليهود ومنهم النبي «حزقيال».. بينما بقي البابليون في القدس حتى عام ٥٣٨ ق.م لتخضع المدينة للاحتلال الفارسي على يد «قورش» مؤسس الإمبراطورية الفارسية وحتى عام ٣٣٣ ق.م.. ثم الاحتلال اليوناني ٣٣٢ - ٦٣ ق.م على يد «الإسكندر الأكبر» الذي دمّر بغزوته الصاعقة التي حملته من مقدونيا إلى ضفاف الهندوسية واجتاح اليهودية كبقية المنطقة. ولابد لنا أن نأتي على ملاحظة هامّة، فقد حلّت في عام ٣٠٠ ق.م اللغتان الآرامية واليونانية مكان اللغة العبرية، وهذا يعني فيما يعني إسدال الستارة نهائياً على الوجود الرسمي اليهودي عدا بعض الجيوب الفردية المختفية هنا وهناك والتي تم اقتلاعها أيضاً بشكل نهائي وقاطع في عام ٧٠ ب.م على يد الرومان الذين تواجدوا أيضاً في المنطقة كمحتلّين بالفترة ما بين ٦٣ ق.م وحتى ٦٣٦ ب.م وخلال هذه الفترة أعاد الفرس احتلالهم للقدس - ٦١٤ - ٦٢٨ م، ثم استعاد الرومان من جديد احتلالهم للقدس واستمروا فيها حتى الفتح الإسلامي ومعركة اليرموك الشهيرة ٦٣٥ م، وقد وافق ذلك التاريخ العام الخامس عشر للهجرة النبوية الشريفة. وقد سلّم البطريرك «فرونيوس» مفاتيح مدينة «إيلياء» القدس للخليفة عمر بن الخطّاب رضي الله عنه.

أثبتت هذه الحقائق الدامغة أيضاً مع أول ذكر للقدس «روشاليموم» والتي وردت في نصوص اللعن المصريّة من الأقصر وسقارة قرب القاهرة والتي تؤرخ إلى عصر المملكة الوسطى حوالي القرن العشرين ق.م وحفظت لنا فيما بعد أحد أسماء أمرائها وهو «يعار عمو» وأكّدت أيضاً أن المدينة كانت مركزاً لعبادة الكنعانيين وتسمّى (يوروشالم) مدينة شالم وهو اسم إله الكنعانيين

في عام ١٠٩٩م احتلت الغزوة الصليبية مدينة القدس حتى بدء حرب تحريرها على يد القائد صلاح الدين الأيوبي عام ١١٨٧م ومن ثم وبموجب اتفاقية مؤقتة سلّم الملك العادل مدينة القدس إلى فريدريك الثاني القائد الصليبي وحتى عام ١٢٤٤م حيث حررت نهائياً من أيدي الصليبيين.. ثم أصبحت في العام ١٥١٧م كما فلسطين كلّها وأجزاء من الوطن العربي جزءاً من الإمبراطورية العثمانية..

هذه هي مجمل التآريخ الهامّة الثابتة والموثّقة لمدينة القدس منذ نشأتها الأولى على ما نعرف، والتي حسب الدراسات بلغت من عمرها الزمني ستة آلاف عام نستطيع تقسيمها على الشكل التالي:

(٤١٦٥ سنة الكنعانيون واليبوسيون وفروعهم من العرب والمسلمين..
٤٤٨ سنة الإسرائيليون منذ الملك داوود ومروراً بالفترات التي تواجدوا فيها أفراداً أو جماعات..
١٣٣٥ سنة الآشوريون والبابليون والفرس واليونانيون والرومان..
٨٨ سنة الصليبيون..
أكثر من ٤٠٠ سنة العثمانيون..
٣١ سنة الانتداب البريطاني..
ثم الصهاينة الإسرائيليون الجدد حتى الآن..).

من المؤكد بعد أن استعرضنا هذه الدراسة الموثّقة نستطيع أن نقرّر بأن فلسطين ورمزها الأبدي القدس ساميّة كنعانية عربية فلسطينية كانت وبقيت كذلك بالرغم من مرور كل تلك القوميات والحضارات المختلفة التي ذهبت ولم تترك أكثر من ذكريات عابرة.. ونؤكد أن تلك المراحل الملتهبة والحادّة التي مرّت فيها مدينة القدس عبر الغزوات والحملات التدميرية الساحقة لم تبق ولم تذر لا عوداً يابساً ولا أخضر لأي أثر يمكن أن

يطبع المدينة بأي شكل أو ذكر من أشكال وأذكار اليهودية.. وقد وصلنا من خلال هذه الدراسة إلى أن اللغة العبرية أيضاً انطفأت.. ومن الطبيعي والمنطقي أن الهيكل المزعوم الذي تدّعي الصهيونية وجوده قد دمّر بالكامل تدميراً منظّماً وكاملاً وبدم بارد عبر الغزوات المتلاحقة.. وأزعم أن ما أوجب ذلك شعور الكراهية الشديدة الذي تشكّل وتأسس لدى تلك القوميات الغازية بفعل ممارسات اليهود مع الديانات والقوميات الأخرى، بما يعرف عن اليهود ومعاملاتهم الدنيوية كالاحتكار والربا.. إلخ، وعقدة احتقارهم للأعراق الأخرى غير عرقهم الأفضل والأنقى من كافة عروق البشر، وأنهم شعب الله المختار وما إلى ذلك على مدى التاريخ، ثم فيما بعد خيانة يهودا التاريخية الذي دلّ على السيد المسيح وعلى مكانه ومن ثم المحاكمة وتنفيذ الصلب، هذا الفعل إضافة إلى ما سبق ترك أعمق الآثار في النفوس المؤمنة التي وجدت في السيد المسيح المخلّص الروحيّ والماديّ..

ولنا أن نتصوّر بعد أن تهيأت فرص الانتقام كيف كان الأمر مشحوناً بالعصبيات والتعلّق المفرط بالروحانيات، ودفع رجال الدين والمتعصّبين في ذلك الوقت الدقيق والعصيب والذي استمرّ بالتوارث ووصل إلى هتلر والنازيين فيما بعد وحتى الآن، كل هذا يدفعنا للتأكيد بأن تلك الجحافل الغاضبة والحاقدة في غزواتها التدميرية المتلاحقة لن تترك في مدينة القدس أي أثر لليهودية إن وجد فكيف والحالة هذه تبقى سبعة مداميك من جدار الهيكل كما يدّعون باطلاً قائمة حتى الآن..؟



في عام ١٠٩٩م احتلت الغزوة الصليبية مدينة القدس حتى بدء حرب تحريرها على يد القائد صلاح الدين الأيوبي عام ١١٨٧م ومن ثم وبموجب اتفاقية هو قت تسلّم الملك العادل مدينة القدس إلى فريدريك الثاني القائد الصليبي وحتى عام ١٢٤٤م حيث حررت نهائياً من أيدي الصليبيين.. ثم أصبحت في عام ١٥١٧م كما فلسطين كلّها وأجزاء من الوطن العربي جزءاً من الامبراطورية العثمانية..

وبرهان آخر على الغضب المسيحي في تلك المرحلة تمثّل في طلب وحيد تقدّم به البطريرك صفرونيوس بطريرك القدس – وقت فتحها – إلى الخليفة عمر بن الخطّاب يسأله عدم السماح لليهود في العودة إلى القدس، وقد أجيب إلى طلبه في وثيقة عرفت بالوثيقة العمرية..

وقد أزال الخليفة عمر كما جاءنا في الروايات الصحيحة بعباءته الكريمة الأوساخ التي كانت تكوّم عن عمد في ساحة الهيكل، فهل يعقل أن يصل حقد المسيحيين إلى الحد الذي تصبح الإرادة فيه إرادة طمس أي ذكر لساحة أرضية لا يمكن اقتلاعها لأنها تحمل اسماً لهيكل ليس أكثر وتترك سبعة مداميك قائمة من جدار يهودي مزعوم..

ولسنا بصدد سرد المواقف الإسلامية المشرّفة من كافّة الديانات الأخرى بما فيها الموسوية، وذلك في أوج انتصاراتها، فقد حملت لنا كتب التاريخ كمّاً هائلاً من صور

المكرمات العربية الإسلامية منذ الفتوحات الأولى وحتى عهد صلاح الدين وكيف تعامل هذا القائد العظيم مع الأقلّيات اليهودية وموافقته على عودة من شاء منهم إلى القدس.. وهذا ما تكرر حدوثه أيضاً إبّان الحكم العثماني، وخلال المجازر العنصرية العرقية التي مارسها هتلر ونظامه النازي في التاريخ الحديث..

ولكن تأبى الصهيونية المتستّرة وراء قناع اليهودية إلا أن تشوّه التاريخ، وتضع على الأرض بفعل القوّة مفاهيم جديدة باطلة ومزيّفة هي أبعد ما تكون عن الحقيقة الثابتة والمشبعة بالدراسات العلمية والمشفعة بما تأتّى من خلال النبش الأثري والوثائق المكتشفة والتي هي بين أيدي العالم أجمع.. واسمحوا لي في هذه العجالة أن أسوق أمثلة قد تعبّر عن نظرة اليهود العدوانية للديانات الأخرى، بل وللبشر جميعاً.. يقول الحاخام مناحيم شنيؤرسن في مقال نشرته صحيفة هآرتس في ١٩٧٤/٥/١٦ (إن أصل أرواح الشعوب هو من طبقات النجاسة الثلاث، بينما أصل أرواح بني (إسرائيل) هو من الروح المقدسة ذاتها..).

وما كان على مبتدعي الفكرة الصهيونية إلا التركيز على تلك الإرهاصات وترويجها، والدخول في يسر مهسهب لمعاناة الشعب اليهودي على مرّ العصور، بقصد شحن اليهودي بنظرة ثأرية حاقدة ضد الأمم.. وهذا ما استدعى بالضرورة دعوة اليهود إلى نفض انتماءاتهم الإقليمية ومواطنيتهم في البلاد التي ينتمون إليها أصلاً وتحريضهم على الهجرة إلى فلسطين للانضواء في تركيبة مجتمع عنصري خالص..

جاء في التوراة سفر العدد «٥٤»، وإن لم تطردوا سكان الأرض من أمامكم يكن الذين تستبقون منهم أشواكاً في عيونكم ومناخس في جوانبكم ويضايقونكم على الأرض التي أنتم ساكنون فيها..».

وفي قصيدة كتبها اليهودي أفرايم سيدون ونشرت في ملحق صحيفة دافار ١٩٨٢/٦/١٥ يقول: (يا أطفال صيدا وصور.. إني أتّهمكم.. ألعنكم.. لأنكم مخربون.. ستنامون محطمي العظام في الحقول والطرقات.. لا تسألوا لماذا.. فإنه العقاب.. والآن حان عقابُكم.. كل النساء في صيدا وصور.. كل الأمهات.. كل الحوامل.. كل المسنين وكل الأرامل.. ها نحن قادمون لنعاقبكم.. لنقتصّ منكم..).

كما يقول يهونتان غيفن في قصيدته صبرا وشاتيلا نشرت في ملحق صحيفة يديعوت أحرونوت ١٩٨٢/١٠/٢٢ (هناك جمهور غفير.. يجلس أمام الشاشة الصغيرة.. رأينا الأسرى الفلسطينيين في طريقهم إلى المعتقل.. صرخ الجمهور.. صرخت أنا أيضاً.. اقتلوهم.. احصدوهم.. اذبحوهم.. نريد أن نرى الدماء في صبرا وشاتيلا..).

إن ما يجري اليوم على أرض فلسطين وعلى القدس رمزها الأبدي هو امتداد طبيعي لما أسّست له الصهيونية من قبل وتطبيق عملي للتوجّهات الصهيونية وكذلك فإن الحملة الإعلامية الصهيونية التي رافقت تسلسل وقوع الأحداث منذ انطلاقة انتفاضة الأقصى لم تكن تسعى لقلب حقائق ما يجري على الأرض بين آلة عسكرية تطحن شعباً أعزل فقط بل كانت تؤسس لفصول أكثر دمويّة

لاحظنا تصاعدو تيرتها يوماً بعد يوم لا بد تنتهي بنفض كل الاتفاقيات الهشّة التي وقّعت بعد مفاوضات ومحادثات ماراثونية على مدى أكثر من عشر سنوات، وعقدت عليها الأيمان ومهرت ذيولها بتواقيع شهود عدل وتصيّرت تبقة من الشعب الفلسطيني بالمحصّلة شرطة حدود للسهر على أمن الصهاينة..

إن شعار السلام هو السلاح الأكثر خطورة كونه يخفي تحت ستارته الحريرية بشاعة ما يجري حقيقة على أرض فلسطين.. والذي تعمل (إسرائيل) من خلاله لتقسيم الشعب العربي برمّته إلى مؤيد لعملية السلام بالمفهوم الصهيوني أي تكريس الاحتلال.. وبين مناهض له بالمفهوم الشعبي العربي أي التحرير..

إن الصهاينة برسمهم تلك الأحلام الخيالية المفرطة بالكذب والشعوذة لتحقيق مكاسب إقليمية بدعم ومساعدة من أنظمة عالمية يشوّهون التاريخ ويحاولون تحقيق التوسع الاستيطاني على حساب أصحاب الأرض الحقيقيين، ويقودون العالم إلى متاهات صراعات حادّة جديدة، وكأن دروس التاريخ التي قادتهم إلى الهلاك أكثر من مرّة لم تعطهم العبر المرجوّة..

المراجع:

- القدس أمانة في عنق كل عربي ومسلم.
- القدس - القضيّة.
- البداية والنهاية.
- فتوح البلدان. وغيرها..

عبد المنعم عواد

سيرة الإنسان في ديوان «الحب والسلام»

عبدالفتاح صبري



مقدمة:

* لافت أول

ديوان «الحب.. والسلام» لعبد المنعم عواد يوسف مختارات من شعره

* النتيجة: أن هذه القصائد ليست جديدة أولاً: أي أنها نشرت سابقاً وربما في دواوين بالتأكيد

وأن هذه الخيارات تعني أنها القصائد الأقرب إلى وجدان صاحبها بغض النظر عن القيمة الفنية

ثانياً: أن هذه القصائد ليس بينها ضابط فني أو رابط مضموني في الظاهر خاصة أنها متفاوتة في زمانها الإنتاجي

ثالثاً: أنها لذلك تمثل مجموعة من القصائد التي تشكل إلى حد ما تطور تجربة الشاعر

* من هذه الافتتاحية تخيلت أنني يمكنني الولوج إلى ديوان «الحب.. والسلام» من هذا المنظور النفسي، أو الالتجاء إلى الاتجاه النفسي لبحث المكنون الفني الشعوري لعبد المنعم عواد المتمثل في هذا الديوان.

* ولكنني بإمعان النظر وجدت ملامح أخرى ومهمة وكاشفة عن خبايا هذه القصيدة تتعدى الاهتمام بتقنيات قصيدته بشكل عام وتتجاوز للمرور على المضمون الذي ولجته والعوالم التي شكلت مضمار وحيوات الكتابة لدى الشاعر واللافت عند البحث في تلك الاهتمامات أننا أمام سياق إنساني باحث عن الحياة والوطن والآتي، فالموت لديه مفضٍ للحياة، والتضاد مفضٍ للنور، والانتظار مفضٍ إلى تحقق الوعد.



ومن ملامح القصيدة العوادية واتجاهاتها تلك الصوفية الطاغية على رغائبها وسلوكها باتجاه الغيبي بحثاً عن الروح والذات واللامرئي، هذا وعند البحث في مداخيل الاتجاهات الأخرى أن نتحدث عن الوطن بوصفه المكان ـ المدينة بكل تشظياتها التي أصبحت بؤرة للتوتر والطرد والعزوف والاغتراب.

وكذلك أن نفتح أقنية الزمن في هذا الديوان ولننتبه إلى ثيمة الموت والانتظار كعلامتين بارزتين في أعمال الديوان.

ـ أولاً: صوفية قصيدة عواد

مدخل ـ دون الولوج في خصوصية التجربة الصوفية في الأدب وطبيعة رسالتها التواصلية مع قارئ يستطيع الوعي بأسرارها والكشف عما يعانيه الصوفي اللامرئي أو الغيبي والكشف كذلك عن مدارات النفس والوجود وبالقطع هذا سيؤدي إلى غموض اللغة المرموزة ولن ندخل كذلك في جدلية تلقي النص واستيعاب انفتاحاته في المستوى الدلالي.. ولجوء التلقي إلى التفسير الظاهري الذي يفسد المعنى.

ولكن الشاعر المعاصر تجاوز الأشكال التعبيرية والصور الفنية الجاهزة التي ألفها المتلقي وهرب إلى العالم الماورائي الغيبي. وبالتالي علينا التلقي أو القراءة بروح العصر كذلك.

ـ في قصيدته مكابدات.. ومقامات ص٦١

مقطوعة الطريقة ص٦٣

«في لحظة من الزمان حرة هتفت: لن أقيم
ومثلما تَعانق اللهيب والهشيمْ
هببت تركب الطريقْ
مجرداً إلا من المبادرةْ
ورغبة قديمة في السبر والمغامرة
تؤود جسمك الهزيل خرقة المكاشفة».

* هذه القصيدة الومضة تكشف عن نفس صوفي مرتبط بالوجودي وبالحياة اللامرئية في معادلها الظاهري أو الواقعي منطلقة من بنية قصصية إلى كشف بواطن الإنسان أو التوجه إلى عوالمه الخفية المتصلة بالروح والتعلق بالأعلى والماورائي تفضحه المكاشفة رغم التخفي «تؤود جسمك الهزيل خرقة المكاشفة»

* وفي أول المقامات ص ٦٤ يقول:
«هذا مقام الريح، لا يقوى على اجتيازه غير
الذي له
جناحْ
ـ يا حارس المقام: هل لي في رحابكم مقام؟
ـ أخطأت في المقال، لا يقيم في مقام الريح
إلا قائم
يستنكف المقام.
ـ إذن أقوم في مقامكم، ولا أقيمْ
نزعت عني خرقتي لكي أريه أنني لا أعدم
الجناح»... إلخ ص ٦٥ .

في هذه القصيدة سنجد هذا النفس الصوفي منذ العنوان «أول المقامات».
والقصيدة تتكلم عن مقام الريح.. والدلالة هنا تحتاج إلى تأمل شديد.. ماذا يعني الريح.. هل القوة؟
هل العالم الغيبي؟.. هل عالم الحب الخفي؟
هل عالم ماورائي؟ هل عالم متصل بالآخر غير المنظور..
«نزعت عني خرقتي لكي أريه أنني لا أعدم الجناح»
هل هنا النزع معناه أنه تقشر عن ذواته الإنسانية المعهودة والجناح يعني التدثر بما لا يرى لنا من خصال أو أخيلة أخرى كي يدخل مقامات الشطح البعيدة عن مدركاتنا.
«أومأ إليّ بالسماح.
وعارياً دخلت، عاصفاً أعانق الريح»
إلى أن يقول:
«وحينما وجدتني أهوي بلا جناح
مضيت زاحفاً، أخرج من مقام الريح
لعلني من وقدة الجراح أستريح»
وفي قصيدة «ثاني المقامات» ص ٦٦
يتكلم الشاعر عن مقام العشق ولكن أي عشق هذا الذي يفتح مكامنه بِوَلَه الصوفي وتجرد المشتاق وبرمزية مستترة غموضاءة اللغة وبساطتها ولكنه يفصّلها وفقاً لرؤى غير مدركة تماماً للمتلقي يُبهمها كي يزيد من حالة الالتباس، أي عشق هذا؟
«هذا مقام العشق،
... إلى أن يقول:
فهل أذنت بالدخول؟
ـ وما شفيعكم إلى المثول؟
ـ يشفع لي الشحوب والنحول
.... إلى أن يقول:
وأنني أقيم لا أطيل
لأن مطمحي قليل
أجابني:
ـ وعيت ما تقولْ
فسمتكم يغني عن المقول
وموماً إليّ بالدخولْ
... إلى أن يقول:
في اللحظة التي أملت أن تكونْ
أدركت أن ما يكون غير ما حلمت أن يكون
... إلخ
هذا النفس الصوفي الغامض في يطرح مكنون الذات والرغائب يفتح للمتلقي أبواباً أكثر استيهاماً وغموضاً في ما يوده الشاعر من هذه المقامات الشعرية التي يكابد من خلالها وجيب العشق ونار الجوى ولظى النور وتشظي الذات المتعلقة بنورانية ما يريده كالمجتبى في عالم العشق الأبدي.

* وفي قصيدته «ثالث المقامات»
سنجد متاهات الغموض وقلق النص الحائر في أفق التلقي وكاشفاً عن معضلة التواصل للوقوف على نص يندرج في إطار نصوص التخيل
«هذا مقام السر
من يَبُحْ به يُبح دَمهْ
دخلته فما نطقت
رأيت ما رأيت، لم أبح بما رأيتْ،
سمعتُ ما سمعتُ، لم أبح بما سمعتْ
وحينما خرجتْ
وقلت: فلأبح بما رأيت
وأكشف اللثام عن غريب ما سمعتْ
وجدتني نسيت كلَّ ما رأيت
وكل ما سمعت.

فرغم وضوح اللحظة الشاعرة واللغة الكاشفة عنها وبساطتها، إلا أن الشاعر أخذنا إلى متاهات مبهمة وسياقات تستعصي على الفهم بمجرد القراءة الظاهرة المشطحة من الشطحات المرموزة.. وكأننا نحتاج إلى تأمل وإعادة فحص لمدركات تلك اللحظة الحالة وإلباسها ثوباً من التخييل لفك شيفرة النص الصوفي الدلالة أو الشكل.

وسنجد نفس المنهج في قصائد كثيرة منها مثالاً:

ـ «آخر هذه المقامات» ص ٧٠.
ـ «القطار» ص ٧١.
ـ للنوارس حالاتها ص ٩٧.
ـ تفعيلية على البحر الطويل الرصد ص ٨٧.
ـ هو البحر عشق وموت، ص ١١٧.

ثانياً: الوطن

ويمكن النظر للوطن هنا بوصفه المكان المرتجى والمجتبى دوماً.. ويمكن تأطيره باتجاه المدينة التي صارت في هذا الزمان سبباً للنفي والإيغال في العزلة والتشظي الإنساني.

في ظل الظروف المعاصرة التي مرّ بها الوطن في حياة الشاعر الذي عايش فترة ما قبل ثورة ١٩٥٢ ثم عاش عصر الثورة بازدهارها وانكساراتها.. ولذلك فإنه من الجيل الذي حمل همّاً عروبياً وقومياً ملموساً ومترجماً في شعره ودواوينه.

وسنلمح في هذا الديوان بعض ما ورد طرحه في هذا السياق وسنجد العديد من القصائد التي تتغنى بالوطن والنصر.. والحلم بوطن أجمل وأحلى، مثالاً:
أغنيات فلسطينية، ص٤٧.
محاولة لرسم خريطة للوطن، ص١٣٣.
أغنيات وطنية، ص١٠٣.
الحلم والأغنية، ص١٣٩.
لقاء مع النصر، ص١٦٥.

وكلها قصائد تتغنى بوطن.. وحلم بوطن ترفرف فيه أجنحة الحرية والعدالة والنصر المؤزر على أعدائه.. وطن يعيشه ويحبه الإنسان لأنه الوطن.
ـ «حملته في خافقي وسرتُ
يشدني إليه ألف خيط حيث كنتُ
وألف ألف غُنوة تُعيدني إليه لو شغلتُ
«لو انشغلت عنه بالجنان ما انشغلتُ
لأنه الوطن» ص ١٠٦.
ـ «ولي وطن أحاصره،
يحاصرني
يمد خطوطه في قلب خارطتي،
فأرسمه ويرسمني» ص ١٣٣
ـ «وحين يكون لي وطن بلا أسوار
بغير حصار،
تعود إليّ فرحة عاشق، إطلالة، أملاً، بساعة وصل
ويبقى الحب أغنية» ص ١٣٩
* ولكنه في قصيدته «كذب هو التاريخ» ص ٢٩.

هذا النفس الصوفي الغامض في طرح مكنون الذات والرغائب يفتح للمتلقي أبواباً أكثر استيهاماً وغموضاً في ما يوده الشاعر من هذه المقامات الشعرية التي يكابد من خلالها وجيب العشق ونار الجوى ولظى النور وتشظي الذات المتعلقة بنورانية ما يريده كالمجتبي في عالم العشق الأبدي

يستعرض بسخرية سوداء وطناً آخر.. وشكلاً آخر لوطن يستنكره ويضرب يأساً بكل الثوابت التاريخية أسفاً وزهداً وتشكيكاً فيها وفي كل المنجزات القيمية والإنسانية ويطوح بالرموز لأننا في حياتنا المعاصرة فرطنا في كل شيء.. ولم نضف إلى تاريخنا أي منجز.. بل صارت تتداعى علينا الأمم فما جدوى تشبثنا بمنجزات لم نضف إليها.. فيحقّر الشاعر هذه العزيمة المرتكنة فقط على ما تحقق تاريخياً وفرطت فيما يجب أن تصل إليه في حاضرها.
الشاعر يسخر ويبكي على أمة متهاوية.
«كذب هو التاريخ يا عربُ
كل الذي روجتمو كذبُ
ما كان عنترة سوى وهم
تمثال زيف، إنه خشب» ص ٢٩.
«من ذا يصدق أننا يوماً
قد شدَّنا نحو العلا سبب
أو نحن أبناء الأولى بهمو
غنى الزمان وشادت الحقب»
.... إلخ
إلى أن يقول:
«لا يا أخي ما نحن من كانوا
ذلك الزمان، وكلهم نُجبُ
أو نحن من نسل لهم؟ كلا
أنا لست أحسب أننا عرب

ثالثاً: الزمن

تبدو أهمية الزمن في الأدب، والشعر خصوصاً في تياراته الحديثة من أهم محاور البناء الفني والفلسفي أو الفكري للعمل نفسه حيث يؤطر كذلك إلى موضوعة الصراع بين زمن تاريخي واقعي وزمن لانهائي أو لاهو الخلود، إن جاز التعبير.

والزمن يتجلى في إشارات
المرور
الماضي
الحاضر
المستقبل
والإحالات الأخرى والتي تنبئ كل حالة عن موقف متصل بجمالية اللحظة أو البعد الفلسفي أو حتى الميتافيزيقي وعن حالات الوجد والحب والموات والتجدد والنظرة الكلية للحياة بكل أبوابها.
ولكننا في هذا السياق نكشف عن حالات أخرى للزمن لدى قصيدة ديوان «الحب والسلام» لعبد المنعم عواد يوسف، أو لا هي:

أ ــ حالة الموت:
وهي حالة شعورية لدى قصيدة عواد يفتتح بها باتجاه رؤى خلاقة لمراوغة الواقع المتردي وكأداة لمقاومته دفعاً باتجاه المستقبل الآتي المستقبل الحلم وسنكتشف بيسر أن الموت لديه مفضٍ إلى الصحو المنتظر.. وإلى حياة وإلى القادم الواعد.
«كنت قد أغمضت عينيّا،
أستقبل الموتا
فبعثتني أنتا
لما طرقت الباب،
كنت أظنك الموتا
تمتمت أهلاً بالخلاص أتى!!
مضيت لأفتح البابا
رباه!! .. لا
لا، لم يكن الموتا
هذا الصبوح الوجه، هذا المجتلي سمتا!!!

* حالة الموت هنا حالة عاطفية متصلة بالمحيط الصامت والقاتل والباعث على الموت ولكن انبثاق الأمل الواعد يذهب الحالة وتتبدل المشاعر المستكينة في حزنها للموت لاستقبال بواعث أخرى متساوقة مع الآتي الحياة عكساً للموت فقط لتغير الأحوات المحيطة والتي يمكن أن تكون محبطة أو مفرحة تبعث على التألق والانبثاق نحو زمن آتٍ أكثر وعداً.. وكأن الموت هنا رديف للزمن الحاضر .. والحياة صنو لزمن آتٍ.

* وفي قصيدة «هم زية العشق والغناء» ص ٥٣ سيتجلى الموت في اللحظة الحاضرة في شكل الروح الغافية في أستارها رغم توقدها واشتعالاتها ولكنها مكنونة تحتاج إلى ساحر يزيح عنها زبد الحاضر والآتي المعتم والقاتل والشاعر نفسه يحيل إلى البحث عنه.. عن هذا الذي سيرفع أقمطة الروح حتى تعيش الزمن الآتي والأجمل.

هو الجمر مستتر بالرماد (حالة الموت)
إذا أنت لم تشعليه
إذا أنت لم توقظيه
إذا أنت لم تنتقي السر فيه
إذا أنت لم تبعثي فيه نبض التأجج ... إلخ
إلى أن يقول:
لم تنفخي فيه من روحك انداح مهترئاً
وانطفأ) موت
والحالة الشعورية المنذرة بالرسوف في الموت يستشعر الشاعر في الوقت نفسه حالة الصحو وحالة الألق وحالة التوهج الآتي باستحضار أداة البحث والتغيير ــ الآخر الذي سيطفئ الموت ليبعث دفء الحياة.
* وفي قصيدة «العزف على أوتار متنوعة» ص ٢٣/
«جثث تغني»
«أنا الجثة، المجد كانت
فهل تذكرون الذي كان مجداً، ومات؟
أنا الدوحة، العز عاشتْ
ولكنها صوحت، واستحالت رفات!
وأسمعها ما تزال تغني،
تحدث عن سالف العهد أمجادها الغابرات... إلخ
إلى أن يقول:
«أيا جثثاً أكلت ماضياً،
وتأرق في ليل حاضرها في انتظار عقيم لما هو آت، وليس بآت.
ــ والجثث التي تغني هي إحالة للزمن الماضي زمن المجد الذي راح،
وكاشفة عن زمن أتى متسربلاً بالموات، والشاعر يستنكر علينا أن نبحث دوماً في عز الماضي دون البحث في مجد الآتي الذي لن يأتي طالما توقفنا عند الماضي البعيد وكأنه يحيلنا إلى أزمنة ثلاث:
الماضي مجد
الحاضر سقوط وموت
المستقبل موت إلا إن فعل في سبيله

* وفي قصيدة «أغنيات فلسطينية» ص ٧٤، يتكلم الشاعر عن الموت بمعناه الميتافيزيقي، ولكنه موت يعني الشهادة مرتبط بالعقيدة من ناحية، وبالوطن والأرض من ناحية أخرى، ويرتكن على أنه موت من أجل الحياة في تضادية كاشفة عن جماليات القصيدة لديه.. يقول مخاطباً الأعداء،
«لكن لكم ما تشتهون
ونشتهي شيئاً سواه
إن تشتهوا موتاً، فشهوتنا بنا تلد الحياة».
وكأن الموت لدينا هو نفسه حياة وهو نفسه بناء للزمن التالي والقادم سواء للوطن والأرض أم للإنسان الباحث عن الخلود في العالم الآخر.
* وفي ربطه ما بين الموت والحياة لجهة الوطن والأرض فإنه يرى في قصيدة «الأغنية الثانية» ص ٤٩ أن الوطن يموت إن لم تبذل له النفس والكفاح المتواتر من أجل بقائه ورفعته.
«فإن نسكت يمت
من أجله غنوا معي حتى يعيش
يموت لو مات الغناء
غنوا هنالك من يخاف من الغناء
غنوا، ليبقى الحلم يسطع وسط أطياف الضباب
غنوا، ولو كان الغناء هو العذاب»
والغناء هنا ليس صدحاً أو نشيداً إنه في حالة فلسطين كفاح وموت ودرب للغناء من أجل أن يبقى الوطن.
ويستمر في هذا السياق الحاضّ على الموت من أجل بقاء الوطن فلسطين في «الأغنية الثالثة» ص ٥١.
«آه يا وطناً يعيش بنا، فإن متنا يمتْ
لن يقتلونا، إننا نحيا به
حتى وإن طال السكوت».
وفي قصيدته «هو البحر عشق وموت» ص ١١٧.

يربط دوماً ما بين الموت وحب المكان
وحب الآخر
وحب الوطن
وحب المغامرة
والمغامرة هنا من أجل الأرض كذلك.. وكأن الموت مفضٍ إلى الحب.. إلى الآتي.. إلى أغلى شيء سواء كان وطناً أو مكاناً أو آخر تهفو إليه النفس باحثة عن ذاتها وعشقها وولهها.. وكأنه يربط ما بين العشق والموت في مقاربة يقصد بها التساوي والتوازي ما بين الندين:
العشق = الموت
«يرفعنا العشق للموت، يرفعنا الموت للعشق».

والموت في هذه القصيدة يلبسه الشاعر لبوس المغامرة والاستكشاف والبحث من أجل الحياة والحب والخلود لا من أجل الموت الفعلي المفارق ولكنه موت للحياة وللنماء وللازدهار والتفاعل مع مشهديات الحياة المجتباة والمشتهاة وربطه بالبحر لأن في البحر عنفوان المغامرة وروح المجهول وشوق البحث عن غير المعروف كأنه الحياة.. والموت هو البقاء هذه الثنائية المتواشجة كما أرادها الشاعر في تساؤل يهاهي في الحقيقة مفارقة في الواقع وفي أفق المعلوم حيث لا موت مع حياة، إما هذا أو ذاك، ولكن هذا التصغير فيه إذكاء للبحث وحض على البحث عن أفق ما يريده الإنسان في رحلة وجوده الحياتية، إما استسلام وإما حب وبقاء وخلود.

«هو البحر عشق وموت
وبينهما أنت، لا أنت حي ولا أنت ميت
لأنك بالبحر تحيا، وفي العشق تحيا
فتحيا غراماً، وتغني هياماً،
ويسلمك العشق للبحر دوماً،
ليلفظك الموت للشط حياً،
فتسقط في حب جنية البر، أي امتحان؟
فهل أنت تنجو من الموت في حضن جنية البحر.
حتى تموت على صدر جنية البر؟».
* إذاً هو الخلود المرتبط بالمقاومة وعشق ما نريد وإلا الموت هو البديل كما يرى عبد المنعم عواد.

ب ـ مقامات الانتظار

* الانتظار في قصيدة ديوان «الحب .. والسلام» لعبد المنعم عواد يشكل حالة تستحق التأمل ربطاً بالزمن الذي يفضي دوماً للآتي وكأن حالة الاستطراق للأمام هي سمة بارزة لديها مثلما رأيتها في حالة الموت المفضي للأمام وللمستقبل وللحياة فإننا سنرى الانتظار هنا رغم قلقه وتوتره كحالة إنسانية وضرورة حياتية ازدادت في عالمنا المعاصر الذي ولّد الضبابية المغلقة لليوميات الإنسان مسوراً بأقنية وأقمطة تدفعه للتقوقع والتشرذم والتشظي والانعزال ولكن الانتظار هنا مفتاح وحل لفتح كوات باتجاه المستقبل والاستشراف في مواجهة الحاضر المعتم ربما.

في قصيدته «مكابدات ومقامات» ص ٦١، يفتح عبد المنعم عواد هذه الأقبية الحاضرة بانتظار الآتي الأجمل، ففي مفتتحها يشخص الحالة، الحالة الشعورية والنفسية والوجدانية والمرتبطة بالقدري وبصيرورة الذات في أنساقها مع الغيبي الذي لا تكسره إيماناً منها بتلك القوى العظمى المسيرة للحالة وللمقادير وللأحوال.
«ها أنت ذا تعود لي مدثراً بجرحك القديم
ها أنت ذا في روعة انساقك الحميم بالدماء،
نبضة بنبضة
وقطرة بقطرة
هذا عطاء عمرك الذي انقضى مسافراً مع الرياح،
تنقلك الجراح للجراح
أتيتني به على يديك حاملاً شعار
«أن ما يكون كان، والذي لا ينبغي يكون لن يكونْ».
حصاد ما أنفت به السنون

* وفي مقطوعة «الطريق» ص ٦٣ يجيب عن هذا الاستسلام ويفتح باباً للتمرد باتجاه المستقبل، رفضاً لحالة الانتظار التي غلفت مقطوعة «المفتتح» بالاستسلام والرسوف في أوجاع الانتظار.. ومكابداته.
يقول:
«في لحظة من الزمان حرة هتفت: لن أقيم
ومثلما تعانق اللهيب والهشيم
هببت تركب الطريق
مجرداً إلا من المبادرة
ورغبة قديمة في السير والمغامرة
تؤود جسمك الهزيل خرقة المكاشفة».
«بينما في قصيدة «القطار» ص ٧١.
سنلحظ ذلك الانتظار الطويل المرتبط بالزمن الفيزيائي والنفسي
القطار نفسه هو إحالة للزمن
وهو إحالة للتغيير
وهو إحالة للآتي لأنه متحرك
وهو حالة (رغم أنه رمز للتحرك)
إلى طول حالة الانتظار
لأن الشاعر ربطه بالأعوام الطوال
والانتظار هنا حالة شعورية تنم عن برودة الحاضر وسمته القاسي
ولكن رغم ابتراد الحالة وطول المعايشة القاسية فإن الانتظار ارتبط دوماً بالإفضاء للانفراج والأمل المزدهر.
«في انتظار القطار الذي لن يصلْ..
ظلّ في صمته، شاخصاً للأفق..
فوق برد الرصيف
مر عام عليه، وهو في صمته، في انتظار القطار

مر عام جديد، وهو لما يزل، في انتظار القطار
مر عام قديم، وهو مستغرق في انتظار القطار
ـ القطار الذي لن يصل
فمتى سوف تأتي؟
متى سوف تقبل يا...
قطار الأمل؟

وفي قصيدة «دعوة بريئة للإبحار» ص٧٣. سنرى الانتظار «مرساة» باتجاه الآتي الأجمل.
«تعالي، فزورقنا في انتظار»
الزورق هنا رمز الزمن والحركة والتقدم للأمام، وكأن هذا الزمن ينتظر المحبوب ليندفع به مع حبيبه إلى جزيرة الحلم والأمل القابعة هناك خلف الزمن.. وخلف الزمن الحاضر هناك في البعيد الآتي.
دلالات الانتظار
ـ فزورقنا في انتظار.
ـ ضج من صمته زورقي.
ـ تعالي لنبحر.
ـ تعالي فزورقنا ما يزال يُسرُ بأعماقه للمياه.
ـ زورقنا في انتظار
ـ تعالي
لنبدأ رحلتنا المرتجاه
«تعالي
فإني على شاطئ الحلم أرسو
تعالي فزورقنا في انتظار
تعالي، لنبدأ رحلتنا المشتهاه

إلى أن يقول:
تعالي:
لنبدأ رحلتنا المرتجاه» ص٧٣.
وفي قصيدته «للنوارس حالاتها» ص٧٩. يتخذ من النورس أداة للتأمل الصوفي في الحياة وإحالتها ويفتح فيها كذلك مدارات للآتي والغيبي.. ويعمل أداة البحث في بعض حالات الركون الإنساني وعدم الانطلاق نحو الأمام والازدهار والتوقد.
«مضوا كُلهم
بينما أنت باق،
فماذا يشدك للأرض؟
ماذا وراء انتظارك؟»
الشاعر مستنكراً للحالة الإنسانية المعتورة متخذاً من الانتظار سؤاله الاستنكاري؟
«ماذا وراء انتظارك»
وكأنه يحث للاندفاع والانطلاق وعدم التشبث بالسكون المفضي للركون والدعة.

ويقول:
«كل النوارس ألقت أزمتها للمدى المستثير،
لدافعها المستحث
وراحت تحلق عبر المدارات.
ها أنت ترقب آخرها قد تخلّى
وراح يحثُ الجناحين كي يلحق الركْب
ماذا وراء انتظارك؟
هل صرت ظلاً لفرخ غراب كسيح».
ويصر الشاعر على اتخاذ الانتظار هنا مثلبة تحتاج للتخلي عنها حتى يفضي إلى البحث في أفق الانطلاق باتجاه فك أزمة الإنسان وبحثاً عن تطلعاته وأحلامه وتحقق آماله.
«ماذا وراء انتظارك؟
هل صرت ظلاً لفرخ غراب كسيح».
هذا الاستهجان من انفراط العزيمة ووهن التوقد للتالي يكشف عن تعمد الشاعر لإيقاظ مشاعر الانفتاح نحو الحلم المرام والمشتهى.
وسنرى اهتمام الشاعر بهذه التقنية «الانتظار» في قصائد أخرى كثيرة مثلاً «حدث ليلة عيد» ص ٤١.
«لقاء في فصل لم يولد بعد» ص١٧١.
ـ «لا، لم يكن الموتا
هذا الصبوح الوجه، هذا المجتلي سمتا»
ـ «ويجيء صوتك دافئ النبرات،
يشجب ذلك الصمتا»،
ـ «ومكثت عندي مثلما شئتا
ورحلت عني وقتما شئتا»

تبدو أهمية الزمن في الأدب والشعر خصوصاً، في تياراته الحديثة من أهم محاور البناء الفني والفلسفي أو الفكري للعمل نفسه حيث يؤطر كذلك إلى موضوعة الصراع بين زمن تاريخي واقعي وزمن لانهائي ألا وهو الخلود، إن جاز التعبير

* هذا التضاد بين البعث والموت.. والمكوث والرحيل يفضي إلى حالة الوجد المطلوبة والمشتهاة، وأكد عليها أي على الحالة المرغوبة بتكرار ذات المتضادات وكأنه إصرار على اجتلاء الحالة وبعثٌ إلى التي يتشوقها أساساً والمتولدة من بهجة النور المنبثق من الآخر طرف المعادلة الأجمل في الحياة وفي التواصل الإنساني المنهمر وجيب الاشتهاء والأمل، حتى صار التضاد هنا عكساً ومرآة لتلك الحالة الإنسانية التي تبحر من الموت حال غياب الآخر إلى الحياة بكل حيواتها ودفئها حال وجود هذا الآخر الذي يطل على جدب صاحبه فيحييه.

بعض التقنيات التي توسلت بها «قصائد الحب .. والسلام»

أ ـ تقنية التضاد
اعتمرت قصائد الديوان بتقنيات مختلفة في

بنائها المعماري منها «التضاد» والذي اتخذه الشاعر لإبراز الإيجابي في مقابل السلبي أو للتأكيد على حالة شعورية أو وجدانية .. أو مفارقة باتجاه ما يوده فكرياً أو مضمونياً من قصيدته التي يصور فيها كافة الحالات الإنسانية الكاشفة عن مدارات القلب والعقل والمطالب الإنسانية الفكرية والعاطفية في صيرورة اليومي والإنساني بعامة.
ففي قصيدة «الحب والسلام» ص٧ نستجه هذا الاعتمار بالتضاد الكاشف عن رغائب الأمل والنور في الحياة.. والتوق للآخر للمجتبى والمشتهى.

«أنت بعثتني
وحينما أغمضت عينيّا،
أستقبل الموتا
أتيتني أنتا».

وفي قصيدة «أغنيات فلسطينية» ص٤٧ يوظف الشاعر نفس التقنية ابتغاء إثبات جدار تنا بالحياة في مواجهة عدو يضرب علينا بسياط الموت والقتل وشهوة الإفناء.
«إن تشتهوا موتاً فشهوتنا بنا تلد الحياة»
والموت هنا أيضاً مفضٍ إلى الحياة وإلى الآتي والمتعاكس مع الموت والإفناء.

«صمت لميقات، وبعض الصمت يهدر كالنشيد».
صمت.. يهدر كالنشيد
هذا التضاد كاشف عن قيمة المقاومة تجعل الصمت له صوت ويهدر كالنشيد أي الصوت العالي.. في إطار المقاومة كل شيء يجب أن يوظف..
«ها أنتذا بدراً يعود إليّ،
يخرج من محاصرة المحاق، يعود يبزغ من جديد»
البدر ــ المحاق
هذا التضاد كاشف عن أنه في المحال تتولد القوة.. والمقاومة.. وتُولد العزيمة التي تفجر براكين الغضب والتصدي للعدو السالب للوطن وللأرض.

وفي قصيدة «تفعيلية على البحر الطويل الرصد»
ــ «وأحسب نفسي ــ أفتح العين ــ صاحياً
ونوم ثقيل فوق رأسي جاثم
قضى الليل أن نشقى بصحو مؤرقٍ
فيا لأخي صحو كمن هو نائم».

الانتظار في قصيدة ديوان «الحب.. والسلام» لعبد المنعم عواد يشكل حالة تستحق التأمل ربطاً بالزمن الذي يفضي دوماً للآتي وكأن حالة الاستطراق للأمام هي سمة بارزة لديه مثلما رأيتها في حالة الموت المفضي للأمل وللمستقبل وللحياة فإننا سنرى الانتظار هنا رغم قلقه وتوتره كحالة إنسانية وضرورة حياتية ازدادت في عالمنا المعاصر الذي ولّد الضبابية المغلفة لليومي

والتضاد ما بين (النوم والصحو) يحاول الشاعر أن يرسم صورة متأرجحة تتساوق وحالة التخبط لمن يتدبر الحياة وسرها فيتخبط في حقائق أقرب إلى الأحلام أو الأحلام كما الحقائق حالة التشوش يفتحها باتجاه حالة ما بين الصحو والنوم ما بين «الوسن واليقظ» محاولة لتقريب حالة تخبط الشخصية حين تنتابها حالات التيه وبعيد التأكيد عليها.
ــ «هو الليل من حولي
فهل يرحل الليل متيحاً لقلبي بصيصاً من النور؟
وهل يشرق الفجر الذي ينير متاهاتي» ص٨٨.

مستخدماً مرة أخرى حالة التضاد بين ظلام الليل والنور.. أو ما بين الليل والفجر لإبراز التالي عكس الحالة الآنية.. النور عكس الظلام القادم المتولد من الإحباط.

ومستثمراً تقنية التضاد في معظم القصيد لتأكيد فكرته أو فلسفته التي يود تمريرها. سنرى ذلك في قصائد
ــ «تقسيمات على البحر الطويل»، ص٩١.
ــ «أغنيات وطنية» ص ١٠٣.
ــ هو البحر عشق وموت، ص ١١٧.
ــ أغنية للمطر الذي لا يجيء، ص ١١٣.
ــ وعاشق وما عشق، ص ١٢٥.
إلى آخره من القصائد.

ب ــ تقنية القصة الشعرية
استخدم الشاعر تقنيات السرد ووظفها في قصيدته، حيث سنرى بوضوح تام القصة الشعرية والممتلكة لفنيات وأدوات السرد القصصي كالحوار وضمير السارد والحدث والنهاية الخاتمة، وسنرى ذلك في مواضع كثيرة وقصائد متعددة ولكننا سنعرض لبعضها مثالاً:
قصيدة الطريق: ص ٦٣.
حيث سنلمح فيها تقنيات القصة القصيرة البداية.. «في لحظة من الزمان حرقة تفتال أقيم».

الحدث: يتشكل في الإصرار على الولوج إلى الطريق. والطريق هنا معنوي بأبعاده المرموزة. ويتنامى الحدث الذي يتكشف في النهاية .
النهاية «تؤود جسمك الهزيل خرقة المكاشفة»
وسنرى
ـ السارد من الخارج.
ـ الشخصية البطلة التي ستؤوب إلى الطريق.
ـ الحدث النفسي المتنامي من بداية الإصرار على الولوج متحصناً بشخصية تتقدم باتجاه الفعل.

«في لحظة من الزمان حرة هتفت: لن أقيم
ومثلما تعانق اللهيب والهشيم
هببت تركب الطريق
مجرداً إلا من المبادرة
ورغبة قديمة في السير والمغامرة
تؤود جسدك الهزيل خرقة المكاشفة»

ومن التقنيات التي استخدمها الشاعر. هي المشهدية ورغم أنها تقنية سينمائية إلا أنها صارت تقنية قصصية بامتياز ففي قصيدة « الأغنية الثالثة» ص ٥١.

«من لي بخارطة تحاصرني، فتنحبس الرؤى..
طفلاً،
وحراثاً
وشيخاً جالساً في ظل دوحته يبسمل»

ـ تقنية الحوار:
وهي تقنية قصصية بامتياز توسل بها الشاعر لتمرير رؤاه وتبسيط فكرته، ففي قصيدة «أول المقامات» ص ٦٤ .

«هذا مقام الريح، لا يقوى على اجتيازه غير الذي له جناح
ـ يا حارس المقام، هل لي في رحابكم مقام؟
ـ أخطأت في المقال، لا يقيم في مقام الريح إلا قائم يستنكف المقام.
ـ إذن أقوم في مقامكم، ولا أقيم
نزعت عني خرقتي كي أريه أنني لا أعدم جناح»

بالتأمل سنجد أن الشاعر ارتكن على الحوار، وهو تقنية قصصية كاشفة له أدوات الدخول والولوج إلى العوالم اللامرئية والخفية التي تركها الفضيلة القارئ لاكتناه هذه العوالم. وهي ذات التقنية التي استخدمها في قصيدة «ثاني المقامات» ص ٦٦ .

ـ قصة النهاية.
في قصيدة «ثالث المقامات» ص ٩٦، سنرى تقنية القصة المكتنزة بدهشة البداية وتوتر الحدث
والخاتمة المفارقة..

«هذا مقام السر،
من يبح به يبح دمه
دخلته فما نطقت
رأيت ما رأيت، لم أبح بما رأيتْ،
سمعت ما سمعت، لم أبح بما سمعت
وحينما خرجت،
وقلت: فلأبح بما رأيت،
وأكشف اللثام عن غريب ما سمعت
وجدتني نسيت كلُ ما رأيت
وكل ما سمعت».

وسنلمح تقنية القصة متوسلاً بها في قصائد كثيرة، مثالاً:
القطار، ص ٧١.
الهراء الجميل، ص ٧٢.
دعوة بريئة للإبحار، ص ٧٣.
الربيع المتلصص، ص ٧٤.
فتاة المقصف، ص ٢٢٧.
الطاعن والمطعون، ص ٢٣٣.
الحزن والشتاء، ص ٢٣٤.
رثاء قرية، ص ٢٣٦.



ارتحالات

1 - بخطى واثقة يدخل إلى ذاته
فيكتشف كم هو عريان!

2 - رذاذ الضوء ينسرب من النافذة
وحينما أمعنَ النظر
تيقن أن الضوء ينسرب للخارج

3 - يرتدي قلب طفل
يحاول أن يعيش البراءة
روحه المعتمة تسحبه إلى الداخل

4 - على رصيف النسيان
يتكئ على عزلته
ويحدّق في مارة يشبهونه

5 - أصابع من ضوء
تربت بحنان مبالغ
لكن في الوقت المتأخر

6 - الصورة في المرآة لا تشبهه
فتش في ذاكرته البعيدة
ففشل في العثور على نفسه

7 - الليل.. لا يفتح مسارب للدفء
هو مخبأ في دواخله
يرتق وجعه الآتي

عبد الفتاح صبري

قراءة في ديوان (عيون الفجر)

للشاعر عبدالمنعم عواد يوسف

د. هيثم يحيى الخواجة

يرى بعضهم من غير المتخصصين بأدب الأطفال أن الكتابة للطفل لا أهمية كبيرة لها بسبب سهولتها وقدرة أيّ من الكتّاب على صياغة نص له ولهنا لست بصدد الرد على هؤلاء أو تفنيد دعاواهم، لأن العلم والخبرة في أدب الأطفال يدحضانها أصلاً. فالكتابة للطفل في أي نوع من الأنواع الأدبية يحتاج إلى موهبة وقدرات خاصة، ويحتاج إلى معرفة عميقة بعلم نفس الطفولة وعالمها الشائك الكبير.

كتبت هذا التمهيد لأتحدث عن تجربة مهمة في مجال شعر الأطفال خاضها الشاعر عبد المنعم عواد يوسف في ديوانه (عيون الفجر) الذي صدر عام 1990 عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة والشاعر يوسف واحد من رواد الشعر الحديث بدأ النشر في الخمسينات، ونال أكثر من جائزة وامتلك أسلوبه الشعري الخاص في معالجة موضوعاته ونقل أفكاره إلى القارئ(١).

وقبل أن ندرس قصائد الديوان لا بد من الإشارة إلى أن هذا الديوان يتوجه إلى أطفال المرحلة الثالثة، أي: من الصف الخامس إلى الصف السادس، ونحن هنا نعترف أن ثمّة تداخلاً بين المراحل الطفلية الثلاث يتسع بمقدار وعي الطفل وذكائه، وأن قاموسه اللغوي لا يخرج عن هذا الإطار، وهو ما يؤكد قدرة الشاعر على الكتابة للطفل ومعرفته بأدبه، لأن أسلوب اكتساب الأطفال للغة الحديث واكتساب المعرفة في رأي بياجيه هو مسألة إعادة بناء، فالطفل «ينشط ويخلق نواة المعرفة لنفسه، ومن آن إلى آخر يضيف شيئاً جديداً إلى هذا الإطار الذي بناه لنفسه»(٢).

وهنا نحصي عناوين القصائد في الديوان، لنستعرض معانيها، فنجدها على النحو التالي:

(إنما أنت المجيب، عمر قليل بالإيمان، لبيك أقصى نحن للوطن، قسم وإصرار، الكتاب من آثار العلم، اقرأ، يا أمل المستقبل، عيون الفجر، ساحرة الأفق الشرقي، الصباح، ماذا أتمنى، مدينتي، نصيحة، الطفل والزهرة، هيا هيا يا أطفال، عن الأم، جدي كان غواصاً، أسرتي، مرحى بأيام الطفولة)(٣).

ولعل هذه العناوين تعطينا صورة المساحة الفكرية التي تنقّل في أرجائها الشاعر وهي صورة واسعة لا ضيقة، عامة لا خاصة، متنوعة لا مكررة، علمية تربوية اجتماعية وطنية قومية...

نحدخل عالم الشاعر يوسف فنجد في قصيدة (إنما أنت المجيب) على سبيل المثال دعوات تتسم بالبساطة والعفوية وتتناسب ونفس الطفل النقية الطاهرة:

بسم الله أدعو
في صباحي والمساء
فاستجب لي يا إلهي
ولتحقق ذا الرجاء
وارع يا رباه أمي
إنها ينبوع برّ
وأبي سدد خطاه
واحمه من كل شرّ

وفي قصيدة (لبيك أقصى) التي كتبها من وحي الانتفاضة في ذكرى الإسراء المباركة يقف الشاعر وقفتين مهمتين إحداهما تمثل الموقف الطفولي من الأقصى والأخرى تمثل موقف الموجه لهؤلاء الأطفال. كان الشاعر في وعيه الداخلي يدرك أن هذه الانتفاضة من تخطيط الرجال وتنفيذ الأطفال والرجال معاً، فعكس ذلك بطريقة غير مباشرة قائلاً:

لبيك يا مسرى النبي
يا أيها البيت السَني
يا من إليك سرى الرسو
ل يحفه الوحي العلي
نفديك بالأرواح نسـ
ـخو بالدم الحر الزكي

يا أيها الأطفال يا
أمل الغد الزاهي الوضي
صونوه بالأرواح ردّ
وا عنه هذا البربريّ

في قصيدة (قسم وإصرار) يُعنى الشاعر بالتوجيه السلوكي والإرشاد التربوي الذي يجب أن يتحلى به الطفل العربي، ويستغل الشاعر ذلك الهدف، ليعرج على العواطف الدينية رابطاً بين السلوك والعقيدة:

قسماً بالباري الخلّاق
قسماً بالله الرزاقِ
أن أجعل علمي نبراساً
يحمي من سوء الأخلاقِ
وأعاهد ربي عن حق
والله يبارك ميثاقي
أن أنأى عن أي غرور
وأعلم من لم يتعلم

وتعدّ قصيدة (من آثار العلم) من أجود قصائد الديوان، فهي تطرح موضوعاً جديداً، قلما طرح في شعر الأطفال وتناقشه مناقشة تتلاءم والفكر الطفولي الذي يلح على فهم الحياة من خلال تكرار الأسئلة المفيدة التي تزيد المعرفة، وتنير القلوب:
ما الذي أودع في السيارة العزم فسارت ؟
ما الذي أنبت في الطيارة الريش فطارت ؟
ما الذي قصر للناس المسافات الطويلة ؟
إنه العلم مضى ينشر في الكون ضياه.

ومن يزين حياة الطفولة، ويزركش هاغير فسحة الأمل التي تطرز الكلمة بالنور، وتزركش القلوب بالحب والإيمان ؟ يبدو في



قصيدة (لعيون الفجر) إيمان الشاعر بمستقبل الطفل كبيراً، فهو نيسان حياتنا القابلة، وهو ثمرة جهدنا وكدنا الكبير:

لعيون الفجر تغنينا
وملأنا بالورد يدينا
وبدرب الأفراح مضينا
ولنيل الأهداف سعينا
من نبع الحب تساقينا
أشواقاً تملأ عينينا

ومايلفت النظر في إبداع الشاعر يوسف أنه يخلق قصيدته من بضع كلمات يسهل على الطفل حفظها، ولو أمعنت النظر في موضوع قصيدة (نحن للوطن) لوجدته في كلمات كبيراً، يحتاج إلى صفحات وأحياناً إلى كتب، ومايزيد إعجابك تلك التشكيلات اللفظية التي لاتتوقف عن حدود المظهر بل تتعداها إلى المخبر باحثة بدراية وفطرة وقدرة عن الإيقاع الجميل العذب والجرس المؤثر والتلوين الحسي والنفسي:
نحن للوطن
رمزُ عزّه
نحن في غر
درعُ قوّه
علمنا له
جهدنا له
نحن شمسه
نحن ظله

أما قصيدة (ساحر الأفق الشرقي) فهي ساحرة حقاً، استخدم الشاعر فيها أسلوب الحكاية القديمة، فالجدُّ يجمع الأطفال حوله، ويحكي لهم حكاية اللغز الذي سرعان ما ينكشف وهو الشمس مبعث الدفء وهو الكون بكامله:

يالجمال الشمس قد سطعت ضحكتها فوق

ذؤابات الصفصاف

مثل سلاسل ذهب صاف

ضحك البلبل حين أحس بكف الشمس

راحت تمسح ريش جناحه

غنى البلبل أجمل أغنية غناها

ما أحلاها!

وعلى الرغم من الوزن الجميل الذي اختاره الشاعر إلا أن طول بعض الأشطر لايريح الطفل، وهنا لايفوتنا أن نشير إلى مقدرته الإبداعية حين كتب للأطفال مسرحية شعرية، هي (الصباح) فحقّق بذلك فوائد كثيرة ومن أهمها حب الطفل الشديد لأسلوب الحوار والحركة لأنهما مثيران للنشاط الجسماني وللخيال، لأن الطفل يتصور نفسه حين يتقمص الشخص الذي يمثله، ومنها أيضاً تعريف الطفل بالمسرح الشعري وأدواته.

في هذه الحوارية يتعلم الطفل الاستيقاظ مع الفجر ونبذ الكسل واستقبال الصباح بروح

التفاؤل والثقة بالنفس والغناء الدائم للنور والحياة:

الصباح: ما أجمل الضياء

على فم الوجود

والسحر والبهاء

يعانق الورود

الجميع: هيا بنا نغني

للنور والحياه

نشدو بكل فن

ونرفع الجباه

ولاتقل حوارية (ماذا تتمنى) أهمية عن حوارية (الصباح) التي تدعو الطفل إلى التفكير بالمستقبل، وعن حوارية (الطفل والزهرة) التي تشرح لنا العلاقة الوثيقة التي تربط بين الطفل والزهرة واتفاقهما معاً على الحياة:

الزهرة: لا تقطفني .. لا تقطفني

دعني أرقص فوق الغصن

إن تقطفني

يذهب سحري

يذبل لوني

يرحل عطري

الطفل: أنا أهواك أنا أهواك

تسعد روحي حين أراك

ما أنداك، ما أبهاك

كم يبهج قلبي مرآك

هيا هيا

لا تخشيني

أضوي ضيا

يبهر عيني

والشاعر في مسرحياته جميعاً كان يراعي مناسبة المسرحية لقدرات الأطفال واهتماماتهم، فاستخدم الفكرة الملائمة والأسلوب المناسب والبحور الراقصة القصيرة، وزودها بالأفكار والخبرات التي يحتاج إليها الطفل وتؤدي إلى نموه المعرفي والوجداني والنفسي والحركي.. كما استخدم الشاعر الأسلوب القصصي في قصيدته (عن الأم)، فحكى قصة الهرة التي دخلت وراء صغارها في جوف تنور، لتنقذ صغارها دون أن تخاف من ألسنة النيران الغاضبة، ولتؤكد تضحية الأم من أجل أطفالها.. والشاعر يستغل هذه القصة ليضرب مثلاً مهماً من حياة الرسول -صلى الله عليه وسلم- عندما سئل عن أحق الناس بحسن صحابة المؤمن، فقال: (أمك) ثلاث مرات، ثم قال (أبوك) مرة، وينهي القصيدة بعد هذا الاقتباس الكريم بحديث عن أثر الأم في الحياة:

يا أم يا نبراس نور

يضوي على مر الدهور

يا رمز كل التضحيات

يا نبع كل الأمنيات

إن قارئ الديوان يلحظ اهتمام الكاتب الواضح بالموسيقى الداخلية والخارجية للقصيدة مدركاً أهميتها في إثارة الطفل وتحريك وجدانه وفهم الحياة وأسرارها ودفعه إلى العمل الإبداعي.. كما يلحظ اهتمامه بلغة الطفل، وكان قاموسه الشعري ثراً وغنياً وملائماً في الوقت ذاته لهؤلاء الأطفال، وإذا كان الشاعر قد أورد بعض الألفاظ الصعبة نوعاً ما، من مثل: (السَني، البهي، البربري، الوضي، موئل، الباهي، البغي، المرام، الحقب، نهج..)، فإن التعابير المجازية فقد لوّنت المعنى العام لكل قصيدة بشتى الألوان ومختلف أنواع الفسيفساء، وغذته بالبعد الفني والجمالي دون الإخلال بالمستوى الذي توجه إليه الشاعر، ومثال ذلك قوله:



يا أيها الكسول

يا أيها الكسول

اسمع لما نقول

اسمع لما نقول

هذا هو الصباح

هذا هو الصباح

ومن البدهي أنك تجد هذه الصور الجانبية المعبرة التي يتوجه بها الشاعر إلى الطفل بأسلوب الخطابية والمباشرة والوعظية.. وهنا نشير باهتمام الشاعر بالشعر الوصفي الذي اتسم بالحركة وسرعة العرض واعتماده على الشعر الحماسي الذي يميل إليه أطفال نهاية المرحلة الابتدائية، كما نشير إلى تنوع القوافي في القصيدة الواحدة واستخدامه شعر التفعيلة والشعر التقليدي معاً.

لقد أثبت الشاعر عبد المنعم واديوسف في ديوانه (عيون الفجر) قدرته الكبيرة على الكتابة للطفل والتوجه إلى عالمه، لأن طفلنا العربي ظامئ، لا يرويه إلا مثل هذا الإبداع الحي الذي يرى ذاته فيه، فيتبرعم من أجل حياة مزهرة.

مفهوم الغنائية بين الصيغة والنوع

قضايا التداخل والتفاعل

جمال محمد عطا

يحمل كل نص أدبي قدراً من الغنائية وهي غنائية تتفاوت من نص لآخر حسب طبيعة كل نوع، وحسب الفترة التي ينتمي إليها كل أدب. فحضور الغنائية ودرجة حضورها في كل نص وكذلك وسائل تحققها هو رهن في النهاية بعدة عوامل منها: طبيعة النوع الأدبي وخصائصه الفنية وموقع الذات المبدعة وموقفها من الداخل والخارج، الموضوعي والذاتي.

فيما يلي أعرض بعض التوجهات النقدية في فهمها للغنائية؛ وهو ما يمكن أن أوجزه في ثلاثة توجهات:

التوجه الأول: ينظر إلى الغنائية باعتبارها نوعاً أدبياً تاريخياً تمثل في الشعر الغنائي حسب التصنيف والتقسيم الذي أجراه النقاد القدامى، وهو التصنيف الذي اتخذ من الموضوعات (المضامين) معياراً للفصل بين الأنواع الشعرية الثلاثة (الغنائي ـ الملحمي ـ الدرامي).

فـ«الشعر القصصي أو الملحمي شعر موضوعي والغناء شعر ذاتي والتمثيل شعر موضوعي في طريقة ذاتية»(1).

التوجه الثاني: ينظر إلى الغنائية بوصفها صيغة/أسلوب فهي التقنيات التي تعكس الرؤية الداخلية للذات (رؤيتها لذاتها وللعالم وللأشياء) وهي لا تقتصر على نوع أدبي بعينه، ولكنها توجد بنسب متفاوتة بين الأنواع الأدبية. وتلعب التحولات الاجتماعية دوراً كبيراً في تحديد ماهيتها وطبيعتها.

أما التوجه الثالث: وهو توجه قريب من السابق ـ فهو ينظر إلى الغنائية على أنها «التعبير من قبل الذات عن طريقتها في التصور والإحساس عن حالتها النفسية المرحة أو المكتئبة»(2)، ومن ثم يستخدم «الغنائية» للدلالة على موقف أو تعبير هي تجلي طريقة الذات في إدراك الواقع والتعبير عنه سواء كان موضوع النوع الأدبي أو النص الأدبي هو الذات أو الموضوع.

الشعر العربي من النوع الغنائي إلى التنوع ما بين الدرامي والغنائي والملحمي:

الشعر الغنائي فن من فنون الشعر الثلاثة (الملحمي/التمثيلي/الغنائي)، وقد ارتبط بالغناء منذ نشأته سواء عند اليونان أو العرب، وقد أخذ هذا الشعر أوزاناً متعددة ـ بحسب أغراضه وأوزانه ـ عند النقاد اليونانيين، منها «الأوليجوس Eolegos»، ومنها «الإيامبوس Iambus»، ومنها «الديثورامبوس Dithurambos».

لا شك أن التقسيم الأرسطي لفنون الشعر تقسيم قائم على أساس الموضوع (موضوع المحاكاة)، فالشعر الغنائي هو الشعر الذي يصور العواطف ويبث ما في الوجدان وخوالج النفس، سواءً كان هذا الشعور فردياً أو جماعياً، ومن ثم فالشعر الغنائي نوع أدبي قائم بذاته له سماته الفنية والبنائية التي تميزه عن غيره. وقد أفرد الدكتور «الطاهر مكي» ثلاث خصائص جوهرية تتجلى واضحة في الشعر الغنائي وحددها في: غلبة العنصر الذاتي والتوتر الصادق، والخيال عنصراً جمالياً منفصلاً(٤).

لم تفارق الغنائية الشعر العربي في جميع مراحله المختلفة، وإنما تنوعت وتعددت طرائق تحققها، واتسمت بطابع العصر، فالطبيعة الغنائية للشعر العربي حددت طرائقه ووسائل تحققها والتي تمثلت في الموسيقى الشعرية (وحدة الوزن والقافية)، وهكذا راح الشاعر العربي يتغنى بذاته وبالحياة وبالقبيلة، دون أن يحيد عن الشعرية العربية التي رسمها وحددها له طابعها الغنائي ولكن لم يستمر الأمر على هذا النحو حيث اتجه الشعراء الرومانسيون للتعبير لا عن الخارج وإنما عن الداخل، ومع هذا التحول تحولت وسائل تحقق الغنائية، فـ «مع الرومانسية أصبحت القصيدة الغنائية أكثر استقلالاً، وأوضح شخصية وأكثر تلوناً، ولم تقف عند الأشكال القديمة الصارمة فقلت

القصيدة القديمة المتأملة والمطولة دون أن تختفي، تجيء كياناً واحداً متماسكاً، أو مجموعات من الإبداع المستقلة فيما بينها، ولكن يجمعها إطار واحد، وحلت مكانها الأبيات القصيرة، تجيء عفو الخاطر لتعبر عن مشاعر اللحظة» (٥).

ومع شعراء التفعيلة ونتيجة لتحولات اجتماعية وسياسية تحول موقع الذات، وتحولت زوايا النظر (الرؤية)، فاتجه الشعراء إلى الاتكاء على استغلال إمكانيات اللغة وطاقتها الإبداعية فأخذت غنائية القصيدة سمات وملامح أخرى اختلفت عن شعرية القصيدة العربية التقليدية مع هذه التحولات لم تصبح القصيدة غنائية خالصة وإنما كانت مزيجاً من الغنائية والدرامية والملحمية أحياناً، حيث لجأت إلى تقنيات وآليات تسمح بتعدد (الأصوات/الرؤى) مثل القناع والأمثولة واستدعاء التراث والشخصيات التاريخية والأسطورية، واعتمدت في غنائيتها وشعريتها على بعض التشكيلات السردية والقص، وقد مهد هذا لظهور أشكال شعرية أخرى (قصيدة النثر)، ولكن رغم هذه التحولات، ورغم انحراف شعرية النصوص الجديدة عن الأنماط البنائية التقليدية إلا أن النص الشعري لم يفقد غنائيته.

مفهوم الغنائية في القصة القصيرة:

اكتسبت القصة القصيرة غنائيتها منذ نشأتها من كونها نوعاً بينياً يقع بين (النثر والشعر)، (الغنائي والملحمي والدرامي)، (الذاتي والموضوعي).

فالقصة القصيرة «تبدو جامعة للنقيضين في وقت واحد، موغلة في الذاتية، موغلة في الموضوعية..» (٦) إن القصة القصيرة كنوع أدبي تجمع ما بين الذاتي والموضوعي فهي فن اجتماعي في أحد جوانبه، وفن شخصي في الجانب الآخر. كما أن القصة القصيرة من حيث الشكل وقيامها على الحبكة تقترب من الرواية وبالتالي من العنصر الملحمي، أما من حيث الهدف وبعض أدوات البناء كـ (القدرة على التكثيف والاتكاء على الرمز والإيقاع والمجاز والبلاغة) فهي أقرب إلى الشعر ومن ثم الغنائية.

وبناءً على ما سبق نستطيع أن نقول إن غنائية القصة القصيرة تتأتى عبر مسربين:
الأول: يتأتى لها من طبيعة النوع أو بالأحرى من كونها نوعاً بينياً يضم (الغنائي والملحمي والدرامي).

والثاني: يتأتى لها من طغيان الموقف الذاتي الغنائي عندما يسعى القاص إلى رؤية الواقع الخارجي من منظور ذاتي أقرب إلى النفس. غير أنه يجدر التنويه إلى أن الخصائص الغنائية التي تتأتى لفن القصة القصيرة من هذين المسربين خصائص غير ثابتة فهي متحولة من فترة زمنية لأخرى، ومحكومة بالسياق الخارجي.

طغيان الجانب الغنائي على القصة القصيرة يتبعه تغيرات شكلية منها على سبيل المثال الحضور الطاغي لصوت الراوي، وتداخل وامتزاج صوت الراوي/القاص بشخصياته داخل العمل الأدبي، بحيث يصعب الفصل بينهما (صوت الراوي وصوت الشخصيات)، كما أن طغيان الجانب الغنائي يدفع بالمبدعين ـ في بعض الأحيان ـ إلى الانحراف السردي وعدم التقيد بالتسلسل الزمني أو التاريخي، والميل إلى الاستفادة من اللغة الشعرية التي تحمل عناصر إيقاعية ومجازية تصويرية، وشيوع المنولوج الذاتي وكثير من وسائل المناجاة.

> لم تفارق الغنائية الشعر العربي في جميع مراحله المختلفة وإنما تنوعت وتعددت طرائق تحققها، واتسمت بطابع كل عصر فطبيعة الغنائية للشعر العربي حددت طرائقه ووسائل تحققها والتي تمثلت في الموسيقى الشعرية (وحدة الوزن والقافية)

كما أن التقنيات والتشكيلات التي يمكن أن تحدثها الغنائية وتضفيها على القص/السرد تستطيع أن تمارس ضغطاً على القوالب البنائية والفنية للنوع الأدبي (معيارية النوع)، ومن ثم تنتج عن هذه الضغوط تولد أنواع فرعية لنوع القصة مثل (النوفيلا والقصة القصيرة جداً أو القصة/اللوحة.... إلخ).

وليس بخافٍ على القارىء التأثير الذي أحدثته الغنائية على القصة القصيرة

التقليدية (مثلاً) فقد مارست الغنائية ضغوطاً على القصة القصيرة التقليدية واستطاعت أن تستحدث طرائق تشكيلية جديدة.

اكتسبت القصة القصيرة غنائيتها ـ منذ نشأتها ـ من كونها نوعاً بينياً يقع بين (النثر والشعر)، (الغنائي والملحمي والدرامي)، (الذاتي والموضوعي). فالقصة القصيرة «تبدو جامعة للنقيضين في وقتٍ واحد، موغلة في الذاتية، موغلة في الموضوعية»

لقد كانت القصة القصيرة التقليدية تعتمد في بنائها على البناء التقليدي (بداية ـ وسط ـ نهاية) وتركز على الحدث، وكانت تيمتها الأساسية هي التركز على رصد الخارج / الواقع. طبيعة هذا البناء وخصائصه لم يكن ليناسب / يجسد جوهر الأزمة التي كانت تعانيها الذات آنذاك ومن ثم كان البناء الذي أرساه النوع عقبة أمام تحقيق الغنائية أو على الأقل تحقيق أكبر قدر من الغنائية التي كانت الذات العربية بحاجة إليها، خاصة بعد سلسلة الهزائم النفسية التي أعقبت نكسة ١٩٦٧. وفيما يبدو أن (الإبداع الفردي) قد حسم الصراع الذي كان تمر به الذات المبدعة لصالح الغنائية والميل إلى الشعرية أو بالأحرى اللغة الشعرية، وبالتالي ساهمت هذه الإبداعات الفردية في محاولة لتأسيس جماليات أخرى للقص تختلف وتخالف جملة الأعراف والتقاليد الأدبية التي وضعها النوع الأدبي.

أضفت الغنائية ـ (أقصد هنا بالغنائية «مفهوم خيري دومة»: الموقف الذي يعكس أزمة «الداخل» على حساب الخارج) ـ على هذا البناء التقليدي سمات لم تكن له من قبل، تجلت هذه السمات في تفتيت الحدث وعدم التقيد بالتسلسل الزمني والارتكان لأساليب وتقنيات محركها الأساسي نفسي / ذاتي وفي الوقت نفسه أثرت في البناء وعملت على انحرافه بشكل انحرف فيه عن المعيارية التي كان قد منحها له النوع الأدبي، إذ أصبحت بنية القص ومكوناته (الزمن / الأحداث / الشخصيات) موسومة برؤية الداخل (ذات المبدع) فهي لا تنصاع لمعيارية النوع بقدر ما تنبع من شعرية المبدع في ممارسته لكتابة النص.

إنها العلاقة الجدلية ما بين (شعرية النص ودرجة غنائيته) و (طبيعة النوع وماهيته) التي تساعد في نمو الأنواع الأدبية وتطورها. وهي بالمناسبة علاقة غير مستقرة أو ثابتة فما يحكمها في النهاية التحولات الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية وموقع الذات بين هذه التحولات.

مفهوم الغنائية في الرواية:

يعد الشكل الروائي من الأشكال الأدبية المرنة. هذه المرونة والانسيابية التي تتمتع بها الرواية مكنتها من القدرة على استيعاب كثير من التقنيات الفنية من الفنون الأخرى والتي من بينها الشعر / السينما / المسرح / القص / السيرة... إلخ.

وإذا كانت الرواية على حد تعبير «لوكاتش» هي ملحمة البرجوازية الحديثة مما يجعلها أقرب إلى الملحمة منها إلى الغنائية، غير أن هذا لا يعني افتقار الرواية إلى الغنائية فلقد استطاعت الرواية عبر مراحلها المختلفة (الرواية التقليدية ـ الرواية الحديثة ـ الرواية الجديدة) وأنماطها المختلفة (رواية النساء ورواية السيرة الذاتية) أن تخلق غنائيتها الخاصة بها.

كما أن الغنائية كموقف ارتبطت بالرواية منذ نشأتها فالعنصر الغنائي كما يقول «شكري عياد» لم يغب عن الرواية العربية منذ نشأتها، إذ إن «تراث الأدب العربي غنائي في أساسه. حتى حين اتجه الكتاب العرب المعاصرون إلى كتابة الرواية، لم يستطع معظمهم أن يتخلص من الصبغة الغنائية أو لم يحاولوا ذلك» (٧).

كما كان لتيار الوعي وتقنيات الرواية الحديثة – بالتوازي مع أزمة الذات المبدعة واتجاهها نحو الداخل ـ دور كبير في إضفاء الغنائية على السرد الروائي. تجسدت / تحققت هذه الغنائية في طرائق التشكيل الروائية والسرد فيما يعرف بالسرد الغنائي وهو السرد «الذي يتجسد من خلال التصميم لا الحبكة وبكلمة أكثر دقة – الكلام لشكري عزيز الماضي ـ يمكن القول إن السرد الغنائي يتشكل من خلال الصراع بين الحبكة والتصميم مع غلبة الأخير وهيمنته» (٨).

إن نظرة سريعة على التطورات التي أنجزتها الرواية العربية منذ نشأتها وحتى الآن كفيلة بإبراز جدلية العلاقة بين ما هو غنائي في الرواية وما هو ملحمي، وبالدور الذي لعبته الغنائية كموقف (موقف الذات) في إثراء هذا النوع وفي استحداث طرائق سردية وتشكيلية متجددة.

تختلف غنائية اليوم (الغنائية/الصيغة) عن غنائية الأمس فغنائية الأمس اقتصرت على نوع شعري محدد هو (الشعر الغنائي) وهي غنائية كان موضوعها التغني بالذات (آمالها – طموحاتها – أحزانها – أفراحها .... إلخ) وكانت وسائل تحقيقها الموسيقى الشعرية (وحدة الوزن والقافية ووحدة الروي) إلى جانب البلاغة و/المجاز. أما غنائية اليوم فهي غنائية مختلفة تحققها شعرية كل نوع إن لم يكن شعرية كل نص. كما أن غنائية اليوم تختلف عن غنائية الأمس، حيث إن اتجاه الذات المبدعة نحو الداخل أفرز العديد من الأساليب والتقنيات والتكنيكات الفنية، وهو ما يؤثر قطعاً في النوع الأدبي وفي بنائه العام وفي خصائصه النوعية التي تميزه عن غيره إذ يؤثر بشكل كبير في تغيير بنية الحدث أو طريقة الحكي، وكذلك رسم الشخصيات بمعنى أن سيطرة الغنائية في نص أدبي ما يضفي على بنية هذا النص سمات ومميزات لم تكن للنوع من ذي قبل، وقد تؤدي إلى خلق أنواع أدبية جديدة أو تسمح بوجود أنواع أدبية هجينة أو متداخلة مع غيرها (قصيدة النثر – الرواية الجديدة – رواية السيرة الذاتية – القصة/القصيدة – إلخ).

إن الغنائية بوصفها صيغة أو موقفاً أثْرت الإبداع والأنواع الأدبية المختلفة، فقد ساعدت على تطور الفنون وإغنائها، وساعدت المبدعين على الجمع بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، ومكنتهم من مناقشة ومعالجة كثير من القضايا التي ما كان لهم أن يناقشوها في إبداعهم لولا فضل هذه الغنائية.

إن موضوع الغنائية موضوع معقد ومتشابك يطرح العديد من القضايا، وهو موضوع لا يمكن سبر أغواره إلا بدراسة تداخل الأنواع وتفاعلها ودراسة شعرية النصوص وكذلك الإلمام بالتحولات الاجتماعية وعلاقتها بالتشكيلات الجمالية والأبنية الفنية للأعمال الأدبية، وموقف الذات وموقعها من هذا كله.

إن الغنائية بوصفها صيغة أو موقفاً أثْرت على الإبداع والأنواع الأدبية المختلفة فقد ساعدت على تطور الفنون وإغنائها وساعدت المبدعين على الجمع بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي ومكنتهم من مناقشة ومعالجة كثير من القضايا التي ما كان لهم أن يناقشوها في إبداعهم لولا فضل هذه الغنائية

كما أن موضوع الغنائية موضوع مهم، إذ تكمن أهميته في أنه يعد مدخلاً حقيقياً لفهم هموم الإنسان العربي وطموحاته إن الغنائية في الأدب العربي تعد المعيار الحقيقي للتحقق من خصوصية الأدب العربي من عدمه. لذا فهو موضوع يتطلب من الدارسين والمهتمين بالأدب الالتفات إليه بعمق.

الهوامش:

١) محمد مندور، «فن الشعر»، المكتبة الثقافية، عدد ١٢، مطابع دار القلم. ص ٦ – ٧.

٢) خيري دومة، «تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ١٩٦٠–١٩٩٠»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١ القاهرة ١٩٩٨ _ ص ٤٩.

٣) راجع «بدوي طبانة»، النقد الأدبي عند اليونان، دار الثقافة، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص ٢٠ – ٢٢.

٤) الطاهر أحمد مكي، «الأدب المقارن: أصوله وتطوره ومناهجه»، دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٩٧ ص ٤٥٩.

٥) الطاهر أحمد مكي، «الأدب المقارن: أصوله وتطوره ومناهجه» مرجع سابق ص ٤٥٩.

٦) شكري عياد، «القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، دار المعرفة، القاهرة ١٩٧٩، ص٩.

٧) شكري عياد، القفز على الأشواك «هجاء الزمن الميت»، مجلة الهلال، القاهرة، عدد نوفمبر ١٩٩٠، ص ٣١.

٨) شكري عزيز الماضي، «أنماط الرواية العربية الجديدة» سلسلة عالم المعرفة عدد (٣٥٥)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر ٢٠٠٨، ص ٣٩.



مبادرة

بعد انتهاء فعاليات معرض بيروت الدولي للكتاب، قرأت إحدى المقالات التي تتضمن اقتراحاً جديراً بالتنفيذ، مفاده أن تبادر المؤسسات الثقافية العريقة في الإمارات العربية المتحدة إلى دعم «رياض الأطفال» في المخيمات الفلسطينية خاصة وذلك بإرسال نماذج من إصداراتها حيث الحاجة ملحة إلى إعادة نشر ثقافة سوية في عقول الجميع صغاراً وكباراً، ومن إيجابيات المبادرة - إذا ما تمت - أنها تشكل تعريفاً موضوعياً بالإمارات لجهة وجهها الثقافي والمعرفي والتراثي.

أيام مرت وتلقيت عدة اتصالات من إعلاميين ومثقفين - منهم من عمل في الإمارات، وآخرون زاروها أكثر من مرة، وشاركوا بفعاليات وأنشطة - جعلتهم على معرفة تفصيلية بالواقع الثقافي الإماراتي والحراك اليومي في هذا المجال.
ويدرك بعضهم أن خطوات إيجابية تمت إبان دورات سابقة لمعرض الشارقة الدولي للكتاب، ومعرض أبوظبي للكتاب تمثلت بجمع كميات كتب من دور النشر العربية لدعم مكتبات فلسطين المحتلة هذه الهبات الثقافية وخواتيمها لم تتابع إعلامياً أو إدارياً لتقييم التجربة ونتائجها في ذلك الحين.

الآن تتجدد الدعوة - الاقتراح - بل أزيد عليه ليتسع، حيث يشمل تزويد رياض الأطفال، المدارس، الأندية والمراكز الثقافية - إن وجدت - في قرى عربية عدة بمجموعة من إصدارات المؤسسات الثقافية في الإمارات، لتشكل نواة مكتبات عامة، حيث إن تلك المواقع والمراكز تقع في بلدان تعاني أزمات عدة أبرزها انقطاع شبه دائم للكهرباء وغلاء بمستوى المعيشة بحيث ينظر للكتاب كمادة كمالية للاقتناء، لكن في حال توافره يتم «التهامه»، وذلك لغياب قنوات ومنافذ الترفيه والتسلية والفائدة (انقطاع دائم لقنوات التلفزة، عدم توافر الحدائق العامة ومراكز الترفيه، انعدام وجود المتاحف في المدن الكبرى والقرى والضواحي... إلخ).

إن تنفيذ هذا الاقتراح - المبادرة - يحتاج فقط لمن يعلق الجرس، قرار بسيط لكنه مهم - ودريهمات أجور الشحن لا تكاد تذكر أمام الفائدة المعنوية التي سيكسبها القراء من أجيال متفاوتة وفي بلدان متعددة. قيمة المنشورات والإصدارات تكمن في تعميمها ووصولها إلى الشرائح المستهدفة وهي كثيرة في وطننا العربي.
كما أن للمؤسسات الثقافية الحق في التقدير المعنوي الذي يمكن اكتسابه من خلال هكذا مبادرة. لنعمل على إضاءة شمعة في ظلام دامس تعانيه مواقع عدة في وطن كبير ننشد له الازدهار واستمرار العطاء حضارياً.

أسامة طالب مرة

المفهوم الدلالي للجبل في النص الشعري

سيف الرحبي مثالاً

إبراهيم اليوسف

مقدمة:

إن من يعد إلى تجربة الشاعر العماني سيف الرحبي يجد أن ثمة علاقة حميمة تربطه بعالم الجبل، حيث إن بواكير نصوصه الأولى التي ضمتها باكورتاه الأوليان - ولن نقول باكورته - الجبل الأخضر - نورسة الجنون اللتين صدرتا في دمشق في العام ١٩٨١، لم تكتفيا بالإشارة إلى الجبل، بل إنه أفرد مجموعة أخرى في العام ١٩٩٦ بعد ست مجموعات شعرية صدرت له، كي يكون عنوانها «جبال». وإن هذه العلاقة لا تزال مستمرة حتى نصوصه الأخيرة.

الشاعر سيف الرحبي، الذي شغف بعالم الجبل واستهواه كعلامة واضحة من خلال شموخه، وأنفته، وقوته، وجبروته، وجلده، وهو يرسخ دعاماته عميقاً في المكان لا يبرحه، أنى واجهته عاصفة، أو ريح، أو سيل عارم، ومهما كللته من ثلوج، فهي لن تزيد إلا من وقاره، وعنفوانه، وبهائه، وعزته وسؤدده.

إن عالم الجبل، كان على مدى التاريخ، عالم هؤلاء الجبابرة الذين تغويهم أسراره، فيلجؤون إليه، وهو يحتضنهم، كي يفكوا بعضاً منها أنى استطاعوا، كي يروا أنه ملاذ للأباة من الآدميين، وكريم الطير، بل الكواسر، والزواحف، والدواب، والأشجار، لا يكف يعلن عن ينابيعه التي لا يتلكأ ماؤها الزلال عن بياضه، وإجابته عن سؤال الظمأ.


سيف الرحبي

وإذا كان الشعر العربي، منذ القديم قد تناول الجبل، من خلال اكتنازه على خصيصة القوة، والبأس، فإن الشعر الجديد حاول الدنو من شعابه وذراه وسلاسله كي يجعل منه رمزاً يتماهى مع سواه من رموز، تحتفل به القصيدة الجديدة، على أيدي بعضهم، من أمثال الشاعر سليم بركات.

حيث السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة:

إذا كان مفهوم المكان يتأصل على نحو خاص في النصوص الأخيرة للشاعر سيف الرحبي ـ ومن بينها مجموعته الأخيرة «السحرة ينادون بعضهم بأسماء مستعارة» وذلك كامتداد لرؤيته المكانية التي لا يتلكأ قارئه في تلمسها منذ أول نصوصه، من خلال ارتفاع المكانية عن جغرافية الفضاء المؤطرة.

ثمة مفردات مكانية كثيرة، يمكن للقارئ الاستدلال إليها في نصوص هذه المجموعة، وهي كلها تشكل الفضاء المكاني الأرحب الذي يتناوله الشاعر ضمن عناوينه المتعددة التي تتجاوز مكانه الأول الذي فتح عليه عينيه، وها هو يعود إليه، يعايشه - يومياً - دون أن ينسى ما عرفه من عناوين، فيما قبل، ولا يزال مسرد المفردات التي تشكل هذا الفضاء في تنام واطراد.

وإذا كان الشاعر الرحبي قد خصص - من قبل - أكثر من عنوان من عنوانات مجموعاته الشعرية «الجبل الأخضر - الجبال» ١٩٨١-١٩٩٦ وبين تاريخ إصدار كلتا المجموعتين مسافة زمنية هي خمسة عشر عاماً، فإن رائحة الجبال، وظلالها العالية، ودنوها من الغيوم التي تكللها، وغرقها في الأفق الساحر، بشهادة الكواكب في مداراتها الهائلة، لا تزال تمارس غواياتها، وسطواتها على روحه، فقد موّضأي العنوان

عن تضمن الجبل، مجازاً، أو صراحة، بالتعويض عنه من خلال تخصيص إهداء المجموعة إلى الجبل، وهو إهداء إلى جماد، يحاول أن يؤنسنه، ويخرجه عن طوره طوداً أبياً، قريباً من عالم الشاعر، بل مقرباً من الشاعر، أو داخلاً في دورة غموضه، يقول في إهدائه:

إلى...
(كل هذه الذرى
ولا أحد
تركله رغبة الصعود إلى جبل)
إلى الجبال الساجية
في ليلها السرمدي

ثم يوقع الإهداء باسمه، والاسم هنا لا يأتي فائضاً، بل دلالة على تشبثه بالإهداء، كموقف، ما دام أنه يطرح هنا جملة دلالات تتشظى دفعة واحدة، وهو يعيد الجبل إلى مفرداته كذرى متعددة، أمام غياب شهوة الصعود إلى أحد كي يرتقي في عليائه.

ولعل إهداءه المجزأ هنا إلى قسمين حين يجد أن ما ضمنه بين هلالين () لا يشفي غليله، وهو في حضرة جبله العارم، فإنه يترك –فضاء أبيض- قبل أن يعود ويكرر الإهداء، مرة أخرى:

إلى الجبال الساجية
في ليلها السرمدي

إن الإهداء بمكونيه بجزأيه يتضمنان موقفاً معرفياً من الشاعر تجاه رمزه الذي يتناوله في لحظة استثنائية، فهو موزع في الجزء الأول من الإهداء إلى ذرى –جبال- متشظياً عن كلمة جبل، التي يوردها قبل إغلاق الهلال مباشرة كي يبعثر معد إهداء فرعي ثانوي إلى الجبال الساجية، متبوعاً بالبياض آنف الذكر، بيد أن هذا الجبل بات على خلاف ما يريده له الشاعر فهو أعزل، ساج، غارق في لجة الليل السرمدي، بل إن لا أحد تركله رغبة الصعود إليه لمعانقته في عليائه، وهو ما يثير حفيظة الشاعر حين يرقى في علة رمزه المقدس وسقوط العلاقة المبتغاة بينه ومن يوجه إليه الخطاب، وهو من لا بد أن يكون معنياً بالجبل، كرمز تليد.

إن الجبل كرمز، يستدعي إلى الذهن علوه، هذا العلو الذي لا يمكن فهمه إلا في إهاب شموخه وإبائه، ما يسبغ على من يتمثله بعضاً من الخصال التي ينطوي عليها، وهو في هذا يقابل نقيضه الذي لا يتلكأ الشاعر يسميه: الوادي –وهو يركع تحت أقدامه، بشهادة السفوح، والهضاب، بل والبيارات التي تستظل بالجبل، ولعل الوادي كرمز يتم استدعاؤه أنى كانت هناك ظلال للجبل، ها هو الشاعر يقول:

كان على الأفعى الخبيئة في ظل «الروغ»
بوادي سمائل
أن تكون أكثر يقظة
أمام الفأس المسنون للطفل الجبلي
كان على الخروف أن يرتدي قناع المحارب
حين يضمحل القطيع
وماذا عن السحابة العزلاء
التي أراها تطلع الآن من خلف الجبل القريب
ماذا عن حفيف الكوابيس الشجر يتمايل في نومه
عن رجال ينزلون من السماء.

إن كلمة جبل تتكرر في أول قصيدة تضمنتها المجموعة الشعرية مرتين مرة كنسبة وأخرى بشكل صريح وهي «كي تعود اليمامة» ص ١٥. وإن مفردة الجبل وردت مرتين في القصيدة الثانية ترتيباً في المجموعة «ليل المقتولين على الضفاف» ناهيك عن تكرار كلمات مثل السفح وما يدل على الجبل، أو ما يشكل مفرداته كالذرى إلخ في قصيدة «كي تعود اليمامة» ص ١٥.

إن الجبل كرمز، يستدعي إلى الذهن علوه، هذا العلو الذي لا يمكن فهمه إلا في إهاب شموخه وإبائه، ما يسبغ على من يتمثله بعضاً من الخصال التي ينطوي عليها وهو في هذا يقابل نقيضه الذي لا يتلكأ الشاعر يسميه: الوادي –وهو يركع تحت أقدامه، بشهادة السفوح، والهضاب

إن مفردة جبل هنا، تخرج من مشهديتها كمكون جغرافي، أو مفردة سياحية، عابرة، متعدد إلى أبعد من ذلك بل أبعد من مكانيتها الباشلارية –نفسها- المرموزة أصلاً، ١٥. لتكون رمزاً أعلى رمز، من خلال إرث المفردة في ذهن كل من يعرفه، وما لها من أبعاد، ودلالات، ولاسيما أنها دخلت هنا في حوجلة السحرة، وعوالم بخورهم، وإيماءاتهم، وحركاتهم، لكي يهمنا في النهاية خلاصة الظل المشهدي مكثفة، تتجاوز إهاب ما هو معرفي، يقرأ في ضوء العلاقة العادية بين المفردات التي تشكل مجرد عبارة، خارج تفاعل الصور الشعرية ضمن عمارة النص، على نحو كامل.

وإذ يعرف القارئ أن الشاعر ضمّن المجموعة الشعرية نصين متتاليين عن أبويه هما: الأب في قبره ينام –ص ٤٧، الأم- ص ٤٩ وهما والداه تحديداً، والأقرب إليه، كما يفترض، بل

راح يهديه إلى الجبل، بذراه، وهو ساج، رغم أن الأب هو أبعد من الجبل، حيث يقول كما يقول العنوان في قبر مينام، بل إن أمه نفسها، قد أنهكها الفراق، إلا أن الجبل سرعان ما يظهر وهو يتحدث عن عوالمه الحميمة:

كان يحاول مد رجليه أكثر من طاقته، استنفار جسده للآخر في تحول مغيب تحت القلعة الحصينة على ذروة الجبل الذي زرته سجيناً فيها أواخر الستينات كان يمضي مستنفراً كل ما تبقى له من خلايا وأعصاب، مستنفراً ماضيه ضد الموت والفناء، ضد الخذلان الذي يستشعره الجسد في نهاية تطوافه ص ٤٧.

إن الأب رمزه الآخر، الذي كان سجيناً في قلعة، في ذروة الجبل، وهو يستنفر أدوات مجابهته للفناء أو الموت، وكيف لا؟ مادام سجنه عالياً -هكذا- في ذروة الجبل...!؟

وها هو يستحضر أمه التي يقدمها لنا في لحظة تعبها، وذبولها، وهي تهذي بجمل متقطعة من هنا وهناك تختلط فيها الأزمنة والأماكن:

تسألني عن حياتي وأحوالي وأناس لم ألتقهم منذ أعوام طويلة تتراءى لي دهوراً، وأحقاباً، منذ عهود الطفولة البعيدة حين كانت تحرث القرية جيئة وذهاباً وعلى مصاطب الجبال الدكناء التي تنحدر على صفحة فجرها الأول طيور القطا والصبا. ص ٤٩.

إن كلمة الجبل مفردة أو الجبال مجموعة، أو الطود أو الجبلي -كنسبة إلى الجبل- لتتكرر سبعاً وثلاثين مرة، عدا ما يشير إلى الجبال من ذروة -سفح- تل وحتى هضاب، تلال التي يكثر ذكرها بين حين وآخر، ضمن معجم مفردات الطبيعة الهائلة التي تحتاج دورها إلى إحصاء خاص، لقراءتها، واستبيان دلالات هيمنتها على الفضاء النصي لدى الشاعر على هذا النحو.



وإذا كان الجبل عالماً، خاصاً، مقابل عالم السهل، أو عالم البحر، الذي لا ينسى نصيبه منه، بل يشغله، هو الآخر، إلا أن هذا العالم يظل مثار شغف وولع الآدمي، على مر الدهور، يقرؤه كل بحسب مدركاته، كي يكون للشعر دروبه إليه، وهو في ثرائه، ملاذ للشاعر، كما هو ملاذ أمين من عواصف، وأعاصير

مؤكد أن تكرار كلمة جبل، بهذا الشكل، لم تأت، كما أسلفنا اعتباطاً، لأن مفهوم الجبل متوغل في أعماق لاوعي الشاعر، وإن كان توظيفه وفق دواعي لحظة الكتابة الشعرية، يظهر على امتداد الشريط اللغوي للمجموعة الشعرية متعدداً، متجدداً، غير مكتف بمجرد بُعدٍ داخل إطار الرمزية المستنفدة الصماء، بل متشظياً، كشعاب، وذرى، وجبال، لا سيما وهو يقرأ لحظته الحاضرة في ضوء اللحظة الغابرة كي يمضي معدداً انكساراته، وأوجاعه، حالماً أن يعيد جبله إلى الصورة التي يريدها له، وهو يجتذب الظلال الآدمية، تستحم في ظله الكبير.

وإذا كان الجبل عالماً، خاصاً، مقابل عالم السهل، أو عالم البحر، الذي لا ينسى نصيبه منه، بل يشغله، هو الآخر، إلا أن هذا العالم يظل مثار شغف وولع الآدمي على مر الدهور، يقرؤه كل بحسب مدركاته كي يكون للشعر دروبه إليه، وهو في ثرائه، ملاذ للشاعر، كما هو ملاذ أمين من عواصف، وأعاصير، ومخاطر تحدق به، ها هو يفتتح نصه الذي يحتل عنوان المجموعة ويتكرر بهذا المقطع الأكثر دلالة على شأو الجبل ومكانته:

...
...
الجبال عرين الذكرى
تفقس النسور بيوضها
الأقرب إلى لون الرمال والصخور
من فرط ما ارتطمت بالأزلية
...
..
أيام تتلوها أيام
ونحن نحدق في هذا الوثن
الممدد على أرض الأنبياء.

إن الجبل الشاهد على تفاصيل البرهة المعيشة، والخارج من جماد التشيؤ له وطافح برائحة التاريخ، مادام عريناً له، ومادام ذلك المكان الذي تخيرته النسور كي تفقس بيوضها فيه (دون أن تفارقه البتة صورة سجن أبيه) وليستعير الاستمرار الفينيقي في مواجهة هولة ميدوزا التي تعمل في الاتجاه الآخر، وهي تحول من ينظر في عينيها إلى حجر.

لم أعد أتذكر شيئاً
عدا كوني موجوداً في زاوية من إبط هذه الميدوزا، رأسي من بقايا القمل في سجن البارحة، أتحدث وأشباحي الكثيرة التي تمرح سعيدة وتقفز كالجنادب تحت مطر الربيع الذي لم أذق طعمه منذ قرون.

تكوين حلم

المسافة بين الألق والأحزان

نوره شاهين

«اتخذ الخطوة الأولى بالإيمان، لست مضطراً لأن ترى السلالم التالية كلها.. فقط اصعد الأولى»
مارتن لوثر كينج

في القول السابق لمارتن لوثر كينج إشارة إلى حتمية البداية والحلم، ومن ثم النجاح، فأصعب خطوة هي البداية ثم يسهل ما يليها من خطوات، فهل يمكن للإنسان في وقتنا المليء بالتناقضات أن يحلم ويكون متفائلاً في نسج حلمه ورؤياه، وماذا إذا كان ذلك الإنسان شاعراً مرهف الحس رشيق الكلمات، وما هو ذلك الحلم.. هل حدثنا الشاعر عن تفاصيله..؟ ومن أين استمد ينابيع حلمه وغذائه..؟

نحن أمام مجموعة شعرية مميزة، وكان تميزها سبباً لفوزها بالمركز الأول في الشعر في جائزة الشارقة للإبداع العربي، ولعل ما يتبادر إلى الذهن إذا ذكر الشعر حالياً.. سيل من الدموع والأحزان، ومتاهات لنفس حائرة وألغاز تحتاج إلى تفسير وما يتصف به الشعر وعوالم الشعراء هذه الأيام غالباً، ولكننا في ديوان الشاعر صهيب محمد خير يوسف والمعنون بـ «تكوين حلم».. نجد قلباً متفائلاً، ونفساً واثقة وحلماً ينسج بخيوط من أمل، ولا يخلو الأمر من بعض الجمل الشعرية الحزينة المتناثرة هنا وهناك، وذلك لأن من طبيعة الحياة أن تحزننا أحياناً، فمنا من يستسلم للحزن ومنا من ينفض الحزن ويبدأ من جديد.

في معظم قصائد الديوان والتي تندرج تحت شعر التفعيلة أشار فيها الشاعر إلى حلمه، سواء مصارحة في عنوان القصيدة أو تضميناً في ثناياها، وذلك من دعائم الديوان الأولى، ثم ترتسم ملامح الدعامة الثانية بابتعاد الشاعر عن أسطوانة الأحزان والآهات والمتاهات والحيرة والرموز الغامضة إلى غيرها من عادة الشعراء في أشعارهم اليوم، وليس معنى ذلك كراهية التعبير عن الحزن والألم والمعاناة، فهي صفحة موجودة في حياة كل إنسان، من منا لم يبك يوماً أو يشعر بضياع وحيرة طال ذلك الأمر أم قصر، ولكن من المزعج الإغراق فيه والإدمان عليه. فأنت أمام شاعر واضح في رؤيته، يريك ألواناً كألوان قوس قزح، فالقلب أخضر في أحاسيسه ومشاعره والروح نورانية سابحة في فضاء من الإيمان والصفاء، والرؤية شفافة كزرقة الموجة الوليدة القادمة من بعيد والجمل الشعرية رقيقة عميقة شجية. وإذا تساءلنا عن مصدر التفاؤل والتوازن في مشاعر الشاعر والتي انعكست على قصائده في الديوان، سنجد الإجابة تتكشف رويداً رويداً من بداية الديوان بالتدريج، ويمكن تلخيص ذلك في ثلاث نقاط هي حب الوطن والجانب الروحاني والتعلق برموز دينية وتاريخية أثرت في وجدان الشاعر.

ففي سياق حب الشاعر لوطنه، وهو أحد مجدافي التفاؤل في نفس الشاعر تطالعنا أولى قصائد الديوان «بين القناديل» وفيها يبدو الشاعر محباً لوطنه دمشق متغنياً بجمالها خاصة مسجدها الأموي وأصوات الأذان منساباً بين مبانيها فيقول:

ورأيت المآذن تتكئ الياسمين،

تلوح بالسنديان إلى بردى،

208

جائزة الشارقة للإبداع العربي

الإصدار الأول | الدورة 12 | 2008

الأول في مجال الشعر

تكوين حلم



صهيب محمد خير يوسف



وتردد بين القناديل تكبيرها

في مهب السفر

أما المجداف الثاني فهو الجانب الروحاني الذي يتجلى بقوة في الديوان، ففي قصيدة (إلى الله) يقول الشاعر:

إلى الله حين يكون المساء تقيا

وتكتمل العبرات

يمدون أيديهم في خشوع

يفرون منه إليه

وباباً فباباً يدقون

تطهر أرواحهم في الصعود إلى الكوثر العذب

والمغفرة

وتذكرنا هذه الأسطر الشعرية بالقصيدة المعروفة للشاعر عمر الأميري -رحمه الله- (مع الله)، وما فيها من شفافية وروحانية. وفي قصيدة «في الطريق إليه» يبدو تعلق الشاعر بشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم وبصحبه الكرام -رضي الله عنهم- وحبه للسيرة النبوية وأحداثها الجليلة مثل هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم، وتظهر شاعرية الشاعر في اختياره لأصعب اللحظات في الهجرة النبوية ألا وهي عند خوف سيدنا أبي بكر على الرسول صلى الله عليه وسلم حين وقف كفار قريش بمحاذاة الغار، ومع ذلك طمأن الرسول صلى الله عليه وسلم الصدّيق بكلمته الخالدة «إن الله معنا» والتي خلدها

القرآن الكريم إنها بالفعل من أهم لحظات الزمن التي مرت على تاريخ البشرية.. يقول الشاعر في هذا الصدد:

في الغار كان نبي وصاحبه
يرفعان دعاء سجودهما
يلمسان خيوط السكينة بعد الدعاء
ليقتربوا الآن كالهمس:
ثمة معجزة ستواجههم بتفاصيلها:
إنه معنا .. فاطمئن

وتبدو الرموز التاريخية والدينية، تضيء له الطريق، وتبعده عن الاهتزاز أو الضياع فهو يعرف من أين يبدأ وإلى أين ينتهي به الطريق .. فمثلاً في قصيدة «في الطريق إليه» وتغنيه بشجاعة عمر بن الخطاب رضي الله عنه - عندما هاجر إلى المدينة جهاراً ولم يهاجر متخفياً كبقية المهاجرين خوفاً من فتك قريش، فيقول:

«ربنا الله»
قال وسافر في هيئة الشمس
أي واضحاً كامل النور سار عمر
مر ذات نهار على آلهات قريش
ولم يعل من يومها هبل
مر ذات نهار .. جميلاً بإيمانه حين مر

أيضاً ذكر مثالاً رائعاً لصحابي جليل آخر هو صهيب الرومي الذي تخلى عن ثروته كلها مقابل أن يتركوه يهاجر إلى المدينة أخبرهم بمكان أمواله المخبأة ..

ومن الناس من يشري نفسه
تبعوه
ولكن في يده بعض ما يعبدون
خذوه وخلوا سبيلي
أنا لن أعود
فعودوا لما تعبدون
ومن الناس من يشتري نفسه
ومن الناس مستضعفون
على سجنهم يسجدون

كل ماسبق يوضح حالة الاتزان والرغبة في الحلم وعدم اليأس والسخط من الدنيا وأحوالها..

تفاصيل الحلم..

يفاجئنا الشاعر بأنه لا يعطينا تفاصيل حلمه.. ويكتفي بوصفه بشكل عام.. وذلك في بداية الديوان.. فنجده يقول في قصيدة (صحوة حلم):

للتوحد في صحوة الحلم كن جامحاً وأنيقاً كحلمك،
واتبع حنينك حين تنادي الغياب
وفكر:
أيكفي السقوط الأخير لأطوي من أجله كل حلمي؟!

فالشاعر يشير إلى الحلم معنا المجرد يمكن أن يكون حلمي أو حلمك أو حلم شخص آخر، فلكل منا حلمه الخاص، وربما يكون الحلم بالحرية والخير والجمال..

وذلك التعميم أفاد الشاعر، فلم يدخلنا في خصوصيات معينة وفي نفس الوقت أرانا ذاته وما يعتمل فيها من زوايا اختارها بشفافية مشوبة بالجمال..

ولكنه يعود في آخر قصيدة ويكشف لنا عن بعض تفاصيل حلمه قائلاً..

لو يعلمون بأي بشرى كنت أحلم؟
كنت أحلم أنني أوتى الضياء..
وأن أسير مع الضياء وأن أحلق في الضياء
فربما أصبحت نوراً؟
سهران كي أجد الضياع
وكي أزف إلى الجياع عشاءهم،
إلى خيامهم بخوراً،
الحلم لي وطن القصيدة مشرق الكلمات..
في الأعتاب تلك الحب يغفو.. يغفو صغيراً..
يغفو فقيراً

وبالنسبة للمكونات البنائية، فمن نظرة فاحصة للديوان، يمكننا اعتبار نصوصه متوسطة الطول من شعر التفعيلة ومنا تعطيه من موسيقى والموسيقى الداخلية موجودة أيضاً بوضوح، التي تجعل للقصيدة وقعاً خاصاً في النفس والعقل، فمثلاً نجد قول الشاعر..

يكبر.. يمسح دمعة أم على حبة القلب:
لا تتألم
فلم ينته الحزن بعد
أمامك طوفان ليل، وخلفك جرح
وعيناك برق، وزندك سلم
إلى الله فاصعد
ويبتسم الطفل، تبتسم الأم، تهمس:
«حبة قلبي»
لا تتألم

بسهولة نشعر بالموسيقى الداخلية في تقسيم الشاعر للجملة الشعرية إلى أجزاء صغيرة، متشابهة في الوزن، وتسير قصائد الديوان على نفس الوتيرة، دون افتعال، أو تكلف، ومن أمثلة ذلك أيضاً..

جمرة في يده
وعلى وجهه أثر
لفتى كان في أحده
ينتبه
في ليلي الحنين
فيرفع أحزانه
جمرة جمرة.. بيده

ويستمد الشاعر كما رأينا وقود شاعريته من رافد الدين، وتعلقه برموز دينية وتاريخية، وأيضاً حبه لوطنه وملامحه التي يرسمها بحب ووفاء، ويعلن الشاعر دعوته لإمكانية الحلم.. وكان ذلك بمثابة خيط رفيع جمع كل قصائد الديوان، ووحّدها في اتجاه واحد.. مما أكسب الديوان قوة الشعر الخفية.

أهرام مصر الإسلامية

عمارة مدرسة السلطان حسن المملوكية

طه عبد الرحمن محمد



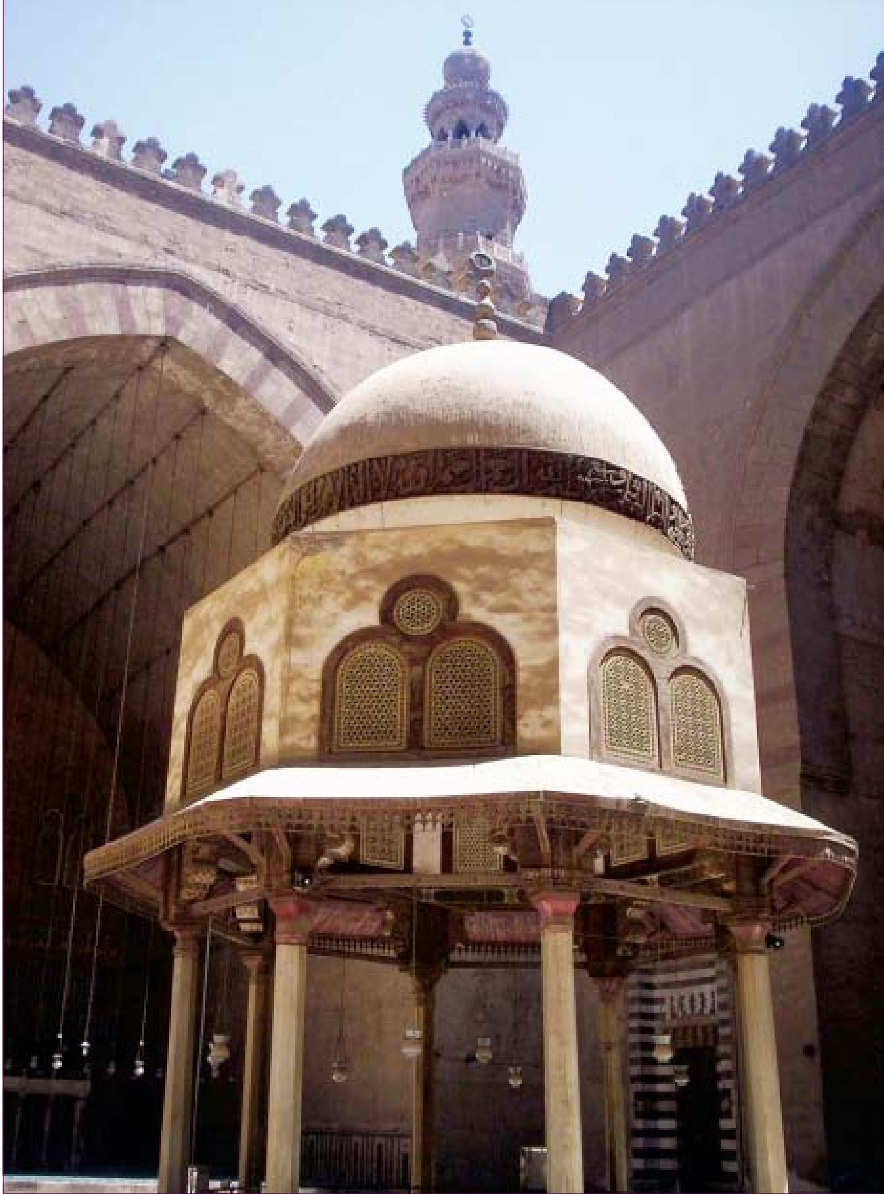
في قلب منطقة قلعة صلاح الدين بالقاهرة تقف مجموعة السلطان حسن بعمارتها المملوكية تطل على القلعة بتاريخها وعمارتها الأيوبية في تجانس أخاذ، غير بعيد عن المنطقة، وما تضمه من آثار ترجع تاريخها إلى هذين العصرين.
المجموعة تعرف باسم مدرسة السلطان حسن تارة وباسم جامع السلطان حسن تارة أخرى إلا أنها في المجمل تعبر عن تلك العمارة المملوكية التي راجت في منطقة القاهرة التاريخية، حتى أصبحت محط أنظار الكثيرين من زوار القاهرة، سواء كانوا ساسة أو مثقفين أو شخصيات عامة.

ولم يأت هذا من فراغ، سوى أن الموقع التاريخي، الذي أصبح في عداد الآثار الإسلامية بالمجلس الأعلى للآثار، أثراً يعكس عمارة تاريخية، وصرحاً معمارياً، احتفظ حتى يومنا هذا بالعديد من مظاهر العمارة المملوكية، على الرغم من تحديات الزمن، وتعديات الإنسان.

الموقع التاريخي أنشأه السلطان الناصر «حسن بن محمد بن قلاوون» في العام ١٣٥٦، وكان الغرض من إنشائه تدريس المذاهب الأربعة، ولذلك قام السلطان بتعيين المدرسين والمراقبين، وحدد لهم المرتبات، ووضع لكل مدرس ١٠٠ طالب يقوم بتدريسهم، وألحق بالمدرسة سكناً للطلبة المغتربين.

والسلطان الناصر يعد أحد أبرز سلاطين دولة المماليك، حكم مصر عام ١٣٤٧م (٧٤٨هـ)، بعد أخيه الملك المظفر حاجي وعمره ثلاث عشرة سنة، ولم يكن له في أمر الملك شيئاً لصغر سنه، بل كان الأمر بيد أمرائه.

وما لبث أن بلغ السلطان رشده فصفت له الدنيا واستبد بالملك إلى أن اعتقل سنة عام ١٣٥١ (٧٥٢هـ)، وظل في معتقله مشتغلاً بالعلم حتى أعيد إلى السلطنة مرة أخرى عام ١٣٥٤ (٧٥٥هـ)، وظل متربعاً على سدة الحكم إلى أن قتل عام ١٣٦١ (٧٦٢ هـ).
وقد بدئ في بناء هذا المسجد عام ١٣٥٦ (٧٥٧هـ) واستمر العمل فيه ثلاث سنوات بغير انقطاع إلى أن مات السلطان حسن قبل أن يتم بناءه، فأكمله من بعده أحد أمرائه وهو بشير الجندار والذي أتمه في العام ١٣٦٣ (٧٦٤هـ)، ولم يشأ القدر أن يدفن السلطان حسن في الضريح الذي أنشئ من أجله فدفن به ابنه الشهاب أحمد.



تفرد معماري

ويعد الجامع الوحيد بين جوامع القاهرة الذي يجمع بين قوة البناء وعظمته ودقة الزخرفة وجمالها، ما يجعل أثره قوياً في نفوس زائريه، إذ له خصائصه التي لا يشترك معه فيها غيره(١).

لذلك يصفه الرحالة المغربي «الورثيلاني» بأنه مسجد لا ثاني له في مصر ولا في غيرها من البلاد في فخامة البناء ونباهته. ولذلك

يعتبر المسجد، الذي تكلف إنشاؤه أموالاً طائلة - يقال إنها بلغت ٧٥٠ ألف دينار من الذهب حتى إن السلطان كان يبدو عاجزاً عن إتمام بنائه - من أعظم المساجد المملوكية وأجلها شأناً، فقد جمع بين ضخامة البناء وعمارة الهندسة.

والمسجد تتوفر فيه دقة الصناعة وتنوع الزخارف، كما تجمعت فيه شتى الفنون والصناعات، فيرى فيه الزائر دقة الحفر في الحجر ممثلة في زخارف المدخل ومقرنصاته العجيبة، بجانب براعة صناعة الرخام ممثلة في وزرتي القبة وإيوان القبلة ومحرابيهما الرخاميين والمنبر و«دكة المبلغ» وكسوة مداخل المدارس الأربعة المشرفة على الصحن ووزرات أعتاب أبوابها، كما يشاهد الزائر دقة صناعة النجارة العربية وتطعيمها مجسمة في كرسي السور الموجود بالقبة.

أما باب المسجد النحاسي المركب الآن على باب جامع المؤيد - القائم في شارع المعز - فيعتبر مثلاً رائعاً لأجمل الأبواب المكسوة بالنحاس، وهناك على أحد مدخلي القبة باب مصفح بالنحاس حشواته بالذهب والفضة على أشكال وهيئات زخرفية جميلة.

وأنشئ المسجد على نظام المدارس التعليمية؟ آنذاك ذات التخطيط المتعامد، ولذلك يوصف بأنه مدرسة يدخله الزائر من المدخل الرئيس إلى دركاه ثم ينثني يساراً إلى طرقة توصل إلى الصحن المكشوف.

بداخل المسجد أربع مدارس لتدريس المذاهب الأربعة (الشافعي والحنفي والمالكي والحنبلي)، كتب على كل من أبوابها «أمر بإنشائها السلطان الشهيد المرحوم الملك الناصر حسن بن الملك الناصر محمد بن قلاوون في شهور سنة ٧٦٤ هـ».

وتأتي القبة خلف جدار المحراب، بعد أن كانت تشغل أحد الأركان في المساجد الأخرى، وهذا الوضع ظهر في هذا المسجد لأول مرة، ويرجع تاريخ إنشائها إلى القرن السابع عشر حيث حلت محل القبة القديمة، وبأركانها مقرنصات ضخمة من الخشب.

وصف الجامع

تبلغ مساحة المبنى ٨٩٠٦ أمتار، وطوله ١٥٠ متراً، وعرضه ٦٨ متراً، وارتفاعه ٣٧.٧٠ متر، وبالمسجد مئذنتان رشيقتان بإيوان القبلة، كان من المقرر إنشاء أربع مآذن للمسجد إلا أنه سقطت الثالثة ولم يشرع السلطان الناصر في بناء الرابعة، لوفاته بعد إشرافه على بناء الثالثة.

المدرسة أو الجامع يطلق عليهما الأثريون أهرامات مصر الإسلامية، بناه الناصر بعد أن استتب له الأمر وأصبحت مقاليد الأمور في يديه واستمر العمل بها ثلاث سنوات دون انقطاع حتى خرجت على النحو البديع الذي يراه الزائرون لها من حيث البناء والعمارة.

وللمسجد أربع واجهات تقع الواجهة الرئيسة في الضلع الشمالي الذي يبلغ طوله ١٤٥ متراً وارتفاعه ٣٧.٨٠ متر ويؤدي الباب الرئيس للمسجد إلى مدخل يؤدي إلى الصحن وهو مربع الشكل تقريباً يبلغ طوله ٣٤.٦ متر وهو مفروش بالرخام وتتوسطه فسقية



للوضوء تعلوها قبة خشبية تقوم على ثمانية أعمدة، وهذه القبة أدخلها فريق الترميم والصيانة عليها، فلم تكن موجودة من قبل. ويصف المؤرخون مدرسة السلطان حسن بأنها صرح يتيه فيها المرء عجباً، وكأنه لم يبن مثلها في ديار الإسلام، ما يجعلها فخر العمارة الإسلامية، ليس في مصر وحدها، ولكن في العالمين العربي والإسلامي(٢).

ومن هذا ينظر المعماريون إلى المدرسة على أنها واحدة من أهم المنشآت المعمارية الدينية في القاهرة التاريخية، لما تتميز به من فن معماري في البناء، الذي يتخذ شكل المستطيل غير منتظم الأضلاع، وخال من جميع الجهات.

ويعتمد تخطيط المسجد على التخطيط المتعامد حيث يتوسطه صحن مفتوح محاط بالإيوانات الأربعة، كل منها مغطى بقبو، وأعمق هذه الإيوانات هو ذلك الذي يقع في

اتجاه قبلة الصلاة، ويضم المحراب المنبر، الذي يتخذ شكلاً معمارياً بديعاً.

ويضم الصحن أربعة أبواب، بواقع واحد عند كل ركن ويتميز مدخل المدرسة بباب ضخم نحاسي، بما يشعر الزائر بشموخ العمارة المملوكية بل وتفردها على غيرها من فنون العمارة الأخرى، وبدخول الزائر إلى ردهات المدرسة سرعان ما تفاجئه واجهة مصنوعة من الفسيفساء بأشكال هندسية إسلامية بديعة.





وإذا واصل الزائر سيره داخل المدرسة سيجد نفسه أمام ممر طويل منحن نسبياً، عولج بحيث لا يشعر الداخل بوجود أي انحراف، حتى يصل الزائر إلى صحن المسجد الذي ما إن يره أحد إلا احتار فيه عيناه أين تستقر في تلك اللوحة الفنية البديعة.

وبالقرب من الصحن تقع الميضأة المحمولة على ثمانية أعمدة من الرخام، وحول هذه الميضأة الإيوانات الأربعة المتعامدة – غرف من ثلاثة ضلوع – وبجوار كل إيوان باب لأحد المدارس المذهبية الأربعة، وخلف كل باب أربعة طوابق تضم ما يقرب من ١٥٠ غرفة للتدريس.

والناظر في هذه الإيوانات يلاحظ ثلاثة إيوانات متشابهة في بساطة التصميم وفي شكل المشكاوات المكفنة بالذهب والفضة، أما الإيوان الرابع، وهو الإيوان الشرقي «إيوان القبلة»، فهو الإيوان الوحيد المكسو بالرخام والحجارة الفاخرة الملونة.

وهذا الإيوان محاط بإطار من أعلى كتب عليه بالخط الكوفي سورة الفتح، وقد بلغت فخامة هذا الإيوان أن قيل إنه أكبر من إيوان «كسرى» الموجود بالمدائن بالعراق.

وفي منتصف الإيوان تقريباً «دكة المبلغ» – دكة عالية ذات سلالم صغيرة يصعد عليها

المبلغ لترديد تكبيرات الصلاة خلف الإمام _ وتميزت هذه الدكة بجمال أعمدتها الرخامية.

أما عن المحراب فتبدو فيه عمارة رخامية مزينة بقطع من النقوش الذهبية وعلى يمين المحراب يجد الزائر المنبر الرخامي الأبيض وهو ذو باب من الخشب المصفح بالنحاس المضلع النجمي.

الضريح داخل المسجد _ المدفون به ابن السلطان حسن «الشهاب أحمد» ذو قبة عالية تحفها المقرنصات وهي نقوش بارزة تشبه خلايا النحل توحي للناظر بالارتفاع، ويكسو جدران الضريح الرخام الفاخر، وبه مكتبتان تضمان أمهات كتب المذاهب الأربعة وحامل للمصحف الشريف مصنوع من خشب الصندل، ومكسو بالصدف.

حجرات الدراسة

وتطل على الصحن طبقات من الحجرات بعضها فوق بعض، فيما تقع غرفة الدفن خلف حائط القبلة، وهو ما يميزها بميزات التأثير السلجوقي على العمارة المصرية.

وقديماً لم يكن يقتصر الأمر على دراسة المذاهب الأربعة داخل الجامع، الذي جاء من هنا نعته بالمدرسة، لما كان يتم فيه من تدريس لمذاهب الفقه الأربعة، وكان هناك قاعة بجوار حجرات التدريس، وفي أعلاها تم تخصيصها لسكن الطلاب الذين يدرسون العلوم العقلية والنقلية.



وكان يتم تخصيص حجرة لكل ثلاثة طلاب من الدارسين لكل مذهب، فيما كان يتم تخصيص حجرات للمعلمين بجانب حجرة للطبيب المعالج وهما طبيبان أحدهما باطني والآخر للعيون.

ويتفق الخبراء على أن بالمسجد غريبة من الغرائب لم يحل لغزها إلي اليوم وهو أن الحجارة التي بأعلى الباب الموصل إلى رواق المدرسة الحنفية فيه تشابك من الوجه ومن الأسفل بحيث يستحيل أن يتم ذلك عملياً.

وقد سبق أن حاول العلامة «كريزول» فك هذا اللغز، وقام بكسر جزء من الحجر للتأكد من أن هذا ليس من قبيل الألوان أو التركيب ولكنه لم يصل إلى شيء وما زال الكسر موجوداً في الرواق الآخر (٣).

وبذلك تبدو مدرسة «السلطان حسن» أضخم وأعلى وأفخم المباني الأثرية بالقاهرة وأجمعها لمحاسن العمارة، حتى اعتبره البعض أبدع آثار القاهرة وأكثرها تجانساً وتماسكاً وكمالاً، وأجدرها بأن يقوم بجانب تلك الآثار المدهشة التي خلفتها مدينة القاهرة.

إحالات:

١_ نص في معرض وصف المستشرق الفرنسي «جاستون فييت»، (مدينة الألف مئذنة وصف لأبرز وأعرق مساجد مدينة القاهرة).

٢_ تصريح منشور للدكتور أحمد الزيات، أستاذ الآثار الإسلامية بكلية الآثار في جامعة القاهرة.

٣_ «جاستون فييت»، المدير السابق للمتحف الإسلامي بالقاهرة مطوية للمجلس الأعلى للآثار المصري.

الساموراي العظيم

سيرة يوشي تسونيه والظاهر بيبرس

ياسر شعبان

من الملاحظ أن الكلمات التي شاعت على مستوى رجل الشارع العادي في العالم العربي، والتي يتعرف من خلالها سطحياً – على اليابان والثقافة اليابانية؛ معظمها كلمات لها دلالات تثير الإعجاب والشغف والتطلع، فإلى جانب الكلمات المعروفة لدى رجل الشارع العادي، المصري والعربي، والتي تميز اليابان وثقافتها؛ مثل الساكيه، والسوشي، والجودو، والكاراتيه، وكامي كازيه، وهاراكيري، وكابوكي، وهوندا، وتويوتا، وسوزوكي.. وغيرها؛ نجد أيضاً كلمة ساموراي، التي تعني المحارب الياباني التقليدي القديم، وهي كلمة شاعت على المستوى العالمي في الفترة الأخيرة بفضل بعض الأفلام العالمية التي أنتجت حول هذا الموضوع، ومنها على الأخص فيلم The Last Samurai الساموراي الأخير الذي قام ببطولته توم كروز في أواخر عام 2003م.

ومن الملاحظ أيضاً أن لدى الإنسان والعربي فضولاً وحب استطلاع شديدين؛ حول كل ما يخص اليابان، ويكنُّ لهذا البلد البعيد احتراماً شديداً، خاصة أنه – وعلى مدى التاريخ – لم يكن هناك أي نوع من الاحتكاك العسكري، أو الصراع الذي قد يتسبب في ترسيب أي نوع من البغض أو الكراهية. أضف إلى ذلك أنه لم يكن هناك أي تبادل ثقافي واضح؛ أو تبادل تجاري يذكر على مر التاريخ مع اليابان، إلا في العصر الحديث.



ومن هذا المنطلق؛ اختار «د. أحمد فتحي»، أستاذ مساعد الأدب الياباني بجامعة القاهرة، واحدة من السير اليابانية المشهورة، وهي سيرة الأمير يوشي تسونيه، ليترجمها إلى اللغة العربية عن اليابانية مباشرة، استجابة لرغبة القارئ العادي في العالم العربي؛ في التعرف على هؤلاء المحاربين اليابانيين، من خلال سيرة أشهر محاربي الساموراي على مر التاريخ الياباني، حيث كان مينا موطو نو يوشي تسونيه بطل هذه السيرة شخصية تاريخية لعبت دوراً مهماً بالفعل على مسرح التاريخ الياباني في العصور الوسطى، أدى إلى تحول أساسي في مسار هذا التاريخ. وكذلك اختارت جمعية نوافذ للترجمة والتنمية والحوار نشر هذا الكتاب بالتعاون مع مؤسسة اليابان الثقافية، لما رأت فيه من سمات تاريخية وشعبية وفولكلورية تؤكد على المشتركات الإنسانية والثقافية بين شعوب العالم وتوطد أواصر الصداقة والتعاون بينها.

إطلالة تاريخية وثقافية

تسهم ترجمة هذه السيرة إلى اللغة العربية في تعريف القارئ العربي بهذه الحقبة التاريخية المهمة التي كانت تعتبر نقطة تحول كبيرة في تاريخ اليابان في العصور الوسطى.

وكذلك تقدم للقارئ العربي وجبة دسمة متكاملة للتعريف بالثقافة اليابانية في تلك الفترة، حيث إننا نستطيع أن نتعرف، من خلال أحداث هذه السيرة الطويلة على الثقافة الدينية الشعبية لعامة الشعب الياباني وقتها، خاصة الديانة البوذية التي تغيرت ملامحها بعد عبورها إلى اليابان من الهند؛ مروراً بالصين وشبه الجزيرة الكورية، بالإضافة إلى الديانة التقليدية الأصولية التي تتفرد بها اليابان؛ وهي عقيدة الـ «شنتو» التي تتركز على عبادة الأرواح المقدسة للأجداد الذين ماتوا؛ وعلى تقديس القوى الغيبية التي تتحكم في كل مظاهر الطبيعة. ومن هذه الوجبة الدسمة أيضاً نستطيع التعرف على الشعر الياباني التقليدي القصير تانكا وهايكو وخصائصه، حيث يتخلل السيرة عدد كبير من الأشعار التي تظهر مع معظم

المواقف الدرامية على امتداد السيرة يمكننا كذلك التعرف على مظاهر الطبيعة في اليابان، وعلى فصول السنة بها، ومظاهر الاحتفالات بتلك المناسبات الموسمية، والتعرف على أنواع الزهور والأشجار والطيور والحيوانات التي تميز تلك البيئة. ونتعرف كذلك على التقاليد العميقة الخاصة بالساموراي، وأخلاقيات الروح العسكرية اليابانية، وخاصة علاقة القائد بجنوده وطريقة تعامله مع أعدائه وفلسفة الانتحار الخاصة باليابانيين، وكذلك علاقة الرجل بالمرأة بشكل عام، وفي مجتمع النبلاء على وجه الخصوص، ونظام تعدد الزوجات والخليلات، ونتعرف أيضاً على الأسلحة التي كان يستخدمها الساموراي في ذلك الوقت، وملابس القتال وعدة الخيل؛ حيث نجد وصفاً مسهباً لتلك الأشياء قد يصل إلى درجة الملل، وكذلك نستطيع التعرف على أساليب الساموراي في القتال من خلال الوصف المسهب للمعارك.

فنون كتابة السيرة

وهذه السيرة واحدة من سير أخرى كثيرة كانت تروى في الأصل رواية شفهية باستخدام آلة وترية، ويقوم بروايتها بشكل خاص رهبان بوذيون فقدوا نعمة البصر، فتميزوا بالقدرة الفائقة على الحفظ، وانتشر كثير منهم في ربوع اليابان، وخصوصاً في منطقة شمال شرقي اليابان منذ بدايات القرن الثالث عشر الميلادي، يحكون للناس في القرى والنجوع، وفي أيام المناسبات والموالد الدينية؛ سيرة الأمير يوشي تسونيه وأتباعه المخلصين على وجه الخصوص؛ بغرض أساسي هو تأبين

تسهم ترجمة هذه السيرة إلى اللغة العربية في تعريف القارئ العربي بهذه الحقبة التاريخية المهمة التي كانت تعتبر نقطة تحول كبيرة في تاريخ اليابان في العصور الوسطى

أرواحهم، حيث ماتوا كلهم قتلى أو منتحرين. ولأن هذه السيرة قد قامت أساساً قبل تدوينها على التلاوة الشفهية المصحوبة بالموسيقى فإنها بذلك تشبه سير الأبطال الشعبية التي عرفناها عندنا في مصر والشرق، مثل سيرة الملك الظاهر بيبرس وسيرة ذات الهمة وسيرة أبو زيد الهلالي وغيرها من السير الشعبية المعروفة والتي مازال جزء منها يتلى في قرى الصعيد بواسطة المنشد أو عازف الربابة.

ملخص سيرة الأمير يوشي تسونيه

إن الإطار العام لأحداث هذه السيرة، وكذلك الشخصيات الرئيسة التي ظهرت فيها تكاد تكون مطابقة للتاريخ، إلا أن الحوارات التفصيلية والأحداث الدقيقة فيها من نسج الخيال في معظمها بالطبع، وكما ذكرت؛ فإن شخصية يوشي تسونيه؛ شخصية تاريخية كانت موجودة بالفعل ومعروف عنها تفاصيل كثيرة مثبتة تاريخياً، وقد ولدت هذه الشخصية التاريخية عام ١١٥٧م تقريباً، وتوفيت حوالي عام ١١٨٩.
وهذه التواريخ مطابقة لسرد هذه السيرة.. فحسب السيرة ظهر الأمير يوشي تسونيه في

الفصل الأول كطفل صغير عمره سنة واحدة، تصطحبه أمه جميلة الجميلات طوكي واغوزين مع أخويه الكبيرين يوري طومو ٧ سنوات وأوطووا كا ٥ سنوات في رحلة يائسة للهروب من ملاحقة الفرسان التابعين لعشيرة هيكيه، بعد أن قتلوا زوجها وأبا أولادها مينا موطو نو يوشي إي إيه الفارس الأكبر لعشيرة الـ جينجي، ولكنها علمت أن الراهب كيوموري، رأس عشيرة الهيكيه، قد احتجز أمها رهينة عنده وهدد بقتلها إذا لم تقم طوكي بتسليم نفسها له مع أولادها الثلاثة، وبعد أن وقعت في حيرة كبيرة، قررت الذهاب إليه بنفسها مع أولادها لترجاه وتستعطفه عله يرق قلبه، فيرجع عن قرارة بذبح أولادها؛ الذين هم سلالة غريمه المقتول، وذهبت بالفعل إلى قصر الراهب كيوموري في العاصمة كيووطو، فلما رآها فتن بجمالها؛ فجعلها واحدة من نسائه، فضحت هي بسعادتها، لكنها استطاعت بذلك حماية أرواح أمها وأولادها، ولما كانت تخشى من غدر كيوموري؛ فقد أرسلت أولادها الثلاثة بعد فترة وجيزة إلى جهات متفرقة من اليابان بحجة تعليمهم وتنشئتهم، فأرسلت ابنها الأكبر يوري طومو إلى شرقي اليابان، وأرسلت ابنها الثاني إلى وسط اليابان، بينما أرسلت طفلها الأصغر يوشي تسونيه إلى جبل مقدس في ضاحية نائية من ضواحي العاصمة لكي يتنسك ويصير راهباً، وبعد مرور عدة سنوات، وبعد أن صار يوشي تسونيه صبياً؛ التقى في ليلة من الليالي بواحد من أتباع أبيه المخلصين بالجبل، وهو الذي استثار نخوته كي يهب للأخذ بالثأر من عشيرة هيكيه الذين قتلوا أباه وكبار رجال عشيرة جينجي، وصاروا يسيطرون على معظم مقاطعات اليابان، ومن هنا بدأ الصبي يتدرب على القتال بسيف

ذهب ينادر تشوبه القدسية في منتصف كل ليلة، بعيداً عن عيون رفاقه من الرهبان، حتى تم اكتشاف أمره. وهنا قرر الهروب من الجبل للبدء في جمع أبناء عمومته، ولمّ شتات الجيل الثاني من عشيرته بعد جيل أبيه، والشروع في التحضير للانقلاب على عشيرة هيكيه. وبعد مغامرات كثيرة ومثيرة وبعد أن أظهر براعته وبسالته في القتال استطاع في النهاية أن يلتقي بأخويه، وصار أخوه الأكبر يوري طومو هو الزعيم الجديد للعشيرة يتولى إدارتها سياسياً بينما صار يوشي تسونيه يتولى القيادة العسكرية، معتمداً على ذكائه الشديد وعلى حب أفراد العشيرة كلها له حتى انتهى الأمر بالقضاء على عشيرة هيكيه بعد عدد من الوقائع العسكرية، وحتى مات في النهاية الإمبراطور الصغير الذي كانت تحميه تلك العشيرة المناوئة، ليعود الإمبراطور الأب –والذي كان قد ترك الحكم لابنه– ليحكم زمام الأمور مدعوماً برجال عشيرة الـ «جينجي». لكن ما حدث بعد ذلك أن واحداً من القادة البارزين في عشيرة جينجي قام بعمل وشاية بين يوشي تسونيه وأخيه الأكبر يوري طومو، حيث إنه أوعز إلى الأخير أن أخاه الصغير صار يطمع في السلطة السياسية بعد أن حقق انتصاراته العسكرية، وبعد أن جمع كل فرسان الساموراي حوله، ودانوا بالولاء له، فانقلب الأخ الأكبر على أخيه ودخل الشيطان بينهما، فلجأ الأخ الأكبر إلى الإمبراطور يطلب منه إصدار فرمان بالقبض على يوشي تسونيه المارق المتمرد.

وبعد صدور ذلك الفرمان اضطر يوشي تسونيه إلى خوض رحلة هروب طويلة إلى شمالي اليابان، حيث يوجد الأمير هيديه هيرا بقوته وسطوته، والذي يدين بالولاء له. وقد اصطحب في رحلته تلك ستة عشر من الفرسان المخلصين على رأسهم الراهب الضخم أسمر البشرة بنكي، وقد أفردت لرحلة الهروب تلك مساحة كبيرة من السيرة زادت على النصف، وكان معه في رحلة الهروب تلك زوجته الشرعية بالإضافة إلى خليلتين أخريين.

> وهذه السيرة واحدة من سير أخرى كثيرة كانت تروى في الأصل رواية شفهية باستخدام آلة وترية، ويقوم برواياتها بشكل خاص رهبان بوذيون فقدوا نعمة البصر، فتميزوا بالقدرة الفائقة على الحفظ، وانتشر كثير منهم في ربوع اليابان، وخصوصاً في منطقة شمال شرقي اليابان منذ بدايات القرن الثالث عشر الميلادي.

وبعد مغامرات كثيرة تخفّى خلالها الجميع في شكل رهبان الجبل استطاعوا بعد مشقة أن ينفذوا من خلال نقاط التفتيش الجبلية المحصنة، حتى وصلوا إلى بلاد الشمال حيث استقبلهم الأمير هيديه هيرا، وآواهم مدة خمس سنوات. لكن الحال تبدلت بعد أن مات الأمير هيديه هيرا، وبعد أن تنكر أولاده لوصيته: وخانوا الأمير يوشي تسونيه، واتفقوا مع الأمير يوري طومو على أن يسلموه له في مقابل الحصول على الأطيان والأبعاديات، وقاموا بمحاصرة يوشي تسونيه ورجاله بآلاف الفرسان في قصره الخاص الصغير وبعد قتال عنيف غير متكافئ من ناحية الكم: مات كل الرجال مع سيدهم الأمير وزوجته وابنتيه الصغيرتين ومات معظمهم بطريقة الانتحار ببقر البطن بالخنجر أو السيف – طريقة انتحار الـ «هاراكيري»، ولم ينج بعمره غير واحد فقط من الأتباع.

إلا أن يوري طومو، بعد ذلك، شعر بتأنيب الضمير؛ لأنه أتاح لأهل شمالي اليابان أن يدفعوا أخاه إلى الانتحار بهذه الطريقة وهو الذي كان يريده حياً، فانقلب عليهم، وشنّ عليهم حملة كبيرة بآلاف الفرسان فقطع رؤوس المئات من كبار عشائرهم، وسيطر تماماً على تلك البلاد التي كانت تستقل بنفسها بعيداً عن دولته التي أقامها في العاصمة الجديدة كاماكورا في شرقي اليابان.

سير الأبطال اليابانية وسير الأبطال العربية

إننا إذا نظرنا إلى السير اليابانية؛ سنجد أنها تشترك في أن موضوعاتها الرئيسة كانت تركز على مأساة أبطال السير، وليس على ذكر أمجادهم.

وإذا رجعنا إلى سيرنا الشعبية العربية، التي تناولت أبطالاً مثل أبو زيد الهلالي وسيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس، وغيرهم، سنجد أن معظم مادتها الأساسية نشأت على أساس فترة حرجة من تاريخ الدولة العربية الإسلامية، واجهت خلالها غزوات أجنبية خطيرة هددت مصيرها ووجودها؛ مثل الحملات الصليبية المتتابعة، وغزوات المغول، الأمر الذي جعل التوجه الأساسي لهذه السير الشعبية يركز على أبطال أقوياء، يقفون في مواجهة تلك التحديات الخارجية، ويواصلون النصر تلو النصر، كاستجابة حتمية لرغبات وإرادة عامة الناس البسطاء التي تتلخص في انتظار ظهور البطل المنقذ

الذي حمل على عاتقه مسؤولية قيادة هؤلاء الناس لحماية مصير الأمة الإسلامية، التي تتعرض للانهيار والفناء، فلم يكن هناك مجال للتغني ببطل مهزوم يثير الشفقة ويستجدي الدموع.

ومن نقاط التشابه التي رصدها د. أحمد فتحي بين سيرتي يوشي تسونيه والظاهر بيبرس؛ أنه كما كان هناك خط رئيس في السيرة الأولى يتناول العلاقة القوية بين الأمير يوشي تسونيه وبين تابعه بنكي، وإبراز تلك القيمة الرائعة لعلاقة السيد والمسود فهناك أيضاً خط مشابه في سيرة الظاهر بيبرس وبين تابعه المخلص عثمان بن الحبلى السايس، وتشترك هنا الصفات الظاهرية بين السيرتين في أن كلاً من يوشي تسونيه وبيبرس؛ كان ضخم الجسم قوي البنية، وكانا يمارسان العنف ضد الضعاف من حولهم، قبل مرحلة لقاء ذلك الصبي الجميل الوجه البهي الطلعة والذي غم صغره وضآلة جسمه؛ إلا أنه يخضع غريمه لكن لا تنتهي به الحال عند هزيمة غريمة وتركه بل إنه يرى فيه نموذجاً ليصير ذراعه الأيمن في مشوار كفاحه بعد ذلك، ثم يتم بين الطرفين عهد التبعية والإخلاص في شكل مغلف بالقدسية، حيث يتم عهد التبعية في الحالة الأولى بين يوشي تسونيه وبنكي في ليلة المولد الديني بمعبد جوجو تينجين أما عهد التبعية في الحالة الثانية بين بيبرس وعثمان بن الحبلى فيتم في مسجد السيدة زينب حيث كان يلزم في كل من الحالتين تهيئة الخلفية المكانية المناسبة لإضفاء عنصر القدسية على عهد التبعية بين السيد والمسود وأعتقد أن اختيار معبد جوجو تينجين في الحالة الأولى لم يكن بشكل عشوائي لما كان يحظى به ذلك الإله تينجين من شعبية كبيرة بين عامة الشعب في اليابان في العصور الوسطى،



وإذا رجعنا إلى سيرنا الشعبية العربية، التي تناولت أبطالاً مثل أبو زيد الهلالي وسيف بن ذي يزن والظاهر بيبرس وغيرهم سنجد أن معظمها ذاتها الأساسية قد نشأت على أساس فترة حرجة من تاريخ الدولة العربية الإسلامية، واجهت خلالها غزوات أجنبية خطيرة هددت مصيرها ووجودها

كذلك كان اختيار مسجد السيدة زينب في الحالة الثانية من جانب الرواة والمنشدين في مصر – على ما أعتقد – بسبب شعبية هذا المسجد في العصور الوسطى بين أطياف عامة الشعب المصري، مما أثر بالتالي في مشاعر وعواطف عامة الناس حين استماعهم إلى الجزء الخاص برواية المعركة التي انتهت بعقد عهد التبعية، ونستطيع أن نخرج من هنا بأن السيرة الشعبية تتميز عن الأعمال الكتابية التي تنشأ منذ البداية على عنصر التدوين؛ في أن الجو اللازم للرواية الشفهية عن طريق الراوي أو المنشد تحكمه عدة شروط ترتبط بالمكان والزمان ليالي الموالد على سبيل المثال ورصد ردود أفعال المستمعين واعتبار اتجاهاتهم وأمزجتهم ومعتقداتهم بحيث تتشكل السيرة الشعبية في شكل منظومة كبيرة تعبر عن ثقافة شعب بكل زواياها واتجاهاتها، فتصبح تلك السيرة الشعبية، بالتالي، وثيقة قد تحكي لنا تواريخ الشعوب بشكل قد يكون أصدق من التاريخ الرسمي المسجل الذي تحكمه أهواء الحكام وحساباتهم السياسية مما قد يسبب بالتالي تعتيماً على بعض الشخصيات والحقائق، أو على العكس؛ مبالغة وتضخيماً لبعض الشخصيات وبعض الأحداث.

ونستطيع أن نخلص أيضاً من المقارنة بين السير الشعبية اليابانية والعربية أو المصرية تحديداً؛ إلى أن السير الشعبية اليابانية لم تكن كلها بالضرورة تعالج في مواضيعها الأساسية شخصية البطل في خطواته منذ مولده وحتى موته، بل إننا إذا تحرينا الدقة هنا لسنجد أن هناك سيرتين فقط هما سيرة الأمير يوشي تسونيه وسيرة صوغا اللتين تنطبق عليهما تلك الصيغة، حيث إن ذلك التصنيف من الأدب الياباني يطلق عليه GUNKIMONO أو التسجيلات العسكرية وليس بالضبط سير الأبطال أو ملاحم الأبطال، أي أن هذا الأدب الروائي الشفهي نشأ أساساً لـ «تسجيل» تفاصيل الحروب الأهلية التي شبت في اليابان في فترة العصور الوسطى، وفي مرحلة انتقالية غير مستقرة اهتزت خلالها مكانة الإمبراطور وضعفت سطوته، بينما نجد، على النقيض، أن ملاحمنا العربية التي رويت رواية شفهية مصحوبة بالعزف الموسيقي؛ تكاد تأخذ في مجملها خطها الأساسي في شكل سرد الملاحم البطولية لأبطال بدءاً من عامة الشعب وانتهاءً بأمراء وملوك، في فترة تتعرض لها الوطن العربي لتهديدات خارجية خطرة.

علوم الدين وفن التعدين

من روائع الصناعات في المغرب الأقصى

منتصر لوكيلي

عرف المغرب الأقصى ـ على غرار بقية البلاد التابعة لدار الإسلام ـ صناعة التعدين، وقد أبدع المغاربة القدامى في صياغة الذهب والفضة، وبرع صناعهم في فنون النحاسيات التي زينت مداخل المدارس والمساجد وتفنن الحدادون في صناعة الأسلحة من سيوف ورماح وحراب ودروع. ومن أجمل الفنون التطبيقية التي أهداها للإنسانية فنانو المغرب الإسلامي المكاييل والمقاييس النحاسية المخصصة لاستخراج الزكوات، وهكذا جلس الصناع إلى جانب الفقهاء وعلماء الدين والشريعة لتعديل هذه المكاييل بما يضمن سلامة ودقة المهمة المطلوبة والتي تصب في ركن من أركان الإسلام: إيتاء الزكاة.

اهتم بعض المستشرقين بالمكاييل المخصصة للزكوات، ومن أول الدارسين الباحثة الفرنسية ألفريد بيل الذي نشر مقالاً هاماً في الموسوعة الإسلامية حول الصاع والمد وجمع بعض الأمداد ودرسها مارسيل فيكير محافظ متحف البطحاء بفاس خلال مرحلة الحماية الفرنسية وخلال سبعينيات القرن الماضي قدم بول باسكون بحثاً شاملاً حول الموضوع أشار فيه إلى وجود أزيد من ثلاثين مداً بالمتاحف المغربية من الفترة المرينية إلى الفترة العلوية. وقد ارتأينا أن نقدم في هذا المقال نماذج هامة للمكاييل المعدنية تمكن القارئ العربي من الإحاطة بجانب هام من جوانب التاريخ المغربي حيث تعانق الفنون التطبيقية علوم الدين والفقه.

تعاريف:

المد وحدة قياس مخصصة لكيل المقادير الخاصة بالزكاة ويتخذ عادة من المعدن على شكل مخروط تتسع قاعدته عن القمة في شكل يقرب من الأسطواني. ويرى بعض الباحثين أن كلمة مد تنبثق من الكلمة اللاتينية موديوس ـ موديوم التي كانت تستعمل من طرف الرومان لقياس المواد السائلة والصلبة على حد سواء. ويورد ابن منظور في «لسان العرب»: المد بالضم، وهو رطل وثلث عند أهل الحجاز وعند الشافعي ورطلان عند أهل العراق وأبي حنيفة. ويورده ابن الأثير بفتح الميم وهو الغاية مد البصر وقيل إن أصل المد مقدر بأن يمد الرجل يديه فيملأ كفيه طعاماً. إلا أننا لم نعثر على كلمة (مد) أو مشتقاتها بآيات القرآن الكريم..

أما كلمة (صواع) فقد وردت مرة واحدة وذلك في قوله تعالى: (قالوا نفقد صواع الملك ولمن جاء به حمل بعير وأنا به زعيم) ـ الآية ٧٢ من سورة يوسف ـ وقد شرحه الراغب الأصفهاني تحت مادة (صوع): صواع الملك، إناء يشرب به ويكال به ويقال له (الصاع) ويذكر ويؤنث. ويعبر عن المكيل باسم ما يكال به قوله: (صاع من بر) أو (صاع من شعير) والصاع أربعة أمداد والمد في الأصل ربع صاع وإنما قدر به لأنه أقل ما كانوا يتصدقون به في العادة.

ورجوعاً إلى الفقه المالكي فالمد حدد لسعة ليكون (قدر حفنة اليدين) وهذا هو قدر المد النبوي، أما الصاع فهو قدر أربعة أمداد من المد النبوي.

وجميع الأمداد المغربية تنسب إلى مد الصحابي الجليل زيد بن ثابت المتوفى بالمدينة عام ٤٥ هجرية وقد عدل مده في السنة الثانية للهجرة في حياة الرسول وربما على أساس مد عدله رسول الله صلى الله عليه وسلم بنفسه.

أهمية الأمداد:

ترجع أهمية هذه التحف المعدنية إلى دقة الرواية الإسلامية في الإسناد ولكونها تحمل تاريخ الصنع، واسم الآمر بالصنع، واسم الصانع، وتاريخ الصنع بإسناد دقيق وأمين ابتداء من تاريخ الصنع إلى المصدر الأول، أي زمن الصحابي الجليل زيد بن ثابت رضي الله عنه.

ونظراً لأهمية تلك الصناعة فقد ورد في قصيدة لابن عاشر دفين سلا تحديد القصد من صنعها منها:

فضائل ما حوى مد النبي
فلا يخفى على فهم الذكي
فأربعة به في الفطر تجزى
بحكم الشرع في نص جلي
وعن كفارة الأيمان عشرا
إذا أقسمت بالله العلي
فهذا مستفاد العلم منه
عظيم القدر مكيال النبي

وسنورد هنا نماذج من الأمداد النبوية المصنوعة في المغرب الأقصى خلال العصر المريني (القرن السابع الهجري - القرن الثالث عشر الميلادي) وحتى العصر العلوي (القرن الثالث عشر الهجري) مع قراءة النصوص المنقوشة على بدن المد وبعض النصوص تتوزع على البدن في وضع دائري وقد تكون حلزونية الوضع أو ضمن أقواس أو داخل منطقة زخرفيه أو أعمدة رأسية.

الأمداد المرينية:

ظهرت عناية ملوك بني مرين (وهم من أسرة مغربية حكمت البلاد بين القرنين السابع والتاسع الهجري) بأمور الأوزان والمكاييل نظراً لضرورة الضبط الدقيق للحياة الاقتصادية في فترة كانت البلاد تعاني فيه من عواقب الحروب الطاحنة مع أسرة الموحدين التي أفل نجمها وهكذا حدد يعقوب بن عبد الحق أوقية الرطل المريني بمقدار تسعة وستين درهماً من الدراهم الصغيرة، كما عمل يوسف بن يعقوب على تحقيق المكاييل المغربية، وأمر سنة ٦٩٣ هجرية / ١٢٩٣م بتعديل الصيعان المغربية على المد النبوي، فصار الصاع المريني من أربعة أمداد بمد الرسول صلى الله عليه وسلم، وهو يعادل كيلاً سعته ٦٩٢٤ لتر، وستون من هذا الصاع هي الوسق المسمى في المغرب بالصفحة، وهو يعادل كيلاً سعته ٤٤٥,٥٦٣ لتر، وقد استمر الصاع المريني كيلاً رسمياً لمدينة فاس أيام هذه الدولة ثم بعدها إلى المئة العاشرة هجرية.

ولا تزال المتاحف المغربية تحتفظ ببعض النماذج من هذه التحف التي تجمع الفقه وعلوم الشريعة بالفنون التطبيقية فمتحف البطحاء بفاس ومتحف الأوداية بالرباط يحتفظان بمدين للسلطان المريني أبي الحسن المعروف بلقب السلطان الأكحل، وقد أرخ أحدهما في جمادى الآخرة عام ٧٣٤هـ/١٣٣٣م، بينما أرخ الثاني في شهر رجب من نفس السنة، والمد الأول هو الذي كان في ملكية العالم عبد الحي الكتاني بفاس، ثم صار إلى المتحف المذكور بعد.

النموذج الأول:

مد السلطان أبي الحسن المريني (حكم بين ٧٣١ هجرية و ٧٤٩ هجرية) شهر رجب سنة ٧٣٤ هجرية بمدينة فاس المحفوظ بمتحف الأوداية.

يعتبر هذا المد من مجموعات متحف البطحاء للفنون والتقاليد بفاس سنة ١٩٤٤م، حيث كان يحمل رقم ٤١.١.٣١٧ ثم نقل إلى متحف الأوداية بالرباط بنفس الرقم سنة ١٩٧٠م، وكان المد المذكور موضوع دراسة المستشرق الفرنسي مارسيل فيكير في أربعينيات القرن العشرين، والباحث الفرنسي بول باسكون خلال منتصف السبعينيات فمعدن التحفة من النحاس الأصفر وهو مخروط الهيئة، والمد مصنوع من ورقة معدنية واحدة وقد قويت الفتحة بحافة أكثر سمكاً، أما البدن فهو بدون زخرفة، وسعة الفتحة ٨.٢سم، والقاعدة مسطحة ١١.٣سم والارتفاع ١٠.٥ سم، وقدر السعة هو ٠.٧٩٥ لتر.

ويدور النص العربي حول البدن في شكل دائري بخط نسخي مغربي جاء فيه:
«بسم الله الرحمن الرحيم، صلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليماً، أمر بتعديل هذا المد المبارك مولانا أمير المسلمين أبو الحسين ابن مولانا أمير المسلمين أبي سعيد ابن مولانا أمير المسلمين أبي يوسف بن عبد الحق، أيده الله ونصره على المد الذي أمر بتعديله مولانا أمير المسلمين أبو يعقوب رحمه الله تعالى، على المد الذي عدل الحسين بن يحيى البسكري بمد إبراهيم بن عبد الرحمن الجايشي، الذي عدله بمد الشيخ المرحوم أبي علي منصور بن يوسف القوامي وكان أبو علي عدل مده بمد الفقيه أبي جعفر أحمد بن علي بن غزلون، وعدل أبو جعفر مده بمد الفقيه القاضي أبي جعفر أحمد بن الأخطل، وعدل أبو جعفر مده بمد خالد بن إسماعيل وعدل خالد مده بمد أبي بكر أحمد بن حمد، وعدل أبو بكر مده بمد أبي إسحاق إبراهيم بن الشنظير، وبمد أبي جعفر بن ميمون، وكانا عدلا مديهما بمد زيد بن ثابت صاحب رسول الله صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وذريته، وشرف وكرم، وكان تعديله في الخامس عشر من رجب الفرد الذي من سنة تسع وخمسمئة وكان تعديل المد الذي عدله الحسين بن يحيى البسكري في شهر رمضان المعظم عام سبعة وستمئة وكان تعديل المد الذي أمر بتعديله مولانا أبو يعقوب رحمه الله تعالى في جمادى الأولى عام ثلاثة وتسعين وستمئة، وعدل الآن هذا المد المبارك تبركاً

بالنبي صلى الله عليه وسلم، واحيا (كذا) لسنته، في شهر رجب الفرد عام أربعة وثلاثين وسبعمئة بمدينة فاس حرسها الله تعالى، والحمد لله رب العالمين كثيراً».

أبو الحسين المريني

أبو يعقوب المريني

الحسين بن يحيى البسكري

إبراهيم الجايشي

أبو علي منصور القوامي

أبو جعفر بن غزلون

أبو جعفر بن الأخطل

خالد بن إسماعيل

أبو بكر أحمد بن حنبل

ابن الشنظير وابن ميمون

الصحابي زيد بن ثابت

شجرة الإسناد التي يعتمد عليها صانع المد، ومنها يستمد الوعاء قيمته الشرعية

النموذج الثاني:
عدل هذا المد بأمر السلطان أبي الحسن المريني أيضاً بتاريخ جمادى الآخرة عام ٧٣٤ هجرية، وقد كان بملكية الشريف عبد الحي الكتاني بمدينة فاس سنة ١٩٤٤م، وهو أحد علماء جامعة القرويين ذات الصيت الذائع وقد درسه الباحث الفرنسي مارسيل فيكير محافظ متحف البطحاء بفاس آنذاك، يتميز بكون مادته من النحاس الأصفر وقد صنع من ورقة واحدة بدون زخرفة تبلغ سعة فتحته ٨.٢ سم، وقاعدته ١١سم، وارتفاعه ١٠.٩ سم، وقدر سعته ٠.٧٩٦ لتر.

والنص كما يتضح من الشكل دائري يلتف حول البدن في عشرة أسطر مع ملاحظة أن الخطاط عند نهاية عملية الحفر والنقش قد وضع ثلاث نقط بآخر السطر الناقص لموازنة الأسطر وترى تلك النقط الثلاث على هيئة مثلث.

أما أسلوب الكتابة فخط نسخي مغربي مع تأثيرات مشرقية ببعض الحروف الهجائية، وملاحظة رسم حرف (الميم) مفتوحاً، وأما نص ما نقش على المد الثاني فهو كالتالي: «بسم الله الرحمن الرحيم، صلى الله على سيدنا ومولانا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليماً، أمر بتعديل هذا المد المبارك مولانا أمير المسلمين أبو الحسن ابن مولانا أمير المسلمين أبي سعيد ابن مولانا أمير المسلمين أبي يوسف بن عبد الحق، أيده الله ونصره: على المد الذي أمر بتعديله مولانا أبو يعقوب رحمه الله تعالى، على المد الذي عدل الحسين بن يحيى البسكري بمد إبراهيم بن عبد الرحمن الجايشي الذي عدل بمد الشيخ أبي علي منصور بن يوسف القوامي، وكان أبو علي عدل مده بمد الفقيه أبي جعفر أحمد بن علي بن غزلون، وعدل أبو جعفر مده بمد الفقيه القاضي أبي جعفر أحمد بن الأخطل، وعدل أبو جعفر مده بمد خالد بن إسماعيل، وعدل خالد مده بمد أبي بكر أحمد بن حمد، وعدل أبو بكر مده بمد أبي إسحاق إبراهيم بن الشنظير، وبمد أبي جعفر بن ميمون، وكانا عدلا مديهما بمد زيد بن ثابت صاحب رسول الله صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وذريته وشرف وكرم، وكان تعديله في الخامس عشر من رجب الفرد الذي من سنة تسع وخمسمئة، وكان تعديل المد الذي عدله الحسين بن يحيى البسكري في شهر رمضان المعظم عام سبعة وستمئة وكان تعديل المد الذي أمر بتعديله مولانا أبو يعقوب رحمه الله تعالى في جمادى الأولى عام ثلاثة وتسعين وستمئة، وعدل الآن هذا المد المبارك تبركاً بالنبي صلى الله عليه وسلم واحيا (كذا) لسنته وذلك في جمادى الآخرة عام أربعة وثلاثين وسبعمئة بمدينة فاس حرسها الله تعالى والحمد لله رب العالمين كثيراً».

النموذج الثالث:
عدل هذا المد بأمر السلطان أبي الحسن المريني بين عامي ٧٣١ و٧٤٩ هجرية، وكان محفوظاً بمتحف مصطفى بالجزائر سنة ١٩٢٩م، ثم نقل إلى متحف الوطني الآثار القديمة بالجزائر سنة ١٩٧١م. درسه المستشرق لامار ونشرت الدراسة بالمجلة الإفريقية. أما رقم جرده فهو: II.MI.٠٧٤.

صنع المد من النحاس الأصفر وهو مخروط الهيئة حفت فتحته شريط سميك يمكّن من تقويته، وقد زود هو الآخر بنص كتابي، بينما يحيط بالقاعدة شريط سميك بزخارف محفورة على هيئة هندسية مجدولة ويتوفر هذا الإناء على قاعدة واسعة، تزداد ضيقاً في اتجاه الفوهة التي تضم وصلة جانبية ترتبط بها سلسلة من ثلاث حلقات. أما سطحه فيتكون من ثلاثة أجزاء ملتحمة ومزينة بزخارف منقوشة. وقد أحيط بالجزء العلوي شريط مثني يضم نقيشة بالخط النسخي المغربي نقر عليها وظيفة القطعة واسم الآمر بصنعها. أما فراغات الشريط فتملؤها سعيفات مشقوقة تزين الجزء الأوسط أربعة قويسات مكتملة الاستدارة رسم على بطنها

زخرف شائع الاستعمال خلال الفترة المرينية، وقد أخذه بنو مرين بدورهم عن «الموحدين». ويحتوي كل واحد من هذه العقود الصغيرة على نقيشة تذكر بالشجرة العائلية للآمر بصنعه وأصل المعايرة. كما ترتكز العقود على دعامة مزينة بغصنيات متشابكة تعلوها سعيفتان متقابلتان وسعيفة عنصر زخرفي مستعمل في الفن المسيحي مستوحى من ورقة الأكنثة العتيقة التي نجدها في تيجان المعابد والدور الرومانية.

ظهرت عناية ملوك بني مرين (وهم من أسرة مغربية حكمت البلاد بين القرنين السابع والتاسع الهجري) بأمور الأوزان والمكاييل نظراً لضرورة الضبط الدقيق للحياة الاقتصادية في فترة كانت البلاد تعاني فيه من عواقب الحروب الطاحنة مع أسرة الموحدين التي أفل نجمها

يتوزع النص الكتابي على البدن داخل أربع مناطق زخرفية أوجدتها أقواس مزدوجة الحدود، وعلى البدن زخارف نباتية من الورقة النخيلية المزدوجة المعروفة في الفن المريني وبخصوص القياسات تصل سعة الفتحة إلى ٨.١ سم، واتساع القاعدة إلى ١١.٥سم، والارتفاع ١٠سم، وتبلغ السعة ٠.٧٣٣ لتر أو ٥٦٥ جراماً من القمح.

يتكون النص من تسعة أسطر نقشت داخل أقواس وقد خط بالأسلوب المعروف بالنسخي المغربي بحروف مزدوجة الحدود ومحفورة بالشريط العلوي حول الحافة، وأما نص ما نقش على المد الثاني فهو كالتالي:

١ ـ فوق الشريط العلوي

«الحمد لله أمر بتعديل هذا المد المبارك مولانا أمير المسلمين أبو الحسن.

٢ ـ القوس الأول:

ابن مولانا أمير المسلمين أبي سعيد ابن مولانا أمير المسلمين أبي يوسف بن عبد الحق على المد الذي أمر بتعديله مولانا أبو يعقوب رحمه الله على المد الذي مدل الحسين بن يحيى.

٣ ـ القوس الثاني:

البسكري مع إبراهيم بن عبد الرحمن الحبشي الذي عدله بمد الشيخ أبي علي منصور بن يوسف القواس وكان أبو علي عدل مده بمد الفقيه أبي جعفر أحمد بن علي بن غزلون وعدل أبو جعفر مده بمد.

٤ ـ القوس الثالث:

الفقيه القاضي أبي جعفر أحمد بن الأخطل وعدل أبو جعفر مده بمد خالد ابن إسماعيل مده بمد الإمام أبي بكر أحمد بن حنبل وعدل أبو بكر مده بمد.

٥ ـ القوس الرابع:

أبي إسحاق بن إبراهيم بن السنطير وبمد أبي جعفر بن ميمون وكان عدلا مدهما بمد زيد بن ثابت صاحب رسول الله صلى الله عليه وسلم وهذا... تبركاً بسنته على يد سيد الحاج مسعود البجاوي كان الله لـ...»..

النموذج الرابع:

صنع هذا المكيال بمدينة فاس سنة ١٨٦٦م ـ ١٨٦٧ ويتميز باتخاذه شكلاً مخروطياً، وصنع من ورقة من معدن نحاسي تم طي ولحم أطرافها. كما جرى تعزيز فتحته وقاعدته وتزويده بعروتين على الجوانب. توجد على واجهته الخارجية زخرفة محززة على شكل مجموعة من العقود المتتالية لمحملة على أعمدة تحيط بسعيفات وغصون. أما الركنيات فهي مغطاة بزخارف عبارة عن زهور تنتعش في الهواء. أما بواطن العقود فتم تحديدها بواسطة سعيفات مزدوجة، وهي زخارف تؤكد العلاقة الوطيدة بين الفن الإسلامي في مرحلة تكوينه والفن الإغريقي والروماني.

أما القياسات الخاصة بهذا المد فسعة الفتحة ١٠.٥سم، والقاعدة ٨.٥ سم، والارتفاع ١١.٥سم، ورقم تقييده في متحف الأودايا بالرباط: D٢٩٠٣.

كتبت بين عقد وآخر كتابة بالخط العربي النسخي المغربي تؤكد وظيفة هذه القطعة وتاريخها (١٢٨٣هـ). وترتبط هذه الكتابة النسخية بما نجده في الغرب الإسلامي من كتابات على أوعية مختلفة، سيما المعدنية منها ومن خلال هذه القطعة الفريدة نستنتج تطوراً في الكتابة التي صارت أكثر تفخيماً وبدأت تعتمد التأطير، وهو أمر يجد تبريره التاريخي إذ إن الفنون التطبيقية والمعمارية على عهد العلويين أخذت هذا المنحى سيما في أواخر القرن التاسع عشر الذي طرح مشاكل مرتبطة بالتعدين، وهو ما أثر في المادة وطريقة زخرفتها.

النموذج الخامس:

هذا المكيال مؤرخ بسنة ١١٢٤هـ/١٧١٢م، ويتميز هو الآخر بشكله المخروطي وقد صنع من معدن نحاسي سميك تم طيه ولحم أطرافه. كما جرى تعزيز فتحته وقاعدته وتزويده بعروتين من جانبيه. توجد على واجهته الخارجية زخرفة محززة على شكل ستة من العقود المتتالية المحملة على أعمدة تحيط بسعيفات وغصون أما الركنيات فهي مغطاة بزخارف زهرية.

أما القياسات الخاصة بهذا المكيال العلوي، فسعة الفتحة ٨,٥سم، والقاعدة ٩٥سم، والارتفاع ١٣,٥سم، ورقم تقييده في متحف البطحاء بفاس هو: ٤٥.١٤.٤٢.

صنع المد من النحاس الأصفر، وهو مخروطي الهيئة، يحف بفتحته شريط سميك يمكّن من تقويته، وقد زود هو الآخر بنص كتابي، بينما يحيط بالقاعدة شريط سميك بزخارف محفورة على هيئة هندسية مجدولة، ويتوفر هذا الإناء على قاعدة واسعة، تزداد ضيقاً في اتجاه الفوهة التي تضم وصلة جانبية ترتبط بها سلسلة من ثلاث حلقات

كتبت بين عقد وآخر كتابة بالخط العربي النسخي المغربي، تؤكد وظيفة هذه القطعة وتاريخها، ويعود الفضل للمستشرق الفرنسي مارسيل فيكير في الحصول على هذه التحفة، حيث اشتراه بمدينة الرباط سنة ١٩٤٤، وأسس به مجموعة المتحف. وأما نص ما نقش على المد الثاني فهو كالتالي:

فوق الشريط العلوي

«بسم الله الرحمن الرحيم، صلى الله على سيدنا ومولانا محمد المصطفى الكريم وعلى آله وصحبه أفضل الصلاة والتسليم.

القوس الأول:
لله الحمد، أمر بتعديل هذا الصاع النبوي المبارك الشريف الجليل الماجد الأصل العالم العلامة الدارك الفهامة أبو عبد الله سيدي محمد الهاشمي ابن مولانا محمد بن الفتح ابن مولانا عبد الله ابن مولانا عبد الملك العلوي الحسني السجلماسي كان الله له ولياً ونصيراً ابتغاء مرضاة الله.

القوس الثاني:
ومحبة في سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم بعد ما أحضر لديه ستة أمداد نبوية من عند أناس أفاضل الناس من محروسة فاس أمنها الله مرسومة الأسانيد وأعدل الجهد في تحقيق ذلك وتدقيقه وتعديله والبحث في أسانيده حتى جاء والحمد لله مع الأمداد.

القوس الثالث:
حذو النعل بالنعل بحسب أربعة امداد في الصاع المذكور والكل انتهى سنده إلى تعديل مد أمير المؤمنين أبي الحسن المريني ابن أمير المؤمنين أبي سعيد بن أمير المؤمنين أبي يوسف بن عبد الحق المريني وهو أمر بتعديله على مد أمير المؤمنين أبي يعقوب المنصور.

القوس الرابع:
الموحدي وهو عدله على مد الحسين بن يحيى البسكري وهو عدله على مد إبراهيم بن عبد الرحمن الجايشي وهو عدله على مد الشيخ المرحوم أبي علي ميسور بن يوسف القوامي، وهو عدله على مد الفقيه أبي جعفر أحمد بن علي بن غزلون وهو عدله على مد القاضي.

القوس الخامس:
أحمد بن الأخطل، وهو عدله على مد الفقيه خالد بن إسماعيل وهو عدله على مد إمام المذهب أبي بكر أحمد بن حنبل، وهو عدله على مد أبي إسحاق إبراهيم بن الشنظير، وأبي جعفر بن ميمون وهما عدلاه ديهما على مد زيد بن ثابت صاحب رسول الله صلى الله عليه وسلم وعدل هذا الصاع المبارك على يد المعلم عبد السلام.

القوس السادس:
ابن أبي سعيد الزيات الفاسي داراً ومنشأ في الخامس والعشرين من محرم الحرام فاتح عام ١٢٤١ جعله الله من الأعمال المدخرة في الدنيا والآخرة إنه على ما يشاء قدير وبالإجابة جدير وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليماً

مراجعة المكاييل والأوزان عملية شديدة التدقيق

لقد استمر الاهتمام بتحقيق المكيال المغربي حتى أواخر عهد هذه الدولة، ففي أثناء سنة ٨٣٩ هـ/١٤٣٥م أعيد النظر في تحقيق المد النبوي باقتراح من الوزير يحيى بن زيان بن عمر الوطاسي، وقد انعقد لهذه الغاية اجتماع بفاس حضره ثلاثة من كبار العلماء وهم الشيوخ: عبد الله بن محمد بن موسى العبدوسي ومحمد بن علي بن آملال المديوني، وأحمد بن عمر المزجلدي وحضر معهم الناظر في أحباس فاس وحسبتها أبو الحسن علي بن أحمد الحسيني السبتي الشهير بالكغاد، والشيخ الفرضي الحيسوبي أبو عبد الله محمد البياري، وقد قامت اللجنة المذكورة بعملية التحقيق في مرحلتين اثنتين:
الأولى: حققت اللجنة فيها مقدار المد النبوي بالحساب.
الثانية: اختبرت اللجنة المد الذي بيد أمين القبابين بفاس المسمى بربع الصاع، فوافق وزنه ما أخرجه الحساب في المد النبوي وزناً وعدداً وكيلاً، وكان المباشر لذلك كله هو أبو الحسن الكغاد تحت إشراف السادة العلماء وبموافقة أبي عبد الله البياري، وقد حررت

عمليات هذا التحقيق في تقرير يتألف من وثيقتين، ذيلت ثانيتهما بإمضاء العلماء الثلاثة وبتاريخ الاجتماع الذي هو عشية الجمعة ٢٩ رجب عام ٨٣٩ هجرية.

وقد استفيد من هذا التقرير، أن عيار المد النبوي النموذجي كان موضوعاً في هذا العهد عند أمين القبابين بفاس حتى يكون مرجعاً عند الحاجة، وهو مظهر آخر من الاهتمام بتحقيق المكيال المغربي.

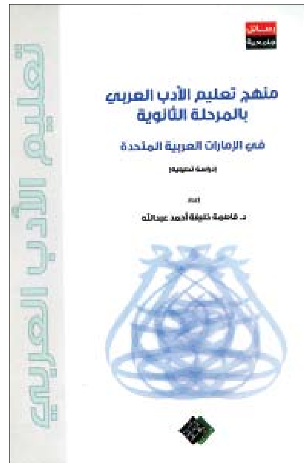
خاتمة

يعتقد بعض المستشرقين من مؤرخي الفن بكون المد النبوي من بين الدلائل على العلاقة الوطيدة بين ديانات التوحيد، حيث نجد في الديانة اليهودية الضريبة المسماة zidaka زيداكا بالعبرية، وأصلها زيديك zedek في التوراة، وفي التلمود تستعمل للدلالة على فكرة الصدقة التلقائية: كالتخلي عن زاوية الحقل للمحتاجين أثناء عملية الحصاد ويجد هؤلاء الباحثون فكرة التصدق عند المسيحيين من إحدى الفضائل الثلاث التي ترتبط بالمحبة الإلهية (يحب جاره كما يحب نفسه في سبيل محبة الله)، بيد أننا نعلم جيد العلم بأن الزكاة في الدين الإسلامي تعد أحد أركان الدين الخمسة والتماطل في دفعها يعتبر من الأخطاء الجسيمة وخير دليل على أهميتها نماذج اللجان التي كانت تجتمع أيام بني مرين للتدقيق في الحسابات واعتماد المكيال المناسب ورغم كون هذه المكاييل المعدنية قد صارت إلى المتاحف، إلا أنها تنتصب شاهدة على غيرة مسلمي المغرب الأقصى على أركان الدين وحرصهم على مال المسلمين آملة أن يأخذ مسلمو القرن الواحد والعشرين العبرة من أسلافهم في حرصهم ومسؤولياتهم على المال العام سيما ما يتعلق منه بحقوق الفقراء في أموال الأغنياء.











نافذة على تاريخ إندونيسيا

مسرحية «عودة الفردوس» في عوالم الأرخبيل

د. رحمة بنت أحمد الحاج عثمان



تعد مسرحية «عودة الفردوس» للأديب علي أحمد باكثير واحدة من تلك المسرحيات التي خدم بها الأمة، إذ هي تحاكي أحداث استقلال جزء عزيز من أجزائها في جنوب شرق آسيا، ألا وهي إندونيسيا كبرى الدول الإسلامية في عدد السكان. وليس غريباً أن يكتب عنها باكثير، وإنما الغريب أن لا يكتب عنها فهي مسقط رأس أمه ومنشؤه وله فيها معارف وأرحام وذكريات جميلة. ومن هنا يستمد هذا البحث المتواضع أهميته، فالمسرحية تمثل وثيقة تاريخية مهمة لدولة إسلامية، فضلاً عن قيمتها الأدبية المعبرة عن شخصية صاحبها الإندونيسي العربي المسلم.

استقلال إندونيسيا بين واقعه التاريخي ورؤية باكثير:

ليس جرماً في حق التاريخ أن يضيف الكاتب المسرحي أحداثاً وشخصيات لم يعهدها التاريخ نفسه، فالأديب ليس بمؤرخ أو راوٍ ينتظر منه الحقائق التاريخية بتفصيلاتها، بل هو «في حل من أن ينسب إلى الشخصية التاريخية من الأفعال والأقوال ما لم يسجله التاريخ وما لا يتعارض مع وقائعه المعروفة لكي يبرز معالم تلك الشخصية كما يدركها هو وكما يريد أن ينقلها إلى المشاهد بتفسير جديد ورؤية متفردة تلتفت إلى بعض الوقائع دون بعض، من ناحية، وتضيف وقائع مبتكرة من ناحية تؤكد هذا التفسير وتلك الرؤية»(1).

بيد أن هذا الحق المشروع للأديب ليس على إطلاقه، فليس له أن يغير في الأحداث الكبرى أو النتائج المسجلة تغييراً جذرياً فيحول الهزيمة إلى نصر مثلاً، وإنما له الحق في تغيير دلالاتها المعروفة عند الناس، دون المساس بجوهرها المتفق عليه، أو لوي أعناقها بما يشوه صورتها الحقيقية وهكذا فعل باكثير في هذه المسرحية، فقد نقل لنا أحداث استقلال إندونيسيا بكل دقة وأمانة، وسجل عنها كل صغيرة وكبيرة والتقط لها كل شاردة وواردة، ولا غرو، إذ كان معاصراً لها وشاهداً لتفاصيلها، كما كان في الوقت ذاته فناناً مبدعاً بما ابتكر لها من وقائع وأحداث، وبما سجل من تعليلات وتفسيرات على لسان شخصياتها المبتكرة والحقيقية على حد سواء، وكل ذلك من أجل التعبير عن رؤيته الخاصة تجاه قضية النضال والاستقلال مساهمة منه في إرساء مبادئ

الإسلام التي التزم بها منهجاً وسلوكاً، وتأدية لمهمة الأديب الحضارية تجاه أمته.

وللوقوف على ملامح المقاربة والمفارقة بين تصور باكثير للأحداث وواقعها، يجدر بنا أن نقسم المسرحية إلى ثلاثة أجزاء وإن كانت تشتمل على أربعة فصول، إذ الغرض من هذا التقسيم هو تسهيل استعراض التاريخ الإندونيسي الذي تناوله باكثير من خلال عمله هذا.

١ - عهد الاستعمار الهولندي:
رُزئت إندونيسيا بالاستعمار الهولندي فترة ليست بالقصيرة قبل الاستعمار الياباني لها، حيث عانت في تلك الفترة معاناة شديدة جراء إحكام المستعمرين الأوروبيين قبضتهم الحديدية على حريتها واستغلالهم البغيض لثرواتها، فلم يلبث أن جأر شعبها بشكواهم مستغيثين بالدولة العثمانية إذ هي واجهة الإسلام وراعية المسلمين آنذاك، وبُثت تلك الشكاوى المريرة إلى مجلة المنار التي كان يصدرها السيد محمد رشيد رضا بمصر علّها تستطيع أن تبلّغ الأمانة إلى الدولة العلية، وكان مضمون تلك الشكاوى التي نشرت بأقلام أصحابها المضطهدين، مليئاً بذكر صنوف الإذلال والقمع من قبل الحكومة الهولندية المستعمرة.

أما باكثير فلم يهمل عرض هذه الصورة القاتمة في التاريخ البشري فراح يسجلها في بناء مسرحيته بأسلوبه الأدبي الفذ ليجليها واضحة للعيان منددا بها على ألسنة أبطاله، ومتجاوزاً بذلك حدود الزمن الذي حدده للمسرحية، إذ إن أحداثها تبدأ من سنة ١٩٤٢ مكملين في مقدمتها وهذه فترة الاستعمار




باكثير

الياباني لا الهولندي، ولكن براعته في خلق الأحداث هي التي جعلت تناول تلك الصورة ممكناً دون أن يخل بالوحدة الزمنية لعمله، أو يقع في الافتعال المذموم، فلقد استهل المسرحية بمشهد الهولنديَين الهاربَين من قبضة اليابانيين، واللذين لجأ إلى أحد أوكار المقاومة الوطنية الإندونيسية للاحتلال

الياباني، فكانت فرصة مناسبة لإظهار مساوئ الاستعمار الهولندي وذلك في أثناء الحوار الدائر بين اللاجئَين وزعيم الوكر عز الدين حال استجوابه لهما تمهيداً لإيوائهما، وهذا نموذج من الحوار(٢):

فان مارتن: هل تستطيعون أن تنكروا فضلنا في إدخال أسباب الحضارة إلى هذه البلاد، ووسائل الرفاهية الحديثة؟

عز الدين: ما أدخلتم هذه الوسائل والأسباب إلا من أجل تلك الحفنة من الهولنديين المستعمرين، لتستكملوا أسباب اللذة والسعادة، وتتقلبوا في أعطاف النعيم على مشهد من عيون الملايين من هذا الشعب المنكود يعيشون في الجوع والشقاء والحرمان ولا عزاء لهم عما يرون من التفاوت البعيد بين حالهم وحال جلادهم الهولندي إلا أن يعلموا أن ما يتمتع به هذا الجلاد إنما هو من خيرات أرضهم وثمرات كدحهم وعمل أيديهم المتخشبة وعرقهم المتصبب.

ويكشف باكثير على لسان عز الدين عن خطورة هذا الاستعمار حينما تبجح الهولندي بأفضال دولته على إندونيسيا، ومن تلك الأفضال –كما زعم– أن سياسة هولندا قائمة على التسامح الديني واحترام حرية العبادة للشعوب التي تحكمها (ص٢٥).

نجد باكثير يرد على هذه الأكذوبة على لسان عز الدين بقوله:
«هذه كلمات تطنطنون بها، أما الواقع فهو أن الروح الصليبية التي حملت أجدادكم على شن الحروب الدينية على المسلمين في الشرق الأدنى، ما تزال تجري في دمائكم بكل ما

فيها من أدران الحقد والبغضاء فتوحي إليكم بمحاربة الإسلام في هذا الوطن الإسلامي الكبير الذي أوقعه سوء الطالع في براثن استعماركم البغيض ففتحتم مدارس التبشير في كل مكان لتفتنوا أهله عن دينهم الحنيف بوسائل الترغيب والترهيب، حتى يكونوا مطية ذلولاً لأغراضكم الاستعمارية...».

لقد كان لزاماً على باكثير أن يعرض صورة الاستعمار الهولندي في مسرحيته، وإن كانت خارجة عن إطار المسرحية زمنياً ذلك لأنه يرى بأن الاستعمار هو الاستعمار وإن تعددت أساليبه أو اختلفت جهاته، فعندما علل الياباني استعمار بلاده لإندونيسيا بحجة تعزيز مركزها في صراعها العالمي ضد دول الغرب، وأنه متى وضعت الحرب أوزارها فسيتمتع كل شعب في آسيا بحريته واستقلاله، أجابه عز الدين:
إنكم تمنوننا بالمستقبل لتخدعونا به عن الحاضر، وما أنتم في هذا إلا مقلدون للدول الاستعمارية الغربية في أساليبها الخداعة ووعودها الكاذبة» (ص ٣٩).

وقد عبر عز الدين أو قل باكثير عن هذه الرؤية الثاقبة من قبل بقوله:
ولكننا لا نرضى أبداً أن نستبدل بالاستعمار الغربي استعماراً شرقياً». (ص ٣٨).

٢- فترة النضال والمقاومة ضد الاحتلال الياباني:
وإذا ما انتقلنا إلى فترة الاستعمار الياباني، فإننا سنجد كذلك أن باكثير كان أميناً في تسجيل هذه الفترة العصيبة من تاريخ إندونيسيا، ولو عمدنا إلى مقارنة أحداث هذه الفترة كما هي في المسرحية مع واقعها التاريخي فإننا سنجد ملامح ذلك الصدق الفني بوضوح وجلاء، ولعل الوثائق التاريخية أو السجلات الصحافية تعد من أفضل المواد لإجراء هذه المقارنة إن لم يكن أجداها فهي تسجل الحدث فور وقوعه وتثبته بما التقطته عدسات الصحافيين وأقلامهم، ومن تلك الوثائق المهمة في هذا الصدد ما سجله الصحافي الإندونيسي محمد أسد شهاب الذي عاين تلك الأحداث عن قرب، وما يهمنا منها تلك التي سجلها في أوائل سنة ١٩٤٢م إلى يوم ١٧ أغسطس سنة ١٩٤٥م، فهي الفترة التي حددها باكثير لأحداث مسرحيته، ونبدأ مع بداية الغزو الياباني لإندونيسيا، حيث نجد عند شهاب ما يلي(٣):

١٩٤١ : أول مارس – آذار، بدأ اليابانيون بإنزال قواتهم في جزيرة جاوا.

٨ مارس – آذار ١٩٤١: استسلمت القوات الهولندية المرابطة في إندونيسيا للقوات اليابانية بقيادة الجنرال أمامورا بدون قيد ولا شرط في قرية بجاوا الغربية. كما أطلق سراح الزعماء الإندونيسيين المعتقلين.

١٩٤٢: ألفت اليابان جيشاً من الإندونيسيين باسم «جيش الدفاع الوطني» ودربتهم على حمل السلاح وهذا الجيش صار نواة للجيش الجمهورية الإندونيسية ثم ألفوا كذلك مجلساً استشارياً يعين أعضاؤه من قبل حكومة اليابان وليس للمجلس حق التشريع، ومنذ ذلك الوقت بدأ التعاون الياباني الإندونيسي، غير أنه كان هناك جماعة يعارضون ذلك، منهم سوتان شاهرير وجماعته.

وعلى هذا النحو من السرد التاريخي كان تناول الصحافي محمد أسد شهاب للقضية، أنها مجرد معلومات مرتبة تاريخياً، لا تلبي حاجة القارئ النهم المتطلع إلى معرفة تاريخ تلك الفترة، وما كان وراءه من أسباب ومبررات، ولاسيما ما كان يدور في مجالس الإندونيسيين وأنديتهم من انطباعات. أما باكثير فقد وجد من أحداث هذه الفترة مادة دسمة لإيجاد عنصر الصراع الذي هو قوام مسرحيته وهو المحور الأساس لجميع أحداثها، فعليه رسم شخصياتها، وحدد معالمها، ومن أجله أنطقهم بما نطقوه.

ونلقى بذور هذا الصراع عند باكثير في الموقف الذي حدده لعز الدين إزاء الدكتور سوكارنو الذي كان من ضمن الزعماء الإندونيسيين الذين أطلقت اليابان سراحهم، وهو المعين من قبل الحكومة اليابانية، فقد قال عنه:
لا ريب أن الدكتور سوكارنو هو من خير رجالنا ولا نشك في وطنيته، ولكننا لا نرضى تصرفه ولا نؤيده ولا نعترف بحكومته، ولئن كان له عذر في قبوله هذا الوضع فعذره أنه يحاول تخفيف وطأتكم الاستبدادية على أهالي البلاد حتى لا تبيدوهم بعسفكم وتوحشكم أما السلطة الشرعية ففي أيدينا نحن المدافعين عن سيادة بلادنا هذه ضدكم وضد الهولنديين على السواء وسنظل نقاومكم ونقاوم الحكومة الوطنية التي افتعلتموها حتى يجيء اليوم الذي تخرجون فيه من بلادنا سواء بأيدينا أو بأيدي غيرنا» (ص ٣٩).

وهكذا انطلق الصراع محتدماً بين الطرفين، طرف المقاومة السرية التي عبر عن رأيها عز الدين قبل قليل، ويترأسها سوتان شاهرير الذي يظهر في الفصل الثالث والرابع من المسرحية، وطرف الحكومة الإندونيسية المعينة من قبل اليابانيين وعلى رأسهم الزعيم سوكارنو والذي يسمع صوته في الفصل الرابع والأخير.
وإلى هنا نجد أن أحداث المسرحية

وشخصياتها – خلا شخصية عز الدين (٤) متوافقة مع ما ذكر عند شهاب، غير أن تبريرات الطرفين لموقفهما لم تتضح لدى الصحافي كما اتضحت عند الأديب، وهنا تكمن المفارقة، حيث إن باكثير قد بين تلك التبريرات ودوافع كل من الطرفين على لسان بطليه الشابين وهما سليمان أحد مجاهدي حركة المقاومة، والآخر ماجد الذي يعمل مأموراً في أمن العاصمة، وقد جاء حوارهما في الفصل الثاني معتمداً على هذا الأساس من الصراع الذي يدل على تأزم الموقف وتشنج كل طرف، ولكنه في الوقت ذاته يفصح عن رأي كل فريق، مدعوماً بالحجج والبراهين التي جاءت على لسان البطلين (ص ٢٣).

ماجد: إنكم تتجاهلون الحكومة الوطنية القائمة، وأنها ما كانت لتقوم على هذا الوضع وتدير شؤون البلاد بأيدي أبنائها الإندونيسيين لولا الجهود التي بذلها ولا يزال يبذلها الزعيم سوكارنو والدكتور حتّى وغيرهما من قادة البلاد المخلصين. أما هذا الاحتلال العسكري فما أردناه ولا جلبناه ولسنا مسؤولين عنه ولو كان لنا قبل بدفعه لدفعناه، ولكنه وقع على بلادنا نتيجة للحرب العالمية الحاضرة، وليس الاحتلال الهولندي الذي طال على هذه البلاد قبله بخير منه.

سليمان: كلا، بل كان الاحتلال الهولندي على طوله وعسفه أهون شرّاً وأخف وطأة، لأننا كنا جميعاً نقاومه بقلب واحد ويد واحدة، ولم يستطع أن يقسمنا شطرين: شطر يقاومه، وشطر يؤيده كما هو حالنا اليوم مع هذا الاحتلال الياباني البغيض.

ماجد: من قال إننا نؤيد الاحتلال الياباني؟

سليمان: سبحان الله! أتريدون منا أن ننتظر كي تشهدوا على أنفسكم بألسنتكم؟ إن تعاونكم مع المحتلين هو نفسه تأييد لاحتلالهم.



فاروق خورشيد

ماجد: هذا رأيكم أنتم فابقوا عليه واعملوا بمقتضاه. أما نحن فلنا رأي آخر، فدعوا لنا رأينا ولكم رأيكم». (ص ٦٩).

وفي شأن الجيش الذي أسسه اليابانيون من أبناء إندونيسيا باسم «جيش الدفاع الوطني»، والذي أصبح نواة للجيش الإندونيسي فيما بعد كما جاء في تقرير الصحافي شهاب السابق ذكره، نجد باكثير يذكر هذا أيضاً على لسان ماجد في معرض رده على سليمان دفاعاً عن هذا الجيش

«أوليس جيشاً إندونيسياً على كل حال؟ أليس كسباً للبلاد أن يدرب هذا العدد الضخم من أبنائها أحسن تدريب على ضروب أعمال القتال، ويجهزوا بجميع أنواع الأسلحة الحديثة، حتى علت الروح المعنوية في نفوسهم، وانتعش الشعور القومي في صدورهم بعد أن أخمده الاستعمار الهولندي طوال ثلاثة قرون وتزيد؟» غير أن سليمان لا يسلم له بذلك فيقول: «أي كسب للبلاد في أن تسخر هذه الألوف المؤلفة من زهرة شبابها لا ليخدموا أهدافها الوطنية بل ليدافعوا عن محتليها الغاصبين؟» (ص ٧٦).

والملاحظ فيما سبق من حوار بين البطلين هو تكافؤ شخصيتيهما في القوة والتصميم، فكلاهما صعب المراس، ولا يسلم للآخر بسهولة ولعل هذا ما أطال حوارهما إذ إنهما في حاجة إلى إبطال الدليل بالدليل، وإقامة الحجة على الحجة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على اهتمام باكثير في بناء الحوار، أو قل على براعة باكثير في إجراء الحوار، مما قد يؤدي به أحياناً إلى السفسطة واللجاجة.

وكل ذلك قد أدى إلى تصاعد الصراع تدريجياً، وإلى احتداده، «وخير الصراع ما كان منه صاعداً ينمو ويتطور ويشتد حتى تتأزم الأحداث وتصل إلى نهايتها» (٥). ولقد جعل الصراع يحتدم ويتصاعد أكثر حينما جعله يسري من البطلين إلى حياتهما الشخصية، فكل منهما قد خطب أخت الآخر، وبذا تتعقد القضية، وتتسع رقعتها لتشمل الصراع الأسري أو العاطفي، فتتداخل الأحداث مع بعضها بعضاً لتشكل العقدة التي سنتظر حلها في النهاية غالباً.

والذي نخلص إليه في هذه المرحلة، هو أن الصراع كان محتدماً حول طريقة المقاومة والنضال ضد الاحتلال الياباني، ففريق آثر الكفاح المسلح وآخر فضل الجهاد السلمي، ولكلا الفريقين حججه ومبرراته، لذا كانت كفتا الميزان متساوية تقريباً فيما بينهما، ولعل هذا كان مقصوداً بحد ذاته عند الكاتب، وكأنه يريد أن يجعل القارئ في حيرة بين الفريقين: فأيهما أحق بالاتباع؟ وأي الرأيين أصوب؟ وما ذلك إلا تمهيداً منه للحل وتشويق له.



سوكارنو

٣ – يوم الاستقلال والوحدة الوطنية:
يوم السابع عشر من أغسطس عام ١٩٤٥م كان يوماً مشهوداً لكل الإندونيسيين، حيث أعلن فيه استقلال بلادهم وتخلصهم من ربقة الاستعمار الياباني الغاشم، ليفتحوا بذلك أولى صفحات البناء والتشييد، وينضموا إلى ركب الأمم المتطلعة إلى التقدم والرقي. فهو يوم لا يمكن نسيانه بالنسبة لهم، كما لا يمكن محوه من سجلات التاريخ. لذا كان أيضاً نهاية حتمية لمسرحية باكثير التي تحكي معاناة هذا الشعب ونضاله في سبيل حريته.

وقد بدا هذا اليوم وما قبله في عين التاريخ كما يلي:
وكانت اليابان التي احتلت إندونيسيا في بداية الحرب العالمية الثانية قد استسلمت للحلفاء يوم ١٤ أغسطس ١٩٤٥. وفي يوم ١٥ أغسطس اجتمع أهل الحل والربط من زعماء إندونيسيا في جاكرتا وتباحثوا في الموضوع وفيما يجب أن يتخذ من خطوات، وجرى نقاش حاد عجز المجتمعون خلاله عن الوصول إلى اتفاق وانقسموا إلى فريقين فريق يدعو إلى إعلان الاستقلال حالاً، وفريق يدعو إلى التريث وانتظار ما ينجلي عنه الموقف الحاضر بعد انتهاء الحرب ولم ترق هذه الحال لبعض الشباب الإندونيسيين المتحمسين، فهاجموا مقر الاجتماع واختطفوا الزعماء المجتمعين واقتادوهم إلى قرية صغيرة تبعد ثلاثين كيلو متراً عن جاكرتا. وكان من بين هؤلاء الزعماء المخطوفين سوكارنو ومحمد حتى، وطالب الشباب بإعلان الاستقلال حالاً وضغطوا على الزعماء المختطفين حتى أقنعوهم بصياغة وثيقة الاستقلال وتوقيعها. وهكذا اجتمع المواطنون يوم ١٧ أغسطس ١٩٤٥، وكان موافقاً لشهر رمضان، في ساحة الاستقلال بمدينة جاكرتا حيث تليت عليهم وثيقة الاستقلال وأعلن قيام حكومة الجمهورية الإندونيسية »(٦).

بيد أن باكثير لم يشأ أن يختم مسرحيته بهذه الخاتمة المعهودة كما سجلها التاريخ والتي يشترك في معرفتها أغلب الناس بل شاء أن يفجر ذلك الصراع الذي أثاره في الفصول السابقة حتى يضع حداً مؤثراً له، وحلاً مقنعاً للعقدة التي بدت وكأنها لن تنتهي إلى حل. وهنا تكمن المفارقة الكبرى للمسرحية، حيث يميط الكاتب اللثام عن تصوره ورؤيته الخاصة تجاه هذا الحدث العظيم.

وهذه المفارقة أفصح عنها باكثير بعد مطال يحرق الأعصاب، ويشوق النفوس، فجاءت على لسان أهم شخصية في المسرح وفي الحقيقة معاً، ألا وهو الزعيم سوكارنو، إذ جعله يخطب في ذلك اليوم خطبة عصماء، أعلن فيها عن سر رهيب:
سوكارنو: إن تاريخ الجهاد القومي الحديث لهذه البلاد لينطوي على سر لا يعرفه إلا نفر قليل من أبنائها أخذت عليهم العهود لكي تمنه حتى يحين أوان إفشائه. وقد آن اليوم أن يكشف الستار عن هذا السر الرهيب (تسمع همهمة في الجموع).

ص. س: لا يخيفن أحداً منكم سماعه، فما به ما ينافي العزة القومية أو يمس الكرامة الوطنية، بيد أنه سيثير فيكم الدهشة أولاً حتى ليصعب عليكم تصديقه، ثم لا يلبث أن يملأ قلوبكم بالفخر، ثم يجمعكم في النهاية على قلب واحد في خدمة وطن واحد سماه الله إندونيسيا! (همهمة في الجموع) ها أنتم أولاء تتحرقون شوقاً لمعرفة هذا السر، فاعلموا الساعة أنني أنا وسوتان شاهرير كنا على اتفاق تام بيننا في الخطة قبل أن تطأ أقدام اليابانيين تربة هذه البلاد، وما كان الخلاف بيننا إلا تدبيراً لجأنا إليه وتواطأنا عليه للوصول بسفينة الوطن إلى هذا المرفأ الأمين... وإني أترك الآن لصديقي سوتان شاهرير أن يزيدكم إيضاحاً وبياناً، فيزيد قلوبكم ثقة واطمئناناً..
حميدة: عجباً... أفكانا متفقين والناس لا يعلمون؟

زينة: ما أعجبها من خطة وأحكمه من تدبير! إن في إندونيسيا والله لرجالاً!» (ص ١٣٧).
إذن، بعد كل ذلك الصراع المحتدم فيما سبق، اتضح هنا بأنه كان مجرد صراع بين الأتباع دون الزعماء، فزعيم المقاومة سوتان شاهرير والدكتور سوكارنو الذي بدا في أعين المقاومة متواطئاً مع اليابانيين كانا متفقين على ذلك كله، ولكل منهما نفس المبررات والأسباب، وهذا ما تأكد على لسان زعيم المقاومة سوتان شاهرير:
«أجل لقد صدق الزعيم سوكارنو فيما قال. لقد آن لكم أن تعرفوا أننا كنا متفقين اتفاقاً تاماً على هذه الخطة التي سلكناها في خدمة

وطننا العزيز. إنّا تشاطرنا العمل فقمت أنا وأصحابي بالمقاومة السرية للمحتلين اليابانيين حتى نحفظ للبلاد حقها في حريتها واستقلالها، إذ كنا جميعاً مؤمنين بأن الدول الديمقراطية ستنتصر في هذه الحرب لا محالة ما شككنا في ذلك قط، فبنينا خطتنا على هذا الأساس. وتكفل سوكارنو وأصحابه بالتعاون الظاهر مع اليابانيين المحتلين ليبقي على كيان البلاد ويصون مصالح أهلها ورفاهيتهم في أثناء هذا الاحتلال، حتى ينقذ ما يمكن إنقاذه من حقوق الأمة والوطن. فلولا سوكارنو لما نشأ هذا الجيش الإندونيسي الباسل الذي يدافع اليوم عن كرامة إندونيسيا ضد هؤلاء اليابانيين» (ص ١٣٩).

على أن هناك مواطن أخرى للمفارقات التي أحدثها باكثير في المسرحية وأهمها اثنان:
الأول: أنه جعل اليابانيين يقبضون على سوكارنو ذلك اليوم لئلا يحضر المؤتمر، فجيء به على رؤوس الشعب بعدما قامت الثورة في وجوه اليابانيين (ص ١٦٣) في حين اتضح لنا من خلال الرواية التاريخية السابقة أن زمرة من الشبان الإندونيسيين المتحمسين للاستقلال هم الذين حبسوه مع مجموعة من الزعماء حتى يقنعوهم بإعلان الاستقلال في أسرع وقت.

والثاني: تخيير الشعب رئيسهم بين اثنين وهما سوكارنو وشاهرير، بينما يصرح شهاب أنه «عندما تم اختيار سوكارنو رئيساً للجمهورية الإندونيسية قبيل إعلان استقلالها في عام ١٩٤٥ كانت الأحزاب والقوى الوطنية والتي كانت معظمها حركات إسلامية ترى أن تختار سوكارنو ومحمد حتى إرضاء لغير المسلمين وتكتيلاً للقوى أمام معارضة المناضلة. وهكذا فإن وثيقة الاستقلال التي أعلنت يوم ١٧ أغسطس ١٩٤٥ موقعة من قبل كل من سوكارنو ومحمد حتى» (٧).

المغزى الإسلامي للمسرحية:
ترى ما الذي حدا بباكثير إلى خلق تلك المفارقات التي تخالف المعهود مما سجله التاريخ وشهده الناس؟ أكان ذلك مجرد ترف فني منه لا أكثر ولا أقل؟ أم هو لهدف رسمه قبل الشروع في عمله هذا؟ أما أن يكون ذلك مجرد ترف فني فذلك بعيد وغير متوقع من أديب إسلامي مثله، بل هو رائد الأدباء في طرح التصور الإسلامي من خلال رواياته ومسرحياته كما يرى الدكتور حلمي القاعود، إذ «كان بحسه الثقافي ووجدانه القومي من أقدر كتابنا الذين فهموا التصور الإسلامي فهماً يتجاوز مرحلة التسجيل التاريخي للأحداث إلى مرحلة التفسير والتحليل والتنبؤ وفق منهج الإسلام وأصوله الجوهرية» (٨).

وأما أن يكون الهدف المرسوم مسبقاً هو الذي حدا به إلى تلك المفارقات، فهذا أقرب بالأخذ والاعتبار، وهو ما أشار إليه فاروق خورشيد بقوله: «وهذا المؤمن بمصر وبالحضارة الإسلامية والأدب العربي لا يمكن أن يكون خامل الفكر بارد الروح، بل إن هذا الموقف لابد أن يكون وراءه روح ثائرة لا تهدأ وقلب وثاب لا يستنيم ونفس شامخة تؤمن بالتجديد وتؤمن بأن اليوم لا يبنى إلا بالإيمان بالأمس العظيم» (٩).

وليس من الصعب على المتأمل في مسرحية «عودة الفردوس» أن يتلمس تلك الخطوط التي تهديه إلى دوافع تلك المفارقات، ومصادرها التي استقى منها فهمه للتصور الإسلامي الذي أشار إليه القاعود، والإيمان بالأمس العظيم كما أشار خورشيد لمن أقوى الدوافع، وأنقى المصادر لإبداعه وابتكاره. وحسبنا في هذا المقام أن نستشهد بما أنطقه على لسان سوكارنو في ذلك اليوم الأغر لنعرف الهدف الذي رمى إليه من وراء هذه المسرحية:
أصوات: نريد إعلان الاستقلال:
ص.س: هل أنتم مستعدون للدفاع عن هذا الاستقلال؟
أصوات: نعم!... نعم!
ص. س: إن للاستقلال تبعاته الثقيلة، وأيسرها أن يستعد الإندونيسيون جميعاً رجالاً ونساء ليموتوا في سبيل الوطن، فهل أنتم مستعدون؟
أصوات: نعم! نعم! سنموت من أجل الوطن! كلنا للوطن فداء!
ص.س: إننا في هذا الموقف إنما نعاهد أنفسنا أمام ربنا الواحد القهار الذي يعلم ما نخفي وما نعلن، وأمام نبينا الصادق الأمين الذي استضاءت هذه البلاد بنوره – ذلك النور الذي انبثق من مكة وتلألأ في المدينة ثم فاض على العالم من أقصاه إلى أقصاه – نور الحرية والكرامة، ونور الحق والعدل والسلام، ونور الإخاء والمساواة بين بني البشر. إنكم في هذا الموقف لتعاهدون الله على هذا فهل أنتم قادرون على الوفاء بهذا العهد؟» (ص ١٤١).

أليس في هذا الخطاب توجيه لمفهوم الاستقلال توجيهاً إسلامياً، بعدما كان قاصراً على سيادة الأرض، وحرية التصرف، وحق الانتماء فقط؟ أليس في هذا تذكير للمسلم بمسؤولية الاستخلاف التي وكّل بها، وبالحياة الآخرة التي هي أهم من الحياة الدنيا عند كل مسلم؟

إذن كان المغزى الإسلامي يقف وراء هذا العمل، فهو بمثابة الهدف أو الغاية التي أراد باكثير من قرائه أن يتوصلوا إليها بأنفسهم،

ويعزز هذا للقاء في المسرحية على لسان أبطالها وتصرفاتهم من قيم رفيعة حث الإسلام عليها، كبِرّ الوالدين، وصلة الأرحام (ص١١٠)، والإيمان بالقضاء والقدر (ص ٥١)، وكذلك الاعتزاز بتاريخ الإسلام ورموزه، والذي اتضح بكل وضوح وبيان في هذا النص من المسرحية:

ص.س: أما وقد صممتم على القيام بتبعات الاستقلال والدفاع عن حياة الكرامة والعزة حتى الموت، فأبشروا إذن بالحياة. هذه بشرى خليفتكم الأول أبي بكر الصديق رضي الله عنه أزفها إليكم من وراء أربعة عشر قرناً، فقد روي أي علماؤكم أنه قال: «اطلبوا الموت توهب لكم الحياة»!

أصوات: قد سمعنا وصايتك يا أبا بكر: سنطلب الموت حتى توهب لنا الحياة! (ص ١٤١-١٤٢).

فلقد استدعى الكاتب وهو في معرض الإقرار بحقيقة النضال الوطني شخصية أبي بكر الصديق (رضي الله عنه) من خلال مقولته المشهورة تلك ليقيم في الأذهان حق الدفاع عن الوطن وأنه يمثل موقف الإسلام في الحث على الجهاد. ويستدعي رمزاً آخر من رموز الإسلام الخالدة، ولكنه هذه المرة يستعين بالتصوير البديع، والتشبيهات البليغة:

«ص.س: انظروا إلى هذه الشجرة التي تظللكم بغصونها وأوراقها. ما أشد اخضرارها وأعظم ازدهارها. وما كانت لتكون هكذا لولا ارتواؤها بالماء، فكذلكم شجرة الحرية لا تزدهر وتخضر حتى ترتوي بالدماء. أما الماء فمن السماء، ولكن السماء لا تجود بالدماء، فهل تنوون أن تجودوا على شجرة الحرية بدمائكم؟

أصوات: نعم.. نعم. سنرويها بدمائنا!

ص.س: انظروا كرة أخرى إلى هذه الشجرة التي تظللكم بغصونها وأوراقها إنها الابنة تلك الشجرة الخالدة، شجرة الرضوان التي بايع النبي صلى الله عليه وسلم أصحابه تحتها على الموت في سبيل الحق والحرية.

النسوة الأربعة: صلى الله وسلم عليه.

ص.س: والتي قال عنها عز وجل في كتابه الكريم: «إن الذين يبايعونك تحت الشجرة إنما يبايعون الله يد الله فوق أيديهم» فاستشعروا في نفوسكم أنكم حين تبايعون تحت هذه الشجرة على الحرية والاستقلال والموت في سبيلهما إنما تبايعون يد الله، فهل أنتم قادرون على البر بهذه البيعة المقدسة؟

أصوات: نعم! نعم!» (السابق)

لقد أحسن باكثير تمام الإحسان حين استدعى هذين الرمزين في تلك الصورة الرائعة الجميلة ذلك لأن المقام يقتضي بشدة استدعاءهما فأبو بكر (رضي الله عنه) وشجرة الرضوان رمزان إسلاميان جديران بالمسلمين أن يتذكروهما دائماً، ولا سيما عند تجديد العهد لولي الأمر والمبايعة له، إذ إن أحدهما يمثل رمز القيادة الحسنة الخاضعة لأحكام الله والمتمثلة لسنة رسوله صلى الله عليه وسلم، وأما الثاني فهو رمز للطاعة المثالية التي تقر بأن طاعة ولي الأمر من طاعة الله ورسوله. والاستدعاء بحد ذاته وسيلة فنية تمثل أصواتاً يستطيع الأديب «من خلالها أن يعبر عن كل أتراحه وأفراحه، وأن يستشرف النصر ويرهص به في أفق لم تكن تلوح فيه بارقة النصر، وأن يتغنى للحرية أعذب الغناء وأنبله» (١٠).

وهكذا نجد أن تعاليم الإسلام تُبث في هذا العمل المسرحي في عفوية وبلا تكلف بعيداً عن الخطابية والتقرير المباشر، وكأن الكاتب هنا يُمارس عمل الداعية بتلك المضامين الإسلامية، ولكنه يعمل في هدوء واتزان، مراعياً فنية العمل المسرحي قبل كل شيء، فهذا شرط مهم من شروط كتابة المسرحية الناجحة المؤثرة، فإذا اختل بطغيان المضمون على الشكل، وازدادت حماسة الكاتب للدعوة، فأولى به أن يكون خطيباً أو صحافياً لا كاتباً مسرحياً، على حد تعبير باكثير نفسه إذ يقول: «ولكن ينبغي لمثل هذا الكاتب المسرحي (١١) ألا ينسى وهو يلتهب حماسة للدعوة التي يدعو إليها أن المسرحية عمل فني قبل كل شيء، فيجب ألا يجور على فنيتها بحال من الأحوال، بل ينبغي أن يحرص الحرص كله على سلامة عمله من الوجهة الفنية، وأن يدرك أن ذلك هو السبب الوحيد لجعل الرسالة التي ينطوي عليها بليغة التأثير في الجمهور الذي يشاهده. والخلاصة أن على الكاتب أن يجعل الداعية فيه خادماً للفنان المسرحي فيه لا سيداً له، وإلا فليتخذ أداة أخرى غير الكتابة المسرحية كالخطابة أو الصحافة» (١٢).

الهوامش:

١) القط، عبد القادر: فن المسرحية، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط ١، ١٩٩٨م، ص ٥٢.

٢) باكثير، علي أحمد: عودة الفردوس، مكتبة مصر، د.ت، ص ٢٣.

٣) شهاب، محمد أسد: صفحات من تاريخ إندونيسيا المعاصرة، بيروت، دار لبنان، ط ١٩٧١م، ص ٣٠٢.

٤) فغالب الظن أنها شخصية خيالية، رمز بها الكاتب إلى أبطال المقاومة.

٥) الدسوقي، عمر: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، القاهرة: دار الفكر العربي، د. ت، ص ٣٣٦.

٦) شهاب، محمد أسد، صفحات من تاريخ إندونيسيا المعاصرة، مرجع سابق، ص ٣٠٣.

٧) شهاب، محمد أسد، صفحات من تاريخ إندونيسيا المعاصرة، مرجع سابق، ص ١٤٦.

٨) القاعود، حلمي محمد: باكثير صاحب الملحمة الإسلامية الكبرى: علي أحمد باكثير في مرآة عصره، جمع محمد أبو بكر حميد، مكتبة مصر، د. ت، ص ٩٩.

٩) خورشيد، فاروق: باكثير المفترى عليه: علي أحمد باكثير في مرآة عصره، مرجع سابق، ص ٩٥.

١٠) زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، مصر، دار الفكر العربي، ١٩٩٧م، ص ٧.

١١) يعني الكاتب الذي يدعو إلى فكرة يؤمن بها أو مبدأ يعتقد به.

١٢) باكثير، علي أحمد: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، ١٩٨٥م، ص ٣٦.

الاستعمار والسينما العربية

البديل في زمن التردي الإبداعي

ليث عبد الكريم الربيعي

تتأرجح السينما العربية بين واقع الحال المتردي والخيبي مثل أزمة حقيقية بعدمسني الازدهار الكمي، وبين الطموح إلى البديل الذي يضع حداً لهذه الأزمة، بتوسيع محاولة العثور على البديل في سينما جديدة تتخطى المأزق الذي تعيش فيه الآن.
وأما هذا الوضع المنعكس على كافة قطاعات السينما وفي ظل محاولة العثور على البديل، يكون الإفلات من المأزق بضرورة القيام بدراسة مكثفة للتجربة السينمائية العربية ومن مختلف أبعادها والتي يمكن من خلالها أن نشخص الحالة.

إن الفرصة سانحة من أجل النهوض بالسينما العربية والارتقاء بها إلى مصاف باقي (سينمات) دول العالم، وهذا غير متاح إلا بدراسة المؤثرات الكامنة في الظروف التي نشأت فيها، وما آلت إليه صناعة السينما العربية قبل النظر في مستقبلها في طريق البحث عن البديل.

من هذا المنطلق تتضح أهمية البحث في محاولة الكشف بطريقة علمية ومنهجية كيف استطاعت السينما أن تفتح وتمهد الطريق للغزو الاستعماري لبلدان الوطن العربي، وكذلك أثر هذا الاستعمار بعد احتلاله لبعض أقطار الوطن العربي في الحيلولة دون قيام صناعة سينمائية عربية في وقت مبكر وتوجيه الفيلم العربي نحو الابتعاد عن الأهداف الحقيقية التي كان يجب عليه الاتجاه نحوها.

من هنا، فإني سأحاول أن أضع يدي على ما ولده الاستعمار من مشكلات للسينما العربية، مستعرضاً بذلك وبخطوات تلك الآثار عبر مجموعة من الأمثلة الشاخصة للنظر ومستعيناً ببعض الحوادث التاريخية المهمة.



بغداد ـ أوائل الثلاثينات

أولاً: تأخير ظهور السينما في البلدان العربية

تكمن في الظروف التي عايشتها السينما العربية مجموعة من العوامل التي ساعدت وأدت بصورة رسمية إلى تأخر ظهور السينما في البلدان العربية، حيث حرص الاستعمار على قتل روح الإبداع لدى الجيل الناهض لا سيما في فترة وفود الفن السينمائي وهذا هو حال سياسة التجهيل التي يتبعها المستعمر، وهو بالضرورة معرفة لهذا الفن من معطى

اجتماعي وحضاري، يمكن وعلى أسوأ الاحتمالات أن يكون أداة طيعة من أدوات الوعي والمساهمة في التغيير الاجتماعي.

وعلى كل حال، فإن العروض الأولى في البلدان العربية عكست صورة التوجه الرسمي السياسي الرأسمالي في الحيلولة دون وجود إنتاج سينمائي عربي، على اعتبار أن الفيلم السينمائي وسيلة للتنوير والتثقيف، وإثارة للفكر والخيال، ودعم الوحدة الثقافية بين المتفرجين وهو ما حدا بالسلطة الاستعمارية إلى جعل زمام الأمور بيد المترفين والمغامرين الأجانب، والذين حرصوا على تقديم الأفلام الميلودرامية الهابطة وبعض الأفلام التي تشيد بالمستعمر، أو تنتقص من الآخر.



وتشير المصادر إلى أن أول عرض سينمائي في الوطن العربي، كان في الإسكندرية في مقهى زواني يوم ٥ كانون الثاني /يناير عام ١٨٩٦. وفي القاهرة يوم ٢٨ كانون الثاني /يناير عام ١٨٩٦ في سينما سانتي بالقرب من فندق شبرد القديم (١). وقد اقتصرت العروض الأولى على بعض الأفلام التي تستعرض دور المحتل المرموق في نشر الحضارة في مستعمرته وعلى الأفلام التي تصور فيها، وهي الأفلام المشوهة لشخصية العربي/الآخر كما يراها المستعمر، ويظهرها كشخصية شريرة، إرهابية وإجرامية، مع تقديم أرضه كفضاء يدعو إلى الحب والغزو والاكتشاف والمغامرة، هذا ابتداء من العروض الأولى، خاصة في فيلمي (علاء الدين ومصباحه السحري) و(علي بابا والأربعون حرامياً) مروراً بفيلم (الشيخ ١٩٢١-) وغيرها، كما يشير الأستاذ كمال رمزي إلى ذلك بقوله: (وبالطبع، لا يمكن اعتبار الفترة من عام ١٩٠٠ إلى عام ١٩١٩ أفلاماً مصرية، فهي مجرد أشرطة أجنبية منتجة في مصر برأسمال أجنبي وبواسطة ممثلين وفنيين من مختلف الجنسيات وحتى التعليق المكتوب على الشاشة والمصاحب للأفلام الصامتة كان يكتب إما بالفرنسية أو الإنجليزية، ولا علاقة بين موضوعاتها والواقع المصري، بل اضطرت السلطات المصرية إلى إيقاف عرض فيلم (الزهور القاتلة – ١٩١٨) الذي أنتجته شركة سينمائية إيطالية، لأنه كان يتضمن آيات قرآنية علقت على الحائط، في أحد مشاهد الفيلم مقلوبة) (٢).

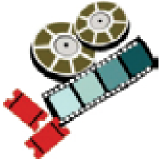
وهكذا فإن كافة المصادر تشير إلى أن أغلب الدول العربية كانت محطة خصبة للأفلام الأجنبية التي يهدف بعضها إلى تشويه الطابع القومي العربي، والبعض الآخر هي أفلام ميلودرامية هابطة تسعى إلى الهدف نفسه. وهذا الأمر انعكس وبصورة سيئة على الأفلام العربية المنتجة مبكراً، ففي مصر قدم (محمد بيومي) فيلمه القصير الأول (الباشكاتب) الذي أخرجه عام ١٩٢٣، وهو عبارة عن ميلودراما تدور حول موظف حكومي يسيطر عليه أسير حب راقصة تسلبه حياته وأمواله. وهو الحال الذي انسحب على الفيلم الطويل الأول (قبلة في الصحراء ١٩٢٧-) حيث نشاهد نموذجاً من أفلام المغامرات والعصابات، مثلما نرى قصة حب بين شاب (بدوي) وفتاة (أمريكية). وفي الفيلم الثاني (ليلى–١٩٢٧) الذي ينهج نفس القصة وإن اختلفت زوايا المعالجة حيث يقع الشاب البدوي أحمد في حب الفتاة البدوية ليلى، وبعدها يأسره حب فتاة أجنبية، مما يضطره للهروب معها تاركاً حبيبته ليلى. ويؤكد الأستاذ (رضا الطيار) هذا الموضوع بقوله (ولهذه المسألة دلالتها الخاصة لما نعرفه من ارتباط صناعة الفيلم المصري بالبرجوازية المصرية الناشئة الناشطة، وحرصه على مخاطبة المدن الكبيرة أساساً) (٣). وهو ما يؤشر من دون شك إلى اتجاه فكري ساد المرحلة الأولى من الإنتاج (وهو اتجاه، يُعنى بالنخبة التي يتوجه إليها، وبصورة أخرى إنها بداية خارج إطار الصراع الحقيقي القائم والغليان الشعبي الذي فجرته ثورة ١٩١٩ في مصر) (٤).

وهكذا وبفعل عوامل متعددة ولدت السينما المصرية بعيدة عن الواقع الاجتماعي العربي، وغير آبهة بمعاناة الفرد العربي، وهو الدور الذي لعبه المحتل نتيجة سيطرة الرأسمال المتخلف على الإنتاج السينمائي.

وفي سوريا، فحتى عام ١٩٤٨ لم يظهر من الإنتاج الوطني السوري إلا أربعة أفلام، لم يكن همها سوى الربح التجاري فقط، ويعود السبب الرئيسي في تخلف السينما في سوريا إلى (غياب رأس المال الذي كان من الممكن توظيفه في السينما آنذاك إلى جانب طبيعة الاحتلالين الفرنسي والإنجليزي لكل من سوريا ومصر وطرق وأساليب تعاملهما مع السينما والعاملين فيها)(٥) وكما هو الحال في مصر وسوريا فإن السينما في لبنان والعراق لم تكن تبارح أحضان البرجوازية وهمومها، وظلت المحاولات الأولى مجرد محاولات فردية متأثرة بالسينما المصرية. ففي لبنان، فإن أول فيلم لبناني طويل كان عام ١٩٢٩ وعنوانه (مغامرات إلياس مبروك) إخراج الإيطالي الهاوي (جوردانو بيدوتي). وفي العراق فإن أول فيلم عراقي كان فيلم (عليا وعصام) وإخراج الفرنسي (أندريه شوتان) عام ١٩٤٨.

وإذا ما انتقلنا إلى دول المغرب العربي، فيمكننا الإشارة إلى أن الإنتاج التونسي قد بدأ عام ١٩٢١ بفيلم قصير حمل عنوان (الزهراء) أخرجه (شمامة شكلي) وفي عام ١٩٢٤ قدم شمامة شكلي أيضاً فيلم (عين الغزال) وهو فيلم قصير أيضاً حيث لم يظهر الفيلم التونسي الطويل الأول إلا عام ١٩٦٦ وهو تحت عنوان (الفجر) إخراج (عمار خليفي). ويعد فيلم (جزائرنا) الذي يعود إنتاجه إلى عام ١٩٥٩، أول فيلم جزائري وكان من إخراج كل من (الدكتور شولي، محمد الأخضر حامينا، وعبد القادر شندرلي)، أما الفيلم الطويل الأول فكان فيلم (السلم الوليد) إخراج (جاك شاربي) عام ١٩٦٥. وفي المغرب فإن أول فيلم قصير أنتج عام ١٩٤٦ تحت اسم (الباب السابع) فقد ظل المغرب لم ينتج فيلماً طويلاً إلى عام ١٩٦١ بعد أن نالت استقلالها عام ١٩٥٦. وفي ليبيا، فإن أول فيلم ليبي كان فيلم (انتفاضة شعب) إخراج (أحمد الطوخي) عام ١٩٧٠. أما الأردن، فكان فيلم (وطني حبيبي) إخراج (عبد الله كعوش) يعد أول فيلم أردني. وفي السودان، فإن فيلم (آمال وأحلام) للمخرج (إبراهيم الملس) عام ١٩٧٠ هو أول فيلم سوداني. وتميزت الكويت عن دول الخليج العربي بإنتاجها السينمائي، حيث قدم المخرج (خالد الصديق) فيلمه الروائي الطويل الأول عام ١٩٧٢ تحت عنوان (بس يا بحر). بقي أن أشير إلى أن بعض الدول العربية لم يكن بها إنتاج سينمائي لغاية التسعينات كموريتانيا واليمن وجيبوتي والإمارات العربية المتحدة والبحرين وعمان وقطر وغيرها. وأما الباقي فلا يزال يعاني من وطأة القيود الاستعمارية أو المشكلات السياسية حتى صارت السينما لا همَّ لها، خاصة في ظل اندثار دور العرض وعدم مواكبة التقنيات الحديثة من أجهزة ومعدات، وهو الأمر الذي كان دائماً يحول دون وجود سينما عربية. ومما تجدر الإشارة إليه أيضاً أن دولة فلسطين هي الوحيدة التي ظلت تعاني من براثن الاستعمار الصهيوني، ورغم كل الظروف فإنها تملك كادراً سينمائياً قادراً على التعبير عن هموم الشعب العربي.

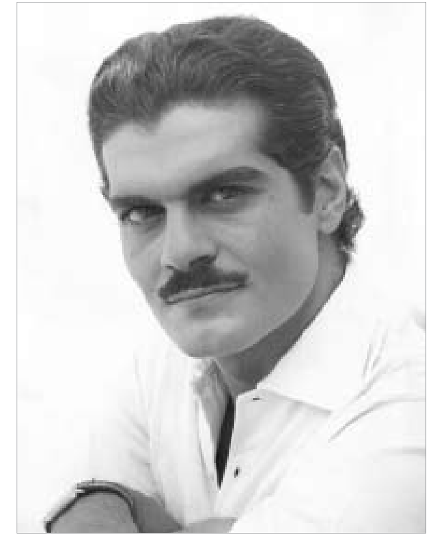
تكمن في الظروف التي عايشتها السينما العربية مجموعة من العوامل التي ساعدت وأدَّت بصورة رسمية، إلى تأخر ظهور السينما في البلدان العربية، حيث حرص الاستعمار على قتل روح الإبداع لدى الجيل الناهض لاسيما في فترة وفود الفن السينمائي وهذا هو جلّ سياسة التجهيل التي اتبعها المستعمر



ثانياً: ساهم بوضوح في أسلوب نشأتها الاقتصادية، من حيث:

أ- إنها كانت محطة خصبة لكل وافد أجنبي أو مغامر يبحث لنفسه عن فرصة كان سبق وأن فشل في الحصول عليها في بلده وهنالك نموذجان من الوافدين، الأول نموذج سيئ صار عبئاً على السينما العربية، والآخر بالعكس يحسب له الفضل في نشوء السينما العربية. ولنشر أولاً إلى شخصية (وداد عرفي) كمثال للنموذج الأول، حيث أوفدته شركة ألمانية عام ١٩٢٦ لإنتاج فيلم عن (النبي محمد صلى الله عليه وسلم) واختار لتمثيله (يوسف وهبي)، ولكن أول بوادر الفشل أن المشروع قبر في مهده نتيجة لاحتجاج الأزهر الشريف، فاتجه عرفي بعد ذلك إلى إقناع السيدة (عزيزة أمير) بإنتاج فيلمها الأول، والذي اختار له في البداية اسم (نداء الله) وأخرجه وقتذاك في فصلين، ثم أعيد إخراجه في خمسة فصول باسم (ليلى) بعد إدخال التعديلات على القصة، وقد أخرج عرفي بعد هذا الفيلم من إنتاج آسيا فيلماً

بعنوان (غادة صحراء) وهو الفيلم الوحيد الذي عرض كاملاً من إخراجه. بينما فشلت كل محاولاته الأخرى في الإخراج. ومن بين تلك المحاولات الفاشلة فيلم بعنوان (تحت ضوء الشمس المحرقة) وفيلم (مأساة الحياة) وغيرها وقد أقام عرفي في القاهرة ست سنوات حتى عام ١٩٣٢ ثم غادرها إلى تركيا، ومنذ ذلك الحين انقطعت أخباره (٦).



عمر الشريف

وأما النموذج الآخر الإيجابي فإنه يتمثل في شخصية (جوار دانو بيدوتي) ذلك الهاوي القادم من إيطاليا حيث قدم فيلم (مغامرات إلياس مبروك) وقد أعان المخرج فيه فريق من أصدقائه ولم يكلف سوى ثمن الأشرطة وأجرة الأيدي العاملة، غير أنه ظل حبيس العلب ولم يعرض في أية صالة عرض، وألغي عرضه في سينما (رويال) قبل الموعد المحدد بأسبوع، وقبل أن يعرض ألقى الفرنسيون القبض على بيدوتي لأنه إيطالي وأودعوه سجن (الميقهية) فسلم نسختين من الفيلم إلى صديق له مع النيجاتيف، ولكن هذا الصديق سعى مسرعاً للتخلص من هذه الأفلام القابلة للاحتراق فباعها إلى السفارة البلجيكية التي كانت تشتري آنذاك نسخ الأفلام لتصنع منها مواد متفجرة، وهكذا أكلت نار الحرب بين ما أكلت وثيقة سينمائية تاريخية مهمة جداً عن صناعة السينما في لبنان. ليعود بيدوتي ويخرج فيلمه الثاني (مغامرات أبو عبد) عام ١٩٣١، ولم يكن حظه أفضل من الأول (٧).

ونستطيع أن نعد المخرج (روجيه يسور) أحد القادمين الذين ساهموا بشكل أو بآخر في نشوء السينما التونسية.

ب- إنها كانت هدفاً لرأس المال الأجنبي سواء رأسمال الممثل أو غيره من الأجانب، وذلك بصورة كاملة أو مشتركة مع الدول العربية، وهذا الحال انعكس على نوعية الأفلام المنتجة حيث استولت قصص الحب والنساء على هذه الأفلام مثل فيلم (النبلاء الخمسة الملاعين) وقد صور في تونس سنة ١٩١٩ (لوتيز مورا) مع (بيار راني)، ويمكن أن نميز الإنتاج المشترك في اتجاهين:

الاتجاه الأول: تجاري بحت يحاول أن يستغل كل ما يمكن استغلاله كالمناظر الخارجية والممثلين الإضافيين الذين يمكن الحصول عليهم بأبخس الأجور والتسهيلات التي تمنحها السلطات إلى الأجانب وغير ذلك. فظهرت في البدء أفلام كـ (لص بغداد- علي بابا- معجزة بتونس- الرجل الذي يعرف كثيراً- سبارتاكوس- وادي الملوك- الرجل الذي يجب أن يموت) وغيرها.

الاتجاه الثاني: وهو على عكس الأول وأهم منه وأجدر بالعناية لكونه اتجاهاً ملتزماً يُعنى بتقديم أفلام ذات مضامين رصينة كفيلم (جحا) الذي أحرز جائزة مهرجان كان سنة ١٩٥٨ وقد أخرجه بتونس (جاك بارتييب) وكتب السيناريو له الشاعر اللبناني (جورج شحادة) وقام فيه بدور جحا الممثل المصري (عمر الشريف) وبحورفلة التونسية (زينة) وأفلام (عرش الرمال- بيم) وغيرها.

لعب المحتل دوراً حاسماً في توجيه السينما العربية نحو الابتعاد عن الأهداف الحقيقية التي كان يجب الاتجاه نحوها، وعملية التوجيه هذه كانت عملية غير مباشرة، حيث نشأ الفيلم العربي مكبلاً بأغلال فضة، بالغة الشراسة فلقد ظل الفيلم السينمائي محاصراً، مراقباً

ج- إنها ظلت ولفترة طويلة متخمة بالعديد من الفنيين الأجانب الذين لم يخدموا السينما العربية بشيء سوى عدم تحسين الحالة التقنية والفنية فيه، وهناك أسماء كثيرة لهؤلاء الذين نشطوا وخاصة في مراحل نشوء السينما.

ثالثاً: لعب المحتل دوراً حاسماً في توجيه السينما العربية نحو الابتعاد عن الأهداف الحقيقية التي كان يجب الاتجاه نحوها، وعملية التوجيه هذه كانت عملية غير مباشرة، حيث نشأ الفيلم العربي مكبلاً بأغلال فضة بالغة الشراسة فلقد ظل الفيلم السينمائي محاصراً، مراقباً، حيث يرجع تاريخ الرقابة على السينما العربية وخاصة في مصر إلى بداية القرن العشرين إذ صدر أول قانون للرقابة على المطبوعات في مصر يوم ٢٦ تشرين الثاني / نوفمبر ١٨٨١ وفي

عام ١٩٠٤ تم تعديل هذا القانون وأضيفت إليه الرقابة على الأفلام السينمائية، ووجود الرقابة على السينما في ذاته يعني أن هناك أفلاماً تمنع من العرض على الجمهور أو حتى في العروض الخاصة لذا فقد ظل الفيلم العربي متحاشياً الخوض في الموضوعات التي قد تعرضه للمنع أو المصادرة، وهذا ما أثر وبصورة سيئة على نوعية الأفلام المعروضة، وهو ما يؤكده المخرج (أحمد بدرخان) بقوله (الحب أساس لكل سيناريو، لكنه الحب المعرقل الذي تعترضه العقبات والحب في السينما أبسط منه في قصص الأدب والروايات المسرحية، فلا تحليلات نفسية ولا صراع بين المرء وضميره ولا شيء من هذا كله بل المطلوب منافسة غرامية بين بطلين يحبان امرأة أو بين امرأتين تتنازعان حب رجل، وهذا خير ما يمكن تصوره في السينما) (٨).

وقد قدمت السينما المصرية مئات الأفلام، حسب مواصفات أحمد بدرخان، أغلبها كان مقتبساً من أسوأ الأفلام الأمريكية التي لم تفقد سطوتها على عقول السينمائيين البسطاء والجمهور، ببطلها الفردي ومغامراته ومطارداته وعوالمها الوهمية، لقد احتل الفيلم الأجنبي - الأمريكي خاصة - حيزاً لا يستهان به من عقل السينما المصرية، وعملت الرقابة المتعددة الأيدي على ترسيخ هذا الاحتلال.

وعلى ضوء النشوء الاقتصادي الرأسمالي المشوه للسينما العربية، فإن جلّ الأفلام المنتجة آنذاك كانت على مقاسات السوق والتي كان يفرضها المنتج المتخم مادياً، كذلك عدم اهتمام السلطات المحتلة أو المحلية في نجاح أو فشل الأفلام العربية أو حتى التشجيع على تقديم نوع سينمائي مشرف هذا يقودها إلى عدم صقل المواهب الجديدة والاهتمام بها، وهو ما شجع على وفود الأجانب إلى الدول العربية، إما التحقيق ما عجزوا عن تحقيقه - كما قلنا - أو لصقل مواهب جيل السينما الباحث عن النجاح في ظل ضعف وترهل الجانب الفكري العام للأفلام العربية.

والى جانب كل ما قلناه آنفاً، يبقى أن السينما فن وافد من جهة، ولد وترعرع في ظل ظروف استلاب حضارية وقومية من جهة أخرى، ولو (كانت السينما ولدت في أحضان الحركة الوطنية لقلنا إنها عطاء اجتماعي وحضاري يستمد قيمه من الإحساس بالحاجة الاجتماعية والسياسية التي جاء ليعبر عنها، بيد أن هذا لم يحدث) (٩)، وعلى كل حال فإن السينما العربية تبقى تعاني من ويلات الدهور والسنين الغابرة ويبقى الحديث عن دور الاستعمار وأثره في السينما العربية مفتوحاً إلى الأبد، فمهما قلنا لن نسبر غور الدور الذي لعبة الاستعمار وتأثيراته.

الهوامش:

١) استفدت من آراء بعض الكبار التي وردت ضمن محاولة دراستهم لمأزق السينما العربية والارتقاء بها. وأود الإشارة هنا ابتداء إلى دراسة الأستاذ (أحمد جمعة) في كتابه (سينما التحولات: رؤيا في سينما يوسف شاهين)، وبعض ما حصلت عليه من مقالات الأساتذين (كمال رمزي) و (سمير فريد) وغيرهما.

٢) ولم أشأ ذكر تفاصيل ملابسات احتيال التركي (وداد عرفي) بالتفصيل لضيق الوقت، وسعته انظر قصة السينما في مصر تأليف سعد الدين توفيق (كتاب الهلال آب/ أغسطس ١٩٦٩) ص ٢٠ - ٢٣.

٣) لا أعني هنا (الإنتاج المشترك) بين دولة عربية وبعض المؤسسات أو الشركات الأجنبية والشائع في الوقت الحالي، بل هو ذلك الإنتاج القائم على إشراف الأجنبي في تنفيذ كافة مراحل الفيلم:

- ينظر: جان ألكسان: السينما في الوطن العربي (سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٢) ص ٢٧.

- كمال رمزي: ارتباط نشوء السينما العربية بحركة التحرير العربي، فصل من كتاب الهوية القومية في السينما العربية (مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٨٦) ص ١٧.

- رضا الطيار: الفلاح في السينما العربية (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠) ص ١٠.

- يوسف يوسف: قضية فلسطين في السينما العربية (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠) ص ١٠.

- يوسف يوسف: المصدر السابق، ص ١٥.

- ينظر: محمد السيد شوشة: رواد ورائدات السينما المصرية (منشورات روز اليوسف)، القاهرة، ١٩٧٨) ص ٦١.

- ينظر: جان ألكسان: المصدر السابق، ص ١٧٤.

- أحمد بدرخان: السينما، عن كمال رمزي: المصدر السابق، ص ٢٣.

- يوسف يوسف: المصدر السابق، ص ٨.

طريق النحل لا عادة الذباب

«وكما أن قطرات المطر المنفرد تسهم في تكوين البحيرة فإن كل كلمة في هذه المقولات دقيقة محددة»، مقتطف من كلمة تشرح فكرة كتاب «مقولات يوغا بتنجالي»، وهو كتاب في رياضة اليوغا والتركيز والتأمل. لقد عرفت اليوغا كرياضة جسدية وروحية في قارة آسيا وخصوصاً القارة الهندية، وهنالك من أرجعها إلى المعابد، مضيفاً إليها الرقص الذي كان في الأصل لدى الهنود، طقوس عبادة وحركات تقرّب.

رياضة اليوغا بالنسبة لكثير من الأمم الآسيوية متنوعة الشعوب واللغات والمعتقدات تعدُّ بمثابة الملاذ الذي يلجأون إليه هروباً من ضغوط الحياة النفسية حيث يستعيد الإنسان من خلال ممارستها بعض توازنه وحيوية تركيزه على بدنه ونفسه وشؤون حياته المتشعبة والصعبة في عالم اليوم.

معلم اليوغا المعاصر، الهندي بي كي إس آينجر (BKS.Iyengar) الذي ألف هو نفسه كتاباً خاصاً يشرح فيه «مقولات بتنجالي»، يقول: «إن مقولات بتنجالي الـ١٩٦ تغطي كل أوجه الحياة الإنسانية بدءاً من قواعد السلوك الإلزامية وانتهاء برؤية الإنسان لذاته الحقة، وكما أن قطرات المطر المنفرد تسهم في تكوين البحيرة، فإن كل كلمة في هذه المقولات تنقل ثروة الفكر والتجربة ولا يمكن الاستغناء عنها في النص ككل مكتمل».

واليوغا ليست مقتصرة على شعب دون غيره في آسيا وليست وقفاً على عقيدة دون أخرى إذ تجد أناساً من أديان مختلفة يمارسونها كنوع من تمرين الذهن والبدن على التركيز والخلاص بالخروج مما هم فيه من حالة تشكل ضيقاً يؤثر في العمل والتعاملات اليومية للإنسان مع محيطه البشري، وكلما كثرت أمراض العصر احتاج الإنسان إلى مثل هذه الرياضات لتؤهله في الأقل لمواجهة تحدياته اليومية، وبقية المنغصات.

لنأخذ مقاطع من بعض هذه المقولات لنرى مدى تطابق كلام بي كي إس السابق عليها:
«المعرفة الخاطئة هي تلك المعرفة الزائفة التي لا تقوم على الطبيعة الحقة لموضوعها»..
«المرض، وفتور الذهن، والشك، وضعف الحواس، والكسل، واللهاث وراء المسرات الحسية، والفهم الزائف، واليأس الناجم عن الإخفاق في التركيز وعدم الثبات فيه: كل هذا الذهول والإرباك عوائق محبطة للمعرفة»..
«يبحث النحل عن العسل، ولسوف أجتنب عادة الذباب وأتبع طريق النحل، سأحجم عن تعقب أخطاء الآخرين، وسأنظر فقط إلى ما يتمتعون به من طيبة»..
«إن علينا أن نحيا حياة لا نتسبب فيها بأي أذى أو ألم لأي كائن آخر سواء كان ذلك بسوء الظن، أو بالكلمات أو بالأفعال.. علينا أن نفكر بأنفسنا كخدم للجنس البشري، ونكون مستعدين لأن نضع أنفسنا في خدمة أولئك الذين هم بحاجة إلينا»..
«هدوء العقل الذي لا تعكر سكينته، يُنال من خلال تعهد صداقة تجاه المشاعر السعيدة من أجل المشاعر التعيسة، والابتهاج بالفضائل، واللامبالاة تجاه الأشرار»..

الكتاب شيق ويطول الحديث فيه أو عنه، مما يقتضي قراءته للإحاطة بالمعرفة التي تضمنها، وهي خلاصة تجارب حياتيه من تاريخ قارة آسيا التي عرفت بعادة التأمل واللاعنف وحب الخير..

مؤلف الكتاب الهندي سوامي برابهافاناندو ترجمه الدكتور عبد الوهاب المقالح ترجمة غاية في الأسلوبية ودقة المعنى والدلالة مما أعطى الكتاب نكهة إضافية وأهمية على أهميته الأولى، والكتاب أحد أهم الكتب العديدة التي أصدرها مشروع «كلمة» في هيئة أبوظبي للثقافة والتراث..

محمد حسن الحربي

المخرج السينمائي العالمي يوسف شاهين :

قراءة في أعماله ومسيرته الفنية

د. يحيى البشتاوي



ولد (يوسف شاهين) في الخامس والعشرين من كانون الثاني من عام ١٩٢٦م، في الإسكندرية، لأب كان يعمل في المحاماة، وقد أخذ في بداية حياته حصة من التعليم الفرنسي في مدرسة الفرير، ثم سافر في منحة إلى باسادينا في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث درس الإخراج السينمائي في كلية فيكتوريا التي تخرج فيها عام ١٩٤٧م، ثم عاد إلى القاهرة عام ١٩٤٨م ليقدم أول أفلامه بعنوان (بابا أمين) في عام ١٩٥٠م.

لم يكن فيلم (بابا أمين) فيلماً مميزاً ولكن أهميته تكمن في أنه ظهر ضمن مرحلة لم تكن السينما المصرية فيها أفضل حالاً مما هي عليه، وفي عام ١٩٥١م قدّم (شاهين) فيلمه (ابن النيل) الذي استند في بناء أحداثه على الريف المصري، وفي عام ١٩٥٢م قدّم فيلمي (المهرج الكبير) و(سيدة في القطار) ثم أتبعهما بفيلم (نساء بلا رجال) عام ١٩٥٣م، والمرحلة الأولى من أفلامه لم تكن أكثر من أعمال كوميدية وعاطفية خفيفة طغت عليها ثقافة (شاهين) السينمائية الغربية التي فرضتها سنوات الدراسة في أمريكا حيث سعى من خلالها إلى تقديم أفلام جماهيرية ناجحة على صعيدي السرد وعناصر الجذب.

وبعد ثورة الضبّاط الأحرار في مصر عام ١٩٥٢م بدأ الوعي السياسي بالظهور في أعماله اللاحقة، فجاء فيلمه (صراع في الوادي) عام ١٩٥٤م الذي عرض لحالة الصراع بين الإقطاعيين والفلاحين في

المجتمع المصري حيث عرف (شاهين) أين يقف من هذا الصراع تبعاً لأهداف الثورة وتوجهاتها وبذلك أسس له مكانة متقدمة في السينما المصرية لا سيما بعد أن أخذ الفيلم اهتماماً غير مسبوق من قبل النقاد والمثقفين السينمائيين وفي العام نفسه أخرج (شاهين) فيلم (شيطان الصحراء)، ثم أخرج فيلمي (صراع في الميناء) و (ودعت حبك) عام ١٩٥٦م، وفيلم (أنت حبيبي) عام ١٩٥٧م، وفي عام ١٩٥٨م أخرج فيلم (باب الحديد) الذي تقاسم فيه دور البطولة مع الفنان (فريد شوقي) وفيلم (جميلة الجزائرية) الذي تناول فيه قصة حياة المناضلة (جميلة بوحيرد)، حيث ساد الفيلم المنحى العاطفي وليس التحليلي والذي من شأنه أن يتماشى مع واقع الثورة الفرنسية وما تحتله في دواخل الإنسان العربي، وفي عام ١٩٥٩م قدّم (شاهين) فيلمه (حب إلى الأبد).

وفي الستينات من القرن العشرين قدّم (يوسف شاهين) مجموعة من الأفلام كانت على التوالي: (بين أيديك) ١٩٦٠م، (رجل في حياتي) ١٩٦١م، (الناصر صلاح الدين) ١٩٦٣م، (بياع الخواتم) و (فجر يوم جديد) ١٩٦٥م، (رمال من ذهب) ١٩٦٦م، (عيد الميرون) ١٩٦٧م.
ففي فيلم (الناصر صلاح الدين) عرض (شاهين) من خلال أحداث الفيلم العلاقة بين المسلمين والمسيحيين في الشرق حيث تقاسم أدوار البطولة فيه كل من أحمد مظهر، نادية لطفي، ليلى طاهر، ليلى فوزي، صلاح ذو الفقار، حمدي غيث، وحسين رياض، وقد تدخلت الرقابة المفروضة على مؤسسة السينما في تحديد اسم الفيلم للربط بين (صلاح الدين الأيوبي) و (جمال عبد الناصر)، ولم يكن (شاهين) راضياً عن ذلك لكونه لم يخرج الفيلم لتمجيد (عبد الناصر).


(فيلم الأرض)

ومع فيلم (فجر يوم جديد) وصل (شاهين) إلى نقطة اللاعودة مع المؤسسة فمعالجته لفكرة التسلط جعلت الجمهور يربط بين العمل وسياسات (عبد الناصر) مما دفعه للمغادرة إلى لبنان عام ١٩٦٤م، ليس هرباً، وإنما للاحتفاظ بشروطه في العمل، وهناك وجد فرصة نادرة أخرج من خلالها فيلم (بياع الخواتم) عام ١٩٦٥م، من بطولة (فيروز) و (نصري شمس الدين) اللذين كانا متواضعين في قدراتهما التمثيلية إلا أن كاميرا (شاهين) قالت كل شيء ليصبح (راجح) أمير الثلج الغائب والخفي هو (غودو) شاهين الخاص، كتورية عن كل الوضع العربي في تلك المرحلة (١)، ثم عاد (شاهين) إلى مصر ليقدم مجموعة من أهم أفلامه في مرحلة كانت حرجة بالنسبة له.

وبعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧م بدأ شاهين مرحلة جديدة في حياته السينمائية، حيث تميزت بالنضج السياسي نتيجة للأزمات التي تعرّض لها، فجاء فيلم (الأرض) عام ١٩٧٠م من بطولة (محمود المليجي) و (عزت العلايلي)، ليعبر عن حالة تشبث الفلاح المصري بأرضه ووقوفه في وجه كل المحاولات الرامية إلى اقتلاعه منها.

وفي عام ١٩٧١م أخرج (شاهين) فيلم (الاختيار) من بطولة (سعاد حسني) و (عزت العلايلي) و (يوسف وهبي) بالاشتراك مع (هدى سلطان) و (محمود المليجي) وفيه (تجنب شاهين مواجهة الواقع المحيط بصورة مباشرة أو المشاركة في التعليق عليه، لكن من بعده صار هذا الجانب من أعماله متردد الظهور في كل فيلم حتى عندما عاد إلى الثلاثينات في «الإسكندرية ليه»، وأحدث «العصفور» ضجة كبرى محورها رؤيتان متناقضتان، الأولى: جماهيرية أساساً تقول إن الفيلم هجوم على عبد الناصر، والثانية: أقلية هو منها، تنفي أن الفيلم هجوم على الرئيس في تلك الفترة العصيبة التي دارت أحداث الفيلم حولها وهي فترة الهزيمة العسكرية عام ١٩٦٧م) (٢)، وإزاء

موجة الانتقادات التي وجهت لفيلم (العصفور) عام ١٩٧٤م، الذي أعقب حرب أكتوبر، غادر (شاهين) مصر مرة أخرى حتى صادف الرئيس (محمد أنور السادات) في إحدى الحفلات ليطلب منه (شاهين) العودة إلى مصر، وبعد عودته اخرج فيلم (عودة الابن الضال) عام ١٩٧٦م من بطولة (ماجدة الرومي)، وقد عده النقاد استكمالاً لطروحات (شاهين) السياسية التي أوردها في فيلمي (الاختيار) و(العصفور)، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن (شاهين) قد بقي أميناً لرغباته الذاتية وآرائه لاسيما بعد اكتمال وعيه السياسي.

إن (شاهين) ينشر هذا الوعي في أفلامه في حدود عدم تغليف أي عنصر فكرياً كان أو فنياً، على عنصر آخر في معالجة الفيلم الواحد، متجاوزاً بذلك المنشورات الإعلامية إلى الحديث الواعي عن التيارات السياسية والفترات المتعاقبة فيها، ثم إن أفلامه تتميز من ناحية أخرى بملامح نفسية وعاطفية تستمد معالمها وتميزها من منابع دفينة في ذات المخرج دون الانغلاق عن المؤثرات الخارجية، ففي فيلم (أنت حبيبي) عام ١٩٥٧م تلاعب (برلنتي عبد الحميد) صبياً صغيراً فوق أكياس الحصاد، وفي فيلم (باب الحديد) عام ١٩٥٨م يظهر الشاب المشوه الذي مثل شخصيته (يوسف شاهين)، وهو يعيش حياة نفسية صعبة بين واقعه اليوم وبين ما هو قريب من عذريته، وفي فيلم (الأرض) عام ١٩٧٠م تلاعب (نجوى إبراهيم) صبياً في موقف مشابه في الريف، وفي (حدوته مصريه) عام ١٩٨٢م يكبر الصبي (عمر) قليلاً وهو يستسلم لامرأة ناضجة استهواها (٣).

ويعد فيلم (وداعاً بونابرت) عام ١٩٨٥م أحد الأفلام السياسية التاريخية وقد تقاسم أدوار البطولة فيه كل من ميشيل بيكولي، محسن محيي الدين، محمد عاطف، باتريس شيدو، محسنه توفيق، جميل راتب وهدى سلطان.



(فيلم وداعاً بونابرت)

وإذا كان (شاهين) قد تعرض في الفيلم إلى حملة (نابليون بونابرت) على مصر وعن الفترة التاريخية التي وقعت فيها، فإنه قد تناول الأحداث بدون أمانة تاريخية منطلقاً في ذلك من تفسير ذاتي.

تدور القصة بين العالم والعسكري (كافاريللي) الذي مثل دوره (بيكولي)، والشاب المصري (علي) الذي مثل دوره (محسن محيي الدين)، فها هو (علي) الذي شهد اقتراب المراكب الفرنسية من سواحل الإسكندرية، بينما كان يتمتع مع صديقته يستقبل الفرنسيين استقبالاً مغايراً للمصريين بحجة أنه يرغب بالعلم والمعرفة والإفادة الإيجابية من وجود الاحتلال.

وهكذا فإن (شاهين) قد أسس فيلمه على فكرة التعلم المتبادل بين المستعمِر (بكسر الميم) والمستعمَر (بفتح الميم) إن أهم مشكلة سياسية تاريخية وفكرية في هذا الفيلم هي



(فيلم بابا أمين)



(فيلم العصفور)

أن (شاهين) أراد من العالم الفرنسي والشاب المصري أن يكونا نموذج العلاقة بين الشرق والغرب. التواصل الذي لا يتطلب استعماراً وحملات عسكرية لتنفيذه لكي يمكّن لهذه النظرة ويؤسس سها عمد إلى تصوير الحملة الغازية والحملة الثورية المضادة لها على ذات المقدار من العنف والبشاعة والغوغائية) (٤).

فكري عرض من خلاله حياته الخاصة والعامة، وفلسفته وآراءه التي أراد التعبير عنها في تجاربه الفنية، وكان فيلم (إسكندرية ليه) عام ١٩٧٩م هو أول تلك الأفلام، حيث عرض من خلاله لشخصية (برنار دوبير تولوتشي) وهو ينقب عن الآثار في الإسكندرية، وصوّر المخرج من خلال الأحداث جدلية الحرب والتغيّر الاجتماعي

البابلي، ماجدة الخطيب، محمود المليجي، محسن محيي الدين، توفيق الدقن، رجاء حسين، ومحمد منير، سيرة حياة مخرج سينمائي يجري عملية قلب يتذكر خلالها ماضيه ومشاكله أثناء مسيرته الفنية حيث يخطو بعد ذلك لحياة مستقلة جديدة متحرراً من رغبات الآخرين وتوجيهاتهم، ويعد هذا الفيلم فيلماً جريئاً على الصعيد الشخصي لحياة (شاهين)، لكونه يتوقف عند مفاصل هامة في حياته من خلال تناول الفيلم لطبيعة علاقات (شاهين) بالآخرين وموقفه تجاه عائلته وتجاه المجتمع.



(فيلم إسكندرية ليه)



(فيلم بياع الخواتم)

ومن أخطاء (شاهين) في هذا الفيلم هو تصويره للنضال الوطني المصري على أنه كان نوعاً من التشنج الديني المتعصب المنطلق من أوكار الجماعات الأصولية، إلا أن ما يحسب للمخرج في هذا الفيلم هو براعته في التعامل مع التقنيات السينمائية مما حقق الجمال في الحركة والمشهد السينمائيين، رغم تلك الركاكة التي ظهرت في مشاهد المظاهرات والتصدي للاحتلال.

وقد قدم (شاهين) أيضاً عدداً من الأعمال التي تعرض فيها لسيرته الذاتية ضمن إطار

والقيم الأخلاقية المسيطرة على الإنسان تلك المرحلة، ثم تطرق إلى سفره وبداية رحلته الفردية.

ثم أتبع (شاهين) فيلم (إسكندرية ليه) بفيلم (حدوته مصريه) عام ١٩٨٢م، سيناريو (يوسف إدريس) و(يوسف شاهين) وهو يعد استكمالاً لسيرة (شاهين) الاجتماعية والفنية.

ويتناول الفيلم الذي يتقاسم أدوار البطولة فيه كل من: نور الشريف، يسرا، سهير

وقد تخفى (شاهين) في الفيلم خلف شخصية (يحيى) التي مثلها الفنان (نور الشريف)، فها هو (يحيى) يفتح أوراقه القديمة ليتكلم عن تأثير العائلة في بناء شخصية الإنسان، فيعرض لتسلط الأم والأخت والزوجة وحالة الارتباط التي تربطه بتلك العائلة رغم كل تلك المضايقات التي يتعرض لها.
إن كل ما يحدث في هذا الفيلم يتوازى إلى حد ما مع حياة (شاهين) الاجتماعية والفنية الذي نشأ تحت سلطة عائلة متوسطة وعاصر المظاهرات والأحداث السياسية التي مرت بها مصر في ذلك الوقت وبعد أن درس السينما وأصبح مخرجاً دخل في عملية خطرة في القلب.



(حمدي غيث)

وهكذا يبدأ (شاهين) الأحداث الحقيقية للفيلم بالمخرج (يحيى) وهو يصور مشهداً من (العصفور)، ثم ينقل إلى لندن لإجراء العملية، وإثر دخوله الغرفة يبدأ عقله الباطن بمحاسبته على حياته السابقة، إنها لحظة مختارة بدقة سبقه إليها «بوب فوسي» في «كل ذلك الجاز» لكن الفيلمين يختلفان في معظم المضامين الأخرى لكونها الفاصل الدقيق بين الحياة والموت. هذا الفاصل نراه على شكل تمثيلية مسرحية تدور في ذهن المخرج، إذ يقف الطفل الذي فيه ليطالب بإعدامه نتيجة كونه خان ذاته واستكان لتأثيرات خارجية وأمضى جزءاً كبيراً من حياته راضخاً لمتطلبات الغير. الرحلة ذاتها تستمر ـ خارج إطار المحكمة ـ لنتعرف إلى جوانب المرحلة اللاحقة من حياته. مرحلة بدء ممارسته الإخراج، سفره إلى المهرجانات، زواجه، تحقيقه لفيلمين مهمين في حياته هما (باب الحديد) و (جميلة الجزائرية) ثم يحيط (شاهين) جانب الحياة الزوجية بعناية خاصة ليظهرها امتداداً للسلطات التي مورست عليه) (٥).

وكان مما حقق النجاح لهذا الفيلم هو قدرة الفنان (نور الشريف) على تقديم شخصية (شاهين) لكونها شخصية صعبة ومعقدة تستلزم ممثلاً واعياً ومتمكناً من قدراته للتعامل معها.



(فيلم هي فوضى)

ثم أخرج (شاهين) فيلم (إسكندرية كمان وكمان) عام ١٩٩٠م، حيث تعرض فيه أيضاً إلى مدينته الإسكندرية التي كانت تتأرجح بين الماضي والمستقبل فتوقف عند قضية الأصالة والمعاصرة ومدى تأثيرها على مسيرة هذه المدينة وجاء فيلم (إسكندرية – نيويورك) عام ٢٠٠٤م ليشكل الجزء الرابع من سيرة (شاهين) الذاتية حيث شكل الفيلم محاكمة لأمريكا وتقييماً لمسيرتها لا سيما بعد أحداث ١١ سبتمبر التي وقعت في الولايات المتحدة الأمريكية، والحرب على كل من أفغانستان والعراق.



لقطات من الفيلم

ومثلما تغيرت نظرة (شاهين) لأمريكا، تغيرت أيضاً نظرته لمصر وقد ظهر موقفه ذلك من خلال فيلم (هي فوضى) عام ٢٠٠٧م الذي رأى من خلاله أن مصر مقبلة على ثورة ستحقق تحولات كبيرة على الصعيدين السياسي والاجتماعي.

المصـــادر :

١) ينظر، سامح المحاريق، صناع الفن السابع، يوسف شاهين، يا إسكندرية، هي فوضى، عمان: جريدة الرأي، الخميس ١٩ حزيران ٢٠٠٨م، ص ٧.

٢) محمد رضا، كتاب السينما والتلفزيون والفيديو، الكتاب الثاني، الشركة الشرقية للتوزيع، ١٩٨٥م، ص ١٥.

٣) ينظر، المصدر نفسه، ص ١٥.

٤) محمد رضا، كتاب السينما والتلفزيون والفيديو، العدد الثالث، الشركة الشرقية للتوزيع، ط ١، ١٩٨٦، ص ٨٧.

٥) محمد رضا، كتاب السينما والتلفزيون والفيديو، الكتاب الثاني، ص (١٣ – ١٤).

الأصول والقواعد

قراءة جمالية في ماهيّة الخط العربي

محمد أبو عزيز

إذا كان الخط العربي الركيزة الأساسية التي ما زال يتكئ عليها الفن الإسلامي إلى يومنا هذا، فإن ماهيته تكمن في الزهد والصفو النابعين من روح الصوفية، فثمة تواصل بين المتعبد وروح هذا الفن العريق. الخط العربي لما يحتاجه من اعتكاف متفرد من قبل الفنان المسلم كي يخلق طقساً يتسم بقدسية ما يصبو إليه عبر تواصل روحي شفيف مع خالقه...



إن الترداد البصري للخط العربي والمفردات الزخرفية بأشكالها كافة ظهر في العديد من أعمال الفنانين العرب والمسلمين وتعريجنا على هذا المنحى ما هو إلا التبيان إلى أن ثمة إيقاعاً (rythm) متناغماً يحمل في طياته ترداداً بصرياً أو موسيقياً يظهران جلياً... في الوزن في الشعر و(السمترية) في العمارة، والتوازن الإيقاعي في التصوير والموسيقى (١) وفي التعاويذ والمنمنمات والأرابيسك، فقد ارتكز الفن الإسلامي على ألوان خاصة: الذهبي ـ والذي هو من الألوان التي لا تشاهد في الطبيعة رغم أنه استعمل بسخاء، لونٌ له دلالة دينية ـ قدسية ـ «ويرى شبنغلر أن اللون السائد في الطراز العربي هو الذهبي، اللون المبشر بالجنة وهو لون خارق للطبيعة يفسر القوى الخارقة الخفية التي تهيمن على قوانين العالم المادي داخل الكهف الكوني (٢) ويظهر جلياً في قبة الصخرة المشرفة ـ القدس ـ وكذلك على جدران المسجد الأموي ـ دمشق المغشاة بالرخام المتمتع بلوحات فنية وزخارف مكسوة بالفسيفساء الملونة والمذهبة» ويرى البعض أن استعمال النجمة المثمنة جرى لأول مرة في الفن الإسلامي في زخارف قبة الصخرة وكذلك الخط العربي على جدران القبة» (٣)، وهذا يجعلنا نخوض

في أعماق اللون لنصل لغاية العقيدة، حيث اللون هو مصدر النور، فمن الواقع الأرضي إلى السمو والخلود. أما الألوان الأخرى فهي الأزرق والأخضر و(التركواز). فمن الفضاء السماوي والفسحة إلى الخيرات التي تمنحها لنا السهول. هذه الألوان تجعلنا نفكر في تركيبة هذا الكون اللانهائي بتعابيره التي تلتصق بطباعنا فتنطبع على فطرة الخالق.

لقد ابتعد الفنان المسلم عن التجسيم لكنه لم يبتعد عن الملمس بلغة السطوح (الأكثر تمايزاً) فتعامل مع الملمس بحرفية عالية لملمس السطح من تفعيل بصري يدغدغ العين ويجعلها تسري كسيمفونية تتجلى بها الرائي والإنسان في خَلقه إذا تمعّن به، فثمة تناغم في مساماته والبصمة خير دليل على هذا التمايز الذي يفصح عن حقائقنا الملموسة.

ومن باب كثرة التفاصيل الدقيقة التي خاض فيها الإنسان المسلم الذي تعايش مع تلك العصور، تحدثنا في البداية عن التصوف. وهنا نريد أن نتوقف قليلاً أمام بعض العادات كـ(طقوس التصوف) كالدروشة والتراتيل والتسبيح لما لها من فونيمات (٤) ذات قوالب تكرر ذاتها بالبياض، كلما أرادت الإفصاح عن كينونتها من ناحية النبرة الصوتية (tone)، أو عندما يدلي الإيقاع بحركة لا تنقرض الدائرة تعبيراً عن اللانهاية له، فالاستمرار في التواصل يمدنا بأن ثمة تلاحماً روحياً شفيفاً يصل ذروته بين الخالق والمخلوق.



لقد ورد التكرار البصري والموسيقي في مراجع عديدة منها رسالة في نص المصطلح الصوفي عند الشيخ محيي الدين بن عربي كـ «سر السر، مالك الملك، لب اللب...» (٥)، فهو بمثابة إيراد ألفاظ تكمن في ماهية الأسرار والتعمق فيما يختلج أعماق النفس الصوفية، وما تحمله من مضامين وتعابير تحتفظ في دلالاتها.

وهذا يكشف لنا خصوصية وتفرد هذه المنظومة، أو لننظر ما وضع أبو حيان التوحيدي من شروط للخط الجميل إذ يقول: والكاتب يحتاج إلى سبعة معان: الخط المجرد بالتحقيق، والمحلى بالتحديق، والمجمّل بالتحويق، والمزين بالتخريق، والمحسن بالتشقيق، والمجاد بالتدقيق، والمميز بالتفريق (٦). فإذا قرأنا الخط على اعتبار أنه نقطة تسري في فضاء اللوحة الخطية، فسنتوصل إلى شبكة تطرّز علاقات خطية «الشكل التركيبي» الذي يحاورنا بصرياً من الناحية الجمالية تارة، ووظيفياً من ناحية المضمون فهو كسلسال منشط في شرايين الشكل كما يشبهه (والاس ستيفينز Wallace Stevens) (٧). أو المغزى النفعي وبمعنى آخر، بالرغم من ثباتها أي تلك النقاط، إلا أنها توحي لنا بالحركة والاستمرارية، فهي تتمثل كمرآة تعكس معاليها النفسية، وتدخلنا في موسيقى الخط بصرياً «والإيقاع في الفن الإسلامي يعتمد على التماثل والتناظر والتبادل، كما يعتمد على الخط اللين والهندسي، وتعدد المساحات في توزيعها وتنويعها. والإيقاع الخطي متراص يوحي بالمسرة» (٨) وأضيف إلى ذلك الدهشة أي تشكيل حالة الصدمة. «ولنضرب مثلاً بالتصويرة التي توضح الاحتفال بشهر رمضان من مخطوطات مقامات الحريري، فإن أبرز ما يوضح الإيقاع، هو توزيع الخطوط والكتل والفاتح والغامق، فأرجل الخيول المتراصة المستقرة على الأرض نجد بينها بعض الأرجل في أوضاع أخرى» (٩). أو لنشاهد النموذج الذي يمثل الحركة والإيقاع بالصورة، تحقيقاً للتنوع التناغم الجمالي.

إضافة إلى المحيط والمكان اللذين أفرزا حالة صحية نثمنها، فلا يوجد شيء إلا وكان المكان جلياً، ويرجع ذلك لأهميته البالغة بالحياة، كما أنه المتمم لوجودنا. أصبح التغني بالمكان سمة للشعر عبر كل العصور، هو لأهل الكمال والتمكين والنهاية فإذا كمل العبد في معانيه تمكن له المكان لأنه قد عبر المقامات والأحوال فيكون صاحب مكان. قال بعضهم:

مكانك من قلبي هو القلب كله
فليس لشيء فيه غيرك موضع (١٠)

فشعرنا العربي الكلاسيكي ـ العمودي ـ الذي يمدنا بصدر وعجز جعل العلاقة مباشرة مع المكان إلى أن أصبح لنا تخمين الشعر مسكناً لنا ـ البيت الحاضن للمشاعر ـ حيث نقلنا إلى حيز وموتيفات أوعوالم مليئة بفسيفساء الحياة، وما يمثله الشعر من مستوى بلاغي في أرقى صور التعبير اللغوي، فالمتنبي قال في مدح سيف الدولة الحمداني:

فإن تفق الأنــام وأنت منهم
فإن المسك بعض دم الغـــزال!

«لقد استطاع الشاعر بهذه العبارة البليغة أن يستلّ ممدوحه من سائر الناس ويضعه فوقهم، في تصرفه بالمعاني وجميل بيانه المانع، وبرّر هذا التفوّق تبريراً عقلياً وشعورياً ملموساً متميزاً في الموازنة والمقابلة مع قرب العلاقة الملموحة والصلة الوثيقة (١١)».

ولنلاحظ أيضاً ما أعطى المتنبي من صورة يشبّه فيها الهلال ببياضه ولمعانه وتقوسه، وسط السماء الزرقاء بنون من فضة غارقة في صحيفة زرقاء عندما قال:

وكأن الهـلال نون لجين
غرقت في صحيفة زرقـــــاء

فهي تدل على وجود شيء أبيض مقوّس في شيء أزرق (١٢).

فمن الأطلال في العصر الجاهلي ـ إن جاز القول ـ إلى النص القرآني العظيم، فانفتاح وانتشار الإسلام المواكب، والتداخل بين الأديان السماوية والديار المجاورة، يعد المنعطف التاريخي الذي لقح اللغة العربية، فأضاف لشكلها شخصية خاصة واحتواء القرآن الكريم على أمثلة عديدة في اللغة وتنظيمها ولسنا بصدد شرح ما استوفاه القرآن الكريم من فصاحة وما حمله من بلاغة أو مضمون، عبر رسالته الأخلاقية والكونية، ولكن من باب كون تلك المصاحف مصدراً هاماً وإطلالة ستكون ذات جدوى إذا حاولنا الاستقصاء وتوثيق تلك المصاحف عبر العصور.

في الفن الإسلامي حميمية مطلقة بين الوتر والقلم والريشة ذلك أن مادة القصب نفسها تصنع منها آلة موسيقية هي الناي، وآلة بصرية هي قلم التخطيط واكتشاف العرب لآلة العود ما كان إلا نتيجة تأملهم للبناء البصري الهيكلي لطائر الحمام (١٣).

ما أردنا قوله هنا أن الخط العربي من أكثر الفنون التي تتوطد بها الموسيقى ـ فن زمني ـ فتجميل الصوت وتجويد القرآن الكريم في حلقات الذكر وغيرها... مؤشر تعبيري بين ما هو مسموع وما هو منطوق من ناحية، فكيف إذا تناسبت الحروف بإيقاعات رشيقة تمنحنا التعامل معها كخرير الماء. «إن محاولة التوفيق بين اللفظ المسموع والشكل المرئي إذا كانت اقتفاء للطبيعة، فالطبيعة بحد ذاتها تقتفي أثر النفس، وهكذا فإن ما يمكن أن يسمى (الحدس) هو ذلك الترابط المتسلسل بين المسموع المادي والشكل المبدع عبر الطبيعة بل عبر النفس وباختصار عملية الإبداع هي عمل حسي مرتبط بالنفس (١٤)». فمذاق المسموع والمرئي جلي في الموشحات الأندلسية التي تصاحبها إيقاعات حركية للجسم بعذوبة النظم والغناء، والموشحات الشعرية سميت بذلك لأن تعدد قوافيها على نظام خاص جعل لها جرساً موسيقياً لذيذاً ونغماً حلواً تتقبله الأسماع وترتاح له النفوس، وقد قامت القوافي فيها مقام الترصيع بالجواهر واللآلىء في الوشح، فلذلك أطلق عليها «الموشحات» أي الأشعار المزينة بالقوافي والأجزاء الخاصة، ومفردها موشح أي منظم فمعناها منظومة موشحة أي مزينة. ولذا لايقال قصيدة موشحة، لأن لفظ القصيدة خاص بأشعار العرب المنظومة في البحور الستة عشر كما جاءت في علم العروض (١٥).

ومن بين الموشحات الأندلسية التي ذاعت شهرتها بعد أن أصبح لها في مجال الغناء دوران واسع وانتشار كبير موشحة للسان الدين بن الخطيب يقول في مستهلها:

جادك الغيث إذا الغيث همـى
يا زمــان الوصل بالأندلس (١٦).

والمكان في ماهيته يضفي ثنائية العنصر الشعرية الذي يومىء إلى الشرعية ونقاء هذا التفسير إذ إن ثمة نظاماً يحكمه السياق العام في هيئة الخاص. إن الخط العربي هو الحاضن لكل تعابير الحياة، وهذه الخاصية تجعله يتحلى بزي متفرد نسجه عباقرة عبر العصور، وما زال يحتفظ برائحة تكتظ في ثنايا حروفه

طهراً وعفافاً، فهو نابع عن عالم الروحانيات، كما أشرنا في مبحثنا آنفاً.

قاعدة متوارثة:

ثمة نظام خاص بالتعامل مع إجادة وتجويد الخط العربي كما أن الخط يخضع لهذا النظام ـ المحافظ على الأصول القواعدية المتوارثة ـ حيث هذه الأصول ذات علاقات عضوية متلاحمة ودقيقة فيما بينها تحدد ارتفاعاتها وانخفاضاتها ليتحقق بتأليف الخط بصرياً تراص في الصفوف وتمايز في التفريق. وبالرغم من خروج الفنان (الخطاط) لمناطق أكثر وعياً وإطلالة، فقد أضاف له هذا الوعي معرفة وخبرة في تعامله مع الكتلة والفراغ، وتحديداً عندما أضاف للقطعة الخطية تماثلاً وتناظراً، كي تصير الحروف أكثر تكاتفاً وإصراراً في سعيها نحو الابتكار.

إن الخط جاء كوظيفة لخدمة البشرية.. وامتداده جغرافياً جعله يحلق عالياً ويعرش بسيادة واعتزاز لما له من إمكانيات هامة في تعبيره الفني شكلاً ومضموناً وثمة أيضاً ابتكارات جعلت الخط العربي يتجه نحو مسار جديد في هيئته التكوينية وتشكيلاته الخاضعة سواء كان في الانتظام الهندسي: «الدائرة، والهرم والمربع...»، أو في الأشكال الحية: «الآدمية، والطيور، والحيوانات... إلخ».

الهوامش:

١ـ الفن الإسلامي / أبو صالح الألفي ـ دار المعارف ـ لبنان، الطبعة الثانية ـ ص ١٠٨.

٢ـ علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي ومسائل في الفن / المؤلف د. عفيف بهنسي.

٣ـ مذاهب الحسن / حشر بل داغر ـ الجمعية العلمية الملكية ـ الطبعة الأولى.

٤ـ فونيم: أصغر وحدة صوتية ذات معنى ـ راجع مفاهيم نقدية ـ سلسلة عالم المعرفة، صفحة / ٤٧١.

٥ـ السلسلة الفلسفية / نصوص لمصطلح الصوفي في الإسلام / د. نظلة الجبوري ـ بغداد ١٩٩٩.

٦ـ علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي / مرجع سابق.

٧ـ اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب) جاكوب كورك ـ ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ـ دار المأمون ـ بغداد ١٩٨٩.

٨ـ الفن الإسلامي / مرجع سابق.

٩ـ المرجع السابق.

١٠ـ السلسلة الفلسفية / مرجع سابق.

١١ـ اللغة العربية ـ دراسات تطبيقية / د. عمر الأسعد ود. فاطمة السعدي ـ الطبعة الثالثة ٢٠٠١.



١٢ـ المرجع السابق.

١٣ـ فنون عربية ـ الحدود المفتوحة بين التصوير والموسيقى / أسعد عربي، العدد ٥ المجلد الثاني ١٩٨٢.

١٤ـ الفن العربي الإسلامي / المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. الجزء الثالث ـ الفنون ـ فن الخط العربي / د. عفيف بهنسي ـ تونس ـ الطبعة الأولى ١٩٩٧.

١٥ـ جمال العربية / فاروق شوشة ـ الناشر مجلة العربي ـ الطبعة الأولى ٢٠٠٣.

١٦ـ نفس المرجع السابق.

*من مخطوط سيرة حرف / قراءة جمالية في ماهية الخط العربي

عودة

نُعيمة السماك

أدخل بخطوات قلقة مرتبكة! أغالب شعوراً بالاضطراب، أزوره بعد طول غياب. انتظرت هذه الزيارة عمراً كل شيء يبدو مرتباً ومنظماً، بيت جميل وأنيق يطل على البحر يتنفس من رئتيه لم أخف دهشتي وإعجابي بل بحت بهما. أخيراً بيت مستقل يجمعهما معاً آمنا لأجل هذا الحلم دهراً؟ وقبل سنوات قليلة كان يبدو عصياً مستحيلاً! أخيراً أصبحا أسرة حقيقية تحت سقف الوطن.

يحضرني قولها في غابر الأيام: (ربما تأتون لزيارتنا مستقبلاً سيكون لنا بيت أيضاً) صمت لم أعرف بما أرد ثم أردفت: (إن شاء الله) ولو أني حينها كنت في شك كبير أن يتحقق مثل هذا الحلم الذي تعيشه اليوم.

الآن فقط أدركت أنها كانت تعمل كل يوم من أجل تحقيقه وتغرس أحجاره الصغيرة بصبر مذهل، هي في الوطن، في الغربة هو يطلق أسئلته الحائرة عبر الأثير هل كابد أحدكم سنوات الحيرة والضياع والخوف؟ هل أحصى أحدكم ليالي القلق؟ حين يتوفى أحد الأقرباء أي شعور هذا الذي يكتنفك؟ حين يتوفى أقرب الناس إلى قلبك: أمك، أبوك. تجدك لا تملك سوى الشعور بالخسارة والعجز. فأنت وحيد وبعيد، وغريب في ديار بعيدة. غير قادر على توديع أقرب الناس إليك نحو مثواهم الأخير!

ذات مساء موغل في القدم أذكر أني حضرت إلى هنا أحمل معي وصايا أمي وأبي وسبعة عشر ربيعاً هي كل خبرتي في الحياة، بضع سنوات ضئيلة قضيتها هنا لكنها حفرت حياتي كاملة فيما تلا من سني العمر، ولم أكن أعلم أن أحلاماً صغيرة كانت تراودني قبل المجيء مثل الرغبة في الحصول على شهادة جامعية، والالتقاء بفارس أعيش معه قصة حب تتوج بالزواج وإنجاب البنين والبنات، ستأخذ بعداً آخر بغير كل المفاهيم. آنذاك كانت الأشياء تبدو غرّة جميلة أمام ناظري هي مزيج من البراءة، والسذاجة والأحلام الكبيرة الجميلة. كنا نردد كل يوم كلمات ثورية رنانة أتعرف عليها لأول مرة أبهرتني أعجبت بها كثيراً. تلك الكلمات كانت تشعرنا بالفرح وتمدنا بالحماس. وفي المناسبات الوطنية كنا نغني الأغاني الثورية والوطنية الملهمة. إن فرغنا من الغناء فإن نقاشاتنا، وسجالاتنا، واختلافاتنا في الرأي لا تفرغ ولا تهدأ. كان عالماً مغايراً لكل خبراتي السابقة، التي لم تكن تتعدى زيارات الأهل ورفيقات المدرسة. أين أنا الآن من ذاك الحي الهادئ وصديقات المدرسة والمحاذير الكبيرة التي يرددها أبي وأمي على مسامعي كل يوم. لعلها المرة الأولى التي أشعر فيها بتبدد شيء من الخوف الكبير وبشيء من الحرية.

كنا نلتقي ببساطة بنين وبنات من بلد واحد ومن بلدان عربية أخرى دون أن يحدث شيء من مخاوف أبي وأمي. نخرج معاً ونلتقي ونبحث أموراً كثيرة وكبيرة تخص الوطن، وقضايا نضالية تطالب بالحق والعدالة وحرية الإنسان. كان ذلك يشعرنا بأننا كبار بل كبار جداً غادرنا طفولتنا. نحن الآن شباب وعلى عاتقنا يقع ويكون التغيير، نحن من سيحرر هذا الوطن من محنته ونحن من سيفك قيده هكذا كنا نقول ونعتقد ونعمل من أجل التحقيق.

نعم أحببت ذلك العالم المفعم بالحماس والأمل والمستقبل الحلم.

لذا لم تعد وصايا الأم والأب ترافقني أو تقض مضجعي نسيتها ربما تناسيتها.

التقيتهما هنا. كانا محور الحديث والاهتمام من قبل الجميع. وكان حبهما الفتي محط الإعجاب. ضمتنا الغربة وجمعنا الهدف الواحد، آزرتنا المحبة والتآلف. ثمة نكهة في اختلافاتنا الطبيعية. ثمة شيء لا يفسر لا تستطيع لمسه أو القبض عليه لكنك تحسه وتعيشه كل اللحظات تطل على طلعتها البهية ما إن تبتسم حتى يبتسم كل شيء فيها حملها الشوق فجاءت إليه هنا في ديار الغربة. هل ثمة ما هو أجمل من امتزاج الحب بالنضال والمبادئ الإنسانية العظيمة (وسنبقى معاً عاشقين وبنفس الانتماء). حين يطيب السمر نلتقي معاً في الأمسيات حينها كانت تغني لنا تلك الأغنيات الفيروزية الرائعة التي تعني لك شيئاً. ربما أجمل الذكريات. سألته ذات لقاء: أما زلت تغني لعيونها (تبقى ميّل تبقى اسأل، نحنا والقمر جيران، سهار بعد سهار) سألته عن بيروت عن شرفاتها المطلة على الحرب.

النابضة أبداً بالحياة، عن حي الفاكهاني، وأغنيات مارسيل خليفة تلك التي فتحت أعيننا باكراً على الهم الإنساني العربي والفلسطيني. لطالما احتضنتك تلك المدينة، فيها تعرفت على رفقاء الدرب، كانت رفيقة بك ورحيمة حتى في قسوتها عليك. ليست بيروت وحدها، بل عواصم عربية شهيرة كالشام، بغداد، القاهرة، ومدن أخرى كثيرة لقدميك فيها وقع، ولقلبك فيها ذكريات، ولوعيك محطات تشكل ونمو. تعلمت منها الكثير، ألفتها، ألفتك. حنينك إليها لا يفارقك، لذا تجدك تعود إليها كلما اشتقت، كلما أجج الحنين خلاياك. في المدن الغريبة التقى قلبان صغيران مغامران، محيا كل الاختلافات والفوارق، واعترفا فقط بالحب الإنساني. قلبان عاشقان من أرض واحدة حلّقا معاً في أكثر من مدينة وعاصمة، ربما للسويعات أو لبضعة أيام حين يعز اللقاء وتطول المسافة ويتضرج الشوق. قلبان جاءا من بيتين وبيئتين أحسبهما على طرفي نقيض، لكنهما بعيداً عن الوطن أحبا وتعلما، وتعلقا بالحب والمحبة الخالصة التي تأبى الفروقات المجحفة التي يصنعها البشر. ولو كانا لحظتها على أرض الوطن لما جمعتهما كل تلك الوشائج الحميمة، توجهما الزواج وواصلا معاً رحلة مريرة من النضال على كافة الدروب، في كل الفواصل والمحطات. ثمة سؤال رافق سنوات الخوف والألم والفراق، أيصمد الحب أمام بحر السياسة الهائج بتقلباته المخيفة؟ أتصمد مؤسسة الزواج في بيئة لا تعرف الاستقرار أو الاطمئنان؟ سنون طويلة عاشاها بين قرب وبعد، بين جزر ومد في تحدٍّ عجيب لا يعرف مرارته إلا من تجرعه. لم يخفت إعجابي بهما طوال تلك السنين على الرغم من الأمل الضئيل الذي ظل يراودني بين حين وحين. إلا أنني في أعماق الروح كنت أنتظر مثل هذا اليوم بفارغ الصبر وإن شككت في إمكانية تحققه يوماً؟

ها هو يأتي الآن ونعيش أياماً تعج بالحب والفرح والزغاريد، كأننا نعيش حلماً لا واقعاً. نعم لم نصدق أنه سيتحقق يوماً. توالت باقات الورود على المطار، عادت الأفواج المهاجرة، توافدت على أرض الوطن. كم من خطوات وأرجل زحفت نحو المطار يسبقها شوقها قبل خطواتها. كانت القلوب تهرع على الأرض لفرط اللهفة والحنين. ثمة قادم ترقبته العيون بلهفة فائقة. كيف هو هذا الوجه القادم إليها بعد جدب طويل. تفرسته، تفحصته، تود أن تقرأ فيه كل تجاعيد السنين المغربة في قسوتها، وحدي وددت لو أقرأ مشاعرك في تلك اللحظات المضطربة العصيبة. كأني بقلبك مرتجف وأنت تلقاهم تتلعثم الكلمات، تتضرج الأشواق. مليّاً أنظرت إليك، كنت هادئاً متزناً تخفي تحتك قلباً يكاد يسقط لفرط تسارع الخفقات. كيف هم الرفاق اليوم على أرض الوطن؟ أتراهم ذاتهم الذين عرفتهم في سنوات الغربة الغاربة قبل عقدين ونيف. تغيروا كثيراً أم قليلاً؟ تذكّر كم كانوا يضجون حماساً وهم يرسمون صورة الوطن الحلم؟ أتغيرت أشكالهم فقط أم قلوبهم أيضاً؟ كم طفلاً ولد في غيابك الطويل؟ وكم طفلاً فارقته الطفولة وأضحى شاباً؟ وكم من أندادك واصل الدرب؟ كم منهم خذلته الحياة؟ ها أنت تعود الآن بعد حنين الليالي المقفرة والموحشة، تعود بعد أن كفت أيامك عن الانتظار؟ وفارقتك اللهفة، وأحلام العودة! أساورك خيار اللاعودة بعد أن أضحت متاحة؟ العمر مراحل وأدوار، كأني بك في لحظة غادرة، فرغت من دور اللهفة والانتظار.

هذا المساء تعود للوطن، تعود للرفاق، للحبيبة، للزوجة، ولرفيقة الدرب، للأطفال، للدفء الذي حلمت به طويلاً وافتقدته كثيراً. تعود للزقاق القديم في طفولة عجولة مقتضبة. أتغيرت ملامح الرفاق أم ملامح المدينة، وملامح الناس، وملامح كل شيء!

كان عرساً حقيقياً لحظة خروجك من مبنى المطار، تحفك الوجوه المحبة، ثمة سيارة مزدانة بالورود والأوراق الملونة كانت بالانتظار. أإليّ أنا كل هذا العرس؟ ركبتها. ترى إلى أين تقودك؟ يحفها كثيرون تتبعها سيارات أخرى، تزعق أبواقها معبرة عن الفرح. كنت معهم، وكنت في صمتك الداخلي مشغولاً جداً بتأمل البيوت والشوارع العتيقة التي فارقتها. على الرغم من أضواء الليل الخافتة لم تختلف تلك البيوت كثيراً عن تلك التي انغرست في ذهنك طفلاً. قالوا: تغيرت البحرين كثيراً، هي أجمل بعمرانها، الناس تسكن الفيلل الكبيرة، أصبحوا أغنى من ذي قبل. صدقت وخيل إليك أنها ستكون أجمل بعد أن انتقل الوطن للمدنية الجديدة. لا ليست بذات الجمال الخلاب الذي وصفه الآخرون لك.

بهدوء رحت تتفحص الوجوه التي تحلقت لاستقبالك، تقرأ شيئاً في قسماتها، تصغي بقلبك. يلزمك وقت للتأقلم، ووقت للوقت وانتظار الآتي!

الميزان

محمد عباس على

تمهيد

معجونة كلماتها بالدموع.. تنظر إلى الأعين حولها.. الأعين تبادلها النظرات.. بينما على الأرض بجوارها يقبع البيض المكسور الذي كانت تنوي بيعه في السوق مختلطاً بالجبن والطين.. الكل ينتظر رحيلها ليهرول نحو البرعي طلباً لرضاه.. البرعي يقف أمام حانوته حاملاً نظراته الثعلبية مقسماً أنه لادخل له في هذا، بل هي رغبة الباعة في السوق!

١- الطرد

يحيطون بها كالقيد ملامحهم عابسة إلى حد العاصفة، أعينهم ضيقة تتأجج فيها النيران، وألسنتهم حادة تقطر بالحروف السوداء.. تدير عين الرعب فيهم، تهطل في أعماقها أمطار الرعب ترتعد تهمس للمرأة السمينة بجوارها، مستجيرة بها: خالتي أم محمد! المرأة تغشاها أيضاً غاشية من خوف، تتسع عيناها كبئرين غاض منهما الماء، ويتلون وجهها بلون غروب زاعق الاحمرار.. الوقت

مايزال مبكراً.. السوق ينفض عنه آثار الليل.. من أين أتى كل هؤلاء الباعة أصحاب عربات الخضار والفاكهة، ومعهم الجائلون الذين يحملون بضاعتهم فوق أيديهم أو يفرشونها على الأرض وسط السوق أو يحملونها على عربات صغيرة تدور بهم بين الحارات.. كلهم ترك فرشته وترك بضاعته وأتى كالصقر.. دار حول فاطمة تسبقه مخالبه.. عينا المرأة السمينة معجونتان بالدهشة وهي تبصق نظراتها على الجميع، لم تجمعهم كلمة من قبل.. مثل النور والظلام لا يلتقون إلا على فراق. الآن فقط ومن أجل فاطمة تتوحد كلمتهم!!

اتجهت إلى البنت الصغيرة بجوارها بنصف عينها اليسرى.. منكمشة تحت جناحها.. التصقت بها ونقلت إليها الرعشة.. علا صوت سليمان :

–أنت وهذه البنت التي جلبتها.. أخرجا من السوق.

تنظر فاطمة إليه، وجهه، قسماته ملطخة بتراب السوق.. معجونة بالغبار.. مترعة بالعرق.. ترفع صوتها علّه يصل إليه.. يفهم حقيقة الأمر، يعذرها.. تضيع حروفها وسط زحام الكلمات.. ترفع صوتها أكثر. الآذان لاتسمع والعيون لاتنتبه.. تشعر أن هناك قراراً لابد أن ينفذ، لذا لايسمعون.. الكل فقط يتكلم.. يطالبها بالرحيل.. تقوم أم محمد مستندة إلى الأرض، رافعة جسدها الممتلىء بالكاد.. قسماتها مشربة باصفرار طارىء، يتمدد تشعباً على أجزاء جسدها المرتجف وهي تواصل الاحتجاج باحثة بينهم عن أذن تسمع.

يزأر صوت منصور من جديد : أنت وهي خارج السوق..

ويهرول مندفعاً نحو بضاعتها وبضاعة فاطمة من الجبن والبيض يريد إلقاءها أرضاً، تمتد الأيدي لتمنعه.. يزيد حماسه ويمد

ساقه من بين غابة السيقان المحيطة به.. ترتفع صيحات استياء كطيور سوداء تحوم فوق المكان.

***

٢- حسرة

وجه أم محمد كسطح رغيف قارب على الاحتراق.. تسير به وسط الطريق.. تحدق في الوجوه المارة.. ترميها بجمر النظرات.. السوق الذي عرفته وعرفها.. ربت فيه زبوناً يجيء من أجلها ويسأل عنها.. الباعة أنفسهم.. من كانت تظنهم لها.. يطردونها منه.. البنت أخطأت.. أغضبت البرعي.. ما لها هي؟.. ثم إن الحق يقال..

البرعي هذا شره.. عينه فارغة.. ينظر إلى الصبية الصغيرة بعين السوء.. البنت لا تفهم من هو البرعي أو غيره.. وهؤلاء الباعة الذين اجتمع جمعهم على رأي واحد هو إرضاؤه يتسابقون إلى طردها.. ما دامت صغيرة، جديدة في المكان ولن يغضب أحد لها فليجتمع الكل عليها.. تكمل سيرها وسط الطريق.. تبصق نظراتها على الوجوه العابرة.. بينما قدمها تودع الطريق بحسرة.. تنتبه لفاطمة إلى جوارها وهي تتعثر، تنقلب ببضاعتها على الأرض.. تتفجر البراكين في عينيها.. تلعن الظروف التي اضطرتها إلى مساعدة هذه البنت وأسرتها.. جلبت لنفسها الضرر بيديها.

***

٣- بعد الوقوع

كانت فاطمة تمضي بجسدها النحيل لا يقوى على حمل البضاعة والرعب معاً.. تنظر إلى الوجوه المحتشدة.. تتساءل لم يفعلون هذا.. الرجل البرعي الذي هو فتوة السوق، الذي يفرض الإتاوات كما يقولون انفرد بها في حانوته.. الحانوت يقسمه حاجز خشبي إلى نصفين أمامي وخلفي.. انفرد بها في الأخير ومد يده عليها.. لو نال ما أراد هل كانوا يصمتون، يتغاضون ما دام الأمر بعيداً عنهم؟..

تريد صوتاً واحداً يقول لها أخطأت حينما تصيدت إصبعه وطحنته بين أسنانك ليبتعد عنك.. تدير عينيها في الوجوه المنقبضة القسمات.. تهطل دموعها طريقاً وهي تتحرك خارجة إلى الطريق، حاملة مع البضاعة انكسارها.. المطر يصنع سحابة تغطي عينيها.. تحجب عنها المرئيات.. تتعثر قدمها في حجر وسط الطريق.. تنقلب وبضاعتها على الأرض.. يختلط الجبن بالتراب بالبيض المكسور.. يمتلئ وجهها بالدموع والدم والطين.. البضاعة ضاعت.. ضاع ثمنها الذي اقترضته أمها من الجيران جنيهاً وراء جنيه على مدى أيام طويلة حتى استقام مبلغاً تستطيع به أن تبدأ مشوارها في السوق.. تدير وجهها بين العيون المتراصة والتراب المعجون بالجبن والبيض.. تحدق فيهم بعينين متحجرتين غاض ماؤهما وهي في مكانها على الأرض.. تنظر.. تترقب.. ثم مرة واحدة تهذي بكلمات لا يحاول أحد من الوقوف فهم معناها!!

يسري فؤادي بفُلْك الدمع نحوكم

مصطفى قاسم عباس

دعني مع الشعر يَبكيني وأبكيهِ … تَتَبّعي طيفَ ماضينا، وقُكصِّيْهِ
كم جفّ دمعي!، وما جفت مآقيه … عيش المتيم في ضنكٍ يكابده
وكم سقاني كؤوسَ الوجد مترعةً! … وسهدِ ليلٍ بشجو الروح يقضيه
وكنت من مدمعي الرقراقِ أسقيه … كشمعةٍ في دجى الظلماء ساهرةٍ
بعض البرايا يصوغ الشعرَ ملحمةً … تشقّ في الليل فجراً ، ثم تبكيه
وبعضهم بلسان البؤس يرويه … لو قورنت بمآسي الصبّ أجمعِها
...لازلت أذكر يومَ البين، كان ضحىً … فتلك ـ يا صاح ـ غَيضٌ من مآسيه
والعمرُ يمضي، وقلبي عالقٌ فيه … ما ذاق طعمَ الهوى مَنْ فجرُهُ عبِقٌ
في كل يوم أناجي الشمس في حُرَقٍ: … وليلُه العذبُ، يَمضي راقداً فيه
أذهبتِ عند المسا عمري، فردِّيه … إن غاب عن لب عيني شخصُهُم فأنا
في كل ليلٍ هُتافُ الوجد أسمعه … لا أطبقُ الجفنَ إلا طيفُهُم فيه
يدعو فؤادي، وآهاتي تلبيه … يا طيفُ هيّجت لي ذكرى تؤرّقني
لله درُّك من ليلٍ به سقمي! … أضنيتَ قلبي فقل لي: مَنْ سيشفيه؟
فما رأيتُ به ليلاً يُساويه … ويا أحباءُ صار الشعرُ عِقد سناً
يُميت يومُ النوى قلبي بلوعته … ونورُ طلعتكم أحلى قوافيه
لكنّ ذكرى عهود الأنس تُحييه … يسري فؤادي بفُلْك الدمع نحوكم
وأسمعُ الهمسَ من عيني لجارتها: … وفي منازلكم ترسو مراسيه

وهذا الفيض من...

عباس حيروقة

ضنَّ الهواءُ على ذاتي وضاقَ بها
من عزّة الروح ندّت خلّفها الجّسدا
ناديتُ من ألمي.. إنّي هنا تعبٌ
والسقمُ ينفثُ في كلّي : الحياةُ سدى
ضنَّ الهواء على ذاتي فأنَّ لها
هذا الغريبُ... بغزلانِ البكـا وردا

***

إنّي أدورُ كماءِ النّهر دورتَه
حتى أعودَ إلى أحضان مَنْ رفـدا
حتى أعودَ إلى موجٍ يلاطمهُ
نوُّ السؤال.. وخيطُ الشمسِ مُذْ عُقدا
إنّي أدورُ بنونِ النور.. تُشهدني
هذا الهباءَ قريباً... خلتُه بعُدا

***

إنّي رأيتكِ يا ذاتي على جبلٍ
سقتِ الغمامَ بناي الريح إذ شـردا
كأنكِ الرعدُ إذ ما طال صيحتَه
أو أنك البرقُ إذْ ما مُزْنُنا وفـدا
إنّي رأيتكِ تمتدينَ في أفقٍ
لتشهدي الخلْقَ كيف ارتدَّ أو جحدا
إني رأيتكِ مشكاةً بوحشتنا
هذا الزمانُ هجيرٌ للذي انفردا
بلقمةِ الحلمِ.. راح الآن ينشدُها
بوحَ الربابِ على أسماعها أبدا

***

نهرُ الفراتِ إليكِ الدنَّ .. جادَ به
بوحَ النخيلِ.. وهذا الفيضُ من بردى
كلُّ اليتامى نيامٌ في قصائدنا
يهدهدُ الشعرُ من في حضنه رقدا
عودي إليَّ ومدّيني بنخلتنا
لأكنسَ الموتَ من حولي ببعضِ ندا

***

إنّي رأيتكِ تنكبّينَ في ولهٍ
فوق الصغار بأرض الله حين بدا
أهلُ الديارِ بأثوابٍ مطرزةٍ
وحائكُ الموتِ في أثوابنا خَلَدَ
إنّي رأيتكِ يا ذاتي ينوشُ بكِ
سهمُ القرابة.. من بالدار.. لا أحدَ؟؟!
وتهطلينَ على وجه الذي شربوا
راحَ الصبابة وجداً كالذي شهدَ
إنّي رأيتكِ يا ذاتي.. ولَمْ تَرني
غيرَ الصخورِ تصدُّ الموجَ والزبدَ
أبكي وحيداً.. فهذا الكون يُقلقني
كلُّ لكلٍّ يصلّي أن يموتَ غدا

ما تَسَـرَّبَ من مساماتِ الرِّئة

أشرف عبد الفتاح

بلا عينين أو شفتين أو لغة
أُلَمْلمُ ما تَسَرَّبَ من مسامات الرئةْ
أُفَجِّر واحةً في الروح أو إغماءة
أعرف أنَّ لقاءنا أبدٌ
وأنَّ مواسم الهذيان آخرُها المدى
منذ انهزامي بالحروفِ
ومنذ أعوامٍ مئة
أُلَمْلمُ ما تَسَرَّبَ من مسامات الرئةْ

***

-أنت رائعة -
قُلْتُها قبل المجيء
قلتها حين المجيء
قلتها لم تلتفتْ
لكنني
أخمدت صمت الروح في لغة مزركشة
تساومني على النفس الأخير
تحفرني بكل هوادة
تلتف كي تغزو الوريد وتصطفيني
وتقص ما كانْ
وبكلِّ ما سيكونُ يوماً مُنبئة
أُلَمْلمُ ما تَسَرَّبَ من مسامات الرئةْ

***

واشٍ وشى
عند الخليفة أنني
رَصَّعْتُ رمحي بالجواهر
أسلمت مقلاد التفرد للرياحِ مُؤقتاً
استعرت الموت من عينين مطفأتين
وهويت بالفأس المُضَرَّجِ بالمداد
على رغيف الخبز
كي لا أحطم وردتي...
التي شربت عصير الروح
واستعلَتْ عليّ
- مَنْ هُنا؟؟
لا أنتِ ساجدة على عتبات حنجرتي
ولا الثدي ارتوت منه الشفاه الظامئة
أُلَمْلمُ ما تَسَّربَ من مسامات الرئةْ

***

أيظلُ ظلُّ الطير فوق الرأس يا بنتُ
ألهيت طفل الروح بالحلوى
فما نامت له عين ولا نمتُ
وظَلْتُ أصد دمعاتٍ
تعاتب أنني خنت
أنا واحدٌ
ذي شظيتي الأولى التي منها أتيتُ
أُمَلِّحُ الجُرحَ الذي منه انتشيتُ
أيظل ظل الطير أم أني
سأظل في الأغوار لا يأتي الملاك
وأموت كالماضين
في فمي قطنٌ وأسئلةٌ
وجيوشُ تجويعٍ.....
تعلقني بمشنقة التلعثم
وابتهالات فجرٍ صابئة
أُلَمْلمُ ما تَسَرَّبَ من مسامات الرئةْ

***

أتممتُ أغنيتي؟
لا لم تتمْ
احتبستُ مواجدي
عَلَّ التي تعبتْ كثيراً
تستريحُ وأستجمْ
لغة كعين القط تفترش المسافة
بيني وبين النعش
تملأ مهجتي بالنور والبلّور
تُدخلني ضريحَها
كي لا أكون أنا الضريح المدلهم
على استحياءة تأتي
ولا تأتي
مُظهرةً جمالها الأخاذ حيناً
وحيناً مُخبئة
أُلَمْلمُ ما تَسَرَّبَ من مسامات الرئةْ
ما كنت يا لغة تحاوري بليلٍ مخطئة
ما كنت يا لغة
تحاوري بليلٍ
مخطئة.

من يومياتِ الكِباش

حسين القباحي

على كتفيَّ مثلُ هموممكم
فلا زهورَ طبيعيةً حولي
وماكنتُ يوماً طليقاً فأندسُّ بين العابرين
معلناً سخطي
قدماي سائختان تحتاجان درباً غير هذا
وفي رأسي ندوبٌ لا تعينُ الأصدقاءَ
ولا الجيوش- الأجنبيةَ
في اقتسامِ وساوسي
من دونِ حراسٍ بقيتُ الدهرَ
مدَّاحاً
إباحياً
خجولاً
فاجراً
حلوَ المعاشرَ
ساهياً متضرعاً
تداعبني الملائكُ والملوكُ تجيءُ
والسبعُ العجافُ ونسوةٌ يركبن ظهريَ
عاريات
علَّني إن قلتُ شيئاً ينتفضن مهللاتٍ للوليد
وتسليتي احتشادُ الناسِ من حولي
وتظاهرُ الفساقِ حين يبتهلون بالتقوى
على جلدي صراخُ العابرين
ووحشةُ الأفكارِ تسقطُ من جريدِ النخلِ
إلى مكانٍ ضيق
وكأنني ما زلتُ طفلاً لاهياً
والقبائلُ كلُّها ترنو إليَّ
وللرعاةِ عليَّ أمرٌ
تدربني البداوةُ
والتجاربُ ما أريدُ من الحياة

في خيبةِ الأملِ المسافةُ لا تردُّ الغائبين
ولا التواريخُ البعيدةُ تشتري زمناً لنكبر -
قليلاً ماطلتني أمةٌ
وماضيها التقاني شارداً وموزعَ الأسفار
لا ألوي على طُرقٍ
زُوَّادتي الأعشابُ والصيفُ الحَرونُ
وما تلاه الأنبياءُ الخارجون من المعاركِ
للحياة
كم جَرَّحتني طفلةٌ حجلتْ على ظهري
فبانَ الغيبُ وانكشفتْ مكائدُ ميِّتين

واحدٌ من أهلِ قريتكم.. أنا
لي حقلي ومحراثي وماشيتي
ولي بعضُ المدائحِ والتواشيحِ الشجيةِ والظنون
أعاركُ رفقتي بالشوم
والطبلُ البدائيُ العنيفُ يثيرُ غرائزي
تجذبني الموالدُ والموائدُ والصبايا المائعاتُ
وخضرةُ الأشعارِ والأعراسُ
وأحياناً أغني نشيدَ الحبِّ للأوطانِ والزعماء
«أحبُّكَ» قالت امرأةٌ
لم أصدقْ وشمَمَها
وبحثتُ في كتبي وأحلامي
وفي أقصى المواويلِ الجريحةِ عن ذنوبي
عن أبديةٍ تحمي سكوتَ الأشقياءِ عن الصراخ
ورجعتُ لا للطينِ والنهرِ المفكَكِ والأزل
أو لطلاسمِ الكُهانِ يحتكرون معرفةَ الحقيقةِ
والخيال
ولا للريحِ تمحو راحةَ المتجولين من حولي

برائحةِ الحُلولِ العذبِ حين تخطُّ ساخرةً
على الجدرانِ سائمةَ السنين
على الأطلالِ طال وقوفُ من حولي
ويشغلني صفائي عن توتُّرهم
وعن سهوِ الرسائلِ والكلام

لأَبعدَ من هناك .. ومن هنا
طارتْ مُخَيلتي وأقدامي تخلتْ عن تواضعِها
فاقتربتُ إليَّ وامتدتْ حواراتي
إلى ما يعشقُ المتطفلون والحمقى
في تأملِ مفرداتِ الخوفِ - وهي المشتهاةُ -
قائدُ الجيشِ الطويلُ العمرِ
يصنعُ ما يريد
والحفاةُ يفككون الظلَّ عن سُقُفِ البيوت
يُرَتِّقون مشاهدَ الموتِ البطيءِ بما أقول
وأنا أصدقُ غيبتي
وأمدُّ آلهةً مضتْ بالأمنيات
ما كنتُ أعرفُهم لأكشفَ قصدَهم
لم نلعبْ الكرةَ الشرابَ
ولا نمنا سوياً في عراءِ الحقل
أو تُهنا بيومِ السوق -
نحن مختلفون جداً
وأوراقي التي دونتُ فيها ما عرفتُ من الحقيقةِ
سوف تفضحُنا جميعاً
«استغفر الله العظيم»

الكباش تماثيل على هيئة الكبش الجالس تزين الطريق الأثري بين معبدي الأقصر والكرنك لمسافة كيلومترين

إصدارات جديدة









ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

من الخصائص الفنية في القصّة القصيرة

قصص كمال الرياحي أنموذجاً

نبيل درغوث

«إن الأقصوصة ليست جنساً أدبياً صغيراً، بل هي فن ينزع إلى أن يكون أكثر الأشكال السردية رقياً فنياً»

جورج لوكاش

مدخل :

مازال للأقصوصة أيضاً بريقها كما الرواية معبودة النقاد وصيدة الكتّاب الذين يسقطون في شباكها لاهثين وراء إغرائها (الرواية). فللأقصوصة لذّتها ورونقها الخاص بها. فلماذا تتعرض الأقصوصة إلى الإهمال من قبل المشتغلين بالأدب ويعتبرونها جنساً أدبياً ملحقاً بالرواية ؟

«(الأقصوصة) جنس قائم بذاته، مستقل بمكوناته، قادر على تصوير ما لا تقدر على تصويره أجناس أخرى، منفتح جداً على عديد من مجالات الإنشاء والتخييل والتجديد»(١).

وكثيراً ما يحط النقاد من الأقصوصة في مقارنتها بالرواية مع إعلاء شأن هذه الأخيرة. رغم أن «(الأقصوصة) فن قائم بذاته مختلف اختلافاً جوهرياً عن الرواية فهو فن يعتمد الإيجاز والتركيز، والاهتمام بالمسار القصصي المفرد والعينة المتميزة المنتقاة ويعمد إلى مباغتة المتلقي لإحداث أكبر قدر ممكن من التأثير من خلال نص جوهره الاقتصاد فيما يقول»(٢).

خيّر كثير من الكتّاب التحول من كتابة الأقصوصة إلى كتابة الرواية. سنتناول في هذه الدراسة تجربة كمال الرياحي في فن الأقصوصة التي جاءت مُجدّدة في أسلوبها ولغتها وتشكيلها حيث نهضت أقاصيصه على كتابة العمق والحفر في القاع للوصول إلى الوجع. كتابة مسكونة بالهامش والمختلف.

سنحاول في هذه القراءة تتبع بعض الخصائص الفنية ومدى مساهمتها في تشكيل جماليات الأقصوصة. فما هي هذه الخصائص الفنية في أقاصيص الرياحي؟

١ - في بناء الأقاصيص:

إن عملية القص تستوجب طريقة لعرض أحداث الحكاية وانتظام السير بها من البداية إلى النهاية وإذ ضبط الناقدان «شلوفسكي» CHKLOVSKI من الشكليين الروس و«تودوروف» TODOROV هذه الطرق للبناء القصصي(٣).

ومن الطرق التي صاغ بها الرياحي أقاصيصه، نذكر خاصة «البناء الدائري» و«بناء التضمين».

أ- البناء الدائري

Construction circulaire

يُعرف هذا البناء في القصّ البوليسي، حيث تبدأ القصة بحدث الجريمة، ثم تنطلق في البحث عن ملابساتها وملابساتها لتنتهي بالرجوع إلى واقعة الجريمة. فمثّل هذا البناء أقصوصة «سرق وجهي»(٤) والمقصود بالبناء الدائري في هذه الأقصوصة افتتاحها بنهاية الأحداث:

في ذلك المساء الأحمر كانت سيارة «الجيب» Jeep تهجم على الجبل كالمدرعة ويسير خلفها سرب من الكلاب تتوعد بنباح مبحوح يفضح إجهادها، كانت السيارة تحمل جثة منتفخة تنتصب على اللوح تهم بالانفجار تذيلها نتونة مقرفة...». (سرق وجهي- صفحة ١٥).

ثم استرجاع الحكاية من أولها:

«الميت رجل غريب وصل القرية يوماً مصحوباً بحقيبة سوداء ودفاتر كبيرة...» (سرق وجهي- صفحة ١٥).

وبعد أن يسترجع الراوي الحكاية من بداياتها، يتدرج بالسرد نحو النهاية.

«...وبعد أسبوع اشتم الأهالي نتونة تخرج من بيت الغريب...» (سرق وجهي - صفحة ٢٦).

لتنتهي القصة عند نقطة بدايتها مجدّداً:
«وصلت سيارة «جيب» يقودها رجل أشقر مصحوباً بآخر صاحب لحية حمراء وحذاء عسكري دخلا البيت ملثمين وأخرجا جثة منتفخة وضعاها في السيارة ورحلا بها وراء الجبل دون أن ينطقا بكلمة واحدة.. فانطلقت كلاب القرية وراء السيارة نابحة متوعدة بينما بقيت أشاهد نسوة القرية اللاتي مددن أعناقهن خلسة من وراء النوافذ الضيقة وكل منهن تتساءل عن مصير وجهها بينما كنت أتساءل من أين سيأتي الديك الرومي لسي يحي بوعرعارة هذا العام؟!!!!» (سرق وجهي - صفحة ٢٧).
ومن خلال هذا بدأت الأقصوصة بنهايتها وانتهت ببدايتها.

تحتوي هذه الطريقة الفنية على تقنيات قصصية متداخلة، فالقصة تبدأ بنهاية الأحداث لتعود إلى البداية (هذه العودة تسمى الاسترجاع) منطلقة منها السرد وفق المنطق المألوف ليصل إلى النهاية حسب المسار الزمني الطبيعي للأحداث (هذا يسمى ببناء التدرج) فاستعمال الرياحي لهذه التقنية ليس غايته شكلا للشكل بل له صلة بالمعنى وهذا ما سنبينه.

لاحظنا في هذه الأقصوصة ورود كلمة «حذاء» في أكثر من موضع قرابة ١٧ مرة، فالأقصوصة قائمة على حكاية فقدان «الحذاء» واسترجاعه في آخر الأحداث، حيث الشخصية - السارد تترك حذاءها فزعاً من الرجل الغريب:



«شلوفسكي»

«انتصب أمامي يوماً كالعقاب بينما كنت ألهو في حوض السبالة فرفعت رأسي فوجدته يصوب نحوي نظرة قاسية مخيفة ففزعت وركضت بعيداً تاركاً في الحوض حذائي الجديد، انتظرت حتى غادر إلى بيته وعدت والخوف ما زال يلبسني غير أني لم أعثر على حذائي!! كان الغريب قد أخذه...» (سرق وجهي - صفحة ١٦).

وعليه فإن هذا الشيء «الحذاء» يمثّل علامة رمزية يلمح بها الكاتب إلى معنى ما.

فما هذا المعنى؟ يبدو أن هذه العلامة «الحذاء» ترمز إلى الهوية إذ تفقد الشخصية - السارد هويتها ارتباكاً أمام الهوية الغازية ربما هي أمريكية.
«...ذلك الغريب صاحب اللحية الحمراء الطويلة والحذاء العسكري والقبعة السوداء الغريبة...».
(سرق وجهي - صفحة ١٦).

ففقداننا لهويتنا العربية يؤدي بنا إلى محاسبة أجدادنا لنا لتفريطنا في الهوية، تقول الشخصية - السارد:
«عدت إلى البيت سألوني عن الحذاء فرويت لهم الحكاية، لكن أبي نزع حزامه الجلدي وانهال على قدميّ جلداً مكذباً مزاعمي...»
(سرق وجهي - صفحة ١٧).

فهذه المحاسبة لا تكفي إذ الذات تحاكمنا وتجلدنا على فعلتنا:
«...فكانت الأرض تلسع قدميّ بحرارتها والزجاج المكسور يودعني كل يوم بجروح جديدة وكنت كلما تعرضت إلى ألم جديد أزداد كرهاً لذلك الغريب الذي سرق حذائي» (سرق وجهي - صفحة ١٧).

فهذه الصدمة صدمة الهوية المغايرة التي سلبت لنا هويتنا الأصلية، لن تفقد العربي صحوة ضميره الذي سينتفض باحثاً عنها حتى يسترجعها من جديد تقول الشخصية - السارد:
«لكن خوفي لم يفق حتى كرهي لذلك الغريب بل كان حذاء العيد الذي استولى عليه ما ينفك يأتيني في أحلامي ويقظتي يسألني أن أثأر له» (سرق وجهي - صفحة ١٨).

فالهوية الأصلية تبقى وتصمد وتثبت في وجه الهويات الأخرى. إن صحوة الضمير لاسترجاع الهوية المسروقة يتطلب منا تضحيات وخسائر، إذ ضحت الشخصية - السارد بكلبتها التي ألهت ذلك الكلب المفترس حارس منزل الغريب لكي تتمكن الشخصية - السارد من دخول هذا المنزل لاسترجاع الهوية المسلوبة المتمثلة في الحذاء.

«كم كانت مفاجأتي وأنا أعثر على حذائي المسلوب، حذاء عيدي لا أدري لماذا بكيت... انهمرت دموعي سخية ساخنة وأنا أحضنه متذكراً تلك «الطريحة» التي تركتني الليالي أتألم لما فقدته...» (سرق وجهي - صفحة ٢٤).

ومن ثم كان عنوان الأقصوصة «سرق وجهي» عنواناً إيحائياً قد يشرّع لتأويلنا الذي ذهبنا إليه فالوجه هو نحن، هو ملامحنا، هو ذاتنا وفي الأخير هو هويتنا الصغرى والكبرى.

فمهما تخلينا عن هويتنا ترحالاً أو تيهاً، خسراناً أو تنازلاً، فرجوعنا إليها دائماً قائم الذات. فالهوية نغادرها إلى حين تأثّراً بالآخر المغاير لهويتنا أو لصدمة أربكت بها قناعاتنا، وهذا يؤدي بنا إلى حال من الفصام يعذب ذواتنا.

وبعد هذا الذهان الذي يلاحق أوهاماً وسراباً يطفو شعاع نور من أقاصي العتمة لنثبّت قبضتنا حوله كلوح يقذف بنا إلى سواحل أصولنا. فبعد هذه الرحلة المضنية نعود إلى البدايات التي هي النهايات، الهوية الأصلية ولذلك جاء البناء دائرياً متماهياً مع هذا المعنى.

فماذا عن تقنية بناء التضمين؟

ب - بناء التضمين
Enchâssement

التضمين طريقة قصصية تتمثل في وجود أو إقحام قصة داخل قصة أخرى مثلما هو الشأن في بناء حكايات ألف ليلة وليلة (٥). وقد اعتمد الرياحي هذه الطريقة في بناء العديد من أقاصيصه حوالي نصف المدونة، منها على سبيل المثال أقصوصة «المفاجأة» (٦) التي وردت فيها قصة فرعية ضمن قصة أصلية.

تحمل خطاباً ضمنياً قد يكون الكاتب من أصحاب هذا الخطاب أو أنه مجرد وسيط ينقل آراء بعض هؤلاء الناس الذين يقولون إن



تودوروف

وهاتان القصتان تحتويان على نفس الشخصية الرئيسية (علي) حيث يشرع الراوي منذ البداية في سرد أحداث القصة (الأصلية) ثم يقطع هذا السرد للعودة إلى الوراء ليروي لنا كيف أن «علي» كان أجيراً في المزرعة «الفيرما» التي أصبحت ملكاً له. ولم يحمل هذا الاسترجاع كشفاً للحالة الاجتماعية للشخصية فقط بل حمل معه صورة للحالة التي كانت عليها المزرعة أيضاً:

«...وهو يسرع الخطى نحو «الفيرما» التي بانت هرمة يشهد آجرها الأحمر المهشم أن الرجل الأبيض مرّ من هنا... كم كانت جميلة حين استحوذ عليها بعد خروج المستعمر كان قصراً رائعاً وكان أجيراً عند صاحبه الفرنسي لوي شابي يرعى ماشيته ويهتم بضيعته...» (نوارس الذاكرة - صفحة ٤١). فكأن هذه الصورة التي رسمها لنا المؤلف وضع البلاد في ظل الاستعمار الفرنسي خير بكثير من أوضاعها اليوم.

وهذا ما حملته الصورة التي نقلها لنا الراوي وهي أن أرض الوطن خُرّبت بعد خروج المستعمر الفرنسي وهذا السرد الاستذكاري يتوخاه الراوي أيضاً للتنفيس عن مشاعر مكبوتة للشخصية:

«...قام متذمراً من الطعام والمكان مددجثته على السرير الحديدي فأحدث صريراً مزعجاً نظر إلى النافذة وتنهد تنهيدة طويلة متذكراً الفرنسية الرائعة... ما زال يذكر ذلك الصباح عندما فتحت هذه النافذة لتجده ينتظر شروقها بعيداً تحت شجرة اللوز...» (نوارس الذاكرة - صفحة ٤٤).

فهذه القصة الفرعية نوع من الارتداد في الزمن لا يلجأ إليه الرياحي فقط كوسيلة

لكشف سوابق حياة الشخصية (اجتماعياً وعاطفياً)، بل لغاية من وراء ذلك وصف حالة التذمر والسخط وغير الرضى التي تعيشه الشخصية لما تقبل هذه الشخصية (علي) -بعد مرور السنين- بالأمر المقضي إذ هو عندما كان شاباً زوّجه صاحب المزرعة من امرأة لم يكن يعتقد أنها ستكون الخادمة لأنه كان يحلم بالزواج من «ماريا» ابنة صاحب المزرعة.

فهذا المجهود المضاعف الذي بذله «علي» في خدمة السيد الفرنسي «ليبلون» نهاراً لم يكافأ عليه بمصاهرة صاحب المزرعة. وهذا ما يؤدي بنا إلى أن التفاني في خدمة المستعمر أو الغرب لا يمكّننا من اقتسام الخيرات معه. فالعلاقة بين المستعمِر (بكسر الميم) والمستعمَر (بفتح الميم) استغلالية ومدمّرة. يقول الراوي: «اقتربت الزوجة العجوز من الشيخ المستلقي على الفراش. تخلّصت من ثوبها الوسخ واستلقت بجانبه كالنكد وقالت: هل تذكر ليلة زواجنا كانت حفلة رائعة أروع من حفلات زواج الأعيان أتذكر كيف صعدت إلى هنا...؟ أتذكر كيف أغمي عليك لحظة رأيتني وعرفت أني أنا العروس؟ فأنت لم تكن تحلم مجرد الحلم أن «عمرة» وما أدراك ستكون لك زوجة... «عمرة» التي رفضت محمد الجنان وإبراهيم البوسطاجي.. كانت مفاجأة أليس كذلك؟؟!!»
(نوارس الذاكرة- صفحة ٤٥-٤٦).
إن هذا التضمين هو ما يفهم القصة الأصلية. فالقصة المضمنة (الفرعية) تفسّر بعض ما سلف في القصة المضمنة (الأصلية) (٧).
«والإخبار عن طريق الإيحاء أو التضمين هو التقليد الأول للعمل القصصي لأن هذه الطريقة المختزلة الموحية في القص هي التي تشحن الجملة الواحدة بالعديد من المعاني والإيحاءات وتمكن الأقصوصة من تكثيف عالم كامل في بضع صفحات» (٨).

بعد بناء التضمين والبناء الدائري الذي فيه البدايات هي النهايات والنهايات هي البدايات.

ما هي أنواع النهايات في أقاصيص الرياحي؟

٢ - أنواع النهايات:

تقوم الأقصوصة على خصائص ثلاث وهي أن تشتمل على بداية ووسط أو عقدة ونهاية أو لحظة تنوير، أما «ايخنباوم» فيسمي هذه المبادئ الثلاث بـ«وحدة البناء، وأثر رئيسي عند منتصف الحكاية، ونبرة قوية ختامية» (٩).

وقد حسم الشكلانيون الروس قضية تحديد ميزات الأقصوصة، حيث سعى «ايخنباوم» إلى ضبط حدودها الفاصلة التي بينها وبين الرواية ومن بين هذه الميزات الفارقة:

- اختلاف بناء الرواية عن بناء الأقصوصة: فالرواية تأخذ شكل مثلث فيه بداية وصعود إلى القمة ثم انحدار بينما تأخذ الأقصوصة شكل قوس تتصل بدايته بنهايته.

- وهذا البناء يستدعي أن تكون خاتمة الرواية لحظة إضعاف وليست لحظة تقوية، ذلك أن نقطة أوج الحدث الرئيسي يجب أن تكون في مكان قبل النهاية بينما تميل الأقصوصة إلى النهاية غير المتوقعة حيث يصل كل ما سبق إلى أوجه متوقفاً عند القمة التي تم بلوغها (١٠).

ومن ثم فإن النهاية تمثل أهم علامة تميز الأقصوصة عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى فلذلك تمثل النهاية «هم الأقصوصة الرئيسي (...) وهي اللحظة الأساسية باعتبار أن كل اللحظات الأخرى تابعة لها وأنها لا توجد إلا بالنسبة إليها، وتعد العدة لمجيئها» (١١) فالنهاية حسب عبارة «ايخنباوم» هي «نخاع البداية ولبابها» بتغييرها يتغير كل شيء.

أصبحت الصورة تحتل حيّزاً كبيراً في حياة الإنسان فهي تحيطه وتحاصره في كل مكان سواء في المنزل أو في الشارع أو في العمل إن الحياة المعاصرة تشهد مرحلة صعود وتنامٍ غير مسبوقين لحضور الصورة في حياتنا بحيث أصبحت ذات تأثير ملموس في مجمل ممارسات حياتنا

وهذا ما كتبه «ستيفانسون» (كاتب إنجليزي ١٨٥٠-١٨٩٤) في رسالة لصديق له حول إحدى أقاصيصه يقول: «إن خلق نهاية أخرى سوف يعني تغيير البداية» (١٢).

لذلك تُكتب الأقصوصة ابتداءً بالنهاية «مثلما يكتب الصينيون كتبهم» (١٣) يمكن إجمال خواتم أقاصيص كمال الرياحي في نوعين:

أ- النهاية – المفاجأة:
عرض الشكلانيون الروس مبدأ مفاده أن «على الأقصوصة بصفة خاصة أن تحسن (تقديم) المفاجآت النهائية» (١٤).
على هذا الأساس تندرج أقاصيص «العرش والنعش» (١٥) و«المفاجأة» (١٦) و«الرسالة» (١٧) و«البطل» (١٨).

فالراوي في «البطل» يسرد لنا قصة «عمر» الذي تكرمه الحكومة كل عام في عيد الجمهورية باعتباره مناضلاً من مناضلي الوطن وهو في حقيقة الأمر ليس سوى بطل زائف لم يشارك في مقاومة الاستعمار، بل هو إنسان كاذب وانتهازي ووصولي، ففي هذا اليوم الاحتفالي مات «عمر» على منصة التكريم ولكن هذه الحادثة ليست هي لحظة النهاية، بل يباغتنا المؤلف بالنهاية التالية: «بعد عمر يصبح ضريح السيد «عمر» مزاراً للناس اعتقاداً وتبركاً بروحه الفاضلة...» نوارس الذاكرة - ص ١١٦).

فهذا المآل غير المنتظر يجعل القارئ مندهشاً أمام هذا التناقض الذي يولّد عنده التساؤل والحيرة.

وفي أقصوصتي «العرش والنعش» و«المفاجأة» كانت النهاية فيهما كاللغم الذي انفجر مصيباً بشظاياه القارئ والشخصية القصصية.

ففي «العرش والنعش» ينجو الصياد من الموت بعد صراع مع البحر ليجد نفسه في الساحل أمام جنازة، فيلتحق بطابور المشيعين ولكن بعد دفن الميت يفاجأ بتعزية الناس له على هذا الميت:
«... ثم استدار الجميع واستقاموا في صف كعادتهم وتقدم أولهم من الصياد وصافحه قائلاً: «البركة فيك لقد كانت زوجة رائعة» وتقدم الثاني: «الصبر، عوضك الله خيراً إن شاء الله» (نوارس الذاكرة- ص ٣٠).

فموت زوجة الصياد هو مفاجأة غير متوقعة للصياد كما كان مفاجأة للقارئ أيضاً. وجاءت النهاية في أقصوصة «المفاجأة» على النحو التالي:

«التفت الشيخ علي وفتح عينيه مذعوراً وهو يلاحظ الجدار ينفتح والماء يتسرب إلى الغرفة والسقف ينهار في بطء فوق الزوجة التي تتابع حديثها عن تفاصيل ليلة العمر في غير انتباه» (نوارس الذاكرة- ص ٤٦).

فهذه الأقصوصة منذ عنوانها (المفاجأة) تنزع إلى إيراد ما هو غير منتظر.


جورج لوكاش

أما أقصوصة «الرسالة» فقد جاءت نهايتها في شكل رسالة رومانسية كلها عواطف جياشة وذكريات جميلة بين فتاة وحبيبها، فعلى كامل الرسالة يتعاطف القارئ مع هذه الفتاة الراوية قصة حبها بلوعة وشجن فيظن أن حبيبها قد هجرها بإرادته. ولكن المؤلف يدهشه بخاتمة كهذه:
«تدخل الفتاة صاحبة المعطف الأسود سور المقبرة وتستكين إلى أحد قبورها المكلل بالزهر والورود وتجلس على مقعد يقابله، وتخرج الورقة وتقرأ والدمع والمطر يمحوان الكلمات سقيا في الكأس المثبت في وسط القبر، وقد انساب عليه شعرها يزاحم الليل المبلل بالدمع والمطر حباً ووفاء، ويهطل المطر» (نوارس الذاكرة- ص ٦٨).

وهكذا كانت النهاية لحظة التنوير التي بها يضاء جميع ما سبق، فيتضاعف تعاطف المتلقي مع هذه الفتاة مأساوية قصتها.

فالنهاية هي «قطب النص ولبه وفيها رسالته ومفتاح ألغازه ولم يصطلح عليها النقاد عبثاً بلحظة التنوير أو لحظة الاكتشاف أو لحظة التفجر، فهي تنير الشخصية أولاً والقارئ ثانياً. فتعلم الشخصية في تلك اللحظة عن نفسها ما كانت تجهله، فيعلم القارئ بعملها ويتبلور ما كان غامضاً أو معقداً أو مجهولاً» (١٩).

ب - النهاية المأسوية (TRAGIQUE)

تُجمع كل القواميس والموسوعات والبحوث على أن المأسوية وضع يكون فيه الإنسان عاجزاً أمام قدر محتم عليه. يشل حريته وإرادته الذاتية مع وعي مؤلم بعدم قدرته على صراع القوى الغيبية.

وتندرج في هذا النوع أقاصيص مثل «قبل القص.. قصتي» (٢٠) و«القميص والمقصلة» (٢١) و«شرفاء لكن...» (٢٢) و«قصة يوسف» (٢٣) فالصفة الرئيسية لكل هذه الأقاصيص هي المصير المأسوي الذي تنتهي إليه الشخصيات.

تنتهي أقصوصتا «القميص والمقصلة» و«قصة يوسف» بالندم، فالشاب الأسمر في «القميص والمقصلة» كان ابناً عاقاً لم يسعف أمه المريضة إلا بعد فوات الأوان، حيث يختم الراوي بالقول التالي:

«بعد ساعة فتح باب البيت ودخل يحمل دواء ولحماً وخطا نحو ركن الأوجاع... لم يسمع أنيناً صاح منادياً: «أماه هذا الدواء واللحم لك..» لم تجب... تقدم أكثر من الهامة الخضراء الممددة أمامه.. إنها هي أمه بثوبها الأخضر كما رآها منذ ساعة لكنها قد توقفت عن الأنين إلى الأبد... انحنى على ركبتيه، أغمض لها عينيها... رجع إلى فراشه ورمى بجثته إلى نار الندم... وابتدأت ه جهنم مع انبعاث عواء الكلب نائحاً». (نوارس الذاكرة- ص ٣٥).

أما أقصوصة «يوسف» فقد جاءت معارضة لقصة النبي يوسف فصورة الصانع الشاب يوسف مختلفة اختلافاً تاماً عن صورة النبي يوسف الذي لم يستسلم لإغراءات امرأة العزيز.

بل يوسف الرياحي كان خائناً لمشغّله الشيخ محمد الذي أئتمنه على زوجته الشابة، هكذا جاءت قصة يوسف الرياحي نقيضاً لقصة النبي يوسف. فهل ينفع الأسف والندم بعد الخطيئة؟ يقول السارد في النهاية: «اتكأ الشيخ إلى كرسيه القصير وثبت الشاشية على الرأس الحديدية لتحافظ على شكلها وسأل:

-هل تعرف قصة يوسف عليه السلام وامرأة العزيز يا يوسف؟

جاءه السؤال كالصاعقة فلألأ

- لا... لا.

انطلق الشيخ محمد يقص عليه القصة بحماس وهو يشد الشاشية إلى الرأس الحديدي ويوسف يتقاطر دمعه أسفاً وندماً والشيخ يزداد انتفاخاً واعتقاداً في فصاحته وتأثيره ويزداد إيماناً بطيبة صبيه وإخلاصه» (نوارس الذاكرة- ص ٦٣).

الأقصوصة فن ليس بالبسيط بل هو فن قدر فائقة على التعبير عن التجربة الإنسانية بأفراحها وأتراحها. وقال فيها جورج لوكاش: «إن الأقصوصة ليست جنساً أدبياً صغيراً، بل هي فن ينزع إلى أن يكون أكثر الأشكال السردية رقياً فنياً»

في أقصوصتي «قبل القص... قصتي» و«شرفاء لكن...» كانت قوة تأثيرهما فائقة وهذا ناتج عن حبكة جيدة مفضية إلى نهاية جد مأسوية ففي «قبل القص.. قصتي» قصة شاب نزح من القرية إلى المدينة بحثاً عن مستقبل أرحب وأحلام كبرى. إذ منذ وصوله إلى العاصمة تبدأ رحلة المتاعب والتيه.

«أفقت على صفير «المترو» نظرت فوجدتني أجلس إلى زميل من إفريقيا السوداء يتابع جنوني ومتفقد التذاكر يطلب التذكرة. بحثت عنها بحثت طويلاً... ثم وجدتها. مددتها إليه وأنا أردد «الحمد لله» لكنه رمقني بنظرة قاسية وقال لي: «عشرة دنانير لقد تجاوزت المحطة إلى أخرى..» ومن قاع الجيب المفلس أخرجت الدنانير العشرة التي قال لي أبي بأنها «مصروفي» في العاصمة. قدمتها إلى الرجل وبي سؤال كبير.. كسؤالي عن نفسي.. كيف سأكون؟!!

حملت حقيبتي وأبعادي المفلسة وقناعاتي القروية وحلم القرية الصغيرة التي تعانق الجبل ودخلت إلى المدينة وتهت في أمعائها». (نوارس الذاكرة- ص- ص ٢٠-٢١).

هكذا كانت نهاية الأقصوصة بداية المصاعب في العاصمة.

وفي «شرفاء لكن..» كان مآل الفتاة والصبي محدد منذ البداية. لأن المؤلف «يعرف كلمة النهاية، والنهاية ترتمي على البداية» (٢٤). «تابع الصبي قطّاً يقفز على سور أحد المنازل الفاخرة.. توقف على الحائط والتفت إلى الصبي ثم قفز داخل المنزل.. وقف الطفل، تقدم نحو الحائط كالسائر النائم التفت إلى أخته التي كانت تتابع حركته في صمت قال بعينيه كلاماً كثيراً ودمع دمعة يتيمة ثم قفز وقد عرفت معاني النظرة والدمعة: ليس باختيارنا أن نكون شرفاء، ورفعت ثوبها على ركبتيها وامتدت يدها تمزق صدره وتكشف عن أخدود نهديها وتنهي كبرياءهما وانساب الشعر وابتسمت لكلاب الليل...» (نوارس الذاكرة- ص ٤٠).

فالفتاة وأخاها لم يستطيعا الصمود أمام قسوة الحياة لعدم وجود السند لعيش حياة كريمة.
كل هذه الأوضاع المؤلمة التي انتهت إليها شخصيات الأقاصيص المذكورة ناتج عن واقع قاس وصعب، كأنه قدر محتم عليهم كمثل مأساة «الملك أوديب» لسوفوكل.

وهكذا هي النهاية تتوفر على «الذروة المأسوية التي تبلغ الحدة في الجزء النهائي من الحكاية. ويتحدد فيها بحق مصير بعض الشخصيات ومصير الحكاية نفسها مجتمعين» (٢٥).
لكل نهاية بداية وبين هذين الطرفين توجد الحكاية.

فما هي الطريقة التي قدم بها الرياحي قصصه؟

التقنيات السينمائية في الأقاصيص

أصبحت الصورة تحتل حيّزاً كبيراً في حياة الإنسان فهي تحيط وتحاصره في كل مكان سواء في المنزل أو في الشارع أو في العمل إن الحياة المعاصرة تشهد مرحلة صعود وتنامٍ غير مسبوقين لحضور الصورة في حياتنا بحيث أصبحت ذات تأثير ملموس في مجمل ممارسات حياتنا.

فالتفكير من دون صور مستحيل حسب أرسطو. عصرنا هو «عصر الصورة» ونظراً لطبيعتها الرمزية فهي اختزالية فما تقوله الأقصوصة أو الرواية (السرد عامة) في صفحات يمكن للصورة السينمائية أن تقوله في صورة واحدة والسينما كما يذكر محمد أشويكة:

«تتقاطع مع مجموعة من الحقول المعرفية التي يغلب عليها طابع السرد كالرواية والمسرح والقصص الشفهية الشعبية... التي تعتمد على خصائص الحكي كالزمان والمكان والحدث والعقدة والشخصيات... إن الفيلم السينمائي نوع من الحكي يقدم نفسه عبر تسلسل من الصور يكون المتفرج أمام واقعة معينة في زمان ومكان محددين وأمام أشخاص يخلقون الحدث ويساهمون في تطويره وتعقيده وحله.. عبر لغة سمعية بصرية خاصة» (٢٦). سنحاول في قراءتنا لأقاصيص الرياحي رصد تجليات الصورة السينمائية وكيفية توظيف تقنياتها في الكتابة السردية.

أ- «الكاميرا» الثابتة / غير المتحرّكة:

استعمل كمال الرياحي نزعة «الكاميرا القلم» (Camera-stylo) لنقل بعض المشاهد بلغة سينمائية من خلال تركيزه على تقنيات «عدسية» لالتقاط موضوعات الوصف.

فقد تراوح الوصف البصري بين نقل صورة المكان والأشياء وملامح الشخصية. وهذه الموصوفات صورت بجزئيتها الدقيقة عبر عين الراوي الذي بدوره نقلها للقارئ مضخماً إياها تضخيماً متعمداً، ومن هذه الموضوعات الموصوفة:

«توقفت سيارة التاكسي في سفح الجبل الذي تتكئ عليه بيوت القرية بأبوابها الضيقة وحجارة «الترش» الصفراء. نزل الرجل بلحفته المذهبة ووقف ينتظر ذيل معطفه ثبت شاشيته الحمراء حتى تطل من تحت اللحفة الكبيرة أمسك بالعصا البنّية المنقوشة. ودفعها أمامه وألحق بها قدميه، في خطى ثابتة متزنة.. توقف الرجل، ورفع كف يده اليسرى إلى جبينه يحجب بها الشمس التي تقرفصت فوق الجبل ورمت بحبالها النارية على القرية النائمة» (نوارس الذاكرة، ص ٩٠).

هذا الوصف لا يخفي استعارته بتقنيات عدسة «الكاميرا» التي يستعمل فيها المشهد تقنية «اللقطة العامة» (٢٧) (Plan Général) التي تقدم مجموعة صور مسترسلة تصورها الكاميرا مرة واحدة في ديكور واحد. صورة سفح الجبل والقرية + صورة الرجل الذي نزل من سيارة التاكسي ونوعية ملابسه وألوانها + صورة الشمس فوق الجبل فعبر «الكاميرا القلم» اختزل الرياحي عدة صور في صورة واحدة، وهذا الاختزال توفره عدسة الكاميرا وتقنياتها المختلفة. ومن هذه التقنيات اللقطة السينمائية التي تركز على التكثيف والإيحاء والرمز:

«بدأت الشمس تهدد بالشروق وتتوعد بالظهور وبان الرجل أكثر بكوفية شامية منقطة وسروال مشدود حول كعبتيه ولحية ثائرة يبدو عليها الكثير من العناد..» (نوارس الذاكرة، ص ٥٢).


كمال الرياحي

هذا المشهد الوصفي يعتمد تقنية سينمائية وهي «اللقطة الكبرى» (Gros Plan) التي فيها عدسة الكاميرا تلتقط شيئاً واحداً بشكل مكبر لاغية المساحة والبعد (٢٨).

فهذه الكتابة السينمائية تقرب لعين القارئ/ المشاهد أو المتفرج تفاصيل وجزئيات هامة من الموضوع الموصوف وهنا هو لباس ذلك الرجل صاحب اللحية الثائرة فنوعية لباسه تُعرّف بانتمائه الاجتماعي.

وهناك أيضاً اللقطة / الصورة التي تقدم موصوفات من أشياء ووجوه شخصيات بصفة مقربة جداً حيث تظهر فيها جزئيات دقيقة مكبرة.

«تساقطت حبات المطر ثقيلة موجوعة على جسد الرجل الضخم، تقارب حاجباه وبانت تجاعيد جبينه المارد سخطاً وهو يسرع الخطى نحو «الفيرما»..» (نوارس الذاكرة، ص ٤١).

هذه الأجزاء الدقيقة جداً التقطتها عين الراوي لتقدمها للقارئ مضخمة تضخيماً متعمداً

وذلك بغرض إثارة الانتباه إلى بعض التفاصيل مثل سخط وضجر الرجل الضخم من حياته الحاضرة، وذلك من خلال تجاعيد جبينه.. وهذا التفصيل من الصورة يوحي بنفسية هذا الرجل. إن هذه الطريقة في الوصف هي وصف بصري يسمى في السينما «اللقطة الكبيرة جداً» (٢٩)(Trèsgrosplan) أو اللقطة التفصيلية كتسليط عدسة/العين على تلك السلسلة الحاملة لصليب صغير ذهبي.

«لم أرفع رأسه داهمته ملامح شقراء لا تحمل من شرقه شيئاً.. تداعب صليباً ذهبياً صغيراً يرقص في سلسلة دقيقة طوقت رقبتها المرمرية». (سرق وجهي - ص ٥١).

فهذا التفصيل هو تعلّة لإظهار جمال رقبة تلك الفتاة الأجنبية الشقراء وليكشف لنا الراوي عن رقبتها المرمرية. وإن دلت هذه اللقطة التفصيلية على شيء فهي تدل على الثقافة السينمائية للكاتب (الرياحي)، وهو متحصل على شهادة في السينما وتشبعه خاصة بأفلام «ألفريد هيتشكوك» الذي يجزئ الجسد ويقسمه إلى أعضاء وكل عضو يأخذ حيزاً هاماً في البناء الدرامي مثل فيلم «سايكو» لنفس المخرج، فقد تعلم الكاتب من السينمائيين الكبار أمثال «لوي بينيال» و«ميشال أنجلو أنطونيوني» و«هيتشكوك» كيف أن «الجسد يمكن أن يعرّي ويكشف عن حميميّته عندما يحجب بواسطة الاستعارة مثلاً أو بطرق أسلوبية أخرى» (٣٠).

ب - «الكاميرا» المتحرّكة / المتجوّلة:

إن حركة عين الراوي الواصفة هنا مثل «عين الكاميرا» (Oeildecaméra) وهي تتنقل في أرجاء المكان ناقلة صور مكوناته.

«تمشي أمام الملعب يجس بقدميه عشب الممر الندي. خيّر بعد دقائق من المشي أن يجلس لنافورة مهجورة تأمل في الحشائش الخضراء والأوراق المهملة وقوارير «البيرة» وعلب «الجعة» المداسة التي ملقت بحوضها.. تابع بعينيه منظف الشوارع وهو يستند إلى عربته حملق في سيدة تقف في توتر بمحطة «الميترو» مداعبة شعرها المسحور بالألوان.. لاحت له نخلة طويلة ابتدأها الموت...» (سرق وجهي - ص ٤٧).

وقد لاحظنا في هذا المقطع انصهار عين الراوي وعين الشخصيات وعين الكاميرا في عين واحدة هي الأخيرة مصورة الأشياء والشخصيات التي اعترضت حقل بصرها المتحرك.

فتجوال عين الكاميرا يسمى في اللغة السينمائية «ترافلينغ» (Travelling) وهي حركة تتنقل فيها الكاميرا داخل ديكور يكون مسرحاً للقطة أو المشهد (٣١). حركة العين الواصفة هنا تشبه حركة عدسة الكاميرا المثبتة على قاعدتها وهي تتنقل ببطء تصور حوض النافورة والأشياء الموجودة فيه كالقوارير والعلب والأوراق والحشائش.

فقبل هذا كانت الكاميرا سائرة تتبع تنقل الشخصية أمام الملعب وهي تجس بقدميها (الشخصية) عشب الممر وتسمى هذه التقنية السينمائية «ترافلينغ المرافقة» «Travelling d'accompagnement (٣٢) ثم بعد مسح عين الكاميرا الحوض النافورة تنقل (عين الكاميرا) بشكل جانبي منظف الشوارع متتبعة نظره الذي حوّل بدوره عين الكاميرا إلى تلك السيدة المتوترة بمحطة «الميترو» لتستقر هذه «العدسة» على النخلة الطويلة.

فكل هذا التحريك للكاميرا يسمى الرؤية الشاملة (٣٣) (Panoramique).

بينما مثلت تقنية «الزوم» Zoom علامة دالة على موقف بعينه من خلال تركيز عين الكاميرا على شيء معيّن.

«يجد التاكسي تنتظر يضرب بعصاه الأرض فتنكسر إلى نصفين يلقي بها.. يركب السيارة، ويمضي، فتبقى العصا المكسورة ملقاة على الأرض والخلق من حولها مشدوهين تارة ينظرون فيها وتارة يرفعون رؤوسهم نحو بيت الطاهر الموصد بابه وبهم أسئلة محمومة». (نوارس الذاكرة - ص ٩٥).

يسمى الزوم أيضاً «الترافلينغ البصري» (٣٤) (Travellingoptique)، حيث الكاميرا تقرب العصا المكسورة شيئاً فشيئاً حتى تتضح وفيها الكاميرا لا تتحرك من مكانها لتصوير الموضوع مكبراً أمام الناظر، بل من خلال حلقة عدسة التصوير Objectif التي تسوي بطريقة تقرب الموضوع المصور البعيد تدريجياً وتكبره، ويصاحب هذا الزوم على العصا المكسورة الملقاة على الأرض تصوير بشكل جانبي، تصور فيه عين الكاميرا باباً موصداً لبيت. وهذا هو «الترافلينغ الجانبي» (Travelling latéral): يصف ديكوراً معيناً أو حركة بشكل جانبي عمودياً أو أفقياً أو دائرياً (٣٥).

ج - «المونتاج» Le Montage:

يتمتع «المونتاج» بأهمية كبيرة في العمل السينمائي، فهو «العنصر المميز للغة السينمائية وتتمثل أهميته في طاقاته التعبيرية المتنوعة عبر تاريخ الفن السابع

مقارنة بوسائل التعبير الأخرى»(٣٦) والمونتاج عملية ترمي إلى جعل اللقطات في موضع يحدده المخرج، وذلك عن طريق عملية ترتيب مشهد بجانب الآخر حسب نظام وديمومة معينين للقطات (٣٧). فمن خلال المونتاج يمكن أن نتعرف إلى التوجهات الإيديولوجية للمؤلف ورؤيته للوجود»(٣٨).

وذلك عن طريق إيصال اللقطات إلى القارئ/ المتفرج عبر تضمين وجهة نظر معينة، أو إحساس ما داخل الخطاب القصصي وهذا نجده في أقصوصة «الذبيحة والركن»(٣٩): «صفعها بشدة في ركن المحل القذر أسندت رأسها إلى الزاوية الحادة وسترت عريها بالورق الرمادي الخشن. مسك السكين الكبيرة، تأمل ساقيها السمراوين، تابع تلك النبال التي تنهض من تحت الجلد شعر قاس كالإثم، تأمل المفصل جيداً، ثم هوى بها على فخذ البقرة الذي كان أمامه على «القرضة» سحبت هادية ساقيها وتكورت أكثر في زاوية المجزرة ثم سألته:

- لماذا تفعل هذا كل مرة؟!» (نوارس الذاكرة- ص ٧٢).

فطريقة المونتاج المستعملة في هذه اللقطات ترمي إلى سرد حركة معينة بواسطة ربط مشاهد متنوعة تهدف في كليتها إلى إعطاء مجموع له معنى ما. اللقطة الأولى تُصفع فيها هادية ثم يمسك صافعها سكيناً كبيرة ويتأمل مفصل ساقيها ويهوي بالسكين في اللقطة الثانية على فخذ البقرة الموجود على «القرضة» أما اللقطة الثالثة تسحب «هادية» ساقيها متكورة في زاوية المجزرة ثم تفتح حواراً مع هذا الرجل. فمن خلال اللقطة الأولى يقوم المؤلف بحيلة فنية توهم القارئ/ المتفرج أن هذا الرجل يتأمل ساقي «هادية» وهو يهوي بالسكين سيقطعهما وعبر تمرير المؤلف للقطة الثانية والثالثة تكتمل الخدعة السينمائية (Trucage) على قطع فخذ البقرة.

وهذا النوع من المونتاج يقوم على المقاربة الرمزية لعدة لقطات مسخرة للخدع البصرية مشيرة عبر مقارنتها (اللقطات) إلى دلالتها الجامعة، وتسمى طريقة المونتاج هذه: «المونتاج المتوازي» Montageparallèle (٤٠)

إن المونتاج ليس بعمل بسيط يرتكز على التقطيع والإلصاق، بل عملية تقنية وفنية تخضع لعدة ضوابط من خلالها يمكن لعملية المونتاج أن تقدم الفيلم بشكل مشوه وغير فني أو أن تجعل منه تحفة بصرية (٤١).

فالسرد في السينما هو التصوير ولغة السينما هي الصورة والحركة ويجسد كل هذا المشهد اللاحق الذي جعلت منه عملية المونتاج تحفة بصرية:

«نزل الرجل وتاه وراء غيمة سيجارة «سردوك» التي نفث دخانها في عمق الرؤية...» (نوارس الذاكرة، ص ٥٤). هذا المشهد هو إدماج لقطتين مع بعضهما بعضاً، وتسمى هذه الطريقة بالمونتاج Fondu enchaîné أي أن كل صورة تأخذ مكان السابقة وتنبعث منها(٤٢).

خاتمة:

لقد تبين أن الأقصوصة فن ليس بالبسيط بل هو ذو قدرة فائقة على التعبير عن التجربة الإنسانية بأفراحها وأتراحها. وقال فيها جورج لوكاش: «إن الأقصوصة ليست جنساً أدبياً صغيراً، بل هي فن ينزع إلى أن يكون أكثر الأشكال السردية رقياً فنياً».

وقد مكنت هذه الدراسة لمدونة الرياحي القصصية من الوقوف على الخصائص الفنية التالية:

• البناء القصصي الدائري الذي يستعمل السرد فيه تقنيات الاستباق والاسترجاع والتدرج المنطقي للأحداث. أما بناء التضمين فهو يعتمد سرداً متشعباً لقصص متداخلة يرمي من خلالها المؤلف إلى تمرير خطاب ما.

• والنهايات كانت ذات أثر مفاجئ غير متوقع أو مأسوي بتأثير فائق.

• وكان الرياحي في السرد أميل إلى اعتماد صيغة الرؤية المزدوجة (الراوي العليم + الراوي المشارك) لما تحتويه عليه من سرد موضوعي وسرد ذاتي يحرص من خلاله على إضاءة الأحداث من زوايا مختلفة.

• ولم يقتصر هذا الحرص على السرد فحسب، بل يشمل الوصف كذلك. وهذا الوصف في أقاصيص الرياحي يقدم الشخصيات تقديماً مادياً أو نفسياً وقد ينهض بوظيفة سردية لاستكمال معاني النص.

• ولاحظنا في الأقاصيص توظيف الفنيات السينمائية من مونتاج وتقنيات عدسية للكاميرا.

وختاماً لا تدّعي هذه القراءة، أنها قامت بمسح شامل للخصائص الفنية في أقاصيص كمال الرياحي بل هي مقاربة ممكنة وقفت على البعض من هذه الخصائص.

الهوامش:

(*)- كمال الرياحي

- نوارس الذاكرة (مجموعة قصص) تونس ١٩٩٩.
- سرق وجهي (قصص وشعر) تونس ٢٠٠١.
(١)- بوراوي عجيبة - مساءلات نقدية - الجزء الثاني - منشورات سعيدان - تونس - ٢٠٠١ص ٥٢٧.
(٢)- عبد الرزاق الهمامي - الحكاية والتأويل - د.ت - ص ٣٣٧.
(٣)- انظر: شلوفسكي «بناء القصة القصيرة والرواية» ضمن كتاب «نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس» ترجمة إبراهيم الخطيب - مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين ط١ - ١٩٨٢.
T.TODOROV :les catégories du récit littéraire in communication 8,P 146
T.TODOROV : Poétique de la prose, choix suivi de nouvelles recherches sur le récit » seuil,Paris 1978, P.P 37.40
(٤)- أقصوصة «سرق وجهي» من مجموعة «سرق وجهي» ص-ص ٣١-٣٧.
(٥)- T.TODOROv : les catégories du récit littéraire in communications 8, page 146
(٦)- أقصوصة «المفاجأة» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص-ص ٤١-٤٦.
(٧)- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس ٢٠٠٠ - ص ٨٩.
٨- صبري حافظ «الخصائص البنائية للأقصوصة» مجلة فصول مج ٢، ع ٤.
(٩) - ايخنباوم: «حول نظرية النثر» ضمن كتاب «الشكلانيين الروس» ص ١٢٠.
(١٠)- المرجع نفسه: ص-ص ١١٢-١١٣.
(١١)- احمد السماوي، في نظرية الأقصوصة، تونس ٢٠٠٣، ص ١٥٢.
(١٢) - ايخنباوم: «حول نظرية النثر» ضمن كتاب «الشكلانيين الروس» - ص ١١٧.
(١٣) - المرجع نفسه - ص ١١٦.
(١٤)- عن أحمد السماوي، في نظرية الأقصوصة - ص ٤٢.
(١٥)- أقصوصة «العرش والنعش» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص-ص ٢٦-٣٠.
(١٦)- أقصوصة «المفاجأة» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص-ص ٤١-٤٦.
(١٧)- أقصوصة «الرسالة» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص-ص- ٦٤-٦٨.
(١٨)- أقصوصة «البطل» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص-ص ١١١-١١٦
(١٩)- محمود طرشونة - فنيات القصة القصيرة - مجلة قصص، عدد ١٣٥ يناير - مارس ٢٠٠٦ - ص ٦٥.
(٢٠)- أقصوصة «قبل القص... قصتي» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص-ص ١٩-٢١.
(٢١)- أقصوصة «القميص والمقصلة» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص-ص ٢٢-٢٥.
(٢٢)- أقصوصة «شرفا ولكن...» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص-ص ٣٨-٤٠.
(٢٣)- أقصوصة «قصة يوسف» من مجموعة «نوارس الذاكرة» ص-ص ٥٧-٦٣.
(٢٤)- عمر حلي، البوح والكتابة، دراسة في السيرة الذاتية في الأدب العربي، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، ط١- ١٩٩٨، ص ٢١٩.
(٢٥)- أحمد السماوي، في نظرية الأقصوصة - ص ١٣٧.
(٢٦)- محمد أشويكة، الصورة السينمائية: التقنية والقراءة - سعد الورزازي للنشر - المغرب - ٢٠٠٥ ص-ص ٩٦-٩٧.
(٢٧)- المرجع نفسه - ص ٤٢.
(٢٨)- المرجع نفسه – ص ٤٤.
(٢٩)- المرجع نفسه، ص ٤٤.
(٣٠)- الهادي خليل، العرب والحداثة السينمائية، دار الجنوب للنشر، تونس ١٩٩٦- ص ٨٥.
(٣١)- محمد أشويكة - الصورة السينمائية ص ٥٠.
(٣٢)- المرجع نفسه - ص ٥١.
(٣٣)- المرجع نفسه - ص ٥٥.
(٣٤)- المرجع نفسه - ص ٥٣.
(٣٥)- المرجع نفسه - ص ٥١
(٣٦)- Roger Boussinot, l'encyclopédie du cinéma les savoirs, Bordas, Paris 1995, P 1454 عن كمال الرياحي، خصائص الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (كتاب مخطوط).
(٣٧)- المرجع نفسه – ص ١٤٥٤.
(٣٨)- كمال الرياحي، خصائص الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (كتاب مخطوط).
(٣٩)- أقصوصة «الذبيحة والركن» من مجموعة «سرق وجهي» ص-ص ٧٢-٧٧.
(٤٠)- محمد أشويكة - الصورة السينمائية ص ٧٣.
(٤١)- المرجع نفسه - ص ٧٣.
(٤٢)- المرجع نفسه - ص-ص ٧٠-٧١.

الأسطرة والسخرية في القصة القصيرة

(القصة الليبية القصيرة بين تداخل الأنواع والخطابات النوعية)

عبد الحكيم المالكي

ننطلق هنا ونحن نحاول أن نجد تصوراً لكيفية تحقق فعل السخرية ونقيضها الأسطرة ضمن الخطاب السردي (قصة، رواية) من السرديات (١) ومن فصلها الدائم بين المستويات الثلاثة لتحقق الفعل السردي (النص، الخطاب، الحكاية) (٢). ولمزيد من التخصيص نحدد موضع السخرية والأسطرة مع غيرها من أنماط الخطابات المتداولة في كل الأجناس تقريباً (الشعر السيرة الشعبية الكتابة الصحفية) التي تندرج ضمن النص بشكل صغير أو كبير ضمن ملسنجاز فبتسميته مسرديات الأجناس (٣) والتي تحاول أن تتعاطى في تفكيكها للنص مع مكوناته النوعية والجنسية.

١- مدخل نظري:

أولاً: الخطاب النمطي والسرد:

يمثل الخطاب النمطي القاعدة الأولى التي بُنِيَ عليها السرد ويتأسس محكيه كما يلي: مادة حكائية يرويها راو لمروي له أولهم. وهذه المادة الحكائية ليس بالضرورة أن تكون ذات علاقة بكاتبها وهي افتراضياً تعتبر مادة لعبية، ولكنها قابلة للتحقق منطقياً في زمن آخر ومكان آخر، ولا توجد علاقة خاصة بين راويها وبينها – هذه المادة - فهو لا يتخذ من خلال التلاعب السردي موقفاً خاصاً وإنما موقفه صريح وواضح من المادة التي يحكيها. كما أنها تتأسس عبر لغة سردية واقعية وغير شعرية، وهي باستمرار عبارة عن حكاية لأحداث وأقوال ظاهرة ليس فيها عوالم غير مرئية أو أشياء عميقة.

إننا بذلك أمام الحكاية في جذرها التأسيسي، التي تحولت العديد من التحولات (التي نتجت عن مدارس أدبية وتنظيرات ورؤى فكرية) لتصطبغ من خلال انتقاءات لأحداث خاصة وشخصيات نمطية رومانسية كما تحولت من خلال اعتمادها على أحداث حقيقية لواقعية تسجيلية، وتحولت عبر الخطابات النوعية – التي ليست إلا أداة للتحايل على اشتراطاتها السابقة - إلى خطاب جديد تعددي أو فردي نوعي.

ثانياً: تعريف الخطاب النوعي:

نقصد بالخطاب النوعي ذلك الخطاب المتضمن داخل الخطاب الكلي للرواية الذي يتأسس لمحكم تعاليه محضورةً ضمن أجناس وأنواع متعددة ومنها القصة، ويحضر هنا كخطاب من خلال الراوي ليحقق عبر طبيعة النمطية الخاصة الفرصة لخلق قناة أو معبر للانزياح نحو غير النمطي، كما أنه يخترق التداول المعتاد فيتحقق عبر ذلك الاختراق خلخلة فنية وجمالية ويتحول الخطاب الروائي من العادية والنمطية المكررة منفتحة على آفاق وألوان شتى من التعبير والبناء.

ثالثاً: اشتراطات تحقق الخطاب النمطي:

سبق أن عرفنا الخطاب النمطي قبل قليل، ونحن هنا نتحدث عن اشتراطات تحققه باعتبار الدرجة الصفر من المحكي على عدة مستويات وعبر القناة الخطابية من الراوي إلى المروي له:

١) الخطاب النمطي داخل الرواية يحكي أحداثاً حدثت لشخصيات في زمان ومكان عبر لغة عادية سردية.

٢) الخطاب النمطي يحكي قصة قابلة للتحقق واقعياً. (وهو بهذا ليس فنتازيا).

٣) العلاقة بين الراوي والمادة التي يحكيها في الخطاب النمطي بيّنة وليس فيها خفايا، وكذلك بينه وبين عوالمه التي يؤسسها أو مجتمعه الروائي. (وهو بذلك يختلف عن خطاب السخرية حيث الكاتب يتخذ موقفاً من أحد مكونات حكايته أو كلها أو خطاب الأسطرة الذي يتخذ فيه الكاتب موقفاً من أحد بُنى حكايته أو كلها).

٤) الحكاية التي يحكيها الخطاب النمطي لعبية وليس بالضرورة أن تكون قد حدثت.

ولكن يفترض الكاتب والقارئ أنها حدثت لكي تمضي حركة السرد. وفي حال ظهور ما ينبئ عن تحقق حدوثها واقعياً فإن هذا يقودنا إذا كان ذاتياً للسيرة وإذا كان غير ذلك للتاريخ. بينما إذا طرح ما يشكك في اتفاق الكاتب والقارئ اللحظي على تحقق المادة فإن ذلك يخرق هذا الاتفاق ويقودنا المنطق حضور الكاتب أو شخصية خارجية داخلياً.

٥) الخطاب النمطي يتناول غالباً والمظاهرة ومدرَكة عبر الحواس بسهولة. وذات أبعاد منطقية وفهم سببي للأسباب منطقية في التحقق. وخرقه يخرق هذا الشرط.

رابعاً: التعريف ببعض الخطابات النوعية ضمن الخطابات السردية الحديثة:

١) الخطاب الفنتازي (الغرائبي والعجائبي) كخطاب نوعي.

أ) الخطاب الغرائبي كخطاب نوع:
يمثل الخطاب الغرائبي حالة خروج عن الشرط الثاني من شروط الخطاب السردي النمطي؛ أي قابلية حكاية الخطاب السردي النمطي للتحقق حيث يطرح الخطاب الفنتازي بنوعيه الغرائبي والعجائبي مادة غير قابلة للتحقق واقعياً ولكن الراوي بقدراته الفنية وعبر هذا الخطاب النوعي يجعلها قابلة للتحقق.

والخطاب الغرائبي كما العجائبي موجود وبقوة في الحكايات الشعبية، وفي السير البطولية وغيرها وهو متواجد على المستوى الشفهي أو المستوى المكتوب بل إن الفنتازي بنوعيه (الغرائبي والعجائبي) كان الخطاب النوعي الأكثر حضوراً في روايات الرواة الشفهية في السير الشعبية العربية القديمة.

ب) الخطاب العجائبي كخطاب نوعي:
يختلف العجائبي عن الغرائبي في نقطة مركزية هي قضية الترهيب أو طاقة الخوف التي تتلبس الخطاب الغرائبي وطاقة الإدهاش التي يتسم بها الخطاب العجائبي.

والخطاب العجائبي خطاب موجود كما الغرائبي في السير الشعبية ويتحقق مثله من خلال الخروج عن الشرط الثاني من شروط تحقق الخطاب السردي النمطي يكون الخطاب العجائبي يبنى على عدم قابلية تحققه منطقياً وهو موجود بكثرة في الرواية العربية وعلى عدة مستويات من التواجد؛ حيث من الممكن أن يحضر بشكل بسيط وسريع أو يصبح مادة لعمل متكامل.

٢) الخطاب الساخر:

يتحقق الخطاب الساخر داخل الرواية من خلال الإخلال بالشرط الثالث من شروط الخطاب السردي النمطي سابقة الذكر، وهو شرط العلاقة بين الراوي والمادة التي يحكيها التي تكون في الخطاب المذكور مبنية على الوضوح، حيث الراوي يستخدم طريقة مباشرة وواضحة في التعاطي مع المجتمع الحكائي الذي يرسمه، بينما في الخطاب الساخر تكون هناك علاقة سخرية خفية يمارسها الراوي متلاعباً بالعلاقة بينه وبين المروي لهم، وكذلك مبيّناً بشكل خفي عن موقفه من تلك العوالم بطريقة غير مباشرة، والخطاب الساخر موجود في الأحاديث الشفوية وفي الأدب المكتوب بأشكال مختلفة ومتنوعة.

٣) خطاب الأسطرة (التفخيم):

وهو خطاب نوعي عكس الخطاب الساخر-تقريباً- وهو مثله يتحقق من خلال الإخلال بالشرط الثالث من شروط الخطاب الواقعي وهو شرط العلاقة الأولى بين الراوي والمادة التي يحكيها؛ أي أن هناك علاقة خاصة بين راوي الخطاب والمادة الحكائية، التي قد تكون حدثاً ما أو شخصية ما أو مجتمعاً روائياً متكاملاً كما يرى أي متتبع لخطاب الأسطرة في الكثير من روايات «الكوني» مثل «واو الصغرى» وكذلك قصصه مثل مجموعة القفص، حيث نجد منذ البداية أنفسنا في خطاب الأسطرة النوعي من خلال توظيف الراوي لكافة مكونات الخطاب ضمن هذا الخطاب النوعي وعبر طاقة التفخيم والأسطرة المؤسسة له.

٤) خطاب السيرة الذاتية النوعي:

تمثل السيرة الذاتية نفس الخطاب السردي النمطي مع الإخلال بشرط أن المادة المحكية ضمن ذلك الخطاب (لعبية) وليس بالضرورة أن تكون قد وقعت، بينما في السيرة الذاتية نحن أمام سرد لأحداث -يفترض- أنها وقعت لصاحبها الذي يحكيها عبر سيرته (ونحن نقصد هنا السيرة الذاتية مكتملة العقد)، وليس المنطقة المختلطة بين السيرة الذاتية والخطاب السردي النمطي التي يتفنن الكثيرون في إنشاء تسميات لها(٤).

٥) الخطاب التأملي النوعي:

يتحقق عبر الخطاب التأملي النوعي خروجاً عن الشرط الأول من شروط تحقق الخطاب

السردي النمطي وهي السردية حيث تتحول في الخطاب النوعي التأملي من الإخبار والسرد إلى التأمل والفكر.

والخطاب التأملي ينقسم لعدة أنواع من خلال طبيعة الفلسفة أو العلائق الفكرية التي يطرحها الراوي أو المتأمل عبر رؤيته ومن خلال هذا الخطاب النوعي، وكذلك طبيعة الفلسفة أو الرؤية التي تغلب عليه. ونجد الخطاب التأملي أحياناً يأتي كنتيجة لاشتغال خطاب ساخر أو خطاب أسطرة وهو ما سنرى بعضاً منه في القصص التالية. كما يتم التأمل ضمن السرد لبناء الشخصيات أو التأمل لتفسير حدوث أحداث وغيرها من الأدوار السردية غير المباشرة.

خامساً: خطاب الأجناس والأنواع الأخرى:

يندرج كخطاب نوعي ضمن مجموع الأخطبة النوعية المؤسسة للخطاب الروائي الحديث، العديد من الأخطبة الحاوية لأجناس وأنواع تعبيرية أخرى، فنجد شعر النثر وهو ينتمي لجنس آخر غير جنس السرد، حيث يخرج جنس الشعر من تداوليته المعتادة لتداولية أخرى ويصير هو نفسه فاعلاً خاصاً مع مجموعة فواعل الخطاب ومنها أيضاً المقال والرسالة والمذكرة وغيرها التي تنتمي من حيث نوعها التعبيرية أخرى، ولكنها تحضر هنا داخل القصة والرواية لتؤدي غرضاً خاصاً مطلوباً منها ضمن السياق.

سادساً: الخطاب السردي وتداخل الأخطبة النوعية:

ليس الخطاب الروائي إلا تعريفاً عاماً لهذه الأخطبة النوعية المتتالية ضمن الخطاب الروائي، بينما يمثل المعمار الروائي البناء التركيبي لهذا الخطاب والمكون من مجموعة من الخطابات النوعية المتعالية التي تجتمع داخل الخطاب الروائي. ونحن كما رأينا من خلال الروايات، أو التعريفات السابقة أن معمار الرواية باعتباره تركيباً يتكون من هذه الأخطبة النوعية يبقى هو المدخل الشرعي للنمع الوعي بأن للمستوى النصي مواضعه التي لن نقترب منها هنا في هذا البحث.

١-٢: فعل الأسطرة في مجموعة السوأة

أولاً: عتبات السوأة والأسطرة:

تمثل مجموعة السوأة لعبد الله الغزال تجربة خاصة في رصيد القصة الليبية والعربية بما احتوت عليه من قدرة تصويرية ومن شعرية عالية، كذلك وعي الكاتب بدور كل ممكنات النص في خلق المجموعة القصصية فوظف العناوين، والعتبات السابقة للنصوص، وكذلك حضور شخصيات خاصة رسم عبرها رؤيته لعالم الأشياء، وكان لقيامه عبر اللغة المميزة بأسطرة الشخصيات وأسطرة الفضاء المكاني للحدث وأسطرة كل ما يحدث الفرصة لكي ينطلق ويتأمل في تلك المستويات التي قام بأسطرتها.

لنتابع هنا كيف يتم فعل الأسطرة في العتبة السابقة للنص، حيث نحن هنا مع الكاتب وهو ينقلنا من أجواء النصوص التسجيلية العادية لعوالم أخرى، ثم ينطلق من تلك العوالم ليمارس فعل تأمله المستمر للكون والأشياء ويطرح رؤيته الخاصة فيما يحيط به من موجودات.

«.. قبل أن يحين موعد فتق الرتق العظيم لتنفصل السماوات العالية عن الأراضي الواطئة، وقبل أن تبدأ الأجرام الجبارة شعائر السبح العظيم في أفلاك الزمان، وقبل أن تتعرَّى سَوْءات الكائنات في فجيعة الإنزال من عالم الجَمْع إلى عالم الفَرْق، من عالم الحُسْن المطلق إلى دنيا الضياع والتشتيت.. قبل ذلك كله، ساءل الزمانُ الزمانَ، وساءل المكانُ المكانَ عن سر الغيب الجديد، عن طلسم الطور الجديد.. تململت الأجرام في طَوَفَانها وبدأت ظلال الخليقة المدفونة في العدم شعائرَ الخصف ناظرة ميعاد انكشاف السوأة الكبرى، يوم لا يشرب الإنسان إلا من دم الإنسان، ويوم لا تبني الكائنات أبدانها إلا من لحوم الكائنات، يوم تغضب الأرض الكبرى من طوفان الوجود، ويلوي عنقَها الحنينُ الفادحُ إلى أزل الرتق القديم» (٥).

إننا كما نرى أمام عودة زمنية للماضي وصياغة لسؤال المولى للكائن الإنسي الذي يحدث عبر أسطرته هنا أن يصبح مادة لما يريد أن يبرزه الكاتب عبره، الأسطرة كما نرى هنا تتم على مستوى الخطاب من خلال اللغة الخاصة، وكذلك على المستوى النصي عبر أبعاد الكلمات المستخدمة في صياغة هذه الصورة.

كما أنها هنا ليست مجرد تعلية لقيمة ما أو شخصية ما إنها أسطرة لكل شيء بحيث يصبح العالم الذي سندخله عالماً مختلفاً، عالماً غير خاضع لقوانيننا العادية ويصبح من الممكن للكاتب أن يقول ما يريده.

ثانياً: الأسطرة والتأمل في قصة الغريق:

النص الثاني من نصوص مجموعة السوأة هو الغريق، نجد فيه تأمل الراوي في شخصية الغريق الممزق بين الجسد والروح يبدأ الكاتب منذ البداية بتوجيه الخطاب نحو أفق الحدود القصوى عبر العتبة السابقة للنص وبدل أن ينتقي مستقطعاً من كاتب آخر كان عبدالله الغزال ينقل أشياء كتبها بأسماء شخصياته:

«.. في اليوم الموعود، تصطبغ السماء بدم

القربان وتهب الريح من ناحية الماء ويتقدم الطوفان ليغمر رفات الأسلاف عندئذ تغتسل الأرض من دنس الطين وتتطهر من رجس الصلصال». «شيخ البحر»»(٦).

ثم نجدنا في صور خاصة مع سرد متتالٍ ونصوص شعرية طويلة، ترسم الحزن العميق، حيث تبدأ القصة بحادثة غرق أحد الشخصيات.

لنتابع هنا صورة الغريق وهو في مياه البحر وقبل ذلك نتابع صورة الحدث الأول وكيف كان التقاء الناس حوله.

«بعد يومين من اللقاء الأخير طرح البحر جثة الغريق..

تدافع الخلق منذ الغبش، بدوا كالأشباح وهم يهرولون ناحية السد الصخري الهائل يتحققون من النبأ ركض بعضهم حافياً في الشريط الرملي بلغت الفوضى ذروتها.. علا الصياح..

-الجرف.. الجرف.. لقد أكلت مياه الجرف أحد الصيادين.

-إنه ليس أحد الصيادين..! إنه «السليل»..!
- «السليل»؟(٧).

بعد هذا المقطع الذي يمثل أولى لحظات تحقق النص الروائي، سنجد صورة الغريق وهي صورة تعاضد لتحقيقها كم كبير من التقنيات السردية، حيث نجد ألفاظ الفجيعة مع تتالي مجموعة من الصور الصغيرة التي تشتغل كلها لتحقق صورة متكاملة لذلك الغريق:
«اتخذت الأمواج ذلك اللون الأبدي الموحش وهي تتصارع مع الجسد المنهوش لتقذفه خارج أحشاء الماء، تتجمع الموجة، تنحت لنفسها من الوسط المائع المترجرج تكويناً محدَّباً ماديًّا لامعاً ثم يبدأ متصاعداً ببطء في طقوس أشبه بالمعجزة يرتفع التكوين المخيف فوق سطح اللجة القاتمة ينتصب، ينحني، ثم يكر زاحفاً ليصدم الجثة الطافية في طغيان جبار، ثم تتبعها أخرى، تتلاطم بقايا الموجة الفانية مع الأخرى الخارجة تواً في تكوينها الجديد من غيهب الماء والزبد، يتململ الجسم الميت يعبق الفضاء الراكد بالنتن، وتنحسر المياه المزبدة اللجوجة، من بعيد تتحضر نوبة أخرى من الهياج المائي»(٨).
يمارس الكاتب فيما سبق فعل الأسطرة، وذلك برسم صورة جبارة لحركة البحر وهو يضرب الجسد الميت هنا كما نلاحظ الأسطرة تتم بحيث تصبح هذه الصورة ذاتها مليئة بالدلالات وطاقة للتأمل، كما نجد ذلك في هذا المقطع حيث التقى الفتى وفتاته على رمل البحر نجد عبر لغة الأسطرة العلاقة غير الجسدية حيث نحن في الحدود القصوى للأشياء.

«نائلة» كان هواها لجوجاً، حتى في صمته واعتزاله وأشواقه العارمة التي أينعت في نفسه ممتدة عن صمت الشيخ، ظن فهمه «نائلة» وسيلة النزول إلى وهاد كبريائه المتوارية خلف شعائر احتراق سكونه، حين يلتقيان، لا يملك إلا أن يرى ضرام الحريق المائج في مقلتها الشاردة الطافحة بلهيب أنثوي مورد بالفتنة والإغواء، ولكن كلمات الشيخ الغامضة الموغلة في الإشارة والغموض «ما أكذب من يرون في العشق مذهباً» ترددت في رأسه كنقر على إناء من نحاس»(٩).

إن الشخصية كما نرى أمام حالة صراع بين الذات وما تريد وبين المعلم أو الشيخ وبين الرفيقة نائلة، بحيث يصبح نتيجة لهذا الصراع السكون ذاته احتراقاً، ولكن هل سنبقى عند هذه الحدود فقط؟

سنجد القصة عند عبد الله الغزال تغطي جزءاً من عمر الشخصية بحيث تقترب لتكون رواية صغيرة.
هنا يتقدم الخطاب السردي للأمام ليرسم صورة ما بعد غرقه وما بعد تجمع الناس:
«أثناء الهجوم التالي للمياه الداكنة ارتفع مد الماء فجأة في هيئة أسطورية راعبة تجمعت بقايا الأمواج المرتدة عن صخور الجرف صانعة سداً مائياً مقوساً مدججاً بالزبد، ثم شنت هجوماً ضارياً سريعاً آخر، تمجاوت الجثة فوق اللجة وارتطمت بالصخور، انخلعت الكتف اليسرى المخضرة المكسوة بالطحالب، ونهشت أسنان الصخور قطعة أخرى هائلة من فروة الرأس، لمعت عظام الجمجمة في الزبد والماء الأزرق المسود.

صاح « المسعودي» ساخطاً:
-ألن تخرجوه؟ على أي شيء تتفرجون يا كلاب؟

تحرك الموج، وتحرك الهواء، وعبقت الرائحة النتنة.

في الموضع حيث تزمجر المياه حول الجثة الطافية ظهر الخلل الذي تركه انخلاع الكتف، واسود الماء، بدأ الملح الأجاج يمص الدم الأسود من الجسد المشوه المنفوخ تعكر الزبد وظهرت حفرتا العينين عميقتين يملأهما الماء، أكلت كائنات البحر المقلتين ونهشت جزءاً من الشفة السفلى»(١٠).

إن المقطع السابق الطويل يرسم أمامنا رغبة الراوي في أسطرة صورة الموت، تلك الصورة

التي ترسم في حدود البشاعة القصوى عبر الصورة الماضية، حيث يرسم أمامنا ما حدث انخلاع الكتف وكذلك التشوه الحاصل للجسد المنفوخ والحفر في العينين، بحيث يتحول كل ذلك للاشتغال بالتجاور مع فعل العتبة الأولى التي تحدثنا عن العهد القديم بين الكائن والخالق.

بينما نتابع هنا كيف تربى هذا التعس المسمى (السليل) وكيف كان ماضيه عبر (العودة الزمنية) كما نتابع هنا العودة الزمنية كيف تتم وكيف يتم فعل أسطرة مولده.

«لم تُعرف للسليل أمٌ، وجدوه عُرياناً في يومه الأول محشوراً بين صخور الشاطئ على مقربة من السفح الشرقي للهاوية. هرول الشيخ إلى الوليد. عندما نظر في عينيه الصغيرتين المغسولتين ببريق كبريق الياقوت الأخضر قرأ تهاليل البشارة»(١١).

إننا على الرغم من أننا نمتلك بهذا الشكل حدوداً للحكاية، إلا أن الحكاية في مجموعة السواقي ليست هي الهدف فهنا نستجد رؤية لتشكل الشيخ المربي للسليل، فالشيخ يطرح أمامه بصورة موغلة في الغموض رؤيته للحياة والموت ويطالبه بروح الأب أن يلتزم ويتوقف عن لقاء الإناث، ويتحول هذا التلميح الخاص والخفي لطاقة فعل على ذات الشخصية الذي يعاني من تعارض الرغبات بالمعتقدات

ضمن هذه المتاهة يتحول البحر لأسطورة أو موطن للسر، وتصبح أسطرة البحر جزءاً من أسطرة الذات وجزءاً من البحث عن السر الذي كان وراء موت السليل الرمزي، حيث طبيعة النص المفتوح تتيح لنا أن نطلق ما نشاء من التفاسير للفواعل والأحداث الجانبية التي يتم تشخيصها، حيث الكلاب الطوافة على الشواطئ تنتظر بحقد للمارة وحيث تتناهب الإنسان طاقتا الجسد والروح، كما يجب أن يكون هناك إنسان يضحي، وهذه التضحية توجع القلوب تسبب الألم لأن ما وراءها هو عدم العودة، وهذه التضحية مبنية على فهم السر وفهم السر له علاقة بالقرب من الرب خالق كل شيء.
بهذا الشكل تتحرك مجموعة من المتواليات المترابطة في النص تغلفها طاقة الأسطرة التي كانت مكمن القوة واللغة الشعرية العالية واللفظ المتناص مع المقدس والعظيم والحدود القصوى للمعنى.

«حتى حين كبر وأصابته علة العشق لم يفهم لماذا يضطرم قلبه بذلك النوع من الحنين المجهول كلما التقى «نائلة» ورافقها إلى البحر، كما أنه لم يفهم لماذا يرتق الصيادون الشباك، ولماذا يصاولون البحر الذي يطرح لهم من نفسه طوعاً في المواسم هذه الأسماك على الرمل، ولكن الشيخ يقول إن هذه الحيتان هي كائنات ملعونة ويتحدث في غموض عن سر الهدوء العجيب الذي أصاب البحر لأجيال طويلة. لم ير البحر هائجاً لأجيال. كان دائماً راكداً ذليلاً تشق ظهره الزوارق، وتبول على ضفافه الكلاب، ويأكل العمران من لحمته الحية»(١٢).
إن البحر كما نرى هنا يصبح كائناً رمزياً ترتبط به ذوات أخرى منها ذوات العارفين بالسر ومنهم الشيخ الذي تحسر على ركوده الطويل بينما نستجد هنا موطناً للسر أيضاً، هنا نتابع كيف يقرأ الشيخ أمام تلميذه ما سطرته يداه من زمن وهو يقدم بذات لهجة الوجد والأسطرة.
«على دفقات الضوء الأصفر لمح «السليل» السطور المزبورة على الأديم تقرفص الشيخ وبدأ يقرأ:

تنحسر الأرض بعيداً عن صدر المد الأزرق المتلاطم، تتحول الكائنات صخوراً معجونة بهياكل الأصداف، وأبنية يفتتها الزمن والريح، ولكن صدر البحر الرحيم يغلي بالحنين، تفور أسطاحه بالأنفاس الخالدة، تتابع صاعدة إلى الملكوت. ينزلها الإله العظيم ماء تشربه الأرض»(١٣).

إننا كما نرى أمام قدرة هائلة على الوصف الذي يحقق فعل أسطرة البحر وأسطرة الشخصيات ومفاهيمها أيضاً لذاتها بحيث يصبح هذا الفعل نوعاً من تلوين السرد بالغموض المناسب للحظة تعليم الشيخ لتلميذه تلك.

سنجد في الصورة التالية (السر) الذي يبدو قريباً من الإيحاء بضرورة الموت لكي تولد حياة جديدة، بضرورة الموت لكي ينتشر الضياء، يتحقق ذلك عبر فعل الصورة السينمائية والفاعل (المنتقى بدقة) المتمثل في الفراشة التي تلف حول الضياء التي تحترق قرب منبع النور ويبرز ذلك أكثر صورة الشيخ الباكي:
«خيل للفتى أنه لمح الشقاء في المقلتين الغائبتين. استمر الشيخ يقرأ بنغمة خافتة تشبه هسيس النار. تابعه مذهولاً. أرعش اصطدام الفراشة البيضاء انسكاب أضواء المصباح المتدلي من السقف حطت الفراشة في ركن خفي ثم عاودت الحومان. تحركت في المكان ظلال خافقة، وعلا صوت صفق أجنحتها السريعة وهي تعاود هجومها المفتون على موضع توهج الأشعة. بعد قليل نهض الشيخ. أعاد الصحف إلى مكانها المعتم. عادت الأجنحة السريعة البيضاء إلى الرفيف حول زجاجة المصباح. تابعتها عينا الشيخ بابتسامة حزينة خاوية. التفت إلى الشاب مرتجفاً. عانقه طويلاً وهو ينشج

نشيجاً مكلوماً. بعد لحظات غمرت الهواء رائحة شيء يحترق، رفع الشيخ رأسه ناحية المصباح. من وراء الزجاجة كانت الفراشة تحترق. قرأ «السليل» الإشارة في دمعة حارة نزلت من عين الشيخ. قبل أن يمد يده الموسومة بالغضون إلى الفانوس ويطفئ المصباح. رفرف الضياء الشاحب ثم اختنق وتبعثر في الليل الأبدي» (١٤).

إنا كما نرى أمام السر والعهد والعلاقة بين الشيخ والسليل الذي يمثل التلميذ المطيع أو المريد (بحسب مفاهيم الصوفية)، وإذ استوعب السليل السر وفهم مغزاه ومعناه كان لزاماً أن يمضي للموت الرمزي، يمضي إليه من غير أن يخرج السر أو يبوح به.

سيتابع القارئ في القسم الثامن عودة الزمن للأمام وكفاح المسعودي لإخراج رفيقه ولكن هيهات ففوهة الجرف (المشهور بابتلاعه للخلق) كانت تنتظره، وكما نتابع في القسم التاسع تدخل الشيخ وأمره بالخروج وسط أسطرة للجرف ولما وجده المسعودي فيه. «لمعت صلعة الرأس القديمة تحت أشعة النهار الصاعد. خيل إليه أيضاً أنه سمع الصوت الجليل.

- اخرج يا «مسعودي».!

كان نظر الشيخ مسلطاً في نوع الفتون الغريب على جسد الغريق المتحلل شرع الطوفان في شعائر الافتراس المقدس بدمدمة النداء مرة أخرى. جاء صوته عالياً هذه المرة:
- اخرج يا «مسعودي».

أذعن «المسعودي» للأمر صعد دهشاً غائباً. تسلق في وهن لمح الجمع البصر الزائغ في عينيه وهو يتشبث بالصخور وصل إلى القمة. انطرح على ظهره قرب أقدام الشيخ وتغير سلوك البحر بغتة. راقبته العيون اللجوجة بارتياع. امتص الماء أولاً بقع الدم العائمة ثم تلا ذلك هدوء متدرج للموج المحتدم. عاد لماء الجرف الصفاء وماتت الريح. تلاشت الأشلاء حمل الهدوء الفائح بالشذا الغامض الغريق إلى المجهول وتلون الأفق بلون غامض. بدأ الناس ينسحبون بوجوه زائغة، وقرأ الشيخ تهاليل البشارة» (١٥).

هنا الشيخ ذاته يحصل له التحول، وهو ذاته يقرر السير في طريق التلميذ كل ذلك ضمن نسق الأسطرة التي رأيناها سابقاً.
وبعد تلك القصيدة التي كانت ترسم برمزية أبعاد المأساة التي يعيشها الشيخ وواقعه الذي من الممكن أن نسقطه على مما شابه من أزمات أمتنا ولو رغبنا سنجد قصيدة النثر، وهنا القاص يتحول لشاعر يرسم بواسطة القصيدة لون المزيد من الأبعاد الموغلة في عمقها من تلك الذوات.

وفي نهاية القصة نجد النهاية الأسطورية ذاتها مع المطر الذي يمثل رمز الخلاص أو التطهير:
«ارتفع الموج أكثر!

ابتسم وجه الشيخ النحيل الباكي تلاصقت الغضون الموسومة على الوجه المبلل بالعبرات. أكمل سيره. قصد فوهة الهاوية واختفى في رماد الفجر المحترق قبل أن تتلامع الآفاق بخطوط النار. لمع البرق لمقمر في تعرج لخاطف شبيه بقطقوس الإيماض المتولد عن الشهب حين تسحق مَريداً من كهنة الظلام. شق البرق صفحة السماء المقوسة في خيوط سريعة متعرجة، وبعد لحظات تفجرت سماء المدينة بقصف الرعد» (١٦).

إنها النهاية حيث نبع الجرف هو المساق الصحيح وحيث السر في إدراك أن الموت يهب الحياة وأنه في الخلاص تطهير كل هذه القيم والكثير مما لم أذكره قدم نفس نمط الأسطرة. فكان خطاب الأسطرة بذلك الحاضن الحقيقي لكل هذه التفجرات المكنونة داخل الذوات كما مكن الراوي أن يرفع دراما الخطاب ويخرجه من درك الحوار السطحي والوصف البسيط للمطلق والعميق وبعيد الغور كما ترسم أمامنا التجربة السابقة في قصة الغريق كيف يتم عبر خطاب الأسطرة تحقيق رفع للدراما دون اعتماد على الحكاية ذاتها بحيث تصبح الحكاية مجرد فاعل هي ذاتها للتحرك بالخطاب نحو الآفاق المفتوحة للخطاب، وذلك ما يتوافق مع العتبة الأولى التي سبق أن تحدثنا عنها.

١-٣- السخرية والأسطرة في مجموعة «رماد السنوات المحترقة» لجمعة الفاخري.

أولاً: مدخل:

تتحقق السخرية في مجموعة (جمعة الفاخري) كما استنرى على كافة مستويات اشتغال النص، حيث نجد السخرية على المستوى النصي من خلال العنوان «رماد السنوات المحترقة الذي سنكتشف أنه يخترق كل القصص، حيث نجد باستمرار مع شخصيات انتهت لعبها ودخلت للوقت الضائع ونجد الراوي يرسم بلغة (تتكدس بها الجمل الوصفية) صور تلك الشخصيات وحاله وأوهامها» (١٧).

ثانياً: سخرية الراوي من الشخصية أمام المروي لهم في قصة (رماد السنوات المحترقة):
سنجد نوعاً من السخرية يتم بواسطة الراوي الذي يتحول لممارسة السخرية من الشخصية،

وذلك إكمالاً لنهج تشكيلها ورسم ظروفها أمام المروي لهم لنتابع مثل هذا النوع من التشخيص في قصة جمعة الفاخري (رماد السنوات المحترقة)

«على بابِ خزانةِ ملابسه المخلَّع اعترضَهُ تقويمٌ سنويٌّ تعلوه طبقةٌ سميكةٌ من غبار.. كوَّرَ شفتيه مثلَ فمِ بالونٍ مُمَطَّط، نفثَ من أعماقه هواءً ملوَّثاً، طارداً بنفختينِ بعضَ الغبار (...) لوى بصرَهُ المنهكَ نحوَ ساعتِه الهرمة مستبيناً (.....) بصقَ صوبَ التقويمِ المغَبَّر.. اختلطَ الرذاذُ الكثيفُ بالغبار.. انزلقَ سائلٌ لزجٌ على سطحِ التقويمِ الكرتونيِّ الصقيل.. تسايلَ إلى أسفلَ باتجاه السياجِ الفسفوريِّ.. اختفتْ بعضُ أرقامِ التاريخِ المُظَلَّل.

امتدَّتْ يدُهُ لدرجِ مكتبتِه العتيقةِ المتكئةِ بوهنٍ في إحدى زوايا الغرفةِ الهرمة.. أخرجَ منهُ عدةَ مظاريفَ حبلى.. أودعَ بإحداها الرسالةَ..» (١٨).

إننا كما نرى أمام الراوي وهو يرسم الشخصية أمامنا ويشتغل بكل قوة لرسم صورة نمطية لتعاسة ذلك الكائن. السخرية تتم هنا من الشخصية ذاتها وبذلك تنشأ علاقة خاصة بين ذلك الراوي وبين المروي لهم حول هذا الوضع وهو كما أسلفنا ينسجم مع العنوان ذاته ودفع نحو المزيد من فعل السخرية.

سنجد نفس السخرية في قصته ابتسامات من أحلام ذلك العجوز حيث يرسم بواسطة اللفظ وبطريقة غير مباشرة تفاعله مع ما يعده من كتابة لحفل التكريم «ظللْتُ طوالَ الوقتِ ألوي عنقي نحوَ الجدارِ المتشقِّقِ حيثُ الساعةُ العجوزُ تلهثُ باتجاه موعدٍ لا يجيء.. كانتْ عيناي تقفزانِ إلى عقربيْها المتسلحفينِ بوهنٍ مستشعراً دقَّاتِها المتلكِّئةَ تنبضُ في قلبي. كنْتُ أعتصرُ ذهني محاولاً كتابةَ كلمةٍ تليقُ بحدثٍ عظيمٍ كهذا. لم تُطِعْني الكلماتُ بيسرٍ كما اعتدْتُ. أحسسْتُ أنها تخونُني مع كائنٍ آخرَ.. استعصَتْ عليَّ وأنا الذي ظللْتُ أتلاعَبُ بها كيفَ أشاءُ ومتى أشاءُ فتجثو بين شفتيَّ طواعيةً كراقصةٍ لعوبٍ..» (١٩).

إننا كما نلاحظ أمام ترابط العلاقة بين نمط الشخصية التي يمارس الراوي سخريته منها وبين العنوان الذي (بحسب السرديات) يخص الكاتب واختياراته، بحيث يصبح العنوان بذلك تجميعاً لحكايات تخص مجموعة من الذين احترقت سنواتهم.

بينما سنجد في آخر النص في اللحظة النهائية (أو ما يعرف بلحظة التنوير لدى البعض) السخرية من خلال الحدث حيث تتحقق هنا السخرية على مستوى الحكاية باعتبار أن الحدث ينتمي مع الشخصية والمكان والزمان للحكاية التأسيسية، لنتابع ذلك هنا حيث الشخصية قد وجد نفسه في غاية الحرج أمام تلاميذه.

«.. سقطَ القلمُ من يدي.. انحنيتُ لالتقاطه.. تجمَّعَتْ تحتَ قدميَّ كلُّ الابتسامات التي ظلَّتْ تُحَاصرني منذُ الصباح.. تفرقَعَتْ في أعماقي ضحكةٌ مجنونةٌ مختزلةً ابتسامات اليوم كلَّهُ. إذْ تبيَّنَ لي أني حضرتُ للمدرسةِ نصفَ مدرسٍ محترمٍ، ونصفَ درويشٍ.. مرتدياً نصفَ بذْلةٍ رسميَّةٍ وسروالَ النومِ وقبقابَ الحمامِ..!؟» (٢٠).

ثالثاً السخرية عبر (أسطرة مشكوك فيها) في قصة ملكة جمال الكون لجمعة الفاخري: سيكون الخطاب السردي مختلفاً في قصة سيدة جمال الكون فهنا السخرية تتم عبر الأسطرة الموغلة في الشدة حيث يجد المروي لهم أنفسهم ضمن هذا الخطاب السردي الخاص أمام صورة هائلة القوة لشخصية تلك الجميلة، لدرجة لا تصدق، أو لدرجة بداية الشعور بمدى الرغبة في السخرية لدى الراوي والكاتب خلفه من الجمهور والأنثى المنتظرة بحيث يعكس ذلك كله رؤية في مفهومنا للجمال أو موقف من مفهومنا للجمال والأنثى.

«تحلَّقَتْ الأبصارُ الجائعةُ على بابِ المسرحِ ترقُّباً لحضورِ القادمةِ الحسناء.. تهيَّأتْ للحظةِ العناقِ الباهرة.. اتخذَ مكاناً بينَ أكداسِ الأجسادِ المترقِّبةِ.. تصبَّبَ تطلُّعاً محموماً. كانَ بمقدوره أنْ يستمعَ لخفقاتِ قلبِه تدقُّ مثلَ طبلٍ إفريقيٍّ.. تهيَّأ لتصويرِ الملكةِ المنتظرَة.. أثناءَ استعداده للتصويرِ طافتْ بخياله صورٌ متعدِّدَةٌ: «يا الله..! ما أشدَّ فرحي. فأنا أول من أحظى بشرف توثيقِ لحظةٍ مبهرةٍ كهذه» (٢١).

ويستمر الراوي على طول القصة منتقلاً من الشخصيات بشكل عام عبر الشخصية المركزية التي نجد أمامنا هواجسها بشكل مباشر كما نرى فيما يلي:

«.. إنها اختبارٌ حقيقيٌّ لقدراتي التصويريَّة والفنيَّة. سترفعني هذه اللقطةُ الصفقةُ إلى آفاقِ شهرةٍ رحيبةٍ..» (٢٢).

ثم يحدث الانتقال من جديد لصورة الأنثى كما تراها تلك الأعين وتتلقفه باقي الحواس، حيث مع المزيد من الاندهاش في هذه الأسطرة والتفخيم للشخصية مع سرد لواقع الحال يختلط فيه السرد بالوصف ونتابع ضمنه الألفاظ التي تعكس سخرية خفية للراوي من الحضور. لنتابع هنا كيف تتجسد هذه السخرية الخفية ضمن الكلمات التالية:

(تجلَّطَتْ الأبصارُ الجائعةُ،
بينَ أكداسِ الأجسَادِ المترقِّبةِ،
ضجَّتِ القاعةُ بتصفيقٍ مسعورٍ،
انغمستِ الأبصارُ،
هتفَ شاعرٌ هرمٌ بذلكَ،
أضافَ صديقُهُ الموسيقارُ العجوزُ)(٢٣).

إننا كما نرى أمام ألفاظ منتقاة بعناية تعبر عن سخرية الراوي من الحضور ومن الأمر برمته ولكن هذه السخرية لا تأتي بشكل مباشر، وإنما عبر تلاعب خاص، حيث كل شيء مبالغ فيه بينما الرؤية الحقيقية تقدم من خلال ألفاظ خاصة تعكس رؤية مختلفة هي التي تعبر عن تلك المرارة الخفية تلك المرارة التي يبدو أنها كانت وراء كل هذه الأسطرة للشخصية. لنتابع هنا صورة تلك الملكة كيف تمّ تصويرها وكيف تمّ تصوير معاناة شخصية المصور:

«ابتسمت للشمس فلاحقتها وشيرُ الضوءِ. تدفَّقَتْ شلالاتُ الضياءِ تغمرُ المكانَ.. طارتَ الفراشات.. حامَتْ في الأرجاءِ المعطَّرَة المُؤَنَّثَة. بألقٍ سرمديٍّ مهيبٍ ابتسمت. أَمامَهُ بجلاءٍ.. أَزاحَ العدسةَ من أمامِ ناظريه.. سرحَ بنظرِهِ نحوَ الشمسِ.. امتلأَتْ عيناهُ بشعاعٍ سافرٍ»(٢٤).

يتحقق كما رأينا في أعمال «جمعة الفاخري» أكثر من توظيف للخطاب الساخر كما يتأسس الاشتغال نفسه على مستوى الشخصية في الحكاية ونجده أيضاً عبر الأسطرة العكسية أو الأسطرة التي تحيل للسخرية كما رأينا مع قصته ملكة جمال الكون التي تتكئ على وعينا بعدم تحقق حضور أنثى أسطورية، بحيث يصبح كل ذلك مدخلاً لطرح رؤية الكاتب في الزمن وفي الحياة وتأملاته الخاصة بطريقة غير مباشرة.

٤-١ السخرية والأسطرة في مجموعة (سر ما جرى للجد الكبير) لعلي الجعكي:

أولاً: مدخل:

يتمتع القاص علي الجعكي بقدرة مميزة في خطابه السردي على ممارسة فعل الوصف، ونجد ذلك الوصف (عبر الصورة الساكنة أو المتحركة) في بعض النصوص يتحول من الوصف العادي لفعل أسطرة لما يتم وصفه، حيث نتحول مع الراوي من وصفه العادي إلى الحدود القصوى للكلمات. وغالباً ما يكون تركيز الراوي على اللقطة أو الحدث البسيط الذي يشتغل عليه بقوة ليحقق طرح رؤيته أو موقفه من شيء ما.

ثانياً: الأسطرة في قصة الذئاب:

في نصه (الذئاب) أحد نصوص مجموعته القصصية (سر ما جرى للجد الكبير)، نتابع صورة الذئب الجريح الكسير، ونجد علي الجعكي من خلال التصوير والأسطرة يمارس طرح رؤيته وفلسفته، حيث تميزت قصة الذئاب بقدرة الراوي المميزة على الجمع بين جوانب متعددة للقطة واحدة ترسم حالة ذئب جريح يعيش نزفه الأخير وعبر هذا الذئب ومفهوم الخيانة الذي نمتلكه نحن كقراء يطرح علي الجعكي رؤيته. لنلحظ هنا كيف دخل الراوي للقطته وكيف انطلق مصوراً ما يحيط بذلك الذئب.

«أشعة شمس الغروب تتسرب من خلال الأغصان المتشابكة، فترسم دوائر ضوئية متداخلة على الأرض وعلى الجذوع المغروزة في الرمل.
بقع الظل تتلاشى عند أطراف دوائر الضوء الخافتة، فيتغير اللون من الرمادي الحالك إلى لون ألسنة اللهب.

بعض العروق الناتئة على سطح الأرض تلتحم بالجذوع وتنغرز أطرافها تحت الرمل»(٢٥).

إن الراوي كما نرى يقوم بتصوير الفضاء المكاني المحيط بالذئب ونلحظ كيف تساهم هذه الصورة بما احتوت عليه من ألفاظ تميل للعنف من أسطرة ذلك الكائن الذي سنلحظ حضوره فيما يلي ومن هذه الكلمات (المغروزة، تتلاشى، الرمادي الحالك، ألسنة اللهب، العروق الناتئة، الرمادي الحالك) مع كم من ألفاظ تحيل على قاموس العنف الذي سنجد مبرراته بعد قليل.

«دائرة من الضوء تشع على وجهه الترابي الهامد.. اللون اللامع في عينيه يكسر الضوء، فينعكس على الخرزتين اللزجتين، وينفلت بين الأهداب المغبرة شعاعاً دقيقاً.. تطرف عينه قليلاً لتطرد ذبابة متوحشة تطنّ داخل رأسه.. تنتصب أذناه في همود.. يئن مع صوت الريح المتكسر على الجذوع المتصالبة.. يتألم في هذا العمق وحيداً»(٢٦).
إننا هنا أمام ذلك الكائن الذي تمّت أسطرته أمامنا، وهو في لحظات سقوط، ويتحقق للراوي عبر هذه الأسطرة مع التأكيد (على حقيقة أن ما يحدث يقين)، رسماً الرؤية في الألم عندما يصيب تلك الكائنات المتوحشة ثم كيف يقضي بعضها على الآخر عند سقوطه، بالطبع هذا ليس إلا جزءاً من قراءة سريعة لما يقوله النص الثري، ومن الممكن لقارئ آخر أن يرى فيه المزيد من الدلالات.

لنتابع كيف يقوم الذئب القادم أو الكائن الليلي القادم بإنهاء حياة ذلك الكائن التعيس:
«عيون ملتهبة تحدق إليه في الظلام.. تقترب منه... تبتعد قليلاً ثم تدور حوله دورة كاملة. يتبعها بنظراته الزائغة.

تقعي حوله في دائرة ضيقة.. يتقدم أحدها فيشم الجرح يدور حول الجسد المدد يقترب من الرأس الهامد.. يزداد الأنين كآبة.. يلقي برأسه بين قائمتيه المغروزتين في الرمل.. كان العنق المعفّر في المواجهة.. يهزُّ القادم قليلاً.. يلعق مقدمة أنفه.. يتقدم نحو العنق، يركز نظره على نقطة واحدة تبرز قليلاً تحت نهاية الفكين يتقدم ببطء يحني رأسه قليلاً ويفتح فكيه القويين حتى يلامس العنق.. ينشب أسنانه في لحم العنق يضغط بقوة.. يتحول الأنين إلى حشرجة مكتومة.. تنسحق الحنجرة تحت الضغط الهائل... خيط رفيع من الدم ينساب حول الفكين القويين.. ينبثق من جانبي العنق.. تخرج المخالب الحادة من مكامنها لتحفر خطوطاً عميقة على سطح الأرض... يتحرك الذيل بطيئاً وينكمش في شكل هلالي.. يتهدل الشدق وتنغرز الأسنان في لحم اللسان.. يهرب اللون من الخرزتين الغائمتين»(٢٧).

إننا كما نرى أمام صورة هائلة التعبير، فبعد أسطرة ألم الذئب وهول ما يعانيه، ورسمه عبر الصورة الثابتة رسماً فاجعاً نجد السرد يتحرك ونحن داخل ما يمكن تسميته بالسينمائية في التصوير، حيث نتابع صورة الذئب وما يعانيه من ألم وهو يعوي ثم بعد قليل تحضر الذئاب الأخرى ويتقدم أحدها ليلتهم ذلك الذئب ويتحقق بذلك القانون الأبدي الخاص بالموت و الحياة والكائنات.

وفي آخر النص نجد أمامنا تلك النهاية الفاجعة والطبيعية في الوقت نفسه حيث ينظر القاتل بصمت للمقتول ينكس رأسه ثم ينطلق بعيداً عنه:

«ينكس رأسه، ويضع ذيله بين قائمتيه الخلفيتين.. يدور دورة كاملة حول الجثة.. يشم العنق المهشم ويختفي بين الجذوع... ينهض القطيع.. يدور دورة كاملة حول الجثة يشم العنق المهشم ويختفي في ظلام الغابة»(٢٨).

لقد استطاع الراوي وخلفه الكاتب أن يطرح بطريقة غير مباشرة رؤيته في التوحش وفي كينونة الكائن (الذئب) وفعل الرغائب الدفينة في القتل والموت.

ثالثاً: السخرية والأسطرة العكسية في قصة «الوهم»:

السخرية الحادة وغير المباشرة كانت في قصة الوهم أداة الراوي للتعبير عن الحالة التي تعيشها الشخصية، تلك الحالة من القرف والشعور بالرغبة في التحول من المكان ومغادرته بعيداً عن عبث رفيقه ودعواته الماجنة في التفاعل مع العاهرة، نجد الصورة تتأسس منذ البداية من خلال رسم للفضاء المكاني فيه بعض الطول، ولكنه رغم ذلك كان ضرورياً لوضعنا في السياق الحقيقي لألم الشخصية ونزفها الصامت على ما تجده من فعل ولا تعانده.

«كنبتين جافتين ننغرز في رمل أغادير المشبع بالماء والأصداف والزلط الملون.. وراء ناجرف صخري شاهق برزت الأسنان المنشارية بين انكساراته المفاجئة ناحية البحر.. أمامنا امتداد هائل يرتطم قاعه في غموض.. يسكنه عالم من العنف والأسرار القديمة..»(٢٩).

إن الراوي كما نرى يمارس شيئاً فشيئاً وضعنا في سياق قلق شخصيته من خلال الصورة الساخرة والألفاظ المعبرة عن التذمر والقلق كما نجد ذلك من خلال المسافة بين الحوارات حيث يجد هناك المفضل للسخرية من الذوات المجتمعة هناك على ذلك الشاطئ الأطلسي:

«.. وها أنا في هذا القيظ أجرّب شيئاً جديداً في حياتي مع بقايا امرأة احترقت بجمر التجربة حتى الثمالة، فأضحت سراباً لا تفصلها إلا خطوات عن العدم.

- معلمة مليكة عليك بترويض هذا المتخلف ولك مني ألف درهم.

وأخرج ورقة مالية دسمة مررها أمام ناظريها، ثم خبأها في سترته.

بسمت في بيئة وتسمت على فمها المحشو بقطع عظمية هائلة فرح غامض ظهر على وجهها المتغضن وهي تشف سراب جسدها المعشوعها جلبابها القديم»(٣٠).

تبدو كما نرى ألفاظ السخرية حاضرة، وهي بالطبع ليست السخرية الطبيعية إنها سخرية تنلسب للحظة وتشدة ألم الشخصية فيما يحدث له، السخرية تتمحور غالباً حول الشخصية الموشومة بالعار أو تلك التعسة التي وضعها قدرها أمام ضيفنا القلق.

وتستمر تلك الصور السوداء التي ترسم بسخرية مُرة حِدة الوضع المتأزم وما تعانيه تلك الذات أمام وطأة التجربة الجديدة.

«اتسعت بسمتها وامتدت يدها إليّ فانقادت لتني خارج الفندق، إلى هذا الجزء من الجحيم المنتحب تحت أقدام الأطلس.

وحيدين ندهس الرمل والقواقع والأسماك الصغيرة الميتة التي لفظها البحر، نبتعد عن أطراف المدينة كجرذين موبوءين.. نعرض جسدينا للآلاف من الأسياخ الملتهبة، نغوص في عرقنا النتن وأفكارنا المفككة.. يبتلع أقدامنا اللهب.. تملأ خفّينا شظايا الرمل وتتسرب بين أصابعنا.. نحاول خلع أحذيتنا لكن الرمل لا يطاق».

المقطع السابق نلحظ فيه – برغم تركيزنا على السخرية – أسطرة للحال وللألم وهنا نجد أمثلة لذلك حيث (الراوي/الشخصية) يرسم اللعنة التي يعيشها عبر ألفاظ تتناسب مع واقع الحال مثل (تنهس الميتة كجرذين موبوءين، الأسياخ الملتهبة، عرقنا النتن). إننا كما نرى أمام التحول من السخرية التي مركزها (الأنثى) إلى أسطرة ألم الاثنين معاً وحِدة الوهج النهاري، ثم بعد أن أصبحت الشخصية أمام الأمر الواقع نجد الراوي يستخدم الأسطرة العكسية وهي التي تعيد بعض الشيء عن السخرية (عبر ملمح تميزه من حِدة وموقف معادٍ من المستهدف بها).

«يا للفظاعة.. يا لهذا الجسد المتآكل.. جلد محروق وعظام ناتئة لا تمت للحياة بصلة. معلم الجسد تتداخل في بعضها مكونة عموداً جافاً انتصب بجانبي.. شعرت بغثيان شديد.. يا لضآلة هذا الإنسان الكريه.. الحياة وهم كبير كما قال صاحبي..» (٣١).

إن الصورة السابقة ترسم أمامنا وبقوة حِدة توتر الشخصية وموقفها ويصبح هنا من الممكن في هذه اللحظة الدرامية ومع هذا النمط من التصوير أن نجد الرؤية كاملة تطرح، ولكن الراوي – رأفة بشخصيته – يجدله معبراً للمزيد من الألم وحتى لا يفقد احترامه الذاتي لذاته أكثر فيتم استخدام (الحشيش) أو المخدر أداة لذلك وبعد أن يزيد من التوتر سيكون من الممكن تفعيل الخطاب ورفع الدراما وذلك لطرح رؤيته أو موقفه وهي رؤية رافضة بلا شك ولكنها في الوقت نفسه ترسم الشخصية المستكينة.

«أخرجت من حقيبة يدها لفافة رخوة، وعلبة سجائر.. أفرغت سيجارة من محتواها وملأتها عجينة مخلوطة بقطع التبغ.. أشعلتها وقدمتها لي..

– عليك أن تبتلع الدخان لا أن تخرجه من فمك وأنفك.. ابتلع.. ابتلع... دع الدخان يشربه صدرك ورئتاك.

(...) ابتلعت دموعي وإفرازاتي الحمضية، أعوامي المثقلة بالقحط وبكل مآسي العالم. الكير ينتفخ بعاصفة هائلة تضغط على جدرانه (....) أبتلع كل شيء.. هيكل معلمتي بجلده العطن، القواقع والحصى والطحالب الجافة ألقي بها في أشداق ثقب أسود هائل كالجحيم.. أنياب أسطورية تطحن بشراهة.. تفتت أعماقي النائية، الضاربة في صحراء من الرماد والصخور المحترقة» (٣٢).

إننا كما نرى أمام التحول من الحال العادي والأسطرة العكسية الخفيفة بعض الشيء، لواقع الحال بعد تناول المخدر والوقوع في اللحظة الحرجة التي كان النص كله قد بُني لتصويرها. هنا يبدأ الرسم السوداوي وكأنما الشخصية الذكر يريد أن يكفِّر بذلك عن لحظة الانزلاق أو لحظة الاقتراب من تلك الهشاشة، وذلك الفقد السلامي فيناقيه ويميل لملم الذات، ويعيد لها لحظة تركيز كي لا يمارس فعل الفعل غير مباشر لرفيقة تجربته عبر الأسطرة العكسية.

«أهشّ الذباب الذي يقتاتها... أجمع الأعضاء المرتعشة. أصفها على الرمل.. المدّكان يبعثرها.. أعيد ترتيبها.. تخرج المعلمة من الأشلاء المطوحة. من قطرات الدم. من عفن الأحشاء تلم شتاتها. ترقص على الجسد الممدد بأقدامها المشققة. بثقل أعوامها الجدباء.. أتقزز من رائحة جلبابها» (٣٣).

إننا كما نرى أمام موقف خاص من قضية الدعارة والممارسات الخاطئة وغير الشرعية، لم يقم الراوي لطرحها وتصويرها باتخاذ موقف الناصح وإنما تفاعل مع ذات الشخصية وعبر كل القرف الممكن ومن خلال أبعاد ذاته المتشظية قام بتصوير قصته فكانت تعبيراً (من رؤية ذكورية) عن الألم الذي تتسبب فيه هذه الخطايا.

الأسطرة كانت في نص الذئاب لطرح رؤية في الخيانة وفي الموت والألم والعجز بينما هنا لرسم موقف.

مما سبق ذكره نجد نمط السخرية في البداية ثم مع الأسطرة العكسية، حيث تحولنا من اللفظ البسيط الساخر إلى الصور التي ترسمها قناة شخص مهتاج يعيش لحظة متأزمة فكانت بذلك أفضل تعبير ممكن عن الرفض وكراهية الخطيئة عموماً وإن كان كما رأينا على الأنثى أن تتحمل وزر الخطيئة وحدها فالرفيق المصاحب الذي دعاها لذلك لم يكن ضمن دائرة الرصد تلك.

٥-١: السخرية والأسطرة في بعض قصص مجموعة بكاء الصراصير لأحمد يوسف عقيلة:

أولاً: مدخل:

تتحقق السخرية لدى القاص أحمد يوسف عقيلة ضمن نسق علاقات المجتمع النصي الخاص الذي يبنيه دائماً ولكننا سنلحظ أنها غير دائمة الحضور في الكثير من نصوصه، حيث يشتغل أحمد يوسف عقيلة على أكثر من خطاب نوعي حيث يشكل عالمه ويستعين بفواعل غير بشرية لبناء عالمه الحكائي، ونجد السخرية تتحقق على مستوى الحكاية، حيث يقوم الراوي بتأجيل الجزء الأكبر من المفارقة التي تثير السخرية حتى (لحظة التنوير) (٣٤)، بينما يضع الراوي بعض التلميحات التي تعبِّر عن المفارقة ولكن بشكل مبهم غير واضح.

ثانياً: السخرية في قصة المشوار:
في قصته (المِشْوَار) إحدى قصص مجموعته القصصية (بكاء الصراصير) (٣٥) يحكي لنا الراوي قصة ذلك الفارس على فرسه ويتلون أمامنا ذلك الفارس بكل صور الفروسية الممكنة.

«... يقف بخيلاء الفرسان.. يُطوِّح برجله اليمنى فوق ظهر الفرس يُمسِّد على عنقها الأملس بحنان.. يُمسك اللجام بيده اليسرى.. يلتفت إلى الجموع الحاشدة على الجانبين.. يُحس بالزهو وهو يسمع صيحاتهم» (٣٦).
ثم بعد هذه الصورة التي تبدو محايدة وهي ترسم صورة ذلك الفارس على فرسه نجدنا أمام تلميح من الراوي عن طبيعة الشخصية التي يرسمها في المقطع الثاني:
«(٢) ينظر (خليفة) إلى جهة النساء.. يسيل اللعاب خيوطاً على صدره.. يمسح أنفه بطرف كُمِّه.. يحشر سبابته في أذنه.. مُغمِضاً عينيه.. يقترب الأطفال.. يتحسسون جسد الفرس الأملس» (٣٧).

بينما نسجد في نهاية المقطع الثالث الصورة الحقيقية لذلك الفتى المسكين وهو يمارس لعبه على مكنسته بحيث تتضح أمامنا الصورة الحقيقية له:
«يرفع ذراعه مُلوِّحاً.. يبصق في يده اليمنى.. يضرب بكفِّه على مؤخرته.. و.. ينطلق في مشوار لاهث بين مقبض المكنسة تُثير خلفه زوبعةً من الغبار..!» (٣٨). الصورة السابقة كما نرى برغم كل ما فيها من سخرية إلا أنها جاءت منسجمة مع طبيعة السياق العام لاشتغال أحمد يوسف عقيلة القصصي حيث القرية أو القبيلة الجبلية هي مادته الخصبة، كذلك نلاحظ السخرية عبر تصوير رؤية الكل (أهل القرية) وهم يصرخون للولد «اخلوفة» لكي يقوم بنفس الهرولة التعيسة فوق ذلك العود الخشبي.

وهو ما يعكس ذات اللقطة التي ألهمت «أحمد يوسف عقيلة» ومن زوايا مختلفة بالتقاطها بحيث يرسم بواسطة هذه اللقطة السريعة رؤيته في الكون والعالم والحياة.

ثالثاً: نص القصة والتداخل النوعي:
سنجد اشتغالاً مشابهاً لنفس الكاتب ضمن قصة أخرى من قصص المجموعة ذاتها هي قصة «القطة» سنلاحظ في البداية وجود تناص بين هذه القصة وبين المثل الشائع المعروف عن القطة التي تأكل أولادها.
تبدأ القصة بصورة القطة وما تعانيه من خوفها على أولادها من أعدائها خارج التجويف الصخري الذي وضعتهم فيه.
«في الصباح.. ألْقتْ نظرةً على صغارها العُميان.. لقد ارتوتْ.. وهي الآن مستغرقة في نوم عميق.. كل واحد يدسُّ رأسه في حضن الآخر.

خرجتْ لاصطياد ما يمكن اصطياده.. تطلَّعت حولها.. إنها في مأمنٍ من شقاوة الأولاد.. اختارت هذا التجويف الصخري البعيد.. حتى لا تكون هدفاً للمقالبع.
الْتفتت إلى بيتها..

- ولكن ماذا لو تسلَّلت إحدى الأفاعي..؟
ارتعشت وهي تتصوّر ذلك.

أخذت تُضيِّق الفتحة.. كوَّمت التراب في المدخل» (٣٩).

تتحرك تلك القطة وتبدأ هواجسها وهي تتابع العالم الخارجي حيث الثعلب يستعد لافتناص كل ما يمكن والثعبان متحفز والبوم وغيرها من الكائنات جاهزة كلها للافتراس ويستمر النص وأمامنا تزداد وتكبر هموم ومعاناة تلك القطة لينتهي بها الأمر وتخرج من

جحرها صباحاً وقد أكلت أولادها. سنجد الأمر أمامنا مبهم حتى اللحظة الأخيرة (لحظة التنوير)، حيث نجدنا أمام تلك الكائنات المعادية وهي تكتشف بنفسها ما فعلته القطة:
«... تسابق المُترصِّدون..
الأفعى أول الداخلين.. كانت أقربهم.. توغَّلت.. أحسَّت بدفء التراب.. أخرجت لسانها تلتقط الرائحة الشهية.. ولكن.. لم يكن هناك أيُّ شيء.. لا شيء سوى نُتَفٍ من الوَبَر.. وبُقَعٍ من الدَّم..!» (٤٠).

إننا كما نرى أمام هذه السخرية المريرة من القطة ومن كل الغابة.. هذه السخرية تم رسمها بواسطة لغة كثيفة وجدها متصاعدة هواجس ذات ذلك الكائن، حيث الراوي يعبرها ويرسم أمامنا صورة تفاعلها.. كل ذلك ضمن نطاق اشتغال أحمد عقيلة القصصي حيث القصة تطرح رؤية ما أو تأملاً ما.

رابعاً: السخرية المباشرة في نص المهر:
سنجد السخرية المباشرة ضمن قصة (المهر) التي تبدأ منذ البداية علامات الخطاب الساخر من خلال تفاعل الراوي (المشكوك فيه) مع المصطلحات الملكية كلفظ (جلالته) في المقطع التالي:
«... ذات عشيَّة.. ركب جلالة الملك حصانه الأشقر.. وطلب من مستشاره أن يرافقه في نزهة إلى الغابات المجاورة.. جلالته يحلو له كثيراً التنزُّه في العَشَايا الرطبة.. وحينما هبطا وادياً عميقاً.. وأصبح من الصعب على الفرسين السير فيه.. ترجَّل جلالته.. وأخذ يخطو على قدميه ويتبعه مستشاره.. ثُمَّ جلس فوق صخرة مُشرفة على مجرى السيل» (٤١).
فنحن كما نرى أمام الراوي وهو يحكي لنا عن خروجه (أي الملك) بلغة الرواية مع التمادي في ألفاظ التفخيم (المشكوك فيه)

التي سبق الحديث عنها وسنجد مع مضي السرد رسم صورة عبر (الحكاية) عن واقع العلاقة بين الملك ومستشاريه وعن حالة النفاق والغش التي يعيشها الكل معه كل ذلك يقدم أمامنا بطريقة غير مباشرة حيث يتفاعل الكل مع الوضع الموجود والراوي باستمرار يتحدث عن (جلالته) بالتفخيم ذاته.

لنلاحظ هنا كيف يتم الحديث عن إصابة جلالته بالخوف والهلع بعد أن نعق البوم:
«وسط صمت الوادي نعقت بومة في السفح الأيمن.. فجاوبتها بومة أخرى من السفح الأيسر.
أجفل الملك تغضّن وجهه فجلالته يتشاءم من البوم.. لكنَّ حوار البومتين استمر.. نعقة من هذا السفح ترد عليها نعقة من السفح المقابل»(٤٢).

إننا كما نرى أمام تحريك الحدث الراكد عبر البوم باعتباره مصدراً للشؤم ضمن الثقافة الشعبية كما يستمر الراوي في رسم الشخصية الرئيسية التي يتم السخرية منها (الملك) بنفس الطقوس وهو مستشاره الخبيء مثل صورة عن واقع النفاق السائد للسلاطين:
«لكنَّ جلالته قال بصرامة:
- لا تراوغ.
- حسناً يا مولاي.. سأُترجم ما قالت البومتان حرفياً.. حرفياً يا مولاي.. ولن أزيد حرفاً واحداً من عندي.. فهذا ليس من الأمانة العلمية..»(٤٣).
ويستمر الراوي بنفس النمط في تشكيله للخطاب حتى نجدنا أمام اللحظة النهائية التي يرسم فيها أمامنا بنفس الطريقة التهكمية ملامح مستقبل المملكة وسنجد في آخر النص استغفال المستشار لملكه فهو هنا يحدثه عن المهر الذي طلبته البومة من الأخرى لابنتها:

«نعم يا مولاي.. لقد قالت لها.. قالت لها...
- ما بك اليوم.. تُكثر التلعثم.. وتُفأفئ.. ماذا قالت..؟
- اعذروني جلالتكم.. أنا أُترجم حرفياً.. لقد ضحكت البومة أعني أُمُّ العريس وقالت هذا شرطٌ سهل بإخلاص جلالة الملك أطال الله بقاءه فسأمنحك ليس قريةً واحدة فقط بل عشرات القُرى الخَرِبة..!
انظروا جلالتكم.. البوم ليس جَحوداً كالبشر.. فهو يدعو لكم بطول البقاء»(٤٤).

إننا كما نرى أمام السخرية المباشرة من الملك ومستشاره وهذه السخرية تمثل رؤية في مفهوم المُلك وعوالمه، وتطرح رؤية الكاتب ضمنه بطريقة غير مباشرة.

نلحظ هنا أن أحمد يوسف عقيلة يخرج في هذا النص من عوالمه الحكائية التي طالما نسجها وفضاءاته الخاصة التي طالما تلاعب ضمن سفوحها العوالم أخرى ولكنه مع ذلك يحتفظ بالدور دائماً كما هو للفواعل غير البشرية ضمن نصه، كما حدث هنا مع البوم ونعيقه ودوره في تحريك الحدث وفتح آفاق الحوار الذي تأسست عبره وبطريقة غير مباشرة (رؤية الكاتب).

الهوامش:

١- السرديات هي تسمية أطلقها جيرار جينيت على هذه العلوم التي تهتم بالسرد عموماً وتنطلق من منهجية خاصة للمزيد راجع ترجمة كتابه/ عودة لخطاب الحكاية/ ترجمة محمد معتصم/ المركز الثقافي العربي.
٢- للمزيد راجع كتب سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي وانفتاح النص الروائي والكلام والخبر.
٣- عبد الحكيم المالكي/ استنطاق النص الروائي/ دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ ط/ ٢٠٠٧م/ القسم السادس (المبحث النظري لسرديات الأجناس).
٤- صار من المتعارف عليه الحديث عن ميثاق السيرة الذاتية منذ بحوث فيليب لوجون.
٥- عبد الله الغزال/ مجموعة السوأة/ دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة/ ط:١/ ٢٠٠٥م/ التصدير الأول.
٦ - عبد الله الغزال/ مجموعة السوأة/ قصة الغريق.
٧ - عبد الله الغزال/ مجموعة السوأة/ قصة الغريق.
٨ - عبد الله الغزال/ مجموعة السوأة/ قصة الغريق.
٩ - عبد الله الغزال/ مجموعة السوأة/ قصة الغريق.
١٠ - عبد الله الغزال/ مجموعة السوأة/ قصة الغريق.
١١ - عبد الله الغزال/ مجموعة السوأة/ قصة الغريق.
١٢- عبد الله الغزال/ مجموعة السوأة/ قصة الغريق.
١٣ - عبد الله الغزال/ مجموعة السوأة/ قصة الغريق.
١٤ - عبد الله الغزال/ مجموعة السوأة/ قصة الغريق.
١٥ - عبد الله الغزال/ مجموعة السوأة/ قصة الغريق.
١٦ - عبد الله الغزال/ مجموعة السوأة/ قصة الغريق.
١٧- تقسم السرديات مستويات التعاطي مع النص السردي لثلاثة مستويات:
مستوى القصة أو الحكاية الأولى الذي يتكون من حدث وشخصية وزمان ومكان، مستوى الخطاب ويتم ضمن العلاقة بين الراوي والمروي له ونتابع عبره الزمن والصيغة السردية والتبئير أو الرؤية وهو المستوى التعبيري الداخلي، بينما نجد العلاقة الخارجية التي تتم بين الكاتب والقارئ عبر مستوى النص التي تتم عبر العنوان أو المناصات الداخلية وعبر التناص مع نصوص سابقة وغيرها.
١٨- جمعة الفاخري/ مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة رماد السنوات المحترقة.
١٩- جمعة الفاخري/ مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة ابتسامات.
٢٠- جمعة الفاخري/ مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة ابتسامات.
٢١- جمعة الفاخري/ مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة ملكة جمال الكون.
٢٢- جمعة الفاخري/ مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة ملكة جمال الكون.
٢٣- جمعة الفاخري/ مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة ملكة جمال الكون.
٢٤- جمعة الفاخري/ مجموعة رماد السنوات المحترقة/ قصة ملكة جمال الكون.
٢٥- علي الجعكي/ مجموعة سر ماجرى للجد الكبير/ قصة الذئاب.
٢٦- علي الجعكي/ مجموعة سر ماجرى للجد الكبير/ قصة الذئاب.
٢٧- علي الجعكي/ مجموعة سر ماجرى للجد الكبير/ قصة الذئاب.
٢٨- علي الجعكي/ مجموعة سر ماجرى للجد الكبير/ قصة الذئاب.
٢٩- علي الجعكي/ مجموعة سر ماجرى للجد الكبير/ الوهم.
٣٠- علي الجعكي/ مجموعة سر ماجرى للجد الكبير/ الوهم.
٣١- علي الجعكي/ مجموعة سر ماجرى للجد الكبير/ الوهم.
٣٢- علي الجعكي/ مجموعة سر ماجرى للجد الكبير/ الوهم.
٣٣- علي الجعكي/ مجموعة سر ماجرى للجد الكبير/ الوهم.
٣٤- تسمى لدى بعض نقاد القصة القصيرة اللحظة النهائية التي تتضح فيها المفارقة التي تنهي القصة بلحظة التنوير.
٣٥- أحمد يوسف عقيلة/ بكاء الصراصير/ قصة المِشْوَار.
٣٦- أحمد يوسف عقيلة/ بكاء الصراصير/ قصة المِشْوَار.
٣٧- أحمد يوسف عقيلة/ بكاء الصراصير/ قصة المِشْوَار.
٣٨- أحمد يوسف عقيلة/ بكاء الصراصير/ قصة المِشْوَار.
٣٩- أحمد يوسف عقيلة/ بكاء الصراصير/ قصة القطة.
٤٠- أحمد يوسف عقيلة/ بكاء الصراصير/ قصة القطة.
٤١- أحمد يوسف عقيلة/ بكاء الصراصير/ قصة المهر.
٤٢ - أحمد يوسف عقيلة/ بكاء الصراصير/ قصة المهر.
٤٣- أحمد يوسف عقيلة/ بكاء الصراصير/ قصة المهر.
٤٤- أحمد يوسف عقيلة/ بكاء الصراصير/ قصة المهر.

جمالية القصة القصيرة المغربية المعاصرة

د. عبداللطيف الزكري

يطلق مصطلح الجمال للدلالة على علم الإحساس هكذا عرفه الفيلسوف الألماني «باومجارتن» في منتصف القرن الثامن عشر، وهو أول من نزع إلى جعل هذا العلم مستقلاً عن الفلسفة وتلاه فلاسفة ألمان آخرون نزعوا إلى تعميق دلالات علم الجمال، وعلى رأس هؤلاء كانط وهيجل. لكن الجمال وجد منذ بدء الفلسفة مع الإغريق وقد عرض له أفلاطون في «المأدبة» و«الفيدر» وهما محاورتان فلسفيتان عميقتان أسستا لمنظورات الجمال في تجلياته المختلفة.

ولا يهمنا أن نستغرق في هذا المقام في تتبع دلالات مصطلح علم الجمال بقدر ما يهمنا أن نقف على مفهوم جمالية القصة القصيرة المغربية الحديثة والمعاصرة. فماذا نعني بجمالية القصة القصيرة المغربية الحديثة والمعاصرة؟ ما هي تجليات جمالياتها؟ وما الصيرورة الجمالية التي قطعتها في مسيرها منذ النشأة في أربعينيات القرن العشرين الماضي إلى اللحظة الراهنة؟

أولاً: مفهوم جمالية القصة القصيرة:

أميل إلى الاعتقاد بأن تجديد النقد السردي (القصصي والروائي) لن يتحقق إلا باعتماد مقولات «الجماليات» لما تنطوي عليه من ثراء ورحابة في تعميق الإحساس بفنية النص السردي، لذلك فإننا نعني بجمالية القصة القصيرة: طرائق الاشتغال الفني لعناصر ومكونات النص القصصي، ومن ثمة يمكن القول بأن ما يميز هذه القصة من تلك أو طريقة الكتابة عند هذا الكاتب من ذاك هي التي تدرجه في هذه الجمالية أو تلك. ونحن نعلم أن أفق الكتابة مفتوح على ما لا ينتهي من الاحتمالات الجمالية في طرائق الصوغ الفني. إن مفهوم الأثر المفتوح الذي نحته الإيطالي أمبيرتو إيكو يخالف اعتقاد الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس الذي يذهب في محاضراته المعنونة في الترجمة العربية –بصنعة الشعر- إلى أن أفق الكتابة محدود في ستة أو سبعة احتمالات يحوم حولها الشعراء والكتّاب في كل العصور.

إني أميل إلى أن الأفق الجمالي للقصة القصيرة مفتوح، حتى وإن ارتهن إلى جماليات محدودة قد لا تتعدى السبع (كما خلصت إلى ذلك في أطروحتي للدكتوراه عن جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة).

إن طرائق الاشتغال الفني، بمعنى آخر الانخراط الاختياري الواعي أو غير الواعي في ممارسة كتابية ما هو الذي يحدد مفهوم جمالية القصة القصيرة.

ثانياً: جمالية القصة القصيرة المغربية الحديثة والمعاصرة:

قد يكون إطلاق الاسم المفرد (جمالية) على القصة القصيرة المغربية الحديثة والمعاصرة رهناً لها في طريقة اشتغال فني واحد محكور عند جميع الكتّاب الذين تعاقبوا على ممارسة الكتابة في هذا الجنس الأدبي الشفيف والعميق والكثيف، بيد أني أعي أن القصة القصيرة المغربية الحديثة والمعاصرة قد استوعبت –في شفوف- جماليات عدة، لا تقل عن خمس جماليات هي:

٢ – ١ جمالية التأصيل: وكان هاجس أصحابها استنبات هذا الفن السردي في الأدب المغربي بما يلائم البيئة المغربية ويعبر عن طموحات وآمال وتطلعات شرائح المجتمع المختلفة وتلبست هذه الجمالية بلبوس المرحلة التي ظهرت فيها، أقصد الأربعينيات والخمسينيات حيث كانت شعلة الوطنية متوهجة وكانت القصة معبرة عن هذا التوهج. ولا ينبغي أن نساير الاعتقاد النقدي السائد بأن جمالية التأصيل في القصة القصيرة المغربية غاب عنها البعد – أو الأبعاد – الفنية لغلبة هُجاس المضمون الوطني. إن من يقرأ قصص عبدالرحمن الفاسي وأحمد بناني وعبدالمجيد بن جلون وعبدالكريم غلاب ومحمد زنيبر وإدريس التازي ومحمد الخضر الريسوني ومحمد الصباغ ومحمد القطيب التناني وأحمد عبدالسلام البقالي وآخرين من كوكبتهم، يقف على جل خصائص القصة القصيرة كما تبلورت فنياً عند الغربيين في القرن التاسع عشر مع إدغار ألان بو وغوغول وتشيخوف وموباسان وفلوبير وغيرهم كثير.

إن جمالية التأصيل في القصة القصيرة المغربية الحديثة، تتسم بخصائص فنية أهمها المضاهاة أو الندية لكبار كتاب القصة القصيرة الأوائل في الآداب العالمية.

٢ ـ ٢ جمالية الواقعية:
عندما تتبع الناقد دايمن كرانت مفهوم الواقعية ومذاهبها، وقف على أكثر من عشرين (واقعية)، وإذن فالواقعية ليست واحدة بل هي واقعيات، وهذا هو حالها في القصة القصيرة المغربية المعاصرة، ويمكننا أن نميز منها ما يلي:

أ ـ جمالية الواقعية التصويرية، وهي التي تهتم بكوميديا الإنسان وشرطه الوجودي ومعاناته الاجتماعية هذه الواقعية تحف بها عادة «إيديولوجيا اليسار»، وإن كان بعض كتابها ينفلتون من المذهبية اليسارية ومن هؤلاء محمد شكري ومحمد إبراهيم بوعلو وعبد الجبار السحيمي وزينب فهمي المعروفة باسم رفيقة الطبيعة ومبارك ربيع ومبارك الدريبي وخناثة بنونة ومحمد بيدي... أما الآخرون فإنهم كانوا يجهرون في قصصهم بالميل الصريح إلى اليسار «الاشتراكي» حتى وهم لا يهتمون ـ في الحقيقة ـ إلا بالإنسان في صراعه المرير مع شروط الحياة القاسية ومن هؤلاء محمد برادة وإدريس الخوري ومحمد زفزاف والميلودي شغموم...
ب ـ جمالية الواقعية التأملية: تتسم هذه الجمالية بالغوص العميق في فهم كينونة الإنسان ودخائله وانفعالاته ومواقفه من الحياة حوله، وأهم خصائصها الجمالية أنها تبلور فنية القصة في اتجاه التجديد المستمر من أعلام هذه الواقعية يمكن ذكر أحمد بوزفور ومحمد أنقار ومحمد الدغومي ومصطفى المسناوي ومحمد الهرادي...

هذا ويمكننا رصد واقعيات أخرى لا تكف عن البروز حتى عند الرعيل الجديد من كتّاب القصة القصيرة وإن كان هؤلاء يستمدون جرأتهم من كتابة القصة القصيرة الميتا ـ واقعية كما نجد عند عبد السلام الطويل وحسن البقالي وعبد الله المتقي ومحمد الشايب وعبد اللطيف النيلة...

٢ ـ ٣ جمالية الرمزية: وهي جمالية تحفل باشتغال فني خاص لمكوناتها (الفنية) بحيث تغدو كلها أو جلها مشحونة بالإيحاء الملفوف في رمزية تؤشر إلى رؤية خاصة للكينونة والحياة والوجود، يلجأ إليها أصحابها، تقية مما يمكن أن يلحق بهم من أذى نقدي أو سياسي، لكن الحقيقة الناصعة التي ينبغي أن نؤكد عليها، في هذا السياق، هي أن جمالية الرمزية تنهل من الرموز الشائعة في الآداب العربية والعالمية، وتبلور أفقها في اتجاه ما رسخ من معاني تلك الرموز أو ما يمكن أن تمنح لها من أبعاد جديدة مواكبة للحياة المعاصرة، من كُتاب هذه الجمالية البارزين: محمد عز الدين التازي وأحمد المديني وهما معاً يخوضان تجربة (اللعب اللغوي) بالمعنى الجمالي للعب كما حدده هانز جورج غادامير في كتاب «تجلي الجميل».

٢ ـ ٤ جمالية التجريب: أهم ما يسم هذه الجمالية، من حيث فنيتها أنها لا تعترف بقواعد ثابتة أو سابقة لجنس القصة القصيرة، بل هي تجرب من داخل القصة القصيرة ذاتها كل أشكال تحولاتها (الجمالية)، حتى وإن انقلبت على أهم ما يميز فنية القصة، من مثل الحدث أو الشخصية.. هذه الجمالية تنحو إلى بلورة آفاق جديدة للقصة القصيرة، قد لا تكون ذات قطيعة مع المكونات الفنية للقصة القصيرة السابقة عليها ـ فلا وجود في الحقيقة لقطيعة جذرية في الآداب ـ لكنها تسعى على يد أصحابها إلى تجريب تقنيات جديدة غير مألوفة في الصوغ الفني القصصي من الأسماء التي يمكن التمثيل بها على هذه الجمالية نذكر محمد امنصور، محمد الشويكة وأنيس الرافعي ومحمد الفشتالي ومليكة نجيب وآخرين كثيرين من الأسماء الجديدة في دنيا القصة القصيرة المغربية المعاصرة.
٢ ـ ٥ جمالية القصة ـ القصيدة: وهي جمالية تمزج بين ـ ما يبدو في الظاهر ـ شيئين متباعدين، لكن سر نجاحها أنها تستطيع تذويب وتفتيت الحدود بين الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، في الوقت الذي تحافظ فيه على أهم خصيصة للقصة القصيرة وهي خصيصة (السردية) بيد أنها تضع هذه السردية في وعاء (شاعري) ولا نقول (شعري)، وكتابها في المغرب قلائل منهم: ربيعة ريحان، رجاء الطالبي، لطف الله الشلي..

خاتمة: هذه إذن هي جماليات القصة القصيرة المغربية الحديثة والمعاصرة، إنها على التوالي في الصيرورة الجمالية لهذا الجنس الأدبي:
١ ـ جمالية التأصيل
٢ ـ جمالية الواقعية
٣ ـ جمالية الرمزية
٤ ـ جمالية التجريب
٥ ـ جمالية القصة ـ القصيدة.

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن القصة القصيرة في مغرب الألفية الثالثة، تشهد حراكاً خصباً ومشاركة فاعلة لكُتّاب كثر لا يستطيع الناقد المهتم مهما أوتي من صبر وبصيرة، أن يلم بكل النتاج القصصي الذي تلفظه المطابع يومياً...

ملامح الخطاب النسائي

القصة الكويتية نموذجاً

عز الدين ميرغني

لقد لجأت القاصة الكويتية المعاصرة بفتح الحواس إلى مشاكل العصر عامة، والمرأة الكويتية خاصة والتي هي جزء من المجتمع العربي ومن المجتمع الإنساني في عالمنا المعاصر، وهي بهذه الكتابة لا تتهرب من واقعنا وإنما تواجهه بجراءة وقوة تفتح الجرح لكي يبرأ.

إذا كانت الرواية هي كتاب المجتمع فإن القصة القصيرة هي كتابة الوعي الذاتي بهذا المجتمع فهي تحوي قدراً تقدمه بحسب وعي كاتبها بنفسه ووعيه بالمجتمع وما حوله فهي بقدر ما تحمل من الصدق الفني وبما تحمل من الوعي الكتابي تكون قوتها، وتكون مقدرتها في التوصيل والتجسير بين القارئ وبين الكاتب.

ودور الوعي يتفتح ويتضح في القصة القصيرة أكثر مما يتضح في الشعر لأن الشعر كما يقول إليوت يبدعه الفنان وهو يعيش عملية معقدة تتراوح بين الوعي واللاوعي، لكن القصة يتغلب فيها الوعي والجانب العقلي واضحاً لأنها كتابة واعية وليست كتابة مهومة. ولأن القاص لا ينفصل عن مجتمعه وعن دوره فيه، والنص الذي يكتبه هو الذي يحدد دوره سلباً أو إيجاباً، ولذلك بما يتاح للناقد من قراءة نفسية واجتماعية لهذا النص، والذي بموجب قراءته يمكن أن يتابع نتاج قاص ما في مجتمع ما وأن يقف على مرتكزاته الفكرية والنفسية وموقفه من المجتمع والعالم حوله ومقدرته على التحرك لتغيير أو محاولة تغيير هذا الواقع الاجتماعي من خلال الكتابة الواعية والكاشفة والصادقة فنياً وواقعياً.

القصة الكويتية عامة والنسائية خاصة قد أصبحت ذات طابع خاص ومميز ومقروء لدى القارئ العربي في كل مكان، من خلالها وحسب معطيات مدارس النقد الاجتماعي والنفسي أن نقرأ بإمعان ما يدور في هذا المجتمع العربي، خاصة أن المرأة العربية بكل فئاتها ما زالت أسيرة مجتمعاتها وسلطة الرجل في ذلك المجتمع وأن الكتابة النسائية العربية ما زالت معادلاً لإسقاط الذات على الموضوع والنظر إليه من وجهة نظر الذات الكاتبة.

الكتابة القصصية بين التقليد والتجديد:

كتبت أغلب هذه القصص النسائية بطريقة السرد الكلاسيكية ولكن هنالك تجديد في هذه الكتابة من حيث الشكل والمضمون، رغم أن أغلب الثيمات تدور حول مضامين نسائية (شخصية البطلة النسائية) فأغلب الكاتبات في هاتين المجموعتين لم يتقيدن بتقليدية البداية والوسط والنهاية (لحظة التنوير الكبرى) وإنما يكون النص غالباً متماسكاً ككتلة سردية واحدة وأن شخصية البطلة هي التي تتحكم في سير الحدث وفي النص كله، وهي في كل جملة ينطقها الراوي المحايد العليم أو الراوية بضمير المتكلم تحاول أن تقودك إلى غور الشخصية الداخلي وواقعها الاجتماعي والتاريخي الذي عاشته في حالة نموها وصراعها مع نفسها ومع الآخرين من حولها المشبعين أحياناً بالأنانية والقسوة، بالخوف والبشاعة وأحياناً بالحب والطيبة، بالرضا والقناعة، بالسكينة والتطلع إلى السعادة كل ذلك بصدق فني تراوح بين البساطة والتلقائية وبين الطريقة التقليدية المدرسية (مدرسة جي دي موباسان، تشيخوف، إدغار آلان بو)، وذلك جنباً إلى جنب مع الاتجاهات الحديثة المفعمة بالتوتر والجملة الشعرية التي تشارك الحدث البطولة.. كما في قصة هيفاء السنعوسي (عالم بلا عيون) وقصة صراع بين الحرف والرقم للقاصة الجوهرة القويضي وقصة (رائحة الامتداد الغامض) للكاتبة استبرق أحمد (كان.... ولهذا (ف) سيكون) للقاصة هديل الحساوي، وما يحمد لأغلبية هذه الكتابات القصصية أنها قد تخلصت من عيوب الثرثرة الشفاهية التي تدمغ الكتابة النسائية في عالمنا العربي حيث الإغراق في الوصف الزائد والذي يشتت ذهنية المتلقي بعيداً عن الفكرة المغلفة بالحدث فقد أفلحت

القاصة الكويتية في أن تلقي بشباكها جيداً في بحر المجتمع الكويتي القديم والحديث وغاصت بها تستخرج العيوب والحسنات بطريقة سردية متعقلة وليست مهملة فقد كتبت الكتابة تلقائية وانسيابية، وذات مهنية كتابية عالية تذوق فيها عصارة تجاربهن الحياتية بصدق واقعي وفني.

وقد امتازت هذه الكتابات بتقنية التكثيف والإيجاز في سبيل الوصول إلى نقاط التنوير الصغرى والكبرى، بمعنى أن المتلقي لا يترك القصة حتى يكملها تماماً (التحفيز اللغوي والواقعي والجمالي) والتحفيز اللغوي في بعض القصص يصل إلى مرحلة الشعرية العالية بمعنى أن القاصة تمسك بزمام النص بإحكام دون أن تترك للغة أن تنفلت بعيداً في تقريرية فجة أو رومانسية ساذجة أو ثرثرة نسائية سخيفة. وعندما نقول إن القاصة تمسك بزمام النص نعني بأن القاصة الكويتية الحديثة قد اختارت التركيز على فكرة واحدة مختارة بدقة وعناية (صورة الأم) (والمرأة الثانية) (برود عاطفة الزوج) (حنان الكبير) (الصورة المثالية للرجل).... إلخ، وهو ما يمثل أهم مرتكزات القصة الحديثة وهو ما يسمى بفن اقتناص اللحظة الداخلية أو الخارجية وتبدو البصمة الأنثوية واضحة في ملاحظة ما لا يلاحظه الرجل وكتابة ما لا يستطيع كتابته بنفس القوة والخيال بدون كتابة عشوائية فهي تخدم بؤرة الحدث وتركز الضوء عليها بخبرة الأنثى بالأنثى فهي ليست كتابة ملتفة وإنما كتابة مقتحمة للفكرة التي اقتنصتها وتريد التعبير عنها فهي تستخرج مكنونات شخصية الأنثى في النص، عذاباتها، وأفراحها، وأشياؤها الصغيرة ذات الدلالات الكبيرة، وهي تترك



هيفاء السنعوسي

الشخصية على سجيتها في حوار خارجي يستخرج مكنونات الذات الساردة دون نُواحٍ ولا عويل ولا بكائيات سردية، وهذا ما يميز القصة النسائية الكويتية عن غيرها عامة فالصوت السردي يخرج حتى في المواقف التراجيدية بلغة متزنة وليست متلجلجة أو متحشرجة بعيداً عن الندب ولعن الحظ.

الواقعية الاجتماعية النقدية:

تدخل أغلبية هذه القصص النسائية من باب الواقعية الاجتماعية النقدية والتي تريد أن تسقط العذاب والألم على الجانب الآخر (الرجل) وليست بالضرورة أن تكون قصصاً حقيقية وإنما خيال يمكن أن يوجد في مجتمعاتنا العربية كلها فالحدث الواقعي في النص القصصي يتنامى بعفوية تاركاً في ذهن المتلقي محطات يتوقف عندها يرجع إليها ليفحصها ويسترجعها في حياته الخاصة أو في حياة من حوله وهي ما ترمي إليه حقيقة كتابة الواقعية النقدية تقول ليلى العثمان في قصة (آه مرشوشة بالدم) «تلألأ وجه أمي يوم عرسي أعاد له الفرح كثيراً من سنوات الشباب شممت طيوب صدرها التي فاحت زغاريد ودعوات قبلاتها التي تندت بلؤلؤ عينيها وهي تبارك لي، أمي التي نسيت الفرح منذ فارق أبي الحياة، وازدهرت تلك الليلة رقصت بدت شابة تحضن وجه الدنيا وتتحول إلى فراشة كان وجهها قرص شمس» فهذه لحظة واقعية تحدث في كل المجتمعات عندما تهمل الأم وعندما يسعى إليها الآخرون بالفرح لتعود شابة وهي مسربلة بالحزن وقد كتبت ليلى هذه المحطة بلغة رائعة لا يمكن أن تكتبها إلا من تعرف الأمومة أو دور الفرح عند المرأة حتى ولو تنساها منذ فترة بعيدة. وتقول القاصة ثريا البقصمي في قصة بقعة لون «إن مغادرتها المفاجئة لصومعتها الجميلة خيانة لا تغتفر وإنها لا تعرف متى بالتحديد قد أكلت طعم الوظيفة لتلقي بصولجان الإبداع الذهبي من يدها؟ فمنذ بدأت ممارسة الوظيفة فإن أجنحة إبداعها قد شلت ونزعت حالة القدسية من على رأسها التي أصبحت محشوة بعقارب الساعة وصراعها اليومي في حلبة (الروتين) القاتل وأصبح الوقت المكبل بالدقائق كفناً أبيض لمشاعرها الجامحة فهي تريد أن تبدع وهم يهمون بإتمام مراسم دفن قدراتها الواحدة تلو الأخرى. ولقد تعلمت هنا أن تقتل الوقت بثرثرة أشبه بفقاعات الصابون». فالقاصة هنا تقف بالمتلقي وقفة واقعية قوية حول ما تفعله الوظيفة والروتين في ذهنية المبدع والكاتب. أما فاطمة يوسف العلي فتقول بجمل معبرة ومنطقية في قصة (هو والعكاز) «لم أملك إلا تنفيذ طلبه على مضض هل هذا لأنه أخذ عصاه تحفة نادرة من أبي؟ لا أدري،

الذي أعرفه أن المرأة تعتز بانتسابها لأبيها ولكنها تحب أن تفتخر بزوجها، وأول فخرها أن تشعر بأن (عينه ملآنة) وأنه لا يتطلع إلى شيء من أهلها» ففي هذا الموقف السردي نحس فعلاً بأن المرأة في إحساسها بالرجل تريد أشياء صغيرة ولكنها كبيرة في معناها تمتاز أغلبية هذه القصص النسائية في المجموعتين اللتين ذكرناهما بالتخلص من الحمولة الزائدة في الوصف اللغوي، فالدخول إلى عتبات النص والحدث والفكرة يتمان بسهولة وبدون إغراق زائد في التفاصيل كما يهم الشخصية هو ما يحدث لها وليس ما يحدث منها، فهي دائماً سبب وليست مسبباً لما في واقعها الاجتماعي، تستخدم اللغة لتقبل الفكرة المراد توصيلها وتحفز المتلقي نفسياً للوقوف مع الشخصية المغلوب على أمرها، وقد استخدمت القاصة خولة القزويني هذا التحفيز النفسي بجدارة لكي يتابع المتلقي توترات الشخصية وعذاباتها الداخلية، وذلك في قصة (نبضات زوجة معذبة) واختيارها للعنوان هو أكثر تحفيزاً ودلالة تقول (وهي تكتب بنفس روائي عميق مرشحاً لها أن تكتب الرواية بنجاح (ويعود مصطفى بعد هذه السنين حاملاً أسوط الذكريات ليلسعني به وأنا في قمة الحرمان وينشب مخالبه الحادة في مساحات قلبي الفارغة ليزرع فيه مداد شعره من جديد إنه يجهل حقيقتي عندما تترسب في أعماقي اللوعات والحسرات يظنها كالغبار تنفضه متى شئت يا إلهي ما سر تلك الأرواح عندما تمتزج ببعضها وتأبى أن تنفصل ظننت أنه قد نسي طيف الذكريات في غربته وأن الذي كان أحلام مراهق سرعان ما تتبدد بفعل البعد والنسيان ولكن الذي أراه هو أن السنين صقلت تلك الأطياف المتناثرة فيلحن شجي يبعث في الروح حياة مشرقة مليئة بالأمل.. عاد ثائراً على الواقع متمرداً على التقاليد


استبرق أحمد

يمتطي حصانه الأبيض يشهر نصل حدة سيفه ببسالة ليقاتلكم ويأخذني إلى رحيق الورد وبيادر الأحلام) إنها لوحة نفسية رائعة تدل على عذاب المنتظر وعلى جمر من الألم فارسها من بعيد يبعث فيها الأمل من جديد. تحس في أغلب هذه القصص النسائية انعدام الصراع مع المجتمع الخارجي أعني تقاليده وأعرافه حيث الزواج من غير رضا البنت أو منعها من الخروج من المنزل للدراسة أو للعمل أو للوظيفة فقد تجاوزت المرأة الكويتية هذه القيود وأصبحت حرة في اختيار زوجها وفي الدراسة والعمل، لذلك كان الصراع في هذه القصص هو مع الآخر القريب كالزوج مثلاً أو مع الزمن الذي مضى دون تحقيق الأماني والأحلام، فهي معاناة داخلية ذاتية وهي عندما تريد أن تنتقد السلوك الاجتماعي العام فإنها تدخل إلى النص بالأفعال وليس بالأقوال كما في قصة سعاد الولايتي (أريد أماً) وهي تكشف سلبيات خدم المنازل الأجنبيات في البيت الكويتي، حيث يفتقد الطفل أمه وتصبح الخادمة هي الأم البديلة،

وهذا الكشف يكون بأفعال متحركة بعيداً عن التقريرية والخطابية المستهلكة فالخادمة (تحرم الطفل من الماء) (والذهاب إلى الفراش بالقوة) (والحرمان من اللعب) (والإجبار على النوم) (وضرب الصغير) (والمنع من الذهاب إلى الحمام) ثم النتيجة أو الفعل النهائي التنويري (التبول اللاإرادي للطفل ليلاً على الفراش).

والقاصة الكويتية في كتابتها للواقع الاجتماعي أو الذاتي النفسي فإنها تبتعد عن الدوائر الحرجة والخطوط الحمر في المجتمع كالجنس والدين ومن تقترب قليلاً فإنها تتعامل بمهنية كتابية راقية فأغلب الشخصيات النسائية داخل هذه النصوص ليست بشخصيات مكبوتة جنسياً وإنما تحتاج إلى لمسة حنان وارتماء فهي ليست شخصيات سيكوباتية وإنما هي شخصيات ممتلئة بالأمومة وقادرة على العطاء والحب فأغلبهن أمهات أو فنانات كاتبات أو موظفات يقدسن عملهن فحتى الزوجة التي تعاني من بروده عواطف زوجها فإنها تقنعك بلغة مميزة لا يمكن أن يكتبها بهذا الصدق العاطفي إلا قاصة أنثى تقول وهي تفرغ توترات شخصيتها وعواطفها المشتعلة في الكتابة «هي الشراد» في قصة «القتيلة كانت امرأة» «وإذا ما لجأت إليك ألتمس الدفء ببرودة أطرافي المتلونة تظنني بطاقة مسارقة وتقترح غطاء إضافياً فأصرخ «أريدك، أريد أن أحدثك، أن تكسر حسابك لتكتشف أنك قبلتني في الصباح وغازلتني بعد الظهر وربتّ على كتفي في المساء وحان موعد صفائك وأعود أنا لجليد الفراش، أحتنط فيه جثتي وأحفظها من العفن وأنتظر لحظة الكشف عني وولوجي لدفء القبر الترابي وتركي أهيم ساعة بعيدة عن هذا القهر الممارس من رجل ذي جرح وقمع وقهر سرمدي على امرأة تعاني ذات

الاغتراب في وطن الفواجع المحروقة من جزائره حتى فراده» فهذا منولوج داخلي عميق ومعبر بصدق Monologue Interieur عن العاطفة الحارة الموءودة ببرود الزوج وليس بالضرورة أن يكون البرود جنسياً فقد يكون عاطفياً وقد يحمل الدلالتين، وهنا تبرز قوة اللغة التيارية في التعبير عن هذه الذات المتشظية وكأنما في هذا النص القصصي الرائع فإن (مي الشراد) تمتص بهذه اللغة توتر الشخصية الداخلية.

وهذه القصص النسائية بالرغم تعيد للمتلقي الإحساس والشعور والعاطفة ذات الروح الصادقة إلى الإنسان الذي سحقته الآلة وضيعت روحه المادة، وهي كالقصيدة تجد فيها متعة التواصل مع اللغة المضمخة بعطر الأنثى كأنك تشم رائحة تشظيها وعذاباتها كتابات تقول لك إن الإنسان عامة والمرأة خاصة مهما امتلكت وسائل الراحة ومادياتها فهي تحتاج إلى الكلمة الحانية والضمة الحارة والعاطفة المبثوثة في يقيني والكاتبة الكويتية باختيارها منهج الواقعية قد أعادت له ألقه باستخدام تقنية التركيز وليس التشتيت أعني التركيز على فكرة واحدة وتسليط عملية السرد عليها هي بهذا تكتب القصة الفكرة بكل مقدرة وجدارة.

ولكن ما يعاب على الكتابة الواقعية أحياناً وخاصة في هذه القصص مجتمعة أن الأبطال متشبثون بالواقع، وهذا ما يضعف ويحجم الخيال عند الكاتبة حيث تتناول بسهولة أقرب قصة واقعية من حولها ثم تتناولها بالسرد وقد خلت أغلب هذه القصص من تكنيك المفارقة والتضاد بين الشخصيات فليس هنالك صراع بين شخصيات مفارقة لبعضها اجتماعياً أو فكرياً أو عرقياً فالصراع بين الشخوص المتقاربة لا يكون صراعاً قوياً يتيح الخيال واللغة أن يبدعا، وهذا ما يدعونا لأن نقول بأن الكاتب الكبير هو الذي يملك الخيال الجامح واللغة الجميلة. وهذا السرد الذاتي الذي اتسمت به أغلبية قصص هذه المجموعة قد حرم المتلقي من جماليات المكان ووصفه إلا في لمحات قليلة وحرمه أيضاً من معرفة بعض مقاطع العامية الكويتية الغنية بمفرداتها، ومن حكاوي المجتمع الكويتي الشعبية المشبعة بالفنتازيا والأسطورة التي استخدمتها بنجاح القاصة الإماراتية. وهذا ناتج من تأثير المجتمع المديني الحديث على عقلية الكاتب المبدع، هذه الكتابة الواقعية في القصة النسائية الكويتية غيبت لغة السينما في استرجاعات FlashBack وعودة إلا نادراً، وذلك راجع لطغيان الفكرة بحيث أصبحت الكتابة أفقية تسير في خط مستقيم وليست عمودية ترجع وتعود، وهذه الكتابة الأفقية تركز على وحدة الانطباع وهو تكنيك التركيز على الفكرة كما قلنا سابقاً.

المضمون في القصة النسائية الكويتية:

لقد لجأت القاصة الكويتية المعاصرة بفتح الحواس إلى مشاكل العصر عامة، والمرأة الكويتية خاصة والتي هي جزء من المجتمع العربي ومن المجتمع الإنساني في عالمنا المعاصر، وهي بهذه الكتابة لا تتهرب من واقعنا وإنما تواجهه بجراءة وقوة تفتح الجرح لكي يبرأ ويشفى وهي قطعاً كانت في هذه الكتابة لكنها قدمت كتابة عقلية واعية بصيغ فنية عالية، ولكنها ليست غامضة وهي تسعى بكل جدارة لتأكيد القيم الإنسانية في المرأة ولا يمكن للأديب أن يكون مبدعاً إلا إذا تماهى مع تجربته الذاتية في تجسيدها الذاتي، تصور مسيرة الروح عامة للكل الاجتماعي الذي ينتمي إليه وأغلب القصص التي استشهدنا بها قد سردت بضمير المتكلم وهو الذي يجعل أغلبية هذه النصوص أقرب إلى ذاتية الكاتبة، وكما يقول الناقد السوري محمد كامل الخطيب في كتابه السهم والدائرة (إن صوغ القصة عبر ضمير المتكلم يكون غالباً معادلاً لإسقاط الذات على الموضوع، أي النظر إلى الموضوع ليس كما هو وإنما من وجهة نظر الذات فقط). وليس بالضرورة أن تكون هذه القصة أو تلك هي قصة الكاتبة الحقيقية وإنما هي تكتب الحقيقة في الواقع الاجتماعي من حولها وفي أغلبية هذه القصص تريد رجلاً مثالياً في كل شيء فقد اكتمل الجانب المادي عندها، من الأب أو الزوج ومن كدها في نفسها فإذاً هي مكتملة من الناحية المادية ليست مهانة ولا مسجونة للتقاليد البالية ولكنها تريد أن تكتمل هذه الدائرة بالامتلاء العاطفي. ومعروف أن المجتمع الكويتي هو مجتمع النجاح والذي قام على أكتاف الرجال دون أن نغمط حق المرأة في ذلك ولكن هذه المرأة قد استظلت مرتاحة بظل من الهناء المادي وهي تريد أيضاً الهناء العاطفي والروحي وأن يوليها الرجل المشغول دائماً بصنع النجاح وأن يُبقي الظل دائماً ظليلاً وورافاً وأن يمدها أيضاً بالهناء العاطفي والروحي، وهذا فوق طاقة الرجل ومن هنا يأتي عذاب البطلة في

كتبت أغلب هذه القصص النسائية بطريقة السرد الكلاسيكية ولكن هنالك تجديد في هذه الكتابة من حيث الشكل والمضمون، رغم أن أغلب الثيمات تدور حول مضامين نسائية (شخصية البطلة النسائية)

أغلب النصوص القصصية. أما القصة الوحيدة التي كانت تعاني فيها المرأة من وضعها المادي الضيق حيث لم تكن هنالك خادمات ولا ثراء مادي هي قصة (الانتقام الرهيب) للقاصة هيفاء الهاشمي وقد كتبت في الخمسينات بحيث ما كان يسمح للمرأة أن تواصل تعليمها وأن تبقى في المنزل تخدم الأخ أو الزوج، تقول هيفاء منذ ذلك اليوم أي منذ أربع سنين وحلقة التسلط والسيطرة تضيق حول خناقها وتكتم أنفاسها ألم يرهقها أخواها بطلباتهما التي لا تنتهي، ألم تقض الساعات الطوال بين غبار الكنس ودخان المطبخ وهي مع عدة الغسيل ألم يصرخ في وجهها ويقذف جسمها بالنعال ويضرب بالسياط إزاء أقل تقصير يصدر منها؟ ويح نفسها المعذبة لقد أذلها الهوان وجعل منها حطاماً فانياً) والبطلة في النهاية تنتحر للتخلص من الذل والهوان من الرجل الذي حرمها الدراسة ومن الخروج إلى الشارع وتدور عجلة الزمان وتكون النقلة المادية والحضارية الكبيرة فبعد أن كانت تنتحر المرأة من الرجل يصبح الرجل ينتحر من المرأة حباً وهياماً كما في قصة (آهة مرشوشة بالدم) للقاصة الكبيرة ليلى العثمان. وبعد أن كانت المرأة تخدم الرجل صار الرجل فراشاً يخدمها تقول بطلة ثريا البقصمي في قصتها (يقعقون) (اللعنة على هذا الفراش الخنيس نسي ملعقة السكر ألا يعلم بأن المرارة المترسبة في داخلي لا تحتاج إلى مرارة أخرى تساعد على تفاقمها وتنتقم من الفراش بسكب بقية فنجان القهوة على المكتب فيحرك الفراش رأسه معبراً عن أسفه واستيائه في آن واحد وينظف المكتب وهي تضحك ضحكة مشوهة قائلة (حتى لا تنسى في المرحلة القادمة ملعقة السكر) ولا نجد والأم مكانة خاصة في هذه القصص فهما المتفرغان للقيام بسكب العاطفة والحنان فالأب والزوج مشغولان وقد عبرت عن ذلك الكاتبة ليلى محمد صالح في قصة (الصورة المعلقة) والكاتبة منى الشافعي في قصة (زمن الوجع) وهما لوحتان إنسانيتان في قمة العواطف الإنسانية تقول منى الشافعي في قصة زمن الوجع (احتضنت جدي بقوة بللتني دموعه الحارة ورعدة غريبة بللت جسده الضعيف النحيل ارتعاشه جديدة دخلت جسدي دخل الخوف ارتعدت مفاصلي، نظرت إلى وجهه فجأة شهق شهقة متقطعة بلمحة البصر تسللت عصاه الهرمة من بين أصابعه ارتطمت بأرض الغرفة وتدحرجت بعيداً.. ارتخى رأسه إلى صدره). وفي أغلبية هذه القصص يتم المضمون بواقعية منطقية ليست رومانسية مجنحة فلم تكن الكتابة القصصية انحيازاً أعمى إلى الجندرة وإنما هي عرض لحالات وانفعالات تخص الأنثى المعذبة في الوطن العربي كله.

اللغة الناعمة وتأثيرها الجمالي:

تخلصت القاصة الكويتية في أغلبية هذه القصص من الانحراف اللغوي الوصفي الزائدة، وقد استطاعت اللغة أيضاً أن تحول القصة من مجرد حالة ذهنية في وعي السارد إلى حالة معاشة حيّة، فاللغة تحس بها مجسدة للألم والمعاناة فهي تتحول إلى مجموعة من الأنغام ومن المساحات اللونية المعبرة فكأنما ترسم الألم والحزن وتعطي لكل حالة لوناً خاصاً وهذه اللغة هي التي تكتب المفارقة، التي تعري دواخل البطلة وهي تقودك إلى طبقات المعنى بهدوء وتمتص في القراءة، بحيث تميل اللغة إلى تكثيف اللحظة النفسية الداخلية وليس الوصفية الخارجية والنص مقفول لشخصية واحدة وهي حرة تتداعى فيها اللغة بحرية وهذه الشخصية الواحدة أتاحت للكاتبة أن تبدع وأن تكون لها بصمتها اللغوية الظاهرة وتمتاز لغة القاصة ليلى العثمان بلونية خاصة، وهي من الكاتبات العربيات اللاتي تركن بصمة أسلوبية مميزة في الكتابة القصصية وهي ذات لغة هامسة خالية من التقريرية الفجة، فالنص كله عبارة عن كتلة شعرية موسقة فهي تملك المقدرة على أن تجعل الكلمة الواحدة لها دورها في داخل النص وهي لها المقدرة على المزج المحسوس باللامحسوس (فالنهار له حراب) (والنشوة لها رذاذ) (والآهة مرشوشة بالدم) (وقلب الأم يحيك النوايا الطيبة) (والوجه مغسول بالوجع).

أفلحت القاصة الكويتية في أن تلقي بشباكها جيداً في بحر المجتمع الكويتي القديم والحديث وغاصت بها لتستخرج العيوب والحسنات بطريقة سردية متعقلة ومستقلة فقدمت لنا كتابة تلقائية وانسيابية، وذات مهنية كتابية عالية تذوقت فيها عصارة تجاربهن الحياتية بصدق واقعي وفني

ومستهل النص القصصي عند ليلى العثمان مفروش بالكلمات المعطرة وهي تستخدم (تحفيز الاستهلال للدخول في النص بلذة القراءة) بلغة ناعمة مطرزة ومنمنمة بمهارة الأنثى الفنانة. وتحول الكاتبة الجوهرة القويضي الرقم مع الحرف إلى نبض حي نتابعه تطرح وتقسم وتحول دواخلك إلى ذاكرة رقمية محببة وتكتب القاصة مي محمد الشراد بلغة تساؤلية مميزة فهي تسرد الموت المعنوي للمرأة في علاقتها مع الزوج السلبي وهي لغة لا يمكن أن تعبر بها غير أنثى تحس

بآلام أختها وفي قصة نبضات زوجة معذبة تكتب خولة الغزويني بلغة واقعية مقنعة وسلسة وهي تغري بالمتابعة حتى النهاية وهي تختار أصعب أنواع القص وهو الحكي لتعود بالمتلقي إلى أيام السطو والحكاية الشفاهية في المجتمعات القديمة، فاللغة هنا نقية وخالصة من الزوائد التي تشغل ذهن المتلقي عن المتابعة والتلقي والقصة مكتوبة بهندسة واعية أقرب للكتابة العقلية من الكتابة العاطفية وهي تستخدم الجملة الفعلية الدالة على الحركة والفعل أكثر من الجملة الاسمية الوصفية، تقول (كانت تجلس أمام التلفزيون وعيناها مثبتتان على الصورة ولكن عقلها شارد يحتسي الشاي بشفتين فاترتين تجمد الإحساس فيهما ألقت بجسمها الصغير على الكنبة، تنهدت بعمق وكأن بركاناً في صدرها يكاد ينفجر ويخترق هذا الصمت سنوات من عمرها تنقضي وزوجها مازال تائهاً في أحلامه السراب صفقات تجارية كثيرة، أمنيات بعيدة المنال أشياء كثيرة غير قابلة للواقع والمنطق السليم) في هذا المقطع الصغير تلخص البطلة مأساتها الزوجية كلها بهذه الجمل الفعلية المتحركة ولم تكتف القصة النسائية في الكويت بالرومانسية أو الواقعية في اللغة وإنما في منحاها نحو التجديد والتجليد فقد كتبت عالية محمد شعيب في قصة (تطاردني المرأة يطاردني الوهم) وهيفاء السنعوسي في قصة (عالم بلا عيون) واستبرق أحمد في (رائحة الامتداد الغامض) إلى اللغة السريالية التي تخرج من بئر داخلية ممتلئة بالخوف والعذاب والغيرة القاتلة والحرمان، حيث تقول استبرق أحمد في قصتها (وحين ينتصف الليل يبدأ المخدر في التفاعل مع السائل السابح الراكض في شراييني وتقتالني رائحة الدم وتسبقني إلى قميصي ترتديني قبل أن أتنفس الملح وأتهيأ لارتداء وجهي وقدمي وأحاول أن أتجاهلها فأتشبث بها أحاول الهروب مني فتلتصق بي أريد أن أنام أريد أن أتذكر كيف كنت أنام؟). فاللغة تنساح في مقدرة فائقة على إخراج هذا القلق والخوف ولكل كلمة دلالتها النفسية العميقة (فالليل يشمت من عذابها والفجر يسخر منها والألم يتقيؤها ولا تتقيؤه وهي والقلب مضخة مسكونة بالهلع).


منى الشافعي

وتكتب هيفاء السنعوسي في (عالم بلا عيون) القصة القصيدة وهو أسلوب أقرب إلى قصيدة النثر بحيث تترك فراغات في الكتابة وبعض الوقفات حتى يلتقط المتلقي أنفاسه مستخدمة أسلوب التكرار للتأكيد كما في لشعور وهي تقسم القصة إلى مقاطع مختصرة كل واحد يكمل الآخر، وهذا التكرار هو الإيقاع الداخلي للنص، بهذا تدخل القاصة الكويتية باب القصة القصيرة من أوسع أبوابها وهي تمثل صوت المرأة المبدعة في عالم العربي المعاصر بكل جدارة في ضرب من الإبداع ليس سهلاً ولا مجانياً وإنما هي كتابة صعبة تحتاج إلى اللغة الجيدة الخاصة والفكرة القوية والبناء الفني القوي.

المصادر:

١) كتاب العربي الثامن والستون (عن الدهشة والألم ٥٠ قصة بأقلام عربية).

٢) كتاب العربي الواحد وسبعون (البحث عن آفاق أرحب) مختارات من القصة الكويتية المعاصرة، د. مرسي الفالح العجمي.

٣) القصة القصيرة والصوت النسائي لدولة الإمارات العربية المتحدة، بدر عبد الملك.

٤) الخطاب الثقافي في الإبداع الأدبي في الإمارات

قراءة في القصة القصيرة والرواية د رمضان بسطاويسي محمد.

٥) نجيب محفوظ بين القصة القصيرة والرواية الملحمية (إبراهيم فتحي).

٦) حول الأديب والواقع (دراسة تطبيقية) د. عبد المحسن طه بدر.

٧) بناء الرواية: سيزا قاسم.

٨) البنى السردية (دراسات تطبيقية في القصة الأردنية القصيرة: عبدالله رضوان).

٩) القصة القصيرة في الستينات، د. عبد الحميد إبراهيم.



دولة الإمارات العربية المتحدة - حكومة الشارقة - دائرة الثقافة والإعلام
United Arab Emirates - Government of Sharjah - Department of Culture & Information

إدارة الجوائز الثقافية

الجوائز الثقافية

تعلن دائرة الثقافة والإعلام في حكومة الشارقة عن إشهار جملة الجوائز السنوية التي ترعاها الدائرة والتي تشمل ما يلي :

- جائزة الشارقة للإبداع العربي– الإصدار الأول.
- جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي.
- جائزة الشارقة للثقافة العربية - اليونسكو-.
- جائزة الشارقة للأدب المكتبي.
- الجوائز المسرحية:
  - جائزة التأليف المسرحي.
  - جائزة الشارقة للإبداع المسرحي العربي.
  - جائزة الشارقة الكبرى للمسرح الخليجي.

- الجوائز المترافقة مع معرض الشارقة الدولي للكتاب على النحو التالي:

جائزة معرض الشارقة الدولي للكتاب الإماراتي:

- أفضل كتاب إماراتي (المؤلف إماراتي).
- أفضل كتاب إماراتي (في مجال الدراسات).
- أفضل كتاب إماراتي (في الإعداد والترجمة).
- أفضل كتاب إماراتي (مطبوع عن الإمارات).

- جائزة معرض الشارقة الدولي للكتاب (لتكريم دور النشر)
  - أفضل دار نشر محلية.
  - أفضل دار نشر عربية.
  - أفضل دار نشر أجنبية.

- جائزة معرض الشارقة الدولي للكتاب (شخصية العام الثقافية).
- جائزة أفضل كتاب عربي في معرض الشارقة الدولي للكتاب.
- جائزة أفضل كتاب أجنبي في معرض الشارقة الدولي للكتاب.

حكومة الشارقة . دائرة الثقافة والإعلام

إدارة الجوائز الثقافية

إدارة الجوائز الثقافية الهاتف: ٥٦٧١١١٦ / ٦ ٩٧١+ الفاكس: ٥٦٦٣١٢٦ / ٦ ٩٧١+
الإمارات العربية المتحدة – ص.ب: ٥١١٩ الشارقة – الموقع الإلكتروني: www.sdci.gov.ae/awards.html
البريد الإلكتروني: cult.awards@sdci.gov.ae

القصة القصيرة في اليمن

أنطولوجيا الكاتبات

ريَّا أحمد

ظهر السرد لأول مرة في اليمن في نهاية العقد الثلاثيني من القرن الماضي، حيث نشرت صحيفة (فتاة الجزيرة) في عدن رواية (سعيد) لأحمد علي لقمان، وذلك على حلقات عام ١٩٣٩، بعدها بأشهر قليلة نشرت مجلة الحكمة في عددها الثاني عشر قصة (أنا سعيد) لأحمد البراق لتكون أول قصة قصيرة يمنية.

وقصة (أنا سعيد) كما هو واضح من عنوانها الزاعق تتحدث عن السعادة التي يجلبها المرء لنفسه بفعله للخير وهو حوار بين صديقين لنقل بعض الأفكار النافعة فهما يلتقيان في اليوم الأول ويتحدثان عن مفهوم السعادة، وأنها ليست في الأكل والشرب، وإنما هي إحساس بالمسؤولية إزاء المجتمع ثم تتحدث القصة بطريقة تعينية عن مجتمع المسلمين وأنهم كالجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى، ثم ينصح صديقه بالعلم ويبين له فضله وحث الإسلام عليه، ثم يلتقيان في اليوم التالي ويسمع صديقه يتحدث بصوت عالٍ عن النفس الشريرة ثم يوبخها ويدعو إلى الاقتداء بالسلف الصالح ثم يتحدثان عن البن اليمني وأهميته ويصفان روضة مزهرة ويستعيدان أبياتاً لميخائيل نعيمة من قصيدته (النهر المتجمد) ثم يعدد الصديق أفعال الخير التي قام بها في يومه وأنها السبب في إحساسه بالسعادة فقد وجد رجلاً عجوزاً فقيراً فأعطاه مايملك، ووجد امرأة فقيرة عجوزاً فكتب لها ورقة إلى «جلالة مولانا الإمام أيده الله» فأدرجها في بيان الصدقة. ومن هنا فهو سعيد لأن (السعيد من ساعد البائسين، والمحتاجين)(١).

كانت هذه هي الشرارة الأولى لفن القص في اليمن، فلم تتوقف المحاولات ولم تسقط الصحف والمجلات هذا النوع الإبداعي الجديد على اليمن الجنوبي حينذاك. وكان من الطبيعي أن تشهد الأربعينيات نشاطاً أكثر لهذا الفن الوليد، فكانت صحيفة (فتاة الجزيرة) تفرد صفحات لنشر قصص لعدد من القاصين الذين عرفوا لاحقاً بالرعيل الأول للقصة القصيرة في اليمن ١٩٣٩-١٩٤٨م وهم:

١- أحمد البراق في قصته الأولى (سعيد) ١٩٣٩م

٢- حامد عبد الله خليفة في قصته الأولى (الفتاة نور إلهي) ١٩٤٢م

٣ - علي محمد لقمان في قصته الأولى (الرزق) ١٩٤٢م

٤- حمزة علي لقمان في قصته الأولى (فتى الأحلام) ١٩٤٥م

٥- محسن حسن خليفة في قصته الأولى (تبذير وجهل) ١٩٤٥م

٦ - محمد علي لقمان في قصته الأولى (مباغتة) ١٩٤٥م

٧- هاشم عبدالله في قصته الأولى (الكأس الأول) ١٩٤٥

٨- محمد أحمد بركات في قصته الأولى (مع عزرائيل في السماء) ١٩٤٧م

٩- مشرقي عزيز في قصته الأولى (راح إلى الأبد) ١٩٤٨م

وحيث إن القصة العربية الحديثة قد تبنتها منذ نشأتها الصحف والمجلات فمن الضروري أن تتبع القصة الأسلوب الصحفي في تلك الفترة فلبس أسلوب القصة عموماً ثوب الرومانسية واتسمت القصة نفسها بالإنشائية والخطابية (٢).

وذلك ما ينطبق على القصة اليمنية في بداياتها الأولى حيث طغى الخطاب الصحفي على القصص الأولى التي اتسمت بالواقعية والرومانسية .

وقد كانت صحيفة (فتاة الجزيرة) تنشر تلك القصص حيث عودت القراء على التنبيه للقضايا الاجتماعية وطرحها بأسلوب قصصي (٣).

كانت هذه المرحلة في كتابة القصة القصيرة في اليمن هي مرحلة الإعداد والتمهيد كما

يرى الدكتور إبراهيم عبد الحميد في كتابه (القصة القصيرة المعاصرة (١٩٣٩-١٩٧٦) حيث قسم الدكتور عبد الحميد مراحل كتابة القصة في اليمن إلى ٤ مراحل هي:

١ - مرحلة الإعداد
٢ - مرحلة البداية
٣ - مرحلة الوعي
٤ - مرحلة التنوع والانتشار.

لذا فإن تلك المرحلة، كانت مرحلة إعداد وتمهيد فلم يكن ينظر إلى القصة كفن قائم بحد ذاته يخلص له الفنان ويجتهد في الوصول إلى ملامحه الخاصة، بل كان ينظر إليها كثوب خارجي جذاب ينقل أفكار المؤلف ومواعظه إلى القارئ بيسر وطرافة، وهذا المفهوم كان يسيطر على قصص تلك الفترة بوجه عام (٤).

في الخمسينيات كانت القصة القصيرة أكثر حضوراً، وذلك يرجع إلى ظهور عدد من الصحف والمجلات في عدن منها «فتاة الجزيرة - القلم العدني - الرقيب - الجنوب العربي - البعث - الفكر - اليقظة - الكفاح - الطريق - النور - الزمان - الفجر» وغير ذلك من صحف قد توقفت أو تغيرت أسماؤها (٥).

وقد أسهمت تلك الصحف بشكل كبير في نشر القصة القصيرة وازدهارها فظهر من القاصين ما عرف لاحقاً بالجيل اللاحق للرعيل الأول (١٩٤٩-١٩٦٨) وقد وصل عددهم إلى ما يقارب ٨٣ قاصاً مقارنة بـ ٩ فقط من الرعيل الأول ونذكر منهم:

١ - حسين سالم باصديق في أولى قصصه (ضحايا وقرابين) ١٩٤٩م
٢ - أحمد شريف الرفاعي في أولى قصصه (عذاب أليم) ١٩٤٩م
٣ - محمد سالم باوزير في أولى قصصه (نهاية ذنب) ١٩٤٩م
٤ - محمد سعيد مسواط في أولى قصصه (سعيد المدرس) ١٩٥٠م
٥ - محمد صالح المسودي في أولى قصصه (العانس) ١٩٥٠م
٦ - جعفر عبده حمزة في أولى قصصه (البطانية) ١٩٥٠م
٧ - محمد ناصر محمد في أولى قصصه (المعجزة) ١٩٥٤م
٨ - علي باذيب في أولى قصصه (انتصار إنسان) ١٩٥٦م
٩ - أحمد محفوظ عمر في أولى قصصه (ظروف) ١٩٥٦م
١٠ - جعفر عبده ميسري في أولى قصصه (الخطيئة) ١٩٥٥م
١١ - صالح الدحان في أولى قصصه (جسد جائع) ١٩٥٧م
١٢ - عبد الله سالم باوزير في أولى قصصه (أشواك) ١٩٦٠م
١٣ - الآنسة ف. أحمد في أولى قصصها (ظالم يا مجتمع) ١٩٦٢م
١٤ - علي محمد عبده في أولى قصصه (بائع الموز) ١٩٦٥م
١٥ - إبراهيم محمد الكاف في أولى قصصه (السارقة) ١٩٦٥م

كان ذلك عن القص ونشره في الصحف في الجنوب حيث لم تظهر أي مجموعة قصصية في اليمن حتى عام ١٩٥٦م عندما أصدر صالح الدحان أول مجموعة قصصية بعنوان (أنت شيوعي).

القصة القصيرة في الشمال:

في الشمال لم تعرف القصة القصيرة إلا عندما أصدر عبدالله عبد الرزاق باذيب وهو زعيم شعبي طليعي صحيفة (الطليعة) في مدينة تعز عام ١٩٥٩م والتي نشر فيها الأديب الشاب ذو الثمانية عشر ربيعاً محمد عبد الولي قصة (الغول) وهذا الاسم سيصبح لاحقاً من أهم كتاب القصة في اليمن حيث انتقلت القصة على يده إلى العالمية.

في الستينيات أصدر محمد عبد الولي مجموعته القصصية الأولى في بيروت بعنوان (الأرض يا سلمى) أما في السبعينيات فنجد زيد مطيع دماج حاضراً بمجموعته القصصية الأولى (طاهش الحوبان) والتي صدرت في طبعتها الأولى عام ١٩٧٣م، وهو ذاته دماج صاحب رواية (الرهينة) ذائعة الصيت والتي أعيدت طباعتها عشرات المرات بلغات كثيرة. لم تشهد الثمانينيات ذلك الزخم في كتابة القصة كما حدث في العقدين السابقين بيد أنها فترة ظهرت فيها أسماء الكتّاب مهمين على المستوى الأدبي في اليمن، وذلك تبعاً لأعمالهم الأكثر جرأة من أعمال سابقيهم، ونذكر منهم: محمد سعيد سيف الذي نشر روايته الأولى (شارع الشاحنات) مسلسلة في مجلة (اليمن الجديد) أواسط الثمانينيات إلى جانب قصص أخرى نشرت له في الصحف والمجلات كما ظهر عز الدين سعيد أحمد الذي أصدر مجموعته القصصية الأولى (خطوات في الليل) عام ١٩٨٧م، وعبد الرحمن عبد الخالق وصالح باعامر ومحمد عمر بحاح.

في هذه الفترة أيضاً شهد الشمال ولادة القصة النسائية على يد رمزية الأرياني وسلوى الصرحي التي كانت تكتب باسم مستعار هو (بنت اليمن) وأيضاً سلوى الأرياني ومحاسن الحواتي وآمنة النصيري.

أما العقد التسعيني فيعتبر بمثابة العصر الذهبي للقصة القصيرة في اليمن حيث شكل حدث إعادة تحقيق الوحدة اليمنية في ٢٢ مايو ١٩٩٠ الحدث الأهم على كافة الصعد في اليمن ومنها الصعيد الإبداعي حيث تنوعت الأقلام وظهرت للسطح عشرات من الأقلام الواعدة في المجال القصصي نذكر منهم: أروى عبده عثمان، ياسر عبدالباقي، صالح البيضاني، ريا أحمد، أفراح الصديق، نسيم الصرحي، المقالح عبدالكريم، نورة زيلع، عفاف البشيري، منير طلال، حنان الوادعي، مها ناجي صلاح، هدى العطاس، نادية الكوكباني، زيد الفقيه، وجدي الأهدل، جمال جبران، إيمان حميد، بشرى المقطري، محمد أحمد عثمان، محمد عبدالوكيل جازم، نبيلة الزبير، نبيلة الكبسي، منى باشراحيل، هند هيثم ونادية الريمي وآخرون.

القصة النسائية في اليمن:

بدأت القصة النسائية في الجنوب قبل الشمال بأكثر من عقدين من الزمن وذلك لعدة عوامل لعل أهمها:

١- المسافة الحضارية بين الشطرين حينذاك فقد كان الجنوب يرزح تحت الاحتلال الإنجليزي بينما الشمال واقع تحت وطأة الحكم الإمامي بما فيه من تخلف وجهل للناس عموما وللنساء بوجه خاص.

٢- في الشطر الجنوبي جاءت نشأة القصة القصيرة مترافقة مع تصاعد الحركة الوطنية ضد الاستعمار بينما في الشمال نما هذا الفن بعد انتصار الثورة السبتمبرية وهزيمة الحصار، وإن كان قد ارتبط أكثر بما يسمى بمرحلة المصالحة الوطنية بعد ٥ نوفمبر ١٩٦٧ لكن الثورة كانت قد تركت أثرها العميق في البيان الاجتماعي إلى غير رجعة (٦).

٣- مما لا شك فيه أن نشأة الصحف وإصدارها في الجنوب لعب دوراً كبيراً في نشأة واستمرار وتطور فن القص.

٤- عرفت المرأة في الجنوب التعليم في فترة مبكرة قياساً إلى الشمال، حيث تم فتح أول مدرسة حكومية للبنات في كريتر بعدن في عقد الثلاثينيات. (٧).

وتبعاً للعوامل السابقة كانت القصة النسائية في اليمن الجنوبي أسبق في الظهور منها في الشطر الشمالي فقد نشرت الآنسة ف. أحمد قصتها (ظالم يا مجتمع) في صحيفة (صوت الجنوب) وذلك في ٣/٩/١٩٦٢ لتكون بذلك أول قاصة يمنية.

تلاحقت بعد ذلك القصص النسائية في الجنوب حيث نشرت كل من فوزية عبدالرزاق وهو اسم مستعار للكاتبة نبيهة عبدالحميد قصتها الأولى (أمي) في صحيفة الرأي العام عام ١٩٦٣م بينما نشرت سامية محمود علي قصتها (غداً سيعرف كل شيء) في صحيفة الأيام عام ١٩٦٧م وكذلك شفيقة زوقري التي أذيعت قصصها في إذاعة عدن في الستينيات، بل كانت أول قاصة تصدر مجموعة قصصية، وكان ذلك عام ١٩٧٠ تحت عنوان (نبضات قلب) وأخيراً وفي الستينيات أيضاً نشرت اعتدال ديرية خيري تحت اسم مستعار هو (أمينة).

ولعل المتابع لقصص تلك الفترة الزمنية سيلاحظ الاتجاه الواقعي للقصة النسائية في اليمن فقصة (ظالم يا مجتمع) للآنسة ف. أحمد أول نص سردي نسائي يمني يدل على قوة الاتجاه الواقعي الذي يستمد من الواقعة ذاتها بناء القصة ويضحي بالمقابل باشتراطات الفن وقواعد السرد.

فالقاصة الرائدة تعلن عبر موقف ورؤية واضحين إزاء المجتمع الذي وصفته بالظلم، وقدمت القصة بمقطع تعليقي يكاد يجمل ويلخص حبكة القصة كلها فالبنت ترث عن أمها ظلم المجتمع عبر الصورة التي رسمها لهما كخاطئتين.

وتعالج القاصة بجرأة واضحة أبرز مشكلات المجتمع عبر موضوع اختيار الزوج، فأم (منى) الفقيرة يزوجها أبوها الثري لا تحبه رافضاً زواجها من ابن عمها الذي أحبته واختلت به كي ينزع الشاب ما أسمته القاصة على لسان الشاب (حقه مقدماً) فيكرهها الزوج منذ أول ليلة رغم ولادتها طفلتها (منى) التي عرفت قصة أمها وهي في الرابعة عشرة من عمرها وأدركت أن أمها الميتة في حادث قد دفعها الاضطهاد إلى السقوط دفعاً (٨).

ولعل نموذج (ظالم يا مجتمع) سيتكرر بتنويعات مضمونية أخرى مع المحافظة على الأسلوب المباشر والوعظي في نماذج أخرى من قصص الستينيات لفوزية عبد الرزاق وسامية محمود علي وشفيقة زوقري، ولكن الباحث سيجد إلى جانب الاعتراضات الاجتماعية الحادة شيئاً من الاهتمام بالسياسي اليومي والحدث الوطني المعاصر نظراً لظروف أواخر الستينيات المتسمة بالصراع في شطري اليمن لإرساء الاستقلال والنظام الجمهوري (٩).

في السبعينيات ظهرت أقلام جديدة مثل زهرة رحمة الله التي انتظرت حتى عام

١٩٩٤ التصدر أول مجموعة قصصية لها وكانت بعنوان بداية أخرى كما ظهرت هدى عبدالله أحمد، ولننتظر حتى الثمانينيات لتظهر لنا قاصات جدد هن شفاء منصور وأمل عبدالله ونجيبة حداد وافتكار محمد إسماعيل وهدى علوي.

وهذه الفترة أيضاً شهدت نشأة القصة النسائية في اليمن كما أسلفنا سابقاً على يد رمزية الأرياني وسلوى الصرحي (بنت اليمن) وفوزية عبدالسلام وهذه الفترة شهدت أول مجموعة قصصية لقاصة من الشمال هي رمزية الأرياني التي أصدرت مجموعتها عله يعود عام ١٩٨١ دون تحديد جهة الطبع.

التسعينيات عقد التنوع والانتشار:

سبق وأن تحدثنا عن العقد التسعيني وما حققت القصة النسائية فيه من ظهور لافت وذكرنا عشرات الأسماء لقاصين ظهرت وتألقت وأبدعت في فن القص.

وبقي أن نشير إلى أن هذه الفترة مثلت بالنسبة للقلم النسائي بوابة للخروج التام من عزلته، فحمل خطاب المرأة القصصي رؤيته الجديدة ووضع الثقة في الساحة القصصية وأفصح عن نبوغ وتدفق وقدرة فائقة على الخلق والتغيير والإفصاح عن الذات بحرية وإدراك ووعي لحقيقة الواقع والتعامل معه فاستطاعت المرأة اليمنية في فترة وجيزة أن تحقق حضوراً بارزاً ومميزاً في الساحة الإبداعية والقصصية (خاصة).
وامتد الحضور إلى خارج الحدود ففازت بأكثر من جائزة عربية واستطاعت أن تتبوأ مكانة لا بأس بها في ميدان الأدب العربي الحديث (١٠).
حيث فازت القاصة هدى العطاس في ملتقى نادي الفتيات بالشارقة عن مجموعتها القصصية (لأنها) عام ٢٠٠١م، وحصلت القاصة أروى عبده عثمان على المركز الأول في جائزة الإبداع العربي الإصدار الأول في الشارقة ٢٠٠١ عن مجموعتها القصصية (يحدث في تنكا بلاد النامس).
وفازت القاصة نادية الكوكباني بالمركز الثاني في جائزة الدكتورة سعاد الصباح عن مجموعتها (زفرة الياسمين) في نفس العام، وحصلت نبيلة الزبير على جائزة نجيب محفوظ للرواية عام ٢٠٠٢ عن روايتها (إنه جسدي) وذلك عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، وأخيراً فازت حنان الوادعي بجائزة المبدعين العرب الصادرة عن دار الصدى للنشر والتوزيع بدولة الإمارات العربية المتحدة عن روايتها (أحزان إليكترونية) الدورة ٢٠٠٣-٢٠٠٤م.

ولعل في كلمات الأستاذ الدكتور عبدالعزيز المقالح شهادة حق في ما وصلت إليه القصة النسائية اليوم، حيث كتب في تقديمه لكتاب (يوم كان السرد أنثى) وهو كتاب يؤرخ للكتابة النسوية في اليمن احتوى على نماذج إبداعية وشهادات أدبية، بالإضافة إلى ملحق بأسماء الكاتبات اليمنيات وسير ذاتية للمشاركات فيه كتب الدكتور المقالح: «إن النصوص تفصح عن تنوع في الأساليب وثراء في الرؤى وكل نص يفصح عن مستوى التكوين الفني لساردته ومدى استيعابها لمقومات هذا الفن والاستعداد لاختراق قاعدته التقليدية التي أعاقت تطور القصة ووقفت بها عند حدود (الحدوتة) أو (الحزوية) وفقاً للتوصيف المحلي الدارج والمنحدر من العالم الحكائي الفطري للأمهات والجدات في المدن والقرى» (١١).

أسماء الكاتبات اليمنيات منذ عام ١٩٦٢ إلى عام ٢٠٠٠:

١ - أروى عاطف
٢ - أروى عبده عثمان
٣ - أزهار فايع
٤ - اعتدال ديرية خيري
٥ - افتكار محمد إسماعيل
٦ - أفراح الصديق
٧ - أفراح علي سليمان
٨ - أم ذي يزن أحمد العقبي
٩ - آمال الشامي
١٠ - أمل صالح بادويلان
١١ - أمل عبدالله
١٢ - آمنة النصيري
١٣ - آمنة يوسف
١٤ - أميرة حجينة
١٥ - انتصار الحارث
١٦ - أوسان شاهر
١٧ - إيمان حميد
١٨ - بشرى المقطري
١٩ - ثريا منقوش
٢٠ - جلنار عبدالله
٢١ - جيهان عثمان
٢٢ - حنان الوادعي
٢٣ - حياة قائد
٢٤ - رؤوفة حسن الشرقي
٢٥ - رمزية الأرياني
٢٦ - ريا أحمد
٢٧ - زهرة رحمة الله
٢٨ - سامية عبد القادر بامطرف
٢٩ - سامية الأغبري
٣٠ - سامية محمود علي
٣١ - سكينة البار

٣٢ - سلوى الأرياني
٣٣ - سلوى الصرحي(بنت اليمن)
٣٤ - سماء علي الصباحي
٣٥ - سميرة عبده علي
٣٦ - سهالة باشيخان
٣٧ - شفاء منصر
٣٨ - شفيقة أحمد الزكري
٣٩ - شفيقة زوقري
٤٠ - عزيزة عبدالله
٤١ - عفاف البشيري
٤٢ - علياء فضائل
٤٣ - ف.أحمد
٤٤ - فاطمة رشاد
٤٥ - فوزية عبدالسلام طالب
٤٦ - لارا الضراسي
٤٧ - لميس الأصبحي
٤٨ - محاسن الحواتي
٤٩ - منى باشراحيل
٥٠ - مها ناجي صلاح
٥١ - نادية الريمي
٥٢ - نادية الكوكباني
٥٣ - نبيلة الزبير
٥٤ - نبيلة الكبسي
٥٥ -نبيه عبدالحميد(فوزية عبدالرزاق)
٥٦ - نجلاء العمري
٥٧ - نجيبة حداد
٥٨ - نسيم الصرحي
٥٩ - نهلة عبد الله
٦٠ - نورة زيلع
٦١ - نورة عبد الله
٦٢ - هدى العطاس
٦٣ - هدى عبد الله
٦٤ - هدى علوي
٦٥ - هند هيثم

نماذج من الإصدارات القصصية اليمنية:

اسم المؤلف	اسم الكتاب	دار النشر/سنة الطبع
سعيد عولقي	الهجرة مرتين	غير متوفر
حسن أحمد اللوزي	المرأة التي ركضت في وجه الشمس	غير متوفر
ميفع عبد الرحمن	بكارة العروس	غير متوفر
محمد مثنى	في جوف الليل	غير متوفر
صالح سعيد باعامر	حلم الأم يمني	غير متوفر
محمد عبد الولي	الأرض يا سلمى	غير متوفر
كمال الدين محمد	من بيني حديقة أوسان	غير متوفر
شفيقة زوقري	نبضات قلب	غير متوفر/١٩٧٠
رمزية الأرياني	لعله يعود	غير متوفر/١٩٨١
نجيبة حداد	لعبتي	دار الهمداني/١٩٨١
عبد الله سالم باوزير	سقوط طائر الخشب	دمشق/١٩٩١
زهرة رحمة الله	بداية أخرى	دار الحكمة/١٩٩٤صنعاء
محمد الغربي عمران	الشراشف	اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٧دمشق
همدان زيد دماج	الذبابة	الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٩ صنعاء
نورة عبد الله زيلع	حبات اللؤلؤة	الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٩ صنعاء
أفراح الصديق	عرش البنات	الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٩ صنعاء
المقالح عبد الكريم	غريب الوقت الضائع	نادي القصة ومركز عبادي للدراسات والنشر ٢٠٠١
سامي الشاطبي	الأنوات	نادي القصة ومركز عبادي ٢٠٠١ صنعاء
أروى عبده عثمان	يحدث في تنكا بلاد النامس	دائرة الثقافة والإعلام- حكومة الشارقة ٢٠٠١
هدى العطاس	لأنها	مؤسسة العفيف الثقافية ٢٠٠١ صنعاء
سمير عبد الفتاح	رنين المطر	نادي القصة ومركز عبادي للدراسات والنشر ٢٠٠٢
حبيب عبدالرب سروري	شيء ما يشبه الحب (نصوص شعرية وقصصية)	مؤسسة العفيف الثقافية ٢٠٠٢ صنعاء
بشرى المقطري	أقاصي الوجع	اتحاد الأدباء والكتاب ومركز عبادي للدراسات ٢٠٠٢ صنعاء
نبيلة الزبير	رقصت في الصخر	اتحاد الأدباء ومركز عبادي ٢٠٠٣
نادية الكوكباني	زفرة ياسمين	الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٣ صنعاء

المصادر والمراجع:

(١)القصة اليمنية المعاصرة(١٩٣٩-١٩٧٦)د.إبراهيم عبدالحميد(كتاب الحكمة)دار العودة بيروت،طبعة أولى ١٩٧٧م

(٢) أضواء على القصة العربية الحديثة..حسين سالم باصديق/مركز عبادي للدراسات والنشر ١٩٩٧م-صنعاء

(٣) المصدر السابق

(٤)القصة القصيرة في اليمن ٦ عقود من الكتابة..محمد عبد الوهاب الشيباني(مخطوط) ٢٠٠٢

(٥) القصة اليمنية المعاصرة(مصدر سابق)
(٦) نفسه

(٧)أدب المرأة اليمنية خلال ثلاثة عقود(١٩٦٠-١٩٩٠) رؤية سوسيولوجية/أ.محمد حسين هيثم(ملحق الثورة الثقافي)صنعاء-العدد١٣١٣٠ بتاريخ-٢٧سبتمبر ٢٠٠٠م
(٨) المصدر السابق

(٩) انفجار الصمت-الكتابة النسوية في اليمن - دراسات ومختارات د.حاتم الصكر..منشورات أتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ومركز عبادي للدراسات والنشر ٢٠٠٣م

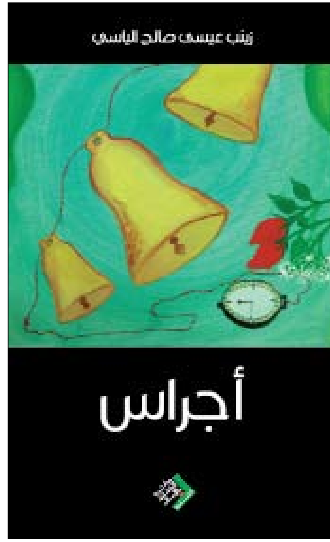
(١٠)القصة القصيرة في اليمن(مخطوط)نبيل نور الدين

(١١)يوم كان السرد أنثى(نماذج وشهادات إبداعية) ببليوغرافيا للقصة النسائية في اليمن/ريا أحمد..مركز عبادي للدراسات والنشر-صنعاء ٢٠٠٨.

مراجع إضافية:

١-تقنيات السرد في الرواية اليمنية..د.آمنة يوسف، دار الحوار/سوريا
٢-أصوات نسائية في القصة اليمنية..نهلة عبدالله ١٩٩٢
٣-دليل المطبوعات اليمنية دليل المؤلفين اليمنيين.. نبيل عبد اللطيف عبادي، الإصدار الثاني ٢٠٠٢، مركز عبادي للدراسات والنشر
٤ - Gender and the writing of Yemen women writers
كتاب صادر باللغة الإنجليزية من جامعة هولندا للباحثة الدكتورة انطلاق المتوكل ٢٠٠٥م

إصدارات جديدة







نحو عام الثقافة الإسلامية

تتواصل فعاليات دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة لتُعانق آفاقاً جديدة، مُتجهة صوب التحضير الشامل للشارقة بوصفها عاصمة الثقافة الإسلامية لعام ٢٠١٤، واستناداً إلى الترجمة المديدة للشارقة عاصمة الثقافة العربية.

خلال سنوات العطاء الثر كانت الحواضن الإبداعية، والأروقة الثقافية، والمعاهد، وساحات الآداب والفنون، تعج بزخم كبير تنامى كماً، كيما يُعطي ثماراً نوعية تجسّدت في منظومة الفعاليات الثقافية التي تساوقت مع مصفوفة واسعة من المفردات ذات الصلة بالخصوصية والتراث العربي الإسلامي، بالإضافة إلى الثقافة الإنسانية.

هذه المرة تنزاح الفعاليات صوب المنطقة العربية، وذلك عطفاً على توجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى للاتحاد حاكم الشارقة، وتواصلاً مع الرسالة الضافية للثقافة العالمة، المُنغرسة في وجدان الأمة والرائية لتاريخها وحكمة أسلافها.

تتوزع الفعاليات الثقافية العربية في مستويين: المستوى الأول يتعلق باستضافة الأسابيع الثقافية العربية بالشارقة، والثاني بالانتقال إلى مراكز الثقافة العربية من خلال جوائز الشارقة الثقافية وبرامجها الفكرية والفنية، واجتراحاتها لأوجه التواصل المتجدد مع العالم العربي.

ويتساوق هذا الأمر مع حضور موازٍ على المستوى الدولي، حيث باشرت دائرة الثقافة والإعلام بنقل سلسلة من الفعاليات الثقافية إلى النمسا ورومانيا واليابان، وكذا بالمشاركة في معارض الكتب الدولية المتقاطعة مع الحضور الثقافي المتنوع للشارقة.

تلك الوعود مازالت تتنامى بنفس الزخم والحضور، والرسالة تتصل بالمثابة التي ارتأتها الشارقة واختطت طريقها.

في «الرافد» نواكب هذه الفعاليات على قاعدة الاختزال والإشارات المتناسبة مع طبيعة المجلة وفضاءاتها المتاحة حيزاً وزمناً، وسنحاول تباعاً تسليط الضوء على هذه الفعاليات ناظرين دوماً للمختصر المفيد، واضعين بعين الاعتبار أهمية القيم الروحية الثقافية النابعة من تلك الفعاليات.

د. عمر عبد العزيز


82


17


23


70

ثمن النسخة: الإمارات ٥ دراهم | مصر: ٣ جنيهات | السعودية: ٥ ريالات | البحرين: ٥٠٠ فلس | قطر: ٥ ريالات | عمان: ٥٠٠ بيسة |
اليمن: ٦ ريالاً | المغرب: ١٠ دراهم | الكويت: ٥٠٠ فلس | سوريا: ٤٠ ليرة | الأردن: دينار واحد | السودان: ٣،٥ جنيه سوداني



89


122

فهـرس العدد

163

رئيس الدائرة
عبدالله محمد العويس

رئيس التحرير
د. عمر عبد العزيز

مدير التحرير
عبد الفتاح صبري

سكرتير التحرير
نورة شـاهين

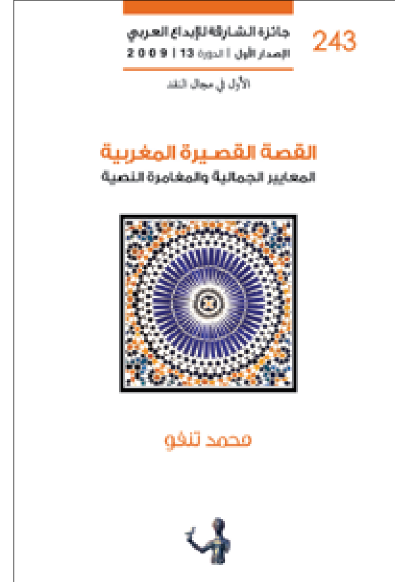
السكرتارية التنفيذية
بدرية علي

التصوير
محمود بنيان
شنواز جمال الدين

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: ٤/٣٩١٦٥٠١، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: ٤١٤٤٤٨٢ البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: ٥٣٤٥٦١ - ٠٥٣٥٥٥٩٠، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٢ - ٠٢٧٢٥٦٣، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٢٠٠، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: ٥٧٨٢٧٠٠، سوريا: الشركة السورية لتوزيع المطبوعات

. طبع: شـركة رويـال للطباعة، الشـارقة: ت: ٠٦٥٣٣٢٤٣٤

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae



القصة القصيرة المغربية

الدراسة الفائزة بالمركز الأول في مسابقة الشارقة للإبداع العربي في الدورة الثالثة عشرة، وقد حاول محمد تنفو من خلال القصة المغربية إبراز المعايير الجمالية ربطاً ببعض التراثيات السيكولوجية، أو المظاهر العجائبية وتنطلق الدراسة مستشهدة في هذا الجزء من الدراسة ببعض النصوص، ويؤكد الجزء الثاني على موضوعة المغامرة النصية، التي تحتفي باللغة والرموز والأرقام والألوان ودلالتها الأسطورية، مختتماً البحث في توظيف «الحيوان»، وكذلك الدلالات في إطلالات مهمة على ساحات جمالية تكتنز بها القصة المغربية.



ليس إلا وهماً

نص مسرحي فائز بالمركز الثاني في جائزة الإبداع في الدورة الفائتة للكاتب حسين قرقوط الذي يقدم تصوراً للحياة يحلم بها رجل وامرأة يعيشان حسرة الحاضر، ويتذكران مرارة الماضي.. ويحاولان التسلق للآتي الأجمل، وكأنه شريط حلم مضفور بالواقع الذي يقتحمه آخرون ليؤكدوا على منزلة الرجل والمرأة من ناحية وعلى التطلع للمستقبل من ناحية أخرى.. ولكن يظل الآتي مجرد حلم ومجرد وهم لا يتحقق.. وكأنه مكتوب على الإنسان الدوران في محطات ثابتة من العزلة والانكسار.





سيرة الزوال

الكاتب هاني القط في «سيرة الزوال» الفائزة في جائزة الإبداع ٢٠٠٩/٢٠١٠، يرصد من خلال شخوصه البطلة، والتي يجعل لكل منها دورها في العمل من خلال تقسيمه العمل باسم الشخوص دوماً حياة المكان المكتنزة بالحيوات الإنسانية وفيوضات التراسل الإنساني في رحلة كل شخصية باتجاه يحمل المرصود في المكان وباتجاه صعود الحدث الرابط بين كل الشخوص والمفردات، التي توظف بجمالية تشي بدلالات الروابط الاجتماعية والثقافية والقيم الحاكمة، ما بين اليابسة والنهر تتحرك الشخوص صالح/ الريس إبراهيم/ السيد مصطفى/ زينب/ فاطمة من خلال تدوير الزمان ليبرزوا لنا سيرة الإنسان والمكان.



العزف بأصابع مستعارة

الديوان الفائز بالمركز الثاني الدورة ١٣ الجائزة الإبداع العربي، والقصائد تماهي بين الوجداني والتأملي، لتفتح مسارب باتجاه الكشف عن الإنسان من الداخل، أو تفتح آفاقاً من الخارج كاشفة كذلك عن خبيئة الداخل. تنوعت قصائد الديوان بين القصيدة القصيرة والمتوسطة، وفتحت في مضمونها نحو الاهتمام بالذات والحلم والفعل الآتي:

«الذكريات

سأسير في حائط الوقت
حيث تعلق أيامنا بخيوط الحنين
كأيقونة تحتمي من غبار لئيم».

تكريم التهامي بمهرجان الشارقة التاسع للشعر العربي ٢٠١١



برعاية وحضور صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى للاتحاد حاكم الشارقة كرمت دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة الشاعر العربي الكبير «محمد التهامي» من جمهورية مصر العربية، وذلك إبان فعاليات مهرجان الشارقة التاسع للشعر العربي الذي انطلقت فعالياته يوم الأحد الموافق ٢٠١١/١/٣٠ بقصر الثقافة بالشارقة بمشاركة ٣٠ شاعراً من الوطن العربي ونخبة من الشعراء الإماراتيين (إبراهيم بوملحة – سالم الزمر – عبدالله الهدية).

تضمن المهرجان أمسيات شعرية وجلسات نقدية تحت عنوان: الخطاب النقدي الحديث في قراءة النص الشعري، واتجاهات الشعر الحديث واستمرت فعاليات المهرجان حتى الخميس الموافق ٢٠١١/٢/٣.

شارك فيه شعراء من (الإمارات العربية المتحدة، سوريا، مصر، تونس، المملكة العربية السعودية، العراق، لبنان، المغرب، الأردن، الجزائر، الكويت، اليمن، وفلسطين)، تضمن الملتقى حفل افتتاح رسمي أعقبه أمسية شعرية، إضافة إلى أربعة أمسيات اخرى، ولجلستي نقد نوقش خلالها محور «الخطاب النقدي الحديث في قراءة النص الشعري» أقيمت فعاليات الملتقى في قصر الثقافة وبيت الشعر بالمريجة (الشارقة القديمة) وبالمركز الثقافي في كلباء.

انطلاق الدورة الثانية لملتقى الشارقة للشعراء الشباب في لبنان والأردن وسوريا



بتوجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة بالانتقال إلى الساحة الشعرية في البلدان العربية لتشجيع وتحفيز الشعراء الشباب من البلدان العربية واكتشاف المواهب الجديدة، ومساندتهم من خلال تقديمهم لساحات الشعر العربي وتكريم المبدعين وذلك بتنظيم أمسيات شعرية في كل بلد عربي وفي دورات سنوية متلاحقة صرح بذلك سعادة الأستاذ عبدالله العويس رئيس دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، وأضاف انطلقت الدورة الثانية لملتقى الشارقة للشعراء الشباب في لبنان والأردن وسوريا، وذلك استكمالاً للدورة الأولى التي انطلقت في مصر العام الماضي وشهدت تكريم ١٣ شاعراً وشاعرة في مدن القاهرة والإسكندرية والأقصر، حيث أتى الملتقى هذا العام لينظم أمسيات شعرية في لبنان «بيروت»، الأردن «عمان»، سوريا «دمشق وحلب» للشعراء الشباب وتم تكريم المبدعين من الشعراء في أعقاب كل أمسية شعرية وذلك بمكرمة من صاحب السمو حاكم الشارقة، واختتم الأستاذ عبدالله العويس تصريحه قائلاً لقد تم تنسيق هذه الفعاليات مع مؤسسات ثقافية رسمية وأهلية في (لبنان، الأردن وسوريا)، وقام وفد دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة ممثلة برئيسها سعادة الأستاذ عبدالله العويس وعضوية الأستاذ محمد القصير رئيس القسم الثقافي في الدائرة والأستاذ عبد الفتاح صبري بزيارة لبنان، حيث أقيم في يوم الأحد

الموافق ٦ فبراير ٢٠١١ بالمكتبة الوطنية (بعقلين - جبل لبنان) بحضور دكتور عمر حلبلب مدير عام وزارة الثقافة -لبنان أمسية واحتفال للشعراء المكرمين بعد ذلك انتقل الوفد إلى الأردن حيث أقيمت فعالية التكريم يوم الثلاثاء الموافق ٨ فبراير ٢٠١١ بمؤسسة عبد الحميد شومان الثقافية بحضور الأستاذ ثابت الطاهر مدير عام مؤسسة عبد الحميد شومان الثقافية، وتم تكريم الشعراء.. وتواصلت فعاليات التكريم ممتدة إلى سوريا بزيارة دمشق إذ قام وفد الدائرة بحضور احتفالية تكريم أقيمت يوم الخميس الموافق ١٠ فبراير ٢٠١١، بالمركز الثقافي العربي بحضور الدكتور علي القيم معاون وزير الثقافة السوري والأستاذ نجوان شيباني مدير المركز الثقافي العربي، حيث تم تكريم الشعراء. وبالنسبة لملتقى الشعراء الشباب في حلب ١٣ فبراير ٢٠١١ أقيم بمسرح مديرية الثقافة وبحضور كل من المهندس علي أحمد منصورة محافظ حلب وغالب سعيد البرهودي مدير عام ثقافة حلب وكرم في الأمسية ١٠ شعراء. وقد حظيت حفلات التكريم والأمسيات الشعرية بتقدير كافة المهتمين والمثقفين والإعلاميين في لبنان، والأردن وسوريا.





معرض التراث العربي من الشارقة في اليابان

٥ يناير وحتى ٦ فبراير ٢٠١١



افتتح معرض «التراث العربي من الشارقة» في متحف سانكوكان بجامعة «تنري» في اليابان، في الخامس من يناير الحالي واستمر حتى السادس من فبراير برعاية كريمة ودعم متواصل من قبل صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى للاتحاد حاكم الشارقة بالتعاون بين دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة وجامعة تنري اليابانية، حضر الافتتاح الأستاذ هشام المظلوم مدير إدارة الفنون بالدائرة ممثلاً عن حكومة الشارقة والسيد ماساهيكو أبيوري – رئيس جامعة تنري والسيد تاكو إواي – مدير متحف جامعة تنري سانكوكان، ويضم المعرض قسماً تاريخياً يشتمل على مجموعة من مقتنيات سمو الحاكم من الخرائط التاريخية النادرة التي توثق لمنطقة وبلدان الخليج العربي في أزمنة مبكرة وقديمة، وعددها ٥٥ خريطة، كما يضم المعرض جناحاً للآثار تعرض خلاله ٣٣٣ قطعة أثرية تعود إلى أزمنة مبكرة ومتعاقبة في تاريخ الشارقة ودولة الإمارات، إضافة إلى معرض لفن الخط العربي بمشاركة خطاطات يابانيات يضم ٣٢ عملاً تعبر عن جماليات الأنماط المختلفة من الخطوط العربية الكلاسيكية والحديثة.

فيما اشتمل معرض الفنون التشكيلية المعاصرة من الإمارات على ٢٥ لوحة وعملاً فنياً لمجموعة من التشكيليين والفوتوغرافيين الإماراتيين من مختلف الأجيال ممن يبدعون وفقاً لأساليب فنية وأنماط معاصرة تمتاز بتنوعها في الهيئة الشكلية والطرح الجمالي وكذلك اشتمل المعرض على عروض فيديو وقسم لبينالي الشارقة للفنون، إضافة إلى الجناح الإعلامي وجناح ومعرض تراثي لدولة الإمارات العربية المتحدة.

البعثة الأثرية الأمريكية تنهي أعمالها في الشارقة



أنهت بعثة التنقيب الأثرية الأمريكية برئاسة الأستاذ بيتر ماجي من جامعة براين مور والعاملة تحت إشراف إدارة الآثار بالشارقة موسم التنقيب الأخير بعد مرور شهرين كاملين وهو الثامن عشر في موقع مويلح الأثري الواقع في منطقة صحراوية الواقع خلف الجامعة الأمريكية بالشارقة. وقد تركز التنقيب على توضيح وإظهار بقايا الجدار الضخم الذي يحيط بالمدينة القديمة البالغ عمرها ٣٠٠٠ عام.

لقد أظهرت إعادة ترميم بعض الأواني الفخارية بأنها كانت ذات أحجام ضخمة، إذ كان أحدها بقياس حوالي ١,٥م طولاً وكانت تستعمل لأغراض تخزين المياه وتستوعب مئات الليترات.

وبعد الانتهاء من حملة تنقيب موقع مويلح انتقل الفريق الأثري لإجراء تنقيبات جديدة في موقع تل أبرق الواقع بين إمارة الشارقة وأم القيوين والذي يعتبر من أكبر التلال الأثرية في دولة الإمارات العربية المتحدة، ويضم بقايا استيطان حضاري يمتد من حوالي ٢٥٠٠ ق.م إلى ٣٠٠ ق.م. وقد شهد الموقع عمليات تنقيب عديدة منذ سبعينات القرن الماضي وأسفر عن ظهور مكتشفات أثرية مهمة من أبرزها العثور على قبر من فترة أم النار يؤرخ إلى حوالي ٢١٠٠ ق.م، ضم العديد من اللقى الأثرية المعروضة الآن في خزائن العرض في المتحف.

اختتام فعاليات مهرجان الفنون الإسلامية

نقش ورقش ٢٠١١



أقامت إدارة الفنون بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة مساء يوم الخميس الموافق ١٣ يناير ٢٠١١ حفلاً ختامياً لمهرجان الشارقة للفنون الإسلامية في دورته الثالثة عشرة «نقش ورقش» الذي أقيم تحت رعاية الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة في منتجع الماريلا الواقع على كورنيش بحيرة خالد في الشارقة. تجدر الإشارة إلى أن فترة المهرجان «نقش ورقش» امتدت من ٨ إلى ٣١ ديسمبر ٢٠١١ الذي أتى شعاره من التقنيات الأصيلة التي اشتغل بها الفنان المسلم في أعماله الفنية المتنوعة كالخط العربي والزخرفة والنقش على النحاس والمعادن المختلفة والزجاج كما أن مهرجان الشارقة للفنون الإسلامية قد ضم فعاليات متنوعة (معارض جماعية وفردية ومعارض مقتنيات شخصية وورش تخصصية) وبرامج فكرية مصاحبة من ندوات وحلقات نقاشية وبحثية. وقد ألقيت كلمات في المناسبة وتم توزيع دروع التكريم وشهادات تقديرية للشركات الراعية والإعلامية واللجان الفرعية.

كما نظم مكتب إدارة الفنون بدائرة الثقافة والإعلام _ المنطقة الشرقية، حفل ختام مهرجان الشارقة للفنون الإسلامية، الدورة الثالثة عشرة «نقش ورقش» وذلك في تمام السابعة والنصف من مساء يوم الأربعاء الموافق ١٩ يناير ٢٠١١ بالمركز الثقافي بكلباء، هذا وقد كرمت إدارة الفنون رؤساء المجلس البلدي والمؤسسات والأعيان في المنطقة الشرقية حيث شمل التكريم فئة المنتسبين والمتعاونين والمؤسسات، بالإضافة إلى الإعلاميين والموظفين.

قراءة في: «أطياف من الأدب الإماراتي»

محمد سيف الإسلام بوفلاقة

يُقدم لنا الأديب هيثم يحيى الخواجة من خلال هذا السفر دراسات متنوعة عن الإبداع الشعري والقصصي في دولة الإمارات العربية المتحدة وعلى الرغم من أن الكاتب اقتصر على تقديم ملامح فقط من واقع التجربة، إلا أن القارئ يُلفي في هذا الكتاب ما يشفي غليله، ويرسم صورة واضحة عن الأدب الإماراتي، حيث يُسلط الباحث الأضواء على واقع، وسمات، وآفاق التجربة الأدبية، وسنجد دراسات متنوعة عن عدد من القاصين والشعراء الإماراتيين، وهو موجه بالدرجة الأولى إلى القارئ العربي الذي لا يعرف الكثير عن التجربة الإبداعية الإماراتية، وهو مصدر ثمين لكل مهتم بالأدب الإماراتي، إذ إنه يُقدم معلومات موثقة عن العديد من الشعراء، والقاصين الإماراتيين. يتألف الكتاب من مقدمة، وثلاثة أبواب رئيسة، خُصص الباب الأول للحديث عن الشعر، والباب الثاني للقصة، وأما الباب الثالث فقد ركز فيه على أدب الأطفال.

الشعر الإماراتي نبض «الأنا» ومرآة الـ «نحن»:

في الباب الأول قدم الباحث دراسات متنوعة عن الشعر الإماراتي من أبرزها دراسته عن الشعر الإماراتي بين الشاعرية والأبعاد الدلالية، والتي أشار من خلالها إلى أن الشعر الإماراتي المعاصر قد خطا خطوات مهمة في ميادين الإبداع واستطاع أن يرسم صورة مشرقة ويحدد مكانته على خريطة الوطن والأمة وقد وقف في مبحثه هذا مع مجموعة من الشعراء والشاعرات بغرض توضيح الأبعاد الدلالية للغة الشعرية.

وتطرق في البحث الثاني إلى بعض الملامح المتعلقة بقصيدة النثر الإماراتية، فأشار إلى أن قصيدة النثر في الإمارات واكبت قصيدة النثر في الوطن العربي حيث إن غالبية الجيل الجديد من شعراء الإمارات اهتم بها كونها ترتكز على الصورة المُكثفة، والرمز، والدلالة، والإيحاء، والموضوع الواحد، كما أن قصيدة النثر في الإمارات ابتعدت عن النموذج الوحيد، ولم تركن إلى السكون، بل تحركت ضمن أفق الإبداع، وأطر الخلق بتوازن، ويرى الأستاذ هيثم الخواجة أن قصيدة النثر الإماراتية تتمتع «بالانحياز نحو الجوهر دون إهمال الشكل الذي يؤكد هذا الجوهر... ومن خلاله تبرز الأحاسيس الصادقة والتجربة الشعورية العميقة دون الاقتراب من سطوة المباشرة وإغراءاتها، أو الإمعان بتواتر الإيقاع على أنه هدفٌ بحد ذاته»(١).

وبالنسبة للتوجهات المعتمدة من قبل مبدعي قصيدة النثر الإماراتية، فقد اهتموا بالمستويات المتعددة والمختلفة لتلك القصيدة اعتماداً على البنى البلاغية والإيقاعية والدلالية التوليدية، وذلك في الصياغة وفي اللمسة الجمالية وقد دعم المؤلف كلامه بالعديد من الشواهد لعدد من المبدعين الإماراتيين مثل: عبد العزيز جاسم وهشام المعلم وميسون القاسمي التي أشار إلى أن القارئ يتجول في «عالم تجربتها الشعرية والشعورية بحرية المدرك لقنوات العطاء ضمن مناخات حساسة أفرزتها شاعريتها المرهفة ووعيها اللائب عن إجابات أبرزتها وقائع حارة، ونسجت أثواب الجدة وأنوار الوعي... كل ذلك قدم لها فسحة مريحة لتعكس إبداعاً على مستوى اللغة والصورة والفكرة ولتثمر نصاً شعرياً قافزاً في فضاءات الكون بعد أن يترك وشمه النيساني في حقول البكورة المشرئبة نحو البوح الأصيل»(٢).

وفي دراسته عن الشاعر حبيب الصايغ الموسومة بـ: «حبيب الصايغ... يلتقط الشعاع المقبل» يشير الأستاذ هيثم الخواجة إلى أن الشاعر حبيب الصايغ لا يستطيع أن يتخلص من همه الذاتي والإنساني، ويؤكد على أن اللحظة الواقعية منسجمة مع اللحظة


عبد الرضا السجواني


حبيب الصايغ


مانع سعيد العتيبة


علي أبو الريش


باسمه يونس

الهاربة، وذلك في التوازي، أو التقاطع، أو التحليق.. ويدعم ذلك التوليدات الدالة على ما يعتمل في الوجدان، وانحناءات تراسل الحواس والصور التي تنبثق من الخيال وتكوينات الواقع المنطبعة في النفس والتداعيات المُعاشة.

في نص (البطريق) للصايغ أحلامٌ ورؤى ومعمارية متميزة للمشاعر ونسق الجملة وجرس الكلمات عدا ظلال أشبه بقوس قزح تشتم فيها رائحة المعاناة والشفافية والثراء والخصب، ولمَ لا يكون ذلك والشاعر يُلح على الاغتسال بالنقاء والبحث عن الذات والسعي إلى التماهي في الـ (نحن)»(٣).

ولم تثن النزعة الرومانسية والسُريالية الشاعر عن التزام موقف ثابت وصلب تجاه ما يريد، وما تميز به هو أنه من جهة لا يُهادن ومن جهة أخرى فهو يُصر على التصادم، وتكراره لبعض الألفاظ، واستنباطه لمجموعة من الصور الغريبة فهو من قبيل التوازي خلف الشفافية الشعرية بغرض خلق المزيد من جماليات الذات التي تنتشر في جسد القصيدة.

وفي مقاربته لمجموعة: «استحالات السكون» للشاعر ناصر جبران توصل المؤلف إلى أن منطلقات الشاعر القومية ترتكز على وعي حقيقي بالواقع المعاش الذي يسعى إلى التضامن والوحدة، كما أن الشاعر ناصر جبران أثبت قدرته على المزج بين المضمون الشعري والملكات النفسية التي تخلق الشعر ولم ينس التلوين الشعري في المضمون، والتركيز على الصدق في الطرح والتوجه، وإثارة ما له صلة بمشاعرنا وواقعنا وحياتنا من خلال خطاب وجداني شفاف صادق، ومن خلال حساسية متألقة تجاه القضايا الاجتماعية والوطنية والقومية، والذي زاد خطابه الشعري جمالاً ذلك الخيال المبتكر المنداح في خضم الرؤى والاقتراب من الواقع. والدليل على ذلك تلك الصور التي عكست مشاعر وأحاسيس الشاعر والتي ارتبطت بالبيئة وأسقطت دلالات ومرموزات ذكية ومؤثرة، ولعل الشاعر ناصر جبران آمن في قصيدة (ليتني ما زرت راشد) بالرأي الذي يرى بأن العبرة ليست بمفردات اللغة، بل بجمالها وتراكيبها وطرائق التعبير فيها، واللفظ العادي قد يكسب قوة شاعرية بارزة إذا دخل في جملة أو تركيب شعري أو صورة بيانية، والشيء الذي يجب أن يحرص عليه الشاعر هو أن يبتعد عن الأسلوب التقريري المسطح الخالي من كل تطوير، أو نتوء بياني.

لكن هذا الأمر يتطور في قصيدة (استحالات السكون) بسبب عمق رؤية الشاعر الفكرية، ونضوج أدواته الفنية، إذ نرى الشاعر في القصيدة الآنفة الذكر يميل إلى التصوير البياني والرمز كوسيلة للتعبير الشعري والإيحاء، وبذلك يخطو خطوات مهمة في تسنم هكذا تحقيق بين شعراء الإمارات»(٤).

قصيدة النثر في الإمارات واكبت قصيدة النثر في الوطن العربي، حيث إن غالبية الجيل الجديد من شعراء الإمارات اهتم بها كونها ترتكز على الصورة المُكثفة، والرمز، والدلالة، والإيحاء، والموضوع الواحد، كما أن قصيدة النثر في الإمارات ابتعدت عن النموذج الوحيد، ولم تركن إلى السكون

حبيب الصايغ لا يستطيع أن يتخلص من همه الذاتي والإنساني، ويؤكد على أن اللحظة الواقعية منسجمة مع اللحظة الهاربة وذلك في التوازي، أو التقاطع، أو التحليق.. ويدعم ذلك التوليدات الدالة على ما يعتمل في الوجدان، وانحناءات تراسل الحواس والصور التي تنبثق من الخيال وتكوينات الواقع المنطبعة في النفس والتداعيات المُعاشة.

كما ألقى المؤلف الأضواء على مجموعة: «ذاهل عبر الفكرة» لجمعة الفيروز، والتي تعتبر الإصدار الأول له، إضافة إلى قصيدة: «جغرافية الفردوس» لجعفر الجمري، وقصيدة: «الحبيب المدلل» و«روح الحبيب» للشاعر الدكتور مانع سعيد العتيبة، وقدم رؤيته عن «الآخر» في مجموعة: «مشهد من رئتي» وهي المجموعة الشعرية التي اشترك فيها كل من الشعراء أحمد عيسى العسم، وعبدالله محمد السبب، وهاشم المعلم، كما قدم قراءة للمجموعة الشعرية: «الآن» لعبدالله السبب، وقد رأى المؤلف أن مجموعة: «إطلالة» للشاعرة رهف المبارك هي أنموذج متألقٌ للشعر الإماراتي، حيث إن الشاعرة لها طاقات مخزونة: «جعلت شعرها ينطلق بانسيابية واضحة دون تكلف أو ابتذال، فهي تحترم طقوس كتابة الشعر، وتحرص أشد الحرص على تجويد قصيدتها فتنهض بالتفاصيل المهمة، وتهمل الحشو تاركة للقارئ تصور ما يجب أن يتصوره، كما تركز الشاعرة على زاوية الرؤية حتى لا تقع في التناقض، أو يتعرض معنى قصيدتها للارتجاج، لأنها واثقة من ضرورة التحليق لاقتناص البؤر المركزية التي تشكل ما يُسمى بسحر القصيدة، من ذلك اعتماد الحوار الشعري وتلوين الجمل (خبرية وإنشائية) وخلق شخصية للحوار، وانتقاء الألفاظ الملائمة، واحترام القارئ... إلخ، ولا ريب في أن الإشارات الثقافية التي تناثرت في جسد بعض القصائد رفعت من مستوى الشعر، ودفعته إلى الارتقاء، وإن امتلاكها لناصية الشعر عمق فنيات الإبداع لديها ومنحها طاقة فاعلة، وخيالاً خصباً صافياً مجنحاً، والذي يؤكد ذلك إيمان الشاعرة رهف المبارك بأن القصيدة الجيدة تفرض نفسها ولا علاقة بالشكل في الإقناع، لأنه لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون، هذا الإيمان بدا من خلال تنويع القصائد في المجموعة، فجاءت على أوزان الخليل بن

«استحالات السكون» للشاعر ناصر جبران توصل المؤلف إلى أن منطلقات الشاعر القومية ترتكز على وعي حقيقي بالواقع المعاش الذي يسعى إلى التضامن والوحدة، كما أن الشاعر ناصر جبران أثبت قدرته على المزج بين المضمون الشعري والملكات النفسية التي تخلق الشعر، ولم ينس التلوين الشعري في المضمون والتركيز على الصدق في الطرح والتوجه، وإثارة ما له صلة بمشاعرنا وواقعنا وحياتنا من خلال خطاب وجداني شفاف صادق، ومن خلال حساسية متألقة تجاه القضايا الاجتماعية والوطنية والقومية

أحمد الفراهيدي تارة، وعلى أسلوب شعر التفعيلة تارة أخرى»(5).

ويرى المؤلف أن الشاعرة رهف المبارك، عندما يقرأ القارئ أعمالها يشعر بأن لكل قراءة طعماً جديداً نظراً للاكتشافات المتكررة في المعاني والدلالات، ولاحظ أن عاطفة الشاعرة الصادقة جعلت عنصر التشويق والإثارة خافتاً ويشبهها بنوّاس يصر على ديناميكية الحركة في اتجاهات شتى دعماً لالتقاط أسئلة الحياة واحتفاءً بهذا الجنس الأدبي الآسر وانتصاراً للإبداع.

القصة الإماراتية

بين أبعاد الواقع وآفاق المستقبل:

الباب الثاني من الكتاب معنون بـ: «القصة الإماراتية أبعاد الواقع وآفاق المستقبل» ونجد فيه مجموعة من الدراسات التي تتعرض لنماذج من القصص الإماراتية.

المبحث الأول موسوم بـ: «بعض ملامح الهم الاجتماعي في القصة الإماراتية» وقد انتقى الباحث فيه مجموعة من العينات لمعالجة هذا الموضوع، فالكاتبة مريم جمعة فرج عكست هذا الموضوع من خلال الرموز والدلالات في حكايات أبرزت الواقع الاجتماعي، وما فيه من سلبيات، وإيجابيات، ومن أبرز الموضوعات الاجتماعية التي احتلت مساحة كبيرة في القصة الإماراتية موضوع: «السحر» وذلك نظراً لما له من علاقة في الحياة الاجتماعية سواءً أكانت أسرية أم أخوية أم من خلال الصداقة والقرابة.. ويشير المؤلف إلى أنه لا تخلو مجموعة قصصية إلا وموضوع السحر يحتل مكانة في القصص والأحداث، ويُقدم عدة أمثلة على ذلك من بينها قصص سلمى مطر سيف، ومريم جمعة فرج، وسعاد العريمي، وغيرهن.

ومن النماذج التي انتقاها الأستاذ هيثم الخواجة قصة «هاجر» حيث رسمت الكاتبة سلمى مطر شخصية رجل يهمل مظهره ونظافته، إلا أن الجنية «هاجر» تمكنت من تخليصه من وحدته، وضياعه، وتزوجته فتتغير حياته نحو السعادة بيد أنها سعادة غير دائمة.

ومن ذلك أيضاً قصة «استغاثة» لباسمة يونس والتي عكست معاناة إنسانية مؤلمة تمثلت في عدم قدرة الزوجين على الإنجاب، مما دفع بالزوجة إلى قبول الشعوذة لكي تحقق حلم زوجها، ونظراً للآلام والشجن الذي سيطر على الزوج فقد اتجه نحو اللهو والسهر، وهكذا فإن عدم الإنجاب أثر في سلوك الزوجين معاً، وقد مزج الأديب محمد المر في قصة «الحب الموسيقي» بين الواقعية السحرية، والواقعية الفنية التي تنزاح نحو الطبيعة، من حيث تصوير الشخصيات، وتنافرها والحرص على التدقيق في وصف عناصر المكان، وحركة الزمان.

وتوقفت القاصة ليلى أحمد عند الهم

الاجتماعي بسبب غيرتها وخوفها على المجتمع من أن يغرق في التقاليد البالية، فأدلت في قصة: «رائحة» بموقف صريح وواضح من كل الذين يهدفون إلى تشويه هوية وأصالة الوطن.

وفي ختام هذا البحث خلص الأستاذ هيثم الخواجة إلى أن الهم الاجتماعي في القصة الإماراتية ارتبط «بالتطور الاجتماعي وحركة المتغيرات المؤثرة في الحياة والمستجدات المُتراكمة التي خلقت أفكاراً جديدة، وتوجهات جديدة، وهذا ما جعل المعالجة متعددة وذات خاصية تختلف من مبدع إلى آخر، وبالتالي ذات تفرد في المنهج والأسلوب منها ما لامس العمق في المعالجة ومنها ما ظل في فلك السطحية، وبالإجمال فإن كتّاب القصة ظلوا يغردون داخل السرب كما استطاعوا حرق المسافات، فوصلوا في فترة وجيزة، واستطاعوا مواكبة كتاب القصة في الوطن العربي»(٦).

وفي دراسته للبنية اللغوية لفن السرد، من خلال رواية: «السيف والزهرة» لعلي أبو الريش تحدث المؤلف في البدء عن الأدب الروائي في دولة الإمارات العربية المتحدة، وقال إن الحديث عنه مُغرو ماتع، وهذا يعود لجملة من الأسباب أَهمها أنه :

«١- يرتبط بالبيئة ارتباطاً واضحاً.

٢- لأنه فن حديث النشأة، إذ يتجاوز عمره أكثر من عقد ونيف.

٣- لأن الذين أدلوا بدلائهم في هذا الفن أثبتوا جدارة وقدرة إبداعية تدفع القارئ إلى تثمين هذه الأعمال واحترامها، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: (دائماً في الليل) محمد عبيد غباش، (الاعتراف، نافذة الجنون، السيف والزهرة) علي أبو الريش، (جروح على جدار الزمن، ساحل الأبطال، عندما تستيقظ الأشجان) علي محمد راشد (شاهندة) راشد عبد الله»(٧).

وفي رؤيته لرواية: «السيف والزهرة» للروائي علي أبو الريش، يشير المؤلف إلى أن السرد جاء مُنسجماً مع البيئة الخليجية، كما اعتمد الكاتب على لغة فنية مُبسطة في متناول القارئ، واستطاعت اللغة أداء وظيفتها وخدمت المضمون، ورأى عند مقاربته للمجموعة القصصية: «آثارٌ على النافذة» للقاصة فاطمة محمد أن لغة القص عندها جميلة وماتعة وتتسم بالتركيز والإيجاز والابتعاد عن الحشو، والاستطراد والإنشائية، فهي لغةُ القص الهادف والمُوحي التي تعتمد على الوصف في السرد القصصي، وتتسم بالاختصار الذي يؤدي الغرض، ويُبعد عن القارئ الملل، وفي نظر المؤلف أن قصصها متفاوتة في الجودة، غير أن الكثير من القصص في مجموعتها تؤكد إخلاصها لهذا الفن كما أغلفت قصصها بالكثير من المعاني الفلسفية ولا سيما تلك التي كُتبت بين: ١٩٩٣ و١٩٩٤م، وهذا ما زادها عُمقاً وجمالاً.

وفي البحث الأخير الموسوم بـ: «نحو تاريخ للقصة الإماراتية القصيرة» تحدث المؤلف عن الاهتمام النقدي الكبير الذي حظيت به القصة الإماراتية القصيرة، فنظمت العديد من الندوات، والمُلتقيات المُتخصصة وعلى الرغم من هذا الاهتمام، إلا أنه لم يحفل بالتأريخ لحركتها التاريخية نشأة وتأسيساً، ونهوضاً وتأصيلاً، ومن وجهة نظره أن من أهم الكتب التي حاولت التأريخ للقصة الإماراتية كتاب الباحث الجزائري الدكتور الرشيد بوشعير: «مدخل إلى القصة القصيرة الإماراتية»، وكتاب: «فن القصة القصيرة.. مقاربات أولى» للقاص السوري محيي الدين مينو.

عناصر النجاح في أدب الأطفال بالإمارات:

في الباب الأخير توقف المؤلف مع مجموعة من العناصر التي ينبغي توفرها لإنجاح أدب الأطفال بالإمارات، كما ركز على مدى التزام الأدباء الذين يكتبون للطفل بها، وقد انطلق من الفكرة والموضوع، فلا بد من اتخاذ الحيطة والحذر عند انتقاء الموضوع فهو قاعدة العمل الأدبي، وقد قدم الباحث عدة نماذج من الأدب الإماراتي، حيث عالجت قصة «واحة في خطر» لمحمد علي راشد موضوعاً يعتبر غاية في الأهمية، وهو ضرورة التعاون، والتضامن لتحريك المستبد أو المستعمر ويتميز هذا الموضوع بعلاقته المباشرة بأوضاع الأمة العربية، غير أن الكاتب «حاول أن يدور في فلك الحكاية دون أن يستثير الطفل من خلال معالجة تحرك وجدان الطفل وتُسرِّع نبضه، فالجراد يهاجم القرية فيهب أهل القرية للقضاء عليه باستثناء سعيد الذي يظل سلبياً لاعتقاده بأن مزرعته بعيدة، ولا يمكن للجراد أن يصل إليها. كان في استطاعة الكاتب أن يثير الطفل من خلال أحداث تجعل سعيداً معذباً ضائعاً، أو من خلال خسارات تطال سعيد في حياته المادية والاجتماعية وآماله لكنه لم يفعل، ولعله وجد أن سرد الحكاية يكفي لكي يستمتع الطفل بالموضوع»(٨).

وفي قصة: «مسعود والتاجر الماكر» اختار علي محمد راشد موضوعاً إشكالياً نظراً لابتعاده عن المنطق من جهة وصعوبة فهمه من قبل الأطفال من جهة أخرى وفي قصة «عاشق البحر» لجويرية الخاجة فالموضوع يستثير الطفل وذلك لحضور المغامرة، والأحلام واتسام الحكاية بالتسلسل، كما أبرزت الأحداث قيماً مُهمة بالنسبة للطفل منها: الصدق والوفاء والشجاعة والأمانة، وقد اختارت الكاتبة صفية إبراهيم القاسمي موضوعاً يتصل بأهمية فعل الخير والسلوك الحسن، وأكدت الكاتبة على أهمية العلم والعقل في توجيه القوة عندما يكون إطار الأخلاق ظلاً لهما.

وفي العنصر الثاني تحدث المؤلف عن الواقعية، ورأى بأنها عنصر لا بد منه، وما يقصده الباحث بالواقعية هي الواقعية الفنية، وذلك لأنها تعرف الطفل بالسلبيات والإيجابيات، وتُسهم في تأسيس وبناء شخصيته، وليس القصد منها جر الواقع، وانعكس هذا على شخصية الطفل بل المقصود هو جرعات من الواقع تنسجم، وتتوافق مع فهمه، وعقليته وقدراته.

وبعد أن تساءل الأستاذ هيثم الخواجة عن كيفية معالجة كتّاب أدب الطفل بالإمارات للواقعية، قدم عدة نماذج مثل قصة: «أمل» للكاتبة هالة معتوق، وقصة «عاشق البحر» لجويرية الخاجة، التي تحدثت عن عالم البحر الذي يعكس أثراً كبيراً على واقع مجتمع الإمارات.

كما نجح القاص علي محمد راشد في قصة: «حكاية صالح الكندري» في نقل صورة متكاملة للواقع، وكذلك في قصة: «وجاءت ليلة العيد» فقد عكست مشهداً من مشاهد أهل الخليج في القديم وسلطت الأضواء على حياة الطفل آنذاك.

وعند معالجته لعنصر الصدق الفني رأى المؤلف أن الكثير من إنتاج كُتّاب، وكاتبات أدب الأطفال في الإمارات يتميز بالصدق الفني مثل كتابات: أسماء الزرعوني، وعبد الرضا السجواني، وهالة معتوق، وصفية إبراهيم القاسمي، وجويرية الخاجة، وعلي محمد راشد وغيرهم، وقد ضرب مثالاً عن الصدق الفني برواية علي محمد راشد «رحلة إلى عالم مجهول»، وأشار إلى أن الكاتب في هذه الرواية لم ينجح كثيراً في خلق حياة متكاملة، إلا أنه كان صادقاً في توجهه، كما أنه استخدم أدوات من الواقع، وذلك حتى يتماهى الصدق الفني مع الصدق الواقعي.

وبالنسبة لجماليات النص فالمؤلف يرى أن نصوص الشاعرة رهف المبارك الموجهة للأطفال تميزت بالإمتاع والتشويق، وبدت عناصرها الفنية مكتملة، وفي نظره أنها أهم شواعر الإمارات اللواتي كتبن شعراً مُوجهاً للأطفال.

وعند معالجته لعنصر المُتعة والإثارة رأى أنه لم يلق اهتماماً قوياً في إبداعات كتّاب أدب الطفل في الإمارات، حيث يقول عن هذا الموضوع: «من خلال مراجعتي لإبداعات كُتّاب الأطفال في الإمارات وجدت أن الاهتمام بعنصر المتعة والإثارة ليس قوياً، ولعل ذلك يعود إلى أن الكاتب - أحياناً - ينسى نفسه أنه يكتب للصغار فيستمر في السرد دون أن يلتفت إلى ضرورة البحث عن المتعة والحركة والإثارة، لأن الطفل كثير الملل ولا يستطيع متابعة الأحداث لفترة طويلة، إذا لم تظلل إهابها المتعة، وتحوطها الإثارة، ففي قصة (عاشق البحر) لجويرية الخاجة تظهر المتعة والإثارة بشكل واضح بسبب المغامرة والاعتماد على الذات، بينما تضعف عند صفية إبراهيم القاسمي في قصة (الشجاعة الحقيقية) وكذلك في قصص علي محمد راشد، مع أن موضوعاته مؤهلة لإثارات كثيرة، ويمكن أن تمتع الطفل كونها تمتح من البيئة بشكل واضح، أما قصة عبد الرضا السجواني فإننا نرى أن عنصري المتعة والإثارة على الرغم من وجودهما فيها كان بإمكان الكاتب أن يرتقي بهما أكثر.

وبالإجمال فإن أكثر ما يكتب للأطفال لا يجوِّد بهذا العنصر الحيوي والضروري ولا يعطيه أهمية كبيرة، والذي يرى فيه الطفل نافذته للسرور والسعادة»(٩).

وقد لاحظ الباحث أن جويرية الخاجة، وهالة معتوق، وصفية إبراهيم القاسمي في (عاشق البحر، وقطار ليلى ـ شعر، والشجاعة الحقيقية) تميزت تجربتهم بالنجاح في اختيار المعجم اللغوي الملائم للطفولة، في حين يلفي القارئ في قصص عبد الرضا السجواني، وعلي محمد راشد ألفاظاً لا تُلائم الطفولة.

وقد ختم المؤلف بحثه عن عناصر النجاح في أدب الأطفال بالإمارات بقوله: «أدب الأطفال في الإمارات يبشر بالخير، إذا ما قيس إلى عمره الزمني، وأعتقد بأن القابل من الأيام سيفرز كتّاباً وكاتبات في هذا الميدان يحققون درجات عالية، ويبقى القول إن كتّاب وكاتبات أدب الأطفال الذين تصديت إلى كتاباتهم يمثلون الريادة، وهم ينتجون ويتقدمون من أفضل إلى أفضل»(١٠).

ولعل من أبرز النتائج التي خرج بها المؤلف من خلال كتابه هذا هي أن «الرواية الإماراتية - التي تشكل نصاً لغوياً سردياً يقوم النقاد بتفكيكه وإعادة تركيبه - لا تختلف عن الرواية العربية، وهي ـ نظراً لحداثة عمرها تسعى لأن تجد مكانتها على الخريطة العربية، كما أن القصة هي أرسخ قدماً وقد حقق كتابها خطوات متقدمة.. أما في الشعر فإن كتّاب القصيدة الاتباعية ما زالوا يقرضون الشعر على الأوزان الخليلية، وإذا كان القسم الأكبر منه يعد نظماً، فإن قسماً آخر ما زال قادراً على إبداع قصيدة تقليدية تستحق الثناء، ويحتل شعر الحداثة مكانة مرموقة بعد أن ظهر في الإمارات جيل استطاع أن يفهم مُنيات هذا الشعر وكنهه، وأن يلج محرابه وثناياه فيبدع شعراً لا يقل أهمية عن أية قصيدة عربية حديثة في أنحاء الوطن العربي مع الإشارة إلى السمات الفردية للإبداع عند كل شاعر»(١١).

الهوامش:

(١) - هيثم يحيى الخواجة: المصدر نفسه، ص: ٣٣ وما بعدها. (٢) - المصدر نفسه، ص: ٣٦. (٣) - المصدر نفسه، ص: ٤٣. (٤) - المصدر نفسه، ص: ٥٤ وما بعدها. (٥) - المصدر نفسه، ص: ١١٤ وما بعدها. (٦) - المصدر نفسه، ص: ١٢٩. (٧) - المصدر نفسه، ص: ١٥٧. (٨) - المصدر نفسه، ص: ٢٠٨. (٩) - المصدر نفسه، ص: ٢١٨ وما بعدها. (١٠) - المصدر نفسه، ص: ٢٢٢. (١١) - المصدر نفسه، ص: ٨ وما بعدها.



حوار مع الكاتب الصيني

جاو زينجيان (نوبل ٢٠٠٠)

اجرت الحوار: فيونا سز لورين ٧
ترجمــة: حسين عيـد



مقتطفات من أقوال جاو زينجيان في الحوار:

«السينما هي صيغة لكل الفنون. إنّها تشمل الجميع!».

«كنت دائماً مهتماً بصناعة الأفلام، حتى عندما كنت في الصين!».

«وضع مخرج أفلام سينما مستقلة ألماني بعد عدّة سنوات تصوّراً لمشروع فيلم لقصة «شراء صنارة صيد سمك لجدتي»، لكنها أصبحت مجرّد قصة قصيرة فقط لأنّ مشروع ذلك الفيلم لم يتحقق أبدا!».

«يسعى بطل فيلم «صورة ظلية» للبحث بين ذكرياته وما يحيط به، في محاولة لفهم الفراغ، الحياة، الموت، الحب، والإنسانية!»

«أعتقد أنّ حياتي كلها عبارة عن بحث وحصول على الحرية الفردية!».

«يعتبر فيلم «صورة ظليّة» قصيدة في حدّ ذاته! هذا هو السبب في أنني أفضّل أن أدعو هذا الفيلم «قصيدة سينمائية»!

«تعتبر السينما، بالنسبة لي، شعراً، مثل الرسم أو التصوير الفوتوغرافي.. السينما هي أيضاً، أدب!».

«يمكن، بطبيعة الحال، أن تكون السينما لغة، لكنني شخصياً أجدها أكثر فائدة واثارة للاهتمام حين نفكر فيها ليس

كلغة، بل كوسائل لإضاءة أيّ درجة من «الوضوح»، شريطة أن تشيّد اللغة عناصرها وموضوعاتها!».

«هناك عديد من إمكانيات غير محدودة يمكن تنفخ الكاميرا فيها روح الحياة. لكن المتفرجين بمجرّد أن يحاصروا مرّة وسط إثارة من مشاهد عاطفية مثيرة، أو أحداث سريعة الإيقاع، لا ينتظر أن يحصلوا على تلك الإمكانيات!».

«يتناول الفيلم ثلاثة عوالم: واقعي، ونفسي، وخيالي. تنتقل الألوان تدريجياً كواقع واحد يتحوّل إلى آخر. بهذا الشكل لا تعتبر الألوان مجرد جماليات منفصلة، لأنّها تحتضن معنى!».

«اخترت مقتطفات من «قداس موت لشاعر شاب» لـ «يرند الوي زمرمان» لمشاهد المباني التي مزقتها الحرب، وذكريات الطفولة لأزمنة الحرب!».

«إنّ حياة الإنسان هشّة تماماً، مقارنة بطبيعة كليّة الوجود. إن لديّ ألفة عظيمة واحتراماً للطبيعة، إنها تمتلك قوّة تجذبني باستمرار!».

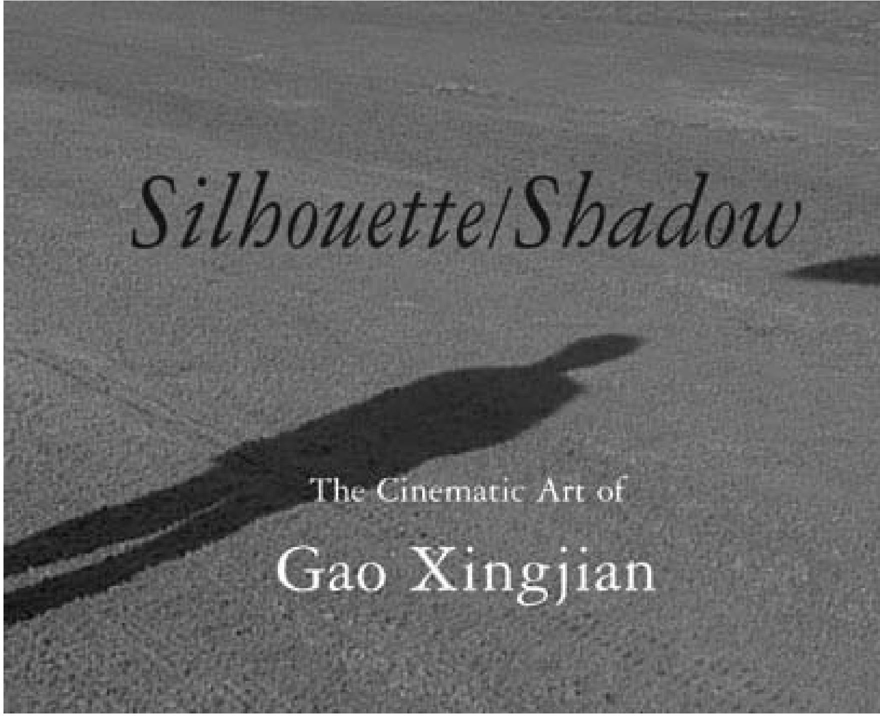
«تعتبر روايتي «جبل الروح» (١٩٩٠) شهادة بقاء على قيد الحياة في بلدي بعد أن عشت حول الطبيعة لمدة خمسة أشهر دون أيّ شيء آخر!».

«إن رحلة صناعة الفيلم كانت كلها طويلة وصعبة. لقد تطلبت قدراً هائلاً من الصبر، والمثابرة، والإصرار!».

«في الحقيقة لم يكن الفيلم بأكمله ممكناً لو لم يوجد كلّ هذا الدفء والدعم الحماسي من الأصدقاء. وكما ترين فإن قائمة من ندين لهم والذين اعترفنا بفضلهم، التي ظهرت في نهاية الفيلم شديدة الطول!».

«ممّا لا يمكن إنكاره، أنّ الأفلام تهدف إلى التسلية. لكنني أعتقد اعتقاداً جازماً أنّ الأفلام تشكّل صوتاً اجتماعياً وقناة للتفكير في القضايا والأحداث الهامة في حياتنا وتاريخنا!».

تجمّع هذا الحوار من مونتاج مقتطفات




جاو زينجيان

من محادثات بين الكاتب الصيني جاو زينجيان (نوبل ٢٠٠٠) وفيونا سز لورين، جرى عقدها في مناسبات –خاصة وعامة– بين أكتوبر ٢٠٠٦ وديسمبر ٢٠٠٧، وقد تركّزت جميعاً حول فيلم «صورة ظليّة» (عنوانه في الأصل الفرنسي «صورة ظلية، الآن ظل»). أتمّ جاو صورة الفيلم الأولى عام ٢٠٠٦، وقد كشف الحوار عن اهتمامات الكاتب الفرنسية –الصينية المتعددة المنضبطة للسينما كشكل من أشكال التعبير الفني والجمالي. كما كان الحوار أيضاً بمثابة مناقشة أولية بشأن مقترباته من صناعة الأفلام كفنّ وحرفة. جرى ترتيب تلك المحادثات، التي أجريت في الأصل باللغتين الفرنسية والصينية، وجرى تجميعها، وتحريرها، وترجمتها إلى اللغة الإنجليزية من قبل المحاورة.

▼ جاو زينجيان، ما الذي أوحي اليك كروائي، وكاتب مسرح، وشاعر، ومخرج مسرحي ورسام، أن تكتشف الآن السينما كوسيط فني؟

–جاو زينجيان: لقد كنت دائماً مهتماً بصناعة الأفلام، حتى عندما كنت في الصين في أوائل الثمانينات نشرت في ذلك الوقت أول سيناريو متصل بقصة قصيرة، بعنوان «هودو» (١٩٨٤). لكن لمّا كانت أعمالي محظورة ككاتب فلم تتح لي الفرصة أبداً كي أحوّل «هودو» إلى الشاشة مع مخرج سينمائي وطاقم عاملين كانت «هودو» هي أول محاولة لخلق نصّ تصويري متعدد،

وقد قسّمت الصفحة إلى ثلاثة أقسام: صورة، أصوات وموسيقى تماماً مثل اللغة. يمكن لأي عنصر من العناصر الثلاثة أن يتواصل مع الآخر في تكوينات مختلفة. اختلف هذا بالفعل عن الجزأين المعتاد حسابهما من صوت وصورة في معظم أفلام اليوم. كانت القصة القصيرة «شراع صنارة صيد سمك لجدتي» (١٩٨٦) فعلاً على النحو المخطط له. عندما وضعت خرج أفلام سينما مستقلة ألمانيا بعد عدّة سنوات تصوّراً لمشروع فيلم لها، لكنها أصبحت مجرّد قصة قصيرة فقط، لأنّ مشروع ذلك الفيلم لم يتحقق أبداً! ومرّة أخرى بعد عدّة سنوات تالية، أجريت عدداً من اللقاءات مع منتج أفلام باريسي وعد أن يمنحني كلّ ما أحتاج إليه لإنجاز الفيلم. لكن باءت هذه الخطّة مرّة أخرى بالفشل، لأني لم أرغب في تقديم ما أرادوا من أفلام صينية شرقية. هكذا تطوّرت سلسلة تلك الصور والنصوص، التي كنت قد أعددتها لمشروع هذا الفيلم الثالث إلى قصة قصيرة بعنوان «ذات لحظة» (١٩٩١). وكما ترين، فإنّ تلك النصوص الأدبية الثلاثة، التي كتبتها قد اكتسبت وجودها من السينما.

▼قدّمت في «صورة ظليّة» فيلماً يتحدّى التصنيف، كما ذكرت أيضاً أنّه ليس روائياً، ولا تسجيلياً، أو وثائقياً عن السيرة الذاتية. لذا، ما هو فيلم «صورة ظليّة»؟

– جاو زينجيان: يستغرق عرض فيلم «صورة ظليّة» حوالي ساعة ونصف الساعة. وهو يبدأ بشخص يمشي ويحثّ الخطى بنفسه في مدينة مهجورة، ثمّ يسعى للبحث بين ذكرياته وما يحيط به، في محاولة لفهم الفراغ، الحياة، الموت، الحب، والإنسانية. كان كلّ الفيلم باللغة الفرنسية رغم أنّ أجزاء من الحوار في النهاية وخاصة المشاهد من أوبرا «ثلوج في أغسطس» باللغة الصينية. يتضمن الفيلم أيضاً لقطات من البروفات، التي أجريتها مع الممثلين عندما كنا نستعد لأداء «الرجل الذي يستجوب الموت».

▼يمتلك فيلم «صورة ظليّة» نزعة شعرية قويّة وملموسة. استندت لتلك السيناريو الخاص به إلى قصيدة لك بعنوان «طريق الطائر المتجول»: «إذا كنت طائراً/ ليس أكثر من طائر/ مع أول نسمة ريح/ ستحلق بعيداً..» (١). إنّ تكرار رسم النورس، الذي يحلق عالياً في السماء، يتماثل أيضاً مع تيمة الفيلم بأكمله.

– جاو زينجيان: حسناً، لقد بدأت مرحلة تصوير الفيلم عندما انتهيت من قصيدة «طريق الطائر المتجول». كانت تلك هي أول قصيدة كتبتها من الشعر الحرّ باللغة الفرنسية.. تعتبر الحرية قيّمة جداً بالنسبة لي ولأيّ شخص آخر أيضاً. بطبيعة الحال لقد عانيت كثيراً من المشقة في بداية حياتي، وأعتقد أنّ حياتي كلها عبارة عن بحث وحصول على الحرية الفردية. هناك تيمة رئيسية أخرى في الفيلم هي الموت: الخوف منه، مواجهته، والابتعاد عنه.. نعم يعتبر فيلم «صورة ظليّة» قصيدة في حدّ ذاته! هذا هو السبب في أنني أفضل أن أدعو هذا الفيلم «قصيدة سينمائية» تعتبر السينما بالنسبة لي شعراً مثل الرسم أو التصوير الفوتوغرافي.. السينما هي أيضاً، أدب.

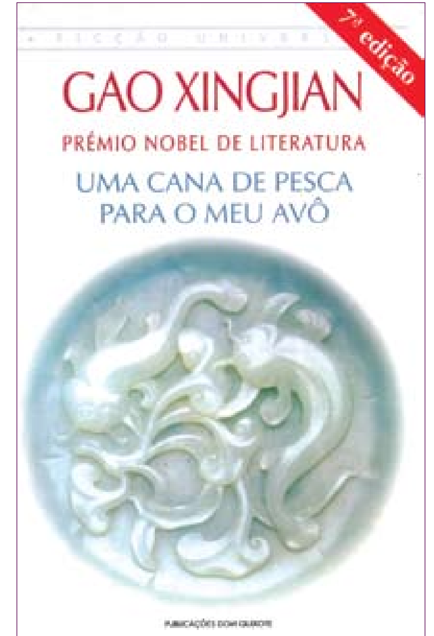
▼وهذا هو السبب في إصرارك على أن يكون نهجك أدبياً في صنع الفيلم؟

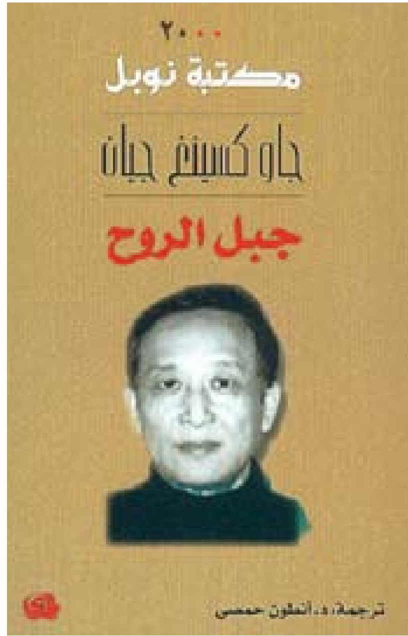
– جاو زينجيان: بالضبط. وبطبيعة الحال، يقوم الفيلم في المقام الأول حول صور، لكن أن تتحرّك الصور، وتتدفق، وتنتقل، فذلك موضوع آخر. في فيلمي، كنت أفصل الكلمات عن الصور والأصوات، لأنّ الكلمات ليست سمعية أو بصرية وهي نظرية بدلاً من ذلك، هي خلاصة (٢). عندما أقول كلمات، أعني عبارات، وجملاً، ونصوصاً، لكنني لا أضمّن الموسيقى، والأصوات، أو حتى الصمت، لأنّ كلاًّ من هذه المكونات الأربعة هي عناصر مستقلة في النصّ نفسه، ناهيك عن كامل الفيلم. لكن عندما أقول إنّ السينما تعتبر أدباً، فإنني لا أعني أنّ السينما لغة بالقطع. ويمكن، بطبيعة الحال، أن تكون كذلك، لكنني شخصياً أجدها أكثر فائدة وإثارة للاهتمام حين نفكر فيها ليس كلغة، بل كوسائل لإضاءة أيّ درجة من «الوضوح»، شريطة أن تشيّد اللغة عناصرها وموضوعاتها.

▼في هذه الحالة، فإنّ الصورة البصرية أو الصوتية، والتي لا يمكن أن تمتدّ إلى العمل، ستصبح طريقاً ولدجماليات حرّة من النظم المحددة والهياكل اللغوية حيث يمكننا القيام بذلك من إدراك العالم بطريقة مختلفة، أو تخيّله بخلاف ذلك.

– جاو زينجيان: نعم.. وهذا ما أجده مثيراً للرثاء تماماً في غالبية الأفلام، التي نتعرض لها اليوم في العالم الحديث. إنّ معظم الأفلام التجارية تدور بشكل رئيسي حول الإثارة، لكنها ليست بالضرورة حول تصوّر أو حركة. إنّ قولي هذا، لا يعني أنني أدين مثل أفلام الإثارة هذه، فهي ليست بالضرورة ودائماً أمراً سيئاً، لكنني أعتقد أنها فعلاً مثيرة للرثاء، لأنّ هناك عديداً من إمكانيات غير محدودة يمكن أن تنفخ الكاميرا فيها روح الحياة، لكن المتفرجين، بمجرّد أن يحاصروا مرّة وسط إثارة من مشاهد عاطفية مثيرة، أو أحداث سريعة الإيقاع، لا ينتظر أن يحصلوا على تلك الإمكانيات.

▼لديك علاقة معقدة إلى حدّ ما مع الألوان بشكل عام. لقد شاركت كرسام بالألوان في لوحاتك الزيتية، حتى أواخر السبعينات، حين زرت باريس للمرة الأولى، وشاهدت لوحات فان جوخ ومونيه الأصلية في المتاحف. وبعد العودة إلى الصين، تخليت عن الألوان الزيتية تماماً، وبدلاً من ذلك كرّست نفسك للرسم بالحبر، واكتشفت في اللوحات من خلال الحبر فروقاً دقيقة لتدرّج اللون الناجمة من الانتقال من الأسود إلى





الأبيض، والعكس بالعكس، مع تجريب في ظلال التدرّج باللون، تقابلات الضوء، والأعماق في اللوحات، أصبحت لوحاتك، بطريقة ما نوعاً من الفن التشكيلي. طوال فيلم «صورة ظليّة»، يبدو أنك دخلت أيضاً في لغة تشكيلية مشابهة باستخدام ترتيب خاص من قياس الألوان. هل يمكن أن توضّح لنا مزيداً حول هذا الجانب؟

– جاو زينجيان: واقع لقائي الأول، وثيق الصلة بالألوان، أثناء رحلتي الطويلة في ١٩٨٣–١٩٨٤، حين فررت من بكين إلى الجبال، ونهر اليانجتسي (٣)، حيث عشت في عزلة كاملة لمدة عشرة شهور. كانت هناك أيّام، مشيت فيها دون أن أرى أيّ شخص، أو أجد أيّ شكل من أشكال التواصل الإنساني. أتذكّر المشي والمشاهد عبر الخضرة المتكثفة فوقي، وكيف يشرق الغسق من أنحاء متفرقة من السماء. كانت ظاهرة لا يمكن نسيانها. رأيت اختراق أشعة الشمس من خلال الغيوم، ناشرة كثيراً من ألوان طيف دقيقة ومفصلة، لدرجة أنها لم تعد حالة رؤيوية بل حسّية. كان للضوء عمق ومنظور، وعلى الرغم من أنني أرسم بالحبر، فإنني أفكّر فعلاً كثيراً بالألوان. على سبيل المثال، أتساءل دائماً كيف نتذكر أن نحلم بالألوان. هناك في «صورة ظليّة» ألوان حسّاسة للزمن. ذلك لأنّ الفيلم يتناول ثلاثة عوالم: واقعي، ونفسي، وخيالي. تنتقل الألوان تدريجياً كواقع واحد يتحوّل إلى آخر. بهذا الشكل لا تعتبر الألوان مجرد جماليات منفصلة، لأنّها تحتضن معنى.

▼ماذا عن ممثليك؟ كيف تتعامل معهم؟

– جاو زينجيان: بخلاف «تييري بوسي» و«داميان ريمي»، الممثلين الفرنسيين، اللذان قاما بدوري البطولة في «الرجل الذي يستجوب الموت»، كانت هناك مجموعة ممثلين تايوانيين قدموا أوبرا «ثلوج في أغسطس»، وكان هناك فعلاً ثلاثة أو أربعة ممثلين آخرين فقط شاركوا في الفيلم، أنا، وزوجتي، وسيدة شابة، وسيدة عجوز، وصبي صغير.. وهذا هو كل شيء (٤). لقد تعاملت مع الممثلين تماماً كما فعلت سابقاً عند إجراء بروفات المسرحيات. لم أغيّر أسلوبي الإخراجي متعمّداً. استخدمت التمثيل المسرحي للتخلص من الأداء الواقعي أو الطبيعي.

▼اخترت بالنسبة للموسيقى مقطوعة «Mass In B Minor» للموسيقار ي.س. باخ، و«قداس لموت شاعر شاب» للمؤلف الموسيقي الألماني المعاصر «برند الوي زيمرمان». بالإضافة إلى ذلك، كلفت «شوشيا» بتأليف موسيقى للمشاهد التي تمشي فيها عاري القدمين عبر حبر أسود. كانت موسيقاه تتعاقب قريباً من مدى لوحاتك التي تكشف التفاصيل العاطفية للحبر. هل يمكن أن تعلق على اختيارك للموسيقى؟

– جاو زينجيان: أعتقد أنّ موسيقى الفيلم لا تكثف المشاعر ببساطة كما أنها لا تخلق مجرّد جوّ يتطابق مع الصورة. وكما قلت فإنّها عنصر مستقل وأحياناً يمكن أن تكون أكثر أهمية من الصورة. إن باخ هو أحد المؤلفين الموسيقيين المفضلين لديّ طوال الوقت. وغالباً ما أنصت لباخ وأنا أرسم. اخترت مقتطفات من «قداس موت لشاعر شاب» لـ «برند ألوي زيمرمان» لمشاهد المباني التي مزقتها الحرب، وذكريات الطفولة لأزمنة الحرب. إنها سيمفونية حديثة تجرّب أصواتاً بشرية وآلية نغمية. تحتوي المقتطفات التي اخترتها خطابات تحريضية لقادة متعصبين تماماً مثل كلام غامض متزامن للغات مختلفة تستحضر ترابطاً قوياً لأصوات راسخة في ذكريات الحرب للإنسان. يعتبر «شوشيا» من ناحية أخرى صديقاً عزيزاً لي. ألف قبل بضع سنوات موسيقى لأوبرا «ثلوج في أغسطس» صورت في «صورة ظليّة» مقتطفات من الأوبرا، عندما عرضت في يناير ٢٠٠٥ في دار الأوبرا مرسيليا. إن المجموعة المستقلة من موسيقى الفيلم التي ألفها «شوشيا» هي الأخرى شبحية ومثيرة للعواطف، خاصة في الناتج الفني للممرات المعزولة والمقابر. عززت موسيقاه الصور، لكن كان لها إيقاعها المعماري الخاص.

▼أبدعت في «صورة ظليّة» لمسة منمنمة

حادة، حيث ساد الصمت في جزء كبير من الفيلم. كانت هناك أيضاً عدّة أعيرة نارية طويلة لفرد وضع وسط مناظر طبيعية هائلة. نأخذ، على سبيل المثال، نهاية الفيلم، حيث تظهر ومعك كاميرا بين يديك، ماضياً نحو زوجتك وسط ريح قوية. على خلفية من أمواج بحر متلاطمة كانت هناك لحظات أخرى «عارية» للسماء، والجبال، والمراعي. هل توافق على أن حبّك للطبيعة قد لعب دوراً حيوياً في هذا الفيلم؟

– جاو زينجيان: حسناً، أعتقد أنّ حقيقة أنني ما زلت موجوداً هي نعمة من الطبيعة. إنّ حياة الإنسان هشّة تماماً مقارنة بطبيعة كليّة الوجود. إن لديّ ألفة عظيمة واحتراماً للطبيعة، إنها تمتلك قوّة تجذبني باستمرار. تعتبر روايتي «جبل الروح» (١٩٩٠) شهادة بقاء على قيد الحياة في بلدي بعد أن عشت مجاوراً للطبيعة دون أيّ شيء آخر لمدة خمسة أشهر. أنا موجود اليوم مادياً على الصعيد الداخلي بين الطبيعة والحضارة، لكنني أدرك فعلاً أنّ التواصل مع السابق أكثر من اللاحق.

▼ بخلاف أنك كنت المخرج وكاتب السيناريو في «صورة ظليّة»، كان «ألين ملكا» و«جان لويس دارمين» من استوديو «ترواينجل ميديترينيه» بمرسيليا، أيضاً مقيّدين بالفيلم كمساعدي إخراج. ماذا كانت تشبه عملية التعاون بالضبط، سواء فنياً أو تقنياً؟ هل يمكن أن تتحدث عن الروح التعاونية، التي تشاركتموها ثلاثتكم؟

– جاو زينجيان: أولاً وقبل أيّ شيء، فإن رحلة صناعة الفيلم كلها كانت طويلة وصعبة. لقد تطلبت قدراً هائلاً من الصبر، والمثابرة، والإصرار. كما واجهت من الناحية السوقية، كثيراً من العقبات. على سبيل المثال كان البحث عن مواقع تتوافق مع ما تخيّلته، يكلفني كثيراً من الوقت. وحين وجدتها في نهاية المطاف، كانت لا تزال هناك حاجة للمضي خلال كثير من الروتين الحكومي بين مختلف السلطات للحصول على إذن تصوير. كان شيئاً لا يصدّق. استغرق الفيلم ثلاث سنوات حتى يكتمل رسمياً. كان ذلك غير متوقع نظراً لصحتي الضعيفة في ذلك الوقت. صوّر معظم الفيلم في مرسيليا، كما صوّر أيضاً في باريس. كانت بعض أجزائه مستنسخة من تسجيلات فيديو سابقة لبروفاتي مع الممثلين التايوانيين خلال إنتاج أوبرا «ثلوج في أغسطس» في ديسمبر ٢٠٠٦ في «تايبيه». بدأنا التصوير في عام ٢٠٠٣، عندما كنت في مرسيليا. كانت مرسيليا في ذلك الوقت تستضيف «عام جاو زينجيان»، حيث أقيمت سلسلة من الأنشطة تتعلق بعملي الفني. كان هناك معرض على نطاق واسع للوحاتي ومسرحية «الرجل الذي يستجوب الموت» وأوبرا «ثلوج في أغسطس». شرعت في الفترات الفاصلة بين كل هذه الأنشطة في إخراج ورسم وكتابة، وتصوير «صورة ظليّة». موّلت مدينة مرسيليا الفيلم أيضاً، ضمن مشاريع أخرى. بالإضافة إلى إخراج الفيلم، فكرت وكتبت السيناريو. كما أنني أعددت المونتاج أيضاً، وهي عملية أخرى تستغرق وقتاً طويلاً. كان كلّ من «ألين ملكا» (٥) و«جان لويس دارمين» (٦) فنيين ممتازين من حيث تشغيل كاميرات التصوير. في الحقيقة، كان «ألين» و«جان لويس» صحفيي راديو وفيديو، قدّما أفلاماً وثائقية مستقلة أيضاً. التقيت بهما عندما كانا يتبعاني لفترة من الوقت، وهما يستعدان لتقديم فيلم وثائقي قصير عنوانه «طائر في المدينة» (٧)، الذي يعتمد على أنشطتي الإبداعية في مرسيليا. أصبحنا، تدريجياً، أصدقاء، ونتيجة حسن النيّة، عرضا المساعدة في صنع هذا الفيلم. وافقت. لم يكن هناك فعلاً، وفق شروط صارمة، سوى ثلاثة فقط يعملون بدوام كامل في الفيلم. عمل «ألين» و«جان لويس» بجدّ في هذا المشروع. وكان هناك الكثير ممّا يتعين القيام به، وقدر ضئيل جداً من القوى العاملة. علاوة على ذلك، ظللت أجري تغييرات حتى آخر لحظة من التصوير، لأنّه كان من المهم بالنسبة لذلك الفيلم رغم طبقاته الكاملة من هيكل السرد، الزمان، المكان، الفضاء، الصورة، علم النفس واللغة إلخ. فقد كان ينبغي أن يكون متماسكاً بصرياً وقويّاً. كانت عملية تحرير الفيلم عملية طويلة بشكل لا يصدق ومضنية، حيث استنفدنا كثيراً من الوقت والطاقة والمال في التفاصيل مهما كانت دقيقة. لم يكن في وسعنا توظيف مزيد من الموظفين المتفرّغين بسبب قيود الميزانية. في الحقيقة لم يكن الفيلم ليكتمل مهما كان لو لم يوجد كلّ هذا الدفء، والدعم الحماسي من الأصدقاء. وكما ترين فإن قائمة من ندين لهم والذين اعترفنا بفضلهم، التي ظهرت في نهاية الفيلم، شديدة الطول.

▼ ما هي الأفلام التي تجذبك، بشكل عام؟ هل هناك نوع معين من السينما أثّر في فنك الحالي؟

– جاو زينجيان: أنجمار برجمان، سيرجي ميخائيلوفيتش آيزنشتاين، فيدريكو فيلليني، بيير باولو بازوليني، آندريه تاركوفسكي. أزعم أنّ لديّ حنيناً لأفلام الأسود والأبيض من عصر الفيلم الصامت. شاهدت في أيام شبابي كثيراً من أفلام الموجة الفرنسية الجديدة، تماماً مثلما شاهدت الأفلام الإيطالية من الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي. مع ذلك، ليست هناك مدرسة خاصة من السينما أثّرت فيّ. وبصفة عامة، فإنني أستمتع بمشاهدة الأفلام بشكل هائل وأنا منفتح تماماً لطائفة واسعة من الخيارات.

▼ بماذا تعرّف السينما؟

– جاو زينجيان: السينما هي صيغة لكل الفنون. إنّها تشمل الجميع.

▼ لن يكون من السهولة بعد عرض فيلم

«صورة ظلّيّة» للجمهور العام. لماذا؟ وإلى أي مدى تمّ الافراج عنه حتى الآن؟

– جاو زينجيان: يرجع هذا إلى أنه لم يجد بعد موزّعاً تجارياً حتى الآن. استقبل فيلم «صورة ظلّيّة» عرضه الأول الطليعي في جامعة «إيكس–إن–بروفني»، قبل أن نرسل خطاب اشتراك في مهرجان كان للأفلام لعام ٢٠٠٦. كما شارك في مهرجان برلين الأدبي العالمي السادس في عام ٢٠٠٦. وفي شهر سبتمبر الماضي، عندما دعيت إلى جمعية نوتردام للفنون والأدب، «بين الوطن وقلب الأرض»، أحضرت الفيلم جنباً إلى جنب مع مجموعة من لوحاتي الجديدة مقدّماً ذلك للجمهور الأمريكي. في شهر نوفمبر تمّ الشروع في عرضه خلال المهرجان الدولي، الذي عقد في بيت الفن بسنغافورة للسينما التجارية لعروض خاصة بالأفلام المستقلة. كان ذلك هو عرضه الآسيوي الأول. كما سيعرض أيضاً على جمهور أوسع نطاقاً في كلّ من إيطاليا، وهونج كونج هذا العام. كان استقبال الفيلم دائماً غامراً بالحماس. ذلك هو السبب في أنني لا أعتقد أنّ الجمهور لا يرغب في مشاهدة أفلام معيّنة مؤلفة مستقلة تجريبية. بل يرجع الأمر بالأحرى إلى الآلية التي تهيمن على السوق وتكتلات قنوات توزيع ما يسمى «أفلام الفن». إنّ التقدم في تكنولوجيا السينما اليوم لا يضمن الحرّية في إبداع الفيلم. في مواجهة العولمة والطلب على الاستهلاك الثقافي الكبير، كان الأمر على العكس من ذلك تماماً. ممّا لا يمكن إنكاره، أنّ الأفلام تهدف إلى التسلية. لكنني أعتقد اعتقاداً جازماً أنّ الأفلام تشكّل صوتاً اجتماعياً وقناة للتفكير في القضايا والأحداث الهامة في حياتنا وتاريخنا. تعتبر الأفلام وسيلة إيجابية، وليست سلبية.

▼ما نوع الجمهور، الذي تأمل أن يجتذبه فيلم «صورة ظلّيّة»؟

– جاو زينجيان: الجميع.. وأيّ فرد! أودّ أن أشدد، في الواقع، على أنني لا أرغب في أن يكون هذا مجرّد فيلم نخبة. فيلم يعني فقط أولئك الذين يسمون «النخبة». ولا أعتزم تقديم أفلام حصرية لإمتاع المثقفين والفنانين. لا ينبغي أن يصنّف هذا الفيلم باعتباره فيلماً فنّياً. هذا فيلم تعبير فني حرّ ومفتوح، وينبغي أن يكون في متناول الجمهور العام العريض.

▼هل سيكون هذا الفيلم هو المشروع الوحيد فقط في مجال السينما؟ وما هي خططكم؟

– جاو زينجيان: لا. آمل أن يكون فيلم «صورة ظلّيّة» هو الأول. وإنني أعتزم الاستمرار في صناعة الأفلام، وأخطط فعلاً للقيام بذلك... أعتقد أنني سوف أستمرّ في متابعة السينما في هذا الاتجاه الفني والرؤيوي الخاص، تماماً كما فعلت في فيلم «صورة ظلّيّة». وفي الواقع، أتطلع في المستقبل إلى صناعة سلسلة أفلام قصيرة السمة، مع ممثلين إيطاليين مختلفين. وستكون هذه هي المرّة الأولى في العمل مع ممثلي مسرح كمجموعة فيلم. إنني مستثار من هذا المشروع الجديد في الوقت الراهن، ما زلت أفكر في جميع الإمكانيات الجديدة التي يمكن أن أكتشفها مع الممثلين الإيطاليين.

الهوامش:

٧«فيونا لورين»، التي أجرت الحوار، هي فنانة متعددة المواهب، تمتد أعمالها بين القصة، الشعر إلى الموسيقى والإخراج المسرحي. تكتب غالباً حول الفن المعاصر والطليعي من العروض المسرحية والسينما إلى الفن التشكيلي والمعماري. تقوم حالياً ببحث دكتوراه، وقد حصلت على بكالوريوس الآداب من جامعة كولومبيا والماجستير من جامعة نيويورك، وماجستير في الفلسفة من سوربون باريس. انتهت مؤخراً من ديوان شعر، وأنهت تحرير كتاب «صورة ظلّيّة»: الفن السينمائي لجاو زينجيان «(باريس ٢٠٠٧).(١)– نشرت قصيدة «طريق الطائر المتجوّل» بوصفها إطاراً لمجموعة لوحات من الأسود والأبيض، بواسطة «مطبوعات دي سيل» باريس ٢٠٠٣، وهي نسخة انجليزية نهائية للقصيدة. شارك في ترجمتها كل من «ندبير جس» و«فنيا لوري». ويمكن العثور عليها في «صورة ظلّيّة»: الفن السينمائي لجاو زينجيان، (باريس ٢٠٠٧) ص ٤٧–٧٠. كما يعمل جاو زينجيان بنفسه على ترجمة صينية تعتمد على نسخة الأصل الفرنسي.(٢)–كتب جاو زينجيان مقالة فيما يتعلق بفيلم «صورة ظلّيّة»، يستنبط فيها الإطار النظري لما يسميه «فيلم Tripatite». ترجمته من الصينية إلى الإنجليزية «مابل لي»، والمقالة تظهر في «صورة ظلّيّة: الفن السينمائي لجاو زينجيان» ص ٣٧–٤٦. لمزيد من المعلومات حول دافع جاو زينجيان لإنتاج هذا الفيلم، انظر مقال «مابل لي»: «تحديد سياق فيلم جاو زينجيان «صورة ظلّيّة». مركز MCIC للمعلومات (يناير ٢٠٠٨).(٣)– بعد أن أصبح جاو زينجيان ضحية للاضطهاد خلال «حملة معارضة التلوث الروحي» في عام ١٩٨٣، تنبه من الإشاعات إلى أنه قد يرسل إلى معسكرات العمل سيّئة السمعة في شنغهاي. وبعد الحصول على دفعة مقدمة من بضع مئات من العملة من ناشر في بكين، ذهب للاختباء سريعاً مرتحلاً على القدمين لما يقرب من العشرة أشهر التالية في غابات وجبال حوض «سينشوان» وقد اقتفى في وقت لاحق أثر هذه الرحلة في روايته «جبل الروح».(٤)–تشمل الممثلين «سلين يانج»، «فانيسا فوكو»، «لويس دارمين»، و«آرثر تاي–هوي لورت».(٥)–«ألين ملكا»، هو أحد كبار الصحفيين، وكاتب، وصانع فيلم تسجيلي مقرّه مرسيليا بفرنسا وله عدد من الكتب. كما أخرج فيلماً تسجيلياً عن أفغانستان. تعكس مقالته «سينما جاو زينجيان» تجربة تعاونه مع جاو زينجيان خلال تصوير فيلم «صورة ظلية». كتب النص الأصلي بالفرنسية، ويمكن الاطلاع على ترجمته الإنجليزية في «صورة ظلية: الفن السينمائي لجاو زينجيان». باريس ٢٠٠٧ (ص ٣٧–٤٧).(٦)–يعتبر «جان لويس دارمين» منتج فيلم مستقل، عمل سابقاً بوصفه صحفياً في راديو «جيزيل». مقرّه مرسيليا وشارك «إلين ملكا» في تأسيس بيت إنتاج الفيلم «ترينجل ميديترينيه».(٧)–هذا الفيلم التسجيلي القصير من إنتاج «ديجتال ميديا بروكشن». مرسيليا في عام ٢٠٠٣.



المخرج توفيق صالح:

المخدوعون.. يصور مأساة الفلسطينيين

القاهرة ـ حوار: خليل الجيزاوي

في عيد ميلاده الثمانين يروي أسباب عزلته وذكرياته المريرة عن فيلم الأيام الطويلة
المخرج توفيق صالح مواليد الإسكندرية في ٢٧ أكتوبر ١٩٢٦، حصل على ليسانس الآداب من جامعة الإسكندرية ١٩٤٩، وأخرج مسرحية توفيق الحكيم وهو لا يزال طالباً فأعجب به المستشار الثقافي الفرنسي فأرسله في منحة إلى باريس لدراسة المسرح، لكنه غيّر المنحة لدراسة الإخراج السينمائي وظل في باريس ثلاث سنوات، وعندما عاد إلى مصر تعاون مع الأديب نجيب محفوظ كمؤلف للقصة وكتب معه السيناريو، ثم أخرج أول أفلامه درب المهابيل ١٩٥٤، ونجح الفيلم وحصل على جائزة، لكنه لم ينجح في تحقيق إيرادات كثيرة، وظل بلا عمل لمدة سبع سنوات، وقدم فيلم صراع الأبطال ١٩٦٢، والمتمردون ١٩٦٦، ويوميات نائب في الأرياف ١٩٦٨، ورغم أن قائمة أفضل مئة فيلم في تاريخ السينما العربية تضم هذه الأفلام الأربعة، إلا أنه مُنع من العمل، فاضطر للسفر إلى سوريا ومنها للعراق، ولأن الأحداث ملك للتاريخ، فكان اللقاء وهذا الحوار:

▼ دعنا نبدأ من باريس.... كيف كانت الرحلة لدراسة المسرح؟

ـ ذهبت إلى باريس في منحة دراسية لدراسة المسرح لكنني قبل السفر غيرت المنحة إلى دراسة فنون السينما خاصة الإخراج، ولكني تهت في باريس، فلم أداوم في الدراسة في معهد السينما بباريس وفضلت أن أعلّم نفسي بنفسي وقد كان، وفي باريس طالت فترة إقامتي لمدة ثلاث سنوات، وكل ما حصلت عليه من علم ومعرفة بأصول فن الإخراج هو من فترة وجودي بباريس، لقد كانت هذه الفترة بمثابة ولادة جديدة لي فكراً وثقافة وعلماً وحلمت آنذاك بسينما جديدة ذات طابع خاص، رحلتي طويلة مليئة بالشقاء والعذاب والحب والفرح أيضاً، إنها حياة كاملة أبرز ما فيها متعة العمل رغم ندرته، مليئة باللعب الشيق واللذيذ فلكل مرحلة مذاقها وأسلوبها المختلف في الحياة فقد عشقت السفر وتعلمت الكثير منذ بداياتي الأولى خاصة عندما سافرت في مطلع شبابي إلى فرنسا، عندئذ أدركت أنني لم أتعلم شيئاً يذكر في مصر، ورأيت عالماً مفتوحاً وأفقاً حافلاً بالثقافة والأدب والفن.



توفيق صالح

▼ توفيق صالح محسوب على اليسار..... هل انضممت إلى أي حزب؟

ـ هذا صحيح أنا محسوب على اليسار لأن كل أصدقائي ومن أعاشرهم ينتمون إلى تيار اليسار، ولكن هذا لا يعني أنني أنتمي إلى حزب يساري لكن لو كنت قد فكرت في الانضمام إلى حزب، كنت بالتأكيد سوف أنضم إلى حزب التجمع؛ لأنه أقرب الأحزاب إلى عقلي؛ ولأنه التنظيم الوحيد الذي أؤمن بأفكاره وبرنامجه يتوافق مع رؤيتي وقناعتي؛ لكنني مؤمن بالفكر اليساري المستنير، وطوال رحلتي كانت أقوى صداقاتي من قلب هذا التيار منهم صلاح جاهين ويوسف إدريس ونجيب محفوظ، ولولا هؤلاء ما تحملت الصدمات التي تلقيتها في حياتي، ولكن بعد الثمانين من عمري فإن كل ما يُهمني الآن بعيد جداً عن السياسة.

▼إذن كيف ترى علاقة المثقف بالسلطة كما طرحتها في فيلميك صراع الأبطال والمتمردون ؟

ـ المثقف يقع عليه عبء كبير وواجب تجاه وطنه ويجب أن يلعب دوراً في عمليتي التقدم والإصلاح، وكان ذلك واضحاً في صراع الأبطال، لكنني أرى أن هناك ثلاثة أنواع من المثقفين، فهناك قلة لا تزال تجاهد من أجل التطوير والارتقاء، في حين أن هناك الكثيرين الذين نراهم بأم أعيننا وهم يتساقطون في بحار التنازل من أجل أوهام، قدمت رأيي في المتعلمين المجتمع في فيلم صراع الأبطال، حيث قدمت طبيباً لا يرى لنفسه عملاً إلا في الريف، حيث الفقر والجهل والتخلف، وفي فيلم المتمردون قدمت نموذج المثقف الذي لا يزال يعيش في الأحلام البرجوازية، ولكنه من خلال تجربته في المصحة التي كان بها والتي قاد فيها التمرد، هناك تطور وتعلم كيف يكون مع المجموع، نموذج المثقف الثالث، قدمته في فيلم يوميات نائب في الأرياف، هو وكيل النيابة في الأرياف الذي يُراقب ما حوله في الريف وبقدر المستطاع لا يتدخل في أمور الناس، وفي مرحلة متأخرة يتنازل عن قيمه وينفذ ما تطالب به البيروقراطية.

عبد الناصر وافق دون حذف كادر واحد

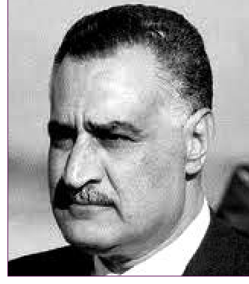
▼كيف وافق عبد الناصر على عرض فيلم يوميات نائب في الأرياف رغم انتقادك للحقبة الناصرية ؟

ـ هذا ما حدث بالفعل ولولا تدخل عبد الناصر، ما خرج الفيلم للنور، خاصة أن وزير الداخلية شعراوي جمعة اعترض على الفيلم، حيث كوّن لجنة من أعضاء اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكي لمشاهدة الفيلم بالإضافة لضباط مباحث وزارة الداخلية؛ وقالوا لقد قدمت صورة مُشوهة لرجل الشرطة وكانوا كلما يطلبون مني حذف أي مشهد كنت أرد على الفور إن هذا من تأليف توفيق الحكيم، وهو من أهم من يكتبون في مصر، وكتابه يُدرّس في الجامعات، وأنا لا أستطيع أن أحذف أي مشهد؛ لأنني سوف أحاسب على كيفية نقل الرواية إلى السينما، فأمر وزير الداخلية بشراء عدة نسخ من الرواية ووزعها على أعضاء اللجنة لقراءتها قبل عرض الفيلم واكتشف الوزير أثناء العرض ـ وكان قد قرأ الرواية أيضاً ـ أن الرشوة كان المفروض أن تُقدم للقاضي الشرعي لإرجاع زوجة الفلاح كما جاءت في الرواية، لكنني نسبتها في الفيلم إلى مأمور المركز، بعدها أمر وزير الداخلية باجتماع اللجنة المركزية كلهم، وحضرت اللجنة العليا للاتحاد الاشتراكي بكامل عددها وهم ١١٢ فرداً، كما حضر نصف ضباط وزارة الداخلية لمشاهدة الفيلم في دار سينما مسيس الساعة الواحدة ظهراً حتى تنتهي قبل الثالثة عصراً للموافقة على عرضه أو رفض العرض؛ لأن الفيلم من إنتاج مُؤسسة السينما برئاسة الأديب عبد الحميد جودة السحار، ويومها كنت أقف بجوار السحار في استقبال الضيوف وحضر مندوب رئيس الجمهورية وهو سامي شرف رئيس مكتبه وهمس السحار في أذني قائلاً: إن نتيجة هذا العرض إما أن تدخل الاعتقال أو تدخل التاريخ!!!

المهم بالطبع عرف عبد الناصر بهذا الاجتماع في نفس اليوم فاتصل بي مكتب وزير الثقافة ثروت عكاشة للحصول على نسخة لرئاسة الجمهورية، وشاهد عبد الناصر الفيلم مساء يوم الخميس في منزله، وصباح الجمعة خرجت سيارة من رئاسة الجمهورية إلى منزل السحار، وهناك قالوا لهم إنه في جامع الحسين لصلاة الجمعة، فتوجهت السيارة إلى مسجد الحسين وأخرجوا السحار من صلاة الجمعة إلى مكتب رئاسة الجمهورية وهناك تسلم قرار عبد الناصر، بعرض الفيلم دون حذف كادر واحد وجاء في قرار عرض الفيلم أنه إذا صنعت مؤسسة السينما أربعة أفلام كل سنة وفي نفس مستوى هذا الفيلم فإن رئاسة الجمهورية ستضاعف ميزانية مؤسسة السينما وهكذا عرض الفيلم وبعدها حصلت على وسام النيل من الطبقة الأولى في عيد العلم عام ١٩٦٧ عن فيلمي المتمردون، وكان ذلك بمثابة تقدير لي من الدولة.

▼هل بعد هذا الانتصار تفتحت أمامك الأبواب المغلقة ؟

ـ العكس هو الذي حدث، فلم أجد فرصة واحدة للعمل في القطاع العام ولا الخاص، ووصلت لأقصى حالات الغضب وقلت لعبد الحميد جودة السحار سوف أهاجر فقال لي: نحن لا نريد أفلامك؛ لأنها تجلب المشكلات، علماً بأن السحار هو رئيس مؤسسة السينما وفي يده كل المفاتيح؛ لأنهم اعتقدوا أنني انتصرت عليهم، ومن هنا أصبحت بيني وبين إدارة مؤسسة السينما خلافات كبيرة؛ لدرجة أنهم منعوني من العمل وعدم إسناد أي فيلم لي لإخراجه، بل فصلوني من وظيفتي لتدريس مادة الإخراج في معهد السينما وكنت أول أربعة مخرجين يتم


عبد الناصر


توفيق الحكيم


صلاح جاهين

تعيينهم وهم: توفيق صالح وصلاح أبو سيف وأحمد بدرخان ويوسف شاهين.

تصوير القباب الذهبية

▼ هل كان الخلاف مع مؤسسة السينما بسبب تكلفة فيلمك الجديد «المخدوعون»؟

ـ عندما عرضت فكرة فيلم «المخدوعون» عن رواية الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني «رجال في الشمس» ولأن جزءاً من أحداث القصة يدور في العراق، فقد طلبت السفر للعراق لمدة أسبوعين لأتعرف على جغرافية المكان حتى أتمكن من كتابة السيناريو، وافقوا ولكنهم قالوا: عليك بالشركة العالمية للإنتاج السينمائي برئاسة فتحي إبراهيم لأنها متخصصة في إنتاج الأفلام المشتركة، وكان التفكير بأن ينتج الفيلم مشاركة بين المؤسسة المصرية للسينما والمؤسسة العراقية واستدعاني رئيس الشركة العالمية للسينما وقال لي: أريدك أن تذهب إلى العراق لكي تصور القباب الذهبية للمراقد من أجل الحصول على دعم مالي كبير من العراق!

عندما فوجئت بهذا الكلام أخبرته: إن الفيلم أبيض وأسود لأنه يتناول موضوع القضية الفلسطينية بشكل رمزي من خلال ثلاثة شباب يحاولون العبور إلى الكويت بشكل غير رسمي يحثاً عن لقمة العيش، فرفض.

بعدها اتصلت بي الإدارة الجديدة لشركة «فيلمنتاج» للتعاقد على أي فيلم، عرضت من جديد فيلم «المخدوعون» قالوا انتظر نحن في انتظار وفد سينمائي عراقي سيصل للقاهرة بعد أيام قليلة، عندما حضر أعضاء الوفد العراقي رفضوا فكرة عمل فيلم مشترك عن القضية الفلسطينية، وقالوا: نفضل التعاقد معك على فيلم بالألوان يحكي قصة الأميرة قطر الندى بنت ابن طولون ورحلتها إلى بغداد للزواج من الخليفة العباسي.

▼ كيف تعاملت مع السينما السورية؟

ـ ذهبت لقضاء عدة أيام في سوريا مع عائلتي وهناك تقابلت مع أحد المسؤولين في مؤسسة السينما السورية فكتبت مع صديقي الكاتب سعد الله ونوس مشروع فيلم عن الأوضاع العربية، وتقدمت بالفكرة إلى لجنة القراءة للموافقة، فأصدر وزير الداخلية قراراً بترحيلي من سوريا لأنه اعتبر هذا الفيلم خطراً وأيضاً أوقف سعد الله ونوس من وظيفته في إدارة المسرح.

وتدخل وزير الثقافة السوري وتم تسوية الموضوع وإنهاء المشكلة وطلبوا مني أن أرشح موضوعاً آخر، في هذه الأيام وقعت مذبحة أيلول الأسود بين الأردنيين والفلسطينيين، وفجأة مات عبد الناصر، وكان حزني شديداً على عبد الناصر وخوفي أشد على مصر، في لحظة تأمل وتفكير عما أنهى بشاعة للفلسطينيين في الأردن، عادت إلى ذهني قصة غسان كنفاني، فتقدمت بها إلى مؤسسة السينما التي وافقت عليها على الفور لإنتاج الفيلم عام ١٩٧٢، وكنت عام ١٩٦٧ قد أخرجت فيلم السيد البلطي قصة صالح مرسي الذي مُنع أيضاً من العرض في دور السينما.

اللي مالو وطن ...... مالو قبر

▼ كم استغرقت من الوقت في كتابة السيناريو؟

ـ كتبت سيناريو الفيلم بسرعة شديدة، لم أكتب بها من قبل، ربما من حالة شدة الغضب، ومن توابع أحداث الأردن، وحزني الشديد على وفاة عبد الناصر، من هنا جاءت الرغبة لكتابة فيلم «المخدوعون» برغبة أن أحرك شعور المشاهدين إلى الغضب، وطبعاً في محاولة أن يفعل هذا الجمهور شيئاً، وبالطبع نجحت في إثارة المشاهد إلى الغضب ولكن لا نزال صامتين في الغضب ولم نفعل شيئاً حتى الآن.

وشخصيات الفيلم الفلسطينية التي تحاول الوصول للكويت خُدعت من سنوات طويلة عندما قيل لهم اخرجوا من فلسطين وسنعيدكم لها بعد خمسة شهور، وهكذا ظلوا سنوات طويلة في المخيمات، هؤلاء جاءت قمة خديعتهم لأنهم سلموا مستقبلهم وحياتهم إلى قائد ناقص الرجولة، هذا القائد هو سائق الشاحنة الفلسطيني الذي أصيب بانفجار شظايا قنبلة، أفقدته رجولته! وهنا تأتي دلالة العنوان: أن من يُسلم مصيره إلى قائد، يجب أن يعرف قدر هذا القائد ومدى صدقه!

وبعد إنتاج فيلم «المخدوعون» ١٩٧٢ من إنتاج مؤسسة السينما السورية جاءتني دعوة للتدريس في معهد التلفزيون العراقي لمدة شهر قبلت الدعوة وخلال هذا الشهر عرضوا عليّ العمل في أكاديمية الفنون كأستاذ لمادة الإخراج واستمر هذا سنوات طويلة بعدها انتقلت للعمل في مؤسسة السينما العراقية.

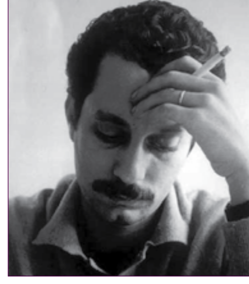
▼ هل تم الضغط عليك لإخراج فيلم الأيام الطويلة؟

ـ يهز رأسه مُؤكداً بالنفي: لا! يصمت قليلاً، ثم يقول: لكن بداية الموضوع أن المرحوم أحمد عباس صالح الكاتب المصري كان موجوداً للعمل بالعراق، وهو الذي كُلف بكتابة السيناريو أولاً، بعد أن كتب القصة الشاعر عبد الأمير معله، وقد روى أحداثها له صدام حسين بنفسه، فاعتذرت أولاً، ولكن أحمد عباس صالح ترك العراق؟؟!! ليعيش في لندن مع أولاده، ولم يكتب حرفاً في السيناريو، فطلب مني صديق عراقي كتابة السيناريو وإخراج فيلم «الأيام الطويلة» قبلت وكتبت سيناريو الفيلم خلال شهرين، وبدأت الإعداد لإخراج الفيلم، وخلال تصوير الفيلم أصبتُ بحادثة أثناء التصوير فكُسرت ساقي، وتوقفت شهرين، ثم استأنفت التصوير مرة أخرى، وعُرض الفيلم ١٩٨٠.

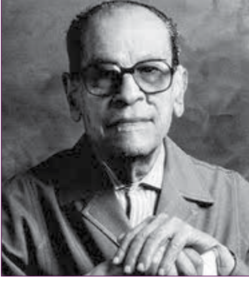
وأنا لم أخرج فيلم الأيام الطويلة

مُضطراً، ولا يوجد ما يسيء إليّ في الفيلم، وليس صحيحاً ما أشيع آنذاك من أنني بعت نفسي مقابل مليون دولار، كل ذلك كذب ومحض افتراء، وحقيقة الأمر أنني كنت أتسلم راتباً جيداً من مؤسسة السينما العراقية، وكتبت عقداً كمكافأة لإخراج الفيلم لهذا كل ما حدث، لكن لو كنت حصلت على مبلغ المليون دولار لوجدتني في حالة أحسن مما تراني عليها الآن!!!

هل أذكر أن خلال تلك الفترة، بداية الثمانينيات، كان معظم الكُتّاب والشعراء التقدميين يأتون إلى بغداد للمشاركة في مهرجان المربد الشعري كل عام، أنا لم أتخل عن رؤيتي ولا قناعاتي، بدليل أنني لم أنفذ إلا ٥٠٪ مما كنت أحلم به، ولكن الظروف التي صادفتني في مجال السينما حرمتني من فرصة العمل؛ لأكثر من هذا العدد، ولقد أعلنت منذ سنوات وأكثر من مرة توقفي عن العمل في السينما رفضاً لمستوى ما يحدث في مجالها من أمور، وما وصل إليها من مستوى رديء، أما عن الفيلم فهو يحمل فكراً وموقفاً سياسياً، فهو يجسد لحظة هروب شاب يبلغ من العمر ١٩ عاماً حاول قتل رئيس الوزراء واستمر في النضال وهذا الشاب هو صدام حسين، والفيلم عرض يوم عيد الثورة في كل السفارات العراقية بالعالم، ونجح نجاحاً باهراً، لكنه أثار لغطاً في أوساط المثقفين وفي تقديري الفيلم مُجرد تجربة سينمائية لا تستحق كل هذا الضجيج لكن معذرة لا أستطيع أن أشوه أو أسيء حتى لمن ذبحني مرات ومرات، لكنني آنذاك توصلت إلى ضرورة الابتعاد عن الوسط السينمائي المصري وبالفعل سافرت إلى سوريا ثم العراق لكنهم لم يتوقفوا عن ملاحقتي وفي تصوري أن كل عمل قدمته كان يحمل تجربة جديدة في بناء ولغة الفيلم، والعمل الوحيد الذي شعرت معه بالنضج كان المخدوعون وقد حقق نجاحاً كبيراً خارج مصر، علماً بأن سوريا باعت


غسان كنفاني


يوسف إدريس


نجيب محفوظ

الفيلم لمؤسسة مصرية للسينما لكنهم رأوا أن الفيلم لا يرقى لمستوى العرض ووضعوه في المخازن حتى تآكل!!!

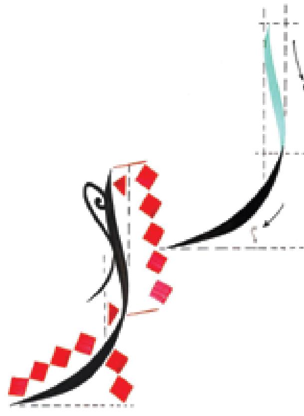
▼ هل هذا الصمت الطويل يكشف أن هناك مؤامرة على استمرارك في العمل؟

ـ نعم، للأسف رفض المنتجون إسناد أي عمل لي بعد فيلم درب المهابيل رغم أنه حاز إعجاب جموع المثقفين، وأؤكد أنه كان هناك شبه اتفاق بين السينمائيين على محاربتي في عملي!! وعندما فاز الفيلم بجائزة بعد خمس سنوات بدأت الأنظار توجه إليّ من جديد، وعرف السينمائيون أن هناك مُخرجاً يمتلك فكراً ورؤية، الأمر الذي دفع عز الدين ذو الفقار لترشيحي لإخراج فيلم من إنتاج شركته، وعندما قدمت فيلم صراع الأبطال عملت على نجاح الفيلم جماهيرياً، في ذات الوقت عزمت على تقديم رؤية مختلفة من خلال التكوين والمونتاج للحفاظ على رؤيتي تجاه الصورة السينمائية وخلق إيقاع أسرع، وبالفعل نجح الفيلم لكن خرجت اتجاهات بعينها مرة ثانية لمنعي من العمل واكتشفت فيما بعد أنه كانت هناك خطة مُحكمة موضوعة كي أتوقف عن العمل، وكذلك عن التدريس في معهد السينما لدرجة أنني فكرت في الهجرة، إلى أن تغيرت إدارة القطاع العام وتعاقدوا معي على فيلم «المتمردون»، وعندما عُرض الفيلم تعالت أصوات من السينمائيين وقاموا بتشويه الفيلم بحجة أنه دون المستوى ولا يجوز طرحه في الأسواق، هنا كدت أصاب بالجنون؛ لأنني عرفت من كان وراء تلك الحملة الضارية ضدي، ولن أزيد حرفاً بعد ذلك.

وأنا بطبيعتي أحاول أن أكون بعيداً عن الأضواء، خصوصاً أنني توقفت عن العمل السينمائي سنوات طويلة وبإرادة مني؛ لذلك أهملتني وسائل الإعلام في المدة الأخيرة، ولكن الذين يهتمون بالسينما الجادة تذكروني، فتم تكريمي بمهرجان مُراكش الدولي وحصلت على الجائزة الذهبية الأولى كأحسن مخرج.

▼ وكيف ترى حال السينما العربية اليوم؟

ـ جيلي كان يحلم بتغيير ظروف حياتنا من خلال السينما باعتبارها أسلوب عرض ومناقشة ظروف المجتمع المصري ولكن هذا الجيل الذي تعلم في معهد السينما كان يطلب الشهرة والعمل السريع وكثيرون منهم ارتبطوا بالتجار السيئين في سوق السينما ولم ينتظروا الفرصة؛ لتحقيق ما يفيدهم ويفيد مجتمعهم ولذلك مستوى السينما المصرية الآن رديء، ويُصيبني بالحزن الشديد، ولكن برغم هذا، فأنا أعتقد أن السينما الآن بدأت خطوات صحيحة لا تزال بطيئة وقليلة نحو التغيير المنتج الحقيقي الآن للسينما هي محطات الفضائيات ولابد أن ينتج عن ذلك من وقت لآخر أعمال طيبة تكون هي الطريق إلى التنافس مع ما هو أفضل منها.



العنونة وتمظهراتها في النص الإبداعي

النصوص الإبداعية العربية نموزجاً

كمال عبد الرحمن

غدت العنونة مطلباً مهماً للناص وهو يحاول تقديم نصه للقارئ كونها تؤدي دوراً فعالاً في العملية الأدبية إبداعاً ونحوية، وهي – أيضاً – جزء لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى الناص لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة(١).
وتمثل العنونة انطباعاتنا الأولى عن تحقيق هوية النص وكشف الوجه الآخر لباصرة التخيل التي قد تستنفر من خلالها مجموعة الحواس المادية والمعنوية لبلورة رؤى وأفكار الكتابة التي تشير إليها العنونة بأصابع التأويل، وهكذا تمتد خيوط التكهن من حافة العنونة أو تبهرجاتها أو انطوائياتها إلى الغائص من المتن، حيث تشي هوية النص بإحداثياتها أو تغلق بواباتها السرمدية بوجه محاولات الكشف هذه من دون منحها خيطاً من نسج الكتابة قيد التحليل والمقارنة.

من هنا فإن عملية تلقي العنوان تخلق مسافة ما أثر بين العمل وعنوانه بما يمنح الاثنين استقلالاً هما النسبي، إذ يستقل العنوان بمقاصد نوعية يفرض اتصالاً أولياً نوعياً بين المرسل والمتلقي، ومن ثم، فإن على القراءة أن تنظر للموضوع من زاويتين، في الأولى تنظر إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة لها استقلالها الدلالي الخاص، وفي الثانية تنظر إلى التعالقات التي تربط هذه البنية ببنية النص(٢).
وثمة تساؤلات التي تطرح نفسها هل تتشكل العنونة تحت سلطة وعي ذاتي (داخلي) أم تقع تحت أسيجة افتراضات (خارجية) تجعله – العنوان – الموشور الذي تنعكس من خلاله الصورة، لتأخذ أبعاداً جديدة من رئة التمثيل العام القادر على رسم مخيلة للنص المنفرد أو مجموعة بأكملها، ثمة سلطة مفترضة – أيضاً – يزعم الناص من خلالها أن وعياً خاصاً (الكتابة – القراءة) يمكن أن تقع تحت طائله عنونة نص أو مجموعة نصوص، ما فهل لهذه العنونة سطوة تحتوي لعنوانات داخلية متفرعة. لذلك صارت العنونة معضلة بحد ذاتها وبخاصة – حسب زعم بعض الكتاب – أنها ملزمة بالإفصاح عن سواها أو تكرار نفسها حرفياً ضمن نص معين، فهل يكفي عنوان فلسفي للكتاب كي نقول إن الكتاب أو المجموعة فلسفية، فوفق الأعراف التقليدية للتقييم القرائي للنص اعتدنا افتراضاً أن العنوان الخارجي (الرئيسي) هو تمثيل لأفضل نص في المجموعة لكن استراتيجية العنوان تطورت، فعلى عكس ذلك تماماً صارت مسألة العنونة تتخذ لها بعداً فلسفياً جديداً لا يقدم أفضل نص داخلي بل لا يمثل أي نص من نصوص المجموعة على الإطلاق.
وهكذا ظهرت العنونة على أنها إشكالية حقيقية وما زال الأخذ والرد بها قائمين، وعلى الرغم من كل هذا فقد تتشكل العنونة تحت تأثير فلسفي مزدوج في (العام –

الخاص) خارج المتن وداخله. وإذا سلمنا جدلاً أن العنونة (الداخلية) ليست سوى حاجة نفسانية يروي بها ظمأ الناص في حالة ما أو حالات إلى أرقى تمثيل حضوري فاعل لتقديم المعنى الخاص بتحريض الحواس الملموسة وغير الملموسة واستنفارها لجلب الاهتمام إلى الغائص من النص، وبمزعوم الناص أن للعنوان تأثيراً سيكولوجياً (نفسانياً) على المتلقي بالطريقة التقليدية التي غادرها البعض دون رجعة (الكتاب يعرف من عنوانه)، ولو مشينا بهذا الرأي لانتفت الحاجة لهذه الدراسة، فإذا كان عنوان الكتاب (الأنهار) فإنه يتحدث عن الأنهار وليس الصحراء مثلاً، وفي عنونات كهذه يكون وجه المتن أو ناصيته عارياً من دون أن تكون للعنوان قدرة على إلباسه زيّ التكهن والافتراض، تسقط هنا فلسفة العنونة وتتلاشى الحاجة إلى بهرجة ناصية المتن أو تصنيع عنونة أو إدخالها في دوائر التخيل والتحريض والترميز، فيتحول العنوان في تشكيلة تقليدية رتيبة إلى فزّاعة كلام تقف بحياد سلبي على مفترق طرق المتن.

لكن العنونة لم تعمه بهذه السذاجة فقد واكبت تطورات النص وصارت تمثل وعياً كتابياً عالياً يرقى بالنص إلى فضاءات (رمزية) ملغزة خاصة، من هنا ينبغي عدم تجاوز هذه الإشكالات وبخاصة أن بعضها – العنونات – تمتاز باعتمادها الرمز تحت تأثير انزياحات مشفرة بأنماط فيها الصورة التشبيهية والصورة الكنائية والصورة المجازية (٣). ولسنا هنا بصدد مناقشة مستويات الرمز بقدر تخيلنا لآليات تفعيل الرمز على أنها تخرج من مستويين، الأول (داخلي) وهو صوت (الأنا-الذات)، والثاني (خارجي) وهي مجمل الضغوط الخارجية وهي أيضاً صوت (الأنا-الآخر) وسلطته على الذات.

ولن يكون بمقدورنا الخروج ببساطة هكذا من دائرة العنونة بعد أن دخلناها بيسر وسهولة، الخروج شائك وصعب، والعملية هذه تجري من طرف المرسل وهو يؤم ببناء المرسلة بحثاً عن الاستقلال الذاتي في توليد الدلالة، وهذا ما يعنيه بول ريكور بـ«إمكانية انفتاح النص على قراءات متعددة» (٤) مفتوحة بلا نهائية وفي هذا المنعطف «يتداخل حق القارئ بحق النص في نزاع يولد حركية التأويل برمتها، إذ يبدأ التأول حيث ينتهي الحوار» (٥)، ومن هنا تبرز فلسفة المرسل في بناء مرسلته/ العنوان بناء مفتوحاً وانزياحياً قادراً على التحول الدلالي الذي لا يحدث في العلامة اللغوية المباشرة، الأمر الذي يترتب عليه اختلاف تلقي العنوان والاستجابة له تبعاً لمدى الشعرية التي يحملها العنوان.

ولنا أن نذهب الآن إلى زاوية من زوايا العنونة تلك التي نادراً ما التفت إليها أحد من الدارسين وهي (العنونات الطاردة)، والعنوان الطارد بحد ذاته فلسفة يشكلها الناص على هيئة (تضاد أو تعاكس) لدلالاته على المتن أو مشروعه الكتابي، لإبعاد ذهن المتلقي عن إدراك المتن من عنوانه دون الوصول إلى أعماق النص.

ومما لا شك فيه أن المسافة بين المتن والعنوان ليست أرضاً بكراً أو بوراً بآن واحد، أي بمعنى آخر أن هذه المسافة تقع دائماً تحت طائل الحفر والتنقيب وفق تأثير فلسفات تشكيلية عدة، بعضها يقرب المسافة بين النقطتين (العنوان والمتن) والآخر يبعد المسافة، وثالث يلغمها، ورابع يسيجها بالتأويلات، وهكذا إلى آخر ما تعاني منه مسألة العنونة باتجاه آفاق رمزية جديدة تخرج هذه العنونة من وظيفة الخادم أو البواب أو المؤشر بأصبع السذاجة إلى تفعيل تكميلي لآلية المتن، تلك الآلية التي فضحتها سذاجة العنوان ووشت بأسرارها بطريقة تجعل المتلقي يكتفي باستعراض العناوين دون الحاجة إلى أن يتعب توقعاته في فك الأغلفة الداخلية وقراءة المسرد إذا كان كتاباً فيه عنونات (داخلية) فرعية أو قراءة سطوره الداخلية إذا كان نصاً منفصلاً.

وفي حقيقة الأمر لا تقف فلسفة تشكيل العنونات عند حد معين، فهي تتطور مع تطور الزمن والرؤى والثقافات والأفكار وسوى ذلك مما له علاقة بالعنونة، لكننا قد نتمكن من رصد بعض أسرار تشكيلها على النحو الآتي:

تشكيل العنوان التقليدي:

وهذا لا يعني أن هذه العنونة قد تتشكل على السذاجة أو البداهة أو تراجع الوعي، ولكنه –التقليدي- قد يكون بحاجة مباشرة للتأثير والتأشير القريب في محاولة لخلق حالة تماه بين العنونة والمتن، وإن كان العنوان التقليدي في بعض حالاته يؤسس على التقريرية والمباشرة دون الوصول إلى حالة التماهي التي يتمناها الناص في تشكيلاته الكتابية (أي من الحافة الأمامية للعنوان حتى الحافة الأخيرة للنص)، وهكذا تختلف المقاييس في تقييم هذه العنونة، فمثلاً علينا أولاً أن ندرك أن مسألة (فلسفة العنوان) قد جاءت متأخرة وأغلبها تأسس في عصرنا الحاضر، أما في السابق فلا تجد من يهتم بإشكاليات العنونة، ومثال على ذلك (قصائد المعلقات) بخاصة والشعر الجاهلي عامة، وما تبع ذلك من فترات ومراحل زمنية كان الكتاب في الغالب يدور حول نفسه في رحلة البحث عن عنوان حتى إن بعضهم يسمي (ملحمة جلجامش) بـ(هو الذي رأى) هذه الجملة المرحلة من الكلمات الثلاث الأولى للملحمة، وسميت بعض القصائد بقافيتها أو حسب تشكيل القصيدة مثل (رباعيات الخيام) وغير ذلك.

والعنوان التقليدي يعرف بـ(العنوان أو العناوين الخطابية) التي تحيل على النص ذاته وعلى موضوعه في آن معاً، ويكون العنوان جزءاً من بنية النص، وعنصراً مهيمناً فيه (٦) وينطوي تحته نوعان من العناوين هما:

١- العناوين التجنيسية التي تؤكد انتماء نص ما إلى جنس معين، ويسميها جيرار جينيت بـ (العنوان الشكلي) (٧).

٢- العناوين التي تحيل على النص (٨) ذاته، بشكل مباشر أو شبه مباشر.

ونأخذ أمثلة في التشكيل التقليدي، فـ (الأيام - طه حسين - مصر) لم يجد العبقري حسين عنواناً لأيامه (ذكرياته ومذكراته) سوى التشكيل التقليدي (المتماهي مع المتن) وهو (الأيام) وقد نجح في ذلك. و(يوميات نائب في الأرياف - رواية - توفيق الحكيم - مصر) وهنا للعنونة فعلها كما في (الأيام)، ونذكر في هذا التشكيل أيضاً:

(الطالب المنكوب - رواية - عبد المجيد الشافعي - الجزائر) و(حيرة سيدة عجوز - قصص - مهدي عيسى الصقر - العراق) و(الطريق / أولاد حارتنا - روايتان - نجيب محفوظ - مصر) و(الجسر - مجموعة شعرية - طلال عبد الرحمن - العراق) و(قصص - مجموعة قصصية - عبد الوهاب النعيمي - العراق) و(حالات - قصص - محمود جنداري - العراق) و(التفكك - رواية - رشيد بوجدرة - الجزائر) و(قصص من نينوى - مجموعة قصصية مشتركة لـ (١٥) قاصاً من نينوى - العراق) و(الجبل الأبيض - قصص - أمجد توفيق - العراق) و(الطلع - قصائد - ساجدة الموسى - العراق) و(قالت لي السمراء - قصائد - نزار قباني - سوريا) و(شرق المتوسط - رواية - عبد الرحمن منيف - السعودية) و(الأصابع - قصائد - علي الشرقاوي - البحرين) و(عذابات يوسف بن محمد - قصائد - إسماعيل الوريث - اليمن) و(مذكرات بحار - قصيدة طويلة - محمد الفايز - الكويت) و(أباطيل - قصص - هدى النعيمي - قطر) و(أوراق الخريف - قصائد - ندرة حداد - سوريا) و(العصافير وظل الشجرة - قصائد - علوي الهاشمي - البحرين) و(خطوة أخرى - قصائد - فوزي الطائي - العراق) و(أغنية ضد الحرب - قصائد - حكمت النوايسة - الأردن) و(الحريق - رواية - نور الدين بوجدرة - الجزائر) و(قنديل أم هاشم - رواية - يحيى حقي - مصر) و(موسم الهجرة إلى الشمال - رواية - الطيب صالح - السودان) و(ريحانة - رواية - ميسون صقر - الإمارات) و(الناس في بلادي - قصائد - صلاح عبد الصبور - مصر) و(في سبيل الزواج - رواية - محمود أحمد السيد - العراق) وإلى ذلك من عنونات.

ويبدو لنا أن مسألة التشكيل التقليدي للعنوان فيها أكثر من دال، أي دالين يتبادلان سلطة التشكيل من المتن إلى العنونة، ومن العنونة إلى المتن، ففي النصوص التاريخية والتراثية والعلمية التي تتحدث عن شخصية مثلاً، غالباً ما يتشكل العنوان من ذاكرة المتن، فالكتاب الذي عنوانه (عنترة بن شداد - للأصمعي) مثلاً أيضاً يكون عنوانه مرحلاً مباشرة من شخصية (عنترة) حيث تطغى الشخصية على العنوان وتفرض عليها حضورها في فلسفة التشكيل مباشرة، هذا هو الدال الأول، أما الدال الثاني فهو فلسفة استخراج المتن من العنوان، ونحن نعلم أن العنونة قد تتشكل في واحدة من هذه المراحل (العنوان قبل النص) أو (العنوان أثناء كتابة النص) أو (كتابة العنوان بعد تشكيل النص) وهناك أمثلة على كتابة المتن على العنونة لم نذكرها اختصاراً.

تشكيل التضاد:

وهذا التشكيل أكثر حضوراً وفاعلية في النص الإبداعي بشكل عام والنص الشعري بشكل خاص، ذلك أن العنوان الإبداعي خرق وانتهاك لمبدأ العنونة التقليدية إذ «ليست العنونة في الشعر مثلاً - مرتبطة كما في التصوير التقليدي باختزال النص، بل يمكن أن تكون العلاقة تقابلية أو انزياحية، ولا تكون بالضرورة ائتلافية» (٩). والعنونة بهذا المفهوم تحيل إلى نوع من بناء الروابط بين طرفي (الحامل) و(المحمول) سواء أكانت هذه الإحالة تتخذ صيغة التضاد أو التقابل أو التوازي أو التماثل أو التنافر (١٠).

كما يخلق في بعض تصوراته جدليات بين الاتجاه وعكسه بين الشيء وضده وقد تتشكل هذه الجدلية بين طرفين متغايرين لم تنقطع الصلة بينهما بل يجهد ينقب في الحدود الفاصلة بين هذا وذاك ثمة ذبذبات قرائية تنتقل جيئة وذهاباً بين الطرف الأول ونقيضه الطرف الثاني، وسرعان ما تتشكل هذه الذبذبات على هيئة جدلية قائمة بين طرفي التناقض، فمن تلاقح الليل والنهار يولد الفجر الذي هو ليس ليلاً ولا نهاراً، وهكذا مثلاً من تشكيل التضاد في (المغني الصامت - قصص - كمال عبد الرحمن - العراق) تتمظهر ثنائية التنافر (الغناء = صوت = ضجيج / والصمت = سكون) فكيف يفسر التقاء الضجيج بالصمت؟، تلك جدلية تتشكل على التضاد الذي هو سر من أسرار فلسفة العنوان، وفي (رياح شتائية دافئة - قصص - خضير عبد الأمير - العراق) نجد أن التضاد في العنونة واقع بين (برد الشتاء) و(دفء رياحه) ولا يمكن أن تكون رياح الشتاء دافئة ما لم يستقصد القاص معنى آخر في جدلية النقيضين (البرد والدفء)، ونرى في مثل هذا التناقض والتضاد أمثلة في هذه العنونات: (أحزان وزغاريد - قصص - عبد القادر الحمداني - العراق) و(دفء الثلج - قصائد - جابر محمد جابر - العراق) و(رمال تحرقها الأجساد - رواية - زيدان حمود - العراق) و(الذي يأتي ولا يأتي - قصائد - عبد الوهاب البياتي - العراق) و(نجوم في سماء النهار - قصص - خضير عبد الأمير - العراق) و(الإقامة في المناطق الممنوعة - رواية - محمد بن مريومة - الجزائر) و(صلاة - في الجحيم - رواية - حفناوي زاغر - الجزائر) و(فساد الملح - قصائد - إبراهيم محمد إبراهيم - الإمارات) و(زليخة البعد يقترب - قصص - جليل

القيسي- العراق) و(الليل والنهار- رواية - فيصل عبد الحسن حاجم - العراق) و(حطب أخضر - قصائد - إبراهيم نصر الله- فلسطين) وإلى مثل هذه العنونات.

لا شك أن آلية صنع العنونة ليست كما يُتخيل أنها بيان عفوي لتشكيل إصبع إشارة إلى نص ما، وبين أن يكون العنوان خادماً أو فزاعة عتبة وأن يكون تاج الدلالة ومفتاح المتن الأمين بين هذا وذاك، تتشكل فلسفات متباينة تنبثق من رغبة الناص ووعيه وقدرته على تشكيل عتبات متغايرة في المعنى التأويلي أو التقليدي أو الفلسفي، عنونة التغاير التي يشكلها التضاد هي ليست نقطة في رأس السطر بالنسبة للمتن وليست أيضاً قلب موازين الجمل والكلمات، ولكنها محاولة لصنع الدهشة وإبرام صفقات مع المتلقي لتبادل رؤى وأفكار تجعل الأخير -المتلقي- يقع في دوائر التأمل العميق دون أن تجرؤ تصوراته على استكشاف إيديولوجيات المتن، قبل استكناه تلك الجدليات التي تثيرها عنونات التضاد، فبين (الغناء والصمت)، وبين (البرد والدفء) أو (النجوم والنهار) أو (الأحزان والزغاريد) أو (يأتي أو لا يأتي) وسوى ذلك من تشكيلات التضاد التي تشكل الجدليات بين كل هذه العنونات يقف التناقض مؤشراً حقيقياً في تشكيلها، غير أن بعضها عاجز عن صنع جدلية لما في تلك العنونات من تنافر شديد وقطع صلة يصعب من خلالها قيام جدلية، كيف (يقرب البعد) مادياً؟ أليس البعد (بعيداً) في أصله والقرب (قريباً)، لكن الجدلية قد تتحقق بتراجع (البعد) عن أقاصيه أو بعده، فتختصر المسافات ويكون (البعيد) قريباً وليس (البعد) قريباً.

التشكيل التأويلي:

وفي هذا التشكيل يسعى الناص إلى رسم ملامح عنوانه ورفده بلغة عالية الشعرية وخاصة، تقوم على إيهام القارئ - للوهلة الأولى - بتعطيل العلاقة العملية بين العنوان والنص، الأمر الذي يترتب عليه الغوص عميقاً في بحر القراءة بغية البحث عن العلاقة التي على أساسها تحاول نصية العنوان الإحالة إلى نصية النص، خاصة أن العناوين الشعرية الحديثة تؤشر بجلاء إلى قيام مسافة مائزة بين العنوان ودلالة النص(11). عند ذلك نجد القراءة تتجاوز البعد الدلالي الأول للعنوان إلى أبعاد أعمق بغية التأويل.

يتمظهر هذا التشكيل في العناوين التي تصنّف بأنها «خطاب ناقص النحوية أولا نحوي بامتياز»(12)، يمتاز بتكثيفه العالي على مستوى الدوال في مقابل اتساع على مستوى المداليل واللانحوية المقصودة هنا «عدم تكافؤ التركيب اللغوي والناتج الدلالي عنه، إذ يتسع هذا عن عناصر الحضور وعلاقاته، ومن ثم عن حدود التركيب، لتشتغل علاقات الغياب بصورة أكثر فاعلية في تأسيس ذلك الناتج»(13)، ومن هنا يتضح دور البنية التركيبية للعنوان، ومدى أثرها في استجابة القارئ، وبقدر ما يعتني الناص بالصياغة والتركيز على القيمة الدلالية والجمالية للعنوان يستثير العنوان لدى المتلقي اعتناءً في فعل القراءة ذلك أن الاعتناء بالصياغة العنوانية من قبل الناص يستدعي جهداً موازياً من قبل المتلقي تستحث لديه تطويع آليات التأويل(14). ومن الواضح أن بمقدور العنونة تأسيس فرضيات تأويلية في تشكيل تحريضي لاستفزاز الحواس ومن ثم استنفارها للذهاب إلى ما وراء العنونة والاشتغال على تنقيب ما بين السطور وتطوير حفرياته للوصول إلى عنوان آخر لم يصرح به وغير العنوان المرصود ويعمل الناص على تأسيس عوالم وإيديولوجيات تدور في فلك العنونة لا يصرح بها لكنها بحاجة دائماً إلى استنفار وتحريض إذ لم يكن العنوان بحد ذاته بياناً تحريضياً يلوّح بتكهناته وأفكاره مشيراً بأصابع التعجب إلى المتن، حيث لا يصل إليه المتلقي قبل سلسلة من التأويلات والتحريضات التي يصطحبها في حماسة لاستقبال النص، وهذه أمثلة على العنونات التحريضية:

(الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق - قصائد - إبراهيم نصر الله - فلسطين) و(اثنا عشر ذئباً على مائدتي- قصص - عبد القادر عقيل - البحرين) و(رجل جاء وذهب - رواية - عبد الرحمن القصيبي- السعودية) و(فوضى الحواس - رواية - أحلام مستغانمي - الجزائر) و(خط أحمر - رواية - جاسم الرصيف - العراق) و(بوصلة الدم - قصائد - بول شاؤول - لبنان) و(موناليزا.. عاقر - قصص- يعرب السالم- العراق) و(حدائق الاستفهام- قصائد- فيصل القيصري - العراق) و(صرخة في جسد - قصائد - عمر حماد هلال - العراق) و(الحاسة التاسعة - قصص- كمال عبد الرحمن - العراق) و(ينهض الدم- قصائد- حسن النجار - مصر) و(الرجل الذي هو أنا أكثر مني - رواية - ثامر معيوف - العراق) و(اليد تكشف - قصائد - عبد الزهرة زكي- العراق) و(فتافيت امرأة- قصائد - سعاد الصباح - الكويت) و(تاسوعاء- قصائد- طالب عبد العزيز- العراق) وإلى ذلك من عنونات.

ونقول إن العنوان (التأويلي - التحريضي) هو آلية تفعيل التكهنات، له القدرة على تشكيل عتبة للمتن بعد المرور بسلسلة من تفاعلات الحواس وجعلها مشدودة إلى النص بحرارة ينبغي أن تتماثل مع قدرة العنونة على ذلك.

كما أن صناعة العتبات ليست سهلة إلى مستوى يجعلها تلتصق مثل عملية (كولاج) بين الدال والدال عليه، التأويل ينبغي أن يكون بمستوى إيديولوجية النص التي يتكفّل بصناعتها الناص صناعة عالية لا تجعل العنونة تمثل نشازاً أو فوضوياً إلى جنب متن قاصر عن أداء فكرة (التأويل

- التحريض) التي أوحى بها أو شكلها العنوان.

لذلك يجب على الناص أن يكون حذراً في تشكيل تلك العتبات بحيث لا تضطرب الرؤية التي تصنّعها العنونة في محاولة لتبرير صناعة صورة (تحريضية - تأويلية) تجعل المتلقي مستفزاً وهو يتلقّى أخبار المتن التي يجب أن تكون امتداداً لتفعيل التأويل في النص.

وهكذا نقترح على الناص أن يصنع عنوانه صناعة مسبوكة تتلاءم ومحتويات المتن وما تقوله أسطره الداخلية، لا أن يكون العنوان تقليدياً والمتن تأويلياً بحيث يفاجأ المتلقي بذلك التفاوت في الفكرة وتشتيت الرؤى بين الدال والدال عليه، وهذا يحسب على تجانس (الكتابي - القرائي) الذي يجعل المتلقي مشاركاً في تشكيل النص بمساحة مرتبكة لا تمثل وعياً حقيقياً لقيمة المشاركة القرائية للنص من دون هذا التجانس.

تشكيل الأسئلة:

لا شك أن العنوان قادر على طرح الأسئلة، بل المزيد من الأسئلة التي ربما يكون في النهاية غير مسؤول عن وضع أجوبة لها، وقد لا يكترث العنوان أو يهتم بذلك وسياسة صنع الأسئلة التي تنتجها العنونة هي فرضيات وفضاءات مفتوحة قد لا يستطيع المتن مهما كان واعياً الإحاطة بأسرار هذه الأسئلة وتهيئة أجوبة أو مشاريع أجوبة لها وفي مثل هذه الحال يغدو العنوان آلية كاتمة (أسرارية) تتوقع من المتلقي زيادة قيمة المعنى الذي يضفيه إليه، فالنص/العنوان ناتج ينبغي أن يشكل وضعه التفسيري جزءاً من آليته التوليدية ذاتها (15). ولنا أن نتساءل هل من واجب النص الإجابة عن هذه الأسئلة، أم أنه بدوره سيفتح آفاقاً جديدة لطرح أسئلة أخرى تشاكس أسئلة العنونة وتضبب عليها الاتجاهات لي تشكل بعد ذلك سؤال كبير يمتد من الحافة الأمامية للعنونة وإلى الحافة الخلفية للمتن، سؤال كبير قد لا يحظى الناص أو المتلقي بجواب له، ولعل أعظم الأسئلة هي تلك التي لا جواب لها، وهذه عنونات تطرح أسئلة: (ما الذي يأتي بعدك؟ - قصائد - كمال عبد الرحمن - العراق) و(الرماد في الشوارع أين الرفاق؟ - قصائد - غازي دع الطائي - العراق) و(لماذا تركت الحصان وحيداً؟ - قصائد - محمود درويش - فلسطين) و(لمن تأخذون البلاد؟ - قصائد - منير محمد خلف - سوريا) و(من أين يجيء الحزن؟ - قصائد - علوي الهاشمي - البحرين) هذه العنونات تشي تشكيلاتها بأسئلة ظاهرة، أما العنونات الأخرى فلها تشكيل باطن يصعب رؤيته ما لم يغص المتلقي متسلحاً بآلية كشف في الغائص من المتن، أي لا تطرح أسئلة مباشرة تحتاج إلى علامات تعجب أو استفهام ومنها: (عو - رواية - إبراهيم نصر الله - فلسطين) و(رغبوت - قصائد - مراد السوداني - فلسطين) و(خطوات بلا جسد - قصائد - محمد رضا مبارك - العراق) و(قصائد لم تكتب بعد - قصائد - يحيى شكر محمود - العراق) و(الجهة الخامسة - رواية - ثامر معيوف - العراق).

التشكيل الرقمي:

تستقصد بعض العنونات إظهار رقم أو عدد معين بغية الإشارة إلى حتمية تعلق المتن بطريقة أو أخرى بهذا الرقم، وكما للأرقام تصنيفاتها الإيحائية فإنها في بعض جوانب تقييمها تشير إلى قدسية أرقام وغموض أرقام أخرى، فالأرقام واحد وثلاثة وسبعة والرقم أربعون مثلاً معروف أن تكرار بعضها يقدم شيئاً من الحساسية العقائدية، وأما الغربيون فيتشاءمون من بعض الأرقام، وهذا فيه شيء من الغرابة. لا شك في أن الأرقام في تشكيلة العنونة هي علامة توكيد أو تأكيد على أهمية الحادث أو الأشخاص الذين يرتبطون بهذه الأرقام، مما يجعل هذه الشخوص رموزاً أو شخصيات محورية تكون مركز ثقل في حركيات النص، ولها قابلية التحرك بأكثر من اتجاه دون أن تتفوق عليها أو تضعفها شخصيات أخرى تشاركها التحرك على مساحة المتن وليس الترقيم في العنونة بهذه السذاجة التي قد يمكن تصورها بل هي فلسفة تشكيل رقمي في العنوان ذات مدلولات قطعية غير خاضعة للانزياح أو الانحراف، فلا ينبغي لعنونة (ألف ليلة وليلة) أن تكون دالة على نص لا يحوي من الليالي إلا ألف ليلة مثلاً، فالأرقام في العنونة دلالات ذات رؤى خاصة تشي بأهمية الأشخاص والحوادث المرتبطة بهذا الرقم، وهي توكيد دلالي مرتبط بالمتن ارتباطاً وثيقاً، كما هي الحال بالارتباط بالرقم: (الحاسة التاسعة - قصص - كمال عبد الرحمن - العراق) و(الدم السابع - قصائد - أديب ناصر - فلسطين) و(أربعون نهاراً - قصائد - أمجد محمد سعيد - العراق) و(الرجل السابع - قصص - إبراهيم سليمان نادر - العراق) و(مجرد 2 فقط - رواية - إبراهيم نصر الله - فلسطين) و(فاكس إلى العالم 13 -> - 1991 - قصص - يعرب السالم - العراق).

ويلاحظ في التشكيل الرقمي أيضاً أن يكون الرقم مطابقاً لما في المتن في حال المباشرة أو المادية، وقد لا يكون مطابقاً لها في شخوص ووقائع المتن في غير المباشرة أو اللاحسية ولكن في الغالب يكون مطابقاً في المتن والعنونة.

التشكيل التناظري:

تقدم العنونة تشكيلاً آخر من تشكيلاتها المتعددة وهو التشكيل التناظري والتشكيل التناظري المتعاكس في الإيديولوجية والفكرة (المتقاربة/المتباعدة) فالتناظر بأبسط أشكاله هو تواجد نظير (شبيه أو مطابق) للنظير الأصلي الذي تقدمه العنونة، وقد يتفق النظيران مثل (بيت للارتعاش..

بيت الثلج) حيث يكون المعنى متجانساً بين النظيرين (لكون الرعشة والثلج يجتمعان أو يجمعهما البرد- وهو القاسم المشترك بينهما) حيث تتوافق الصورة وتتشكل اللوحة العامة بإحداثيات متجانسة الغاية منها حث الانتباه لرصد حال معينة يستقصدها الناص.

وعلى العكس من ذلك فقد يتنافر النظيران أو النظائر، وهذا هو الغالب في تشكيل العنونات لتقديم نوع من أنواع جدليات التناقض يصل من خلالها العنوان إلى تقديم مشروع دلالي ثالث تصنعه النظائر المتعاكسة أو المتناقضة ومن هذه الأمثلة:

(ماقبل الحرب.. مابعد الحرب- قصائد - عبد المطلب محمود- العراق) و(لا أحد.. بانتظار أحد- قصائد- جمال جاسم أمين - العراق) و(شرق السدة.. شرق البصرة- رواية - ناجح المعموري- العراق) و(ذاكرة الخنادق - ذاكرة الورد - قصائد - جبار الكواز - العراق).

وبناء على ذلك تشف العناوين الداخلة في هذا النمط عن شعريتين، الأولى: تقوم على استثمار تقانات البلاغة - وخاصة المقابلة والجناس- لإحداث مايسميه (جان كوهن) بـ(العدول والانزياح) (١٦)، وهي شعرية تتمركز في المستوى النصي للعنوان بوصفه نصاً مستقلاً، والثانية شعرية التلقي التي تحدد باستدعاء أهم موجهين في نظرية التلقي هما (الفجوة) و(كسر أفق التوقع)، اللتان تحضران بقوة في عناوين هذا النمط بعد قراءتها قراءة تعالقية مع النص، وخاصة في العناوين التي لاتحيل إلى عملها مباشرة، لتترك للقراءة إمكان قيام العلاقة بين العنوان ونصه (١٧).

التشكيل الزمني:

تطرح العنونة تصورات زمنية تقدم من خلالها للمتن رؤية محددة أو مفتوحة في الزمن وهذا التشكيل قد يتقاطع أو يتقارب مع التشكيل الرقمي في تسلسلات محددة مفترضة (أيام- شهور- سنين) وما إلى ذلك من عنونات ترنو إلى توكيد (رقمي- زمني) يتشكل في النهاية على هيئة وقت أو أوقات مقتطعة من الزمن ينبض من خلالها قلب المتن: (عصر- قصائد- عبدالله محمود - الإمارات) و(خيمة على مشارف الأربعين - قصائد - عبد الرزاق عبد الواحد - العراق) و(زغاريد السنة السابعة- قصائد - مجموعة شعراء- العراق) و(طفولة نهد - قصائد- نزار قباني - سوريا) و(فاجعة الليل السابعة بعد الألف - رواية - الأعرج واسيني- الجزائر) و(تاريخ الأسى- قصائد - طالب عبد العزيز - العراق).

التشكيل الميراثي (المرجعي):

يدخل هذا النوع ضمن ما يسميه سعيد يقطين بالمتفاعلات النصية حيث يحصل التفاعل النصي هنا بين النص/ العنوان وبين المناص/ المرجع، وتتحدد العلاقة بينهما من خلال استحضار المناص كبنية أصلية مستقلة ومؤثرة في بنية النص، يستشهد به الناص ليبني فضاءً قرائياً يدور في فلكه كل من المناص والنص، اللذين يرتبطان فيما بينهما بعلاقات ثلاث هي (المماثلة- المعارضة- التفسير) ليحققا في النهاية وظيفة جمالية وبلاغية كونهما تعمقان من تجاوب القارئ وفهمه للنص عن طريق الانزياح عن التعبير المباشر في السياقات التي ترد فيها (١٨).

كما يستقصد الناص أحياناً تشكيل عنونة تقع في مساحة الأفكار والرؤى التاريخية والتراثية والدينية وما إلى ذلك، مما يشكل عنواناً قائماً على (المرجعية- الميراثية) وهذا التشكيل بحد ذاته هو أيضاً توكيد لشد الانتباه إلى ظاهرة حضارية أو تراثية أو غيرها، وتتماهى أو تتلاقح أو تتقارب في أقل تقدير مع واقعة حاضرة تحدث الآن أو في المستقبل، ومن هذه الأمثلة:

(شانقبا إمورو- قصائد- رعد فاضل - العراق) و(كاميكاز - قصائد - ولاء الصواف- العراق) و(المتحف- مسرحية - كرم الأعرجي - العراق) و(خان الورد - قصص- وليد إخلاصي- سوريا) و(رياح عز الدين القسام- قصائد- محمد القيسي) وأمثلة أخرى.

التشكيل الفراغي:

يقترب هذا النوع من التشكيل التناظري في اعتماده على نظرية التلقي من حيث توظيفه لعنصر الفجوة التي تعطي القارئ حرية واسعة في التأويل وتجعله من جهة شريكاً للنص في نصه، فللعنوان- وفق هذا المنظور- فلسفته الخاصة القائمة على سيميوطيقا التواصل مع نصه من جهة، ومع مستقبلات المتلقي من جهة أخرى «وإذا كان البث يعمل على خلق العلاقات السياقية، فإن التلقي يعتمد على تفعيل العلاقات الإيحائية» (١٩). من هنا فإن تلقي العنوان في ضوء نصه- وفق نظرية المنظور- يتركز على مايمكن تسميته (الفراغ الأكبر) أي تلك المسافة المائزة بين العنوان والنص والمعروف اصطلاحياً عند منظّري التلقي بـ(الفجوة).

وقد لايشي العنوان بكل ما لديه من آليات تفعيل مباشرة لربط الانتباه إلى أفكار وإيديولوجيات المتن، أي لايقول كل مايمكن أو يجب قوله، لذلك يستقصد صنع فراغات في العنونة هي شيء من المسكوت عنه ومن واجب المتلقي الحفر والتنقيب بين فراغ وآخر لاستئصال الهوة التي يصنعها الفراغ ويتم الاستئصال بوعي المتلقي وذكاء الناص:

(إشارات النرجس - قصائد - مراد السوداني- فلسطين) و(نزف الحجر- رواية - إبراهيم الكوني- ليبيا) و(توائم الفراشة - قصائد- فوزي السعد- العراق) و(حين تركنا الجسر- رواية - عبد الرحمن منيف - السعودية) و(شظايا ورماد- قصائد

-نازك الملائكة - العراق) و(ظل أنيق لشكلي - قصائد - زهير بهنام بردى - العراق) و(سوار من شمس - قصص - عبد الوهاب النعيمي - العراق) و(صنوبرة ليمامة المحاق - قصص - عائشة عطية النعيمي - العراق) و(عناوين الجذور - قصائد - محمد ضمرة - فلسطين) و(سفر بندورة - قصص - ناظم علاوي - العراق) و(ضوء العشب - قصص - أنور عبد العزيز - العراق) و(الأسوار البعيدة - قصص - سالم صالح سلطان - العراق) و(نصف قمر - رواية - نوزت شمدين - العراق) و(المطر وغبار الخيول - قصص - نزار عبد الستار - العراق) و(الجبل الجبل - قصص - أمجد توفيق - العراق) و(بصرياثا - قصص - محمد خضير - العراق) و(أسفار الشجر - قصائد - محمد مردان - العراق).

التشكيل الطارد:

تسعى جميع العنوانات لمد يد العون إلى المتن والأخذ بيده لتشكيل حالة تماه مفترضة في المعنى لاشتراكهما معاً بطرق مباشرة أو غير مباشرة، هذا ما تسعى إليه العنونات فهي تشتغل على الدلالة المباشرة أو غير المباشرة أيضاً إلى سر أو أسرار المتن كلها تشير أو تكشف أو تفضح أو تشي بأسرار المتن بطريقة أو أخرى إلى النص، لذلك يتشكل بطريقة خاصة هي علامة تعجب أو استفهام تبعث ذهن المتلقي عن ماهية النص من خلال قراءة العنوان وبذلك ينسف هذا النوع المفاهيم التقليدية في بنية العنوان، ويخط بدلاً منها مفهوماً مفاده بناء العنوان على قاعدة (عنوان بلا مركز جاذب)، ويقصد من خلالها الناص إلى بناء استراتيجية قرائية مخالفة للسائد، تقوم على الإخلال بالمفاهيم القرائية التقليدية للنص، وبناء قراءة مفتوحة تقوم على التفكيكية ولا تؤمن بالمركزية النصية(٢٠). وهذا لا يعني أن العنوانات الطاردة تشتغل جميعها بطريقة بيانية واحدة ولكنها في النهاية هي طاردة وحسب:

(الرجل الذي قتل العالم - قصص - زكي درويش - فلسطين) و(الذي لا يموت أبداً - قصائد - أحمد عنترة مصطفى - مصر) و(حصاد من أرض الطوفان - قصائد - كمال الحديثي - العراق) و(مآتم تنكرية - قصص عبد الستار البيضاني - العراق) و(اللاز - رواية - الطاهر وطار - الجزائر) و(أنشودة الحديقة - مسرحية - وليد إخلاصي - سوريا) وأمثلة أخرى.

ولم تنته تشكيلات العنونة، ويمكن أن نضيف (التشكيل التوكيدي) و(تشكيل المفارقة) وتشكيلات أخرى، ولكننا ذكرنا الأهم.

المصادر والمراجع:

(١)- د.خالد حسين حسين/ في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية/ التكوين للتأليف والترجمة والنشر/ دمشق - سوريا/ ط١/ ٢٠٠٧. (٢)- د. محمد فكري الجزار/ العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة/ ط١/ ١٩٩٨. (٣)- د. وجدان عبد الإله الصائغ/ الرمز وانزياحاته/ مجلة الفن والتراث الشعبي - الإمارات - العدد (١٥) يوليو (تموز)/ ٢٠٠٣. (٤)- بلقاسم خالد/ أدونيس والخطاب الصوفي: البناء النصي/ مجلة فصول/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة/ مج١٦/ ع٤/ ١٩٩٧. (٥)- محمد الهادي المطوي/ شعرية كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق/ مجلة عالم الفكر/ الكويت/ ع١/ ١٩٩٩. (٦)- توفيق فريرة/ كيف أشرح النص الأدبي؟/ دار قرطاج/ تونس/ ٢٠٠٠م. (٧)- جاسم محمد جاسم خلف/ عنوان القصيدة في شعر محمود درويش/ رسالة ماجستير/ بإشراف د. عبد الستار عبد الله صالح/ كلية التربية/ جامعة الموصل/ ٢٠٠١م. (٨)- محمد عويس/ العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور/ دار الهلال/ القاهرة/ ط٢/ ١٩٩٠. (٩)- محمد راتب الحلاق/ ممانعة النص - لذة التلقي/ مجلة الموقف الأدبي/ اتحاد الكتاب العرب/ دمشق/ ع٣٢٩/ ١٩٩٨. (١٠) خوسيه ماريا/ نظرية اللغة الأدبية/ ترجمة: حامد أبو حامد/ مكتبة غريب/ القاهرة/ ١٩٩٢م. (١١)- جان كوهن/ بنية اللغة الشعرية/ ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون/ دار توبقال/ الدار البيضاء - المغرب/ ١٩٨٦م. (١٢) عبد الوهاب محمد علي العدواني/ فلسفة العنوان في قصص الحرب مشروع في التأويل/ بحث مخطوط. (١٣)- سعيد يقطين/ انفتاح النص الروائي/ منشورات المركز الثقافي العربي/ بيروت - الدار البيضاء/ ١٩٨٩م.

الهوامش:

(١)- في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية: ١٥-١٦. (٢)- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي: ٧ -١٨. (٣)- الرمز وانزياحاته: ٤٨. (٤)- في نظرية العنوان: ٦٣. (٥)- في نظرية العنوان: ٦٣. (٦)- أدونيس والخطاب الصوفي: البناء النصي: ٦٢. (٧)- شعرية عنوان كتاب الساق على الساق: ٤٥٧. (٨)- م.ن: ٤٥٧. (٩)- كيف أشرح النص الأدبي: ٩٧. (١٠)- عنوان القصيدة في شعر محمود درويش: ٥٧. (١١)- العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور: ٨٤. (١٢)- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي: ٤٠. (١٣)- م.ن: ١٤٩. (١٤)- ينظر - ممانعة النص - لذة التلقي: ٣٩. (١٥)- نظرية اللغة الأدبية: ١٣٦. (١٦)- بنية اللغة الشعرية: ٦. (١٧)- فلسفة العنوان في قصص الحرب: ١. (١٨)- ينظر انفتاح النص الروائي: ١١١ -١١٨. (١٩)- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي: ٢٩. (٢٠)- ينظر في نظرية العنوان: ٤٤ -٤٥.

الذات والصورة والعالم

في القصيدة المغربية الحديثة

محمد معتصم

تتصارع في القصيدة الشعرية المغربية الحديثة العديد من الصور، ولا يمكننا الجزم بصفاء الصورة الشعرية ونقائها، لأن الشاعر لا يكتب عن العالم الخارجي ولا يركب صوره من عناصره إلا بعد أن يذوتها ويسبغ عليها الكثير من ملامحه الخاصة ومشاعره الخالصة، ولا يمكنه الكتابة عن ذاته وما تجيش به نفسه وما يبتكره خياله دون الإحالة على الخارج سواء أكان موروثاً ثقافياً (شعرياً أو غيره) أو كان أحداثاً ووقائع تاريخية وسياسية، أو كان رمزاً من رموز الأمة والمرحلة أو أيقونة ووسماً جديدين.

من الممكن الحديث في هذا المقام عن ثلاث لحظات شعرية عرفتها القصيدة الشعرية المغربية الحديثة بعيداً عن طرح الأسئلة الأنطولوجية الباحثة عن الجذور والأصول، لأننا في المغرب اليوم لم يعد ممكناً الحديث عن البدايات وقد تحقق تطور هام في الكتابة الشعرية وتلقي الشعر، ودخلت القصيدة المغربية مرحلة التحديث واشتبكت تجاربها مع تجارب عربية عالمية حديثة في الموضوعات والأشكال والصور الشعرية والقضايا الشعرية النظرية.

تم في اللحظة الأولى استغراق الموروث العربي والعالمي في آن، فجاءت الصور الشعرية مستوحاة من النصوص الشعرية العربية والنصوص الشعرية العالمية، خاصة الفرنسية. هذه اللحظة كانت مهمةً في تطوير النظرية الشعرية المغربية المعاصرة التي ساهمت بدورها في تغيير زاوية التلقي الشعري والذائقة الشعرية بحيث تساير التغييرات المستجدة حينها، التغييرات التي شملت فنوناً إبداعية


عبد الرفيع جواهر

ومتخيلة كثيرة، أي أن المرحلة كانت حالة إبداع جديدة تروم التخلص من التصورات التقليدية وتقطع مع مؤثرات فترة الحماية والحماس الوطني والقومي التاريخية والسياسية، وتوجهت نحو انفتاح الأوزان الشعرية البسيطة والكتابة الكاليغرافية البصرية، والموضوعات الاجتماعية المحلية.

في اللحظة الثانية استغرقت القصيدة العالم الخارجي، فجاءت الصور الشعرية مستوحاة من الواقع الاجتماعي ومن مكونات وعناصر الطبيعة، وقضايا الصراع الطبقي وتبنت القصيدة الشعرية صوت الشعب وراحت تنادي بلسانه عن العدالة الاجتماعية، وتبنت فكرة القومية فاستنهضت الهمم وحملت السلاح ضد العدو المغتصب للأرض العربية، وتغير المعجم الشعري وتلون بألوان الالتزام، فاسترجعت القصيدة أسماء من قبيل الأندلس والقدس وسبتة ومليلية كما تغنت القصائد الشعرية بالمدن المغربية التي عرفت تاريخاً عريقاً كفاس وبالمدن الحديثة التي شهدت أحداثاً جليلة كالدار البيضاء. وترددت تواريخ بعينها وأسماء رموز تاريخية وسياسية وسمت المرحلة الجديدة.

في اللحظة الثالثة استغرقت الذات القصيدة المغربية الحديثة، فجاءت الصور الشعرية مستوحاة من صميم الداخل الفردي، بعد ما تحررت القصيدة من ثقل الخارج وأقنع الشعراء أنفسهم وقراءهم بأن القصيدة لا ينبغي لها سوى الاهتمام

بذاتها وتحسين مقامها وتجميل أدواتها وتطويرها إذا ما أرادت الانتساب للمرحلة الجديدة التي شهدت تغييرات عديدة على أصعدة كثيرة: على المستوى التقني، وانهيار المنظومات الفكرية الكبرى وتبدل وجه العالم بصعود قوى جديدة واندثار دول كانت إلى عهد قريب ذات وجود وحضور مؤثر في تسيير شؤون العالم.

تعتبر لحظة استغراق الذات للقصيدة الشعرية المغربية الحديثة من أكثر اللحظات إثارة للجدل، وأكثر اللحظات تنوعاً واختلافاً، حتى أصبح الاختلاف والتعدد والتنوع سمة القصيدة الحديثة.

الشعر في عمومه خطاب (قول شعري) يتشكل من صور بلاغية تقول العالم الخارجي وتحكي عن الذات. أي أن الصور الشعرية الواردة في القصيدة الشعرية المغربية الحديثة وسواها ليست سوى تمثيل لغوي وتركيب أسلوبي لما تجيش به نفس الشاعر من أحلام وأفكار ومشاعر، ولما تراه العين وتدونه شعراً أو نثراً أو وصفاً وتعيشه ذات الشاعر في الخارج، سواء كان وقائعَ حقيقيةً أو كان وقائع منقولةً عبر وسائطَ كثيرة حديثة أصبحت مؤثرةً بقوة في تشكيل وعي وذائقة الشعراء والمتلقين.

في «الديوان الجديد» للقصيدة الشعرية المغربية نجد مثل هذا التصادم والصراع في الصور الشعرية، التي يقول عبرها الشاعر العالم الخارجي المحلي مسترجعاً وقائع الماضي ومتذكراً أماكن وشخوصاً وأحداثاً، ويتغنى بذاته متخيلاً ومستلذاً بمنجزه الشخصي ولحظات خاصة مر عليها الزمن لكنها لاتزال طرية حية نابضة في صوره الشعرية. لذلك يمكن الحديث عن ثلاثة أنماط من الصور الشعرية التي تحضر في القصيدة الشعرية المغربية:

الصورة الشعرية الكبرى.

الصورة الشعرية الصغرى.

الصورة الشعرية الجزئية.

تختلف هذه الصور الشعرية لا في مخاطبة الذات أو في قول العالم الخارجي ولكن في طبيعة حضورها وشموليتها، فالصورة الشعرية الكبرى هي التي تشمل القصيدة الشعرية وتشكل فضاءها العام وهي بحدوده تخيلها، إنها القصيدة الصورة التي يكون أساسها المحكي الشعري، وتتكون من مقاطع سردية ووصفية ومشاهد تنقل الصورة العالم عبر الذات أو أنها تصور المشاعر الدفينة

الصور الشعرية مستوحاة من صميم الداخل الفردي، بعدما تحررت القصيدة من ثقل الخارج، وأقنع الشعراء أنفسهم وقراءهم بأن القصيدة لا ينبغي لها سوى الاهتمام بذاتها، وتحسين مقامها وتجميل أدواتها وتطويرها إذا ما أرادت الانتساب للمرحلة الجديدة التي شهدت تغييرات عديدة على أصعدة كثيرة: على المستوى التقني وانهيار المنظومات الفكرية الكبرى

منعكسة على بعض القضايا الخارجية المعتمدة كسند وكحامل يحصر العام في الخاص.

تتشكل الصورة الشعرية الكبرى في قصيدة «رأيتُ السيفَ في يد من أحب» للشاعر المغربي عبد الرفيع جواهر من ديوانه الصادر عام (٢٠١٠) «الرابسوديا الزرقاء» من عدد من الصور الشعرية الصغرى والجزئية، لكن حدود المعاني التي ترومها هي: الخيانة والخذلان والخديعة. تحكي القصيدة عن اكتشاف الذات المتحدِّثِ عنها للخديعةِ وسوءِ التقديرِ لقد قدمت الذاتُ في تفان تضحيات جساماً وأخلصَتْ في خدمة الجماعةِ الأحبةِ لكنَّهم خذلوها وتقاسموا دمها. صورة الموجوع الذي يتحسر على ما فات، وعلى ما حل بالجماعة من تشرذم واستشرى فيها من خديعة. الصورة مركز تصادم الذات بالعالم الخارجي. صورة الذات وهي تتضور ألماً، وصورة العالم وقد تغير إلى الأسوأ، ففقد روح التضامن والتضحية، وضيع نخوة الإقدام وارتدى لباس الهوان. هذه الصورة تتكرر في القصيدة الشعرية المغربية الحديثة والقصيدة العربية لترسم العالم في تبدله وانحداره ولترسم الذات في تلاطمها وحيرتها وفاجعتها.

لكن الصورة الشعرية الكبرى لا تقوم إلا على الصور الشعرية الصغرى والجزئية. والصورة الشعرية الصغرى تشكل مشهداً شعرياً أو لوحة شعرية، أما الصورة الشعرية الجزئية فتشكل مقطعاً متضمناً أو صورة مقتبسة من موروث تقليدي أو موروث حديث وقد تكون الصورة الشعرية الصغرى تضميناً لنص سابق تام أو ناقص، بمعنى قد تكون الصورة الشعرية الجزئية نسخاً أو سلخاً أو مسخاً حسب اصطلاح ابن الأثير.

ننتقي من بين الصور الشعرية الجزئية في قصيدة «رأيت السيف في يد من أحب» لعبد الرفيع جواهر الآتي:

«كانت مراكبنا
في مخلبِ الأنواء مبحرةً،
الصخَر يمضَغها،
والموج يلتطمُ.
ياقوتة السيف تلمعُ،
والأجساد تلتحمُ.
مادَتْ بنا الفلك جانحةً،
والموت نسرٌ
له مخلبٌ وفمُ.
كفٌ تُغالبُ موجَ البحر نازفةً،
كفٌ إذا سَقطتْ،
لم يسقطِ العلمُ.

كانوا أنا... يا أنا
وكنتُ هُمُ» ص (١٣).

المقطع الشعري أعلاه يرسم صورة (لوحة بالكلمات) تمتزج فيها حرقة الذات المتوحدة في الجماعة «كانوا أنا... يا أنا، وكنتُ همُ»، وهي تخوض عباب البحر المتلاطم الأمواج دفاعاً عن الوحدة «كانت مراكبنا في مخلب الأنواء مبحرة، الصخر يمضغها والموج يلتطم» وحفاظاً على التلاحم والتماسك رافعة العلم عالياً «كفٌّ إذا سقطتْ لم يسقطِ العلمُ» هذه الصورة نقيض الصورة الكبرى، في الصورة الصغرى تنتشي الذات بتوحدها وقوتها المستمدة من التماسك والتكتل والروح الوطنية العالية والإيمان القوي بالنصر، لكن الصورة الكبرى ترسم الذات وهي في حال من اليأس والحيرة والحسرة، حيث تبدلت الوحدة تشرذماً، والقوة ضعفاً، والمحبة خيانة وخذلاناً وخديعة.

من شروط الصورة الشعرية الصغرى الوحدة العضوية، فالمقطع أعلاه يشكل في القصيدة موضوع الاستشهاد بنيةً متماسكةً فكرةً ومتخيلاً: تتمثل الفكرة الجوهرية في الوحدة والتماسك، بينما المتخيل تَحُدُّ أبعادَهُ ألفاظُ الحربِ داخلَ البحر كلفظِ المركب، والأنواء، والإبحار، والصخر، والموج المتلاطم، والفلك. فلا يكاد المتخيل الشعري يَجْنَحُ خارجَ المعاركِ البحريَّة المُدافِعَة عن العَلَم وانتماء عناصر الصورة الشعرية (اللوحة الشعرية) إلى حقل دلالي واحد يحافظ على انسجامها وتسلسل مُرَكَّبَاتِهَا (مكوناتها) في صيغة سردية - في هذه القصيدة تحكي محتوى اللوحة.

لكن الصورة الشعرية الجزئية تختلف عن الكبرى الشاملة التي تستغرق فضاء ومتخيل القصيدة وتختلف عن الصغرى التي تستقل ببنيتها التركيبية، ومركز اختلافها أنها مستقلة تماماً وإن كانت ضرورية في استكمال معنى الصورة الصغرى أو في توسيع الأفق الشعري وفتح الصورة الشعرية على امتدادات وأبعاد أخرى موظفة الأساليب البلاغية البيانيةً كالتشبيه والمجاز والاستعارة والكناية كما في الصورة الجزئية المبثوثة بالمقطع الشعري أعلاه:

«والموت نسرٌ
له مِخلبٌ وفم» ص (١٣)

فهذه الصورة الشعرية الجزئية تتميز بأنها بسيطة التركيب أولاً، وبأن عناصرها

الصورة الشعرية الكبرى لا تقوم إلا على الصور الشعرية الصغرى والجزئية. والصورة الشعرية الصغرى تشكل مشهداً شعرياً، أو لوحة شعرية، أما الصورة الشعرية الجزئية فتشكل مقطعاً متضمناً أو صورة مقتبسة من موروث تقليدي أو موروث حديث، وقد تكون الصورة الشعرية الصغرى تضميناً لنص سابق تام أو ناقص، بمعنى قد تكون الصورة الشعرية الجزئية نسخاً أو سلخاً أو مسخاً حسب اصطلاح ابن الأثير

بعيدة عن الحقل الدلالي الذي أنشأته ألفاظ الصورة الشعرية الصغرى ثانياً، وبأنها تحيل على متن شعري سابق تم مسخه بتغيير لفظه والحفاظ على معناه ثالثاً، وأقصد شطر البيت الشعري القائل لأبي ذؤيب الهذلي «إذا المنية أنشبت أظفارها».

لقد صور الشاعر الموت نسراً له مخالب قوية تغرز في لحم المحاربين/الأحبة/الرفاق، كما شبه الشاعر القديم المنية بكائن ذي أظافر، لكنَّ الذات الشاعرة في هذا المقطع الشعري تريد رسم صورة عن عنف المواجهة وقوة المقاومة والصمود وأهم ما تروم تصويره: التلاحم بين الأنا (يا أنا) والجماعة (هُمْ) استعملت المخالب وهي للنسور والجوارح بدل الأظافر الأقل فتكاً وقوة وحتى الصورة الجزئية تضمنت مفارقة جمعت بين المختلفات عندما جعل الشاعر للنسر فماً عوض المنقار.

وطبيعة الصورة الجزئية أنها بالإضافة إلى استقلاليتها تستدعي استحضار موارد وموروثات ثقافية تقليدية وحديثة لتعزيز فكرة أو إتمام بناء الصورة الكبرى والصغرى في القصيدة موضوع الاستشهاد أو للتمهيد لنتيجة هي منتهى غاية القول الشعري. إن الصورة الجزئية أعلاه غايتها دعم فكرة الوحدة والتضحية في قلب المواجهة، لكن الصورة الجزئية التالية:

«ما كان لي إلا فؤادي
حين كنت همُ،
يا ضيعة القلب الذي يتوهم،
هذا دم فوق القميص،
إن القميص قميصي،
والذئب ذئبهمُ،
يا حزن قلبي...
هل في البئر يوسفُ،
أمْ ما في البئر غيرُهُمُ؟» ص (١١).

تستدعي هذه الصورة استحضار واقعة «يوسف» عليه السلام مع إخوته، وهي صورة جزئية تقع في مفتتح القصيدة الشعرية «رأيتُ السيفَ في يدِ مَنْ أُحِبُ» وتناقض الصورة الصغرى التي وقفنا عندها، لكنها في الوقت ذاته تقوم بتوجيه المتلقي كما أنها تمهد لفضاء القصيدة ومحتواها الشعري، وتقوم بالإيحاء بقصدية الشاعر......

الذاتي والموضوعي

في غياب أمكنة بشرى عبد الله

عبد الرزّاق الدّرباس

(أمكنة الغياب) للشاعرة الإماراتية بشرى عبد الله، الصادرة عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة ٢٠٠٩م، حيث فازت المجموعة بجائزة رابطة أديبات الإمارات. وبالنظر للمجموعة فقد جاءت في عشرين نصاً شعرياً (عنواناً) لتطوف بها على محاور اهتمامها الشعري بين الذاتي والموضوعي وفق ما يلي:

التأمل الذاتي: ٣ نصوص قصيرة. سياسة: ٣ نصوص

الذاتي الشاعري: ٤ نصوص الوجداني: ٤ نصوص

الأمومة: نص واحد اللغة العربية والدين: نصان

الرثاء: نصان

مع اعترافنا بأن هذا التوزيع مدرسيّ لا تباين فيه فمحبة الوطن ليست سياسة والحديث عن الأم لا تحيط به تسميات ولكن الدراسة اقتضت مراقبة اهتمام الشاعرة لبيان محاورها وهواجسها الشعرية ومحطات كتابتها وهي في ذلك لم تخرج على ناموس البشر ومدارات الأنثى المبدعة التي تؤثر ما هو قريب التناول دفّاق العاطفة.

لقد كثفت الشاعرة عبارتها جداً لتفتح للقارئ أوسع الآفاق في نصوص (دفاتري، سكون، ميثاق) بلغة موجزة موحية قوية كقولها في (ميثاق):

رائحة البحر/ وقهوته العربية تلهمني /قصص العشاق/ ما بين البحر ورحلته عشق أبدي أحفظه/ ملء الأعماق ص٧١.

وفي التأمل الذاتي تبدو الشاعرة مشغولة بأسئلة الذات والوجود ورسالة الكلمة حيث طلعت علينا قوية حين تخاطب القلم قائلة:



غلاف الديوان

سأكسر صمتك/ من غرفتك/ تجهل أني أحب التمرد/ سأكسر صمتك لأن الكتابة دونك تغدو رياء ص١١.

وفي نص (مدارات) تغرق الشاعرة في بوح التأمل الذاتي فتبحث عن شبيه لها ولا تجد من يشبهها إلا طيفها في المرآة، ما يوضح ذاتية الشاعرة واعتقادها أنها فريدة ذاتها، وهذا الشعور لا غرابة فيه فكل الشعراء رجالاً ونساءً يظنون أن لا أحد يشبههم وأنهم ليسوا نسخاً (فوتوكوبية) بل هم لحم ودم وأحاسيس تتنوع كل يوم وتتجدد في كل مكان فتقول:

هناك على ضفة الغيم كنت/ أسافر عبر مدارات نفسي/ لأبحث عني/ وعن شبيهي/ قرأت الخريطة/ تلك الخريطة ص٢٩.

وحين تكون المبدعة أنثى فإنها في التعبير عن الأمومة أكثر قرباً، وهنا نجد الشاعرة في المستريات الأمومة المقدسة من زاويتين: أولاهما عطاء الأم اللامحدود بشكل عام،

وثانيهما، والدة الشاعرة التي كانت الحافز لكتابة النص، حيث تقول في (أسطورتي أنت):

أماه عرشك في الفؤاد ممرّد حصباؤه المرجان منه يرصّع

أماه يا أسطورة العشق التي ملأت رياضاً مسكها يتضوّع ص١٧

وفي وفائها للراحلين ممن حفروا أسماءهم على جدار قلبها الوفيّ نجد بشرى عبد الله تطلق آهة حزن بعد أن غيّب الموت أعزاء لا يمكن نسيانهم وقد تركوا على

صفحة الوجدان ندوباً لا يمحوها الزمن فتقول:

فما بال الأحبة قد تواروا

عن الأحداق مسكنهم وغابوا؟؟

وصار القبر مرتعهم جميعاً

عزائي أن يجمّعنا التراب ص ٢١.

كما خصت فقيد الإمارات والعرب والمسلمين المغفور له الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان بصدق النبض المؤثر في قصيدة طويلة النفس قياساً لغيرها من النصوص وسمتها (صمت الحروف) معلنة أن كل الحروف لا تكفي لمرارة الفقد فتقول:

كل النوائب قد يهون مصابها

إلا مصاباً قد نعاه فؤادي

يا دار زايد هل نهارك قد غدا

ليلاً طويلاً مل من رقادي؟ ص ٢٧.

أما في الجانب السياسي وقضايا الوطن والأمة فنادراً ما نجد النساء ينخرطن في هذا الشأن ومخاطره وحساباته الصعبة، ذلك أن الشعراء العرب مع السياسة إما في جنة أو في نار ولا (أعراف) بين المنزلتين، ورغم ذلك نجد الشاعرة لا تنأى بنفسها عن أحداث وطنها وأمتها حيث تواسي أهل فلسطين وتشد أزرهم في نص (هذي رسالة) وكأنها تضع منهاجاً للتضامن الأخوي الذي يساعد في استرجاع الحق ويكشف الزيف، وفي نصها المعنون بـ(حكاية حب) تترنم بفضائل اليوم الوطني للإمارات فتضع نفسها في قلب الوطن وتضع الوطن في قلبها للوصول إلى التماهي والفخر بهوية وانتماء واضحين فتقول:

للعيد يا وطني أدبج أحرفي

أنشودة ما طالها زريابُ

ترجمتَ أسئلة الزمان بجملة

الاتحاد تعاون وكتابُ ص ٦٢ .

وما دامت الشاعرة ابنة بارة باللغة العربية فقد أهدت لغتها نصاً رصيناً قوي السبك رشيق العبارة صادق المشاعر فكان تاجاً يليق بغانية ليلة زفافها، كما وقفت عند تجليات شهر الرحمة وبركاته والروحانية التي يمثلها في النفس والجسم ونقاء السريرة المؤمنة

والشعور بالعزة خلال ذل الطاعة لله رب العالمين.

وإذا دلفنا إلى القصائد الوجدانية، حيث فضاء الروح اللامتناهي والتبرج العاطفي الذي أوعز لدفق الفؤاد أن ينبض ويتوهج، ليندس في أطلس المشاعر ألواناً وخطوطاً مرغوبة نجد الشاعرة تتفاعل مع الكلمات كقولها في (وادٍ بلا زرع):

وقبل رحيلنا انتفضت / زنابق قد غرسناها / من الحب / منحناها أديم القلب، ص ٤٩.

وفي لهجة حازمة جازمة يتبدى فيها عناد المرأة الشاعرة واعتدادها بنفسها تقول:

حدق بعيني كي ترى في مقلتيك مفاتني / واسكب حروفك في كؤوس الحب / إكسيراً يداوي جرح عمري ص ٧٣.

ثم تفجر أقوى شظايا من كبرياء الأنثى وتعلنها (ثورة حتى النصر) لكن في الشعر فقط فتقول للمخاطب:

امكث هناك / حيث التقينا وانتظر / واحمل حقائب ذكرياتك حيثما الوجد انهمر / أطل انتظارك / قد أعود ولا أعود ص ٧٥.

وبعد هذا التطواف على الموضوعات نجد أن الشاعرة زاوجت في الشكل الفني بين قالبين بارزين هما: البيتي العمودي، والتفعيلة، وفي كلا النموذجين لم تتنازل الشاعرة عن الموسيقى والإيقاع، وهذه نقطة تحسب للشاعرة وأحد مظاهر الشاعرية الحقيقية حيث آمنت بشرى عبد الله أن ما يميز الشعر الحقيقي عن النثر هو تلك النغمة الموسيقية التي ترتاح لها الآذان، فعزفت سيمفونية نفسها على أوتار الخليل بن أحمد حيناً وعلى آله مستحدثة هي التفعيلة حيناً آخر، وكانت موفقة مطربة في كلا الحالين، مع وضوح الرؤية أكثر والقول إنها في نصوص التفعيلة كانت أكثر إشراقاً وبذخاً مترفاً في العبارات والصورة والحرية الشعرية، فقصيدة التفعيلة الإيقاعية تمنح شاعرها وقارئها تجليات أوسع وأفقاً أرحب وأكثر متعة، وبالإحصاء الدقيق نجد عشر نصوص مسبوكة في القالب العمودي ومثلها عدداً في قصيدة التفعيلة وهذا له دلالته النقدية ما يعني أن بشرى عبد الله متمكنة من أدواتها الشعرية في كلا النمطين وهذه نقطة إضافية تحسب للشاعرة.

والقارئ في الديوان لا يعدم وجود محطات مشرقة في الصورة والموسيقى والإيحاء الشاعري، حيث تختال الجملة الشعرية بزهو الطاووس على يدي الشاعرة ما يجعل الباحث يتفاءل خيراً بصوت شعري قادم ستكون له حصة كبيرة من الاهتمام مستقبلاً ومن ذلك:

هذي الرسالة يا أخي / ليست ككل الترهات بقمة عربية / تهذي وتهوي ألف عام / كلما فتحت سجلاً شائكاً / تركته مفتوحاً / كجرح غائرٍ / متدفق الآهات من ثكلى تجرعت الرزايا في جنين ص ٣٥.

ومن التكثيف الناجح قولها أيضاً:

تجرّد من السيف / حين تصير السيوف زجاجاً / وتغدو المعارك ضربة حظ / ورمية نردٍ / وكأساً وغانيةً وشرابْ ص ١٣.

إن المتصفح للديوان سيجد فيه بعض الظواهر الغريبة التي تثير السؤال وتلحّ فيه رغم أنها ليست قواعد يجب اتباعها ولكن درج الشعراء عليها فصارت جزءاً من الناموس النقدي المعتاد للشاعر والمتلقي والناقد على حدّ سواء ومن ذلك:

لا وجود للفهرس في المجموعة فهل ذلك مقصود أم غلطة من الإخراج المطبعي؟؟

عنوان المجموعة ليس عنواناً داخلياً لأي نص من النصوص.

هناك تكثيف مفرط يصل حد الجملة

الواحدة مثل نصوص (دفاتري، صمت،...) كثرة صيغ المضاف والمضاف إليه في العناوين والتراكيب الشعرية.

عدم وجود التصريع في مطالع النصوص العمودية ما أضعف قوة الاستهلال لها.

ومن باب الموضوعية وحسن أداء الرسالة النقدية فقد توجب أن أشير لبعض الهنات التي كان للشاعرة أن تتخطاها أولا تقع فيها لو راجعت النصوص جيداً أو لو أن لجنة التحكيم والمجموعة فائزة بجائزة أدبية مرموقة ـ زوّدت الشاعرة ببعض الملحوظات والتوجيهات قبل الطباعة وهي قليلة وردت في نصوص القصائد العمودية غالباً ومنها:

ـ جفت رؤاي فانبجست بداخلي مشتار أنت.. في فؤادي ترتعُ ص١٥.

فإشباع التاء في (أنتَ) غير مستحب ولو أضافت الواو لاستقام الوزن (وفي فؤادي).

ـ بعض الجوازات الشعرية والبحث عن الرويّ المناسب أوقع الشاعرة في المحظور اللغوي وثمة التباس بين المخالفة النحوية والجوازات الشعرية كقولها:

يتمت بعدك دولة بل أمة يتمت بعدك حاضراً وبوادي ص٢٦.

فالصواب أن تقول (بواديا) لأنها اسم معطوف منقوص ومنصوب تظهر عليه الفتحة.

وكلمة الحاضر هنا ليست من الحضر الذين هم نقيض البداوة لكنها من الحضور أي التواجد والكلمة الموفية بالمعنى (حواضراً).

ـ ومن الإقواء الذي هو من عيوب القصيدة العمودية تجد حين تخاطب أمها:

عجباً ملكت القلب رهن إشارة من أين جئتِ بخادمٍ لكِ طيّع ص١٧.

فكلمة (طيّعٍ) حقها الجر لأنها نعت للاسم المجرور (خادم) ورويّ القصيدة هو العين المضمومة فأتت الشاعرة بها مرفوعة، وكلنا يعرف صنيع النابغة الذبياني في ذلك.

لقد ذكرتُ هذه الملاحظات لا لتصيد هفوات عابرة وإبراز عضلات قوية ـ لا سمح الله وإنما وقوفاً عند الحقائق وابتغاء الارتقاء للأفضل وإنصافاً للغة ولنفسي وللشاعرة أيضاً وهذه الملحوظات على أهميتها وقلتها لا يمكنها حجب الإشراق المتوهج في الديوان والتميز الذي يغشاه، وليست مجالاً لتسريب اليأس والإحباط فإن ذلك أبعد ما يكون عن هدفنا ورسالتنا النبيلة.

إن النقاد قلما يستطيعون التفريق بين الذاتي والموضوعي في النفس البشرية العادية، فكيف بهم عند الشعراء؟ حيث يختلط البوح بالوجد بالأمل بالدموع بالبسمات بالحلم المشتهى لذا نصل إلى نتيجة مفادها أن الشاعرة بشرى عبدالله كانت متوازنة بين واجباتها الموضوعية العامة ونفسها الذاتية الخاصة، وكأنها نصّبت عليها من القارئ رقيباً من نفسها عتيداً يحصون عليها خلجات نفسها الذاتية ومحاور اهتمامها الأخرى.

الشاعرة بشرى عبدالله صوت شاعري قادم بثقة وخطوات محسوبة واثقة إلى الساحة الثقافية وتجتهد على خيوط اللعبة الشعرية للوصول للمزيد كمّاً ونوعاً وتتوثب للأفضل.

مراجع ومصادر:

ـ بشرى عبدالله / أمكنة الغياب، منشورات دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة ٢٠٠٩م.

ـ عبدالرزاق الدرباس / المدخل إلى الفضاء الشعري في الإمارات، منشورات دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، ٢٠٠٩م.

ـ ماهر حسن فهمي / تطور الشعر الحديث في منطقة الخليج، منشورات دار تهامة ٢٠٠٦م.

ـ د. محمد غنيمي هلال / المدخل إلى النقد الحديث، دار العودة، بيروت ٢٠٠٤م.



سلسلة إشراقات

تُعنى سلسلة إشراقات بالنصوص الندية والمشغولة بفتنتها الأولى، ولكن حضورها مشتعل دائماً بالأسئلة وبحرقة الإبداع ورجفته العارمة في الروح. هذا واختارت دائرة الثقافة والإعلام أن تنحاز لهذا الإبداع النقي والذاهب بثقة لشق الظلام والتجاهل الإعلامي، كي تحجز لها مكاناً في قادم الشعر والقصة والرواية والنقد كما تشكل هذه السلسلة فرصة تحتضن الأقلام الباهرة وتنتظر بشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

لذا تدعو دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة أبناء وبنات الإمارات كتّاب وكاتبات القصة والشعر والرواية أن ينضموا إلى كوكبة المبدعين الذين تتبنى كتاباتهم من خلال إصداراتها دعماً لهم ولمسيرة الأدب في الوطن

ترسل المشاركات إلى:
قسم الدراسات والنشر
ص.ب ٥١١٩ الشارقة
دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف: ٦١١١٧٦٥ - ٦١٧٩٠٠٠
برّاق: ٦٢١٢٦٦٥ - ٦١٧٩٠٠٠

e-mail: arrafid@sdci.gov.ae

الخروج من القدر الإنساني

الشَّخصيَّة الأنموذج في روايات حسن داود

د. عبد المجيد زراقط

يتبيّن قارئ الرِّوايات اللبنانية الحديثة شخصيَّات/نماذج كثيرة فيها، قد يكون من أبرزها أنموذج الإنسان العربي العاجز عن تعويض الفقد الذي يمنى به في زمن خيبات يحياه في هذا العصر، مهما تعدَّدت سُبل السعي التي يسلكها.
ولمَّا كانت دراسة الروايات جميعها غير ممكنة عملياً، اعتمدنا «النَّمذجة» قاعدة منهجيَّة، فقرأنا روايات حسن داود، بوصفها ظاهرة أدبيَّة، وتبيَّنا فيها شخصيَّة/أنموذجاً متميّزاً، وحصرنا الدراسة التفصيلية في ثلاث روايات رأينا هذا الأنموذج أكثر حضوراً فيها، وهي: «أيام زائدة»، «ماكياج خفيف لهذه الليلة»، «لعب حيّ البياض». ويمكن أن نتبيّن هويَّة هذه الشخصيَّة الأنموذج وخصائصها عندما نجري القراءة التالية في الرّوايات الثلاث.

يجد العجوز، في رواية «أيام زائدة»، نفسه، أدرك ذلك أم لم يدركه، أمام السؤال الآتي: ماذا أفعل، في ليلي ونهاري، بعدما لم يعد لديَّ ما أفعله؟ وبعدما فقدت موقعي الذي كنت أؤدي منه دوراً في هذه الحياة؟ وكيف أخرج من هذا القدر الإنساني الذي لا أستطيع له تغييراً؟

وتسأل صبحية، في رواية «لعب حي البياض»: «كم يستطيع الإنسان أن يركض!؟». لا تريد صبحية إجابة تعرفها، إنها تقرِّر ما تراه حقيقة من منظورها، فالإنسان، من هذا المنظور، لا يستطيع الخروج من قدره، أو لا يستطيع مواصلة الخروج، لأن قدراته محدودة، ولهذا فهي تقول قَوْلَة أمها: «ما كتب لنا سيصيبنا حتى لو كنا في بروج مشيدة».

وتجد فاديا نصار في رواية «ماكياج خفيف...» نفسها أمام السؤال الآتي: هل ترتضي أن تكون «امرأة باقية من أثر رجل ميت، كما يريد موظفو منظمة زوجها»، أو ترفض، وتخرج من موقعها تحت الصورة لتحيا حياة ثانية هي تختارها؟ وهل تستطيع، إن هي خرجت من قدرها، أن تنجز تحقيق الهدف الذي تسعى إلى الوصول إليه، أو تقول ما قالته صبحية: «كم يستطيع الإنسان أن يركض!؟».

هل ارتضى العجوز بأن تكون أيامه زائدة، وأن يُرمى في غرفته وحيداً لينتظر الموت؟ وهل ارتضت صبحية قدرها، بأن تكون «لعبة»؟ وهل ارتضت فاديا نصار أن تحيا حياة فارغة؟ هل حاولت كل شخصيَّة من الشخصيّات المذكورة الخروج؟ وكيف؟ وكيف تمثّل هذا الخروج روائياً؟ في ما يأتي محاولة للإجابة عن هذه الأسئلة.

«أيام زائدة»(1)
في انتظار الموت

يتخلّى عجوز في العقد العاشر من عمره عن جميع ما يملك لأبنائه، ويمسي وحيداً، يبقى في البيت لا يغادره: «لم أغادر البيت منذ سنة. فيه أمضي وقتي متنقّلاً بين المطبخ والمصطبة والسّرير العالي».

تثير شخصيّة هذا العجوز أسئلة تبقى قائمة ما بقي الإنسان، ومنها: فيم يرغب المرعحين يشعر بأنه بات في أيامه الأخيرة، ماذا يفعل حين لا يُبْقي له العمر والآخرون ما يفعله؟ هل يستسلم للموت الآتي ويحيا أياماً زائدة لا يكون فيها حاضراً أو فاعلاً؟ هل يرتضي أن يكون مثل آلة تتعطّل فتُرمى جانباً؟

أجابت الحكاية قديماً عن هذه الأسئلة، ورأت أن حكمة الشيوخ ضرورة لسلامة المجتمع وتطوّره، وأجاب الدِّين عنها أيضاً، فأمر الأبناء برعاية الأبوين، ورأى أن الحياة مزرعة الآخرة، وأن على الإنسان أن يتزوّد في دنياه ليخلد في الآخرة في النعيم الأبدي.

لم تشغل التوبة العجوز، فهو يقول: «لا أفعل شيئاً من أجل توبتي التي تتطلَّب وقتاً لم أعد أملكه.. كان أوانها قد مرَّ وانقضى دون أن أتحيَّنه. أصبح ورائي..». ولم تتوافر له أسرة تَحْكُم علاقاتها قيم مجتمع يعنى الأبناء فيه بالأب ويقدّم هو حكمته لهم. ذلك أن أفراد أسرته أقصوه عن عالمهم، فلم يسمحوا له بمشاركتهم حياتهم حتى في أبسط مظاهرها، مثل تناول الطعام والمجالسة وتبادل الحديث، فحين يخرج من غرفته التي يمضي فيها لياليه الطويلة وحيداً إلى المصطبة، يراهم متوزّعين في بيوتهم وقد أغلقوا أبوابها وقعدوا ساكتين، فيحسب الرائي «أن البيوت خالية حتى يخرج من باب أحدها ولد أو تخطو من آخر امرأة تتقدم صامتة إلى حبل الغسيل». وحين يأتيه أحدهم بالطعام يمكث دقيقتين فقط ويذهب، ولا يبادله الحديث.

يدرك العجوز أن أفراد أسرته اقتنعوا بأنَّه انتهى وهم ينتظرون موته ويستعجلونه ويريدون أن يستسلم له، فيقول: «أعرف أنهم تركوا الأغراض في مواضعها لأنهم يظنون أن الوقت المتبقي لي لا يستأهل ترتيب البيت من جديد» يريدون أن أستسلم لموتي وأقبل به لمجرّد أنه سيحدث ولا مفرَّ منه». ويرى أن ما يقصدونه ليس موته بل وصوله إليه فارغاً خالياً إلاّ من جثته فيزيدون عمره سنوات في الأشهر.

يتأمّل العجوز ما يحدث، ويستعيد ماضيه، ويشعر أنه «بات في آخر الحياة» طالما أنه يفعل الشيء نفسه كل يوم، ويسأل: «ولكن ماذا أفعل بعد عشاء اللبنة؟ وماذا أفعل في اليوم التالي؟».

يرغب العجوز في أن يكون ذا موقع في عالمه ويسأل عن هذا الموقع الذي لم يجده بين أفراد أسرته ولا في التهيؤ للانتقال إلى العالم الآخر فراح يبحث عنه استدعى السيد مهدي عالم الدين وشكا إليه حاله: «إنهم يسيئون معاملتي.. إنهم يتركون أولادهم يرفعون أصواتهم عليّ ويهينونني». فيسأله السيّد: «والطعام، هل يبخلون به؟» كأنه بهذا يسلّم بمنطقهم فيجيب العجوز ملمحاً إلى رغبته في ما يتعدى الطعام نفسه: «ليس كما يأكلون. صحن واحد يا سيد مهدي. كما تُطْعَم الكلاب والقطط وهم يقفون فوق رأسي حتى آكل ما فيه ويأخذونه معهم». فيسأله السيِّد عما يريده، فيجيب: «أريد أن يطيعوني..»، فينظر إليه نظرة معاتبة، فيضيف: «لا أقصد أن يعيشوا بحسب ما أقول، بل أن يطيعوني في ما يخصّني».

أجابت الحكاية، قديماً، عن هذه الأسئلة، ورأت أن حكمة الشيوخ ضرورة لسلامة المجتمع وتطوّره، وأجاب الدِّين عنها أيضاً، فأمر الأبناء برعاية الأبوين، ورأى أن الحياة مزرعة الآخرة، وأن على الإنسان أن يتزوّد في دنياه ليخلد في الآخرة في النعيم الأبدي.

يرغب العجوز، كما يبدو، في أن يكون ذا موقع في عالمه فيفعل أمراً لسوى انتظار الموت، وفي أن يريد وتطاع إرادته في ما يخصُّه على الأقلّ. وإن كان أفراد أسرته يقصونه إلى زاوية ينتظر فيها الموت، فيقدّمون له لقيمات باردة فإنه يرفض ذلك ويقاومه ويسعى إلى أن يحقق وجوده، ويتخذ موقع الفاعل في عالمه وهذا ينشئ صراعاً غير متكافئ بينه وبين أفراد أسرته فلا يجد من مساعد سوى ماضيه الذي يستعيده ويستمدُّ منه قوّة تمكّنه من الاستمرار في سعيه.

تطغى شخصيَّة العجوز على الشخصيات الأخرى، فتمثِّل المحور الذي يدور الآخرون في فلكه، فهي «الأنا» وما عداها «الآخر» الذي يشير إليه غالباً بضمير الغائب، فكثيراً ما نقرأ: «حتى أنهم لا يقبلون بالعمر المتوسّط»، فنعرف من القرائن أنه يعني بـ«هم» أولاده. لكنه يتحدث أحياناً عن آخرين لا يستطيع القارئ معرفتهم، فيقول: «في مرات أعود أتذكّر مشهدهم واقفين يتكلّمون وراء الباب الذي تركوه مفتوحاً..» ويقول: «انتظرتهم حتى تجمَّعوا أمام الغرفة العتيقة..» إلخ.. وهو يستخدم ضمير الغائبين من دون أن يُذكَر مرجعه، ومن دون أن تكون هناك إشارة تدل على ذلك المرجع كأنه يفترض أن الأمر معروف طالما أنه يعرفه هو، أو، وهذا هو الأرجح، كأنه يرى في الناس جميعهم «الآخر» الذي يعبّر عنه بضمير الغائبين. والرَّاوي يقصد إلى مثل هذا الاستخدام لينقل ما يدور فعلاً في ذهن الشخصيّة. ويعزِّز ما نذهب إليه أن العجوز يتحدث عن أشخاص كثيرين مستخدماً اسم الجنس نكرة فيقول: «قال لي رجل من ضيعة قريبة أن لا أطلق النار إلاّ بعد أن يدخلوها ويصيروا في الدار». «كان رجال بعضهم من أولادي يجيئون..»، «المرأة التي في الطابق العالي من بيت أخي الحاج سليم تقف صامتة على شرفتها التي خرجت إليها لتسمع ما أقول».

أما الشخصيات التي يسمِّيها وهي مُعظمها متوفّى، فيشير إلى ملامحها إشارات سريعة تحدّد موقعها في عالمه هو فابنته خديجة تتصرف كالرجال وقد علَّمها هو ذلك، وابنه قاسم طفل كبير يربتك ولا يدري ما يفعل، وتسيِّره امرأته، وأخوه الحاج سليم جار طالما تشاجر معه من أجل متر أرض، والسيد مهدي «الذي تلبس عائلته جبّة المشايخ أباً عن جد والتي يبدو فيها الابن شبيهاً بأبيه والأخ بأخيه، فكيف بنا أنا والحاج سليم اللذين يجمعنا شبه كأننا رجلان من عائلتين مختلفتين». يضيء وصف السيد مهدي عالم العجوز فيكشف

شخصيته وعلاقاته وهي فردية غير سويَّة حتى بأقرب الناس إليه: أخيه وجاره.

والعجوز صاحب أفران من أصل فلاحي، وهو رجل نحيل قاسٍ قويّ يقول: «كنت في السبعين وأستطيع أن أراهق في العتم أذهب إلى البيدر في الفجر أمسك الخيشة الكبيرة بيد والمذراة باليد الثانية وأملأ التبانة في يومين وحدي..». تخلو علاقاته مع الآخرين من الحسّ العاطفي الإنسانيّ فيتشاجر مع أخيه مرات من أجل متر أرض، ويعنف بأخت زوجته المعوَّقة فترفض أن تسامحه حين يطلب منها ذلك قبيل وفاتها. لم يعد أخاه في مرض الموت إلا مرغماً، ولم يبك يوم دفن كلٌّ من أخويه. ولعلّ وصف زوجته التالي يصور شخصيته أصدق تصوير. قالت: «إنني أغسل يديّ أثناء وضوئي كأنني أشمّر عنهما لمقاتلة أحد» لم يتوقف قلبه وعقله عن العناد والمشاكسة. منذ كان ولداً بدأ مشاكسته فكان يرمي الرعيان بالحجارة، وفي الرابعة عشرة صوَّب الفرد إلى خصوم اقتحموا دار أسرته، وحقَّق نصراً عليهم، فقلب المراتب بينه وبين أخيه الكبير وصار الآمر الناهي. حقّق نجاحاً في أعماله عندما انتقل إلى بيروت، وما كان يهدأ، يقول: «لم أكن أفهم كيف يستطيعون الوقوف والنّار تهدر في الفرن!». أعجبت زوجته بقوته فأتت إليه ماشية من قريتها على الرغم من أن النساء قلن لها: إنه «سروة بلا أوراق». لم يبك هذا الرجل سوى مرة واحدة، وذلك يوم دفنها وهذا يشير إلى شعوره بالفقد في هذا اليوم فحسب ولعله أدرك أنه خسر في هذا اليوم العامل المساعد الوحيد الذي كان يقف إلى جانبه.

يبدو العجوز، في خطابه الذي يصوّر سعيه في أيامه الأخيرة، شديد الانتباه مركّز الوعي دقيق الملاحظة يلتقط أدقّ الحركات ويفسّرها. فيقول على سبيل المثال: إن السيد مهدي «يسوق الناس جماعة ولا يعير انتباهاً للاختلافات بينهم». ويقول عن ابنته: «ولا آكل إلا قليلاً حين تأتيني بالصينية التي يطلع منها البخار، فتحنق إذ ترى أنني لم آكل بالقدر الذي يجعلني شاكراً ممتنّاً لها». تدلّ هذه الملاحظات الدقيقة التي يبدو العجوز قادراً على أدائها، حتى وهو يقلَّب بين يديّ المرأتين اللتين تنظفانه، على أن العجوز ينطق بلسان المؤلّف. وقد وفِّق في رصد عالم العجوز الدَّاخليّ والخارجيّ وتفاعلهما. وفي مثل ذلك خطاب الخروج من هذا العالم. والإنسان هذا هو فرد قوي مشاكس عنيد انتقل من عالم القرية إلى عالم المدينة فسعى وحقق ذاته، غير أنه عجز عن مواجهة قدر الزمن - العمر فعاش مأساة العجز الإنسانيّ. وقد كان ممكناً أن يتولّى راوٍ آخر أداء الخطاب في الحالات التي كان العجوز عاجزاً فيها عن ذلك، فيكون القصُّ أكثر إقناعاً.

تبدأ الرِّواية بحديث ذاتي يستعيد فيه العجوز الخلاف الذي يدور بينه وبين أبنائه حول عمره. كان يقول: إن عمره الحقيقي أقلّ بثلاث سنوات من العمر الذي يفيده قيده في تذكرة الهويّة. ويقول أبناؤه: إنه أكبر من ذلك بثلاث سنوات. يبدو الخلاف بسيطاً وهو في الحقيقة يمثل الصراع الدائر بين العجوز وأبنائه، وذلك لأن إصرارهم على زيادة السنوات الستّ يعني أنهم يستعجلون وصوله إلى عمر لم يصل أحدٌ من العائلة إليه. يقول العجوز: «لم أعرف أحداً وصل إلى المئة. أبو محمد نسيم قالوا عنه إنه بلغها، لكني أعرف أنه كان دون التسعين حين مات. كان أهله يزيدون عمره سنوات في الأشهر..». وهذا يعني أن أبناءه يستعجلون موته كما كان أهل «أبو محمد نسيم» يفعلون.

وهم، إذ يستعجلون موته المنتظر، يهملونه ويقصونه عن عالمهم فيرفض ذلك ويسعى إلى أن يحقق وجوده مستخدماً مختلف الوسائل التي تتوافر له. ومنها استعجاله نفسه، فيقول: «يستعجلون وأنا في المئة. وأنا أعرف ذلك، فأقول لواحدهم حين يأتي: «هل يُعقل، وأنا عمري مئة سنة، أن أترك من دون أحد يطبخ لي!؟».

يتصل حديث العجوز الذاتي فيستعيد ذكرياته يستمدّ منها قوّة ليسيطر على عالمه الذي لا يمتدُّ إلى العالم الآخر، وحين يشعر بأنه صار في أرض غريبة لا يسيطر عليها يرتدُّ ويقوم عن سريره أو عن كرسيّه، ويشاغل نفسه بالتفكير في عالم لم يصبح ذكريات بعد، مثل كلام ابنه، أو ضجيج أحفاده، أو تهامس زوجة ابنه وجارتها، ويفضي به تأمُّل ما يحدث إلى القيام بعملٍ يثبت فيه أنه موجود، كأن يقول لزوجة ابنه ليغيظها: «إن عزرائيل لا يقدر عليّ، فتطلع الدرجات صامتة، لا تبدأ التمتمة إلا حين تصل إلى حافة الدرابزين المنقوش في أوّل بيتهم.. يدفعها كرهها لي دفعاً..». أو يقوم بأعمال تزعجهم «أعلّي صوت الراديو لأوقظهم أيضاً: لأجعلهم يتململون في أسرَّتهم. ذلك ما بقي لي من سطوتي على الدار..».

يدور الصراع في داخل العجوز، فيستعيد ماضيه ويتأمل حاضره ليسيطر على عالمه، ولمّا يشعر بأنه عاجز عن ذلك يشاكس. وقد صار إلى هذا الموقع، ولم يعد مُطاعاً منذ تخلّى عن أملاكه لأبنائه. وقد أدرك هذه الحقيقة متأخراً، فقال: «غادرته (فرن بيروت) وأنا لم أزل أكثر فتوة منهم، لم أكن أعرف أن من يطاع هو من يقف على بسطته» ولم يفده استخدام العشرة آلاف ليرة التي بقيت معه بنقلها من شخص إلى آخر، لأنهم كانوا يدركون أنه يبقيها لتجهيز جنازته، لن يعطيها لأحدٍ منهم.

لم يعد العجوز يقف على «بسطة الفرن» أي لم يعد في موقع المالك، ففقد مكانته ولم يعد مطاعاً كما كان من قبل، حين كان أبناؤه يقفون بين يديه طائعين، يتوددون إليه ويعربون عن رغبتهم في راحته. كان يدرك هدفهم الحقيقي فيقول: «وأنا كنت

أعرف أنهم لم يقولوا ذلك ليريحوني، بل لأخرج من الأرض وأتركها لهم. سريعاً يأخذون المكان الذي أخليه».

أخذ الأبناء أمكنته جميعها، فامتلكوا القرار، منعوه من الزواج مرّة ثانية بعد وفاة زوجته، وصارت أصواتهم حازمة مؤنّبة ترافقها تكشيرة تعلو الشفتين ولا تفارقهما، وصاروا أكثر ضجراً، وصار هو يتراجع في المكان - الموقع حتى وصل إلى موقعه الأخير، فيقول: «كلما انقضى وقت أجد أنني أضع كرسيِّي في مكان أقرب حتى صرت بعد سنة لا أريحها من مكانها على المصطبة».

تبقى لدى العجوز وسائل محدودة، فيشاكس في جولة ويستدرّ الشفقة في أخرى، لكنهم إذ يكسبون الجولات لا يعودون إلى سابق عهدهم، وإنما يبدأون من حيث انتهت جولتهم الماضية وهدفهم أن يتبيَّنوا حدوث موته الذي ينتظرونه، يقول: «ذلك يعني أنهم يرون أن حالتي تزداد سوءاً وأن موتي وشيك، وهم ينظرون إليّ في كل وقت كي يتبيّنوه» وإذ يفقده المرض شيئاً من وعيه وقدرته على المشي يتولّى الحلم - اللاوعي المقاومة فيفسِّر ما صار إليه تفسيراً يُبعده عن الاستسلام لكنهم يهرعون ملتقطين الفرصة ليتأكدوا من استسلامه ويعلنوه، يقول: «يستنطقونني دليلاً ثانياً على خرفي وقد أتوا ثلاثتهم ليشهدوا على ذلك مجتمعين».

يمنى سعي العجوز بالإخفاق، وهذا أمر طبيعي يحتّمه طبيعة الإنسان الذي يعجز عن قهر الزمن، العمر، فيبدو صراع العجوز مأساوياً، إذ إنه يقاوم قوّة يعرف أنها لا تقهر، وقد كانت المأساة أشدّ قسوة لأنه، وهو القوي الذي حقق ذاته في عالمه، وجد نفسه خارج دائرة الفعل والاهتمام في آخر أيّامه، وحيداً مهملاً كغرفة ترابية عتيقة أو آلة معطّلة... لكنه يحاول الخروج من هذا القدر الإنساني، فيرفض، ويقاوم كأنه يلعب في أيامه الزائدة لعبة الخروج من القدر الإنساني فيتمكّن من عيش مأساة الحياة الفارغة.

«ماكياج خفيف لهذه الليلة» في قبضة القنبلة...

تروي «ماكياج خفيف لهذه الليلة»، قصة فاديا نصار. قُتل زوجها وأخوها وأختها، في «ليلة القنبلة»، وذهبت هي في غيبوبة مدة شهرين كاملين محت من ذاكرتها ثلاث سنوات، وجعلتها تقيم في المستشفى سنة كاملة تقول: «قال لي الطبيب: إنّ غيبوبتي أفقدتني ثلاث سنوات... وإن السنة التي علي أن أقضيها في المستشفى لن تعيدني كما كنت يجب أن أتعلم كل شيء»(٢).

عندما تفيق من الغيبوبة يقبل عليها ابنها فتسأل: من هذا الطفل!؟ لكنها في الوقت الذي لا تعرف ابنها وابنتها، تسأل عن جورج، زوجها، غير مرة. وإذ تعلم أنه مات تتوقف عن السؤال عنه، وتقول عنه مرة، عندما يدور الحديث عن خروجه مع نساء غيرها: «لا كان قوياً، لم أستطع أن أقول له ما كان يجب أن أقوله»، وتقول عنه مرة أخرى، عندما يدور الحديث عن صورته المهيبة المعلَّقة مقارنة بجثته الممددة ليلة القنبلة: «لا أحقد عليه. أجده قابلاً لأن يكون مضحكاً».

تخرج من المستشفى حاملة جرحها، وهو كما تصفه: «جرحي ذاك الذي بالرغم من أنني أكشف عنه في ثيابي كلها أعرف أنه ليس ندبة فقط، إنه يخفي تحته تلك الأشياء التي تمزقت أو تقطعت...».

تستأنف حياتها وهي تعرف، حين تدخل إلى السهرات، أن ما سيشاهد منها أولاً هو ذلك الجرح، فلا تسعى إلى تغطيته كما كانت ستفعل امرأة غيرها، ما دفع «نساء السهرات» إلى أن يعلن عنها: «إنها تُري ما بها هكذا، كأنها تتجرأ على أحد أو تتحدى أحداً» وربما ساعد على تأكيد صحة هذا القول دخولها إلى السهرة بمفردها.

تجد فاديا نصار نفسها عندما تستأنف حياتها، أرملة تجلس تحت صورة زوجها بنياشينه جميعها وامرأة ينبغي أن تتعلم كل شيء، ولديها ولدان عليها أن تعنى بهما... وفي مواجهة السؤال الآتي:

- هل ترتضي أن تكون «امرأة باقية من أثر رجل ميت؟»، كما يريد موظفو منظمة زوجها الذين علَّقوا صورته على الحائط، أو ترفض، وتخرج من موقعها تحت الصورة لتحيا حياة ثانية هي التي تختارها؟

تختار أن ترفض، فجورج، كما تقول، لم يعد رجلها، وهي لا تريد أن تبقى حول صورته كأنها حارستها أو ضحيتها، ولكن إلى أين تخرج بعد أن تتخذ قرارها بالخروج، وما هي دوافعها إلى ذلك؟

تسعى إلى صديق قديم لها رسام، هو يوسف، وتحدِّد ما تريده منه بقولها: «لم أترك الوقت يجري على مهله، لأنني لم أكن أريد منه إلا أن نذهب معاً إلى السَّرير...»، وتوافق على أن تظهر في فيلم يروي سيرة حياتها وتقول لصديقتها جيهان مخرجة الفيلم: «أريد، يا جيهان، أن يعرف من سيشاهدون فيلمك أن ما يشاهدونه هو حياتي أنا، أنا نفسي فاديا نصار، ولا أريد أن تحل محلي ممثلة كما قلت لي».

تلمس صديقتها مَرْكَزَة «الأنا» لديها فتقول لها: إن ما بقي فيك من ماضيك هو رغبتك في المشاكسة إذ إنك تريدين الظهور في الفيلم، كأنك ترغبين في أن تتحدي جماعة المنظمة، كما في السابق، أيام الحرب لبست الثياب العسكرية، ونزلت إلى حيث كان يجري ما سمته الصحف المجزرة لتتحدي زوجك القوي وأختك القوية أيضاً التي كانت تعيش حياتها بالعرض، كما يقولون.

قد يكون صحيحاً ان الدوافع إلى خروجها للسهرات منفردة هي تحدياً للجميع،

بترفُّعها وندبتها الظاهرة، هو الرغبة في تحقيق الذات ومشاكسة الآخر، وقد يكون صحيحاً أيضاً أن هذا هو الدافع إلى ظهورها في الفيلم، ولكن وراء خروجها إلى يوسف دافع أكثر عمقاً يتجاوز الوعي إلى اللاوعي، فقد اتخذت قرار الخروج إليه استجابة لرغبة كامنة في لاوعيها تمثلت في منام استعادت فيه شهوتها معه بعد أربع سنوات من «ليلة القذيفة».

تتصل به، تذهب إليه، وتنتظر أن يفتح لها، يفتح ويعود من فوره ويبدو أقسى من أن يلينه انفعال... كانت تريده كما رأته في المنام، كما اهتدت إليه شهوتها التي لا تقبل سواه، وعلى الرغم من استهانته بها، وإهماله لها تصر على الحصول عليه... ثم ترتضي أن تكون إحدى النساء اللواتي يرسمهن، فيرسمها في ثلاث لوحات... لكنها لم تعد تحتمل فتتركه قبل أن تكتمل اللوحة الثالثة التي كان يرسمها لها، وتبقى تنتظر أن يتصل بها، غير أنه لا يفعل، وعندما يلتقيان في مناسبة تصوير مشهد في الفيلم يتجاهلها كأنه لا يراها.

تروي لجيهان حكايتها، وترغب في أن تقدم لها هذه مساعدة في أمرين أولهما أن تظهر هي في الفيلم وأن يروي الفيلم مسيرة حياتها كما ترويها هي وثانيهما أن تسهم في إعادة علاقتها بيوسف لكنها تكتشف أن صديقتها لا يعنيها سوى فيلمها فهذه الصديقة تذهب للقاء يوسف لتحصل على رواية أخرى للأحداث، وللقاء آخرين أيضاً، وعندما تسألها فاديا عن ذلك تقول لها: «فعلت ذلك كي يكون الفيلم فيلماً، من يمولونني يلحون على قصة ليس فيها إلا ما تحبين أن تحكيه». وتكتشف، أيضاً، أن هذه الصديقة متواطئة مع يوسف ومع آخرين، منهم ابنتها، لتقليص دورها في الفيلم، وإذ تخفق في تحقيق ما تريده ويبدو لها أن كل ما اعتقدت أنها حققته كان وهماً، تتخذ قرارها بأن تكون امرأة أخرى تبدأ من جديد، كأن ما حصل لها لم يحصل، فتقبل ما جرى لها وتذعن له هكذا مثلما تفعل من تتوب عن فعلة ارتكبتها.

تؤدي فاديا نصار، وهي الشخصية الرئيسية، دور الراوي، فتروي ما تعرفه بصيغة المتكلم، وتستعين بأسلوب السؤال عندما تروي ما لا تعرفه، فتقول على سبيل المثال: «...وإن كان، بحسب وداد...»، وفي هذا مراعاة لموقع الراوي، ما يسهم في تعزيز الإيهام بصدقية ما يُروى وواقعيته.

يحدد الراوي زمن القص بـ «الآن»، ويبدو أن تحديد زمن القصّ مهم جداً، وهذا سنبيّنه في ما يأتي، وبعد معرفة زمن «الآن» بدقة.

يقول الراوي: «أي أنني أعرف، الآن، حين أدخل إلى السهرات»، ويقول: «الآن، بعد انقضاء هذه السنوات على الحادثة»، وهذان القولان يفيدان أن القص يحدث حين صارت تدخل إلى السهرات، بعد انقضاء سنوات على حادثة القنبلة، لكن قولاً آخر يفيد أن القص يتم بعد اتخاذ قرارها بأن تكون امرأة أخرى تقبل وتذعن، تقول بعد أن تعلن قرارها هذا: «أن أفعل، الآن، ما فعلته وداد... أن أحس بأن ما أصابني كان يجب أن يضعني في الموضع ذاته الذي تكون فيه

> قد يكون في دلالة عنوان الرواية ما يعزز الإجابة بالإيجاب... لكن أنواع «الماكياج» كثيرة في هذه الحياة، وفي هذه الرواية التي يشتملها، فليوسف «ماكياجه» الخاص، ولجيهان «ماكياجها» الخاص أيضاً، وإذ يخفف «ماكياج» أحدهم، أياً يكن نوعه

الثابتات» (ص ١٦١).

يعني حدوث القص في هذا الزمن أمرين: أولهما أن تروي هي حكايتها، فتقوم بما لم تستطع أن تقوم به في الفيلم، وهو أن تقدم قصة ليس فيها إلا ما تحب أن تحكيه، وهذا ما رفضت جيهان أن يقتصر فيلمها عليه، وبهذا تؤكد فاديا ذاتها بعد ما لم يعد لها من سبيل سواه، فالقص – الرواية ذو وظيفة هنا تتمثل في أن تروي ما تريد، وثانيهما أن ما ترويه هو من الماضي وقائع منجزة مختزنة في ذاكرتها تعيد إنتاجها من منظورها وهذا ما يفسر طبيعة القص فهو استرجاع يستعيد وقائع من الماضي كما تبلورت في الذهن، وتأمُّل فيها يوضح ويفسر فيبدو في حالات كثيرة محاولة للفهم المفضي إلى اتخاذ القرار وتفسير التصرف... ويأتي الحوار في سياق القص مباشراً حياً كأنه شاهد ويؤدي القول ويثبته.

ففي الفقرة التي تبدأ بها الرواية، على سبيل المثال، تتحدث عما يقوله بعض الذين في الغيبوبة، وعما قالته وداد التي عاشت غيبوبة طويلة، وعن غيبوبتها هي التي لم تشعر فيها بشيء واتسعت لتمحو من ذاكرتها ثلاث سنوات. ويأتي الحوار: «من هذا الطفل؟»، «هذا وليد ابنك»، ليثبت قولها، ثم تصف فقد الذاكرة وصفاً حسياً يوضح ما حدث.

يطّرد هذا المزيج القصصي في فقرات ينمو فيها الحدث خطّياً متكسراً وفي سعي فاديا إلى تحقيق هدف فيها يوسف الذي يعيد لها لذتها والفيلم الذي يحكي سيرتها كما تحب، يحدث مزيج من نوع آخر، فهي تروي لصديقتها المخرجة، وهذه تحقق وتختار وتعدِّل وتروي من جديد، وفي هذه الروايات يختلط ما حدث فعلاً باختراع الأحداث، و«ما كنا عليه بما نتذكره»، تقول فاديا: «إن كان ما تقوله صحيحاً عن يوسف، ثم إن كان يوسف قال لها ذلك وصدقته،

فستظن أن كل ما رويته لها، وما دوَّنته على الأوراق، كان اختراعاً مني وكذباً...»، ثم تقول: «ما توصلت إليه جيهان هو أنها جعلتني أتساءل إن كان ما قالته لي صحيحاً».

تخفق فاديا في سعيها إلى الحصول على يوسف الذي رأت، لاواعية وواعية، أنه سيعيد لها لذتها، فجيهان تقول لفاديا: إن يوسف قال لها: «كان يقصد أنك لم تصلي مرة، مع أنك كنت تسعين إلى أن تفعلاها كل مرة تلتقينه»، وجيهان لا يعنيها سوى فيلمها فتهملها وتقلِّص دورها في الفيلم إلى الظهور في مشاهد قصيرة لا تعني شيئاً سوى القول إنها هي المرأة التي يشاهدون قصتها، وتتواطأ مع يوسف ومع ابنتها ضدها... فتبقى وحيدة وتعرف أن ما تفعله ليس تمرير الوقت لتنسى يوسف فحسب، لكن أيضاً لترى كيف ستكون حياتها التي فرغت ولم يعد فيها شيء، ثم تتخذ قرارها بأن تعود امرأة أخرى، وتقطع علاقتها بجيهان وفيلمها، ليغدو هذا الفيلم «كأنه من مخيلتها وحدها ولا يحكي سيرة أحد».

تتخذ قرارها هذا، وهي تفكر في أن ما كانت فيه كان وجوداً، ولكن ليس وجوداً كاملاً، وأنها كانت كما هي في اللوحة التي تضعها الآن في غرفتها، تلك اللوحة التي رسمها يوسف وتركها غير منجزة الرسم والتلوين، فهذا الوجود غير الكامل هو ما ترفضه، ما لا تريده.

رفض الوجود غير الكامل، والسعي إلى الخروج منه، والإخفاق في ذلك موضوع يتكرر في إنتاج حسن داود، كأن لا خيار للإنسان إلا القبول لدى مواجهته الوضع الإنساني القاهر، ففي روايته: «أيام زائدة»، كما مرَّ بنا، كان قد اتخذ سعي عجوز أريد له أن تكون أيامه زائدة إلى الخروج من واقعه وعليه موضوعاً له، وفي هذه الرواية اتخذ سعي امرأة أريد لها أن تكون امرأة متبقِّية من تراث رجل ميت إلى الخروج من واقعها وعليه موضوعاً له، وهذا الموضوع إنساني يتمثل، في سعي الإنسان إلى وجود كامل، إلى وجود فاعل، والخروج من الوضع الإنساني - القدر الذي يحدده العجز، ولكن هل يمكن للمرء أن يحقق وجوداً كاملاً في هذا العالم؟

واللافت، في سعي هذه المرأة، كما في سعي ذلك العجوز، هو مَرْكَزَة «الأنا» المجردة من العواطف والقادرة على التحكم بالانفعالات، فصحيح أنها تريد ألا يكون أحد وصياً عليها، ليس من أجل ولديها فهي لا تشعر بشيء نحوهما، ولكن من أجلها هي، هي التي تقول بعد أن علمت بأن القذيفة التي رمتها في الغيبوبة قتلت زوجها وأخاها وأختها: «وفكرت أن عليّ أن أؤجل صدمتي إلى وقت أكون فيه قادرة على تحملها» والتي تقول بعد مدة: «ما زلت، إلى الآن، أؤجل تلك الصدمة رغم انقضاء تلك السنوات» فهل يمكن لإنسان عادي أن يؤجل صدمة مثل هذه؟ وهل هذا ممكن في الحياة العادية؟

الطبيعي أن الأمور لا تحدث هكذا في مثل هذه الحياة، ولكن حياة فاديا نصار تبدو غير عادية، فسعيها ينصب على استعادة شهوتها/ لذتها وهذه هي التي اهتدت إلى يوسف في المنام، ولن تقبل سواه... ففاديا تسعى مَسُوقةً بلاوعيها إلى يوسف، وليس من دون دلالة ألا تسأل إلا عن جورج زوجها بعد إفاقتها من غيبوبتها...، وإذ تعلم أنه مات تخرجه من وجودها وتخرج من وجوده مستجيبة لدافع يكمن في أعماق لاوعيها، ولعله نبت منذ أن كان جورج قوياً لا تستطيع أن تقول له ما كان يجب أن تقوله، عندما كان يتركها بين وقت وآخر ليخرج مع هذه أو تلك، فهل يمكن أن يعد سعيها ولي دقمع مورس ضد المرأة؟

وهي إذ تعي أنها توهمت قوة ليست فيها ورغبة ليست لديها، تعي أيضاً أنها استخدمت «الماكياج» خفيفاً وثقيلاً من أجل أن يبدو التوهم حقيقة، كانت تجري «الماكياج» سميكاً للسهرات ليغطي الغضون... وملوناً ليعيد اللون إلى البشرة الشاحبة الباهتة، وكانت تعده متقناً كاملاً لتشعر في يوم رسم يوسف بأنها حميمة بشيء ولتشعر في منزلها بالاطمئنان إلى وجوده، لأنه سيجعلها مستعدة لاحتمالات من عودة يوسف بعد سنوات الانقطاع.

يمثل «الماكياج» للمرأة، الساعية إلى وجود كامل، غطاء ولوناً وحماية وباعث اطمئنان إلى جهوزية الاستعداد... لكن هذا «الماكياج» يستخدم سميكاً وكاملاً ومتقناً عندما تكون المرأة في موقع ليست قوية فيه، أو في موقع يقتضي استخدام عامل مساعد للوصول إلى الوجود الكامل، إذ إن هذا «الماكياج» الكامل، وهو «الماكياج» العادي كما تصفه فاديا نصار، كان يغيب عندما يأتي يوسف إليها، عندما يكون عندها، ففي هذه الحالة / الليلة كانت تكتفي بذلك «الماكياج الخفيف».

وتغير «الماكياج» من سميك متقن كامل: عادي إلى خفيف يعود، كما يبدو، إلى تغير فضاء العلاقة، ما يعني تغير موقعها في هذه العلاقة فهي سيدة المكان عندما يكون عندها، فهل هذا ما تريده فاديا نصار، أو المرأة عموماً، أن يتغير موقعها في العلاقة فتتغير طبيعتها وأدواتها وتشعر بأن وجودها كامل؟

قد يكون في دلالة عنوان الرواية ما يعزز الإجابة بالإيجاب... لكن أنواع «الماكياج» كثيرة في هذه الحياة، وفي هذه الرواية التي يشتملها فليوسف «ماكياجه» الخاص، ولجيهان «ماكياجها» الخاص أيضاً، وإذ يخفف «ماكياج» أحدهم، أياً يكن نوعه، يرفض الباحث عن وجود كامل فاعل «ماكياج» الآخر، وخصوصاً عندما يكتشف أنه هو كان «ماكياج» هذا الآخر لإيهام الآخرين، فيختار أن يعود إلى الواقع، وهذا ما فعلته فاديا نصار، عندما أخفق سعيها

إلى تحقيق وجودها الكامل، ووجدت أن عليها أن تختار بين أن تكون «ماكياجاً»/ مادة فيلم أو لوحة، أو لعبة تؤدي دوراً وبين أن تحيا حياة فارغة، ولكن السؤال الذي يطرح هنا هو: هل العيش أمّاً عاملة هو عيش حياة فارغة؟

«لعب حي البياض»
لعب الحماية

«حي البياض» حي من أحياء النبطية، منذ مدة دار حوار صحفي في شأن كونها مدينة أم قرية كبيرة، أياً تكن الإجابة، فإن النبطية توسعت وكبرت و... بقدوم أهل القرى إليها، وهذا ما تقوله الرواية. لكن أبناء النبطية، وكما تفيد الرواية، يميِّزون أنفسهم من أبناء القرى المحيطة بها، والذين ترصد الرواية بدايات قدومهم إليها، وغدوهم مكوناً مهماً من مكوناتها يمتلك المحلات والدور فيها، ويتزوج فتيانه من فتياتها» (٣).

تبرز هنا ثنائية حي البياض/ القرى، وتبدو هذه الثنائية كأنها ثنائية حضور غياب مركبة، ففي حين يحضر اسم الحي ويبرز عنواناً، وغير مرة في المتن، تغيب أسماء القرى، ويأتي اسم الحي، يحضر جزءاً من تركيب لغوي ركنه الأساسي «لعب»، فالدال الأساس، هنا، هو «لعب» المنسوبة إلى حي البياض، وفي الطرف المقابل هناك أهل المنسوبة إلى القرى فهل الأهل، هنا، هم الذين امتلكوا اللعب؟ وأي «لعب» في حي البياض امتلكها هؤلاء؟ وإن امتلك هؤلاء اللعب فهل لعبوا بها وانتهى الأمر أو أن الجميع كانوا لعباً؟ ولكن من هم أهل القرى، وإلى أي قرى ينتسبون؟ ولـمَ لم تفصح الرواية عن اسم أي قرية من هذه القرى، وخصوصاً عن اسم زوج صبحية واسم قريته، وهو من اختار صاحبة اللعب لتصبح زوجة له؟ هل من سبب بنيوي أو أن السبب يعود إلى عدم رغبة الكاتب في الإفصاح عن اسم القرية لئلا يؤدي ذلك إلى نسبة الرواية إلى «السيرة»؟

تؤدِّي القص في هذه الرواية الشخصية الرئيسية فيها بضمير المتكلم وهي امرأة اسمها صبحية، وهنا نتوقف إزاء الإهداء: «إلى أم علي، صبحية» (ص ٥)، فهل صبحية الشخصية الرئيسية في الرواية، والتي تنهض بأداء مهمة الراوي فيها هي صبحية التي أهديت إليها الرواية؟ ومن هي صبحية هذه؟ في الإجابة عن هذا السؤال نقرأ في السفير: «وفتح الكاتب روايته

إنه القص في زمن فقد الجسم فيه القدرة على أداء ردة الفعل، وفي زمن يتبدى فيه الجسم قطعة واحدة، ليس فيها جزء أقوى من جزء ولا جزء أضعف من جزء، فهل هذا الزمن هو زمن المكوث في «غرفة العناية» وفيه تتم الرؤية إلى الذات ومعرفتها وتقديم هذه المعرفة بوصفها خطاباً يمثِّل خلاصة للخبرة الشخصية

مستهلاً ذلك بتحية إلى والدته التي لم يتسنّ لها الاستماع إلى تفاصيل الرواية...» (٤). ونسأل: هل صبحية هي والدة الكاتب؟ ومن ثم هل يروي الكاتب في «لعب...» سيرة والدته؟ نقرأ في «الحياة» (٥) إجابة عن هذا السؤال، إذ جاء فيها أن الكاتب «يستحوذ على سيرة أمه استحواذه على الذي يروي حكايتها».

إن يكن الامر هكذا فلمَ لم يفصح الكاتب عن ذلك، كما فعلت حنان الشيخ في «حكايتي شرح يطول»، ولمَ صنَّف ما كتبه في نوع الرواية، إذ نص على ذلك في الغلاف؟ ولـمَ أغفل ذكر اسم القرية التي ينتمي إليها من اختار صبحية زوجة له، أو من أصبحت صبحية زوجة له؟

نثير هذه الأسئلة لنخلص إلى أن الكاتب يريد أن يقول: إنه كتب رواية وليس سيرة؟ وإن استخدم وقائع من حياة أمه مادة أولية للكتابة، فهل وفق في ذلك، وقدم رواية تنطق بنيتها الخاصة برؤية خاصة إلى العالم، وتنتمي إلى رؤية الكاتب التي نطقت بها رواياته الأخرى من قبل؟

تفيد الوقائع المختارة من السيرة، أو الحكاية في الرواية، أن صبحية كانت تصنع لعباً وتلهو بها، وكانت تقلد الآخرين وتلهو بذلك وتتمتع كأن ما تقوم به لعبة، وفي الوقت نفسه كانت هي نفسها لعبة، تفقد الحضور الفاعل والقدرة على صناعة الذات، ما يشكل ثنائية ظلت صبحية تحن إلى طرفها الأول: صانعة اللعب طوال مراحل حياتها.

تروي الحكاية أن صبحيَّة تنشأ في أسرة فُقد الأب فيها، وأصيبت الأم بالعمى وبشلل نصفي، وتولت الأخت الكبيرة العناية بالأم وبإدارة شؤون البيت، الذي كان يتولى الإنفاق عليه الأخ المتعب... كانت صبحية تمضي معظم وقتها في بيت الجيران تصنع اللعب وتلهو بها مع أترابها، وتقلِّد الآخرين... ثم اهتدى إليها رجل من أهل القرى فتزوجها وعاشت معه ضمن أسرة كبيرة يتولَّى الأب الكبير إدارة جميع شؤونها... وبعد أن تنجب ويكبر الأبناء تفقد ابنة وابناً والزوج... ثم تغدو عجوزاً تتحكَّم بها الأمراض، فتقاد إلى الأطباء والمستشفى... كلما احتاج الأمر إلى ذلك، وفي النهاية تدخل إلى «غرفة العناية»... ويلوِّح لها أبناؤها ليفهموها، كما تقول، إن بقاءها في هذه الغرفة لن يكون طويلاً... وفي هذا القول إشارة إلى خروج سريع من الغرفة ومن الحياة التي أدت فيها دورين: أولهما اللعب بلعب تصنعها، وثانيهما فقد القدرة على تحقيق الحضور الفاعل،

ما يجعلها أقرب إلى أن تكون شبيهة بتلك اللعب التي كانت تصنعها.

تبدأ الرواية بخطاب مفاده: «... الله، سبحانه أعطى لكل مخلوق من مخلوقاته شيئاً يحمي به نفسه، إلا أنا، فقد خلقني هكذا بلا مخلب ولا إبرة ولا شوكة» (ص ٧).

يقدِّم هذا الخطاب معرفة صبحية بنفسها الناتجة عن خبرة شخصية وهذه المعرفة تقدَّم في زمن القص وهذا الزمن غير محدد بدقة، أو غير معين في الرواية، وإنما تقول الراوية في موضع: «حين أقول ذلك الآن...» (ص ٧)، وتقول في موضع آخر: «إلى الآن، ما زلت أقول قَولَة أمي، وأتخيل الحجرة الضيقة في أعلى البرج الذي لا درج له...» (ص ٨).

«الآن» هو زمن القص، وهو الحاضر الذي يتم فيه التذكُّر والتخيُّل، وهو الحاضر الذي يتبدَّى لها جسمها فيه، من تحت الثياب، أبيض بياضاً يشمله كله، تقول في وصف حالها في هذا الزمن: «... وأنا لا أعرف، إن اندفع أحد لأذيتي، إن كان عليّ أن أرفع يديّ أمامي لأحمي بهما شيئاً فيّ أحسبه يوجع، إن أصيب، أكثر مما يوجع سواه» (ص ٧).

إنه القص في زمن فقد الجسم فيه القدرة على أداء ردة الفعل، وفي زمن يتبدى فيه الجسم قطعة واحدة ليس فيها جزء أقوى من جزء ولا جزء أضعف من جزء، فهل هذا الزمن هو زمن المكوث في «غرفة العناية» وفيه تتم الرؤية إلى الذات ومعرفتها وتقديم هذه المعرفة بوصفها خطاباً يمثِّل خلاصة للخبرة الشخصية؟

يفيد هذا الخطاب أن صبحية أدركت أنها عاشت فاقدة القدرة على الحضور الفاعل، فاقدة المخلب والإبرة والشوكة، فكانت تحضر في حيِّز حضورها فاقدة الفعالية ما يجعلها أقرب إلى «اللعبة» منها إلى اللاعبة.

ويفيد هذا الخطاب، في جانب آخر، أن صبحية كانت تعي واقعها وكانت تسوِّغه، وترى إليه من منظور التسليم، تقول: «وفي مرات أفكر أن ذلك، لو أعطيته، لن يفيد في شيء، إذ كم يستطيع الإنسان أن يركض؟ ثم إن ما كتب لنا سيصيبنا حتى لو كنا في بروج مشيدة، كما كانت تقول لنا أمي...».

كانت تفكر، في مرات، في حدود قدرة الإنسان وعجزه عن مواصلة الركض، ثم تركن إلى التسليم بما كتب، وهذا ما ظلت تقوله حتى زمن القص: «إلى الآن، ما زلت أقول قَوْلَة أمي...»، ولم تغير «قَوْلَة» أختها من وجهة نظرها، كانت الأخت رقية التي تكبرها بسنتين تطلب من الأم الكف عن إخافتها، ثم تفسر لأختها فتقول: «... إنها [الأم] تتكلم هكذا لأنها قعدة ولا تستطيع أن تقوم».

لدينا وجهتا نظر: أولاهما تقر بحدود قدرة الإنسان وعجزه وتسلِّم الأمر للقدر: «ما كتب»، وتجد في وقائع سيرة حياتها ما يؤيد ذلك، وثانيهما ترى أن التسليم يستخدم لإخافة الإنسان وأسبابه تتمثل في ما يصيب الإنسان من مصائب لا يستطيع ردها ويعجز عن التخلص منها، ويبدو أن وجهة النظر الأولى، وجهة نظر صبحية، هي التي مثلت المنظور الروائي لهذه الرّواية، إذ إن صوتها هو الذي قص، فحكى وتأمل، ولخص وصاغ الحوارات وفسر والتسليم وفي مظهر منه «السكوت عن جر السيارة لها...»، هو، كما تقول، طبع فيها وليس صفة واحدة من صفاتها: «إنهم اهتدوا إلى شيء كانوا يفكرونه فيّ، ولا يعرفون كيف يقولونه، وهذا الشيء ليس صفة واحدة من صفاتي بل هو طبعي كله...» (ص ١٥٣).

نلاحظ، في استطراد سريع، لغة هذا الاقتباس، وفي الرواية نماذج كثيرة منه، فالصحيح القول: «كانوا يظنون أو يعتقدون، أنه موجود في...».

تقيم الراوية صبحية من هذا المنظور بناء روائياً وليس سيرة، يمثل هذا الفقد الذي يجعل الإنسان لعبة. وتمثيل هذا الفقد روائياً ليس جديداً في إنتاج حسن داود الروائي؛ فقارئ هذا الإنتاج يتبين أنه الموضوع المركزي في رواياته: ضحايا للحرب – الأقليات في «بناية ماتيلد»، العجوز، كما مرَّ بنا، في «أيام زائدة»، المعوق في «غناء البطريق»، عمَّال الفرن في «سنة الأوتوماتيك» المرأة الخارجة من إصابة وغيبوبة، كما مرَّ بنا، في «ماكياج خفيف لهذه الليلة»، لكن الاختلاف، وهو اختلاف بيِّن، بين هذه الرواية وما سبقها من روايات هو القبول – التسليم بوصفه المنظور المهيمن في هذه الرواية فالعجوز، في أيام زائدة، كما مرَّ بنا، يرفض ما أراد الآخرون، وهم أولاده، أن يفرضوه عليه، لم يقبل أن تكون الأيام المتبقية من عمره أياماً زائدة، وقاوم واعياً ولا واعياً ما يدبر له، ولم يسلِّم بأن يقاد إلى موت مبكر، والمرأة في «ماكياج خفيف لهذه الليلة»، كما مرَّ بنا أيضاً، ترفض ما يراد لها، ولا تنقاد لإرادة الآخرين، وتسعى إلى تحقيق ذاتها... أما المرأة، في «لعب حي البياض»، فتقبل وتسلِّم... وتمضي في عيش حياة صُنِعت لها، كما كانت هي تصنع اللعب، أو كما كانت هي تصنع شخصيات الآخرين حين تقلدهم... في «حي البياض».

لكن ألا يمكن أن نقول: إن الحنين إلى زمن صنع اللعب وعدّ زمن العيش الحقيقي هو نوع من عدم القبول؟ ثم ألا يمكن أن نعد القبول نفسه وسيلة من وسائل الدفاع عن الوجود، من منظور «كم يستطيع الإنسان أن يركض!؟»، كذلك ألا يمكن أن نرى في هذا القبول جهداً يبذل من أجل البقاء، وهو في الحقيقة جهد يبذل في مسار صعب وطويل... تروي الراوية «قصتها» من منظور حاولنا تبيُّنه في ما سبق.

يفيد البناء الروائي، المتشكِّل من

تفاصيل تم اختيارها من المنظور الروائي الذي تحدثنا عنه آنفاً، أن صراعاً خفياً وصامتاً وقوياً قام بين المرأة ومقومات سعيها إلى البقاء، ومن ثم إلى التحقق، وقد كانت هذه المرأة حاضرة الذهن، متنبهة حتى في أصعب اللحظات، تلاحظ، تفسر التصرفات والظواهر والأقوال ونماذج ذلك كثيرة في الرواية، نذكر منها، على سبيل المثال، ما يأتي. جاء على لسان صبحية في الرواية:

-«فيها تلفزيون؟ سألت سعاه من أجل أن يجيب أخوها أن فيها تلفزيون» (ص ١٦٥).

-«وأنا سأنام عندك غداً، قالت سعاد محرِّكة يديها كأنما لتفهمني أنهما اتفقتا على ذلك، واحدة كل يوم». (ص ١٦٦).

-«أما هي، في ظنها، فجاءت تعزيني وتريني كم هي قريبة إلى ابنتي» (ص ١٨٧).

-«...الجسم في المستشفى لا يعود هو ذاته الذي كان في البيت، يكون في المستشفى كأنه لا يعرف لماذا هو هنا، فيعتبر متنبهاً»... (ص ١٩٩).

إن امرأة تمتلك هذه القدرة الكامنة تختار القبول بالتسليم ثم تسوِّغه في زمن القص، «الآن»، وهو في الوقت نفسه زمن الخروج من الحياة التي عاشتها وارتضتها...،

وفي تقديري أن البناء الروائي نفسه هو عامل من عوامل الصراع، إذ إنه يسهم في جعل المرأة تشعر بأنها حققت ذاتها، وذلك من خلال استعادة تجربتها وتأملها وفهمها وتفسيرها وتسويغ قبولها وذلك في زمن هي أحوج ما تكون فيه إلى ذلك. حركة تشكل هذا البناء ليست حركة ذاكرة حرة تسترجع الماضي، كما يبدو للقارئ العجل، وإنما هي حركة تداع للوعي يختار التفاصيل من منظور معين، يصوغها في نسيج متعدد العناصر: أخبار، سرد، تأمل، وصف، تفسير، حوار، تعليقات...، ينتظم في نظام ظهور-مسار تشكل ينطق برؤيته.

ولنأخذ مثالاً على ذلك الفقرات الأولى من الرواية بوصفها أنموذجاً دالاً: تبدأ الرواية بخطاب الراوية عن فقد القدرة...، ثم يأتي تحديد زمن الخطاب، وهو «الآن»، ثم يأتي وصف للجسم كما يتبدى لها «الآن»، ثم يأتي خطاب عن عجز الإنسان، فتأمل-تفكير في هذا العجز فالإقرار بالتسليم، فاسترجاع حدث-تفصيل ما كانت تقوله الأم يؤدي سرداً مختلطاً بالوصف والتفسير والتعليق، ثم يأتي وصف الأم، فخطاب الأخت المختلف، الزاجر للأم والمفسر للأخت. ثم يتكرر تحديد زمن القص، ويلي تأكيد قول الراوية قَوْلَة الأم، ما يعني أن هذا ما توصلت إليه «الآن» من خلاصة خبرة شخصية ويلي وصف الحجرة الضيقة المقدّم تفاصيل تؤكد صدقية ما حدث...

إن مسار هذه الحركة مشغول بعناية، ويمضي وفاقاً لآلية تنسج العناصر في نظام يتحرك لأداء الدلالة، ونجد في الرواية وصفاً لهذا التحرك يمكن أن نسميه التداعي المتحرك ذاتياً، تقول الراوية عن تبدل المشاهد: «هذا المشهد أبعده لكنه مرة أخرى، هو الذي سيختار ماذا يحل محله. هو الذي يوصلني إلى ذلك الوادي..» (ص ٢٠٠).

إن تكن الوقائع قد أخذت من سيرة شخصية، فإنها كما يبدو انتظمت في بناء روائي تشكل من منظور روائي، الأمر الذي جعل المرأة-الفرد العادي أنموذجاً للإنسان القابل بقدره- أن يكون لعبة، والموظّف هذا القبول في صراعه الخفي من أجل البقاء، وقد بدأ هذا الصراع منذ أن بدأت صبحية خياطة اللعب والتقليد وهذان أمران يتيحان للشخص امتلاك الآخر، ولو من طريق المسخ-الوهم وجعله لعبة كما أن القبول، والانسحاب من المواجهة إلى حيز بعيد نوع من امتلاك هذا الحيِّز الذي يتيح السلامة والبقاء.

الأنموذج: هوية وخصائص

١-ينوع حسن داود ممثلي أنموذجه الأساس: ١-عجوز في العقد العاشر من عمره في «أيام زائدة». ٢-امرأة: فاديا نصَّار تتعرَّض لحادثة سقوط قنبلة تفقدها قدرات كثيرة في «ماكياج خفيف...». ٣-امرأة أخرى: صبحيّة تُخلق غير قادرة على المواجهة في «لعب حيّ البياض». ويتمثَّل هذا الأنموذج في الإنسان العادي، الفرد، الذي يواجه الإلغاء، أو فقد الحضور الفاعل...، في الممثلين: العجوز وفاديا كان رفض، وسعي إلى امتلاك القدرة على جعل أيام العمر، ولو القليل المتبقي منها، غير زائدة، وفي صبحيّة كان قبول، وقد وظِّف هذا القبول في سبيل تحقيق الهدف نفسه، ما يجعل الدور معكوساً أو اللعبة مقلوبة، فالإنسان - اللعبة يرتضي هذا الدور ليجعل من القوى المناوئة نفسها لعبة، ترتضي بقاءه ولا تلغيه، في الوقت نفسه الذي تتوهم أنها سيطرت عليه وألغته. إنها لعبة الرغبة في السيطرة على الآخر وعالمه، وجعل هذا الآخر لعبة بدأت في حي البياض واستمرت في الأمكنة الأخرى، وإن كان من دور للتجربة الشخصية، فقد تمثل في تقديم تفاصيل الوقائع الكثيرة والغنية، وفي تفاصيل الشخصية، فمن هذه التفاصيل جميعها، ومن منظور روائي معين، أقيم بناء روائي شكَّله تداعٍ يتحرك ذاتياً لينسج مزيجاً روائياً يمضي في مسار ينتهي إلى إقامة البناء والنطق بالرؤية.

٢ - تفيد قراءة الرِّوايات الثلاث أن الإنسان يجد نفسه في وضع إنساني لا دور له في صنعه، ولا في اختياره، يفرض عليه هذا الوضع خيارين: أولهما القبول بأن يكون لعبة بيد قوى هذا الوضع ويحيا حياة فارغة، وثانيهما الرفض، والخروج من هذا الوضع - القدر إلى تحقيق الذات، وجعلها ذات وجود فاعل وكامل. وبدا واضحاً أن

هذا الموضوع هو موضوع مركزي في إنتاج حسن داود الروائي.

في هذه الروايات يختار العجوز الخروج إلى التحقُّق، ويرفض واعياً ولا واعياً أن يحيا أياماً زائدة في انتظار الموت.

وتختار فاديا نصّار أيضاً الخروج إلى التحقُّق في سبيل يحددها اللاوعي ومن ثم الوعي، غير أنها تخفق في سعيها وترتد إلى القبول بوصفه سعياً إلى التحقق، وامتلاكاً للعالم من طريق جعله عالماً داخلياً يُقَصّ، إذ إن سبل الآخر – ماكياجاته كانت أقوى من ماكياجها – ماكياجاتها الظاهرة والمعلنة وبهذا التعديل لخيارها تتمكّن من التحقُّق والبقاء.

وتختار صبحية، منذ البدء، القبول والتسليم، كأن حسن داود يبدأ هذه الرواية من حيث انتهت تلك، ولكن في محاولة تقلب اللعبة، وتتيح لها البقاء... فيكون القبول شكلاً من أشكال التحقُّق والبقاء.

٣ – يقتضي هذا الفقد أن تكون أيام هذا الإنسان زائدة، وأن يحيا ملغيّاً، ويبدو كأن هذا الأمر قدر إنساني لا مفر منه، ما يمثّل في حال قبوله مأساة العجز الإنساني المتمثلة في حياة فارغة، يرفض هذا الإنسان أن يعيش هذه المأساة ويسعى إلى تحويلها فيمثل سعيه حقيقة إنسانية كبرى.

٤ – يتخذ هذا الإنسان، في البناء الروائي، موقع العامل الذات الذي يرغب ويسعى إلى تحقيق رغبته، ويتمثّل العامل الموضوع الذي يرغب هذا الإنسان في تحقيقه في رغبته، وهي أن يكون ذا موقع فاعل في عالمه، أو في عدم الخروج من عالمه، وهذه الرغبة ذاتية تحرِّك السعي فيندمج العامل المرسل في العامل الذات ويتحرك السعي إلى تحقيق العامل الموضوع نفسه فيندمج العامل المرسل إليه في العامل الموضوع، فيمثّل هذا الإنسان محور الرواية الأساس بمختلف دوائرها، ما يدل على «مرْكزة الأنا».

٥ – وإذ يمثل هذا الإنسان محور الرواية، تبدو الشَّخصيات الأخرى، من منظوره، كأنها تدور في فلكه، فهو الأنا وما عداه الآخر الذي يشير إليه غالباً بضمير الغائب.

٦ – ولعلّ هذا ما يجعله شديد الانتباه، مركَّز الوعي، دقيق الملاحظة جاهزاً لاستقبال أدق الحركات وتفسيرها.

٧ – ويلاحظ أنه عندما يفقد شيئاً من وعيه يتولّى – الحلم – اللاوعي المقاومة، فيفسِّر عجزه الذي صار إليه تفسيراً يُبعده عن الاستسلام كما في حالة العجوز عندما فقد قدراته وفي حالة فاديا في غيبوبتها وفي حالة صبحيّة عندما كانت في غرفة العناية الفائقة، ويدفع اللاوعي السعي قدماً كما في هذه الحالات جميعها، فما يدفع فاديا، على سبيل المثال، للخروج إلى يوسف هو الاستجابة لرغبة كامنة في اللاوعي.

٨ – ولعل هذا ما يجعله، أيضاً، جاهزاً للمشاكسة كما في حالة العجوز، أو التحدي كما في حالة فاديا، والقبول المعاند كما في حالة صبحيّة التي تستخدم اللعب والتقليد لامتلاك الآخر، وإن من طريق المسخ – الوهم.

٩ – يتعيَّن زمن القصّ «الآن»، و«الآن» هو الزمن الذي يصير فيه الإنسان في هذه الحالة، ما يعني أن القصَّ، من نحو أول، يؤدي وظيفة تأكيد الذات / الأنا، وأنه من نحو ثانٍ استرجاع / تداعٍ يستعيد وقائع الماضي كما تبلورت في الذهن وتأمل فيها يوضح ويفسِّر، الأمر الذي يفيد أن التداعي ليس حرّاً وإنما موظَّف لأداء دور، وهذا الدور هو الذي يحدِّد طبيعته فحركة تشكُّل القصّ حركة تداعٍ للوعي يختار التفاصيل من منظور معين ويصوغها في نسيج متعدّد العناصر: إخبار، سرد، تأمل، وصف، تفسير، حوار، تعليقات...

١٠ – يتلاءم الحوار الذاتي، والثنائي أحياناً، مع هذا النوع من القصّ فيلبي حاجة الذات إلى القول الحرّ المباشر، الآتي كأنه شاهد يثبت القول ويؤيده.

١١ – يخلو عالم هذا الإنسان من المساعد الحقيقي، فما يهم الآخر هو أناه أيضاً فحسب، فأولاد العجوز يتعاملون معه كأنه شيء انتهت صلاحيته وهو من قبل لم يقم علاقات إنسانية ودية مع الآخر، وفاديا نصَّار تنسى زوجها وتهمل ولديها، وصديقتها جيهان تتواطأ مع ابنتها ضدها، وعالم صبحيّة لا يختلف كثيراً إلا في المحيط الذي خصّها هي وأمها وأختها وأولادها بعد أن كبروا.

١٢ – تبدو الشخصيات التي تمثل هذا الأنموذج جاهزة منجزة كأنها خلقت هكذا، ما يشير إلى أنَّها تمثل الإنسان الذي يواجه قدره بحسبان هذه المواجهة أمراً طبيعياً، علماً أن العجوز لا يحمل اسماً، ما يفيد أنَّه يمثّل حالة أكثر ممّا يمثِّل فرداً.

١٣ – وقد نكون غير بعيدين عن الصَّواب عندما نقول: إن هذا الأنموذج المتمثّل في هذه الشخصيّات الثلاث وفي شخصيَّات أخرى في الروايات الأخرى يمثّل حالة الإنسان العربي في زمن الخيبات والهزائم/العجز وفقد الموقع الفاعل الذي يحياه «الآن»، بوصف هذه العلامة الأخيرة دالاً على زمن هذا الفقد.

الهوامش:

(١) - حسن داود، أيام زائدة، بيروت: دار الجديد، ط١، ١٩٩٠. (٢) - حسن داود، ماكياج خفيف لهذه الليلة، بيروت، رياض الريس للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٤. (٣) - حسن داود، لعب حي البياض، بيروت: دار الآداب، ط١، ٢٠٠٥. النَّبطية مركز محافظة النبطيَّة إحدى محافظتي لبنان الجنوبي. (٤) - السَّفير (جريدة) بيروت، ٢٠٠٥/٥/٣١، ص١٠. (٥) - الحياة (جريدة)، لندن، في ٢٠٠٦/٩/٢٢.



في مدار التنين

إطلالة على «كتاب الرافد»

د. عمر عبد العزيز

للقمر منازل وللنساء منازل أيضاً، فلكل امرأة مثابتها وقيمتها النابعة من درجة اكتمالها «بدراً منيراً»، وفي مساءات البدور المنيرة يكون الرجل في هجعة نوم واسترخاء، فيما تظل المرأة مُتّقدة الذهن رائية، فتأمل يا عزيزي القارئ في المعنى

قبل حين قررت إدارة التحرير لمجلة «الرافد» الثقافية الصادرة عن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة إصدار كتاب الرافد الشهري المترافق مع العدد، وانصب التفكير منذ البداية على إصدار كتاب مميز يتناسب مع إيقاع الزمن المعاصر المتواتر والمتوتّر، ويضع بعين الاعتبار تقديم رسالة ناجزة بلغة بسيطة مُوحية، وقد كانت البداية مع كتاب «مدار التنين» لمؤلفه الشاعر الأستاذ علي كنعان، وقد أعادنا الكتاب إلى جمالية أدب الرحلات، حيث الوصف والإشارات الدالة، كما يتنكّب مشقّة اختصار المعاني الشاملة التي تحتملها رحلة إلى الصين الكبيرة.

ومنذ البداية قرر المؤلف إيصال رسالة هامة مداها أن «العملاق الصيني دائب على استكمال نهضته»، وذلك قبل أن يعود بنا إلى الوراء عندما شعر ذات يوم بالأسى على ما حاق بأهالي مقاطعة «سي تشوان» إثر زلزال مروع، لكن هذا الزلزال تحديداً كان معلماً هاماً لثقافة التضامن و«الفزعة» الصينية الحميدة المفارقة لفزعة القبائليين، ذلك أن الجميع هبوا مرة واحدة وبإرادة فولاذية، لإعادة الأمور إلى نصابها، وهذا ما يحصل عادة في الصين التي تُستنفر عندما يحدث مكروه، ومن المفيد الإشارة في هذا الصدد إلى أن الصينيين كانوا أول الواصلين إلى هايتي بعد الزلزال الكبير، في دالة أخرى على روح التضامن التي انزاحت بثقافتها الخاصة صوب العالمية، واللافت أن الصين أبعد بلد عن هايتي، لكنها سارعت للوصول دون جعجعة، فيما كانت الولايات المتحدة الأقرب إلى هايتي من حبل الوريد تتدارس الموضوع، وتحرص على تسوية مطار يخصها دون العالمين، فيما الناس يئنون تحت أنقاض الزلزال.

٭٭٭

يتوقّف المؤلف أمام هواجس وأجواء ما قبل الرحلة مُتأملاً في العلاقة العضوية بين الفكر الصيني والطبيعة، مُتحدثاً عن ثنائية الرجل والمرأة في الثقافة الصينية.. تلك الثقافة التاريخية التي تُشبّه الرجل بالشمس، والمرأة بالقمر.

هذه المُقاربة تجرنا إلى استنتاج حاسم حول ماهية الرجل بوصفه شبيه الشمس الحارقة المعطاء المُشتعلة دوماً، إلا في المساء حيث يحل القمر محل الشمس ثم نرى أن للقمر منازل وللنساء منازل أيضاً، فلكل امرأة مثابتها وقيمتها النابعة من درجة اكتمالها «بدراً منيراً» وفي مساءات البدور المنيرة يكون الرجل في هجعة نوم واسترخاء، فيما تظل المرأة مُتّقدة الذهن رائية، فتأمل يا عزيزي القارئ في المعنى.

هذا التشبيه الصيني لثنائية البشرية تذكير بالانسجام الفلكي وسنرى في الآداب الصينية القديمة الكثير من هذه الترميزات المعبرة، وحتى في الآداب الإمبراطورية يورد المؤلف كيف أن إمبراطوراً صينياً كان يحدد اختيار مبيته الليلي عند إحدى زوجاته بالتناسق مع توقف العربة الإمبراطورية التي كانت تجرها الماعز، فمتى ما توقفت العربة بغريزة غير واعية للماعز نزل الإمبراطور وأقام ليلته عند أقرب مهجع لإحدى زوجاته المنتشرات في ربوع القصور الإمبراطورية.

٭٭٭

تالياً نتوقف أمام التنين وما يعنيه من رمزية شاملة في الثقافة الصينية بوصفه ممثلاً للخير والسعادة والقوة والخلود، الأمر الذي يُحيلنا إلى المركزية الواضحة لحضور التنين في الثقافة الصينية، فهو الحاضر دوماً في الأزياء، وجدران المنازل، والساحات العامة، والحدائق، والمسارح، والاحتفالات الشعبية الفولكلورية، وفي التماثيل واللوحات، وكأنه يُحاصر الحياة الصينية برمتها، وليس غريباً والأمر كذلك أن يصف الصينيون أنفسهم بأنهم أبناء التنين الأسطوري.

هذه الصلة بالتنين إشارة أخرى للصلة

بالطبيعة، فالتنين الافتراضي يأخذ من الصفات والقدرات ما يتضمن خصال وطبائع عشرات الأنواع من الكائنات، والطبيعة عند الصينيين مُقدسة، فالمعروف أن عقيدة «التاو» الصينية تنظر إلى فلسفة الوجود من خلال تأمل الطبيعة، واعتبار أن الإنسان شريك لها في عوالم الحدّ التماهي التام، بل إن فلسفة الإنسان عند «التاو» لا فكاك لها من الطبيعة المحيطة، الأمر الذي يرينا الفارق الجوهري بين الفلسفة اليونانية التاريخية - بوصفها قدس أقداس الفلسفة العقلية الأوروبية -، والفلسفة الصينية التي لا تُعوّل كثيراً على مركزية الإنسان إزاء الطبيعة، وبالاستتباع نرى ما فاضت به الفلسفة اليونانية على أوروبا، واستتباعاتها في بقية العالم، وما أبقت عليه الصين من رؤية تعتد بالفراغ، واللانهاية، ولا تضع الإنسان فوق الطبيعة، وأحوال الوجود. ومن هنا يمكننا إدراك مغزى التواضع الصيني، بمقابل الغرور الغربي الذي أشار إليه المؤلف في معرض حديثه عن فداحات الغرب الاستعماري المركزي التي ما زالت تُعيد إنتاج ثقافة الهيمنة والاستقواء والإملاءات، فالصين لم تلوث نفسها تاريخياً باستعمار الغير وامتهانه، بالرغم مما تعرضت له من غزوات وانتهاكات متواترة.

٢٢٢

بعدها يتوقّف بنا الأستاذ علي كنعان أمام خريطة مدينة بكين ويعيدنا إلى فلسفة الدوائر، فالمدينة مُقسّمة إلى دوائر تنزاح عن بعضها بعضاً، ويمثل مقر الإمبراطور التاريخي قلب الدائرة، ومن هنا نستنتج معنى الولاء والانتماء للقيادة، فالنماء والتطور لا يستقيمان دون أن يرنو الناس إلى المركز وينسجموا في أفعالهم وأقوالهم مع مرئياته ومعطياته.

هذه الحقيقة تُبيّن لنا المفهوم الصيني القائل بالمجتمع الاشتراكي وفق الخصوصية الصينية، ودون أن يتجشّم المُنظّر السياسي والإيديولوجي الصيني عناء توزيع وصفات الشروح السياسية لمعنى الخصوصية الصينية. لكن ما جرى ويجري في العالم أثبت أن هذه الخصوصية نابعة من حكمة تاريخية، ورؤية ميتافيزيقية ناصعة، دونها ما تمثله الصين اليوم في العالم.

وإلى ذلك نتوقّف مع المؤلف أمام تواريخ البحار عند الصينيين، وتلك «الرحلات السبعة المدهشة» التي مددت أقدام التنين صوب ثقافات العالم، وأطلقت الصين يومها أول أكبر أسطول بحري في العالم، بما يذكرنا مرة أخرى بخطة الصين الطموحة لبناء أكبر وأحدث بُنية تحتية في العالم، في الوقت الذي تعاني فيه الولايات المتحدة وأوروبا من تهالك وتقادم بُنيتها التحتية.

وفي تجواله في المدن القديمة يرى المؤلف أن أروقتها الضيقة تذكر بالمدن العربية القديمة، مع فارق جوهري، فالشوارع الضيقة للمدن الصينية تزدهي بالأشجار المعمرة التي يتم تسويرها بقواعد من رخام، وتحديد مسمياتها وأعمارها بقطع معدنية مُلصقة عليها، في إشارة أخرى إلى علاقة الصيني بالطبيعة، وتقديسه لعناصرها الحيوية مما لفتقده في العالمين العربي والغربي معاً.

تستقيم فلسفة الصين الكبرى على التماهي مع الطبيعة، واعتبار عناصرها الهامة منصة انطلاق لمعرفة كُنه الحياة، وتطوير ثقافة التأمل والعمل والعطاء، ولهذا قال الحكيم الصيني «تشانغ سونغ» لتلميذه الحكيم «لاوتسي»: «اللطيف يغلب الشرس.. كل إنسان يعرف ذلك، لكننا لا نعمل به».

وحول مدهشات الفنون الصينية نتوقف أمام قراءة أفقية لفنون العمارة التقليدية والفنون الشعبية التطبيقية بأنواعها، والتشكيل، لنكتشف ذات المنظومة المتماسكة الرائية لما في الطبيعة من تنوع، وتوليدات إبداعية لا متناهية، يستأنسها الصينيون وينصرفون لها بطريقة جعلت الميتافيزيقا الصينية أكثر نعومة وإلهاماً من ميتافيزيقا العوالم الأخرى التي لا ترى الدنيا إلا بوصفها عتبة عبور لعالم آخر موعود، وتتوسّل كل سبب لتبرير هذا العبور، فيما تقيم الحدّ على غيرها اعتقاداً بأنها على حق والبقية على ظلال، وبهذا قضت ميتافيزيقا الكنيسة الأوروبية القروسطية على الإبداع والتأمل، بل والعلاقات مع الوسط المحيط، وهكذا فعل بعض المتعصبين في غير دين وملة.

وعند تخوم سور الصين العظيم الذي بلغ ذات يوم مسافة ٧٠٠٠ كيلومتر، يتوقف المؤلف ليقدم وصفاً وتفاصيل لنلمس عن كثب المعنى الكبير الذي يحمله هذا الصرح التاريخي العجيب. وعلى خط مُتّصل نتوقف أيضاً أمام وصف شامل لساحة السلام السماوي «تيان آن مين»، الأكبر من نوعها في العالم والتي تتسع لمليون نسمة، ونتجول في امتداداتها العمرانية، وصولاً إلى دواخلها المترعة بالمدهشات، لنختتم هذا التطواف الجميل في ربوع الصين مع ملاحظة صاعقة. الصين التي تضم ربع سكان العالم «مليار وربع إنسان» تخلو من المتسولين!.. ولا تعليق.

هكذا غيرت الصين المفاهيم السائدة حول التنمية والعمق الديمغرافي الكبير الذي يتعلل به الفاشلون الخائبون، كما اجترحت مآثر في الأدب السياسي لم تكن معروفة سابقاً، وأثبتت أن التناقضات يمكنها أن تتعايش على أساس تغليب المصلحة العامة والتناغم النابع من التضاد.

هذه الرحلة تتجاوز تخوم الأوصاف المشهدية إلى حدود الملامسات اللّمّاحة لجملة من الأسئلة والتساؤلات التي تنزاح بمرئياتها صوب العالم برمته، لتقدم إجابات عادلة عن محنة الإنسان وتنكباته التاريخية.

الوظيفة التعليمية والذوقية لأدب الأطفال

الأهداف والأبعاد

د.سناء الشعلان

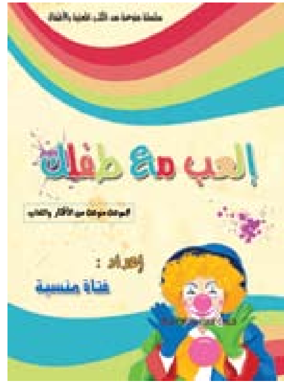
السؤال التقليدي المطروح في الغالب في صدد الحديث عن أدب الأطفال هو هل أدب الأطفال للترفيه أم للتعليم أم لكليهما؟ وهذا السؤال يقودنا مباشرة إلى تعريف أدب الأطفال، فاعتماد تعريف يقودنا ابتداءً إلى شكل هذا الأدب وصولاً إلى غايته، ولعلّ تعريف هادي الهيتي يتمثّل ما نذهب إليه، فهو يعرّف أدب الأطفال أنّه: «فرع جديد من فروع الأدب الرفيعة، يمتلك خصائص تميّزه عن أدب الكبار رغم أنّ كلاً منهما يمثّل آثاراً فنية يتّحد فيها الشّكل والمضمون... أدب الأطفال في مجموعه هو الآثار الفنية التي تصوّر أفكاراً وإحساسات وأخيلة تتفق ومدارك الأطفال، وتتّخذ أشكال القصة والشّعر والمسرحية والمقالة والأغنية»(١).

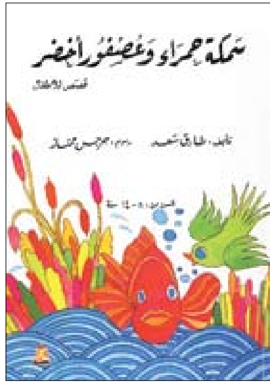
وبناء على ذلك فإنّ أدب الطفل ينتقل إليه عبر مسارب ناقلة متعددة وفق الحاجة والظّروف والمعطيات، فنجد القصة القصيرة والرواية والمسرح والكتب العلمية التعليمية والمتاحف والقصائد والأناشيد ومجلات الأطفال والبرامج الإلكترونية والأفلام الكرتونية والدعايات والنشرات والرقصات الشعبية والحكايا الشعبية والمعاجم المتخصّصة.

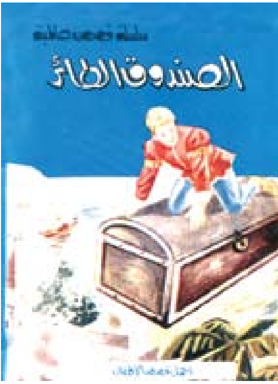
وهي جميعاً نواقل طبيعية تعكس اهتمام الشعوب بالطّفل وبأدبه بمستويات متباينة تعكس وعي الأمم وتقدّم معارفها، وتطور أدواتها وخبراتها، كما تعكس من جانب آخر القيم التعليمية والذوقية التي تسعى إلى بلورتها في نفس الطفل انبثاقاً من معطيات دينه ومجتمعه وواقعه وظروفه وتحدياته وآماله (٢).



وتتباين محمولات هذه النواقل، ولذلك تتفاوت درجات الاستفادة منها، وفي هذا الشّأن نؤكد مربين وأهلين وقياديين ووطنيين، بل وإنسانيين أهمية البعد التربوي في أدب الطفل الذي إن كان صورة للترفيه، ولتمضية الوقت، ولتزجية الساعات، ولترويج البضائع فقط، فإنّه بالتأكيد سوف يكون أداة مدمّرة للطفل، إذ إنّه في هذه الحالة يقدّم له ما نراه يقدّمه الآن في كثير من الأحوال من أدب مفرغ من الأدب، ومن القيم الإنسانية والتربوية والدينية والوطنية، منزوع الفكرة الراقية، مطعّم بقيم العنصرية والعنف والإقصاء للآخر ونزعة الانتقام والفردية







والانتهازية، وبذلك يحرّض الطفل على السلبية والانهزامية بدل أن يحرّضه على قيم العمل والإبداع والإنتاج والإعمار التي ما خلق إلاّ من أجل أن يقوم بها.

فأدب الأطفال ليس اعتباطيّاً، ولا ينبغي أن يكون كذلك، وإنّما يجب أن يكون مدروساً واضح المعالم والغايات لاسيما فيما يخصّ بعده التربوي، فهو أداة تربية، ولكنّه ليس التربية ذاتها وأداة تعليم ولكنّه ليس التعليم ذاته، ولذلك يجب أن يقوم أدب الأطفال على ركيزة من المضامين الوطنية والاجتماعية والإنسانية والتربوية التي تقوم على أمرين: البناء الذي يكفل له أن يقوم بواجبه خير قيام ليضطلع بدوره الطبيعي في الأسرة والمجتمع والحماية التي تؤهله لحماية فطرته البريئة من كلّ ما يحيط به من مخاطر ومفاسد وانحرافات (٣).

ويتجلّى الهدف التعليمي بوضوح في أدب الأطفال؛ لأنّه في هذه الحالة هدف معلن يتقبّله الطفل مباشرة وبقصدية عالية عبر الأسرة أو المنظومة التعليمية وإن قدّم بشكل جميل ومسلٍّ يروق له ففي مثل هذا النّوع من الأدب يكتسب الطفل معلومات علمية وثقافية تسهم في بناء شخصيته وذلك عبر تزويده معلومات عن كلّ معطيات ذاته وواقعه وعالمه وجماعته وماضيه وحاضره ومستقبله ويكون الطفل في هذه الحالة يمارس التعلّم من خلال التسلية واللعب أحياناً وكلّما ارتفع رصيد الأدب من الاتقان والجودة وجمال الطرح ومخزون المعرفة زادت قيمته التعليمية والتربوية وأصبح قصد الأهل والمعلمين والمربين بل والأطفال ذاتهم إن كان يقدّم بالشكل الذي يشدّهم.

ومن الضّروري في هذا النّوع من أدب الأطفال أن يراعي مبدعه ملاءمته للفئة العمرية للطفل لتتناسب المعلومات وطريقة تقديمها طرديّاً مع قدرة الطفل الفكرية والشعورية والنفسية بل والجسدية أحياناً في التلقي والفهم والإدراك، ولذلك غالباً ما تتوزّع هذه الإبداعات على محاور عمرية محددة وهي (٤): المحور الواقعي المحدود بالبيئة: وهو من سن الثالثة إلى الخامسة، ومحور الخيال الحرّ، وهو من الخامسة إلى الثامنة، ومحور المغامرات والبطولة، وهو من الثامنة إلى الثانية عشرة، ومحور الغرام، وهو من الثانية عشرة إلى الثامنة عشرة تقريباً.

البعد التعليمي لا يقدّم في أدب الأطفال بشكل علمي معرفي ثقافي بحت، بل قلّما يكون كذلك حتى في أكثر الموضوعات علمية بحتة مثل علوم الأحياء والفيزياء والكيمياء، بل الاتجاه الحديث في التربية والتعليم يجنح إلى تجربة القدامى في هذا الشأن، وهي التعليم من خلال طرق غير مباشرة

كلّ الآمال المنشودة من أدب الأطفال لا يمكن تحقيقها كما يجب بعيداً عن اهتمامنا بالقالب اللغوي الفصيح الرشيق فاللغة هي الحامل الحقيقي للمعرفة ودونها يتعسّر التواصل وتتعطّل المعرفة وتضطرب المعلومات، ولذلك علينا أن نولي البعد اللغوي ما يستحقه من اهتمام في مضمار أدب الأطفال

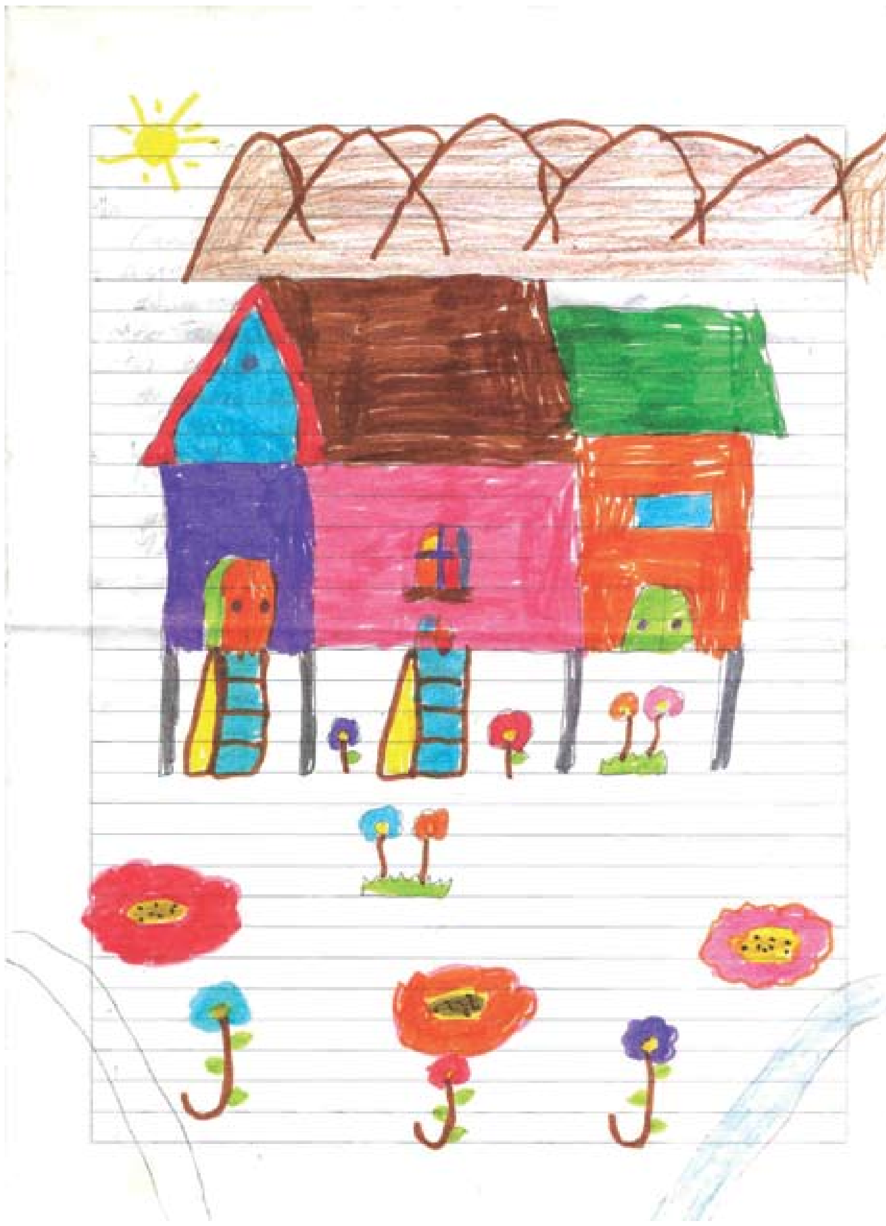
والبعد التعليمي لا يقدّم في أدب الأطفال بشكل علمي معرفي ثقافي بحت بل قلّما يكون كذلك حتى في أكثر الموضوعات علمية بحتة مثل علوم الأحياء والفيزياء والكيمياء، بل الاتجاه الحديث في التربية والتعليم يجنح إلى تجربة القدامى في هذا الشأن، وهي التعليم من خلال طرق غير مباشرة، فهي تكون في الغالب أنجع وأكثر تأثيراً، ولذلك نجد القيم التعليمية تأخذ اتجاهاً شعبيّاً عبر تلك القصص الموروثة التي تتداولها الجماعة عبر مخيال شعبي جمعي (٥)، أو عبر الاتجاه التاريخي الذي يسجّل لحياة الإنسان ولعواطفه وانفعالاته في إطار تاريخي، أو عبر الاتجاه الأسطوري، أو عبر الاتجاه الرمزي الذي ينطق الحيوانات والجمادات والكائنات من أجل أن تقوم بدور تعليمي فعّال ومؤثّر.

والمواد المعرفية والتعليمية المتحصّلة من أدب الأطفال عليها أن تقترن بمجموعة من المكتسبات والقرائن التربوية التي تضمن أن يستفيد الطفل والجماعة والمجتمع ممّا تعلّمه واكتسبه من معرفة أولية من أدب الأطفال الذي يتسنّى له أن يطلع عليه وهذه المكتسبات التربوية نجملها في (٦) أن يدرك الطفل واقعه ويتطلّع إلى مستقبله ضمن جماعته، ويحترم تاريخه وماضيه، ويأخذ العبرة منه، وأن يدرك أنّ قيمة الإنسان تتجلّى في قدرته على صنع حضارته ومجتمعه وسعادته، وتقوية الانتماء إلى

الوطن المحلي والعربي، وتقوية الانتماء إلى المجتمع الإنساني، وتنمية التعاون وتقديره من أجل بناء الحضارة الإنسانية، وتنمية الاتجاهات الكفيلة بتحقيق التفاهم العالمي، وإثارة التفكير وتنميته. وبهذا الشكل يستطيع أدب الأطفال أن يحقق سوية عالية للطفل في مستوياتها الفردية الاجتماعية والقومية والإنسانية والعملية.

وجدير بالقول في هذا المقام أنّ كلّ الآمال المنشودة من أدب الأطفال لا يمكن تحقيقها كما يجب بعيداً عن اهتمامنا بالقالب اللغوي الفصيح الرشيق؛ فاللغة هي الحامل الحقيقي للمعرفة، ودونها يتعسّر التواصل، وتتعطّل المعرفة، وتضطرب المعلومات، ولذلك علينا أن نولي البعد اللغوي ما يستحقه من اهتمام في مضمار أدب الأطفال فضلاً عن كل ميادين الحياة، فيجب أن تقدّم المعرفة للطفل حتى في شكلها الأدبي والترفيهي أحياناً بلغة فصيحة مضبوطة الحروف مشكولة الأواخر وتعتمد أسلوب تقديم معجم مفسّر للكلمات الجديدة المستخدمة بغية إثراء معجم الطفل، وتعريفه بالكلمات.

وبناء على ذلك فإنّ إجراء البحوث الخاصة للتعرّف إلى مدركات الأطفال وتحصيلاتهم اللغوية يعدّ أساساً لا بدّ منه؛ فكلما تقدرة الأطفال على القراءة وعلى إدراك المعاني المجردة، زادت مقدرته على التعلّم والفهم والتقدّم خطوة في الاكتساب والتواصل والبناء (٧). وباختصار ليس هناك عملية تعليمية تربوية تواصلية معرفية دون لغة، ولذلك من الواجب أن يمتلك المربون والمبدعون أدوات المعرفة اللغوية ليستطيعوا أن ينقلوا عبرها أهدافهم ورؤاهم وغاياتهم، ناهيك عن أنّ اللغة في الأدب هي أداة وغاية في الوقت ذاته، ولذلك لا يمكن أن يفهم الطالب اللغة بغير اللغة، وإلا كانت معضلته بلا حلّ، وعيّه بلا نهاية.



ويبقى السؤال: من أين يستقي المبدع أولوياته ومعلوماته التعليمية والتربوية؟ وهنا نعود إلى الحلقة الدائرية المفرغة التي تستوجب تحقّق جميع المعطيات من أجل الوصول إلى الهدف، فالمبدع عليه أن يكون ملمّاً حقيقياً بالمعرفة بأبعادها العلمية والتعليمية والعملية والنفسية والفكرية والخلقية والجمالية وبغير ذلك سيكون وبالاً على نفسه وعلى الطفل بما يقدّمه من أدب مشوه ممجوج، ولا داعي في هذا المقام إلى ذكر أمثلة بعينها، فكلنا على معرفة بكثير من المواد السامة المبثوثة هنا وهناك، وتسمى أدب أطفال، في حين أنّها لا تعكس سوى أنّها مواد منزوعة الروح والإبداع لأشخاص لا يدركون خطورة ما يقدّمونه للأطفال فيما ينتجون.

ولذلك نحن نطالب بأدب أطفال يقوم على أكتاف مواهب عربية وبأقلام مؤمنة بدورها في إيقاظ الأمة، وتحفيزها على استعادة دورها الإنساني الريادي، أملاً في تقديم أدب للطفل المسلم يراعي ذوقه، ويحترم مزاجه وخصوصيته، ويسمح لخياله بالتحليق دون أن يقطعه عن تاريخه أو حضارته أو دينه أو أمته، أو أن يعيشه في خيال مضلّل مبني على الجهل والمغالطات والأخطاء، بل هو أدب يقدّم للطفل ليربط ماضيه بحاضره، ويوقظ داخله مشاعر الاعتزاز بأمته، ويحثّه على استنهاض روح العمل والاقتداء بالآباء والسلف من



العلماء والمبدعين الذين أعلوا بناء صروح الحضارة الإسلامية .

وحديثنا عن أهمية البعد التربوي في أدب الأطفال لا يعني أبداً أننا نهمل قيمة البعد الشكلي والاعتباري للقيمة الفنية بل على العكس تماماً فمن أجل تقديم فكرة راقية، ومؤثرة، ومربّية ، ومعلّمة يجب أن يقدم ذلك عبر وسيط يلتزم بالقواعد الفنية للناقل أكان قصة أو مسرحية أو أنشودة أو أغنية أو رواية أو فيلماً كرتونياً أو وثائقياً، «ولا تغني الموهبة كاتب القصة مثلاً عن الدراسة ولا تحلّ معرفته بأصول التربية وعلم النّفس محلّ علمه بالأصول الفنية لكتابة القصة؛ فقصص الأطفال مثلاً تحتاج إلى فكرة وإلى رسم شخصيات مع تشويق وهيكلة وبناء سليم، وهذه الاعتبارات الأدبية يجب أن تتفق مع مستوى الأطفال الذين نكتب لهم، ودرجة نموهم الأدبي، ومدى ما وصلوا إليه من النّضج الأدبي»(٨).

وهذا من شأنه أن يرفع من ذائقية الطفل في الانتقاء وتخيّر الأفضل والتعرّف إلى قيم الجمال الشكلي مثل الرّسم واللون والنحت والرّقص والصوت والإضاءة والتناسق في الأبعاد والأحجام، وعقلنة المشاهد فضلاً عن إطلاق قوى التخيّل في البناء والجمال والتوسعة، لا لجعلها أدوات تقطع الطفل عن واقعه وتجرّم مفاهيمه، وتأسره في معطيات خيالية لا وجود لها، ليكون أسير تهويماتها وجنونها.

هذا فضلاً عن أنّ الطفل في هذه المرحلة يكون قد حصّل قيماً ذائقية عليا في اختيار مواد القراءة والمتابعة والمشاهدة من حيث المضمون أيضاً، بعد أن كوّن له الأهل والمربون والمبدعون اتجاهات معرفية وفكرية وإخلاقية وتربوية تكفل له نماء سوياً، واندماجاً محموداً في جماعته، وتواصلاً مع إنسانيته على أرضية ثابتة من القيم والمعارف والمحددات والأولويات.

وفي هذا الشأن يجب مراعاة الاعتبارات الفنية والتقنية المتعلقة بنوع الوسيط «فالوسيط الذي ينقل أدب الأطفال إليهم قد يكون كتاباً أو مسرحية أو أيّ وسيط آخر من وسائل الإعلام، ولكلّ وسيط من هؤلاء الوسطاء ظروفه وإمكاناته الخاصة التي يجب أن يراعيها الكاتب، فتقديم قصة إذا كان الوسيط كتاباً يختلف عن تقديم هذه القصة نفسها إذا كان الوسيط فلماً أو برنامج إذاعة»(١٠).

الهوامش:

(١) هادي نعمان الهيتي: أدب الأطفال فلسفته وفنونه، وسائطه، ط١، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ص ٧١-٧٢.

(٢) انظر: رشدي أحمد طعيمة: أدب الأطفال في المرحلة الابتدائية، ط١، القاهرة، ١٩٩٨، ص: ٢٤-٢٥؛ موفق رياض مقدادي، القصة في أدب الأطفال في الأردن، ط١، الروزنا، ٢٠٠٠، الأردن، ص ص ١٣-١٥

(٣) انظر تاريخ تطور أدب الأطفال: موفق رياض مقدادي، القصة في أدب الأطفال في الأردن، ص ص ١٤-١٦؛ ذكاء الحرّ: الطفل العربي وثقافة المجتمع، ط١، دار الحداثة، ١٩٨٤، ص ٢٣؛ علي الحديدي: في أدب الأطفال، ط٣، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٢٤٢.

(٤) انظر: محمد حسن بريغش، أدب الأطفال تربية ومسؤولية، ط١، دار الفواء، المنصورة، ١٩٩٢، ص ٩٢.

(٥) انظر عبد العزيز عبد المجيد: القصة في التربية، ط١، دار المعارف، مصر، د.ت، ص ص ١٥-١٩.

(٦) انظر: عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٨، ص ص ١١-١٢.

(٧) انظر هيفاء شرايحة: كتابة التاريخ للأطفال، ط١، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠١، ص ٤٠-٥٢.

(٨) هيفاء شرايحة: كتابة التاريخ للأطفال، ط١، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠١، ص ٦٧.

(٩) موفق رياض مقدادي، القصة في أدب الأطفال في الأردن، ص ٢٥.

(١٠) موفق رياض مقدادي، القصة في أدب الأطفال في الأردن، ص ٢٦.

اللسانيات التوليدية واتجاهاتها الحديثة

دراسة وصفية تحليلية

د. نعمان عبد الحميد بوقرة

تلقى الفكر العربي منذ منتصف القرن العشرين تصورات النظرية التوليدية التحويلية في النحو واللسانيات، وتجلت صور التلقي في ترجمة أهم البحوث التأسيسية فيها لروادها، ثم محاولة بسط مفاهيمها النظرية تأليفاً بسيطاً يمكن عده نموذجاً للكتابة اللسانية التمهيدية على نحو وصفه مصطفى غلفان(١)، ثم راحوا يبحثون في مدى تلاقيها مع المنظور النحوي العربي والفلسفة العامة لنظرية اللغة عند العرب المتقدمين، بل ومحاولة الاستفادة من إجراءاتها التطبيقية في تعليمية اللغات، بعد ذلك الصدود الذي عانته المناهج البنوية الشكلية في أمريكا وبعض بلدان أوروبا، مما كان له صدى في كتابات بعض اللغويين العرب.

التوليدية في الفكر اللساني العربي الحديث

قامت التوليدية على نقد أنصار الفكر البنوي التوزيعي الذي قرر منذ البدء الطبيعة المادية للحدث الكلامي، والذي فسر تفسيراً ميكانيكياً من خلال نظرية الأثر عند سكينر ومدرسته السلوكية، إذ إن هذا التصور لم يلق أهمية للقدرة اللسانية التي تتحكم في استخدام ابن اللغة للغته بوصفه عارفاً بقواعدها معرفة ضمنية، وكيفية إنتاجه العقلي للبنية اللغوية وتفهمه لها وتصرفه فيها بشكل إبداعي خلاق، مع قدرته اللسانية على إصدار أحكام ومعلومات تقييمية لما يسمعه من كلام منجز يوافق أو يخالف المنوال النحوي المختزن في دماغه. إن من أهم محاولات تعريف القارئ العربي بنظرية تشومسكي اللسانية محاولة ميشال زكريا، خاصة في دراسة الجملة البسيطة أنموذجاً لاستثمار أدوات التوليد والتحويل في تفسير البنية الجملية، وفي هذا السياق يقرر ميشال زكريا تحكّم الحركة الإعرابية التي تبين الحالة اللازمة للمكون الجملي في ترتيبية عناصر الجملة مما يحدد المستوى الصوابي في اللغة ويجعلها تركيباً مقبولاً، إذ هناك ترتيب غير مقبول وآخر مقبول، من مثل ما نلحظه في المثال التالي: التفاحة الرجلُ أكلَ(٢)، كما يرى الباحث نفسه أنّ الجملة تتكون من ركنين أساسيين: أحدهما ركن الإسناد وثانيهما ركن التكملة، فبينما يتشكل الركن الأساس من الفعل والفاعل والمفعول به والجار والمجرور، وهي مكونات متصلة بالفعل رأساً، يتكون ركن التكملة من عناصر لا تتصل بالفعل اتصالاً مباشراً(٣)، وفي سياق استثمار القواعد التوليدية يلفت ميشال زكريا الأنظار إلى إمكانية عدّ النعت وصفاً يشتق الفعل منها، استناداً إلى الفرضية المعجمية مما يسمح بتوسيع المكون الأساس ليشمل النعت أيضاً، وهذه الفكرة يترتب عليها رفض فكرة اشتقاقية النعت على مذهب التحويليين(٤).

كما خاض المرحوم مازن الوعر تجربة مهمة معرفياً بالتوليدية من خلال دراسته: نحو نظرية لسانية عربية حديثة ضمن مسعى يهدف إلى صياغة مبادئ نظرية توليدية عربية، تتخذ تراكيب العربية ميداناً فسيحاً للتطبيق والتحليل، ولعل أهم ما نوه بأهميته في هذا الكتاب العلامة الإعرابية بوصفها أداة مهمة لوصف البنية العميقة للكلام، ومحاولة ربط ما قرره نحاة العربية في هذا المجال وما تدعو له نظرية وولتر كوك الدلالية التصنيفية في نموذج ١٩٧٩، والتي تقوم على التمييز بين الفاعل والمجرب والمستفيد والمكان والموضوع والزمان (٥)، ويتبنى مازن الوعر رأي المتقدمين من النحاة من أمثال الزمخشري وابن هشام في تمييزهم لأنواع الجمل، فيرى معهم أن الجملة إما أن تكون اسمية أو فعلية وهما النمطان الأساسيان في العربية أو ظرفية أو شرطية، وهما متفرعان عما سلف(٦)، كما يقرر تحكم

الأداة والإسناد معاً في تكوين الجملة فلا تكون الأداة جزءاً من التركيب الإسنادي، وبالتالي فإن العملية التحويلية لا تلامس جانب الأداة، ففي قولنا: أضربَ زيدٌ خالداً؟ وأزيدٌ ضرب خالداً؟، كما أن التحويل لابد أن يلامس المركب كله لما يكون من تلازم بين أجزائه، فلا يصح التفريق بينها مثل تلازم الفعل والفاعل والجار والمجرور والصلة والموصول والتابع والمتبوع والمضاف والمضاف إليه (٧)، وأياً كان أمر تعلق صاحب هذه المحاولة بمقولات النحاة فإن جهوده في تطوير التفكير في المسألة اللسانية العربية لا ينكر إذا ما رمنا كتابة تاريخ للفكر اللساني العربي. كما سعى خليل عمايرة من جانبه إلى بسط مضامين أساسية قامت عليها التوليدية، من خلال إبرازه للفروق الكائنة بين التركيب المولد والمحول بناء على الفرق الكائن بين المعنى والمبنى، بالإضافة إلى تحديده للجملة المولدة منظوراً إليها كحد أدنى من الكلمات الحاملة لمعنى يحسن السكوت عليه (٨)، هذا ويقوم مفهوم التحويل عند عمايرة على رؤية ز. هاريس التي تحدده بالجملة النواة بدون الوصول به إلى منطقة العمق (البنية العميقة) (٩). أما محمد علي الخولي فيظهر اهتمامه بالنظرية في فحصه لجوانب تركيبية مختلفة من اللغة العربية من وجهة نظر توليدية بخاصة فرضية تشارلز فلمور (١٠) المطورة في الستينيات من القرن المنصرم، والجدير بالذكر أن هذه الفرضية أقيمت على فكرة إعطاء المكون الدلالي البعد المركزي في توليد التركيب، وقد ظهر هذا الاهتمام في عدّ الفعل النواة المركزية المقتضية لموضوع وجوبي وفاعل جوازي وأداة مثل: علي فتح الباب ف: علي فاعل جوازي وفتح نواة مركزية، والباب موضوع وجوبي، أما فتحت الريح الباب فإن الريح ـ هنا ـ أداة تحيل إلى فاعل جوازي يقوم بالفعل النواة في الجملة (١١).

لقد تبنى محمد علي الخولي فرضاً يقوم على أن الجملة مشروطية (ظرف زمان، أداة استفهام، نفي، أداة توكيد) + مساعد + جوهر. ٢ـ المشروطية روابط خارجية، ٣- الجوهر فعل + محور + مفعول به غير مباشر + مكان + أداة + فاعل. ٤ـ المحور العبارة الاسمية. ٥ـ العبارة الاسمية حرف جر + معرِّف + اسم + جملة. هذا وظهرت جهود الخولي في وضعه ستاً

قامت التوليدية على نقد أنصار الفكر البنوي التوزيعي الذي قرر منذ البدء الطبيعة المادية للحدث الكلامي، والذي فسر تفسيراً ميكانيكياً من خلال نظرية الأثر عند سكينر ومدرسته السلوكية إذ إن هذا التصور لم يلق أهمية للقدرة اللسانية التي تتحكم في استخدام ابن اللغة للغته بوصفه عارفاً بقواعدها معرفة ضمنية، وكيفية إنتاجه العقلي للبنية اللغوية

إن من المحاولات التي حازت في عصرنا قصب السبق ونالت شهرة ممتدة في البلاد العربية تلك التي أسس لها الفاسي الفهري وتلامذته والمتأثرون بمنهجه في المغرب الأقصى، ومن شايعهم في بعض البلاد العربية

وثلاثين قاعدة تحويلية مسؤولة عن توليد التراكيب النحوية في اللغة (١٢) مثل:

١- قانون تقديم الفاعل أو المحور: مساعد + فعلية + محور (الولد ضاحك)

٢- قانون التحويل الانعكاسي الذي تصور القاعدة فعل + اسم + اسم علماً أن الاسم المذكور هو نفسه، فيقال: رأى الولدُ الولدَ رأى الولد نفسَه (١٣).

هذا ويذهب مصطفى غلفان في نقده لهذه التجربة (١٤) إلى أنها بالرغم من أهميتها وقعت في مزالق منهجية مثل احتفائها الكبير بالتحويل وتشعيب صوره مما أوقع في تعقيد كان بالإمكان تلافيه من خلال التركيز على التحويلات الرئيسة فقط، مثل الحذف والزيادة والتقديم، ناهيك عن اعتماد مبنى غير مستعملة (مفترضة)، مثل: كتب رسالةَ خالدٌ، وعدّها بالتالي بنية مولدة أساسية، بالإضافة إلى ابتداع مصطلحات غامضة لا تفي بالدلالة النحوية البسيطة مثل مصطلح المشروطية!

التوليدية عند الفاسي الفهري

إن من المحاولات التي حازت في عصرنا قصب السبق ونالت شهرة ممتدة في البلاد العربية تلك التي أسس لها الفاسي الفهري وتلامذته والمتأثرون بمنهجه في المغرب الأقصى ومن شايعهم في بعض البلاد العربية كالجزائر، والذين حاولوا تلمس المنهج التوليدي، وتطبيق آلياته التفسيرية في إعادة وصف منظومة اللغة العربية، ولعل أهم البحوث التي عالجت اللغة من تلك الزاوية دراسة الفهري الموسومة بـ: اللسانيات واللغة العربية، والذي استند فيه إلى نموذج الباحثة برزنان (١٩٧٨)، ولعلنا نعرض في عجالة إلى أهم المفاصل التي ارتكزت عليها هذه الرؤية فيما يلي (١٥):

١- اللغة العربية لغة طبيعية خضعت لبنية التطور والتغيير كسائر اللغات الأخرى.

٢- النحو العربي القديم غير صالح لوصف اللغة العربية في وضعها الراهن.

٣- نسبية الوصف النحوي القديم وعدم استيفائه لجميع صور الكلام المسموع.

٤- التشابه البنوي بين العربية وسائر لغات العالم باعتبارها لغة طبيعية.

٥- نقد المنهج الوصفي لعدم كفايته التفسيرية.

٦- نقد الوصفية العربية التجزيئية لنظرتها، وعدم تقديمها البدائل اللسانية المعوضة لرفض العلة والتقدير والعامل النحوي.

٧- ضرورة تأسيس لسانيات ظواهر للعربية يخضع الاستدلال فيها إلى التجربة.

٨- وجوب أن تكون القواعد التركيبية إسقاطاً للمعجم (١٦).

وفي المستوى الإجرائي الذي يوضح صور استثمار نموذج برزنان في تفسير قواعد اللغة العربية سعى الفهري إلى إبراز العلاقات (الروابط) بين البنية المحمولية (العلاقات الدلالية) التي تربط الموضوع بمحموله، والبنية المكونية الظاهرة على السطح وتقوم وظائف مثل: الفاعل والمفعول غير المباشر والمالك والفضلة والملحق بدور التنسيق بين البنيتين. إن هذه الوظائف تسند إلى المكونات بوساطة نوعين من القواعد هما: القواعد التركيبية والمعجمية واللتين تتحكمان في البنية الوظيفية التي تشكل مُدخلاً للمكون الدلالي، الذي يعطيها صورتها المنطقية، بينما يقوم المكون الصوتي بإعطائها تمثيل المنطوق أو صورتها الصوتية النهائية (١٧). ولعل من أمهات القضايا النحوية التي عرض لها الفهري في المستوى التركيبي تحديده للرتبة التي تتميز في وضعها في البنية العميقة عن وضعها في البنية السطحية بناء على نوع القواعد التحويلية في اللغات، فنحن -مثلاً- نعد عيسى في ضرب عيسى موسى فاعلاً بالضرورة جرياً وراء القاعدة النمطية الأصلية التي تقدم الفاعل على المفعول وجوباً في حالة تعذر ظهور الحركة أمناً للبس، فإذا أدخلت قاعدة تحويلية تنقل الفاعل إلى موضع الابتداء وجب تطبيق قاعدة التطابق في الجملة المشتقة من مثل: الأولاد جاؤوا (تحويل بإلحاق الواو للمطابقة)، مما يعطي الانطباع بأن النمط: فعل + فاعل + مفعول به هو الرتبة الأساس في اللغة العربية، وأن الفعل هو رأس الجملة العربية (١٨). إن مسألة الإقرار بأولية عنصر نحوي ما في سلمية ترتيبه النحوي ليست بأمر هين، لأن النحاة قديماً وحديثاً أجهدوا أنفسهم في مسألة الأصل في الرتبة، ولا يبدو أن هناك رأياً فاصلاً يمكن التوقف عنده بالقبول (١٩)، علاوة على أن ظاهر التركيب الوظيفي للغة لا يستجيب دوماً لمنطق التقدير، ففي السياق -مثلاً- قد يكون من التمحل أن نقدم رابطاً بين المبتدأ وخبره المفرد الذي لا يكون فعلاً مثل: الولد مجتهد، وغيرها، فقد قدر الفهري الرابط «كان» مزوداً بدلالة الزمن والجهة: كان الولد مجتهداً (NP+NP+SV).

لقد كان قصد الفهري من هذا التقدير- فيما يبدو- الافتراض الرابطي رد الجملتين الاسمية والفعلية إلى بنية عميقة واحدة فقط بالرغم من اختلافهما الشكلي في البنية السطحية (٢٠)، كما يرتبط بموضوع الرتبة التبئير، ويقصد به الفهري نقل المركب النحوي باعتباره مقولة كبرى إلى مكان خارجي غير مكانه الداخلي هو البؤرة، مع جمع المركب للموقعين معاً داخل الاستعمال وخارجه دون وجود أثر ضميري في الموقع السالف، وأمثلة التبئير في اللغة كثيرة منها: ١- إياك نعبد، ٢- اللهَ أدعو، ٣- غداً سنجتمع، أميتاً كان؟ (٢١). ويقوم تصور الفهري لمسألة تقدم العناصر على بعضها على مفهوم التتابع السلكي عند تشومسكي فجملة: من تريد أن أنتقد؟ تقدمت فيها من عبر تتابع متدرج تريد أن أنتقد من؟ تريد من أن أنتقد؟ (بنية عميقة).

هذا ويفترض اللساني الفهري في سياق استثماره لنظرية الربط الإحالي وجود نوعين من المركبات في البنية المكونية، المركبات الاسمية (م إس) والعناصر الوظيفية مثل الضمير المستتر والعناصر الفارغة، فالضمير المستتر - مثلاً - باعتباره غير موجود صوتياً في البنية المكونية تكمن مراقبته بالنظر إلى علاقة الفاعل بأفعال معينة وكذا علاقة المفعول به بأخرى، أو بقيد العلو الوظيفي أو السبق أو الإحالة المنفصلة (٢٢). لقد أقام الفهري مشروعه اللساني على رفض واضح لبناء المحدثين دراستهم للغة العربية على جملة النتائج المحصل عليها عند النحاة القدماء من خلال وصفهم للعربية الفصيحة، كما أن معطياتهم زائفة وناقصة لا تفي بوصف أو تفسير لغويين، ومن ثم تأكد جدارة المناهج اللسانية الحديثة في فهم اللسان واللغة وعملها، بل وإمكانية إسهامها في بناء نموذج نحوي جديد (٢٣). ولعل من بين أهم النقود التي وجهت للفهري في تصوراته اللسانية آنفة الذكر اعتداده باللهجات في تفسير الظواهر النحوية معتمداً كونها مستوى طبيعياً ووظيفياً للغة مثل تعويله على اللهجة المغربية في عدّ الواو في جاؤوا هم حرف مطابقة للعدد وليس ضميراً، فالضمير المنفصل هم يمكن أن يسقط من الكلام اختياراً وليس إجباراً مما يعني عدم إمكان توارد الواو والمطابقة مع الضمير المنفصل، فيكون بذلك منتهكاً أصلاً من أصول الاحتجاج في اللغة العربية (٢٤). كما ينعى عليه بعض الدارسين تهويله مسألة الخلط في الدراسة بين نسقين مختلفين هما: اللغة العربية القديمة والعربية المعاصرة، في حين اشتملت مدونته على كثير من الأمثلة والمصطلحات التي استعملها النحاة واللغويون القدماء في تراثهم (٢٥) بالرغم من تصريحه أكثر من مرة بأن لا ضرورة منهجية أو منطقية تفرض الرجوع إلى الفكر الماضي. وفي هذا السياق النقدي يطرح بعض الباحثين سلسلة جوهرية تتصل بمشروعية الرؤية فيقول: «ما التطوير الذي أضافته لنظرية النحو التوليدي التحويلي؟ ولماذا لم تستطع لسانيات الفهري الكليلية أن تصلح ما زعم أن اللسانيين العرب

القدماء والمحدثين قد أفسدوه...؟ يبدو أن الآلة الناقدة لدى الفهري أنضج بكثير وأوضح من آلته الواصفة والمعللة» (٢٦). ولعل ما قلل من درجة إقناع الفهري في مشروعه في حقيقة الأمر دخوله بالفكر النحوي في فضاء من الجدل الرياضي والفلسفي معلى أهمية المنوال الرياضي في بناء النظرية اللسانية الحديثة مما أسبغ على لغة الجدل نفسه هسسحة من الغموض واللبس، بالإضافة إلى تعقيد العبارات وغموض المصطلحات اللسانية المبتكرة، بخاصة تلك التي أقحمها من النظريات الفرعية في اللسانيات التوليدية (٢٧).

الخاتمة

تعد النظرية التوليدية في توجهها العام الذي يعنى بوصف وتفسير القدرة اللسانية الكامنة في الذهن والمتحكمة في العملية الكلامية، من أهم الأنظار اللسانية الحديثة التي وجهت إلى دراسة اللسان في بنيته التكوينية الذهنية المجردة، انطلاقاً من مفاهيم نفسية وعرفانية وعصبية واجتماعية، في ضوء تنزّلها في سياق العقلانية المتجاوزة للمذاهب التجريبية والوضعية، والتي كان لها تأثير كبير في قيام اللسانيات البنوية بمخالف طوائفها الأوروبية والأمريكية، أما عن تلقي هذه الاتجاه في الدرس اللغوي العربي الحديث فقد تكون عبر صور متعددة من ترجمة وتأليف تبسيطي للنظرية بخاصة في مراحلها الأولى، مع محاولة التقريب بين أهم مقولتها النظرية الأساسية وبعض مفاهيم النحو العربي، وأما نماذجها الحديثة فيحصر أثرها في جهود الاتجاه المغربي الذي يمثله الفاسي الفهري في اللسانيات وتلامذته الذين عني بعضهم بدراسة الأصوات والبنية المعجمية.

المراجع والإحالات

(١)- مصطفى غلفان، اللسانيات العربية الحديثة دراسة نقدية في المصادر والأسس النظرية والمنهجية، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم ٤، سنة ١٩٩٨، ص١٠١، وانظر أيضاً حافيظ إسماعيلي علوي، اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية نقدية في قضايا التلقي وإشكالاته، الكتاب الجديد، المتحدة، ط١، سنة ٢٠٠٩، ص١١٧ ومابعدها. (٢)- ميشال زكريا، الجملة البسيطة (الألسنية التوليدية والتحويلية) ط١، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٣، ص٢٦-٢٧-٢٨. (٣)- ميشال زكريا، الجملة البسيطة (الألسنية التوليدية والتحويلية) ص٤٠-٦٤-٧٥، يركز ميشال زكريا على أن يتم نقل الركن بكامله في حالة إجراء تحويل نقل إلى موضع الابتداء مثل: مررت بزيد نفسه / زيد نفسه مررت به، انظر المرجع نفسه، ص٧٩-٨٨. (٤)- ميشال زكريا، الجملة البسيطة (الألسنية التوليدية والتحويلية) ص١٢١، وفي إطار نقد هذه المحاولة يقرر بعض الباحثين أن ما يؤخذ عليها ركونها إلى الشكلنة واصطناع الشواهد ناهيك عن خلطها بين مفاهيم نحوية محددة عند القدماء مثل الفعل والوصف والصفة... إلخ، انظر عطا موسى، مناهج الدرس النحوي في العالم العربي في القرن العشرين، ط١، دار الإسراء، الأردن، ٢٠٠٢، هذا ويعد هذا الكتاب مرجعاً أساسياً ومهماً ودراسة سابقة في هذا الموضوع، اعتمد في أغلب سياقات البحث، ص٢٥٦. (٥)- مازن الوعر، نحو نظرية لسانية عربية حديثة لتحليل التراكيب الأساسية في اللغة العربية، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٧، ص٩٤ ومابعدها. (٦)- المرجع نفسه، ص٢٧-٣٢. (٧)- مازن الوعر، نحو نظرية لسانية عربية حديثة، ص١٢٣، الحقيقة إن النحويين أوردوا صوراً يمكن الفصل فيها بين المتلازمين مثل الفصل بين الفعل وفاعله بالمفعول، انظر توضيحاً عطا موسى، مناهج الدرس النحوي ٢٨٧. (٨)- خليل عمايرة، في التحليل اللغوي، منهج وصفي تحليلي، ط١، مكتبة المنار، الزرقاء، ١٩٨٧، ص٣٤-٣٥، يبدو أن هناك ترادفاً بين الجملة المولدة والجملة النواة التي تمثل كل جملة مشتقة غير مولدة في الدماغ. (٩)- المرجع نفسه، ص٨٨-٩٥، كما يغفل عمايرة القاعدة الوجوبية في سياق تسويته السالفة بين الجملة المولدة والجملة المنطوقة فعلاً التي لم تدخلها تحويلات جوازية ويحدد الجدول التالي أهم الجمل الموجودة في اللغة: ج توليدية اسمية اسم معرفة+ اسم نكرة، استفهام+ اسم معرفة شبه جملة+ اسم نكرة ج توليدية فعلية، فعل+ اسم، فعل+ اسم+ اسم، فعل+ اسم+ اسم+ اسم مجرور، انظر عطا موسى، مناهج الدرس النحوي، ص٢٩٢. (١٠)- لقد أجرى الباحث تعديلات طفيفة على بعض المفاهيم التي تقوم عليها الفرضية ونظرية تشومسكي الموسعة من مثل استبداله لمصطلح فعل (verbe) بفعلي (Verbale) للدلالة على العناصر العاملة عمل الفعل مثل اسم الفاعل والمفعول وغيرهما من مشتقات وتغيير موضع الجملة من القانون الأساسي الخامس لتصبح بعد الاسم في الصورة عبارة اسمية حرف جر+ (معرّف) + اسم+ جملة جرياً وراء إعراب الجملة صفة لما قبلها في اللغة العربية. (١١)- مازن الوعر، قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث، ط١، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٨، ص٣٥٠. (١٢)- محمد علي الخولي، قواعد تحويلية للغة العربية، ط١، دار المريخ، الرياض، ١٩٨١، ص٦٢-٦٦-٦٧-٦٨-٧٨، مثال القاعدة: في المنزل طفل يبكي، وتتماز هذه القواعد بمراعاتها للسمات المعجمية والدلالية التي تحول دون ظهور جمل غير نحوية، انظر ص١١١ و١٢٠ و١٧٦. (١٣)- المرجع نفسه، ص١٤١. (١٤)- عطا موسى، مناهج الدرس النحوي، ص٢٤٨-٢٤٩. (١٥)- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ط١، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص٣١-٥٣-٥٦-٨١. (١٦)- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ص٣٣، وفي سبيل ذلك اعتمد الفهري نموذج برزنان المعروف في اللسانيات بالمعجمية الوظيفية مما يعني أن ضرورة وجود روابط بين قواعد التركيب والصرف والصوات والدلالة والمعجم. (١٧)- عبد القادر الفاسي الفهري، ملاحظات حول الكتابة اللسانية، مجلة تكامل المعرفة، عدد٩، المغرب، سنة ١٩٨٤، ص١٥، وانظر جون ليونز، نظرية تشومسكي اللغوية، ترجمة حلمي خليل، ط١، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٥، ص٦. (١٨)- ميشال زكريا، الجملة البسيطة، ص٣١. (١٩)- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ص١٣٤، وانظر ما كتبه عطا موسى في دراسته مناهج الدرس النحوي، ص٢٦٤. (٢٠)- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ص٣١-٥٣-٥٦-٨١. (٢١)- عبد القادر الفاسي الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ص١١٤-١١٥، كما تطرق الفهري إلى التفكيك وهو عكس التبئير الذي يحضر فيه الضمير الدال على العنصر المفكك: زيدٌ رأيته، انظر المرجع نفسه، ص١١٢-٣١-٥٣-٥٦-٨١. (٢٢)- الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ص١١٩، ١٢٠، وفي سياق القيود المحددة للتقديم والتأخير يذكر الفهري قيد التلازم والتسوير (النفي، والاستفهام، الحصر)، هذا ويعني بقيد العلو الوظيفي أن يعلو المفسر الضمير: دخل مكتبه زيدٌ، فزيد فاعل والضمير ملتحق بالمفعول وأما قيد الإحالة المنفصلة فيقضي بانفصال الضمير إحالياً عن الاسم الموجود معه في النواة، دخل مكتبَ زيدٍ، انظر ملاحظات حول الكتابة اللسانية، مجلة تكامل المعرفة، عدد٩، سنة ١٩٨٤ المغرب، ص١٤١. (٢٣)- الفهري، اللسانيات واللغة العربية، ص٥٣ و٦١. (٢٤)- عطا موسى، مناهج الدرس النحوي، ص٢٧١. غير أن أهم ما أخذ يمكن توجيهه إلى مشروع الفهري التجديدي في النحو العربي غلوه في استعمال المصطلحات الغامضة وغموض خطابه الواصف مما يوهم في كثير من الأحيان بعدم جدوى الدرس اللساني إذا ما كانت صورته هذه بديلاً للدراسات الوصفيين والنحاة القدماء بالرغم من تشابه مفاهيم معينة مع مفاهيم تراثية ألبست قناعاً لفظياً جديداً وإن كان القارئ الحصيف يمكن أن يتلمس في هذا المشروع معالم نظرية لسانية حديثة وواعدة مع ملاحظة أن الفهري أجاب عن سؤال سألناه إياه في زيارته للرياض خلال سنة ٢٠٠٨-٢٠٠٩م بمناسبة تكريم الحاصلين على جائزة الملك فيصل العالمية عن الغرابة والغموض التي يمتاز بها جهازه الواصف فأجاب بأنه لا يكتب لغير المتخصصين!! (٢٥)- عبد الجبار توامي، اللسانيات المغربية المعاصر قبين التراث والدرس الحديث، مجلة الدراسات اللغوية، المجلد السابع، العدد الرابع، نوفمبر- ديسمبر ٢٠٠٥، ص٢٦٥. (٢٦)- محمد صاري، قراءة في الكتابة اللسانية العربية الحديثة، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلد٤، عدد٤، شوال ١٤٢٩، ص١٨٨. (٢٧)- محمد صاري، قراءة في الكتابة اللسانية العربية الحديثة، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلد ٤، عدد٤، شوال ١٤٢٩، ص١٨٨.

إطلاق الشارقة للأرشيف الفني

محمد حسن الحربي

بتقديري أن وفاة شخص مسن في أي مجتمع، رجلاً كان أم سيدة، يشكل خسارة كبيرة لجيل الحاضر والمستقبل. كيف؟. الشخص المسن ذاكرة، وإذا ما توفي، ذهبت تلك الذاكرة من دون الاستفادة منها، وهي غير قابلة للتعويض أبداً، بسبب أن لكل شخص تجربته الخاصة وطبيعتها المحددة في المكان والزمان، ومن النادر أن تجد شخصين تتماثل أو تتشابه الروايات أو المعلومات لديهما.

ذواكر المسنين لا بد من تفريغها، وليس هنالك من آلية عمل أو منهجية سوى واحدة معروفة، هي الجلوس إليهم ودفعهم للحديث عن أي شيء يرغبون فيه ولديهم الاستعداد النفسي والبدني للكلام عنه.

وهذه العملية تندرج في قائمة تدوين التاريخ الشفاهي للمجتمعات، خصوصاً الناشئة منها.

عندما انتويت في ثمانينيات القرن الماضي تأليف كتاب التعليم في الإمارات، بدءاً من القرن العشرين (١٩٠٤) وحتى قيام دولة الاتحاد العام (١٩٧٢)، اتبعت المنهجية نفسها؛ فحتى أعرف كيف كان التعليم في الكتاتيب أيام زمان، كان لا بد من الجلوس إلى أشخاص طاعنين في السن، تتراوح أعمارهم بين الثمانين والتسعين عاماً، لكي أتحصل منهم على معلومة، اسماً كانت أم تاريخاً أم مكاناً، وهكذا كان..

الأرشيف له مكانته وأهميته في المجتمعات المعاصرة، وغنيّ عن القول إن من لا أرشيف له لا ماضيَ له، ومن لا ماضيَ له يصعب أن يكون له مستقبل واضح. من لا يريد الأرشيف هو في الحقيقة لا يريد الماضي بكل ما فيه، وبالتالي يعتبر أنه أطلق النار على كل ما سلف ناسياً، ذلك أن المستقبل سيطلق عليه غداً مدافعه ويجعله كالطاووس الذي نتفت العاصفة الهوجاء ريشه وتركته عارياً في عرض الطريق، لا شكل له ولا لون.. تركته بلا هوية محددة.

الأرشيف، التوثيق، التأليف، التدوين الشفاهي.. هذه كلها كلمات لها معنى واحد هو الاحتفاظ بالتاريخ، بالأحداث التي وقعت وانتهت، ويعتبر وجه الأرض بهذه المناسبة، هو الأرشيف الأقوى على الإطلاق في هذا الوجود؛ فلا حدث يقع ويمر من دون أن يحتفظ به وجه الأرض، سواء كله أم جزء منه.

اليوم تسعى الإدارة الحديثة إلى توثيق كل خطوة تقوم بها، مهما كان نوعها أو حجمها أو طبيعتها، لتدرج ذلك غداً في سجلها السنوي وتقدمه لبرنامج التميز المؤسسي، لتكافأ عليه بصفتها إدارة متميزة.. (في الإمارات اليوم مثل هذا البرنامج ويشمل عدة إمارات بضمنها الشارقة وعجمان).

في الوقت الذي نعلم ونرى المصير التراجيدي لبعض الأراشيف المهمة وهي تهمل ويتم التخلص منها بأكثر من طريقة وأسلوب، تسجل الشارقة نقطة مهمة وتاريخية، فالخطوة التي أقدمت عليها دائرة مسارح الشارقة منذ فترة، لهي خطوة جد مهمة باعتبارها سابقة حضارية، والواجب على كل مسؤول ومهتم ومثقف وفنان رعايتها وتطويرها والالتفاف حولها والشد على الأيدي المخلصة التي أطلقتها. إنها بحق مبادرة عصرية ثقافية فنية تاريخية، منفتحة على آفاق وأبعاد لا حدود لها تصب كلها في مصلحة المشهد الثقافي بكل ما تعنيه الكلمة. الشارقة ولاّدة لا شك في ذلك وهي لطالما فاجأت الساحة المحلية والإقليمية بمبادرات متميزة، شكلت الأساس لانطلاقات متعاقبة بلورت الرؤية وأبرزت المكانة الرفيعة للحاضر المعاصر، إلا أن هذه المبادرة المتمثلة في عمل أرشيف مدته ٣٠ عاماً ومعالجته بالوسائل الحديثة، واختيار مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث ليكون مرجعية للنسخة الاحتياط، ودعوة المثقفين والأدباء والفنانين والإعلاميين إلى مؤتمر إطلاقه، ووضع كل منهم أمام أهمية إسهامه من موقعه. عمل كهذا يتعدى مسألة الشكر إلى عملية الانضمام إلى فريق العمل الرائع الذي أنجز هذه المهمة الثقافية الاستراتيجية النوعية..



الأدب والتكنولوجيا

يبدو أن الروافد التكنولوجية في عالم الاتصال والتواصل المرتكن في مفهومية أوسع وأشمل على اتساع رقعة أعداد المتحاورين والمتصلين في آن، قد غلب على كل أثر للأدب أو تأثيراته التي كنا نشر ثربها على مدار عقود طويلة تبرز فيها أهمية الأدب وتأثيراته الاجتماعية والثقافية والسياسية والمعرفية.. ولكن لا بد أن ندرك أن هذه الرسالة قاصرة، لأنها متصلة فقط بشريحة صغيرة في المجتمع، قد لا تتعداها، وخاصة إذا حوصر الأدب من قبل سلطة ما باتجاه عزله عن الناس والجماهير، أو ربما الأدب كان يعيش أحياناً في قصوره العاجية لا يبحث إلا في قضاياه الخاصة، ولا ينشغل بالعام رغم أن بعض نظرياته تؤكد على إنسانية رسالة الأدب أيضاً.. وبمزيد من التأمل في التاريخ سنكتشف أن الأثر ضئيل، خاصة في العصر الحديث أو الحالي الذي تسارع وتعاظم بتطورات العلم الذي قدم للبشرية قنوات مذهلة لا حدود لها باتت تخترق الحلم الإنساني نفسه.. وما الشبكة العنكبوتية إلا مثال واضح على عمق هذا التصور العلمي الذي سهّل وقرّب التواصل الإنساني في لحظة وجيزة وفتح الباب للالتقاء في الزمان الواحد بين العشرات وعبر مواقع باتت تعرف بالاجتماعية، لأنهم على حافتها يتراسلون في الوقت ذاته، ويؤثرون ويتناقلون المعلومة والمعرفة والخبر.

لقد أسهمت تلك التكنولوجيا في كسر القيود والحواجز متحدية تلك الضوابط القديمة والتقليدية.. لقد انبثقت من هذه التكنولوجيا تواصلات إنسانية افتراضية في الحقيقة والظاهر، لأنها تجمع بين شخوص غير معروفين في الواقع لبعضهم، ولكنها أي هذه الاجتماعات باتت تؤسس لنشأة مجتمع جديد يستطيع أن يسرب قيماً أخرى ويفتح للتعرف على آخرين من مشارب أخرى كما أنها لتستغل لتبادل الآراء والمعارف الجديدة بين هؤلاء.

لقد تمكنت غرف الدردشة والمواقع الاجتماعية في مصر مؤخراً من كسر الطوق المضروب حول الإنسان بصفة عامة وتمكن شباب يانع مؤمن بالبحث عن مستقبل أفضل له وللوطن من أن يفرض إرادته من خلال هذه التكنولوجيا، ورسم للوطن وللأمة مستقبلاً جديداً ومرحلة مهمة، بل أرّخوا لبداية أخرى تعتمد على إرادة شعب تحدى المستحيل وقهر كل أدوات العزل والقوة ليصوغ مستقبلاً جديداً لوطن يبحث عن العدالة والحرية ورفع الظلم.

أي مقاربة إذاً يمكن أن تعقد بين أثر الأدب والمثقفين الذين هم في طليعة الوطن، ولم يستطيعوا أن يؤثروا، أو حتى يستغلوا هذه الأدوات للبحث عن تغيير الواقع الذي طالما تشدقنا به في إطار أثر الأدب ودوره.

الشباب تمكنوا من توظيف هذه الثورة التكنولوجية، وتلك الشبكة لإحداث تغيير بحجم الزلزال وبحجم الذهول.

الأدب يتراجع، وما زال يبحث عن دوره في ظل التطورات والتبدلات، بل إنه انكفأ بحثاً عن ذاته.. والأدب أصبح في مواجهة مع أدوات أخرى أصبحت أكثر تأثيراً وتجميعاً.

لقد خلقت المواقع الاجتماعية ثورة شعبية عظيمة ستغير بالتأكيد التاريخ الحديث في الوطن.

ترى ما هو الدور المنتظر للأدب ضمن هذه التغيرات الكبرى في الوطن؟

عبدالفتاح صبري

حقيقة البلاغة

خصوصية مدعومة بالإنفتاح والتعدد

عبد الفضيل ادراوي

لذا فالمقاربة البلاغية للأدب تتطلب وعياً منهجياً لا يفقد البلاغة خصوصيتها الإنسانية بوصفها تتموقع بين حد العلم والمعرفة المضبوطة من جانب، وبين حد الفن والجمال المنفلت المستعصي على التقنين والحصر وغير الثابت من جانب ثانٍ. أما المظهر الآخر فيتمثل في كون البلاغة ذات وجهين متلازمين؛ وجه تكون فيه البلاغة ذات صورة لازمة، تهتم بالإبداع من داخله، فتسائل بنيته وتعاين مستويات تشكله الجمالي، ومقوماته الفنية. ووجه تتخذ به البلاغة صورة التعدي، إذ تغدو البلاغة ملتفتة إلى الخارج والمرجع، فتسائل الأدب من حيث التداول والحجاج ومستويات التواصل والإقناع.

ومن ثمة فمنطلقنا فرضية تزعم أن البلاغة إطار مفتوح لاستيعاب مختلف أشكال التعبير الإنساني، تدين للنصوص المتحققة في هذا النوع أو ذاك، من هذا الجنس أو ذاك، نظراً لما تنهض به هذه النصوص من مساهمة في تكوينها وبناء صرحها الشامخ وغير المكتمل، المتغير باستمرار، كلما تجددت نصوص وظهرت أنماط وأنواع جديدة.

البلاغة وحسن التوصيل.

إن مفهوم البلاغة في التداول العربي، وفي استعمالاته اللغوية المختلفة مفهوم لا ينفصل عن معاني التوصيل وابتغاء التأثير، ويرتبط دائماً بمعاني التحسين والتجويد. فـ«(بلغ بلاغة وبلاغة): فصح وحسن بيانه فهو بليغ. و(أبلغه الشيء وإليه): أوصله إليه. و(البلاغ): التبليغ، ومنه (هذا بلاغ للناس) وما يتوصل به إلى الغاية. و(البلاغة) حسن البيان وقوة التأثير. و(عند علماء البلاغة): مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته»(١).

وهي عند الشريف المرتضى ترد مقترنة أبداً بالفصاحة وجودة الكلام(٢).

وتتسع البلاغة لتشمل الإطراب والإمتاع. فهي عند التوحيدي: «زائدة على الإفهام الجيد بالوزن والبناء والسجع والتقفية والحلية الرائعة... وهذا الفن لخاصة الناس. لأن القصد فيه الإطراب بعد الإفهام»(٣). ومعلوم أن الإطراب يحققه خطاب قادر على إحداث التأثير الجميل في النفس والتسلل إلى المشاعر الدفينة للإنسان.

وترتبط عند القزويني بفنية الكلام فتعني «خلوصه من ضعف التأليف وتنافر الكلمات والتعقيد مع فصاحتها»(٤).

والمتكلم الفصيح من يراعي كيفية القول، ويتحرى الإجادة: «وأما فصاحة المتكلم فهي ملكة يقتدر بها على التعبير عن المقصود بلفظ فصيح فالملكة قسم من مقولة الكيف التي هي هيئة قارة لا تقتضي قسمة ولا نسبة. وهو مختص بذوات الأنفس راسخ في موضوعه»(٥). فشرط البلاغة راجع إلى إحراز «ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ»(٦). ما يجعل البلاغية ذات سمات داخلية وذاتية تستنجد الخبرة والتجربة والإحساس الشخصي تجاه العمل.

واقتران البلاغة بالتحسين والبناء، يجعلها محيلة إلى معايير التميّز والكمال. فهي واقعة في عملية النظم الذي عليه مدار المفاضلة بين الخطابات وبين منشئيها، يحقق الفنية التي تجعلك «تأبى أن تقنع إلا بالتمام وأن تربع إلا بعد بلوغ الغاية»(٧). فتكون البلاغية متشربة الكنه الجمالي المطلق، لأنها تحيل إلى الذاتية والتأثر بالعمل والتمتع بمستويات صنعته، وما يوفر للمتلقي من إمكانات فنية يستطيع بها أن «يملأ صدراً ويمتع عقلاً ويؤنس نفساً»(٨).

والفصيح عند الجاحظ من «تعبد

للمعاني وتعود منظمها وتنضيدها وتأليفها وتنسيقها واستخراجها من مدافنها وإثارتها من مكامنها»(٩). أي حازسمة البديع التي ميزت أمة العرب «والبديع مقصور على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان»(١٠).

وفي اصطلاح الغربيين، تستمر البلاغة في تغيي قيم التحسين وشروط الصنعة والتجويد يعرفها أحدهم: «البلاغة فن. والفن يعني هنا الصنعة»(١١). ويربط أحد الأسلوبيين بين البلاغة وقيم الفن والجمال فيرى أنها حقيقة وجوهر ما يطلق عليه «مقصدية الخطاب» التي هي «النظر إلى النص باعتباره نتاجاً فنياً وليس فقط بصفته متوالية تعبيرية»(١٢). مشيراً إلى التحامها بالقصد الفني للبلاغة وارتباطها بالقيم الدالة على التحسين والتشكيل وإعادة الخلق.

وتقترن البلاغة بالتصوير لتفيد معاني التنظيم والتركيب بالنظر إلى الكلمة الأجنبية: (Fingere)(١٣). ومعاني التقليد والتمثيل والمحاكاة بالنظر إلى كلمة (Imitri)(١٤)، ومعاني السمو والتعالي بالنظر إلى كلمة (Imago) (١٥).

وفي آفاق هذه المعاني والدلالات سوف تمضي المدارس السيميائية والشعرية واللسانية في التعاطي مع مفهوم البلاغة. وهو ما سيجعل القيمة البلاغية تساق نحو الانحصار في زاوية الدلالة الانزياحية انسياقاً مع النظرة المعيارية التي تحكمت في تفسيرات هؤلاء للشعرية والبلاغية التي كانت تهدف أساساً إلى محاولة رصد الحدود الفاصلة الممكن اعتمادها في التمييز بين الشعر واللاشعر.

إن الصورة البلاغية عند بليث مثلاً، هي «الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحاً وبذلك يكون فن العبارة (Elocution) نسقاً من الانزياحات اللسانية. فـ«البلاغة الحقة» أو «روح البلاغة» أو الصورة البلاغة «قضايا كلها» كامنة في الوعي بفجوة ممكنة بين اللغة الواقعية (لغة الشاعر)، واللغة المحتملة (يُحتمل أن يستعملها التعبير البسيط والعام) فجوة يكفي أن تقوم في الذهن لكي يتم تحديد فضاء للصورة». وهذا التحديد، وإن كان يبدو قاصراً أو مقزّماً للقيمة البلاغية، بالنظر إلى كونه سيتخذ ذريعة نظرية

إن البلاغة ليست سوى نتاج الاحتكاك اليومي المتواصل مع النصوص الإبداعية قراءة وتذوقاً وتأملاً وفهماً وتحليلاً وتسجيلاً للاستنتاجات واستخلاصاً للنتائج وصياغة للقواعد والقوانين، وإدراك الكنه الجمالي للنص

إن الأثر الأدبي ـ بحسب بارت ـ موسوم أبداً بالانفتاح والقابلية للتعدد، وسر خلوده لا يرجع «لكونه فرض معنى وحيداً على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعانٍ مختلفة لإنسان وحيد»

لإبعاد عديد من الأجناس التعبيرية عن دائرة التناول البلاغي بحجة أنها لا تمتثل لمعيار الانزياح، ولا تراعي مبادئ الانحراف عن اللغة العادية على الرغم من قيمتها الجمالية ووظيفتها الإنسانية، فإن إحدى أهم حسناته تكمن في تأكيده مقولة ارتباط البلاغة بابتغاء القول الجميل ونشدان الخطاب المؤثر.

وهذا يجعل القيمة البلاغية مرتبطة بالفعالية الخيالية. ما يفرض علينا التطلع إلى رصد اشتغال القدرة الخيالية لدى المبدع «ينبغي لدراسة الصور أن تتطلع لوصف الخيال الخلاق عند الكاتب المدروس؛ هذا الخيال الذي يفكك كل الخلق ويخلق من هذه (العناصر البلاغية) المتراكمة والمرتبة حسب قواعد لا يمكن العثور عليها إلا في الأعماق البعيدة للنفس، عالماً جديداً (...) ويتيح الإحساس بالجدة»(١٨).

البلاغة والسمت الذاتي:

يرتبط جوهر البلاغة إذن بالتحسين والتجويد ونشدان البراعة في تأدية الكلام، من أجل التأثير والإقناع، ما يستوجب التسليم بأن العمل البلاغي سيتسم بالذاتية ويدين لدور الممارس، ومركزيته في العملية التحليلية.

إن البلاغة ليست سوى نتاج الاحتكاك اليومي المتواصل مع النصوص الإبداعية قراءة وتذوقاً وتأملاً وفهماً وتحليلاً وتسجيلاً للاستنتاجات واستخلاصاً للنتائج وصياغة للقواعد والقوانين. وإدراك الكنه الجمالي للنص، يخضع للتذوق ويرتبط بالانطباع الذاتي للمرء وقناعاته الفكرية. أشياء تمارس دورها التوجيهي في عملية إدراك الإبداع والتمتع به، وتشكل سلطة ضاغطة وفاعلة فيه.

وعندما يرى عبد القاهر الجرجاني «أن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها أمور خفية ومعانٍ روحانية. أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها وتحدث له علماً بها حتى يكون مهيئاً لإدراكها وتكون فيه طبيعة قابلة لها ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيه المزية على الجملة»(١٩). فهو يكشف لنا عن أن البلاغة لا تنفصل عن التقييم الشخصي للعمل فهي ليست

شيئاً غير كونها «مساهمة في بلورة التكوين النصي وإغناء الرؤية والاستحواذ على المتلقي والكشف عن القيم الإنسانية بشتى صيغ التصوير الممكنة»(٢٠). فللذات نصيبها من حق التذوق لروح العمل الإبداعي، كما لها الحق أن تدعي ممارسة العمل البلاغي لأن «حسن الإنصات للنصوص والإصاخة لذبذباتها الرهيفة جراء الاحتكاك المباشر بها عمل يقع في صميم الاشتغال البلاغي»(٢١).

وعندما يدافع تودوروف عن أن «قضية القيمة الجمالية تبدو أكثر تعقيداً» ويقول: «لكي نجيب النقاد الذين يؤاخذون التحاليل المستلهمة من مبادئ الإنشائية على عدم فهم الجمال يمكن أن نقول لهم بكل بساطة إن هذه المسألة يجب ألا تطرح إلا بعد وقت طويل، وأنه يجب ألا نبدأ من النهاية، أي قبل أن نكون قد خطونا الخطوات الأولى»(٢٢)، فهذا يعني أن الرحلة الطويلة للإنشائية والتي توسلت أساساً بالنماذج اللسانية وغلّبت الصرامة العلمية ومالت نحو التقنين والنمذجة، لم تكن منذ البدء مقصودة لذاتها، بل كانت مجرد خطوة بدئية سوف تتلى بخطوات تطبيقية شاملة متخذة لنفسها غايات منهجية أخرى لم تكن معالمها وآفاقها تتجاوز نطاقي الحدس والتخمين. لذلك كان القصد الأساس بالنسبة إلى الإنشائيين ضبط «الأدبية» بأكبر قدر ممكن من الدقة العلمية المتوهمة قبل التفكير المعلن في إمكانات استثمار الحقيقة «الأدبية» القائمة في سياق كونها النصي ضمن سياقي الجنس والنوع الأدبيين، في ارتباطها بالذات المتذوقة وشخصية الناقد.

وقد دعم رولان الحقيقة نفسها فدعا إلى ضرورة تميز النقد بنوع من السيولة التاريخية: «إنني في جميع الأحوال لصالح السيولة التاريخية للنقد، فالمجتمع يبتكر بدون توقف لغة جديدة، ويبتكر في الوقت نفسه نقداً جديداً»(٢٣). فلا معنى لأي انغلاق على قانون أو قاعدة صارمة في التعامل مع الأدب، لأن هويته في تجدده وتغيره وتمرده على النمطية.

ورغم هيمنة النقد العلمي الصارم في فترة معينة، إلا أنها كانت مظهراً لنقد سيزول «النقد الموجود حالياً ليس مصيره سوى الموت ذات يوم، وسيكون ذلك حسناً»(٢٤). هذا التنبؤ مرجعه أن حقيقة الأدب تأبى الصرامة العلمية وترفض التقنين المنافي للإبداع.

إن بلاغية الإبداع ليست خاضعة لقوانين العلمية الصارمة المناقضة لحقيقة الإبداع. وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نزعم الإقبال على تحليل الإبداع من دون عدة وسائل مسعفة

إن البلاغة تقع بين حدي الذاتي والموضوعي، أو الأدب والعلم، أو الحرية والتقييد. فالعمل البلاغي النقدي الأصيل ينافي الانطباعية الساذجة التي قد تفتقد إلى التصور الجمالي الأصيل

إن الأثر الأدبي ــ بحسب بارت ــ موسوم أبداً بالانفتاح والقابلية للتعدد، وسر خلوده لا يرجع «لكونه فرض معنى وحيداً على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعانٍ مختلفة لإنسان وحيد»(٢٥). والمناهج النقدية مهما تطرح نفسها ضابطة ومقننة للأدب، فـ«الأثر الأدبي يتجاوزها ويخترقها» لأنه دائماً «متنقل من الانغلاق إلى الانفتاح» وهارب «من معنى المفرد إلى معنى الجمع»(٢٦).

وكل قارئ مشتغل بالأدب هو مجسد لبعض مظاهر الذاتية تجاه الأدب فـ«القارئ هو الذات بكاملها، ومجال القراءة هو مجال الذاتية المطلقة» و«كل قراءة تصدر عن ذات ولا تفصلها عن هذه الذات إلا وسائط نادرة ودقيقة»(٢٧). وكل حديث عن ضرورة إخضاع القراءة لمبادئ العلم والصرامة والدقة المطلقة، لا يعدو أن يكون طموحاً غير مبرر، بل «سنجانب الصواب بطموحنا إلى بناء علم للقراءة، أو علم بأدلة القراءة، إلا أن نتصور أن يكون بالإمكان يوماً ما ــ بفعل تناقض في المفاهيم ــ وجود علم يستنفذ ويزحزح، إلى ما لا نهاية». إن القراءة هي أساساً بحث عن «ذلك الشيء نفسه الذي يتعذر على مقولات الشعرية استنفاذه»(٢٨). وهو أمر راجع إلى كون القراءة عملاً ذاتياً ومتغيراً محكومة بالرجحان والمرونة «ستكون القراءة عموماً النزف الدائم الذي تتحطم بفعله وتنفتح وتتلاشى البنية التي شخصها التحليل البنيوي... تكون القراءة حيث تتقوض البنية»(٢٩).

فالمطلوب إذن أن تتبنى البلاغة على حس نقدي تذوقي يؤمن بضرورة الإنصات إلى الانطباع الخاص الذي يتولد للذات الناقدة من جراء الاحتكاك بالإبداع. لأن الأدب في جوهره إنما هو «العبارة الفنية عن موقف إنساني»(٣٠) وهو ما يستوجب بالضرورة نقداً وبلاغة متصلين بالنفس البشرية ومعترفين بأسبقيتها ومحوريتها في تحري الحقيقة الأدبية الجمالية. فلا يمكن أن تنفصل رسالة النقد والبلاغة عن التذوق الشخصي للإبداع.

إن رسالة النقد رسالة إبداعية، لا يمكن أن تؤخذ جاهزة: «من اللاهوت أو الفلسفة أو العلم أو أية مزاوجة بين هذه الحقول»(٣١). وإلا افتقد العمل النقدي

«طابع المعاناة الفكرية أو النفسية والخلو من حس الإبداع» (٣٢). وهو ما قد يفسر لنا جُفُوَّ فئة عريضة من القراء ونفورها من كل كتابة نقدية تنزع نحو الصرامة والدقة العلمية التي لا تؤمن بالهامش الإنساني في النقد.

والحق أن المرء لا يعدم صيحات تطالب بحتمية الإبقاء على المسحة الذاتية في التقييم البلاغي للأدب وعدم الانصياع المطلق لأوهام العلمية، والصورنة في مجال الأدب. حتى إن بعضهم عد ذلك ضرباً من الخطأ المفرط: «سيكون من قبيل الخطأ المفرط، الظن أن هذه الاهتمامات العلمية تستطيع أن تحل محل الحدس والحس الأدبي. فإذا كان التحليل الأسلوبي يواجه صعوبات وهو يستسلم للانطباعات الذاتية، فإنه يتعرض لنفس القدر من الصعوبات وهو يبالغ في استعمال المقولات القبلية والأرقام» (٣٣).

البلاغية وشرط التقييد:

إن ما نروم إثباته في هذا المقام هو أن بلاغية الإبداع ليست خاضعة لقوانين العلمية الصارمة المناقضة لحقيقة الإبداع. وفي الوقت نفسه لا يمكن أن ننزع الإقبال على تحليل الإبداع من دون عدة ووسائل مسعفة. يقول جيرار جينيت: «لكن العلم (ونضع الكلمة بين هلالين مزدوجين لنعبر عن رفضنا لها)، ليس ـ أو على الأقل ينبغي أن لا يكون ـ مؤسسة، بل أداة فقط ووسيلة مؤقتة سرعان ما تنحط في نهايتها وقد تكون نهايتها بدورها وسيلة جديدة (علم آخر)، فيحدث معها ما حدث للأولى وهكذا دواليك» (٣٤). وهذا سيجعل البلاغة عملاً نقدياً محكوماً بروح لا تتنكر للعلمية والموضوعية بوصفهما عنصرين ضابطين وموجهين، من دون خضوع أو ارتهان لمعايير الصرامة العلمية.

إن البلاغة تقع بين حدي الذاتي والموضوعي، أو الأدب والعلم، أو الحرية والتقييد. فالعمل البلاغي النقدي الأصيل ينافي الانطباعية الساذجة التي قد تفتقد إلى التصور الجمالي الأصيل. وهي من جانب آخر عمل يطمح إلى أن يكون نظراً موضوعياً إلى الظواهر الأدبية، محسوباً على العلم، ومنسوباً إلى إطار التناول العلمي العام للقضايا، لكن على طريقته الخاصة التي لا تطالبها بأن تكون مطابقة ضرورة مع صرامة ودقة العلوم الحقة. فطبيعة المجال الذي تشتغل فيه البلاغة ويمارس فيه النقد مختلفة عن غيرها من طبائع الحقول الأخرى.

يقول شكري عياد:

«إن علم النقد لا يدرس نظماً أو هياكل، ولكنه يدرس حركة، ويحاول استخلاص مبادئ هذه الحركة، والعمل الأدبي من منظار النقد، كما نقترح، ليس ذاتا، ولكنه فعل متجدد ومتغير ولذلك فإن رؤية النقد للعمل الأدبي يجب أن ترتكز على نموذج حركة، لا نموذج جسم، عضوي أو غير عضوي، أي أنه نموذج ذهني محض» (٣٥). ولذلك فهو محكوم بالمرونة والرجحان، ومدين بشكل رئيس لتجربة الناقد وخبرته وحنكته في التعامل مع الإبداع، وامتلاك الناقد كفاية يمكن الاطمئنان إليها في ضمان الموضوعية والبعد عن المزاجية. يقول شكري عياد: «فأنا لا أنقد إلا عملاً عايشته وشعرت أني نفذت إلى باطنه. وعدتي في ذلك هي الأدوات التي استفدتها من علم الأسلوب ومن تاريخ الأدب، وفوق ذلك من البصيرة غير المحددة بقوانين؛ الأدوات التي استفدتها من قراءاتي في مختلف العلوم الإنسانية. وغالباً ما أشعر أثناء الكتابة عن عمل أدبي ما أني أكتشفه من جديد» (٣٦). إذ تغدو بصيرة الناقد وتجربته، هي المعول عليها في توجيه العمل للتوصل إلى نتائج متسمة بالموضوعية والأصالة العلمية.

وهذا لعمري هي الخطة النقدية التي يمكن اعتمادها لإبرام التصالح المنشود بين العالم والناقد، بالنظر إلى أن الأول «يسعى إلى الإمساك بالبنيات الكلية المجردة» والثاني «يتعامل مع بنيات كائنة وملموسة» (٣٧). ولا يمكن تأسيس مفهوم حقيقي للبلاغة والنقد ما لم يتم ضبط طبيعة التواصل المنهجي المطلوب بين العلم والنقد، فذلك «هو المدخل الطبيعي لتقديم تصور ملائم لقضية الأجناس وتجلياتها النصية» (٣٨).

إن المعايشة الطويلة للنصوص هي وحدها الكفيلة بجعل النقد لا يرتهن لهاجس العلمية المفرط وسلطة المناهج التي تحوله إلى «كهنوتية النقدية» تمارس «الإرهاب أو العنف المنهجي» (٣٩).

إن الأدب يقوم على الانفتاح وعدم الاكتمال، يستعصي على أي منهج قد يدعي الحسم والشمولية والدقة المطلقة، يمنح نفسه لقارئ له تجربة وتمرس وله بصيرة وخبرة وكفاءة: «إن استنجاد روح العلم في الممارسة النقدية يعني قراءة النصوص حتى يصبح التمرس بتكويناتها إطاراً يوجه عمل الناقد ويدعم تفسيره؛ فالخبرة المستخلصة من الارتياض من أعمال أدبية نوعية مخصوصة، والإصغاء المرهف للنبضات المميزة للنص موضوع النظر، وتأمل الحياة والوجود الإنساني، تشكل جميعها عناصر ترقى بالعمل النقدي إلى نوع من المعرفة يتجاذبها العلم والفن، أو الموضوعية والذاتية، أو القيد والحرية» (٤٠).

كل هذا يفضي بنا إلى تأكيد حقيقة أن الممارسة البلاغية بوصفها عملاً نقدياً لا يمكنها أن تدعي لنفسها العلمية المطلقة، لأنها تخوض في مجال يختلف في طبيعته عن مجال اشتغال العلم. وفي الوقت نفسه لا يمكن لمناصري المعرفة العلمية

والموضوعية، أن ينعتوا النتائج المتحققة جراء الاشتغالين البلاغي والنقدي، بأنها نتائج انطباعية ومحكومة مطلقاً بالسمات الذاتية والمزاجية. والحقيقة أنها نتائج تقيم مراعاة سياقها الأدبي المخصوص، المتأرجح بين حدي العلم والفن؛ أي أنها «معرفة تقيم ضوابطها على مبدأ الإبداع المقيد بشروط العمل الأدبي نفسه وعلى هذا الأساس يجمع النقد بين خصائص العلم والفن معاً؛ فهو نوع من التذوق والشعور الوجداني في صياغة أسلوبية تثير الإعجاب، ونوع من المعرفة المنظمة التي تسعى إلى بلورة معاييرها والإقناع بأدواتها التفسيرية»(٤١). إنها بلاغة «الحرية المقيدة»(٤٢) التي تقدم نفسها بديلاً عن هوس علمية الأدب أو النقد الذي يقود حتماً إلى تغليب الأسئلة المنهجية وإيلائها أهمية قصوى، تفوق الأهمية الواجب أن يظفر بها البعد الجمالي المتغلغل في عمق وكيان النصوص الإبداعية. وهو ما يعني التوسل بخطة منهجية تذعن للأسئلة التي تثيرها النصوص في شقيها المنهجي والجمالي معاً؛ فالتقييم البلاغي للنصوص الأدبية محكوم بشروط يحددها الإبداع ذاته، وتقتضيها النصوص المتحققة(٤٣).

وفي تلمس بلاغة أي جنس أو نوع أدبي، تكون الأولوية لنصوصه المتحققة، باختلافها اللامحدود، وبما تقتضيه من تأمل واستقصاء وتغلغل إلى عمق الإبداع لاستكناه حقيقته الجمالية، بعيداً عن سلطة المنهج وهوس العلمية الصارمة.

البلاغة وسلطة التلقي والجنس

إن المعرفة البلاغية معرفة ذات شق ذاتي فردي تذوقي وهي في الوقت نفسه معرفة مضبوطة ومقيدة ولها معايير من قبيل التلقي، ومقتضيات الجنس الأدبي، ومقتضيات النوع والنص المتحققين، أمور تساهم في توجيه القراءة وضبطها، والحد من غلوائية الانطباعية والمزاجية. فالبحث في بلاغة الإبداع عمل وثيق الصلة بعملية القراءة، محكوم بنشاط التلقي وحيويته. ذلك أن النص يتحكم في القارئ ويوجه قراءته بعنف وقوة أو بيسر ومرونة، وهذا القارئ بدوره يمارس دوره وسلطته التي تتخذ شكلاً مباشراً وشعورياً حيناً، وشكلاً متخفياً ولا شعورياً حيناً آخر(٤٤). ولكل نص قدرته وطريقته الخاصة في الاستحواذ على المتلقي. والقارئ يواجه النص وقد دخل معه في موقف حواري عبر عمليات الفهم والتأويل والمشاركة الفعالة والنشطة التي تخضع لقدراته وميولاته وقناعاته ذات الصلة بعوالمه النفسية وبمعتقداته.

يقول شكري عياد: «القارئ أو الناقد يتلقى هذا النص ويفهم دلالاته على قدر استعداده، ويتبع هذا الفهم شعور بالوحدات المتكررة التي يستولي إيقاعها تدريجياً على ذهن القارئ وينقله إلى المرحلة التالية وهي مرحلة الدخول في إيهام أي الخضوع لمنطق النص الأدبي والعيش في عالمه»(٤٥).

وهذا يعني أن جمالية النص بالإضافة إلى ارتباطها بالخاصية التداولية، ذات الصلة بأنماط التأليف (النحوي) وصيغ الانتقاء المعجمي وطرق الاختيار للأوضاع والمناسبات السياقية. والتي تنتج المعنى الأول أو المعطى الموضوعي، الذي يحقق الصورة الأدبية في معناها اللغوي(٤٦)، بالنظر إلى أنها «تشكيل لغوي». إلا أن الخاصية المزدوجة للإبداع بوصفه علامة مستقلة في جانب وعلامة توصيلية في جانب آخر(٤٧)، يفرض علينا أن نهتم بالحقيقة الأدبية في علاقتها بالمتلقي ودوره في العملية. فالمعنى يتحقق بوصفه تمثلاً أو تصوراً، أي بوصفه صورة جمالية(٤٨)، من خلال فعل القراءة الذي يفضي إلى تكوين التصور جزئياً، ويخضع لتركيب دقيق ينتج عن لحظة اتصال الذهن بالعلامات النصية التي يستنطقها المتلقي ويصوغها في قوالب يوجّه نحوها وفق طريقة فنية مدروسة لها دورها الحاسم في تحقيق التمثل أو التصور المراد(٤٩).

ويشكل الجنس معياراً ضابطاً لبلاغة الأدب، لأن الصورة الأدبية، لا يمكن أن تقرأ

> الممارسة البلاغية، بوصفها عملاً نقدياً، لا يمكنها أن تدعي لنفسها العلمية المطلقة، لأنها تخوض في مجال يختلف في طبيعته عن مجال اشتغال العلم. وفي الوقت نفسه لا يمكن لمناصري المعرفة العلمية والموضوعية، أن ينعتوا النتائج المتحققة جراء الاشتغالين البلاغي والنقدي، بأنها نتائج انطباعية ومحكومة مطلقاً بالسمات الذاتية والمزاجية

> إن المعرفة البلاغية معرفة ذات شق ذاتي فردي تذوقي، وهي في الوقت نفسه معرفة مضبوطة ومقيدة ولها معايير من قبيل التلقي، ومقتضيات الجنس الأدبي، ومقتضيات النوع والنص المتحققين، أمور تساهم في توجيه القراءة وضبطها، والحد من غلوائية الانطباعية والمزاجية

قراءة المتسمة بالموضوعية والمقبولية، إلا في ارتباطها بالجنس الأدبي الذي تتشكل في سياقه فهي مشروطة بحدودها الجنسية (Limitesgénériques). إذ المسلّم به في نظرية الأجناس الأدبية أن كل جنس أدبي له خصوصيته، ودرجة إشباعه الخاصة ويعمل حسب درجته ومستواه (٥٠). فلا يمكن أن نقارب جنساً أدبياً بمعايير جنس آخر أو من خارج الحقل الجنسي (Champ générique).

إن الكاتب إذ يختار الكتابة وفق جنس معين، يضع نفسه ضمن أعراف الكتابة في حقل تُكَوّنه أجناس هي في جوهرها قوالب فنية تختلف فيما بينها، لا حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب ولكن كذلك حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام ومن صور تتعلق بالمشخصات الأدبية للجنس الأدبي بذلك فهو يعطي للمتلقي المفتاح الذي يمكنه من ولوج عالم هذا الإبداع، ويقبل أن يقَيَّم ويحاكَم من منظور الأسس الجمالية المتعارفة في الجنس الأدبي المعلن. فالصورة الأدبية تتحدد قيمتها بمعايير الجنس الذي تشكلت في سياقه إن جمالية الإبداع لا يمكن بأي حال أن تكون مطلقة التعالي، ولا سابقة في الوجود على الإنتاج الإبداعي، بقدر ما هي تكوُّن حيث هو مستمر وتستمد قيمتها من أصول الجنس الذي يفرزها وتساهم هي أيضاً في استمراريته وتأصيله. ولا يمكن للصورة الأدبية في مجال الإبداع أن تكون مكتملة التحقق إلا عندما تفلح في الإذعان لشروط الجنس الأدبي الذي تساهم في تجسيده على أرضية هذا النص أو ذاك.

إن الجنس الأدبي يوجه اشتغال الكاتب ويلزمه بمراعاة المقومات والثوابت المتراكمة، والتي تشكل أركاناً لذلك البناء المسمى «مؤسسة الجنس الأدبي» (٥١) (٥٢). ومن جانب يشكل منارة هادية وموجهة لعمل الناقد المحلل يفرض عليه نوعاً من القراءة والتحليل غير المزاجي.

ختاماً:

إن بلاغة الأدب، بما هي بحث في التعامل مع النتاج الأدبي، بمختلف أجناسه وأنواعه عملية مرتبطة بالحقيقة الإنسانية المعقدة والمركبة موسومة بقدر لا ينكر من الذاتية والخصوصية الفردية التي ترجع إلى طبيعة الذات المتعاملة مع الإبداع، وإلى قدراتها وخبرتها في الاحتكاك بالأدب والغوص في أعماقه. فرسالة الأدب أساساً هي الإمتاع والتأثير الجميل في الإنسان والعمل النقدي البلاغي ملزم بالاعتراف بهذا الحق المتأصل في الأدب.

ومن جانب آخر، فارتباط المقاربة النقدية البلاغية بما هو ذاتي، لا يعني أنها ممارسة انطباعية، خاضعة لأهواء الذات وحريتها المطلقة، وموسومة بالمزاجية والعشوائية السلبية. بل هي ممارسة مضبوطة وموجَّهة بمعايير تفرضها عملية التلقي، وتقتضيها أصول الجنس والنوع وتحققاتهما النصية. كما أن للخبرة والممارسة والدربة وطول العكوف على تحليل الأدب دوراً رئيساً في ترسيخ مبادئ هذا الضبط.

إن المعرفة البلاغية خاضعة لمبدأ الحرية المقيدة، أو الموضوعية المخصوصة. ولنقل إنها نوع من النظر العلمي في الأدب، لكن ليس على طريقة العلمية المتعارفة في مجالات العلوم الحقة، وإنما وفق الطريقة التي تؤمن بأن الإبداع هو بالضرورة عمل إنساني (فردي/ اجتماعي) منحاز، وأن تلقيه من قبل الناقد يتضمن قدراً من الانحياز، وأن المطلوب مراعاة هذه الخصوصية لحماية المعرفة النقدية والبلاغية، تنظيراً وتطبيقاً، من الارتهان إلى المناهج غير المناسبة في دراسة الأدب، ومن الوقوع في مثلبة الأهواء والانحيازات المغرضة والضارة. إن المطلوب إذن «سيادة قيم وممارسات أدبية جديدة قوامها خلق المتلقي الجديد الذي يكون رأيه من خلال احتكاكه المباشر مع الظواهر والنصوص بتصور خاص ومؤسس على قيم علمية محددة ويؤمن بإبداع المتلقي ومساهمته في تشكيل رؤيته بعيداً عن أي توجيه مسبق» (٥٣).

الإحالات والهوامش:

(١)- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ج١، ص٧٩_٨٠.
(٢)- الشريف المرتضى، طيف الخيال، ص٣٩، تحقيق حسن كامل الصيرفي، عيسى الحلبي، القاهرة، ١٩٦٢. (٣)- أبو حيان التوحيدي، المقابسات، دار المدى للطباعة والنشر، تحقيق علي شلق، ط١، بيروت ١٩٨٦، ص ٩٢.
(٤)- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، ط١، ١٩٨١، ص٩. (٥)- نفسه، ص ١٢. (٦)- نفسه، ص ١٥. (٧)- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩، ص ٧٣.
(٨)- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت ١٩٩١، ص ٥٥. (٩)- أبو عثمان عمرو

بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دون تاريخ، ج٤، ص٣٠. (١٠)- نفسه، ص٥٥_٥٦. (١١)- هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، ١٩٩٩، ص ٢٣. (١٢)- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحميداني، منشورات دراسات (سال)، ط١، ١٩٩٣، دار النجاح الجديدة، البيضاء، ص ٢.

(١٣) Tzvetan Todorov ,Théories du symbole ,Ed: Seuil,Paris ,١٩٧٧, p: ١١٨

(١٤) Roland Barthes ,rhétorique de l'image ,Communications ٤ ,Ed. Seuil ,Paris ,١٩٦٤ ,P ٤

(١٥)- رولان بارت، البلاغة القديمة، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، نشر الفنك، البيضاء، ١٩٩٤، ص١٠٦. (١٦)- البلاغة والأسلوبية، مرجع مذكور، ص٦٦. (١٧)- نفسه، ص ١٠٣. (١٨)- فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، البيضاء، ٢٠٠٣، ص ٩٠. (١٩)- دلائل الإعجاز، مرجع مذكور، ص٥٤٧. (٢٠)- محمد أنقار، الصورة الروائية بين النقد والإبداع، فصول، ع ٤، شتاء ١٩٩٣، ص ٩٤. (٢١)- محمد مشبال، بلاغة النادرة (تقديم محمد أنقار)، إفريقيا الشرق، البيضاء، ٢٠٠٦، ص٦.

(٢٢) T. Todorov ,Poétique ,Ed. Seuil, Paris ,١٩٦٨ ,Coll. Points. ٤٥ ; P: ١٠٤.

(٢٣) رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط١، ١٩٨٥، ص١٠٨. (٢٤)- نفسه، ص١٠٨. (٢٥)- نفسه، ص٥٥. (٢٦)- نفسه ص٥٥. (٢٧)- رولان بارت، الكتابة والقراءة، ترجمة عبد الرحيم حزل، مطبعة تانسيفت، مراكش، ط١، ١٩٩٣، ص٩٣. (٢٨)- نفسه، ص٩٣_٩٤. (٢٩)- رولان بارت، الكتابة والقراءة، مرجع مذكور، ص ٩٤. والحق أن ما يستفاد من اجتهادات بارت النقدية محاولته التكييف بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي لجعل النقد والبلاغة متسمين برجحان ومرونة لا يلغيان دور الناقد الإنسان ومركزيته في العملية النقدية. يظهر ذلك من خلال: _ درس السيميولوجيا

Eléments de sémiologie, communication ٤, ١٩٥٤. - Essais Critiques ,Coll. Tel Quel ,Paris, ١٩٦٤. - Le degré zéro de lecriture ,Ed. seuil ,Coll. Points ,Paris , ١٩٧٢.

وفي الاتجاه نفسه يمكن أن نقرأ اجتهادات تزفيتان تودوروف، وخصوصاً ما تبلوره الكتب التالية:

- Introduction à la symbolique , in ; Poétique , no. ١١, Seuil , paris ,١٩٧٩.
- Littérature et signification ,Ed. Larousse ,,Paris ١٩٦٧.
- Le sens des sens , in; Poétique , no. ١١, Seuil , paris, ١٩٧ .

(٣٠)- محمد مندور، في الميزان الجديد، دار النهضة، مصر ١٩٧٣ (الإهداء). (٣١)- نورثروب فراي، تشريح النقد، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، ١٩٩١، ص٧٠. (٣٢)- شكري محمد عياد، مجلة فصول، المجلد٩، العددان: ٣_٤، ١٩٩١، ص ١٨٠. (٣٣)- فرانسوا مورو، المدخل لدراسة الصور البيانية، مرجع مذكور، ص٩٠. (٣٤)- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر (سلسلة عالم المعرفة الأدبية)، ط١، ١٩٨٥، ص٩٣. (٣٥)- شكري محمد عياد، دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦، ص٨٦. (٣٦)- مجلة فصول، المجلد٩، العددان ٣_٤، ١٩٩١، ص ١٨٠. (٣٧)- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٧، ص ١٨٠. (٣٨)- نفسه، ص ١٨١. وينطلق الناقد المغربي سعيد يقطين من اعتماد المزاوجة بين النقد والعلم منظوراً نقدياً لمقاربة السرد في التراث العربي وهو ما فصل الحديث عنه في كتابه «الكلام والخبر» نظرياً، وحاول تطبيقه في كتابه «قال الراوي» (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٧. غير أن المتتبع لاشتغال هذا الدارس يخلص إلى أن اجتهاده النقدي مسكون بروح علمية جعلته ينزع نحو الصورنة والتجريد العلميين وتحولت تحليلاته للسرد الشعبي إلى مقولات بنائية لا تناسب رحابة الإبداع وإنسانيته. فقد غلب هموم التوصيف النظري في تحليلاته، وأجّل الهموم الجمالية إلى حين.

(٣٩) Jean Starobinski, Leo spitzer et la lecture stylistique,in' Leo spitzer,Etudesde style,Ed Gallimard, ١٩٧٠ , P ٢٩ .

(٤٠)- محمد مشبال، أسرار النقد الأدبي، مقالات في النقد والتواصل، مكتبة سلمى الثقافية، تطوان، ط١، ٢٠٠٢، ص٢٤. (٤١)- نفسه، ص٢٥. (٤٢)- محمد أنقار، بلاغة النص المسرحي، مطبعة الحداد يوسف إخوان، تطوان، ط١، ١٩٩٦، ص٢٤. (٤٣)- نفسه، ص٢٧.

(٤٤) Michel Charles , rhétorique de la lecture ,Ed. Seuil ,Coll. . Poétiques, Paris, ١٩٧٧;p:١٩.

(٤٥)- محمد عياد، دائرة الإبداع، مرجع سابق، ص٥٧_٥٨. (٤٦)- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨١، ص٣٠. (٤٧)- موكاروفسكي، الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية، ترجمة سيزا قاسم ضمن كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦ ص ٢٨٩ _ ٢٩٠.

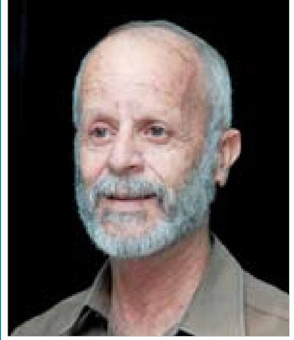
(٤٨) Wolfgang Iser, L'acte de lecture, Ed. Pierre mardaga Bruxelles , ١٩٧٧ , P: ٢٤٦

(٤٩) W. Iser, L'acte de lecture , P: ٢٤٥ - ٢٦٠.

(٥٠) غراهام هو، مقالة في النقد الأدبي، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ص ٣٠١.

(٥١) Jean Marie Schaeffer, Quest-ce Qu un genre Litteraire'ed Seuil, Paris, ١٩٩, P. ٧٣

(٥٢)- سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل (دراسة لقصيدة أمل دنقل: مقابلة خاصة مع ابن نوح)، دار الفكر الجديد، ط١، بيروت، ١٩٨٨، ص ٢٧-٢٨. (٥٣)- سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة، مرجع سابق، ص ٧٧.



استنهاض دور

منذ منتصف يناير وحتى الثالث من فبراير ٢٠١١، نظم في الشارقة مهرجان الشارقة التاسع للشعر الشعبي تلاه ملتقى الشارقة السابع للشعر العربي ومن ٦ فبراير حتى الخامس عشر منه شهد لبنان والأردن وسوريا (دمشق وحلب) ملتقى الشارقة لتكريم الشعراء الشباب، إذ تم تكريم ٤٠ شاعراً وشاعرة (الأصوات الجديدة والشابة).

أقيم المهرجان والملتقى برعاية وحضور صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وتم أثناءهما تكريم قامات شعرية شعبية وعربية، حيث تخللتهما أيضاً حلقات بحث ودراسة ونقد لأهمية دورهما (الشعر الشعبي والفصيح) فيما أقيمت الملتقيات في البلدان العربية الثلاث بتوجيهات من صاحب السمو حاكم الشارقة لتشجيع وتحفيز الشعراء الشباب من مختلف البلدان العربية ولاكتشاف المواهب الجديدة ومساندتهم من خلال تقديمهم لساحات الشعر العربية وتكريم المبدعين منهم ومنحهم مبالغ مادية، إضافة لنشر قصائدهم في ديوان يضم ما ألقوه في الأمسيات التي نظمت في العواصم والمدن العربية التي أقيمت بها تلك الأمسيات (الملتقى الأول نظم في القاهرة والإسكندرية والأقصر عام ٢٠١٠ وأعطى نتائج إيجابية وكان موضع تقدير كافة المعنيين).

لقد شارك في مهرجان وملتقى الشارقة عشرات الشعراء والإعلاميين من كافة البلدان العربية إن تلك الأنشطة ليست معزولة عن النشاط الأسبوعي والشهري والسنوي لكل من بيت الشعر ومركز الشارقة للشعر الشعبي بالشارقة الذي تتولى دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة الإشراف عليهما وتوجيه ورسم خطط نشاطهما بناءً على توجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي الهادفة إلى استنهاض دور الشعر (بشقيه) كونه ديوان العرب، ذلك أن الشعر الشعبي يحمي الموروث ويوثق بصورة جمالية العادات والتقاليد ويعزز المنظومة القيمية لأبناء الإمارات العربية المتحدة دون أن يغفل كما الشعر العربي صفحات المجد والعزة لأبناء الأمة العربية، فيما يقوم الشعر العربي من خلال أنواعه وألوانه المتنوعة بدور هام جداً ممثلاً بحماية اللغة العربية وبلاغتها، إضافة إلى الارتقاء بالذائقة الجمالية من خلال التصوير والتشكيل وإنماء الجانب الوجداني والإنساني لدى أبناء الأمة، وهذه الرسالة للشعر تساهم في تكريس واستنهاض الدور المناط به كونه أحد العناصر الأساسية للثقافة العربية التي تعتبر من مقومات الهوية للأمة، خاصة أنها مستهدفة في ظل ثقافة العولمة المتوحشة التي تستهدف الأمم كافة في أصقاع الدنيا.

إن جوائز الشارقة للشعر العربي وللشعر الشعبي وإصدارات الدائرة في مجال الشعر تشكل مداميك صلبة لحماية اللغة العربية وتطويرها وتحفظ موروثنا القيمي الجميل كل هذا النشاط والحراك لعب وما زال وسيبقى في دعم واستنهاض الشعر «ديوان العرب» ونتلمس نتائجه إبان كل نشاط يقام ومع كل ديوان شعري يشهد النور.

أسامة طالب مرة

لويس لانديرو ولويس غارثيا مونتيرو في محاضرتين:

الشعر والرواية برؤية إسبانية معاصرة

عبادة علي تقلا

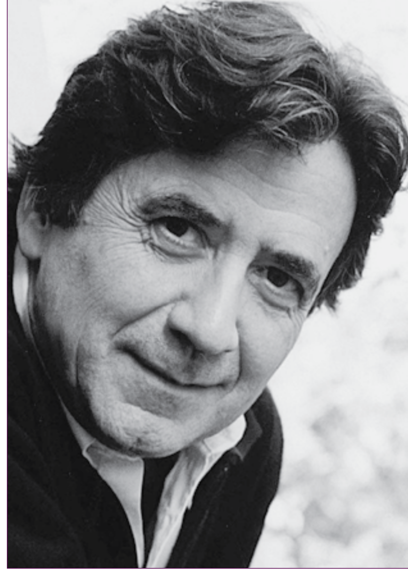
«أذكر حين كنت في الرابعة أو الخامسة من عمري طلب مني والدي أن أغلق عيني، وبعد أن فعلت، وضع في يدي عصفوراً... فجأة شعرت بنبض الحياة بتدفقها بين أصابعي، شخصياً هذا ما أريد أن يكون عليه الكتاب أو القصيدة أو الفيلم السينمائي أو المقطوعة الموسيقية ... أريدها كذلك العصفور تشعرني بنبضها، نبض الحياة وصراعها.

إن فن الرواية هو الشعور بأن القلب ما زال حياً، والكاتب هو الرجل الذي يكتب بالدم أكثر مما يكتب بالفكر».

وردت تلك الكلمات على لسان الكاتب الإسباني لويس لانديرو في أثناء محاضرة له حملت عنوان: فن كتابة الرواية، قدمها في المركز الثقافي الإسباني في دمشق، وتركت تأثيراً كبيراً بدا واضحاً على وجوه الحاضرين الذين شعروا أنهم في حضرة روائي متميز ومثقف من نوع خاص.

لويس لانديرو المولود في عام ١٩٤٨ في حضن عائلة ريفية من المضيق، هاجرت إلى مدريد في نهاية عقد الخمسينيات، يعد واحداً من أكبر الروائيين في الأدب الإسباني المعاصر، منذ صدور روايته الأولى (ألعاب العمر المتقدم) في عام ١٩٨٩، والتي شكلت حدثاً هاماً في عالم الأدب، وحصلت على تقدير واسع من النقاد والجمهور على حد سواء.

يرى لونديرو أن الكتّاب لا يعرفون كيف تتم عملية كتابة الرواية، بل يعرفون كتابتها تماماً كما حصل مع تلك الحشرة التي تمتلك أربعاً وأربعين قدماً عندما سألوها كيف يمكنها السير مع كل هذه



الأقدام، فعجزت عن الجواب وسقطت، كونها تتقن آلية العمل ولكنها لا تعرف طريقة شرح ذلك.

كتابة الرواية عند لانديرو نوع من المغامرة التي لا تخضع لوصفات جاهزة، إنها فن الملاحظة المرتكز على طول أناة ومقدرة على صياغة الأشياء بعد التعرف إليها.

أورد لانديرو في محاضرته مثالاً واقعياً حصل مع طلابه في جامعة ياليه، حيث يقوم بتدريس الأدب الإسباني، عندما أعطاهم تمرين كتابة عن ممرات الجامعة. تلك الممرات التي يعايشونها يومياً، تعرف شكل خطواتهم، تفاصيل غرامياتهم، وبينها وبين الطلاب ذاكرة ممتدة.

خرجت كل تلك التفاصيل دفعة واحدة عندما طلب لانديرو من طلابه الكتابة عن تلك الممرات. أدرك الطلاب أننا نعيش بسرعة، ولا ننتبه للأشياء الدقيقة والتفصيلية في حياتنا.

خلص لانديرو للقول إن الكاتب هو الشخص الذي يعيش حياته ببطء، ويستمتع باكتشاف الأشياء من حوله.

المخرج السينمائي الإسباني لويس بونويل أجبر نفسه - كما قال لانديرو - على اختراع القصص بشكل يومي ولمدة



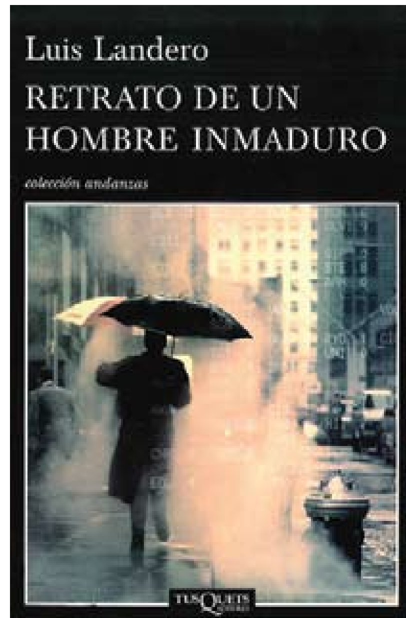
نصف ساعة إنه تمرين للعقل على التخيل يشبه تمرين عضلات الجسم.

كما تحدث لانديرو عن متعة الاكتشاف التي نعيشها خلال سنوات طفولتنا حيث نبهر من جميع الأشياء، ونستمتع باكتشاف العالم. وأكد أن الكاتب مطالب أن يطيل عمر طفولته كي يبقى قادراً على معرفة الدهشة.

ـ القصص والحكايا تحمينا من الموت عبر النسيان، فلو لم يكن هناك موت لما كنا روائيين ـ على حد قول لانديرو.

هذه الحكايا موجودة في داخل كل واحد منا، كلنا يملك عالمه الشخصي، ونحن مختلفون، لا يمكن تكرار أي واحد منا.

آخر الأمثلة اللافتة التي استخدمها لانديرو كان عندما تحدث عن شخصيتين أدبيتين متناقضتين ومتكاملتين في الوقت ذاته، أولهما هو دون كيشوت الذي ترعرع في أحد المكاتب ثم خرج من عالم الأدب إلى الحياة. وثانيهما هو سندباد



التاجر البغدادي الذي خاض التجربة بشكل مغاير عندما انطلق من الحياة ثم دخل عوالم الأدب. وطلب منا التعلم من هذين الأستاذين الكبيرين.

لويس لانديرو، المتقن لفن التروي في تعامله مع الأدب والذي ذكرني بجملة جبران خليل جبران (السلاحف أكثر خبرة في الطرق من الأرانب) متع جمهور معهد سرفانتس، وقدم وجبة غنية مدخلاً إلى قلوبنا سعادة ربما تحاكي السعادة التي تحدث عنها عندما قال: (الكتابة حدث بحد ذاته، فكتابة جملة جيدة وكتاب جيد سعادة لا تقدر بثمن).

***

ـ في محاضرة ثانية في المكان ذاته نطل على عوالم الشعر مع الشاعر الإسباني لويس غارثيا مونتيرو المولود في غرناطة عام ١٩٥٨، والحائز جوائز مهمة في بلاده، نذكر منها جائزة فيديريكو غارثيا لوركا، وجائزة مدينة إشبيلية، والجائزة الوطنية للقصيدة الشعرية في عام ١٩٩٥، إضافة إلى ترشيحه في عام ١٩٩٩ النيل جائزة سرفانتس، وهي أكبر جائزة تمنح للآداب الإسبانية. وقد عبر في بداية حديثه عن شكره لكل من ساهم في منحه فرصة الزيارة الأولى إلى دمشق التي عاش فضولاً

كبيراً لمعرفتها هو الأندلسي المولود في غرناطة.

الشعر عند مونتيرو شيء أخلاقي يفكر فيه الشخص ويتحدث عنه، وهو لاعب أساسي في ميدان الثقافة. إنه التفكير في التقاليد، لأن الإنسان بذلك يتعرف إلى ثقافات مختلفة ويتخذ موقفاً معيناً من تلك الثقافات.

يقول مونتيرو: «أنا على سبيل المثال ولدت في غرناطة، أرض الشاعر لوركا الذي علمني أن اعترافي بنفسي معناه اعترافي بمدينتي وتاريخي. علمني كيف أفكر في المستقبل».

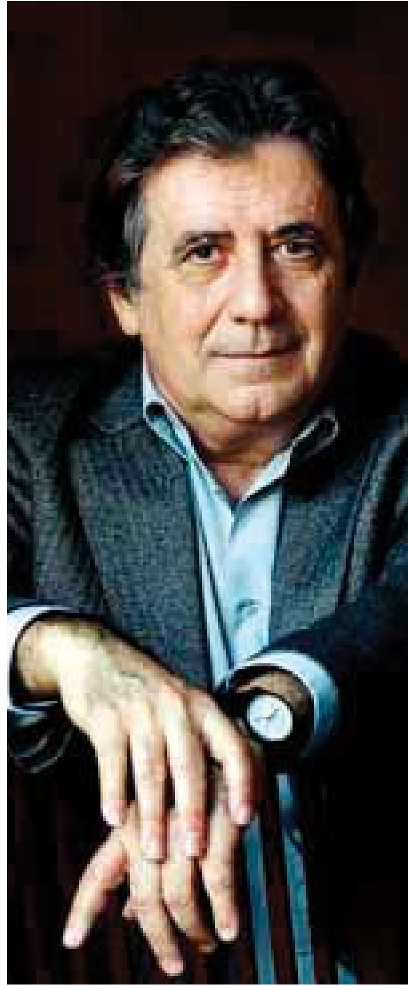
كما رأى أن من أكبر أخطاء الثقافة المعاصرة رفضها للتقاليد، فهو يؤمن أن الشيء العظيم في الشاعر يكمن في اعترافه بالشعراء الكبار الذين سبقوه وبجهودهم المبذولة.

وأضاف أنه عندما يكتب شعراً عن الحب، فهو يتناول موضوعاً كلاسيكياً، ومع ذلك يعلم أن أجداده في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين عاشوا حياة حب مختلفة عن تلك التي يعيشها مع زوجته، وإذا أراد أن يضيف إلى موضوع الحب عليه التفكير في المستقبل عليه أن يحدِّث التقاليد.

ورأى أن أبناء جيله من الشعراء الإسبان قربوا الشعر من الواقع، واقتربوا من مشكلات الناس. فالشعر أداة حوار يجب أن نستفيد منها وأن نؤكده، «هذا ملخص عن مفهومي للشعر».

بهذه الكلمات ختم مونتيرو الجزء الأول من محاضرته، ومن ثم بدأ إلقاء بعض قصائده المختارة - كما قال - من عدة كتب ليطلعنا على طرق وأساليب مختلفة.

كانت البداية مع قصيدة (بعد سنوات



تحدث لانديرو عن متعة الاكتشاف التي نعيشها خلال سنوات طفولتنا حيث نبهر من جميع الأشياء، ونستمتع باكتشاف العالم. وأكد أن الكاتب مطالب أن يطيل عمر طفولته كي يبقى قادراً على معرفة الدهشة

من أكبر أخطاء الثقافة المعاصرة رفضها للتقاليد، فهو يؤمن أن الشيء العظيم في الشاعر يكمن في اعترافه بالشعراء الكبار الذين سبقوه وبجهودهم المبذولة

خمس) التي قدم لها الشاعر بحديثه عن مدينة إسبانية تحتضن تمثالاً لعبد الرحمن الداخل، كتبت عليه أبيات شعرية تتحدث عن النخيل الذي يشعر بالغربة بعيداً عن أرضه. ومن ثم ربط الأمر بتجربته الشخصية في وضع بعض شجيرات النخيل في بيته.

ثم كنا مع قصيدة (الحب)، وهي من كتاب للشاعر عن الحب، إذ قام بتأليف معجم لإعادة تعريف الكلمات الكبيرة المستخدمة في حالة الحب. ويطرح في القصيدة فكرة أن الكلمات كالسفن تبدأ في الحياة ثم تغرق.

أما القصيدة الثالثة (أغنية مرة)، من كتاب (وردة البرد)، المنشور في عام 1991، فتتحدث عن وحدة المدن الكبيرة، وللقصيدة مكانة خاصة عند الشاعر، نقتطف منها:

سيحطمون قلبك
وفجأة ينطفئ الضوء
الممرات مظلمة
والباب يغرس ضجيجه في الظهر
سيحطمون قلبك
ويجر سلسلة مظلمة من العواطف المتجمدة
هذا البرد الذي يمكن إخفاؤه فقط خلف كلمة.

آخر ما تلاه الشاعر كان قصيدة (اعترافات)، التي تتناول ـ كما قال ـ فكرة مفادها أنه عندما يقع الشخص في الحب يرى حياته امتداداً طبيعياً لالتقائه بالشخص الذي يحب.

لويس غارثيا مونتيرو، بالفعل كما تم تقديمه للحضور: واحد من أكبر الشعراء في إسبانيا، وكما رأيناه واستمعنا إليه، في قصائده كما في شخصه نبل وشجن ورغبة في حياة أكثر عمقاً ودفئاً.

المكان بين النماذج الأدبية والثقافية

ماهية المكان ودلالاته

عبد الغني فوزي

يدرك المكان الجغرافي من خلال تلك العمومية التي تعتبره كانبساط وهندسة، وأن هذه الأخيرة كملامح مؤكدة له تسجل في التاريخ والثقافة باعتبارها ملتصقة بالأحداث والشخوص... وهكذا فكلمات مثل: أعلى، أسفل، يمين، يسار، الحد، الاتساع، النزول، الطلوع... تدخل ضمن نمط العيش لبشر رقعة ما، فكما أن الإنسان بحمولته المعرفية يتداخل مع المكان كمحمول في انشغاله واشتغاله اليومي؛ بل إن أبناء المكان الواحد قد يختلفون في نظرهم لنفس المكان، وهو ما يدل على أن المكان من التجليات الهامة للشخصية أو كامتداد طبيعي لها.

فـ«المكان حين يغتصب أو يسلب يتحول إلى قضية»(١)، ويعني ذلك دوس كرامة الإنسان، وفصله عن جذوره وميراثه. وهو نفسه ما يقوم به المغتصب والمستلب. من هنا يبدو بشكل عام، أن المكان ليس حدوداً وقوائم جغرافية فقط، بل مسألة تثير الإحساس بالمواطنة، وإحساساً آخر بالزمن والمحلية حتى «لتحسبنه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه»(٢).

أما فيما يخص المكان على المستوى الإبداعي؛ فإنه يصبح ذا قيم جمالية وفكرية. بمعنى آخر وأوضح إنه مكان موظف وفق منظور ما، وبذلك يدخل المكان حدود الافتراض والتخييل، منتقلاً من طبوغرافية واقعية إلى طبوغرافية تخيلية.

وإذا كان من البديهي أن نعتبر اللغة منطلقاً أولياً للعملية الإبداعية؛ اتضح لنا أن هناك مجموعة من الوسائط (اللغة كتركيب، الكتاب، الصفحة...) يتم التصرف فيها إبداعياً أيضاً، فتصبح بذلك أدوات فنية. فما هي خصوصية المكان وتمييزاته ككيان حي ودينامي في اللغة والأدب؟ مع استحضار الشرط التاريخي والثقافي لامتدادات المكان.

– ١ –

المكان بين النمذجة اللغوية والأدبية:

أ. المكان في اللغة: الأدب في مادته الأولى لغة تطرح أمامنا مجموعة من الوسائط كي تعبر للآخر. وتتمثل هذه الوسائط في الخط والصفحة والكتاب... وكلها تستمد دلالتها الهندسية من المكان ـ الأصل. غير أن تلك العناصر في الأدب، تشحن بالطاقة الفنية التي تطال كل جوانب المادة الإبداعية، وتتحول بذلك تلك العناصر إلى أدوات يتصرف فيها المبدع.

ما نريد أن ننتهي له من هذا البسط الموجز هو الوقوف حول جوانب القطعة الإبداعية والتي يركز البعض عليها كبنية مغلقة حادّة من امتداداتها الطبيعية ولهذا فحين يجسد المكان نفسه في اللغة عبر مموقعات كلامية، نجد من يعتبر المكان خاضعاً للنص كمعجم وتركيب...

فإذا كان المكان يطرح نفسه كامتداد أو كسلسلة، فإن اللغة بما تتيحه من اطراد وتسلسل تمنح إمكانية الإمساك بالفضاء عبر لحظات من المتابعة، ضمن متواليات من المفردات والعبارات اللغوية.

واضح، أن اللغة تمتلك عدة وسائل، بواسطتها تعكس الأنساق المعرفية التي يشتغل الذهن البشري في حدودها... فالمكان ليس مقسماً أو مؤطراً أو ما يجعله قابلاً للإمساك هو مجموعة من البديهيات تؤطر بصرنا ونظرنا. وهذه البديهيات تكون عبارة عن عبارات موصوفة بسمات المكان هناك إذن مجموعة من المعلومات حول الفضاء ترمز لها اللغة؛ ويكون المعجم هو الكفيل بتزويدنا بمعانٍ تشدنا لأصول المكان المادية.

ب. المكان في الأدب: يحظى المكان باعتباره أحد المكونات الأساسية لأي عمل إبداعي بأهمية قصوى، حيث يلجأ المبدع لهذا الوسيط ليس فقط كمساحة تقع فيها الأحداث، وإنما كفضاء لا يخلو من حساسية ورمزية. وغالباً ما تشدنا القطعة الأدبية بأسماء أمكنتها وأصنافها التي تحيل بقوة التاريخ والثقافة على معالم محددة. الشيء الذي يحفز على التساؤل: هل المبدع يتعامل

مع المكان كمكان واقعي أو مكان متخيل؟

فالإجابة قد تجسد الإشكال المنهجي في نوعية تقديم المكان (واقعي، رمزي، متخيل..).. وهذا ناتج عن اختلاف التصورات النظرية والمفاهيم الإجرائية.

كما أن النعوت الملحقة بالمكان، مرتبطة بتنوع الحقول المعرفية التي يستعمل فيها، بحيث أصبح المكان من المفاهيم البارزة في العلوم سواء الدقيقة أو الإنسانية. ولهذا فصفة المكان في الأدب تخرج من دائرة البحث في حدود المكان أو المجال الطبيعي والجغرافي عند الجغرافيين والفضاءات الشخصية والاجتماعية في علم النفس...

وحين نطرح هنا المكان في الأدب، قد يكون عبارة عن مجموع متعدد، تبعاً لتعدد مظاهر العمل الأدبي نفسه. فيتم بذلك التركيز على جانب معين من العمل الأدبي ومحورة على ضوئه العمل الإبداعي في كليته.

المكان بهذا التحديد ليس إطاراً أو خشبة مستقلة، بل إنه متداخل مع الإنسان كحمولة. فيغدو تقديم المكان وتصوير عناصره وحيثياته وتفاصيله، بمثابة تقديم للإنسان المنغرس فيه جسداً وقيماً.. وطالما أن الأمكنة متعددة ومتنوعة، تبعاً لزوايا النظر؛ فإنها تشكل مدخلاً للتعرف إلى أنماط مختلفة من النماذج والتجارب البشرية. وقد أدى ذلك التبادل بين الصور الذهنية والمكانية إلى ذلك التداخل والتشابك بين الإنسان والمكان الذي يصعب معه فك أحدهما عن الآخر فيكون بذلك المكان امتداداً طبيعياً للشخصية. كما أن نشاط الشخصية وتحولاتها لا يتم إلا بالمكان وليس في المكان فقط تماشياً مع ما سبق، فحين يقتحم المكان النص الأدبي، يطرح المكان تنظيماً وصياغة للعالم. ويكون أساس هذا التنظيم بنية مكانية.

- ٢ -

المكان باعتباره صورة للعالم:

المكان من صفته في العمل الفني أنه متناه، لكنه يحاكي موضوعاً في العالم الخارجي غير متناه الشيء الذي يستدعي تحويل ذلك الموضوع غير المتناهي إلى أنساق. وقد تكون الصفة البصرية من الخصائص الأصلية لهذه الأنساق.

المكان من صفته في العمل الفني أنه متناه، لكنه يحاكي موضوعاً في العالم الخارجي غير متناه الشيء الذي يستدعي تحويل ذلك الموضوع غير المتناهي إلى أنساق. وقد تكون الصفة البصرية من الخصائص الأصلية لهذه الأنساق

نظن هنا أن أي ممارسة إنسانية هي ممارسة متحيزة في المكان والزمن حتى يتم بذلك ضبط مجريات تلك الممارسة وعقلنة أحداثها؛ وجعلها تتجه أماماً. فالمكان حسب ميخائيل باختين لا ينفصل عن الزمن. ومن ثم وجب الحديث عما يدعى باصطلاح باختين بالكرونوطوب، أي الزمكان

لقد عالج الناقد والباحث يوري لوتمان في كتابه «بنية النص الفني» (٣) المكان في اللغة أولاً، لكن هذا الباحث حين ينطلق من هذه الفكرة، فإنه ينظر إليها من زاوية علاقتها بالثقافة ونحصر ذلك في السؤال: كيف تشغل الثقافة الأبعاد المكانية للدلالة على أشياء أخرى؟

فاللغة انطلاقاً من علاقات مكانية تشكل نمذجة للثقافة فكلمات مثل يمين، يسار، فوق، تحت، أعلى، أسفل... كجهات مكانية تشحن من قبل المتكلم من المخاطب بدلالات نظم مختلفة. وعليه، فالثنائيات السالفة الذكر تتخذ دلالات جديدة من داخل النظم (الدينية الأخلاقية السياسية...) من هنا، قد يتم الحديث عن طبقة عليا وأخرى سفلى انطلاقاً من نمذجة اجتماعية وعن يمين ويسار من داخل نمذجة إيديولوجية معينة وعن كبير النفس وقصيرها من داخل نمذجة أخلاقية...

نخلص مع هذا الباحث، إلى أن تلك الكلمات تغدو مفاهيم تستعمل كلبنات في نماذج ثقافية فتكتسب هذه المفاهيم بذلك دلالات جديدة. بناء على ذلك، تصبح الأنظمة اللغوية عماداً تنتظم حوله صورة للعالم وتكون هذه الصورة عبارة عن نسق فكري، يتعلق بنمط من الثقافات.

من هذا المنطلق فالفنان أو الكاتب يستعمل اللغة كنمذجة أولى محملاً بتراث ثقافته (النمذجة الثانية) وبهذا يكتسي المكان أو يحمل في طياته قيماً تنتج التنظيم والصياغة ـ وقد يقدم النص الأدبي نسقاً متميزاً لتنظيم العالم.

- ٣ -

المكان في حلقة التوازي بين الذات والعالم:

أ. المكان والرؤيا للعالم: إن الذات تحمل حالات من العمق موازية تماماً لاتساع المكان. وإذا كان العالم كبيراً ومتسعاً فالداخل يعكس ذلك عبر طبقات من الإحساس وهكذا فالتعامل مع أصناف الأمكنة، ولّد قيماً رمزية مرتبطة بمناظر تلك الأمكنة انطلاقاً من الغرفة إلى الخلاء. الشيء الذي يفرز تقاطبات وتعارضات، ليس فقط على مستوى مظاهر الشخصيات القاطنة تلك الأمكنة. فيبدو المكان امتداداً طبيعياً للشخصية.

وقد مثل هذا التوجه، في أحد جوانبه غاستون باشلار حينما قام في «جماليات المكان»(٤) في خلق تناظر وتقطيع في آن بين أشكال الأمكنة التي يعيش الإنسان فيها وبها. فالتعارض والتقطيع بين الأمكنة يصل جدلاً إلى تقابل الأمكنة بين قطبين: الداخل/الخارج وهو ليس أساس نقاش أدبي فحسب، بل أساس جدال فلسفي ولعل هذا ما يلجأ أحياناً المتحدث في الشيء وتفاصيله، إلى التساؤل عن ماهيته.

إن جدل الداخل والخارج يولد جدليات عدة تتخذ أشكالاً من المعيش والمحمول. ويمكن حصر ذلك في: جدل البيوت ـ الاتساع، جدل الصغير ـ الكبير، جدل المغلق ـ المفتوح...

وعليه، فحياة الإنسان الذي يعيش ضرورة، في توازٍ بين الذات والعالم، تخلقت منه حمولة رمزية متعددة المناحي كما تتعدد مناحي المكان المحمول: فالبيت مكان ألفة وتأثيث سري للشخصية القاطنة. وبإمكان هذه الأخيرة انطلاقاً من ذلك، أن تبني صوراً وتصوراً للإنسان وللوطن انطلاقاً من داخل الذات (القلب، الأعضاء..). وإذا كان البيت يحمي من التفتت على حد تعبير باشلار، فإن الشخصية انطلاقاً من دواخلها تحمي تشكلات كبرى من التفتت في الفكر والإحساس كالوطن والإنسان... هكذا فاتساع المكان الخارجي يقابله عمق المكان الداخلي. ويكون الكائن البشري بذلك مجسداً منطقة لانفتاح مكان فريد وجديد على العالم.

ب ـ المكان والزمن: نظن هنا، أن أي ممارسة إنسانية هي ممارسة متحيزة في المكان والزمن حتى يتم بذلك ضبط مجرى لتلك الممارسة وعقلنة أحداثها وجعلها تتجه أماماً. فالمكان حسب ميخائيل باختين لا ينفصل عن الزمن. ومن ثم وجب الحديث عما يدعى باصطلاح باختين بالكرونوطوب، أي الزمكان. ويعني هذا، من بين ما يعنيه، أن هناك تداخلاً بين العلاقات الزمكانية. فما هي مميزات هذا «الكل» الذي يقول به باختين في الأدب؟

لقد ظهر هذا المفهوم (الزمكان) في حقول علمية محضة (الرياضيات، الفيزياء..) لكن باختين يدرج هذا المفهوم في تاريخ الأدب، مكتسياً بذلك خصوصية أخرى في مجال آخر.

في إطار هذا الكل المدعو «زمكاناً»، يغدو الزمن وجهاً آخر للمكان. وبهذا التداخل تنكشف قرائن كل منهما في الآخر. فما هي مميزات الكرونوطوب في الأدب؟

ينطلق باختين في البحث عن مميزات الكرونوطوب في الأدب انطلاقاً من الرواية؛ فينظر إلى الكرونوطوب (الزمكان) في علاقته بالمحتوى، كاشفاً بذلك عن دلالة الكرونوطوب المتفرعة كالتالي:

– الكرونوطوب منظم مختلف الأحداث المتضمنة في الموضوع.

– تأطير الأشياء أو إعطاؤها الدلالة التصورية.

وعلى هذا الأساس، تتمايز أنواع الرواية. ففي هذا السياق يعرض باختين الكرونوطوبات التالية:

– كرونوطوب اللقاء، وهو مرتبط بكرونوطوبات الطريق.

– كرونوطوب القصور والصالونات

– كرونوطوب العتبة.

لا شك أن هذه المعارف المقدمة تخدم استراتيجية في البحث عند باختين، من أولى أولوياتها أن هذا الباحث يصل الأدب بالمجتمع انطلاقاً من تصور معين للزمن. وقد يكون لكلام باختين أكثر من دلالة، ضمن النقاش والجدل الذي أثير بحدة حول التاريخ؛ وبتدقيق عن الزمن التاريخي في الإبداع الأدبي.

خلاصة:

ونحن نضع هنا المكان كأداة عمل، وجدنا أنفسنا أمام تراكم معرفي ومنهجي يعرف بهذا المفهوم، ثم يمنهجه. وهو ما استدعى تصنيف ذلك التراكم إلى خانات معرفية؛ وبالتالي الوعي بالطبيعة الإشكالية لهذا المفهوم الشيء الذي يقتضي الوعي المنهجي الملازم وهو ما دفعنا للبحث في التمييزات التي تشكل المكان ككيان حي ودينامي في اللغة والأدب والثقافة أيضاً. فكما يتحيز الإنسان في الزمن والمكان لممارسة وجوده؛ يتحيز المكان في كل وسائط النشاط الإنساني، متداخلاً في ذلك مع الجسد كحمولة رمزية يغدو معها المكان سراباً أو على الأقل شيئاً مركباً ومؤلفاً كالشخصية الإنسانية.

ولا شك وفق هذا التتبع والرصد، أن المتحدث عن المكان يتحدث بطريقة ما، عن هوية المكان والإنسان الآتية من الجذور الثقافية التي ينتمي إليها المكان. وحدها هذه الجذور هي التي تنقله من بقعة جغرافية إلى مستوى الدلالات الرمزية والفكرية.. وبالتالي فالتحاور بين الإنسان والمكان، ينبني على أساس من التاريخ والثقافة والمجتمع.

هوامش:

(١)– مجلة «عيون المقالات» عدد ٧ سنة ١٩٩١، ص٧. (٢)– ياسين النصير «الرواية والمكان» الموسوعة الصغيرة ٥٧ ـ دار الحرية للطباعة والنشر ـ بغداد، ص ٥.

(٣)– Youri lotman ـ la structure du texte artistique ـ Ed Gallimard ـ ١٩٧٨. (٤)– غاستون باشلار «جماليات المكان» ترجمة غالب هلسا المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، سنة ١٩٨٧.

الأشكال الشعرية وأنظمتها الموسيقية

في كتاب نفح الطيب

د. قدور رحماني

إذا كان تراثنا الفكري والأدبي - منذ عهد بعيد - في حاجة إلى إعادة قراءة وتقييم، فقد أضحى اليوم - في عصر ضغوط العولمة وهيمنة الأنموذج الثقافي الواحد - أكثر إلحاحاً من أي وقت مضى على دعوتنا إليه من أجل تفسيح درسه، وطرح الأسئلة العميقة حول جوانبه المتعددة ، واستكناه ما تخبئه تراكماته من فكر وإبداع وقيم وفهوم..

إن لنا تراثاً يستحق أن يقرأ ويستحق أن نجدد له أدوات البحث، وهو خليق أن ننبري له باستمرار ولما ينطوي تحته من خلق وإنشاء، وخليق أن يكون حقلاً خصيباً لتوليد الأفكار، وينبوعاً دائم التدفق والعطاء.. ثم إن هذا التراث لا يمكن أن يظل حيّاً نضراً، ولا يمكن أن يبقى مشرئباً نحو العالمية والتأثير إلا إذا ظل يفحص فحصاً موضوعياً جاداً مؤسساً على منهج علمي مفتوح على قابلية التحسين والتجديد والإضافة المجدية...

لقد كان تراث المقري (ت ١٠٤١هـ) متعدد الجوانب، حيث شمل الفكر والأدب والتاريخ، وهذا ما نستخلصه من خلال تصانيفه التي جاوزت ثلاثين تصنيفاً بين كتاب ضخم ورسالة قصيرة.. ولعل أهم هذه الكتب جميعاً كتاب نفح الطيب الذي يعد «وثيقة مضيئة في تاريخ إسبانيا الإسلامية وآدابها ينفرد عن غيره من الكتب الأندلسية بكل ما له علاقة بالأندلس من لدن الفتح حتى سقوط آخر قلعة إسلامية في يد الإسبان عام ٨٩٧ هـ/ ١٤٩٢م»(١)..

وما يعنيني من شأن النفح في هذا المقام شيئان اثنان: أولهما وجوه الأشكال الشعرية، وثانيهما الأنظمة الموسيقية التي بنيت عليها وجوه تلك الأشكال الشعرية الواردة في النفح..

- أولاً -

أهم الأشكال الشعرية:

لقد انطوى نفح الطيب على شروة شعرية تنوعت بين الشكل الشعري العتيق الذي يضم القصائد والأراجيز والشكل المستحدث الذي يلتئم تحته ما يعرف بالموشحات والأزجال، فضلاً عن الدوبيت والمربعات والمخمسات والمسدسات والمسبعات..

١. الشكل الشعري العتيق: أعني بالشكل الشعري العتيق القصيدة والأرجوزة.. فلنتحدث عن النوع الأول ثم نتبعه بالحديث عن النوع الثاني من هذا الشكل التقليدي..

لقد جمع المقري في النفح مئات القصائد والمقطوعات وآلاف الأبيات من هذا اللون الذي يلتزم الطريقة المعهودة في نظم الشعر. ولم يقتصر المقري على إيراد شعر الشعراء الأندلسيين، بل كان يورد بين الحين والحين نصوصاً شعرية لكبار شعراء المشرق من أمثال أبي تمام والمتنبي والمعري وابن الرومي وأبي فراس.. ولكن تركيزه كان شديداً على شعراء موطنه، وهذا أمر طبيعي لأن الكتاب وُضع أصلاً للحديث عن أهل الأندلس وأدبهم سيما العلامة لسان الدين بن الخطيب (ت ٧٧٦هـ) وما جال فيه من مختلف نواحي المعرفة والبيان.. ومن أهم ما يمكن رصده - خلال تلك الإيرادات والشواهد التي حفل بها النفح في هذا الباب - هو الولع بشعر الشوق والحنين والمدائح فضلاً عن الشعر الذي يعنى بالطبيعة ووصف المجالس والعلاقات بين الأصدقاء، ويعنى بتاريخ المسلمين في الأندلس ومآثرهم وهمومهم مختلف وقائعهم. ونظن موضوعات هذا اللون وأغراضه فإنه كان يحمل في منطوقه ونسوجه كثيراً مما انطوت عليه نفس المقري من حس جمالي وعواطف دينية وإنسانية. ثم إن هذا النوع كان أكثر الأنواع دوراناً وحضوراً في كتابه المذكور لكونه أصلاً أصيلاً في فن القول الشعري... وفي هذا السياق أشير إلى أن النفح كان يلتئم على نصوص شعرية خليقة

بالدرس والتأمل ومع ذلك فإن هذه النماذج على كثرتها لم تمتدّ إليها يد الدارسين فيما أعلم ومثال ذلك كافية ناهض بن محمد الأندلسي (ت ٦١٥ هـ) الذي يقول في بعض منها: (٢)

أمـرنـة شجعتْ بعـود أراك
قـولـي مولهة: عـلام بكاك
أجَـفاك إلفك أم بليت بفرقـة
أم لاح برق بالحمى فـشجاك
لو كان حقاً ما ادعيت من الجوى
يوماً لما طرق الجفون كراك
أو كـان روّعــك الفـراق إذاً لما
ضنّت بمـاء جفونها عـيناك
ولما ألفت الروض يأرج عَـرفه
وجعلت بين فروعه مـغناك
ولما اتخذت من الغصون منصة
ولمـا بـدت مخضوبة كفاك
ولما ارتديت الريش بُرداً معْلماً
ونظمت من قُزح سلوك طلاك
لو كنت مثلي ما أفقت من البكا
لا تحسـبي شكواي من شكواك
إيـه حمـامة خـبريـني إنــني
أبكي الحسين، وأنت مـا أبكاك

وما يصدق على القصائد من قوة الحضور يصدق على الأراجيز التي شمل حضورها جميع أجزاء النفح وشملت قوافيها كل حروف المعجم بين التقييد حيناً والإطلاق بالضم والفتح والكسر أحياناً أخرى... وفي شأن الأراجيز نرى المقري يثبت في كتابه هذا شيئاً مما وضعه هو نفسه من أراجيزَ يوافق خلالها على إجازة طائفة ممن سألوه الإجازة(٣)، أو يرد خلال بعضها الآخر على من أصابه بفضل أو مديح..(٤).

إن الناظر فيما حفل به النفح من نماذجَ في هذا الباب، باب (القصيد والأرجوزة) وأغلب ما جمع فيه هذا الشأن لشعراء أندلسيين يستطيع أن يتلمس فيه يسر مذاهب الشعراء المشارقة وسننهم في التأليف والتركيب وفي إنشاء الصور والتشابيه والتحسينات اللفظية. كما يستطيع أن يتلمس من ناحية ثانية – في عدد غير قليل من تلك النماذج معالم الشخصية الفنية الأندلسية الممتازة بخصائصها الأدبية الأصيلة.. ولكن هذا الأمر الأخير لا نتبين تجلياته ـ على نحو شديد الوضوح ـ إلا في فني التوشيح والزجل كما سنرى ذلك في مكانه المناسب وفي هذا السياق يقول بعض الدارسين: «بقي الشعر في الأندلس مقلداً للشعر الكلاسيكي في المشرق ثم سبق الأندلس إلى نوع طريف من الشعر الشعبي هو الموشحات والأزجال»..(٥).

٢- الشكل الشعري المستحدث:

أ- الموشح: إن الموشح شكل شعري جديد يطالعنا به الشعر العربي التقليدي به وهو فن أندلسي صرف خالص له أشكال متعددة تفنن الوشاحون الأندلسيون في تنويعها، وأشهرها في التوشيح ذلك الشكل الذي يصطلح عليه بالتام، وهو الذي ينبني غالباً على ستة أقفال وخمسة أغصان (أبيات) وإذا كان الموشح منطوياً على خمسة أقفال ومثلها من الأغصان دُعي باسم الأقرع. والاختلاف بين التام والأقرع هو أن الأول يبدأ بالأقفال، وأما الثاني فيبدأ بالأغصان(٦). والشكل الأول أكثر تداولاً وشيوعاً بين جمهرة الوشاحين. ومثاله قول ابن الخطيب (٧):

جـادك الغيث إذا الغيث هما
يـا زمــان الـوصـل بالأنـدلس
لم يـكـن وصــــلك إلا حلما
في الكرى أو خلسة المختلس

ففي هذا الموشحة نرى هذا القفل يتكرر ست مرّات ثم يأتي بعده الغصن وهو عبارة عن ستة أجزاء تشترك أجزاؤها الثلاثة الثانية في قافية أخرى. والغصن كما هو معروف يتكرر في الموشح التام خمس مرّات.. فبعد القفل المذكور يقول ابن الخطيب:

إذ يقود الدهر أشتات المنى
ينقل الخطو على مـا يُرسـم
زمــــراً بــين فــــرادى وثــَنــــا
مثلما يدعو الوفودَ الموسم
والحـيـا قـد جلل الـروض سنا
فـثـغـور الـزهـــر مـنــه تبسم

فهذا الغصن نراه يتردد في الموشحة بوزنه وعدد أجزائه ولكن بقواف أخرى. ثم يجيء – بعد هذا الغصن ـ القفل الثاني الذي يقول فيه ابن الخطيب:

وروى النعمان عن ماء السما
كـيـف يــروي مـالـك عــن أنـس
فكساه الحسن ثـوباً معْلماً
يـزدهـي عنه بأبـهى ملبس

ثم يورد ـ بعد هذا القفل ـ غصناً يغير فيه القافية فيقول:

في ليالٍ كتمت سر الهوى
بالدجى لولا شموسُ الغرر
مال نجم الكأس فيه وهوى
مستقيم السير سعدَ الأثر
وطر ما فيه من عيب سوى
أنـه مَـر كلمح البصر

وتمضي الموشحة على هذا النحو وهذا النظام إلى غاية نهايتها... ويذكر المقري(٨) أن ابن الخطيب قد كتب هذا الموشح متأثراً فيه بموشح ابن سهل (ت٦٤٩ هـ) شاعر إشبيلية وسبتة ويقول في مستهله (٩):

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى
قلب صب حله عن مكنس
فهو في حَرّ وخنق مثلما
لعبت ريح الصبا بالقبس

وقد ضمن المقري كتاب النفح عشرات الموشحات لعدد غير قليل من الوشاحين مثل ابن زمرك (ت٧٩٥ هـ)(١٠)، وابن بقيّ (ت٥٤٠ هـ) (١١)، والشهاب العزازي (ت٧١٠هـ) (١٢)، وهو مشرقي، وابن زهر (ت٥٩٥ هـ)(١٣) وسواهم. كما تحدث عن فن التوشيح وفن الزجل متوقفاً عند نشأتهما وتدرجهما وأنواعهما ولكنه في هذا الشأن كان ينقل ما سبكه ابن خلدون في مقدمته حول هذين الفنين (١٤)..

إن الناظر في شكل الموشحات وفي أنساقها التعبيرية وطرائق تعاملها مع اللغة يستخلص أن هذا اللون فن أندلسي خالص «استنبطه أهل الأندلس وسمّوه موشحاً لما فيه من الصنعة والتزيين»(١٥). ويرى بعضهم أن الرقّة التي انطبع بها فن التوشيح كانت سبباً مباشراً في كثرة دورانه وسرعة انتشاره (١٦)..

ويرجع ابن خلدون سبب ظهور فن التوشيح عند أهل الأندلس إلى ثلاثة أسباب أولها كثرة الشعر في قطرهم، وثانيها ذهابهم بعيداً في تهذيب مناحيه، وثالثها الإيغال العميق في تزيينه وتنميقه (١٧).. ولقد ظل الموشح في بداية أمره فناً مسموعاً يتداول بين الناس عن طريق المشافهة ولم تكن للمؤلفين وقتذاك رغبة في تسجيل شيء منه في كتبهم. فهذا ابن بسام (ت٥٤٢ هـ) في ذخيرته لا يذكر شيئاً قليلاً أو كثيراً من هذا الفن المستحدث، وكذلك كان الأمر بالنسبة لكتّاب التراجم كالفتح بن خاقان (ت٥٢٩ هـ) الذي لم يلتفت إليه البتة بالرغم من حديثه المستفيض عن كبار الوشاحين الأوائل من أمثال ابن اللبانة (ت٥٠٧ هـ)، وابن باجّه (ت٥٣٣ هـ) آخر فلاسفة الإسلام في الأندلس...

وإذا نحن أقبلنا على العقد لابن عبد ربه (ت٣٢٨هـ)، أو على كتاب المعجب لعبد الواحد المراكشي (ت٦٤٥ هـ) لم نجد أي أثر لهذا الفن الجديد ولكننا نجد بعض المؤلفين في حدود القرن السادس وما بعده قد اهتموا أيما اهتمام بفن التوشيح وخصصوا له كتباً قائمة بذاتها، وتكفي الإشارة ههنا إلى كتاب (مشاهير الموشحين في الأندلس) لعلي بن إبراهيم بن عيسى بن سعد الخير البلنسي (ت٥٢٥ هـ)، وإلى كتاب (جيش التوشيح) لابن الخطيب (١٨)..

إن المتأمل في هذا الفن وفي تضاعيف أشكاله كما وسعها كتاب النفح وغيره يخرج بنتيجة تفيد أن هذا اللون من الكتابة الإبداعية قرّب الشقة والمسافة بين النثر والشعر وأحدث خلخلة واسعة في بُنى الأعاريض والأوزان، بل إنه تمرد في بعض نماذجه على العروض العربي المألوف وأضعف العلاقات الإعرابية ودنَا كثيراً من الكلام الدارج واللهجة المحكية...

بالزجل لقد ظهر هذا الشكل غير بعيد عن شكل الموشح وهو منظومات باللهجة الأندلسية التي تفاعلت داخلها الكلمات العربية مع الألفاظ البربرية والإسبانية. ولعل السبب المباشر في ظهور هذا الشكل يعود أساساً إلى حاجة شعبية وإلى رغبة الناس في التمتع على نطاق واسع بالغناء، ويضاف إلى كل ذلك تأثيرات الزخم الفني المتراكم داخل الأغاني الشعبية الأعجمية (١٩)، تلك الأغاني التي كان لها صداها وسحرها ولمساتها في نفوس الأندلسيين. وإذا كان فن الزجل شكلاً وجد فيه الغزل تربة خصبة للنماء، فإن الفنون الأخرى كالمدح والرثاء قد تهيكلت داخل هذا الشكل وأخذت حَظها منه، إلا أن الغزل كان أكثر حضوراً في هذا اللون المستحدث.. وفي سياق الحديث عن فن الزجل نلاحظ أن المقري كانت له عناية بهذا النوع من الكتابة، حيث أشار في النفح إلى أحد عشر زجلاً، منه ما كان لابن الخطيب، ومنه ما كان لابن يحيى الرياحي (ت٣٥٨هـ)، ومنه ما كان لمدغلّيس (معاصر لابن قزمان)..

وعلى الرغم من أن ابن قُزمان (ت٥٥٥ هـ) كان أشهر زَجال في الأندلس إلا أن المقري لم يذكر له في كتابه المذكور إلا جزءاً يسيراً من زجل واحد، يقول صاحبه في مطلعه (٢٠):

وعريش قد قام على دكان
بحال رواقْ
وأسد قد ابتلع ثعبان
من غلظْ ساق

وربما يرجع تجاهل المقري لأزجال ابن قزمان إلى ما كان ينطوي عليه أكثرها من فحش وتجاوز. ومهما يكن من شيء فإن المقري كان يقتصد كثيراً في إيراد الأزجال مكتفياً في الغالب

بالإشارة إلى مطالعها، ولكننا نراه يكسر هذه القاعدة حينما يورد زجلاً كاملاً للرياحي، وكان يتألف من خمسة أدوار.. يقول صاحبه في مستهله (٢١):

بــــــالله أيــــــن نــصــيــب
مــن لــسْ لي فــيــه نـصـيـبْ
مـحـــبــــوبـــاً مخـــالـــف
ومـــعـــــو رقـــــيـــب

وعلى الرغم من أن المقري لم يعتن بأزجال أبي بكر بن قزمان إلا أنه يعترف لهذا الزجال الكبير بالبراعة فيها، مشيراً إلى أن الزجل كان معروفاً قبل أبي بكر بن قزمان.. ولكن طريقة نسج الأزجال «لم تظهر حُلاها ولا انسكبت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه... وهو إمام الزجالين على الإطلاق» (٢١)، ولم يكن المقري يكتفي بذكر مجتزآت من تلك الأزجال بل كان يصدر أحياناً أحكاماً عليها.. وهو إذ يؤرخ لها معتمداً على ما قاله ابن خلدون وابن سعيد يبدي ملاحظاته حول هذه الطريقة في تصريف الكلام (٢٢).. وعلى الرغم من أن الموشح والزجل فنان أندلسيان إلا أن الحديث عن تاريخهما وقوانينهما قد صدر عن رجلين من المشرق العربي، فأما الأول فهو ابن سناء المُلك (ت ٦٠٨ هـ) الذي شرح قوانين فن التوشيح في كتاب له تحت عنوان (دار الطراز)، وأما الثاني فهو صفي الدين الحلي (ت ٧٥٠ هـ) الذي أتى بعد ابن سناء الملك المصري ووضع مصنفاً مهماً أسماه (العاطل الحالي)، وفيه تحدث عن فن الزجل وأرخ له» (٢٣)، كما كان لابن خلدون فصل مهم عن الموشحات والأزجال في مقدمته (٢٤)..

– ثانياً –

الأنظمة الموسيقية

١. نظام الشكل التقليدي: لقد أشرنا في صدر هذا البحث إلى أن نفح الطيب قد انطوى على ثروة شعرية تنوعت بين الشكل القديم والمتمثل في القصيدة والأرجوزة والشكل المستحدث ممثلاً بصفة خاصة في الموشح والزجل، فإذا نحن فحصنا نصوص الشكل الشعري القديم من حيث أنظمتها الموسيقية وجدناها قد اتخذت أكثر القوالب الوزنية استخداماً في التجارب الشعرية التقليدية وهي الطويل والكامل والرجز والبسيط والخفيف والسريع والوافر والمتقارب ولكن هذه الأطر العروضية قد وردت بنسب متفاوتة، فمنها ما كان كثير التردد وهاهنا كانت السيطرة للطويل والكامل ثم للبسيط والرجز والخفيف فالسريع فالمتقارب فالوافر.. ومنها ما كان قليل التردد، وفي هذا الإطار يبرز الرمل والمنسرح والمجتث، ومنها ما كان نادر الورود، حيث لم يتردد على امتداد أجزاء النفح كلها إلا بضع مرات، وأعني بذلك المديد والهزج.. أما البحور الأخرى وهي المضارع والمقتضب والمتدارك فلم يلمع لها بارق في كل ما انطوى عليه نفح الطيب من نصوص شعرية.. أما مجزوءات البحور فقد تلونت بين مجزوء الكامل ومجزوء السريع ومجزوء المتقارب ومجزوء الرمل ومجزوء الوافر ومجزوء الخفيف، وفي هذا السياق نلاحظ أن مجزوء الكامل قد تكرر أكثر من مئة وعشرين مرة، ويليه مجزوء الرمل الذي فاق تردداه ستين مرة، ثم مجزوء الخفيف الذي اقترب ترداده من ثلاثين مرة، وبعده يأتي مجزوء الوافر بنحو خمس عشرة مرّة، أما مجزوء السريع فلم يكن حَظّه من الورود إلا مرتين، وأما مجزوء المتقارب فلم يرد إلا مرّة واحدة فقط، في حين كان حضور مخلع البسيط حضوراً قوياً، حيث تكرر في مدونة النفح الشعرية نحو مئة وثلاثين مرّة.. ومن المفيد أن أذكر في سياق هذا الدرس أن صاحب النفح كان ينوع من ذكر النماذج الشعرية التي تتشكل داخلها مختلف أضرب البحور وأعاريضها.. وبكلمات أخرى أقول إنه كان يورد من أول الطويل عدة نماذج ومن ثاني الطويل عدة نماذج ومن ثالث الطويل عدة نماذج أيضاً، وإذا أورد نماذج من أول الكامل أتبعها بذكر نماذج أخرى من مختلف الأضرب والأعاريض التي ينطوي عليها هذا البحر وهكذا.. وما ينسحب على هذين البحرين ينسحب على بقية الأبحر العروضية الأخرى..

وإذا كانت هذه الأطر الموسيقية مستوعبة في مدونة النفح لجميع التقلبات الموسيقية ومختلف الصور العروضية التي تنطوي عليها تلك الأوزان، فإنها والحال هذه قد شكلت مادة غزيرة للمشتغلين بعلم العروض الذين يجدون في هذا التراث المتراكم ما يمكنهم من معالجة مختلف الجوانب العلمية الدقيقة التي تتعلق بشتى المسائل الموصولة بعروض الشعر وأنظمته وتفريعاته المتشعبة وأضربه وأعاريضه وزحافاته وعلله... وإذا كان التراث الشعري الذي انطوى عليه النفح قد تضمن شتى الأنظمة الموسيقية واستوعب مختلف وجوهها النغمية فإنه من ناحية القوافي قد شملت قوافيه جميع حروف المعجم.. أضف إلى ذلك أن هذا التراث الشعري كما حواه النفح قد شمل من جهة أخرى كل الأنواع التي تحوزها القافية وهي: المترادف والمتواتر والمتكاوس والمتدارك والمتراكب (٢٥)، فضلاً عن احتوائه على جميع التقلبات الصوتية للقوافي بين التقييد والإطلاق...

٢. نظام الموشح والزجل: إذا كانت الموشحات – بوجه خاص – بنظامها الجديد ورقتها ويسرها وتنويعاتها النغمية الجديدة علامة فارقة في الشعر العربي وثورة حقيقية على النظام الموسيقي الخليلي فإنها والحال هذه تستوجب وقفة خاصة نتعرف خلالها ولو جزئياً أهم ما تميز به فن التوشيح من خصائصَ وتلوينات وأنظمة

موسيقية جديدة لا عهد للشعر العربي بها قبل ظهور الموشحات... وفي شأن فن التوشيح نشير إلى أن المقري قد جمع في النفح عشرات الموشحات(٢٦). ويشير ابن بسام إلى أن أكثر الموشحات قد ابتكرت لنفسها نظاماً موسيقياً غير مألوف وخرجت على موازين الشعر العربي، وفي هذا الشأن يقول: «وأوزان هذه الموشحات على غير أعاريض أشعار العرب»(٢٧). ولذلك لم يذكر شيئاً منها في كتابه الذخيرة وكذلك فعل صاحب العقد وصاحب المعجب كما سبقت الإشارة..

ولقد ألمحت سابقاً إلى العناصر التي يتكون منها الموشح على طريق الاختصار ـ وأحب أن أبسط الحديث ـ هاهنا ـ عن العناصر التي ينبني عليها الموشح حتى نتفرج على معرفة النظام الموسيقي الذي يسيره، وتنفتح لنا الجادة التي تقودنا إلى وضع أيدينا على مواطن تلك الألوان النغمية المتمخضة عن تلك العناصر والأجزاء التي يتأسس عليها هذا الفن...

يتألف الموشح من القفل ـ الغصن ـ الخرجة..

ـ القفل: هو ما يبتدئ به الموشح في الغالب، فإذا عدل الوشّاح عنه وبدأ بالغصن سمي الموشح بالأقرع..

ـ الغصن: هو الوحدة الثانية في الموشح إذا ابتدئ بالقفل، واجتماع القفل والغصن الذي يليه مباشرة يشكل ما يسمّى بالدور.

ـ الخرجة: هي ما يختتم به الموشح وهي نوعان معربة وعامية..

وهناك من الدارسين من يفصل أكثر في أجزاء الموشح فيجعلها سبعة أجزاء وهي: المطلع ـ السمط ـ البيت ـ الدور ـ القفل ـ الغصن ـ الخرجة(٢٨).. يقول إحسان عباس: «ويتكون الموشح النموذجي في العادة من ستة أقفال تحصر بينها خمسة أغصان ولكن الوشاح غير ملزم بذلك، إن شاء أن يزيد أو ينقص»(٢٩)..

والجدير بالملاحظة أن الموشح قد يسير في وزن واحد وقد يسير في وزنين اثنين، حيث يتأسس القفل على وزن، ويتأسس الغصن على وزن مغاير له.. وقد تخرج الموشحة كثيراً عن الأوزان الخليلية المعروفة...

وحتى نتبين أمر القفل والغصن (البيت) والدور (قفل+غصن) نعرض هذا الجزء من موشحة ابن سهل (٣٠)...

هل درى ظبي الحمى أن قد حمى
قلبَ صبّ حله عن مَكنس
فهو في حَرّ وخفق مثلما
لعبت ريح الصبا بالقبس

هذا قفل يتأسس كما هو شأن الموشحة كلها على بحر الرمل التام، والقفل كما نرى ـ هاهنا ـ يتألف من أربعة أشطر تتفق في الميزان الشعري وتختلف في التقفية. أضف إلى ذلك أن هذا القفل يتكرر شبيهه وزناً وقافية وعدد أجزاء ست مرات في هذه الموشحة لكونها من النوع الذي يصطلح عليه بالتام وهو الأشهر..

ويأتي بعد هذا القفل ما يعرف بالغصن (البيت)، وهو عبارة عن ستة أشطر ذات وزن واحد وقواف مختلفة. ويجب أن يكون كل غصن من أغصان الموشحة متفقاً مع بقية الأغصان في الوزن وعدد الأجزاء، لا في القافية...

يقول ابن سهل بعد القفل السابق(٣١):

يا بدوراً أطلعت يوم النوى
غرراً تسلك في نهج الغررْ
ما لقلبي في الهوى ذنب سوى
منكمُ الحسن ومن عينيّ النظرْ
أجتني اللذات مكلومَ الجوى
والتذاذي من حبيبي بالفكرْ

ونحن نرى أن ما يشابه هذا الغصن يتكرر خمس مرات بوزنه وعدد أجزائه مع اختلاف في القافية واجتماع القفل والغصن يسمّى دوراً...

وقد يتألف القفل من جزأين فصاعداً إلى ثمانية أجزاء أو عشرة. ولنا في نفح الطيب شواهد كثيرة... ومثال الأجزاء الستة قول ابن زهر(٣٢):

ما للموله من سكره لا يفيق يا له سكران
من غير خمر ما للكئيب المشوق يندب الأوطان.

وأما الخرجة وهي القفل الختامي للموشح فقد اشترط بعضهم أن تكون عامية إلا إذا كانت في المدح.. وإذا وردت عجمية وجب أن يكون لفظها لاذعاً ويقدم لها بما يمهد لها على لسان أشياء مادية أو معنوية مثل (الحمام، الفتاة، الغرام) وما أشبه ذلك(٣٣)...

والخلاصة أن فن التوشيح كان ثورة حقيقية على النظام الموسيقي الخليلي الذي كان يؤطر القصيدة العربية التقليدية منذ القديم. ولقد كانت هذه الثورة على الوزن والقافية وعلى الشكل ولغة الكتابة أيضاً. وإذا كانت بعض الموشحات ـ كما حواها النفح ـ قد حافظت بطريقتها الخاصة على بعض خصائص الشعر التقليدي فإن الأزجال الأندلسية كانت فناً شعبياً بكل المقاييس، إذ ابتعد أصحابه في أغلبه عن اللغة النحوية المعربة وابتعدوا عن الجزالة ومالوا إلى الرقة واليسر، وذلك لصلة الزجل الوثيقة بالغناء.. ويذكر إحسان عباس أن هنالك من الباحثين مَن يعترض على أن يكون الزجل فناً شعبياً خالصاً لكونه يشكل مزيجاً من فنين: فن خاص قديم متداول

بين الشعراء والوشاحين وفن شعبي لا يستند إلى تراث مدون (٣٤)..

وهناك من يرى أن فني التوشيح والزجل قد أسسا ليسمعا قبل أي شيء آخر «لأنهما في كثير من الأحيان يعوض فيهما نقص الوزن بمد الحرف أو قصْره أو غنته» (٣٥).. ويتقاطع الزجل مع الموشح في نظامه الموسيقي بالرغم من أن الأول يكتب باللهجة المحكية.. ويتكون الزجل في العادة من قفل يتأسس على أربعة أشطار ويأتي بعد القفل الغصن الذي يتألف من ستة أشطار أو أكثر، تقفّى فيه الأشطار الأخيرة للأولى، ثم يلي الغصن قفل من شطرين.. والظاهر من نصوص الأزجال تكرر الأقفال..

وهناك نوع من أنواع هذا الفن يشابه الموشح من حيث التقفية التي نراها حاضرة كحضورها في التوشيح.. ومثال ذلك قول الرياحي (٣٦):

بـالله أيـن نصيبْ
من لسْ لي فيه نصيبْ
محبـوبا مخالف
ومعـو رقـيبْ
حينْ نقصد مكانو
يقتم في المـقام
ويبخـل علـينا
بـردّ الـسلام
أدخـلت يا قلبي
روحـك في زحام
سلامتك عندي
هي شـيء عجيبْ
وكفْ بالله يسلم
من هـو في لهـيبْ

فهذا الزجل يشابه في نظامه الموسيقي (القوافي والتكرارات) نظام الموشح...

وإذا كان فن الزجل يعتمد على اللغة الشعبية أداة للإفصاح فهذا يعني بالضرورة أن لا علاقة تربطه في نظامه الموسيقي الوزني بالشعر العربي إذا استثنينا جانب القافية التي تعد قاسماً مشتركاً بين الشعر الشعبي والشعر الفصيح وخصيصة تلتقي فيها نظام الشعر في اللغة العربية بغيرها من اللغات...

ويشير بعض الذين أرخوا لفن الزجل أن أحد الذين درسوا زجل ابن قزمان يعتقد أن الزجل يقوم على أوزان إسبانية.. ثم إن سقوط الحركات الإعرابية من الزجل يخرجه تماماً من دائرة التفعيلة التي تقوم على الحركة والسكون وهكذا كان الزجل يقوم أساساً على النبر (accent) كمنطلق لنظامه الموسيقي وليس على قاعدة الحركة والسكون (٣٧).. وإذا نحن فحصنا تلك الأجزاء الزجلية التي أوردها المقري وجدناها تضرب صفحاً على أوزان الخليل. وبالرغم من ذلك نلقى من الباحثين من يقول: «إن الزجل يتبع الأوزان الخليلية ...مع تعديل كبير في الأوتاد والأسباب، وذلك أن إنشاد الزجل أو التغني به يساعد صاحبه على تقويم الوزن بالإشباع والاختلاس بحيث يستقيم الوزن سماعاً» (٣٨)...

الإحـالات:

(١)- المقري، نفح الطيب، مقدمة التحقيق، ج١، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ/١٩٩٥، ص (و). (٢)- نفسه، ج٧، ص ٦٥. (٣)- نفسه، ج٣، ص ص ١٧٧، ١٨٤. (٤)- نفسه، ج١، ص ٧٠. (٥)- أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج٣، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٥، ١٣٧٧هـ/١٩٦٩م، ص ١٩١. (٦)- بطرس البستاني، أدباء العرب (في الأندلس وعصر الانبعاث)، دار الجيل، بيروت (دت)، ص ١٥٨. (٧)- المقري، نفح الطيب، ج٣، ص ٢٣٧. (٨)- نفسه، ج٩، ص ٢٣٧. (٩)- نفسه، ص ٢٨٦. (١٠)- نفسه، ج١٠، من ص ٩٧ إلى ص ١٢٠. (١١)- نفسه، ج٩، ص ٣١٨. (١٢)- نفسه، ص ٣١٢. (١٣)- نفسه، ج٣، ص ١٩. (١٤)- نفسه، ج٩، من ص ٢٣٠ إلى ص ٢٤١. (١٥)- البستاني، أدباء العرب، ج٣، ص ١٥٨. (١٦)- أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج٣، ص ١٩٩. (١٧)- ابن خلدون، المقدمة، دار الجيل، بيروت، (دت) ص ٦٤٦. (١٨)- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، دار الثقافة، بيروت، ط٦، ١٩٨١، ص ٢١٧ ومابعدها. (١٩)- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها. (٢٠)- المقري، نفح الطيب، ج٩، ص ٢٤١. (٢١)- نفسه، الصفحة ذاتها. (٢٢)- نفسه، ص ص ٢٤٢-٢٤٣. (٢٣)- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص ص ٢١٩-١٥٢. (٢٤)- ابن خلدون، المقدمة، ص ٦٤٦. (٢٥)- للتوسع أكثر في شأن معرفة هذه الأنواع انظر السكاكي، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، تح: نعيم زرزور، ط٢، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م، ص ٥٧٠ ومابعدها. (٢٦)- المقري، نفح الطيب، ج٢، ص ٣٩٢، ج٣، ص ٣٠٣، ج٦، ص ٣٠٥، ج٩، ص ٢٣٨، ج١٠، ص ١٠٥. (٢٧)- ابن بسام الشنتريني، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ج١، ط لجنة التأليف، القاهرة، دت، ص ٢. (٢٨)- مصطفى الشكعة، الأدب الأندلسي (موضوعاته وفنونه)، دار العلم للملايين، بيروت، ط٥، ١٩٨٣، ص ٣٧٥. (٢٩)- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص ٢٣٥. (٣٠)- المقري، نفح الطيب، ج٩، ٢٨٦. (٣١)- المصدر نفسه، الصفحة ذاتها. (٣٢)- نفسه، ص ص ٢٣٤، ٢٣٥. (٣٣)- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص ص ٢٣٢، ٢٣٣. (٣٤)- نفسه، ص ص ٢٦٠، ٢٦١. (٣٥)- أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج٣، ص ١٩٦. (٣٦)- المقري، نفح الطيب، ج٢، ص ٢٣. (٣٧)- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص ٢٥٥. (٣٨)- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩، (مادة زجل).




مدينة القدس

في ذاكرة الرحالة والمؤرخين

أحمد أبو زيد

تمثل مدينة القدس زهرة المدائن بهيبتها وجلالها تاريخاً حافلاً بكل دلائل البطولة والصمود رغم كل الموجات البشرية التي تعاقبت في حكمها، منذ أسسها اليبوسيون العرب قبل ثلاثة آلاف سنة، وحتى جثم عليها الاحتلال اليهودي في العصر الحديث. والذي يقرأ تاريخ القدس يجد أصالة الوجود العربي والإسلامي في هذه المدينة المقدسة منذ نشأتها ويكفي القدس أنها مهد الرسل والأنبياء ومبعث كلمة الله عيسى عليه السلام، ومسرى النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وأولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين

فبيت المقدس بناه الأنبياء، وسكنوه، وليس فيه موضع شبر إلا وصلى فيه نبي، أو قام فيه ملك، وتاريخ الإنسانية لا يعي في ذاكرته الحية مدينة التقت فيها الديانات السماوية الثلاث: اليهودية والمسيحية والإسلام، كما التقت في مدينة القدس، ولم يع التاريخ أيضاً مدينة تعانقت في فضائها المعابد والكنائس والمساجد، كما تعانقت في سماء القدس، ولم يشهد التاريخ -بكل جوارحه- نمو فضيلة التسامح الديني، كما شهدها نمو وتترعرع إبان الحكم الإسلامي خلال ثلاثة عشر قرناً في القدس، منذ «العهدة العمرية».

ولقد عبر الرحالة والمؤرخون الذين زاروا القدس في فترات زمنية مختلفة عن



عبق التاريخ الإسلامي في هذه المدينة، والوجود العربي والإسلامي المتواصل بها، والذي تؤكده الآثار والمقدسات الإسلامية التي وصفوها وصفاً دقيقاً في رحلاتهم، وعلى رأس هؤلاء الرحالة ابن بطوطة وابن حوقل والمقدسي والشريف الإدريسي وناصر الدين خسرو والقزويني، وغيرهم من الرحالة والمؤرخين الذين حرصوا على زيارة هذه المدينة المقدسة وتسجيل مشاهداتهم في رحلاتهم التي يزخر بها التراث العربي والإسلامي.

رحالة غربيون في القدس

كما كانت فلسطين والقدس محط أنظار الرحالة والفنانين الغربيين عبر العصور، وخاصة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وذلك للوقوف على ما بها من آثار وعمارة ومعالم دينية، إلى جانب مواطن الأحداث التي تضمها تلك البلاد المقدسة، فقد زارها مئات الرحالة والأدباء وكتبوا عنها، فأخذت حيزاً كبيراً من رحلاتهم وأشعارهم، حتى إنه من العسير حصر جميع من ارتادوها من الرحالة والفنانين والأدباء.

ففي القرن التاسع عشر وحده كانت القدس محج المصورين العالميين فكان يتجول في أنحائها نحو ٣٠٠ مصور أجنبي، وطبعوا خلال تلك الفترة عشرات الآلاف من الصور عنها وعن الأردن ومصر.

مصدر إلهام للمبدعين والفنانين

ولا شك أن مدينة القدس تشكل في تاريخها ومكانتها المقدسة والأحداث التي مرت عليها ونمط عمرانها وهندستها مصدر إلهام للمبدعين والفنانين في الشرق والغرب، وخصوصاً الفنانين التشكيليين الذين أفادوا من ألوانها وعماراتها وفنونها كمفردات وموضوعات للوحاتهم، مثل الرحالة والرسام البريطاني «ديفيد روبرتس»، رسم بالألوان المائية الكنائس



والأديرة والمسجد الأقصى وقبة الصخرة ومسجد عمر بالقدس والمغطس والبحر الميت، وقبر سيدنا يوسف، وكنيسة القيامة بالقدس، ونبع العذراء بالناصرة، وغير ذلك من الأماكن الأثرية والمواقع السياحية المرتبطة بسير الأنبياء، وسجل خلال ذلك البيئة المحيطة في فصولها المختلفة والأشجار المحيطة بها ووسائل النقل آنذاك، وأزياء أبناء المنطقة، وملامح معاشهم اليومي.

والرسام البريطاني «وليام بارتليت»، وهو من رواد التصوير الاستشراقي الذين اهتموا بالقدس، وخلال رحلاته إلى الشرق أنجز أكثر من ألف رسم احتواها ما يربو على اثني عشر كتاباً، وكان ماهراً في الرسم والتصوير، ومبدعاً في الكتابة والتأليف.

وكانت فلسطين محط ملستا الفنية لشغفه بالشخصيات والمواقع التي وردت في الكتاب المقدس، ولم يفته أي تفصيل ديني أو دنيوي أو مظهر من مظاهر الحياة المعاصرة أو من تاريخ هذه الأرض المقدسة إلا وسجله في رسومه وتعليقاته عليها، والتي جاءت في صورة بيانية جميلة.

الفوتوغرافي عام ١٨٣٩م، كانت الديار المقدسة من أوائل المواقع في العالم التي تم تصويرها فوتوغرافياً، فالقدس بمبانيها الدينية المقدسة كانت وما زالت تشكل أفضل المواقع للتصوير الفوتوغرافي.

ولقد عاش في القدس بعض المصورين الأجانب مثل «جيمس جراهام»، والتقطوا العديد من الصور، وكذلك زار القدس القس «ألبرت أغسطس إسحاق» عام ١٨٥٠م، وبمساعدة جراهام قام بالتقاط عدد من الصور، ونشر الكثير من الكتب التي زينها بلوحات مبنية على صور مقدسية.

المقدسي يصف القدس

وعندما نقف على طرف من وصف القدس ومساجدها وآثارها في ذاكرة الرحالة والمؤرخين المسلمين، نجد أول هؤلاء الرحالة هو «شمس الدين المقدسي»: «بيت المقدس ليس في مدائن الكوَر أكبر منها، لا شديد البرد وليس بها حر، وقل ما يقع بها ثلج، بنيانه حجر لا ترى أحسن منه، ولا أتقن من بنائها، ولا أعف من أهلها، ولا أطيب من العيش بها، ولا أنظف

من أسواقها، ولا أكبر من مسجدها، ولا أكثر من مشاهدها، عنبها خطير، وفيها كل حاذق وطبيب، وإليها قلب كل لبيب، ولا تخلو كل يوم من غريب».

ثم يقول المقدسي: «كنت يوماً في مجلس القاضي المختار أبي يحيى بن بهرام بالبصرة فجرى ذكر مصر، إلى أن سئلت: أي بلد أجل؟ قلت: بلدنا. قيل: فأيها أطيب؟ قلت: بلدنا. قيل: فأيها أفضل؟ قلت: بلدنا. قيل: فأيها أحسن؟ قلت: بلدنا. قيل: فأيها أكثر خيرات؟ قلت: بلدنا. قيل: فأيها أكبر؟ قلت: بلدنا.

فتعجب أهل المجلس من ذلك وقيل: أنت رجل محصل، وقد ادعيت ما لا يقبل منك، وما مثلك إلا كصاحب الناقة مع الحجاج! قلت: أما قولي أجلّ: فلأنها بلدة جمعت الدنيا والآخرة: فمن كان من أبناء الدنيا وأراد الآخرة وجد سوقها، ومن كان من أبناء الآخرة فدعته نفسه إلى نعمة الدنيا وجدها.

وأما طيب الهواء فإنه لا سم لبردها ولا أذى لحرها، وأما الحسن فلا ترى أحسن من بنيانها ولا أنظف منها ولا أنزه من مسجدها.

وأما كثرة الخيرات فقد جمع الله تعالى فيها فواكه الأغوار والسهل والجبال والأشياء المتضادة كالأترج واللوز والرطب والجوز والتين والموز، وأما الفضل فلأنها عرصة القيامة ومنها المحشر وإليها المنشر وإنما فضلت مكة والمدينة بالكعبة والنبي – صلى الله عليه وسلم – ويوم القيامة تزفان إليها فتحوي الفضل كله، وأما الكبر فالخلائق كلهم يحشرون إليها فأي أرض أوسع منها. فاستحسنوا ذلك وأقروا به».

مدينة جليلة

وأما الشريف الإدريسي فقد زار القدس أثناء الاحتلال الصليبي لها وكتب عنها يقول: «بيت المقدس مدينة جليلة قديمة البناء وكانت تسمى إيلياء وهي على جبل يصعد إليها من كل جانب، وهي في ذاتها طويلة وطولها من المغرب إلى المشرق وفي طرفها الغربي باب المحراب، وهذا الباب عليه قبة داوود عليه السلام وفي طرفها الشرقي باب يسمى باب الرحمة وهو مغلق لا يفتح إلا من عيد الزيتون لمثله، ولها من جهة الجنوب باب يسمى باب صهيون ومن جهة الشمال باب عمود الغراب».

ثم يقول: «وإذا دخل الداخل من باب المحراب يسير نحو المشرق في زقاق شارع إلى الكنيسة العظمى المعروفة بكنيسة القيامة، وهي الكنيسة المحجوج إليها من جميع بلاد الروم التي في مشارق الأرض ومغاربها، وإذا خرجت من هذه الكنيسة العظمى وقصدت شرقاً لقيت بيت المقدس الذي بناه سليمان بن داوود، وكان مسجداً محجوجاً إليه في أيام دولة اليهود، ثم انتزع من أيديهم وأخرجوا عنه إلى مدة الإسلام، فكان معظماً في مدة ملك المسلمين، وهو المسجد المعظم المسمى بالأقصى وليس في الأرض كلها مسجد على قدره إلا المسجد الجامع الذي بقرطبة من بلاد الأندلس وصحن المسجد الأقصى في تربيع طوله مئتا باع في عرض مئة وثمانين باعاً، نصفه مما يلي المحراب مسقف بصخر على عمد كثيرة صفوفاً، والنصف الثاني صحن لا سقف له، وفي وسط الجامع قبة عظيمة تعرف بقبة الصخرة المسماة بالواقعة وهو حجر مربع كالدرقة في وسط القبة وأسها الواحد مرتفع عن الأرض مقدار نصف قامة أو أشفّ من ذلك، ورأسها الثاني لاصق بالأرض، وطول هذه الصخرة مقارب لعرضها تكون بضعة عشر ذراعاً في مثلها، ولهذه القبة أربعة أبواب، والباب الغربي منها يقابله مذبح، كان بنو إسرائيل يقربون عليه القرابين. وبالقرب من الباب الشرقي من هذه الأبواب القبة المسماة بقدس القدس وهي لطيفة القدر والقبلي منها يقابله المسقف الذي كان مصلى المسلمين فلما احتلها الروم (الصليبيون)، وبقي بأيديهم إلى وقت تأليفنا لهذا الكتاب – صيّروا هذا المسقف من المسجد بيوتاً يسكنها الجند المعروفون «بالداوية»، ومعناه خدام بيت الله.

وتخرج من هذا المسجد شرقاً تصل إلى باب الرحمة .. وبالقرب من هذا الباب باب آخر مفتوح يعرف بباب الأسباط عليه





الدخول والخروج. وإذا خرجت من باب الأسباط في حدود مقدار رمية سهم فتجد كنيسة كبيرة حسنة جداً على اسم السيدة مريم ويعرف المكان بالجسمانية، وهنالك قبرها بصدر جبل الزيتون وبينه وبين الأسباط نحو ميل، وفي طريق الصعود إلى هذا الجبل كنيسة أخرى حسنة معظمة وفيها رجال ونساء محبوسون يبتغون بذلك أجر الله سبحانه».

ابن بطوطة والقدس

وأما الرحالة الأندلسي ابن بطوطة فقد خرج إلى الحج، فانطلق يجوب العالم، ومكث في ترحاله أكثر من عشرين سنة، وكان لابد أن يدخل بيت المقدس، ويزور مساجدها ومعالمها وكانت له فيها هذه الذكريات التي سجلها في رحلاته، حيث يقول: «سافرت من الخليل إلى القدس فزرت في طريقي إليه تربة يونس - عليه السلام - وعليها بَنية كبيرة ومسجد، وزرتُ أيضاً بيت لحم، موضع ميلاد عيسى - عليه السلام - وبه أثر جذع النخلة، وعليه عمارة كثيرة والنصارى يعظمونه أشد التعظيم، ويضيّفون من نزل به.

ثم وصلنا إلى بيت المقدس - شرفه الله - ثالث المسجدين الشريفين في رتبة الفضل، ومصعد رسول الله - صلى الله عليه وسلم - ومعرجه إلى السماء، وهو من المساجد العجيبة الرائقة الفائقة الحسن، يقال: إنه ليس على وجه الأرض مسجد أكبر منه، وإن طوله من الشرق إلى الغرب سبعمئة واثنان وخمسون ذراعاً بالذراع المالكية، وعرضه من القبلة إلى الجوف أربعمئة ذراع وخمس وثلاثون ذراعاً، وله أبواب كثيرة في جهاته الثلاث، وأما الجهة القبلية منه فلا أعلم بها إلا باباً واحداً، وهو الذي يدخل منه الإمام، والمسجد كله فضاء غير مسقوف في النهاية من إحكام العمل وإتقان الصنعة، مموه بالذهب والأصبغة الرائقة، وفي المسجد مواضع سواه مسقوفة.

أما قبة الصخرة فهي من أعجب المباني وأتقنها وأغربها شكلاً، قد توافر حظها من المحاسن وأخذت من كل بديعة بطرف، وهي قائمة على نشز في وسط المسجد يصعد إليها في درج رخام، ولها أربعة أبواب، والدائر بها مفروش بالرخام أيضاً محكم الصنعة وكذلك داخلها وفي ظاهرها وباطنها من أنواع التزويق ورائق الصنعة ما يُعجز الواصف وأكثر ذلك مغشى بالذهب، فهي تتلألأ نوراً، وتلمع لمعان البرق، يحار بصر متأملها في محاسنها، ويقْصر لسان رائيها عن تمثيلها.

وفي وسط القبة الصخرة الكريمة التي جاء ذكرها في الآثار، فإن النبي - صلى الله عليه وسلم - عرج منها إلى السماء وهي صخرة صماء، ارتفاعها نحو قامة وتحتها مغارة في مقدار بيت صغير، ارتفاعها نحو قامة أيضاً، ينزل إليها على درج، وهنالك شكل محراب».

ويصف ابن بطوطة بعض مشاهده في القدس الشريفة فيقول: «ومنها بعدوة الوادي المعروف بوادي جهنم في شرقي البلد وعلى تل مرتفع هنالك بنية يقال إنها مصعد عيسى - عليه السلام - إلى السماء. وفي بطن الوادي المذكور كنيسة يعظمها النصارى، ويقولون إن قبر مريم - عليها السلام - بها، وهناك أيضاً كنيسة أخرى معظمة يحجها النصارى، ويعتقدون أن قبر عيسى - عليه السلام - بها، وعلى كل من يحجها وظيفة معلومة للمسلمين، وهنالك موضع مهد عيسى - عليه السلام - يُتبرك به.

ابن حوقل والقدس

وأما أبو القاسم بن حوقل البغدادي فهو رحالة جغرافي، كان تاجراً، ورحل إلى بغداد، ودخل المغرب وصقلية، وطاف ببلاد الأندلس وغيرها، وقد بدأ رحلته في شهر رمضان سنة ٣٣١هـ وكانت فلسطين إحدى محطاته وقال في وصفها: «فلسطين

أزكى بلدان الشام ربوعاً ومدينتها العظمى الرمْلة وبيت المقدس تليها في الكبر وهي مدينة مرتفعة على جبال يصعد إليها من كل مكان يقصدها القاصد من فلسطين».

ويصف المسجد الأقصى فيقول: «بيت المقدس مسجد ليس في الإسلام مسجد أكبر منه، وله بناء في قبلته مسقف في زاوية من غربي المسجد وبه يمتد هذا التسقيف على نصف عرض المسجد والباقي من المسجد خال لا بناء فيه، إلا موضع الصخرة فإن هناك حجراً مرتفعاً كالدكة، عظيماً كبيراً غير مستو، وعلى الصخرة قبة عالية مستديرة الرأس، قد غُشِّيَت بالرصاص الغليظ السمك وارتفاع هذه الصخرة من الأرض - التي تعرف بصخرة موسى تحت هذه القبة - إلى صدر القائم، وطولها وعرضها متقارب، وعليها حصار حائط ملوح ويكون نصف قامة.

وليس ببيت المقدس ماء جار سوى عيون لا تتسع للزروع، وعليها شجيرات، وهي من أخصب بلاد فلسطين على مر الأوقات، وفي سورها موضع يعرف بمحراب داوود النبي - عليه السلام - وهو بنية مرتفعة، ارتفاعها نحو خمسين ذراعاً من حجارة، وعرضها نحو ثلاثين ذراعاً بالحزر، وبأعلاه بناء كالحُجرة، وهو المحراب الذي ذكره الله تعالى بقوله: (وهل أتاك نبأ الخصم إذ تسوّروا المحراب). وإذا واصلت إلى بيت المقدس من الرملة فهو أول ما يلقاك، وبمسجدها العامة الأنبياء آثار ومحاريب معروفة. وليبت المقدس - بناحية الجنوب منه على ستة أميال - قرية تعرف ببيت لحم، وبها مولد عيسى عليه السلام.

وبفلسطين نحو عشرين منبراً (أي عشرين مسجداً جامعاً) على صغر بقعتها.. وهي من أخصب البلاد، وإليها أشار الله - تعالى اسمه - بقوله في البركة: «سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله..».

زارها مئات الرحالة والمؤرخين والأدباء وكتبوا عن آثارها وعمارتها حتى أخذت حيزاً كبيراً من رحلاتهم

في القرن التاسع عشر كانت القدس محج المصورين العالميين وكان يتجول في أنحائها نحو ٣٠٠ مصور أجنبي

عبر الرحالة عن عبق التاريخ الإسلامي في مدينة الأنبياء والوجود العربي والإسلامي المتواصل بها والذي تؤكده الآثار والمقدسات الإسلامية



ساحة القيامة والحشر

ويأتي رحالة آخر هو ناصر خسرو، الذي أقبل من بلاد فارس زائراً للقدس، فأخذت روعتها بقلبه، ووصفها بقوله: «هي مدينة مشيَّدة على قمة الجبل ليس بها ماء غير الأمطار، وهي مدينة كبيرة كان بها في ذلك الوقت عشرون ألف رجل، وبها أسواق جميلة وأبنية عالية، وكل أرضها مبلطة بالحجارة وقد سوّوا الجهات الجبلية والمرتفعات وجعلوها مسطحة، بحيث تُغسل الأرض كلها وتنظَّف حين تنزل الأمطار».

وفي المدينة صنّاع كثيرون، لكل جماعة منهم سوق خاصة والجامع شرقي المدينة وسوره هو سورها الشرقي وبعد الجامع سهل كبير مستو يسمى «الساهرة» يقال إنه سيكون ساحة القيامة والحشر، ولهذا يحضر إليه خلق كثيرون من أطراف العالم ويقيمون به حتى يموتوا، فإذا جاء وعد الله كانوا بأرض الميعاد.. وعلى حافة هذا السهل قرافة عظيمة ومقابر كثير من الصالحين، يصلي بها الناس ويرفعون بالدعاء أيديهم فيقضي الله حاجاتهم، وبين الجامع وسهل الساهرة واد عظيم الانخفاض كأنه خندق، وبه أبنية كثيرة على نسق أبنية الأقدمين.

وادي جهنم

ثم يقول ناصر خسرو: ورأيتُ قبة من الحجر المنحوت مقامة على بيت لم أر أعجب منها حتى إن الناظر إليها ليسأل نفسه كيف رُفعت في مكانها؟ ويقول العامة إنها بيت فرعون، واسم هذا الوادي «وادي جهنم»، وقد سألت عمن أطلق هذا اللقب عليه فقيل: إن عمر - رضي الله عنه - أنزل جيشه أيام خلافته في سهل الساهرة هذا، فلما رأى الوادي قال: هذا وادي جهنم، ويقول العوامّ: إن من يذهب إلى نهايته يسمع صياح أهل جهنم، فإن الصدى يرتفع من هناك، وقد ذهبت فلم أسمع شيئاً.

وفي بيت المقدس مستشفى عظيم عليه أوقاف طائلة، ويصرف لمرضاه العديدين العلاج والدواء، وبه أطباء يأخذون مرتباتهم من الوقف، وهذا المستشفى ومسجد الجمعة يقعان على حافة وادي جهنم.

والحوائط داخل المسجد ذات ارتفاع مستوٍ، وقد بُني المسجد في هذا المكان لوجود «الصخرة» به، وهي الصخرة التي أمر الله - عز وجل - موسى - عليه السلام - أن يتخذها قبلة، فلما قُضي هذا الأمر واتخذها موسى قبلة له، لم يُعمَّر كثيراً بل عجّلت به المنية، حتى إذا كانت أيام سليمان - عليه السلام - وكانت الصخرة قبلة بنى مسجداً حولها بحيث أصبحت في وسطه، وظلت الصخرة قبلة حتى عهد نبينا المصطفى - عليه الصلاة والسلام - فكان المصلون يولون وجوههم شطرها إلى أن أمرهم الله تعالى أن يولوا وجوههم شطر الكعبة..

وأرض المسجد مغطاة بحجارة موثوقة إلى بعضها بالرصاص، والمسجد شرقي المدينة والسوق، فإذا دخله السائر من السوق فإنه يتجه شرقاً فيرى رواقاً عظيماً جميلاً ارتفاعه ثلاثون ذراعاً وعرضه عشرون، وللرواق جناحان، وواجهتاهما وإيوانه منقوشة كلها بالفسيفساء المثبتة بالجص على الصورة التي يريدونها، وهي من الدقة بحيث تبهر النظر.

وطول المسجد من الشمال إلى الجنوب، وهو ساحة مربعة إذا اقتطعت المقصورة منه. والقبلة في الجنوب. وعلى الجانب الشمالي بابان آخران متجاوران، عرض كل منهما سبعة أذرع، وارتفاعه اثنتا عشرة ذراعاً، ويسميان «باب الأسباط».

فإذا اجتازه السائر، وذهب مع عرض المسجد - الذي هو جهة المشرق - يجد رواقاً عظيماً كبيراً به ثلاثة أبواب متجاورة، في حجم «باب الأسباط»، وكلها مزينة بزخارف من الحديد والنحاس، قَلَّ ما هو أجمل منها تسمى «باب الأبواب» لأن للمواضع الأخرى بابين وله ثلاثة.

وبين هذين الرواقين الواقعين على الجانب الشمالي، في الرواق ذي الطيقان المحمولة على أعمدة الرخام قبة ترفع على دعائم وزينت بالقناديل والمسارج تسمى قبة يعقوب - عليه السلام - لأنه كان يصلي هناك وفي عرض المسجد رواق في حائطه باب خارجه صومعتان للصوفية. وهناك مصليات ومحاريب جميلة يقيم بها جماعة منهم، ويصلون ولا يذهبون للجامع إلا يوم الجمعة؛ لأنهم لا يسمعون التكبير حيث يقيمون، وعند الركن الشمالي للمسجد رواق جميل وقبة جميلة لطيفة مكتوب عليها: «هذا محراب زكريا النبي - عليه السلام»، ويقال إنه كان يصلي هناك دائماً.

مدينة الأنبياء

وممن رحلوا إلى القدس «زكريا بن محمد القزويني»، والذي كتب عنها يقول: «هي المدينة المشهورة التي كانت محلَّ الأنبياء وقبلة الشرائع ومهبط الوحي، فعن أُبي بن كعب: إن الله - تعالى - أوحى إلى داوود: ابْنِ لي بيتاً. فقال: يا ربّ، أين؟ قال: حيث ترى المَلك شاهراً سيفَه، فرأى داوود مَلَكاً على الصخرة بيده سيف فبنى هناك وأكمل سليمان البناء، ولما فرغ من بنائه أوحى الله - تعالى - إليه: سلْني أُعْطِكَ، فقال: يا ربّ، أسألك أن تغفر لي ذنبي! فقال: لك ذلك، قال: وأسألك أن تغفر لمن جاء هذا البيت يريد الصلاة فيه، وأن تُخرجه من ذنوبه كيوم وُلِدَ، فقال: لك ذلك، قال: وأسألك لمن جاءه فقيراً أن تُغنيه، قال: ولك ذلك، قال: وأسألك إن جاء مسقيماً أن تَشفيَه قال: ولك ذلك، وعن ابن عباس: البيت المُقدَّس بَنَتْهُ الأنبياء، وسكنَتْهُ الأنبياء، وما فيه موضعُ شبر إلا وصلى فيه نبي أو قام فيه مَلَكٌ.

واتخذ سليمان فيها أشياءَ عجيبةً: منها قبة: وهي قبة كانت فيها سلسلة معلقة ينالها المُحقّ ولا ينالها المُبْطل حتى اضمحلَّتْ بالحيلة المعروفة ومنها أنه بنى فيها بيتاً وأحكمه وصقله، فإذا دخله الورِعُ والفاجر كان خيال الورع في الحائط أبيضَ، وخيالُ الفاجرِ أسودَ.

ثم ضرب الدهر ضرباته واستولت عليها الجبابرة وخربوها، فاجتاز بها عُزَيْرٌ فرآها خاوية على عروشها فقال: أنّى يُحْيِي هذه الله بعد موتها؟ فأماته الله مُئة عام ثم بعثه وقد عمرها ملك من ملوك الفرس اسمه كوشك فصارت أعمر مما كانت وأكثر أهلاً.

وبها المسجد الأقصى الذي شرفه الله - تعالى - وعظمه، فقال: «سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله..»، وقال صلى الله عليه وسلم: «لا تشد الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد: المسجد الحرام والمسجد الأقصى، ومسجدي هذا» وهو في طرف الشرق من المدينة، أساسُه من عمل داوود - عليه السلام - طول كل حجر عشرة أذرع، وفي قبلته حجر أبيض عليه مكتوب محمد رسول الله، خَلقةً لم يكتبْه أحدٌ، وصحن المسجد طويل عريض، طولُه أكثرُ من عرضه، وهو في غاية الحسن والإحكام مبنيّ على أعمدة الرخام الملونة والفسيفساء الذي ليس في شيء من البلاد أحسن منه.

وفي صحن المسجد مصطبة كبيرة في ارتفاع خمسة أذرع، يصعد إليه من عدة مواضع بالدَّرَج، وفي وسط هذه المصطبة قبة عظيمة مثمنة على أعمدة رخام مسقفة برصاص مُنَمَّقة من داخل وخارج بالفسيفساء مطبقة بالرخام الملوّن وفي وسطها الصخرة التي تُزار وعلى طرفها أثرُ قدم النبي - عليه السلام - وتحتَها مغارة ينزل إليها بعدة درج يُصَلَّى فيها، ولهذه القبة أربعة أبواب، وفي شرقيِّها خارج القبة قبة أخرى على أعمدة حسنة يقولون: إنها قبة السلسلة. وقبة المعراج أيضاً على المصطبة، وكذلك قبة النبي - عليه السلام كل ذلك على أعمدة مطبقة أعلاها بالرصاص.

وبها مربط البُراق الذي ركبه النبي – عليه السلام – تحت ركن المسجد. وبها محراب مريم – عليها السلام – الذي كانت الملائكة تأتيها فيه بفاكهة الشتاء في الصيف وبفاكهة الصيف في الشتاء، وبها محراب زكريا – عليه السلام – الذي بَشَّرَتْه الملائكة بيحيى – عليه السلام – وهو قائم يصلي في المحراب وبها كرسيُّ سليمان الذي كان يدعو الله عليه.

القدس في الأنس الجليل

وفي نهاية المطاف نقف عند وصف العليمي لمدينة القدس في مؤلفه «الأنس الجليل» الذي انتهى من تأليفه عام ٩٠١ هـ/١٤٩٦م، وهو من أهل القدس، فنجده يقول عنها: «وأما مدينة القدس في عصرنا فهي مدينة عظيمة محكمة البناء وهي بين جبال وأودية وبعض بناء المدينة مرتفع على علو وبعضه منخفض في واد وغالب الأبنية التي في الأماكن العالية مشرفة على ما هو دونها من الأماكن المنخفضة وشوارع المدينة بعضها سهل وبعضها وعر وفي غالب الأماكن يوجد أسفله أبنية قديمة وقد بني فوقها فهي بناء مستجد على بناء قديم والبناء مشحون بحيث لو تفرق على حكم غالب مدن مملكة الإسلام لكان حجم المدينة ضعف ما هو الآن وهي كثيرة الآبار المعدة لخزن الماء لأن ماءها يجتمع من الأمطار. وأما بناء بيت المقدس فهو في غاية الإحكام والإتقان، جميعه بالأحجار الفص النحيت وسقفه معقود، وليس في بنائه لبن، ولا في سقفه خشب.

وأما رؤية بيت المقدس من بعد فمن العجايب في نورانيتها وحسن منظرها وأحسن رؤيتها من الشرق إذا كان الإنسان على جبل طورزيتا وكذلك من جهة القبلة، وأما من جهتي الغرب والشمال فلا يرى منها من بعد إلا القليل لموارة الجبال لها».

ويتحدث عن أسواقها فيقول: ومن ذلك





سوق القطانين المجاور لباب المسجد من جهة الغرب وهو سوق في غاية الإتقان لم يوجد مثله في كثير من البلاد. وأيضاً الأسواق الثلاثة المتجاورة بالقرب من باب المحراب المعروف بباب الخليل، وهي من بناء الروم ممتدة قبل الشام، ومن بعضها البعض منافذ، فالأول منه وهو الغربي سوق العطارين الذي وقفه الملك صلاح الدين رحمه الله على المدرسة الصلاحية، والذي يليه وهو الأوسط لبيع الخضراوات، والذي يليه لجهة الشرق لبيع القماش وهم موقف على مصالح المسجد الأقصى الشريف، وقد ذكر المسافرون أنهم لم يروا مثل الأسواق الثلاثة في الترتيب والبناء في بلد من البلاد، وإن ذلك من المحاسن التي لبيت المقدس.

ويتحدث عن أحيائها فيذكر عشرة أحياء من الحارات المشهورة في بيت المقدس، منها حارة المغاربة وهي بجوار سور المسجد الأقصى من جهة الغرب ونسبتها للمغاربة لكونها موقوفة عليهم وسكنهم بها، وحارة الشرف وهي بجوارها من جهة الغرب ونسبتها لرجل من أكابر البلد اسمه شرف الدين موسى وله ذرية معروفون يقال لهم بنو الشرف، وحارة العلم نسبة لرجل اسمه علم الدين سليمان وكان يعرف بابن المهذب.

وأما شوارعها فأهمها خط داوود وهو الشارع الأعظم وابتداؤه من باب المسجد الأقصى المعروف بباب السلسلة إلى باب المحراب وهو باب المدينة المعروف الآن بباب الخليل. ويضم هذا الخط ثمانية أسواق منها سوق الصاغة وسوق القشاشين وسوق المبيضين وسوق خان الفحم وسوق الطباخين وسوق الحريرية وسوق الغلال والوكالة التي يصفها بأنها خان عظيم وقف المسجد الأقصى تؤجر في السنة بنحو أربعمئة دينار يباع فيها أصناف البضائع.

وأما أبواب بيت المقدس: فأولها من جهة القبلة باب حارة المغاربة وباب صهيون، ومن جهة الغرب باب سري صغير بلصق دير الأرمن وباب المحراب وهو المسمى الآن بباب الخليل ويعرف أيضاً بباب الرحمة، ومن جهة الشمال باب دير السرب وباب العمود وباب الداعية وباب الساهرة، ومن جهة الشرق باب الأسباط فهذه عشرة أبواب لمدينة القدس الشريف.

المراجع:

(١)- مسالك الأبصار في ممالك الأمصار - ابن فضل الله العمري - المركز الإسلامي للبحوث ببيروت - الطبعة الأولى ١٩٨٦م. (٢)- آثار البلاد وأخبار العباد - زكريا بن محمد بن محمود القزويني - دار صادر، بيروت. (٣)- تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار - ابن بطوطة، دار الكتاب اللبناني، بيروت. (٤)- مصر في عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء - ثروت عكاشة - دار الشروق - الطبعة الثانية - القاهرة، ٢٠٠٣م. (٥)- صورة الأرض: ابن حوقل. (٦)- أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم - شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد المقدسي. (٧)- نزهة المشتاق - الشريف الإدريسي. (٨)- معجم المؤلفين: محمد رضا كحالة. (٩)- القدس تاريخ من الألم النبيل - محمد الخطيب الكسواني وعمران الرشق - مجلة العربي، يناير ٢٠٠٢م.

سياقات انتشار الفيسبوك في العالم العربي

د. يوسف النعيمي

إن ظهور أي شبكة اجتماعية وبروزها في مجتمع ما مرتبط ارتباطاً وثيقاً بسياقات الانتشار وبيئتها، وإذا كان البعض يشير إلى مفهوم (التبيئة) وأهميته في اكتناف الظاهرة وتطورها فإن عوامل التبيئة ما هي إلا محايثة لواقع المجتمع، وإذا كانت نظرية انتشار المبتكرات قد أشارت إلى التصاق مفهوم الانتشار بالحاجة والتقبل، فإن عالمنا العربي لجأ للشبكات الاجتماعية ومنها الفيسبوك لحاجة في نفسه يود قضاءها، وإذا كانت نظرية الإشاعات والاستخدامات ركزت على الحاجة كمحور أساسي فإن هذه الحاجة قد تكون ضرورية أو مكتسبة.

إننا نحاول الغوص في مكنون مجتمعنا العربي لاستخراج لبّ جوهره وفهم دوافع وسياقات انتشار الفيسبوك بهذه السرعة، فبالرغم من مكابح المعارضين له والمتشائمين منه إلا أنه ماضٍ في سيره تعترضه أحياناً عتبات سرعان ما يجتازها مُكملاً طريقه حاملاً على جنباته المنتمين إلى التكنولوجيا والثقافة والسياسة والاجتماع والاقتصاد والدين والإعلام.

إن التغيير الاجتماعي ليس وليد الصدفة وإنما هو عملية بنيوية، أي فعل بنائي خاضع لتيارات متشابكة ومتداخلة تسعى لإعادة التوازن في محيطها المجتمعي وتؤسس للتكامل والتراكم، سواء كان هذا التوازن فكراً أو تفسيراً أو تحليلاً أو تجارةً وربحاً أو رأياً ونظراً أو إصلاحاً أو إعلاماً، لذا فالظواهر الاجتماعية دائمة التغيير لأن حاجات الأفراد السسيولوجية تدفعهم للتغيير باختلاف أشكال التعبير متساوقاً مع التطور الطبوغرافي والفيزيائي المحيط.

وبالاقتراب من مسألة إعادة التوازن نجدها تنبع من الرغبات والقرارات الواعية للمستخدمين، فثمة رغبة كامنة في نفس المستخدم فعلها فمثلاً يسعى السياسيون من استخدام الفيسبوك للإصلاح السياسي أو الإفساد السياسي، ويسعى رجال الدين عن طريق الفيسبوك لمعالجة آفات المجتمع وتبيان الصواب من الخطأ والحق من الباطل.

إن المتأمل في الواقع العربي يرى نسبية ثقافية تختلف باختلاف الأفراد وإيديولوجياتهم، فما يراه البعض خيراً يراه الآخرون شراً، وحسب نظرية الحتمية القيمية فإن أفعال الإنسان وتصرفاته تنبع من قيمه المرجعية وخلجات نفسه سجينة القيم، فهو يتصرف وفقها، فمهما كانت

الظاهرة فإنها لن تتجاوز حدود القيم، فالقيم ترسم حدوداً لأنواع وأنماط وكيفية الاستخدام للفيسبوك.

ويمكننا القول إن الفيسبوك انتشر في الوطن العربي لأسباب عديدة، فمن ناحية سياقات الانتشار التكنولوجية نرى وجود بنية تحتية للاتصالات السلكية واللاسلكية، ووجود الأدوات والوسائل اللازمة، مثل أجهزة الكمبيوتر وخطوط الهاتف والإنترنت، واستفادة الدول العربية من التكنولوجيات في عالم الاتصال، خاصةً دول الخليج العربي.

ومن ناحية سياقات الانتشار الثقافية نلحظ التحول في ثقافة الأفراد بأهمية المشاركة وإبداء الرأي، والوعي بثقافة المسؤولية المجتمعية في المناقشة والإصلاح والتغيير والإحساس بأن الفيسبوك يجعل الفرد قريباً من الواقع والأحداث، أما من جهة سياقات الانتشار السياسية فنجد الضغوط الخارجية التي تواجهها الدول العربية من الدول المتقدمة والمنظمات الدولية باعتبار أن الاستفادة من التكنولوجيات حق من حقوق الإنسان وحريته وديمقراطيته، والتوجه السياسي لقادة الرأي وإبراز أهمية التكنولوجيا وتطبيقاتها وتغير فكر القادة العرب بأهمية الإصلاح والتطور على كافة المستويات، ومنها مستوى التكنولوجيا، ودور الأحزاب السياسية والجماعات الإصلاحية في سنّ القرارات والتشريعات ومحاولة تغيير الأنظمة السياسية (مثلما يحدث في مصر)، وردة فعل الأفراد نتيجة للإحباط السياسي إثر قراراته السياسية، وحب التمرد على الواقع السياسي فبالرغم من الاستقرار السياسي في بعض الدول العربية إلا أننا نفاجأ بمجموعات تمردية هدفها الإفساد والتضليل.

ولا تخفى علينا سياقات الانتشار الاجتماعية مثل إدمان الأفراد استخدام الإنترنت، وحب معرفة الآخر وفضول التعارف والتباهي باستخدام الفيسبوك كأنه رمز اجتماعي ورأسمال اجتماعي، وحب الانتماء إلى المجموعات والارتباط بها حباً فيها ودفاعاً عنها وولاءً لها، وحب التملك وظهور مفهوم الملك الفردي بمعنى أن المستخدم يشعر بأنه صاحب مملكة يلعب فيها دور الملك في القبول والرفض والإضافة والحذف، تعزيزاً لمبدأ (الفردنة) كما أن الفيسبوك يحقق المعادل الوظيفي للتفاعل الاجتماعي الذي يفتقده الأفراد في الحياة الاجتماعية، بمعنى أنه يعوض حرمان المجتمع بمجتمع شبكي، ناهيك عن الشغف في تغيير سوء الواقع الاجتماعي مما جعل الأفراد يتطلعون إلى التغيير عبر بوابة الفيسبوك.

ولسياقات الانتشار الاقتصادية دورٌ أيضاً مثل إمكانية الوصول إلى أكبر عدد من الأفراد والتكلفة المنخفضة للمعلنين مقارنة بالربح الوفير، وتداخل مصالح المعلنين مع بعضها بعضاً فالكل يعلن عن الآخر دون موافقة مسبقة من المعلن الأساسي، بينما نجد أن سياقات الانتشار الدينية تنقسم إلى قسمين، أولها: لا توجد فتوى شرعية أو حكم شرعي يُحرم استخدام الفيسبوك وثانيها فرصة للدعاة باختلاف انتماءاتهم العقائدية والمذهبية للوصول إلى شريحة كبيرة من الناس في الداخل والخارج لنشر أقوالهم وأفكارهم، ويبقى لتمظهرات الانتشار سياقاته الإعلامية كالاحتفاء الإعلامي العربي بالشبكات الاجتماعية ومنها الفيسبوك، مما زج بالكثيرين لاستخدامه وكنوع من التعارض نجد أن المعارضة الإعلامية للفيسبوك أيضاً دفعت البعض لمعرفة ما هو الفيسبوك أي وجود مفارقة، فبالرغم من الاعتراض على استخداماته وتشكل الأفراد وأدوارهم تأثراً به إلا أن المعارضين أنفسهم يستخدمونه!

الاستخدام الاجتماعي للفيسبوك:

إن المتأمل في البُعد الاجتماعي للفيسبوك يرسم خطاً عريضاً للرغبة الإبستيمولوجية (المعرفية) في البحث عن تكوين صداقات، ففي هذه الحالة لا يهم من هو الصديق؟ بقدر ما يهم كيف أجد صديقاً؟ فإذا كان الفيسبوك قد وفر للمستخدم إمكانية إقامة علاقات افتراضية virtual relations في مجتمع افتراضي virtual society فإنه أدى إلى بُعد اجتماعي أثر في مستخدميه ويتجلى ذلك في الإدمان على تكوين صداقة افتراضية كبديل للصداقة الفعلية في الحياة الواقعية، ويأتي الوقت المخصص لتكوين علاقات الصداقة والتعارف والتواصل على حساب وقت الفرد مع أسرته ومجتمعه، وبهذا المعنى يصبح الفيسبوك ملاذاً للهروب من الحياة الاجتماعية ومشكلاتها وقلقها، فالبقاء لساعات طوال في سبيل التواصل عبر الفيسبوك شبيه بحالة من الإدمان السيكولوجي.

تسمح الشبكات الاجتماعية (الفيسبوك) لمستخدميها بالشعور بسهولة بناء العلاقات

شخصية، وبسهولة التعبير عن الذات، وبالثقة لإفضاء الأسرار، وبالشعور بالقرب من الآخرين، وبالراحة عند التواصل، وبسهولة التعبير عن المشاعر والأحاسيس، وبسهولة التواصل مع الآخر، وبالتقبل عند الآخرين، وبتشكيل الذات، وبالشعور بالمودة والألفة مع المستخدمين الآخرين.

وقد أشار عبد الهادي، إلى التأثيرات الأخلاقية لمستخدمي غرف الدردشة، ووصف الفيسبوك بالجمهورية، وبَيَّن تأثيراته في التواصل الاجتماعي وتطور العلاقات الاجتماعية. وعلى الضفة الأخرى من التأثيرات الأخلاقية أصبح الفيسبوك معول هدم للمسلسلات التلفزيونية المتطاولة على الأخلاقيات نفسها، فتحت عنوان (نجاح حملة المطالبة بإيقاف عرض أيام السراب وعسيري يعترض) أفردت جريدة الاتحاد نصف صفحة للخبر، وقد جاء فيه قررت مجموعة MBC إيقاف عرض مسلسل أيام السراب عند الحلقة الخامسة والسبعين، ويبدو أنه يأتي استجابة لمطلب شعبي توقف فيه المسلسل هي يخدش الحياء ولا يليق بالذوق العام ويشذ عن المنطق، وكانت الاتحاد قد انفردت في منتصف فبراير الماضي بنشر خبر عن حملة قد أطلقت على الفيسبوك ضد المسلسل تحت شعار: معاً للمطالبة بإيقاف عرض أيام السراب.

ونضرب مثالاً بالمجموعات الاجتماعية (حملة رفع بنطلونات الشباب، فقد جاءت هذه الحملة تعاوناً وتضامناً مع (حملة توسيع بنطلونات البنات)، وترفع شعار (عشان متبقاش ماشي في مرة وتلاقي حد يقولك حوش اللي وقع منك) وفي التعريف بنفسها بينت الحملة أن هذه العادة كانت منتشرة عند قوم لوط، وهي لصيقة بالشواذ ثم ذكرت أن السلطات الأمريكية قد عانت من نفس الأمر في سجونها فبعد أن كانت السلطات الأمريكية توزع بنطلونات وأحزمة على المساجين امتنعت عن توزيعها عليهم مخافة استخدامها في الشجار والعراك بينهم، وما إن يخرج السجين من سجنه إلا وقد تعود على السير ببنطلون ساقط تحت خصره، فتناقل الشباب هذه الموضة ثم انتشرت في بقاع المعمورة إلى أن وصلتنا، فأصبحنا نحن العرب شعب copy-paste حسب تعبير مؤسسي الحملة الذين يتحسرون على الإقبال الشديد من الشباب إلى أن استفحل الأمر وبدأت الفتيات تسير على خطى الشباب في التقليد فغدت الخصور مكشوفة اعتقاداً من فاعليها أن الموضة تتطلب هذا ولا مناص من مواكبة التطور!

ومن ضمن المشاركات والتعليقات نجد مشاركة (محمد خالد) فيقول (ايدي في ايديكو يا شعب نرفع البنطلون بجد)، ويصرخ (أسامة) متوسلاً (نرجو يا جماعة إلى كل من عنده ذرة شهامة الدخول والاشتراك في هذا الجروب لمحاربة السلوك القذر الذي يغزو مجتمعاتنا ألا وهو الشذوذ) وفي خضم النداءات والمطالبات برفع البنطلونات يعترض أحد الشاذين ويدعى (أحمد حمدي) سائلاً (أنا عاوز سالب)، أما المعارض البارز للحملة (سيد رضا) فقد ضرب بالفكرة عرض الحائط وهتف متعالياً (أيوه احنا كلنا بنسقط البناطيل، احنا حرين، إن شاء الله نقلعه خالص، المكسوف مايبصش)، فالمتابع لهذه المجموعات يجدها حلبة صراع إيديولوجي يتراشق أعضاؤها الآراء.

مجتمع الفيسبوك: فرد وجماعة افتراضية:

يعتبر مستخدم «الفيسبوك» فرداً يتفاعل مع جماعة افتراضية، وقد يُمثل الفرد مُؤسسها أو أحد أعضائها ولقد أشار (الصادق الحمامي) إلى المنظومة الفردية – الجمعية، فهي عبارة عن أفراد ينتجون مضامين متنوعة خاصة وعامة، حميمية وذاتية، سياسية وفكرية، أدبية وثقافية، وتمتاز هذه المنظومة بقواعد متعارف عليها من قبل المستخدمين لذا فصفحة الفيسبوك مرهونة بالقواعد الاتفاقية بين أعضائها(1).

وبنظرة أعمق إلى مسألة الفرد والجماعة الافتراضية يبين (علي رحومة) أن الفرد/ الجماعة هو العنصر الذي يبلور التفاعل الافتراضي الإلكتروني، فالفرد ينقل خبرته المعنوية التجريدية والتصورية والمعرفية من مرحلة الافتراضية المطلقة في عقله





الخاص على مرحلة الافتراضية المقيدة في عقل الشبكة، كما أن الفرد في البيئة الافتراضية يتمثل كيفما يشاء وكيفما وفرت له التكنولوجيا من إمكانيات التمثل ولأن الفرد في المجتمع الافتراضي يغيب جانبه الجسماني والاتصال الفردي الوجاهي مع الآخرين فإنه لا يتأثر كثيراً بدوره الاجتماعي الطبيعي ومكانته الاجتماعية ونفوذه وسلطته الوظيفية لذا لا تكون حقائق الفرد أحياناً صحيحة مثل السن والحالة الاجتماعية والجنس، وكل ذلك جعل الفرد أكثر تحللاً وتحرراً من قيود السياسة والدين والأخلاق والقيم(٢).

إن هوية الفرد في المجتمعات الافتراضية متعددة الهويات، وغالباً ما تحاول اتخاذ ذوات تحصل على الموافقة والقبول والتشجيع، فالذات (الأنا) تتشكل ترابطياً من خلال استعارة الذوات الأخرى، فنحن نتعرف إلى الذوات الحقيقية من خلال تقمصها الذوات الآخرين، فالذات الإنترنتية غير محددة المعالم نهائياً لذا فهي تعيش في وضعية اللايقين، فمثلاً حسب (جورج ميد) الفرد لم يعد ينطلق من الذوات التي تؤسسه اجتماعياً للوصول إلى أناه الفردية، لكنه ينطلق من خيبة أمل في علاقته بأناه الشخصية، وهو ما يدفعه إلى الهرب من الواقع وإلى الذوات الافتراضية (٣).

إن الشبكات الاجتماعية تقوم أساساً على المشاركة والتفاعل ويمثل المتلقي محور العملية التفاعلية، فالنصوص والصور والفيديو والرسوم تتسم بانفتاح البنية ومستمرة المصدر فهي مرتبطة بوصلات تكميلية تعتمد على إسهامات المستخدمين، فالشبكات الاجتماعية منظومة اتصالية تتعاظم مهمة جلتها بشكل مستمر ويظهر في الشبكات الاجتماعية النشر والتدوين والقراءة والمشاهدة والاستماع والبحث والطباعة والكتابة والدردشة، وتتيح التواصل وبناء العلاقات والتعبير عن الآراء والأفكار، وهو ما أدى إلى التأثير في المواقع الإعلامية كمواقع الصحف والتلفزيونات، إذ قامت المواقع الإعلامية بدمج المضامين الفردية ـ الجمعية كتطبيق تحريري يستهدف تحويل المستخدمين لغرف الدردشة والحوار فضلاً عن إدراج برامج وتطبيقات نشر الفيديو الشخصي (٤).

وبالرغم من ذلك فإن الخطاب الإعلامي العربي حول الشبكات الاجتماعية ينشطر إلى شطرين كبيت من القصيد إلا أنه غير متساو في المعنى والوزن، فالخطاب الأول احتفائي طوباوي يتجسد في الانبهار بالفيسبوك وخدماته التواصلية وإمكاناته في بناء العلاقات والوصول إلى الآخرين والتعرف إلى الأخبار والهروب من الواقع المجتمعي إلى المجتمع الافتراضي الممتلئ بالسعادة والسرور حسب معظميه بينما الخطاب الاعتراضي ينظر إليه كقوة مدمرة لأواصر علاقات الأفراد، ويدفعهم إلى الكذب وانتحال الشخصيات وتضييع الأوقات والانشغال بالتفاهات والحث على الإفساد واختلاق المشكلات، لأنه مرتبط أصلاً بعوامل سياسية وثقافية واجتماعية تتحكم في مصيره.

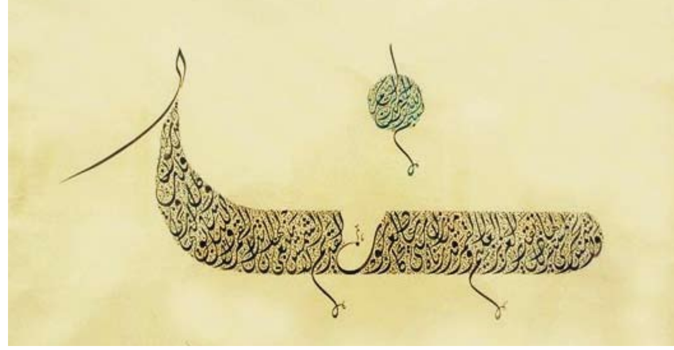
الهوامش:

(١) الصادق الحمامي، (العدد الخامس - نوفمبر ٢٠٠٩)، «تجديد الإعلام (مناقشة حول هوية الصحافة الإلكترونية)»، السعودية: المجلة العربية للإعلام والاتصال (الجمعية السعودية للإعلام والاتصال).

(٢) علي رحومة، (٢٠٠٥)، «الإنترنت والمنظومة التكنواجتماعية (بحث في الآلية التقنية للإنترنت ونمذجة منظومتها الاجتماعية)»، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

(٣) الصادق رابح، (إبريل/ يونيو ٢٠٠٧)، «المجلة المصرية لبحوث الرأي العام»، القاهرة: مركز بحوث الرأي العام بكلية الإعلام بجامعة القاهرة.

(٤) الحمامي، مرجع سابق.



الخطاط خالد الساعي

في معراج الحرف

معصوم محمد خلف

يعد الفن الذخيرة التي يقف عندها المرء مصطبغاً برداء الجمال، حيث تتكامل لديه الرؤية في الدخول إلى عوالم مخفية لم تكن في الحسبان، ونتيجة للحبكة الفنيّة تتدرج تلك العوالم لتشكل رافداً آخر يعطي للجوهر الثقافي الصورة الأكثر قرباً إلى الوجدان. فالفن هو وعاء ثقافة البشرية منذ درجت أقدامها على الأرض... وبه عبّر الإنسان عن أغوار روحه.. وأشواق قلبه... وخلجات شعوره، وسواء كانت أداة الفنان، أحرف اللغة أو انسياب الصوت، أو حركة الريشة، فإنه يظل حامل رموز الأمّة في قلبه... والمعبر عنها عبر أداته.



وقد أظهر لنا تاريخ العلم أن الأفكار والآداب والفنون سبقت العلوم المادية وتقنياتها وأن الأدباء جاءوا قبل المخترعين، وأن قصائد الشعراء سبقت آلات العلماء وأن موناليزا دافنشي أضاءت الأنفس قبل أن يضيء مصباح أديسون الطرقات!!

وقد كان لحضارتنا الإسلاميّة تفرّدها المتألق في تاريخ الفن الإنساني... وشواهد ذلك شاخصة فيما خلَّفته من أبنية معمارية فذّة لمساجدها وقصور سلاطينها، وما احتوته تلك المنارات من روائع فنيّة سواء كانت نقوشاً خطيّة على جدرانها، أو زخارف تحفل بها حواشيها، أو تحفاً تتيه بجمالها على غيرها... وقد مهّد ذلك الإبداع العربي المسلم لحضارة أوروبا الحديثة وملأ فراغاً هفت إليه النفوس البشرية في شتى مناحي الحياة الإنسانية.

فلكل أمة في التاريخ مرآة عاكسة لعقلها وذوقها في عالم الفكر والثقافة، وكلما كان العقل والإبداع أكثر تألقاً وعطاءً، كانت المرآة أكثر صفاءً وجلاءً فلا قيمة لأمة لا تمتلك إرثاً فنياً وإبداعياً وحضارياً، لأنها أمة بلا جذور وبلا هوية، والخط العربي يقف اليوم موقفاً ثابتاً وسط التيارات المختلفة والمفاهيم المتعددة التي ظهرت في الآونة الأخيرة كالحداثية والعولمة وغيرها، ورغم ذلك كله فهو يتمركز في ذروة العطاء الحضاري الإسلامي وفي قمة الإبداع لأنه واسطة نقل العلوم والمعارف، فكيف لا والخط لسان اليد، ويد اللسان، ورسول الفكر، وميزان العقل وترجمان القلب، ومعيار الإرادة، وبهجة الضمير، ومزمار المعاني، ومرآة الروح، وسلاح في المعرفة وحجة في العلوم وسند للحضارات، وهو يخفي الأسرار في نفسه، وتفوح من جسده روحانيات تسر العيون وتنعش النفوس.

فالخط العربي يعد من أرقى أدبيات الحياة، وهي أشرف الفنون البصرية في حضارتنا الإسلاميّة.

فمن جملة (ربّ يسّر) تنطلق الحروف مرات ومرات بحيث ينقش ذلك في الذهن واليد بأدق تفاصيلها، ومتى ما تربت روح الطالب ويده، فإنه يعني في ذاته أنه بات مستعداً لتقديم الآثار التي تخاطب الأرواح والقلوب.

ومشاهدة الخط تشبه التحرك في جمله وبعده، وقراءته تشبه إشمامه، والتواؤم والجمال في فن الخط يسبقان قراءته، ولا يعني ذلك التواؤم والموازنة والجمال الإخلال بالمعنى، ففن الخط هو الحصول على ذلك الجمال دون تناول التفاصيل الدقيقة والمقاييس المحددة، وهذا من أصعب الأمور فيه، وهو الذي يضفي عليه طابع الإحساس بالعبادة لمن يتعلق قلبه بالخط،

فالخط هو الكتابة الموزونة التي تعبر عن فكر معيّن لكنه ليس تعبيراً رمزياً مجرداً فقط، وإنما هو أيضاً تعبير جمالي مدهش يصوِّر القيم الدينية والاجتماعية والأدبية في أبهى حلة وأجمل منظر وعندما يقول plotion: الجمال المادي تعبير عن الجمال الروحي، يريد أن يقول «إن الجمال الروحي يشع في الفنون كما يشع في الكائنات».

وفن الخط كفن الرسم يتشكل أولاً في الذهن ثم يظهر إلى الوجود باليد والعين والإرادة مستوحياً تزييناته ليس من الطبيعة، بل من الروح الإنسانيّة .

وقد يكون الحرف العربي هو آخر جدار نستند إليه تشكيلياً وفنياً، قبل أن تبلعنا دوّامات العولمة والحداثة من خلال الخطوط الحديثة التي ظهرت في الحاسوب بسبب انعكاس حدة المفارقة ما بين القواعد الكلاسيكية والأساليب التطويرية الحديثة.

فالاهتمام بالمظاهر الجمالية والفنية تعتبر من الكماليات لبعض الناس بينما نجد أنها من ضروريات الحياة للآخرين. وإن الإنسان المثقف يدرك الجمال ويتذوقه أكثر من زميله غير المثقف، ولو أننا حاولنا أن نتصور حياتنا خالية من الفن (الموسيقى





برنار نويل

والتصوير والرسم والخط والغناء والمسرح وغير ذلك من الفنون) لرأينا الحياة قد فقدت كل قيمتها وأصبحت لا لون ولا طعم لها، وكلما ارتقت هذه الأنواع من الفنون زدنا استمتاعاً بالحياة واغتباطاً بها واطمئناناً لها وارتياحاً فيها، وهذه نقطة أخرى في صلة الفن بالحياة الاجتماعية، إذ إن الفن مظهر من مظاهر الحضارة ودليل من دلائل ازدهارها لأنه مقياس درجة الرقي ـ فكلما ارتقت فنونها اعتبرها أبناؤها من الضروريات، ومما لا شك فيه أن حاجة مجتمعنا الحديث إلى الفن تزداد كل يوم لما نلاحظه من تقدم ورقي ورخاء وأمن وأمان وحرية.

وإذا كانت العبقرية العربية قد تجلت قبل الإسلام على مستوى المشافهة بحيث صار الشعر العربي مثلاً هو ديوان العرب, وقد كان يعتمد في جانب كبير منه على الحفظ والذاكرة، فإن الإسلام استطاع نقل هذا العشق لمواويل اللغة العربية من المشافهة إلى الكتابة، حيث أسند الإسلام للغة العربية وكتابتها دوراً رائداً، فاعتبر هذه اللغة مقدسة باعتبارها كلام الله فتجلت مآثره بنقل هذا العشق من مستوى المشافهة إلى مستوى الكتابة، وهنا كمن المصدر الأول للاهتمام الفائق بالخط العربي وبتطوره.

فهل يستطيع الحرف – هذا الكائن النبيل – أن يصد فوضى الشخبطة ودعاة الحداثة والمهرولين وراء مبدأ التغيير هؤلاء الذين يجمعون النفايات ويعرضونها على الناس في المعارض المحلية والعالمية بدعوى التطوير والتجديد وما يصاحبها من مصطلحات ومرادفات فالحرص على مدى قدرة الفنان العربي والمسلم على تفجير طاقات الجمال داخل الحرف ومنحه أبعاداً

أخرى عديدة هي من الأولويات المهمة التي تقع على عاتق الفنان وهي جزءٌ هام من رسالته التنويرية لهذا الفن الجميل.

فالروحانية والشاعرية ميزة هامة وأساسية عند الخطاط والفنان خالد الساعي فهو يعشق الخط ويتسامى معه إلى أعلى درجات الحب والانعتاق فنجد لديه الحروف متعانقة متراصفة وتبوح بعوالم شفافة في غاية الروعة، حيث لا نراه يتعامل مع أعماله من الناحية الحرفية وحسب، بل يجعل من لوحاته وخلفياتها حقلاً غنياً بالألوان والنقوش والتفاصيل التشكيلية والتي يضمنها هالات شفافة تتراءى من الخلف لتحجب الفراغ المترامي عبر حقل مليء بالأبجدية المنمقة.

ويستعيد في كل حواراته قول الشاعر الفرنسي برنار نويل: «ما من لغة تملك خطاً تشكيلياً يرتبط معناه بالشكل فيه كاللغة العربية».

والفنان والخطاط خالد الساعي يعد واحداً من أهم الحروفيين العرب، الذين يمزجون ما بين الكلاسيكية الصارمة وما بين الأسلوب الحداثي في تطوير اللوحة الخطية، إضافة إلى الأبعاد الفنية الجميلة التي تتداخل مع اللوحة عبر التدرجات اللونية التي تكسب اللوحة ألقاً وحيوية.

ولا يقتصر إبداعه في تجلّيه الرفيع على مستوى جماليات الخط وموسيقيته وإيقاعه، بل هو أيضاً عملي في موضوعه على المستوى النظري من حيث فهمه العميق للخلفيات الروحية والفلسفة الصوفية للخط العربي، حيث اختير ضمن أفضل ١٠ خطاطين في العالم.

ويؤكد الخطاط الساعي أنه ليس مع أولئك الفنانين وخاصة العرب المقيمين في أوروبا في استعمال قيمة الحرف أو الكتابة أكثر من الخط، كونهم يستوحون من روح الكتابة النص وليس من قاعدة الخط، للهروب من قوة الخط أو إلى الناحية التصميمية للخط، وهذا يلغي الإبداع، ويحوله إلى حرفة. فهو ضد وجهة النظر هذه، لكنه مع الحرف كقيمة إبداعية كلاسيكية. وهو قادر كذلك على أن يعبر خارج السياق الذي كان فيه. وكأمثلة على ذلك نرى اليوم نوعاً من السريالية الجديدة مستندة إلى السريالية القديمة كجذور وكقاعدة وكتأسيس لكن لها قراءاتها الثانية للمستقبل، كما لا يمكن أن تكون لغة الشعر هي ذاتها التي قالها المتنبي أو هي ذاتها لغة الشعراء الجاهليين أو حتى

الخط هو الكتابة الموزونة التي تعبر عن فكر معيّن، لكنه ليس تعبيراً رمزياً مجرداً فقط، وإنما هو أيضاً تعبير جمالي مدهش يصوِّر القيم الدينية والاجتماعية والأدبية في أبهى حلة وأجمل منظر

الفنان والخطاط خالد الساعي يعد واحداً من أهم الحروفيين العرب، الذين يمزجون ما بين الكلاسيكية الصارمة وما بين الأسلوب الحداثي في تطوير اللوحة الخطية، إضافة إلى الأبعاد الفنية الجميلة التي تتداخل مع اللوحة عبر التدرجات اللونية التي تكسب اللوحة ألقاً وحيوية

ما قبل ذلك لأن مفردات الحياة تغيرت في عالم أصبح مفضوحاً، وقد عبّر عن قدرة الحرف في أن يعيش مناخات أخرى غير المناخ الكلاسيكي، وهذا إثبات على أن الحرف ثري وباستطاعته القيام برحلات مختلفة عن الرحلات التي يقوم بها في شكله التقليدي، لكن بكل الأحوال يجب أن يستند الفنان الذي يعتمد الحرف على تأسيس قوي جداً. هذا يذكِّرني بمثل ما حكي في العهد العباسي من أن الجاحظ ذهب واحفظ ألف بيت من الشعر ثم انسها. هذا ما يسميه المنسي الفعال الذي يرجع في إعادة نفسه بصياغة أخرى وبلا إملاءات. وهكذا عندما تكون مؤسساً كلاسيكياً بشكل قوي تستطيع أن تستثمر الشكل أو الخيال لا ملك رصيداً جيداً لفهم الحرف ستكون رسالته بلا شك ضعيفة وغير قادرة على التعايش.

لذلك فالفنان والخطاط خالد الساعي أشبه بنحلة دائبة التجوال بين أزهار الحدائق تحمل رحيق الفن وشهد الإبداع، وحبيبات اللقاح الحضاري الداعية إلى التآلف والتفاعل المنتج، والمنفتح على شتى الاتجاهات الإنسانيّة والتي تمتزج مع الشعور الإنساني الحي لكل الشرائح والمذاهب.

وإذا نظرنا إلى مسمّى الحروفية فالخطاطون بمجملهم حروفيون لأن أداتهم الحرف الذي يبنون من خلاله الكلمة والمبنى إلا أن الحروفية كمدلول اصطلاحي تسمية تطلق على الفنانين الذين استفادوا من الكتابات أو الحروف العربية كأدوات أو عناصر لبناء أعمالهم التشكيلية. ويرى أن الاختلاف بينهم واضح وجلي، إذ إن للخطاط معاييره الخاصّة لبناء الخط وهذا لا يفعله الفنان التشكيلي والذي يمتلك معاييره الخاصة أيضاً، وكلا الطرفين يختلفان عن بعضهما ولكن إذا تعمقنا نجد أن من المفروض أن يكون هناك تلاق بل تلاحم في التوجهات دون خلاف بينهما والعمل في الإطار الفني يدفع باستمرار للاشتراك والتوحد، وإذا عنينا بالخط العربي الكتابة التبليغية فلا بد أن نميّز بين العمل الفني المنجز بواسطة الكتابة والأمور الأخرى.

فقد قام هذا الفنان بجولات عديدة ناجحة في كل من أوروبا وأمريكا، وكانت له فيها محطات احتضنت أعماله وطروحاته الجديدة في فن الخط العربي، حيث لاقت إقبالاً ملحوظاً من الجمهور



الأمريكي خاصة على تجربته المتميزة التي رافقتها محاضرات وورش شكلت إضاءات لافتة إلى هذا الفن الأصيل في ظروف استهدف فيها العرب كوجود ثقافي وبنيان فكري وحضاري، الأمر الذي فتح قنوات للحوار وجسراً للعبور والتفاعل مع ثقافات الآخرين.

لم يهدأ خالد الساعي ولم يتوقف عن العطاء الإبداعي بل كانت له جولات جديدة، حيث توّج في منطقة الخليج العربي فحلَّ ضيفاً عزيزاً على المرئي والمسموع في دورته السادسة، عرض فيها آخر إنجازاته في تجربته الحروفية الغنية بالتألق والانبهار مبرزاً فيه أسلوبه الجميل وتقاناته المستقاة من الموروث التقني بشقيه الخطي والتصويري، فكانت مدينة الخبر في المملكة العربية السعودية محطة أخرى لعروضه في صالة إنما (inmagallery) رافقتها ورش تعريفية امتدت ظلالها إلى مدارس الظهران الأهلية والجهات المهتمة فيها، وفي حدث فني بارز عرض الخطاط والفنان خالد الساعي عام ٢٠٠٣م بقاعة (العدواني) في ضاحية عبد الله السالم بمدينة الكويت، وبدعوة من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أعمالاً رائعة من الشعر العربي، وبعض الأعمال المستقاة من المناخات الشرقية والمقامات البصرية والموسيقية، وقدّم فيها -كعادته- ورشاً فنية، وكانت له محاضرة في جمعية الكويت للفنون التشكيلية في حَوَلِّي بعنوان «الحروفية والهوية» تطرق فيها إلى مشروعية اللوحة الحروفية ولوحة الخط العربي المعاصرة وتحديات الحداثة وإملاءات الموروث والأصالة -وأعقب تلك المحاضرة الموثقة بعروض السلايد جدلاً ونقاشاً واسعين، أثرى فيها خالد الساعي الجمهور والمختصين وأعطى جرعات من الأمل بإمكانية التطوير والخروج بأعمال ركيزتها الحرف العربي توازي قمم أعمال التشكيليين المحدثين، إضافة إلى كيفية تطوير مفاهيم تناول العمل الخطي الحديث وأسلوب قراءته.



وكانت آخر محطة من محطات الساعي الخليجية في جرين آرت جاليري Green art gallery بمدينة دبي في دولة الإمارات العربية المتحدة بتاريخ ١٧/ ١ / ٢٠٠٤م، حيث قدّم فيها آخر إنتاجاته في نسيج عالي التقنية ورفيع الأداء والدقة في معرفة خفايا وأسرار فني الرسم والخط على حد سواء.

ولخالد الساعي لغته الخاصة في الحروفية لأن الحرف عنده مفهوم مفتوح، وعالم لا ينتهي. كذلك فهو مؤمن بالحرف وبقدرته على محاكاة الواقع والطبيعة والشعر وقد نهلت الأعمال المعروضة من معين الشعر العربي الأصيل كشعر المتنبي، وابن الفارض، وأدونيس، ومحمد صارم، وغيرهم كما نهلت من موسيقى في الحي والمقامات الشرقية كالنهاوند والراست، وبعض الأعمال ذات المفاهيم الجدلية كالثنائيات والثلاثيات التي لا تخلو من إشارات فلسفية ومعرفية عميقة وبعض الأعمال كانت كالسجاد والبسط والخزفيات في جمل بصرية غنية دعت إلى فتح المنتج البصري الشرقي بأكمله وإعادة نسجه بنول القصب وسداة الضوء والشيء اللافت للنظر في تجربة خالد الساعي أنها لا تقف عند حدود، فهو باحث دؤوب في مجالات الفنون والعلوم، وداعٍ دائماً إلى فتح الحواس لتقبل الجمال، والحوار مع الثقافات الأخرى على أرضية صلبة من الدراية والثقة والمعرفة.

المراجع:

مجلة الصدى- مجلة الحياة التشكيلية- جريدة القبس الكويتية تاريخ ١٢/ ٥/ ٢٠٠٧م فهد المطيري ومحمد النبهان- صنعتنا الخطيّة. تأليف، محيي الدين سرين، ترجمة: مصطفى حمزة، دار التقدم والنشر، سوريا- مجلة حروف عربية. الخط العربي وفلسفة التأصيل الجمالي والتفريع الفني- د/ بركات محمد مراد، العدد ١٢/ ٢٠٠٤م ندوة الثقافة والعلوم. دبي، الإمارات العربية المتحدة- الزخارف الكتابية، فوزي سالم عفيفي مكتبة محمود طنطا جمهورية مصر العربية.



التجديد العروضي

غنى التجربة في شعر باكثير

د. وليد إبراهيم قصّاب

يتسم شعر باكثير بشكل عام بالسلاسة والتدفق، وبالوضوح وقرب المأتى، وقد تنقصه أحياناً الفنية العالية، ويبدو بعض منه أقرب إلى النظم منه إلى الشعر، ولكننا لن ننسى أن كثيراً مما بين أيدينا من شعر باكثير هو مما جُمع من مسوداته وأوراقه التي حملت مشروعات لقصائد لم يتح للشاعر أن يُنضجها أو ينقّحها، فكثر فيها التصحيف والتحريف والكسور.

كما أن باكثير شغل على ما يبدو، ومنذ مطلع تجربته الشعرية بالتجديد، ولا سيما التجديد العروضيّ الموسيقيّ لأسباب سنأتي على ذكرها، ولعل هذا الاشتغال الواضح على التجديد والتجريب شغله في بعض المواطن عن التحليق والإبهار.

دوافع التجديد عند باكثير:

تهيأت لباكثير مجموعة من العوامل الذاتية والخارجية التي دفعته في طريق التجديد العروضي، وأعانته عليه، ومن ذلك:

١ـ تمكن الشاعر من أدواته العروضية تمكناً قوياً منذ بدايات حياته الشعرية كما سنرى بعد قليل عند ما نعرض لتجربته الشعرية في دواوينه المطبوعة والمخطوطة مما يدل على أن هذا الشاعر لم يلج عالم الشعر إلا بعد أن أتقن أدواته إتقاناً تاماً، ومنها الوزن والقافية بأشكالها المختلفة وهما أساس الشعر يقول ابن رشيق: «الوزن أكبر حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها بالضرورة»(١).

٢ـ اطلاع باكثير على الأدب الإنجليزي؛ فقد درسه، وتخصّص فيه، مما أتاح له قراءة إنتاج شعرائه، وتعرّف تجاربهم، وما يتمتع به هذا الشعر من حرية في استعمال الوزن والقافية، أو طرحهما والتخفف منهما، على نحو لم تكن تعرفه القصيدة العربية إلا نادراً؛ إذ على الرغم من معرفة الشعر العربيّ عبر رحلته الطويلة ضروباً غير قليلة من التجديد الموسيقي ظلت القصيدة التراثية الموزونة المقفاة على قافية واحدة هي النموذج المهيمن.

٣ـ وفي أثناء دراسة باكثير لهذا الأدب الإنجليزي الذي فتح أمامه آفاقاً جديدة، تعرض لتجربة شخصية شحذت عنده روح التحدي وقوّت عزيمته على التجديد والخروج على النمطيّ السائد. تلك التجربة هي اصطدامه مع أستاذه الإنجليزي الذي كان يسفّه تجربة الشعر العربيّ ويزعم أن اللغة العربية لا يمكن أن تتسع للشعر المرسل الذي يكتبه الشعراء الإنجليز، فأجابه الطالب باكثير بأنه لا يوجد ما يحول دون إيجاد هذا الضرب من الشعر في اللغة العربية(٢)، وعندما

اطّلاع باكثير على الأدب الإنجليزي؛ فقد درسه، وتخصّص فيه، مما أتاح له قراءة إنتاج شعرائه، وتعرّف تجاربهم، وما يتمتع به هذا الشعر من حرية في استعمال الوزن والقافية، أو طرحهما والتخفف منهما، على نحو لم تكن تعرفه القصيدة العربية إلا نادراً

على الرغم من أن شعر باكثير مغموس بالروح الغنائية، إلا أنه كثيراً ما يمزجه بالنزعة الدرامية القصصية، كما في قصيدة «مأساة يهودية أسلمت في عدن» التي تحكي قصة جميلة عن يهودية

نهره الأستاذ الإنجليزي وسفّه رأيه، تيقظت في الطالب روح التحدي، وعكس ذلك في تطبيق عمليّ فراح يمارس ذلك بالترجمة أولاً فترجم «روميو وجوليت» لشكسبير عام (١٩٣٦) بالشعر المرسل أي المتحرر من القافية ولكنه موزون، ومن نموذج ما جاء في هذه المسرحية:

روميو: قسماً بغرة ذلك الوجه المباركِ
إذ يتوّج بالسنا الفضيِّ هاماتِ الشجرْ
جوليت: أقسمْ بغير البدر هذا الكائنِ الجمِّ التقلُّبْ
إني لأخشى أن يكون هواك مثلَهْ
متغيِّراً في كل شهرٍ ما له أبداً على حال ثباتُ (٣)

فمن الواضح أن هذا المقطع قد بني على تفعيلة الكامل «متفاعلن» ولم تتساو التفعيلات في جميع الأسطر وتحررت الأسطر الخمسة من القافية الموحدة وهو نموذج أقرب إلى ما اصطلح على تسميته فيما بعد بالشعر الحرّ، وكان باكثير يسميه الشعر المرسل.

وقد استخدم باكثير في ترجمته هذه المسرحية تفعيلة المتدارك كذلك.

ثم كتب في العام (١٩٣٨) مسرحية «أخناتون ونفرتيتي» واعتمد في كتابتها على تفعيلة بحر واحد هو المتدارك.

٤ – وإلى جانب هذه التجارب التجديدية الكثيرة في عروض الشعر وموسيقاه كانت تجربة الشاعر «محمد علي لقمان» صديق باكثير الحميم، وكان يعدّه في مقام أستاذه، ولا يُستبعد تأثره به، وهو يشير في أبيات كتبها على ما يبدو رداً على رسالة وصلته من صديقه إلى تجديده العروضي قائلاً:

رأيت رسائلك الوافيــهْ
عقوداً من الدرر الغاليهْ
فشعرٌ رقيقٌ أسير القوافي
وشعرٌ طليقٌ بلا قافيــهْ
أفادت أخاكم علومَ الحياة
لوَ انّ لَه أذناً واعيــهْ (٤)

وواضحٌ أن باكثير يشير في هذه الأبيات إلى أن لقمان يجدّد في العروض، وهو يكتب شعراً «أسير القوافي» و«شعراً طليقاً» متحرراً من القافية.

غنى التجربة العروضية عند باكثير:

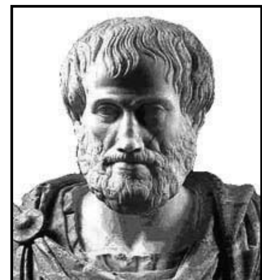
علي أحمد باكثير شاعر متمكن من علوم العربية تمكناً راسخاً، فقد تلقى تعليمه في مدينة «سورابايا» في إندونيسيا، حيث ولد بعيداً عن وطنه الأصلي حضرموت، ودرس في إحدى المدارس العربية الإسلامية هناك، ثم أرسله والده وهو في سن العاشرة إلى مدينة «سيئون» بحضرموت وطنه فأكمل هنالك تعليمه حيث تعهده بالرعاية عمه العلامة الشيخ «محمد بن محمد باكثير» ثم استكمل دراسته في مدرسة النهضة العلمية بـ «سيئون» وتخرج فيها بتفوق جعله أهلاً لأن يعين مديراً لها عام (١٣٤٥هـ/١٩٢٦م) أي وهو لا يزال ابن ستة عشر ربيعاً، إذا صحّ ما ذكر من أن سنة ولادته كانت سنة (١٩١٠م).

وقد تألق الفتى «علي باكثير» في علوم العربية من نحو وصرف وعروض وأدب وبلاغة وغير ذلك، وبدأ ينظم الشعر وهو لا يزال فتى في الثالثة عشرة من عمره (٥)، وله قصيدة في رثاء زوجة أبيه كتبها في هذه السن (٦).

ويبدو تمكن باكثير العروضي واضحاً منذ شعره المبكر، وهو ديوان «أزهار الربا في شعر الصبا» وهو يمثل ما كتبه باكثير في حضرموت عندما عاد إليها من إندونيسيا، يمثل الشعر الذي كتبه ما بين (١٩٢١–١٩٣٢) أي وهو صبي ما بين الحادية عشرة أو الثانية عشرة إلى العشرين أو الثانية والعشرين.

وإن الباحث ليأخذه العجب، ويكن تقديراً عظيماً لهذا الفتى الذي يشف شعره منذ هذه الفترة المبكرة جداً عن نبوغ واضح، وعن شاعرية فذة وعن طبع متدفق سيّال يقذف الشعر كما ينقذف الماء من قنة جبل عالٍ. ويلاحظ غنى المادة العروضية التي قام عليها شعر هذه المرحلة المبكرة من حياة الشاعر، فقد استخدم باكثير – وهو في هذه المرحلة المتقدّمة – أغلب بحور الشعر العربيّ ما كان منها متداولاً وما كان منها قليل التداول، باستثناء بحرين أو ثلاثة.

ونجد مثل ذلك في ديوان «سحر عدن» الذي يمثل المرحلة الثانية من حياة باكثير، وهو شعره في عدن التي قدم إليها من حضرموت عام (١٩٣٢م) وأقام فيها حوالي عشرة أشهر، وقد أنتجت هذه الفترة قصائد هذا الديوان «سحر عدن وفخر اليمن».


أرسطو


شكسبير


محمد علي لقمان


عبد الرحمن بدوي

وتبدو قصائد هذه المرحلة أكثر نضجاً وفنية من قصائد المرحلة السابقة على الرغم من عدم افتقاد قصائد مرحلة حضرموت «أزهار الربا» النضج كذلك، لا سيما وأن الشاعر كان في تلك المرحلة فتى لما يبلغ العشرين بعد.

ولكن نبوغ باكثير بدأ يتوهج، وراحت شاعريته تتفتح يوماً بعد يوم؛ إذ إن هذه الشاعرية قد قامت في الأصل على أسس راسخة مكينة، قوامها: موهبة عارمة، وثقافة عربية أصيلة، واطلاع عميق على التراث، وخبرة حياتية اكتسبها من سفره وترحله عبر البلدان، وما عاناه من مكابدات وأشواق جعلت شعره متوقداً بالعاطفة والمشاعر الجياشة.

والتجربة الشعرية في «سحر عدن» بدت لي أعمق وأنضج وأكثر غنى بالتجارب والأفكار، وبدأت تتضح فيها ملامح يسيرة للتجديد الموسيقي والخروج قليلاً على العروض المألوف، وبدأ باكثير يتفنن أكثر من المرحلة السابقة في استثمار طاقات العروض الخليلي، وتفتيق جوانب إيقاعية فيه.

ففي قصيدة نظمها في رسم صديقه الحميم حمد علي لقمان (٧) نجد تشكيلاً عروضياً جديداً، فهو ينوع فيها في القوافي، ولا يلتزم فيها عدداً واحداً من التفعيلات، ولا وزناً واحداً، وقد تبدو - لمن اعتادت أذنه الإيقاع العروضي المألوف - مضطربة الوزن، غير منسجمة التفعيلات، ولكنها - فيما يبدو - محاولة للخروج على الأوزان المألوفة:

تبدأ القصيدة بهذين البيتين:

أيـهـا الـرسـمُ تكلَّمْ
مـا الذي يمنعُك التكلُّمـا
ولمـــاذا تـتـبـسَّــمْ
ويك منْ علَّمك التبسُّما؟

ومن الواضح أن الشطر الثاني في كلٍّ منهما أطول من الأول، فالشطر الأول مكوّن من «فاعلاتن + فاعلاتن» ولكن الشطر الثاني مكون من ثلاث تفعيلات هي «فاعلاتن + فاعلات + فاعلن» وكذا البيت الثاني، ممّا يدل على أن هذه القصيدة أقرب إلى القصيدة التفعيلية، والأدق - عندئذ - كتابتها على شكل سطور متتالية:

أيها الرسمُ تكلَّمْ
ما الذي يمنعُك التكلُّمـا
ولماذا تتبسَّـمْ
ويك منْ علَّمك التبسُّما؟

وإذا كان باكثير قد بدأ قصيدته بتفعيلة الرمل (فاعلاتن) فإنه لا يلتزمها في جميع القصيدة، بل ينتقل إلى تفعيلات أخرى، فقول باكثير:

قل لي أما تتعبُ؟
من ألوف البسماتِ
تجدُّ أم تلعبُ
إذ تجيل النظراتِ؟

أربعة أسطر، وقد نوع باكثير الوزن فيها، فالسطر الأول قام على تفعيلتيْ «مستفعلن + مستفعلن» ولكنه انتقل في الثاني إلى «فاعلاتن + فاعلاتن» وجاء السطر الثالث كالأول، والرابع كالثاني، ولذلك فإن من الخطأ كتابة هذا المقطع على شكل الشطرين؛ لأن من غير المعقول أن يكتب الشاعر بيتاً شطره الأول من بحر وشطره الثاني من بحر آخر.

وتمضي القصيدة على هذه الشاكلة:

أشـرق الـنـادي بنورك
فـاعـلاتـن - فاعلاتن
فغدوتَ البدرَ وهو الفلكُ
فعلاتن - فاعلاتن - فعلن
قل لنا بوركت يا رسمو بوركْ
فاعلاتن - فاعلاتن - فعلاتن
بشرٌ لاح لنا أم ملكُ؟
فعلاتن - فعلاتن - فعلن
أردت (٨) أن تحكي
مستفعلن + فعلن
فخر نا القمان منْ جاز البيانا
فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلاتن
فـــارجـــعْ إلى مـكّـي
مستفعلن + فعلن

وهكذا تمضي هذه القصيدة على الطريقة التفعيلية، وقد مزج فيها باكثير بين بحرين هما الرمل والرجز، ونوّع فيها في القافية. وعلى الرغم من أن هذا الانتقال من بحر إلى بحر لم يبدُ في القصيدة مسوّغاً لا فنياً ولا موضوعياً، فإنه يعد محاولة مبكرة جداً للخروج على العروض الخليلي، وكتابة قصيدة مما أصبح يعرف فيما بعد بـ «الشعر الحر» أو «شعر التفعيلة».

وإذا عرفنا أن هذه القصيدة قد كتبت سنة (١٩٣٢م) أي قبل ما يسجّل لبدر شاكر السياب ونازك الملائكة بخمسة عشر عاماً تقريباً، فإننا نستطيع أن نسجّل ريادة واضحة لعلي أحمد باكثير في كتابة شعر التفعيلة.

والواقع أن في ديوان «سحر عدن وفخر اليمن» هذا الذي كتب كما عرفت - في مرحلة مبكرة جداً من حياة باكثير تعود إلى عام (١٩٣٢م) - أكثر من قصيدة يبدو فيها التلاعب العروضي، ومحاولة النظم على ضرب من التشكيل العروضي الجديد، فقصيدة «الحب والموت» (٩) بنيت على «فاعلن - فاعلاتن»:

نسفَ اليأس نفسي
بعد موت حبيبي
كلَّ حين لذكرا
هُ لظىً في جنوبي
نارها في فؤادي
دائماً في شبوب
آه أوَّاهُ يا ر
باه بـرِّدْ لهيبي
ربّ فرِّج همومي
ربّ واكشف كروبي

وهو على ما يبدو – معكوس بحر المديد، وهو بحر مهمل، وقد سمّاه بعض العروضيين «الممتد» أو «الوسيم» (١٠) وقد أتى به في هذه القصيدة منهوكاً.

وعلى الرغم من أن شعر باكثير مغموس بالروح الغنائية، إلا أنه كثيراً ما يمزجه بالنزعة الدرامية القصصية كما في قصيدة «مأساة يهودية أسلمت في مدن» التي تحكي قصة جميلة عن يهودية تركت دينها ودخلت في دين محمد صلى الله عليه وسلم، ثم ما تعرضت له من الغدر والخذلان على يديْ من التجأت إليه فراراً بدينها، مما جعل اليهود يمسكون بها ثانية (١١).

ويمثل ديوان «من وحي ضفاف النيل» ما كتبه باكثير من الشعر في مصر، حيث ذهب إليها في رحلته الأخيرة عام (١٩٣٤م) وأقام فيها إقامته الدائمة إلى أن وافاه الأجل عام (١٩٦٩م).

نضجت تجربة باكثير في مصر نضجاً واضحاً واتسعت أغراضها وطرائقها؛ فقد وجد الرجل في مصر الأمان والاستقرار، ووجد البيئة الثقافية الغنية، فاحتك بكبار أدباء العربية يومذاك، واطلع على تجارب المدارس الأدبية المختلفة، وعلى إبداع دعاة التجديد الحاملين لواءه من المتأثرين بالثقافات الأجنبية، ولا سيما المدرسة الرومانسية الثورية التي تجلّت تأثيراتها العميقة في أدباء المهجر، وفي مدرسة أبولو، ومدرسة الديوان، وغير هؤلاء وهؤلاء.

ونجد في ديوان «من وحي ضفاف النيل» وهو شعر المرحلة المصرية مادة عروضية غنية متنوعة؛ إذ يبدو تمكن باكثير من عروض الشّعر العربي، ووفرة المادة الموسيقية التي يستثمرها.

كما يبدو واضحاً حرص باكثير على التنويع الموسيقي، وعلى الابتداع والتجديد، والتصرف في الإيقاع، والخروج على المألوف.

والجزء الثاني من هذا الديوان المجموع كله قصائد تتجه إلى التحرر من ضغط القافية الموحدة، فنجد ظاهرة التنويع في هذه القافية، حيث تتحول القصيدة أحياناً إلى مقاطع ثنائية، أو ثلاثية، أو رباعية.. من ذلك مثلاً قصيدة «أغنية النيل» (١٢) وهي من شعر المرحلة المبكرة (١٩٣٤م) وقد بنيت على مجزوء الرجز أو منهوكه، وهي ثنائية المقاطع:

يا جسر إسماعيلْ
بوركتَ من جسرِ
أنت سوارُ النيلْ
رُصِّعَ بالدُّرِّ
حلا به وازدان
معصمُه الناعمْ
كأنه وسنانْ
بالأملِ الحالمْ.... إلخ

وقد يبالغ في الخروج على العروض المألوف؛ فهو مثلاً يبني قصيدة «طال انتظاري» (١٣) بناءً غنائياً شبيهاً ببناء الموشحة، وهو لا يكتفي فيها بالتنويع في القافية، بل ينوّع فيها في البحور، وفي عدد التفعيلات، يقول:

طال انتظاري
عزّ اصطباري
أواه يا ساعة المزار
يا حرّ ناري من انتظارِكْ

وهو مقطع من أربعة أشطر، ثلاثة أشطر منه على روي الراء المكسورة، ثم يُخْتَم المقطع بشطر رابع يشبه القفلة، وهو من روي آخر (الكاف الساكنة) ولكن الملاحظ عدم وحدة البحر فيها، فالشطران الأولان من الرجز، والشطران الثالث والرابع من مخلّع البسيط (مستفعلن / فاعلن / فعولن).

ولكن الشاعر لا يلتزم هذا النظام في المقطع الثاني من القصيدة، فهو يقول:

هل أوقف الدهر عن مسيرهْ
فلم يحنْ موعدُ الحبيبِ
فما لِذا الماء في خريرهْ
يجري إلى حقله القريبِ
فيشتفي الحقلُ منه رَيّا

وهو مقطع ثانٍ من خمسة أشطر كلها من مُخلّع البسيط، بما فيها الشطر الذي يقفل به المقطع، ولكن تنوع فيها الروي، فالشطران الأول والثالث على روي، والثاني والرابع على روي آخر، والخامس القفلة على روي مختلف كذلك.

وتمضي القصيدة المكونة من ثلاثة عشر مقطعاً على هذا النظام، يعاد بعد كل مقطع المقطع الأول نفسه: «طال انتظاري...»

وما لهذا النسيم طلْقا
يسري إلى الأيكِ والغصونِ

يــزور   أحبابه   ويَلْقَـى

فماوقوفُ الزمانِ دوني؟

ولم يَعُقْ عن سواي لقيا

طـــــال انــتــظـــــاري

عــزّ اصـطـبـــــــاري

أواه يا ساعة المزار

يا حرّ ناري من انتظارِكْ

ولكن مقاطع القصيدة المكونة من خمسة أشطر لا تمضي على نظام واحد فحيناً يأتي المقطع على النسق السابق فيكون الشطر الأول والثالث على روي، والثاني والرابع على روي مختلف، والخامس على روي آخر، وتارة تأتي أربعة أشطر من المقطع على روي واحد، والخامس على روي مختلف.

تجربة الشعر الحر:

لم يمارس باكثير كتابة الشعر الحر في غير شعره المسرحي إلا في قصائد معدودة ويبدو أن نظام القصيدة الموزونة المقفاة بتصرفات باكثير الكثيرة، وتوسعه في حرية استعماله: مجزوءاً، ومنهوكاً، ومشطوراً، ولجوئه إلى المهمل أحياناً، واعتماده على التنويع في القوافي وعلى التشطير والتخميس وغير ذلك من التصرف العروضي في نظام القصيدة العمودية – استطاع أن يحقق لباكثير القدرة على التعبير عن تجاربه الكثيرة المتنوعة، واستجاب لمتطلبات فنه على النحو الذي يريد.

ولذلك لا نجد لقصيدة الشعر الحر – في غير شعره المسرحي – إلا حضوراً يسيراً لا يكاد يذكر. ويبدو أن باكثير لم يجد حاجة إلى استخدام نموذج الشعر الحر إلا عندما دفع إلى عالم المسرحية الشعرية: ترجمة أو تأليفاً.

في ديوان «من وحي ضفاف النيل» قصيدة تفعيلية، صنَّفها الدكتور محمد أبوبكر حميد، جامع شعره، في جزء الأناشيد، وهي بعنوان «اسلمي أرض الكنانة» وهي مبنية على تفعيلة الرمل «فاعلاتن» منها:

اسلمي أرض الكنانةْ

اسلمي أرض الجدودْ

لك في الشرق وفي الغرب مكانَهْ

ولَك الأفلاكُ تجري بالسعودْ

موطنٌ قال له الرحمنُ كن مهدَ الحضاراتِ فكانَهْ

وكن المثوى لشعبٍ ماجدِ الآباء جبارِ الجدودْ

في الوجود

همُّه أن يسودْ

للمليكْ.. للوطنْ.. للّواءْ

نحن جندٌ للفداءْ (١٤)

وهي قصيدة لم يذكر تاريخها، ولكنها فيما يبدو تعود إلى ما قبل خمسينيات القرن العشرين فهي تشير إلى العهد الملكي في مصر.

ويشير الدكتور عبده بدوي إلى أنه وجد بين أوراق باكثير الخاصة قصيدة كتبها الشاعر يندِّد فيها بسياسة فرنسا تجاه سوريا ولبنان، وهي تعود إلى أربعينيات القرن العشرين (١٩٤٥م) وقد أرسلها من المنصورة التي كان يعمل فيها إلى صحيفة «أخبار اليوم» في القاهرة وقال إنها قصيدة من الشعر المرسل وهي تقوم على تفعيلة المتدارك وتتنوع فيها القافية وهي قصيدة نظمية ضعيفة ومنها المقطع التالي:

اذهبي عنا بثقافتك الخانعة

إن في الدنيا غيرها لثقافات حرة واسعة

ويلها! أ أرادت فرض ثقافتها بالسلاح؟

فلنحطم ثقافتها والسلاح معا!

ويلها! أ أرادت فرض مصالحها بالسلاح؟

فلنحطم مصالحها والسلاح معا!

يا لسخرية الأيام (١٥)

وهناك قصيدة تفعيلية طويلة عثر عليها الدكتور محمد أبو بكر حميد بين أوراق باكثير، وقد كتبت بعد هزيمة (١٩٦٧م) وألقاها في أحد مؤتمرات الأدباء العرب وعنوانها «إما نكون أو لا نكون» وقد بنيت على تفعيلة الرجز «مستفعلن» وهي أكثر نضجاً من القصيدة السابقة، ومنها:

غداً بني قومي وما أدنى غدا

إما نكون أبدا

أو لا نكون أبدا

إما نكون أمةً من أعظم الأممْ

ترهبنا الدنيا وترجونا القِيَمْ

ولا يقال للذي نريد: لا

ولا يقال للذي نأبى: نعمْ (١٦)

وقد سبق أن أشرنا إلى قصيدة «رسم حمحة على لقمان» المنشورة في ديوان «سحر عدن وفخر اليمن» (١٧) وقلنا إنها أشبه بشعر التفعيلة وليست قصيدة عمودية كما أثبتت في الديوان وهي تعود إلى عام (١٩٣٢) وهي عندئذ – إذا نسبناها إلى نظام الشعر الحر – أو المرسل كما كان يحلو لباكثير أن يسميه – تعد أقدم محاولة في هذا النموذج من الشعر، وتعد هي تجربته الأولى مع الشعر الحر، وإن كان باكثير نفسه لم يُلقِ إليها بالاً، ويعد تجربته في «الشعر المرسل» أو الحر قد بدأت مع المسرحية الشعرية عام (١٩٣٦).

ريادة الشعر الحر:

إذا تجاوزنا الكلام على أهمية هذه الحركة، والإضافة التي

قدمتها إلى الشعر العربي، وتوقفنا عند قضية الريادة، فإن الحق الذي يبدو لنا أن من الصعب إسناد الريادة في هذه الحركة إلى شخص بعينه. لقد طال الجدل حول أول من كتب شعراً حراً -شعر تفعيلة- وظل شائعاً إلى عهد أن السيّاب ونازك الملائكة هما رائدا هذا الشعر، حيث نشرت في منتصف الأربعينيات من القرن العشرين (١٩٤٧) قصيدة «الكوليرا» لنازك، و«هل كان حباً؟» للسيّاب، وكان لهاتين القصيدتين تأثير كبير، إذ قلدهما كثيرون وانطلقت حركة الشعر الحر بعد ذلك عنيفة ضارية تتحدى القصيدة التراثية العربية، وتحاول إزاحتها عن الدرب.

ولكن البحث الأدبي بدأ يعيد النظر في هذه الريادة بعد أن اكتشفت تجارب تعود إلى أقدم من هذا التاريخ بكثير.

لقد رأينا باكثير مثلاً يكتب في عام (١٩٣٢) قصيدة «رسم محمد علي لقمان» على نمط التفعيلة حيث استعمل تفعيلتيْ الرمل والرجز «فاعلاتن/مستفعلن» وهي قصيدة لم يلتفت إليها أحد ولعل باكثير نفسه لم يكن مهتماً بها.

ويذكر الدارسون أن أول محاولة لباكثير في الشعر المرسل أو الحر كما عُرف فيما بعد كانت عام (١٩٣٦) حيث ترجم به مسرحية «روميو وجوليت» لشكسبير التي سبق أن توقفنا عندها.

كما كتب باكثير عام (١٩٣٨) مسرحية «أخناتون ونفرتيتي» ونشرت عام (١٩٤٠) واعتمد في كتابتها على تفعيلة المتدارك. كما نشر -كما يقول موريه (١٨)- في مجلة الرسالة (١٩٤٥) قصيدة بعنوان «نموذج من الشعر المرسل الحر» حمل فيها على فرنسا بسبب سياستها تجاه العرب بعد الحرب العالمية الثانية، وهي -على ما يبدو- القصيدة التي توقفنا عندها، والتي أشار الدكتور عبده بدوي أنه وجدها بين أوراق باكثير ومعها رسالة إلى رئيس تحرير «أخبار اليوم» لينشرها له ولعلها قد نُشرت فيما بعد في مجلة الرسالة كما يقول موريه، وهذه القصيدة هي من بحر «المتدارك» كما ذكرنا قبل قليل، وليست من المتقارب كما يقول موريه (١٩).

وقد اعترف السياب نفسه لباكثير بهذه الأسبقية، فذكر أن باكثير أول شاعر استخدم الشعر الحر «وهذا ينبئ أن السياب كان متأثراً به لا شعورياً على الرغم من أن تكتيكه وأسلوبه مختلفان. وقد أشار باكثير في مقدمة الطبعة الثانية لمسرحية «أخناتون ونفرتيتي» إلى ما نسبه السياب إليه، وأبدى اعتزازه بما يقوله عنه من أنه أول شاعر استخدم هذا المنهج» (٢٠).

ولكن هذه الريادة لباكثير أيضاً غير ثابتة؛ فقد طرح الباحثون اسم أكثر من شاعر عرفت لهم تجارب سابقة في هذا النمط من الشعر الجديد.

ذكر الدكتور أحمد مطلوب مثلاً أن هنالك نصاً عنوانه بعد موتي منشوراً في جريدة العراق عام (١٩٢١م) لشاعر رمز لاسمه بحرفيّ (ب.ن) ويرى الدكتور مطلوب أن هذا أقدم نص في الشعر الحر (٢١).

وذكر الدكتور يوسف عز الدين أن للمازني قصيدة من شعر التفعيلة نشرتها الصحافة في العراق عام (١٩٢٤م) وهي بعنوان «محاورة» منها:

لم أكلمه ولكن نظرتي
سألته أين أمك
وهو يهذي على عادته
منذ ولّت كل يومٍ (٢٢).

وذكر موريه «أن أول شاعر عربي كتب شعراً غير منتظم القافية، وغير منتظم في عدد تفعيلات أبياته هو نقولا فياض سنة ١٩٢٤م» (٢٣).

وذكر بعضهم أن الشاعر السوري علي الناصر أصدر ديوانه الأول «الظمأ» عام (١٩٣١م) وفيه عدد من قصائد التفعيلة، منها قصيدة «أم كلثوم» وغيرها (٢٤).

وذكر دارسون آخرون أسماء أخرى سبقت باكثير، وسبقت غيره ممن ذكر إلى كتابة هذا النمط من الشعر الجديد. وفي جميع الأحوال فإن باكثير -إن لم يكن أول من كتبه فهو -من غير شك- من رواده الأوائل الذين قلدهم فيه من جاء بعدهم من كبار شعراء هذا الاتجاه كالسياب وغيره.

الهوامش والمراجع:

(١) العمدة: ١/١٣٤. (٢) أزهار الربا: ص١٥ جمع وتحقيق: د. محمد أبو بكر حميد - الدار اليمنية: ١٤٠٨/١٩٨٧. (٣) نقلاً عن «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث» لسلمى الخضراء الجيوسي ص٤٤. (٤) انظر ديوان «سحر عدن وفخر اليمن» ص٦٦، تحقيق د. محمد أبو بكر حميد. (٥) السابق: ص١٩. (٦) انظر الجزء المخطوط من ديوان «أزهار الربا في شعر الصبا» ص٢. (٧) ديوان «سحر عدن وفخر اليمن» ص٦٦، ص١٠٧. (٨) في الأصل «أأردت». (٩) انظر «سحر عدن»: ص٦. (١٠) انظر شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، لعبد الحميد الراضي «بغداد: ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م» ص٢٤. (١١) السابق: ص١٥٦. (١٢) ديوان «من وحي ضفاف النيل» المخطوط: ٢/١٩٧. (١٣) السابق: ٢/٢٦. (١٤) ديوان «من وحي ضفاف النيل» ٣/٣٠٥. (١٥) نقلاً عن الدكتور عبده بدوي، بحث «علي أحمد باكثير شاعراً غنائياً» ص١٤. (١٦) القصيدة موجودة في دواوينه، وقد قدمها إليّ الدكتور محمد أبو بكر حميد مشكوراً. وقد نشر جزء منها في كتاب «علي أحمد باكثير من أحلام حضرموت إلى هموم القاهرة» ص١١٣. (١٧) ص١٠٧. (١٨) انظر «الشعر العربي الحديث» لموريه: ص٢٩، ترجمة شفيع السيد، وسعد (٢) مصلوح. (١٩) انظر السابق. (٢٠) السابق: ٢٩٦. (٢١) النقد الأدبي الحديث في العراق: ص٧٧ مكتبة الخانجي، القاهرة: ١٩٦٨م. (٢٢) انظر «التجديد في الشعر الحديث» ص١٢٩. (٢٣) الشعر العربي الحديث: ص٢٩٦. (٢٤) انظر: فواز حجو، الأسبوع الأدبي، العدد (١١٦٠) تاريخ ٢٥/٧/٢٠٠٩م - ص٨.



الثقافة الدرامية

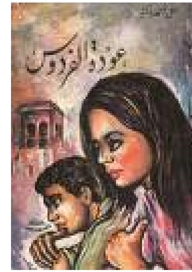
في تجربة (علي أحمد باكثير) الإبداعية

محمود محمد كحيلة

علي أحمد باكثير (١٩١٠-١٩٦٩م) كاتب غزير الإنتاج متنوع العطاء واسع المعرفة والثقافة كأنه مؤسسة أدبية كاملة أكبر من أن يوصف بالشاعر أو القاص أو الروائي أو المسرحي أو المفكر أو السياسي الوطني أو الفيلسوف المسرحي.

تحرر علي أحمد باكثير في كتابته المسرحية الشعرية من كافة الأشكال التقليدية ليصبح أحد رواد الشعر الحديث كما أحدث تطوراً كبيراً في شكل القصيدة وكسر وحدة البيت وترك القافية متخذاً من التفعيلة أساساً للبناء الموسيقي ومن الناحية المعنوية كان الدافع والمبرر هو تحقيق التلاحم بين لغة الشاعر وما يجول في نفسه من مشاعر حتى يصبح الشعر تعبيراً أصادقاً عن الشاعر وهذا الهدف المعنوي نفسه هو ما كان يوقعه الحوار المسرحي عند باكثير الذي كان يمتاز بالبساطة والقرب الشديد من لغة الحياة اليومية.

مسرحية باكثير الشعرية الثانية هي (أخناتون ونفرتيتي) كتبها عام ١٩٣٨م، وطبعت عام ١٩٤٠م، ولأهميتها التاريخية كتب لها مقدمة الطبعة الأولى الكاتب الكبير «إبراهيم عبد القادر المازني» مساندا الطريقة الجديدة التي كان قد بدأ يكتب بها باكثير مسرحه الشعري قائلاً «إنها تعكس سعة أفق قادرة على استشراف الآفاق المستقبلية لتطور الشعر والمسرح» حيث كان المازني يرى المسرحية تحفة جديرة بكبار الأدباء والمؤرخين وبشرى أيضاً لظهور كوكب جديد في عالم الشعر وقال المازني في مقدمته: (..إن باكثير استطاع أن يخلق لغة شعرية جديدة تتسع لحركة الصراع بين الشخصيات المتباينة لقد كان عليه أن يقدم في «أخناتون ونفرتيتي» رؤية الكاتب المهموم بقضايا عصره الكبرى وطريقة التفاعل معها واتجاه الخلاص)..





قدمت المسرحية أحاسيس متباينة وعواطف مضطربة وصراعات لا تنتهي بسبب التوتر والقلق الذي يدفع للبحث عن الخلاص، وهي معالجة جديدة قدمها باكثير لعصر القلق العظيم في الزمن الفرعوني أيام أخناتون صاحب أول ثورة فكرية عرفها التاريخ حيث عرى الشخصيات ونزع عنها أقنعتها التاريخية عارضاً جوانبها الإنسانية وهمومها وخباياها، ليصبح تميز الشخصية مرتبطاً بالتكوين الداخلي والنفسي والنوازع والأحاسيس والمشاعر الخاصة بها والنموذج هو هذا المقطع الذي يجمع بين أخناتون، ووالدته يحدثها عن زوجته الأولى (نادو):

أخناتون: طالما كانت تستيقظ في الأسحار فتكتم أنفاسها وتقبل ما بين عيني في رفق حتى لا توقظني، وأسارقها الطرف.. حيناً فحيناً.. فألمح في شفتيها ارتعاش الصبي وقد اختلس الحلوى في مخدعجدته لشم طلولو في عينيها لهفة بطل طفل تملأن ثدي أمه.. ثم يغزو التثاؤب فاها الجميل.. ويلوذ النعاس بأهدابها.. فتميل إلى جنبي وتعود إلى نومها في طمأنينة وغراره.

هذه المسرحية هي أول ما كتب باكثير بالشعر الجديد، وترجع أهميتها إلى الدور الكبير الذي لعبته في تمهيد الطريق أمام عدد كبير من الشعراء الذين كتبوا للمسرح بالشعر، ورغم أهميتها لم تلق مسرحية (أخناتون) الاستحسان اللائق، بها مما دفع باكثير للبحث عن وجه آخر للكتابة ولأنه ساع بطبيعته إلى التجديد لذلك كتب أول أوبرا عربية وكتب عن كتابته لها في كتابه (فن المسرحية) يقول: (إن تجاربي المسرحية جعلتني أعدل عن الشعر جملة وأرى أن النثر هو اللغة الطبيعية للمسرح، فكتبت بعض المسرحيات النثرية ثم رأيت أن الشعر لا ينبغي أن يكتب به غير المسرحية الغنائية التي يراد بها أن تلحن وهي الأوبرا فكتبت (قصر الهودج) والتي

حرصت فيها على أن أجعل نظمها موسيقياً ما أمكن لتكون صالحة للتلحين والغناء ولم أتقيد فيها ببحر واحد بل استعملت مختلف البحور حسبما يقتضي المقام).

تحكي أوبرا «قصر الهودج» عن زيارة الخليفة الفاطمي إلى سلمى متخفياً في زي أعرابي ليطلب خطبتها للخليفة لكنها ترفض بسبب ارتباطها بابن عمها وعندما يتأكد من رفضها للخليفة يغازلها قائلاً:

هو: شتيت يا سلمى مطيقة لست للمدن صديقة.

لا تحبين مغانيها ولا الدور الأنيقة.

هي: لطف الله بمالك.. قد فهمت الآن قصدي.

هو: كيف لا أفهم ذلك.. والذي عندك عندي.

أنا من رأيك يا سلمى وميلي مثل ميلك.

آه لو تسمح لي الأيام يا سلمى بنيلك.

أنت لي لست لغيري وأنا لست لغيرك.

إنّ لي قلباً كقلبك.

هي: عجباً.. هل أنت مجنون ؟

هو: نعم يا نور عيني.. أنا مجنون بحبك

قسماً بالدر في ثغرك والورد بخدك

إنني عبدك يا سلمى حنانيك بعبدك

هي: «غاضبة» حسبك اخرس قطع الله لسانك

هو: يا حياتي حفظ الله زمانك..

أتسبين لساناً يتغنى بعبيرك وجمالك وشعاعك.

هي: بل لساناً كاذباً خنت به عهد أميرك باحتيالك وخداعك.

أول مسرحية طويلة كتبها باكثير عام ١٩٤٤م هي «شيلوك الجديد» وكانت عن قضية فلسطين التي كانت تشغله وتستولي على اهتمامه ويتابعها بالصحف، وفيها تناص مع مسرحية تاجر البندقية لوليم شكسبير ويؤكد بها أن فلسطين لا يمكن أن يقتطع منها وطن قومي لليهود دون أن يسيل دم الجسد العربي كله فهي رطل اللحم الذي بفقده يموت الوطن، وبنى باكثير على ذلك فكرة هذه المسرحية الشهيرة التي تعالج من منظور أكثر تحيزاً وملاءمة للظروف العربية الراهنة فكرة أنه يستحيل الحكم للتاجر اليهودي (شيلوك) برطل لحم من جسم أنطونيو لأنه يترتب عليه على المستوى القومي موت شعب بأكمله، وقد توقع باكثير في هذه المسرحية نكبة فلسطين وقيام الدولة الصهيونية وكان يرى أن حل المشكلة هو فرض حصار اقتصادي على هذه الدولة الدخيلة حتى تختنق وتموت.

مسرحية «شعب الله المختار» لباكثير تجري أحداثها في فندق متواضع من فنادق إسرائيل يقوم بالخدمة فيه (حاييم) وزوجته ويملكان نصفه ولهما ابنة جميلة يعشقها شاب يهودي من أصل مصري، تبيع الفتاة جسدها مضطرة كي تدبر قيمة (الدوطة) لإتمام زواجها بمن تحب، أما الشاب فيعاني من آلام نفسية تدفعه إلى الشروع في الانتحار ليس لما تفعله حبيبته فهو يتفهم موقفها الفعل ذلك ولكن بسبب انهيار حلمه العظيم ببناء دولة إسرائيل.. يقيم في نفس الفندق أربعة رجال من أعضاء الكنيست الإسرائيلي يحملون جميعاً اسم (كوهين) ولكن بلهجات مختلفة تتفق ولغة البلدان التي قدموا منها وهي روسيا وأمريكا وإنجلترا وفرنسا. هؤلاء الرجال يمثلون بشخصياتهم المتباينة أعضاء الكنيست الإسرائيلي. أما النص فهو في مجمله مرآة تعكس كل ما كان يجري على الساحة السياسية في المجتمع الإسرائيلي في الستينات مبيناً ما كانت تعانيه تلك الدولة الناشئة من انهيار اقتصادي وما كان يشعر به أصحاب هذا الكيان الناشئ من حقد وغلٍّ على الرئيس المصري الراحل «جمال عبد الناصر» الذي كان يعلن بغضه لهم من فوق كل المنابر ويهددهم في كل المحافل والمناسبات بأنه سيزيلهم من فوق الأرض وكان وزير خارجية إسرائيل في ذلك الوقت من عام ١٩٥٤م، هو (بن جوريون).. وقام الشباب الإسرائيلي بثورة لإسقاط نظامه والقبض على رواد الفندق من أعضاء الكنيست الذين اتضح أنهم ممثلون لبلادهم في مراقبة سير أمور إسرائيل، ولذا تقرر ترحيلهم وإعادتهم إلى بلادهم.

هذا النص يتعرف منه القارئ على طبيعة الشخصية اليهودية وما يميزها من بخل يبدأ بالمادة وينسحب على كل الأشياء، كذلك يبين قدرتهم الرهيبة على بيع أي شيء في سبيل المال حتى لو كان العرض، كل شيء يهون في سبيل المال الذي يقدسونه أكثر من أي شيء لأنهم يعرفون أنه وسيلتهم الوحيدة لتحقيق أحلامهم غير المشروعة، إلى الفندق أيضاً يأتي مندوبان من أمريكا بحكم وظيفتهما لمراقبة الأحوال الأمنية ومعهما أموال كثيرة يحاولان تشغيلها في مشروعات داخل إسرائيل ولكنها في ظل انهيار الاقتصاد تخسر خسارة كبيرة لذلك يقرران استثمارها في مصر. ومن النص نعرف أن السلع المنتجة في إسرائيل تباع في مصر لكن بعد أن تورد إلى أي دولة أخرى وتحمل علامة هذه الدولة وهذه السلع قد تخسر أو توفي بالكاد تكاليف إنتاجها لكن الاستثمار في مصر يسعد المستثمر اليهودي. إلى الفندق أيضاً يأتي للسياحة ثري إنجليزي بصحبة زوجته ليكون صيداً ثميناً للفتاة ابنة صاحب الفندق التي تعمل على جمع (دوطتها) وهذه العلاقة تؤدي بالطبع إلى استياء زوجته السيدة المحتشمة الفاضلة فيحاول اعتراضها أحد الكوهينات الأربعة الموجودين بالفندق لكنها تلفظه وتعنفه بقسوة وتسلط زوجها فيضربه. المسرحية أقرب ما تكون من حيث الرؤية والمعالجة إلى نص الفرس للدراماتورج اليوناني إسخيلوس الذي عمد فيه إلى نقل أحوال المعركة من وجهة نظر طرفها الآخر، وهو أسلوب رائع وناجح في عرض سلوك الآخر استعاره باكثير لتأليف

هذا النص المسرحي الجيد ليكون من أسبق كتاب العصر إلى كتابة مسرحية تعالج هذه القضية.

تأثراً بالثقافة اليونانية كتب باكثير بطريقته (مأساة أوديب) وكتب عنها يقول: «لقد رأيتم كيف عالجت في هذه المسرحية الأسطورة اليونانية علاجاً جديداً بمضمون جديد وعقيدة تخالف تلك العقيدة اليونانية الوثنية القديمة» كما حافظ على شخوص الأسطورة وحواراتها كما كانت في الأصل إلا في بعض التفصيلات الثانوية التي لا تخرج عن الإطار العام حتى إننا إذا تأملنا المسرحية رأينا فيها انعكاسات لواقعنا العربي عندما أعلن «لوكسياس» نبوءته الكاذبة قبل مولد أوديب ثم وجه الأحداث نحو تحقيق النبوءة وكان أوديب هو الذي سعى بنفسه إلى خوض غمار التجربة، متحدياً تلك النبوءة تماماً كما سعى العرب إلى خوض غمار الحرب ضد إسرائيل، متحدين بزعمهم كل القوى التي تناصر إسرائيل حتى وقعوا في صميم المأساة طبقاً لخطة مرسومة لا يدرون عنها شيئاً، وفي حرب فلسطين هدنتان مشبهتان في ذهاب أوديب إلى طيبة مرة ليقتل أباه، والأخرى ليتزوج من أمه.

في مسرحية (مسمار جحا) اهتم باكثير بإنشاء معالجة مسرحية لقضية احتلال الإنجليز لقناة السويس المصرية وعالجها كعادته بأسلوب عصري متخذاً من أمثولة (مسمار جحا) المعروفة في الثقافة الشعبية أصلاً لها، حيث يبيع جحا بيته مشترطاً على المشتري أن يحتفظ بحق الاطمئنان على مسماره التراثي الذي ورثه عن آبائه والمعلق على جدار البيت في أي وقت، وهو يسعى بذلك إلى إرباك حياة المشتري فيهجر تاركاً البيت.. وفي مسرحية (سر الحاكم بأمر الله) استخدم باكثير هذه الشخصية الدرامية بكل ما تنطوي عليه من مفارقة وغموض لإنجاز نص مسرحي رائع بسبب الرؤية الجديدة التي تختلف عما سبقها من رؤى كانت جميعها تصف الحاكم بأمر الله بالجنون، لكن باكثير جعله غارقاً في التصوف حتى أصبح هدفاً سهلاً أمام أهداف «حمزة الزوني» الذي كان يسعى إلى هدم الدولة الإسلامية واستطاع بذكائه أن يستدرج الحاكم بأمر الله إلى فخ ادعاء الألوهية وهو ما تسبب في إبعاده عن الحكم والتآمر على قتله بواسطة «ست الملك» أكثر من ظلمهما من الناس أثناء ذهابه إلى خلوته بالمقطم ليلاً كما اعتاد.

كتب باكثير دراما كوميدية نظيفة تعتمد على الفكاهة والسخرية وتعكس شحنة كبيرة من السخط والاستياء والرفض،

كتب باكثير دراما كوميدية نظيفة تعتمد على الفكاهة والسخرية وتعكس شحنة كبيرة من السخط والاستياء والرفض، رغم أنه كان يعتقد أنه أبعد الناس عن الفكاهة، وأقلهم قدرة على كتابة الكوميديا إلى أن كتب مسرحية من فصل واحد عن الرئيس «ترومان»

رغم أنه كان يعتقد أنه أبعد الناس عن الفكاهة وأقلهم قدرة على كتابة الكوميديا إلى أن كتب مسرحية من فصل واحد عن الرئيس «ترومان» الذي تمت على يديه نكبة فلسطين أسماها (أسبوع في البيت الأبيض) ونجحت نجاحاً ساعد على دفعه إلى مواصلة هذا الاتجاه السياسي الساخر في الكتابة المسرحية فكتب بعدها أكثر من سبعين مسرحية قصيرة ضمها جميعاً في كتابه الموسوم «مسرح السياسة» وقد تناول في هذه النصوص مختلف القضايا العربية والإسلامية والدولية، حيث كان معظمها يفيض بالسخرية على الشخصيات الاستعمارية ومنها مسرحية «السكرتير الأمين» والتي كتبها ناقداً المادية الشديدة التي يتصف بها سكرتير الأمم المتحدة آنذاك «تريجفي» الذي كان يقبض من الصهاينة ثمن بيعه ضميره المهني وتحيزه لهم على نفقة العرب وهي كوميديا سوداء تضحك من شدة الألم ويتضح أسلوب السخرية والتهكم فيها بداية من العنوان الذي يصف بالأمانة أبعد الناس عنها.

وفي نص «المقراض» من نفس المجموعة نرى جانباً آخر من موهبة الدراماتورج لكاتب تنبأ فيه باكثير واستشرف فيه المستقبل من خلال موقف مع إيران أدى إلى اجتماع عاجل بين المندوبين البريطاني واليهودي في القصر الأبيض مع الرئيس الأمريكي الذي كان امتنع عن إقراض إيران بضعة ملايين من الدولارات أرادت أن تستثمرها في استخراج ثروتها النفطية مما أدى إلى غضبها وتدخل مصر بعرض لتقديم هذا القرض من خلال أسهم يستثمر فيها أغنياء مصر أموالهم وقد اجتمعوا لعلمهم أن هذا التحالف سيكون نواة لتحالفات عديدة تقضي على ما لهم من قوة، وإنشاء قوى جديدة تعيد رسم خريطة العالم وبمجرد إدراكهم لذلك يقرر الرئيس الأمريكي في نهاية المسرحية أن يعطي إيران القرض دون قيد أو شرط.

كتب باكثير أيضاً مسرحيات اجتماعية لأنه كان يؤمن تماماً أن الإصلاح السياسي يبدأ أولاً بالإصلاح الاجتماعي، وكتب للمسرح الكوميدي وبالعامية المصرية «جلفدان هانم» و«حبل غسيل» و«الدنيا فوضى» و«الدكتور حازم» و«سلامة العش» ومن مؤلفاته أيضاً «الفرعون الموعود» و«قطط وفئران» و«عودة الفردوس» «سر شهرزاد» و«علّة إسرائيل» و«التوراة الضائعة» و«الشيماء» و«إمبراطورية في المزاد» و«دار ابن لقمان» و«الفلاح الفصيح» و«أوزوريس» و«الزعيم الأوحد» و«الدودة والثعبان» و«نقود تنتقم» و«في ذكرى محمد عليه الصلاة والسلام» و«إبراهيم باشا» و«سيرة شجاع» و«الثائر الأحمر» و«أبو

دلامة» و«ليلة النهر» و«السلسلة والغفران» و«من فوق سبع سماوات».. فضلاً عن عدد كبير من المسرحيات الدينية التي لو لم يكتب منها غير الملحمة الإسلامية الكبرى لكفته.

«الملحمة الإسلامية الكبرى» أهم كتابات باكثير المسرحية كتبها في عامين كاملين تفرغ فيهما لكتابتها في سبعة أجزاء كاملة وهي معالجة مسرحية لمواقف هامة من حياة الصحابي الجليل خليفة المسلمين وأمير المؤمنين «عمر بن الخطاب» رضي الله عنه وأرضاه بكل ما تنطوي عليه حياة هذا الصحابي العادل من مشاهد ومواقف درامية تدفع المرء إلى البكاء خشية لله عند تلقيها وقد تم إنجاز هذا العمل المسرحي الكبير كما جاء بمقدمة طبعته الأولى في الخامس عشر من ذي القعدة سنة ١٣٨٤ هجرية، الموافق للثامن من مارس سنة ١٩٦٥م.. كتب باكثير سباعيته المسرحية في ظل مناخ يعين على ذلك ويساعد في الإنجاز من خلال إدارة التفرغ والبحوث الفنية بوزارة الثقافة والإرشاد القومي المصرية وبتيسيرات للمطالعة من قبل دار الكتب بكل ما تحتويه من درر ونفائس إذ ارتكز الكاتب على أرضية صلبة مصدرها المعرفة الشاملة بكل ما يحيط بحياة «عمر بن الخطاب» رضي الله عنه وحياة من حوله من مواقف لا تعد ولا تحصى. حصر الكثير من هذه المواقف ثم تخير مما حصل ليقدم لنا فيه ملحمته الطويلة نسبياً لقياس العصر دراما لا يمل المرء من تلقيها ولا يستطيع مقاومة التأثر بها والتمتع بمطالعتها، ولأنها أعمق من أن نحصيها في هذا المقام سنتخير بدورنا منها ما نتعرف به عليها دون تطويل، لأن كل ما تحتويه جذاب وجميل إذ كتب باكثير ملحمته الإسلامية بحوار نثري أقرب إلى الشعر منه إلى النثر وبكلمات أجراها الله على قلمه لتكون أفضل ما يعبر من لفظ عما نطالع من أثر. لأنه كان رجلاً صادقاً في حرصه على رفد المكتبة العربية الإسلامية بالنصوص المسرحية الإسلامية التي كانت من أندر النصوص، وبرغم أنها في الأساس تهتم بحياة «عمر بن الخطاب» رضي الله عنه وأرضاه إلا أنه ليس الشخصية الأساسية في النص الذي أبطاله هم أبطال الإسلام ولذلك فهو ملحمة إسلامية كبرى تلتحم بسيرة المسلمين الأوائل بأسلوب يجبر المتلقي على الالتحام بها والتواصل البليغ معها.

جمع باكثير بين الصديق أبي بكر وبين عمر بن الخطاب رضي الله عنهما في موقف رائع يراوغ فيه أبو بكر ليجعل الفاروق يقبل الخلافة من بعده، بينما عمر الفاروق يبحث عن وسيلة للهرب منها مدركاً حق الإدراك أن هذه القيادة وتلك المسؤولية تكليف أكثر منها تشريفاً. أبو بكر وهو في أشد لحظات الضعف والوهن والمرض يحاول أن يتماسك ويدّعي البأس والشدة حتى لا يقبل عمر تحمل الخلافة عنه مشفقة عليه أو يرق لحاله إنما أراده أن يقبلها لأنه لا أحد أحق بها ولا أقدر عليها منه، ولما يوافق عمر يسأله عن رأي أهل الشورى من صحابة رسول الله فيرد الصديق بأن أمرهم أهون عليه منه، وبالفعل يمضي الأمر بعد ذلك رغم اعتراض البعض خوفاً من شدة عمر على المسلمين إلا أن أبا بكر الصديق رضي الله عنه وأرضاه يطمئنهم أن شدة عمر كانت لتعدل حلمه، ولكن عمر كان في الحقيقة أحن على الناس من أنفسهم وقت الشدة.

أبو بكر: والله يا عمر لقد كنت أحق بالخلافة مني يوم السقيفة، ولقد مددت إليك يدي لأبايعك ولكنك غلبتني بقوتك وبايعتني فلم يسع المسلمين إلا أن يحذوا حذوك فبايعوني بعدك والله لوددت يومئذ أن أستعفي من حملها لولا خشيتي أن يشتجر الخلاف بين المسلمين فتكون فتنة.

عمر: جزاك الله خيراً يا أبا بكر إذ كنت يومئذ لأجدر بها مني ومن غيري فأنت الأفضل.

وفي موضع آخر من الملحمة نقرأ:

أبو بكر: يا عمر يا بن أم عمر ما هكذا يتقى الله حق تقاته ألم تر يا عمر إنما نزلت آية الرخاء مع آية الشدة، وآية الشدة مع آية الرخاء، ليكون المؤمن راغباً راهباً.. أما أنه لو ترك كل ذي واجب واجبه من خشية الله لانقلبت خشية الله إلى سوء ظن به، وإذن لفسد الأمر وضاعت حقوق المستضعفين وصار الناس فوضى يضرب بعضهم رقاب بعض.

وبعد أن يتولى عمر الخلافة يبدأ عمله بعزل «خالد بن الوليد» من ولاية جيش المسلمين الذي كان على أسوار دمشق وتولية أمين الأمة «أبو عبيدة بن الجراح» الذي ظل محتفظاً بأمر الخليفة يخفيه عن ابن الوليد تاركاً إياه يؤدي عمله كما لو كان أميراً للجيش دون أن يسارع بإخباره فلما أعلمه أخبره أنه سيظل كما هو في مكانه أميراً للجيش، لأنه يعلم أنه أعلم بالأمر منه، امتثل الرجلان لأمر الخليفة دون أن يناقشه أي منهما بكل ما ينطوي عليه ذلك من حكمة وعبرة.

كلما قرعت باباً من الأبواب النوعية للدراما المسرحية وجدت علي أحمد باكثير يستقبلني على قارعة الطريق المؤدي لذلك الباب، فهو بحق رائد ثقة في مجال دراما المسرح له حق السبق والتقدم والريادة شأن كثير من رواد المسرح العربي وعظمائه الأولين الذين حققوا السبق والتقدم والريادة فتركوا نصوصاً مسرحية متنوعة الموضوع مختلفة الحجم والوصف، فمنها الطويل والقصير والتاريخي والمعاصر والكوميدي والتراجيدي كانت المصباح الذي أضاء لنا السبيل ومهد لنا الطريق إلى الدراما المسرحية ومشتقاتها.

هذا هو علي أحمد باكثير الذي لم يترك أرضاً مسرحية إلا مهدها ليحول بور واقعنا المسرحي آنذاك إلى ثمر ونماء.

الوديعــة

عبدالله عطية السلايمة

بوجهه الشاحب، وانحناء قامة كانت في يوم ما مشدودة كالوتر أقبل ذات مساء يوم خريفي يجر قدميه في تثاقل، وكما يليق بشيخ طاعن مثله، يحمل في حنايا رأسه المترنحة ذاكرة القبيلة استقبلته في حفاوة بالغة. حفاوة شجعته على تجاوز حاجز فارق العمر بيننا، وهيأته لتجاذب أطراف حديث بدأه باجترار ذكريات مفرحة ومؤلمة، وأنهاه بشكوى مريرة من جحود أولاده، وإهمال ثلاثتهم له بعد موت أمهم، وهو الذي أفنى عمره من أجل إسعادهم.

ولما أعطيته جرعة من الأمل، راح يحدثني بكلمات أشبه بترنيمة ألم، عما يجيش في صدره من جراح، وهو منفعل حيناً، شارد في معظم الأحيان.

قال في أسى بالغ: كم مرت عليه أيام طوال، وليالٍ أكثر طولاً ووحشة، قضاها يعاني مرارة وحدة، جعلته يسمع نحيب أعماقه، ويرنو لصوت صمت تتوالى منه أفكار غريبة، وأشباح مرعبة.

منعه حياؤه من البكاء، صمت قليلاً، ثم مضى قائلاً:

ولإحساس قاتل بالضياع لازمه كظله، فقد رغبته تماماً في عيش حياة، قال بخوف السائر نحو نهايته: إنه لم يعد حريصاً عليها.

تملكني حينها شعور طاغٍ، ليس بالإشفاق عليه فقط، بل بحقه الكامل عليّ برعايته كأب افتقد غيابه، فوجدتني بدافع إحساسي بالمسؤولية تجاهه أقدم له جلباباً، طلبت منه في رجاء، قبوله مني كهدية.

سعادتي الغامرة بقبوله لهديتي المتواضعة لم يفسدها إحجامه عن الكلام، واكتفاؤه بالنظر إليّ بعينين حزينتين ومنطفئتين في امتنان لا يخلو من لوم على ما اعتبره جرحاً لكبريائه، حينما عرضت عليه منحي شرف رعايته!

وغادر تاركاً لي حيرة اعتقلتني خلف قضبانها بضعة أيام حتى تفتقت مخيلتي عن قرار أو ما يمكن تسميته بمؤامرة نبيلة، شككت حينها في مدى نجاحها بمنح الشيخ حياة جديدة.

وإحكاماً لتدابير مكيدة غير محسوبة العواقب، وشرعت بالفعل في تنفيذها، حرصت على أن تأخذ زيارتي لأولاده طابع السرية، أخبرته خلالها: أن أباهم أودعني أمانة، أكد عليّ ألا أعلن عنها إلا بعد مماته، وألا أمنحها إلا لمن يولي منهم عناية أكثر به، تاركاً لي حرية تقييم أدائهم.

ارتسمت على شفاههم ابتسامات تنم عن ارتياح مريب، وتفضح نهم أحلام، وربما أطماع، تأكد لهم أن تحقيقها بات مرهوناً باستحواذهم على وديعة مؤجلة وغامضة.

فأخذوا يتسابقون فيما بينهم على إرضاء أبيهم.

وبإحساس من يخوض معركة شرسة عليه الخروج منها منتصراً، قابلت برفضي القاطع كل محاولاتهم الحثيثة لدفعي على الكشف عما ائتمنني عليه أبوهم.

بعد فترة ليست بالقصيرة، فوجئت بالشيخ يزورني، وجهه الذي بدا لي أكثر إشراقاً ومظهره الذي ينم عن عناية فائقة، بعثا في نفسي الطمأنينة لكن ثمة أسئلة حائرة تطل من عينيه لم تسعفه مخيلته في أجوبة مقنعة عنها.

وحينما حاول دفعي لمشاركته حيرته، حاولت بدوري تهوين الأمر عليه بالقول له في ثقة مراوغة: لابد أنهم أحسوا بفداحة ما ارتكبوه في حقك، فأرادوا التكفير عن ذنوبهم.

- «يمكن».. قال الشيخ في تشكك.

وكأنه أحس بأنها ستكون زيارته الأخيرة، اقترب مني، وضع يده على كتفي، ودون أن ينطق بكلمة واحدة، أخذ يتأملني بصفاء أثار دهشتي ثم مضى لحال سبيله.

انشغلت بأمور تخصني عن زيارته لفترة لم أنقطع خلالها عن محاولة السؤال عن أحواله، حتى صادفت من أخبرني بأمر مرضه المفاجئ.

مرض منح الشيخ نهاية كان يتمناها، ولم يمنحني فيه فرصة المشاركة في تشييع جنازة، ما إن أتم أولاده طقوس مراسمها، حتى جاءوني كذئاب جائعة!

كأنني لا أعرفهم، وبطريقة فضحت رغبتي الشديدة في الخلاص منهم، جئت لهم على الفور بصندوق، ما كاد أكبرهم يفتحه في لهفة حتى صدمه مرأى جلباب أبيه المتسخ....

رحلة غير منتهية

سامر أنور الشمالي

انطلقت الحافلة مع الفجر ودارت عجلة القيادة بين يدي السائق كما دارت العجلات الأربع على أسفلت الطريق الطويل.

أجرؤهم وليس أجملهم صوتاً افتتح الرحلة بالغناء، فأخذ الركاب يرددون خلفه المقطع الأخير وهم يصفقون بحماسة فقد كان بينهم اتفاق غير معلن على إظهار السعادة والتمتع بها صراحة قدر الإمكان، ونسيان ما خلفوه وراء ظهورهم من أحلام كبيرة، ومشكلات غير قابلة للحل، وأعباء لا يفرح المرء من دونهم.

بعدما تعبوا من الغناء والتصفيق، وأيضاً من الضحك، أخرجوا ما بحوزتهم من طعام وشراب وأخذوا يمضغون الطعام بشهية، ويرتشفون الشراب بلذة.

ثم استرخى كل منهم على مقعده وصمت بعدما ملوا من المناقشة والجدل أو الثرثرة لمجرد التسلية واللهو، فأسندوا وجوههم إلى النوافذ وهم يتأملون كثبان الرمال التي تنسحب أمام بصرهم برتابة باعثة على النعاس تارة، وهم يحلمون بما ينتظرهم من مفاجآت سارة يتوقعون حدوثها وكيف سيتحدثون عنها للأصدقاء والأقارب إلى آخر يوم في حياتهم.

***

أيقظهم صراخ السائق مع توقف الحافلة المفاجئ:

ـ انزلوا بسرعة.

حدقت عيون الركاب مستفهمة من السائق الذي أردف بصوت خافت، وكأنه يعتذر عن صراخه منذ قليل:

ـ سأبدل العجلة.

خرجوا من الحافلة وهم يتثاءبون، ويظهرون استياءهم. ولكن بعدما أخذوا يتأملون خط الأفق الأرجواني أعجبهم المنظر وشعروا ببهجة منعشة تدخل في صدورهم هواء نقي البرودة.

***

خيم الليل بصرامة، وغرقت الصحراء في ظلام دامس وحاصر الركاب السواد من كل جانب فارتفعت نظراتهم من النوافذ إلى رحابة السماء حيث تتلألأ النجوم وحول قمر يرسل نوراً أبيض نادراً ما يرسم ظلالاً في رحابة انبساط الصحراء، وهذا نبههم إلى أنهم نادراً ما يرون النجوم في سماء المدينة التي تحجبها الأبنية المرتفعة، والأنوار المبهرة والغبار.

ـ نبدو كذرة رمل صغيرة في دوامة إعصار هائج.

قال أحدهم وصمت مكتفياً بما عبر به عن فكرة داهمته فلم يستطع الاحتفاظ بها لنفسه.

شعروا بالخيبة فقد راودهم إحساس حاد بضآلة وجودهم، رغم كل آمال الانتصارات التي ظنوا أنهم سيحققونها قريباً.

قطع الصمت المشبع بالركود صوت الرجل الجالس عند الباب:

ـ أيها السائق.. أغلق الباب.

اعترض الرجل الجالس خلفه:

ـ الهواء منعش.. هل تنوي خنقنا ونحن في وسط الصحراء.

فأعاد الرجل القول محذراً:

ـ مُرَّ رأسك من النافذة واستنشق ما شئت من الهواء المنعش.. ولكن لا بد من إغلاق الباب كي لا يقفز منه وحش كاسر.

أغلق السائق الباب متّقياً نذير الشر، وتبعه في ذلك بعض الركاب الذين داهمهم الخوف، فأغلقوا زجاج النوافذ قليلاً تاركين مجالاً صغيراً للنسمات الهواء الباردة.

ـ لقد عكرت مزاجنا.

قال أحدهم معترضاً وهو يهز رأسه، وأيده الجالس قربه قائلاً:

ـ ثمة أناس لا يسرهم سعادة الآخرين.

نظر خلفه بحقد ـ الرجل الذي اقترح إغلاق الباب ـ متحيناً الفرصة المناسبة للانقضاض على خصميه.

انتبه أحدهم للأمر فقال على يخفف من وطأة التوتر، قبل أن ينشب خلاف متوقع:

ـ ألم نتأخر أكثر مما ينبغي؟

أجابه السائق، وهو يحدق في طريق ابتلعه الظلام:

ـ لا تكن عجولاً.

ثم ساد الصمت من جديد، وكأن برودة الصحراء خففت من الرغبة المتقدة حتى في الكلام.

وما لبث أن غرق الجميع في النوم، وكأنهم يهربون من وحشة الظلام التي تثير المخاوف الكامنة في النفس، وربما ليلتقوا سريعاً بالصبح المنتظر حيث تنتظرهم المغامرات التي يأملون أن تكون هي السعادة ذاتها.

***

مع انبلاج نور الفجر استيقظ أحد الركاب فرأى بقية الركاب نياماً، والحافلة متوقفة

في الطريق فصرخ كي ينفّس عما في نفسه من إحباط مبكر:

ـ أيها السائق.. لو لم تنم لوصلنا إلى غايتنا.

لم يرد السائق عليه فأخذ يشتمه بصوت عالٍ، حتى استيقظ كل من في الحافلة.

اقترب أحدهم من السائق وهزه بعنف من كتفه، ولكنه لم يتحرك.

راكب آخر هرع إلى السائق وتناول يده، ثم قال بأسف:

ـ جسده بارد.. لقد مضت ساعات على وفاته.

استيقظ الجميع على خبر حزين لا ينتظرونه، وتداعت عبارات متعاطفة مع السائق الميت ثم فرض الواقع نفسه بقسوة:

ـ ماذا نفعل بالجثة؟

ـ ندفنه في الرمل.

ـ بل يجب أخذه إلى ذويه.

بعد طول جدل، غطوا جثة السائق، ووضعوها فوق الحافلة.

***

ظل السائق الميت محور الحديث إلى أن تساءل أحدهم وهو ينظر إلى نقطة يتلاشى فيها الطريق مع خط الأفق:

ـ من سيقود الحافلة؟

تطوع أكثر من شخص للقيادة ودخلوا في جدل حول ترتيب الأدوار، ولكن سرعان ما برد الحماس حين قال رجل نحيل بصوت مبحوح:

ـ ليست المشكلة في من سيقود الحافلة بل في من يعرف الطريق.

تبادلوا النظرات بحيرة ودهشة، ثم تتالت الاقتراحات:

ـ نواصل السير إلى الأمام.

علق أحدهم ساخراً:

ـ وإذا كان السائق قد استدار بالحافلة قبل وفاته.

رد آخر باستهجان:

ـ رغم أنه احتمال مستبعد فإننا سنعود من حيث أتينا.

ـ وبذلك نكون قد خرجنا من ورطتنا.

قال آخر بخيبة مؤكداً قول رفيقه.

ولكن الرجل الواقف قبالتهما قال بسخرية وهو يهز رأسه الأصلع:

ـ الأمر بسيط ولا يحتاج إلى التعقيد.. نسير عكس جهة شروق الشمس كما كنا نسير.

فتبادل الرجلان المقابلان له النظرات بصمت.

ثم اتفق الركاب جميعهم على تبديل السائق كل ثلاث ساعات، وأن يكون برفقة السائق مساعد ينبهه ويراقب الطريق.

***

ما إن سارت الحافلة على هذه الطريقة لعدة أميال حتى توقفت، وتصاعدت الاستفسارات التي تنوس بين الحيرة والخوف من جديد:

ـ لماذا توقفت الحافلة؟.

ـ ما العطل هذه المرة؟

ـ هل سنصل إلى نهاية الطريق حقاً؟

قال مساعد السائق:

ـ الحافلة على مفترق طرق.

قال أحدهم ببساطة:

ـ سيروا على أي طريق وكفى.

نظر إليه الجميع بغضب، حتى إن الجالس خلفه أراد أن يضربه لولا تدخل المرأة الجالسة قربه.

قال مساعد السائق وهو يغادر مقعده:

ـ لنناقش الأمر بجدية وهدوء.

أسرع الركاب يترجلون ويقفون حول السائق المساعد الذي جلس على صخرة كبيرة قرب مفترق الطرق.

قال رجل طويل وهو يقف على أطراف أصابعه:

ـ قد يكون ثمة طريق طويل وآخر قصير.

ـ إن كان كلامك صحيحاً.. فكيف ستعرف ذلك؟

تساءل صوت ساخر فقال صوت خشن بجدية:

ـ لابد من اختيار الطريق المناسب.. وعدم الاستسلام للمصادفة العمياء.

ـ أحسنت يا ذكي.

قال صوت نسائي بسخرية، فارتفع صوت الضحك، وتداخلت الأصوات فهناك من يريد السير على التفرع الأيسر للطريق، ومنهم من اختار الجانب الأيمن. وحدة الصراع لم تمنع فتاة بدينة من إبداء تعليق طريف:

ـ لو كان ثمة طريق في الوسط لسرنا عليه وانتهت المشكلة.

ضحك عدد محدود بصوت عالٍ واكتفى قسم آخر بالابتسام، وتجاهل أكثرهم الأمر وكأن شيئاً لم يعنهم.

وبعدما تعب الجميع من الصراخ والمحاججة اتفق أكثرهم على إجراء القرعة وترك الأمر للمصادفة العمياء.

***

انطلقت الحافلة وبدأت الوساوس تخمد مع رتابة الطريق، إلى أن توقفت مرة أخرى. فصاح مساعد السائق قبل أن يسأله الركاب عن سبب الوقوف المفاجئ.

ـ لقد انتهى الطريق.

خرجت أصوات الضحك من بين مقاعد الركاب فقد ظن البعض أنه يمازحهم للوهلة الأولى.

وقف رجل يرتدي نظارات طبية، وقال بطريقة مسرحية:

ـ أيها السادة.. كيف ينتهي الطريق؟!

ارتفع صوت الضحك، وزاد صخب الركاب. ولكن سرعان ما تأكد للجميع أن الأمر حقيقة واقعة وليس هناك مجال للمزاح.

نزل الركاب بقلق، ثم قال الرجل البدين وهو يغرس يديه في الرمل:

ـ الطريق لم ينته، ولكنه مغطى بالرمل.

وقال صاحب السترة الزرقاء وهو يشير إلى الطريق الرملي لعدة أمتار، ثم بدأ بالحفر بيديه:

ـ قد يكون كلامك صحيحاً.. لأمتار

قليلة.. ولكن بعدها قد تكون نهاية الطريق.
الرجل الأصلع قال وهو يركل بقدمه الرمل فيتناثر أمامه:
_ لابد من إزالة الرمل لنتابع الرحلة.
قال ذو السترة الزرقاء:
_ إذا انتهى الطريق.. يكون كل ما بذلناه من جهد في إزالة الرمل عن الطريق قد ذهب عبثاً.
صمت الرجل البدين وصمت الجميع بعد ما شملتهم الحيرة، إلى أن قال الذي يشعل لفافة تبغ:
_ الأفضل أن نعود من حيث أتينا.
ونتيجة الإحباط أيده أكثر من شخص، إلى أن صرخ رجل قصير وهو يطوح بيديه عالياً:
_ بهذه السهولة نضيع من يدينا هدف الرحلة الذي حلمنا به لسنوات؟!
أردف الرجل الذي أشعل لفافة تبغ وهو ينظر إلى الركاب باحثاً عن مؤيد له:
_ أفضل من أن نضيع في الصحراء.
أكد الكثير من الركاب هذا الرأي الحازم، ولكن لم يتفق الجميع على ذلك، لاسيما أن الرجل الأصلع شتت هذه الفكرة عندما قال:
_ ما رأيكم بالعودة والمسير في الطريق الآخر.
عندئذ ارتفع اللغط من جديد، إلى أن قال الرجل النحيل وهو يسند ظهره إلى الحافلة التي أخذت تفقد بريقها:
_ لنؤجل الخلاف حتى نصل أولاً إلى مفترق الطرق.
القول الأخير لم يطمئن الجميع، فقد أحسوا أنه ينذر بكارثة ما، ومع ذلك رضخوا للاقتراح لأنه أكثر واقعية من سواه، فعاد كل منهم إلى مكانه، ثم انطلقت الحافلة في طريق العودة.

***

توقفت الحافلة مرة أخرى، وتداخلت الأسئلة مستفسرة عما حدث.
قال السائق:
_ عطل طارئ.
نزل بعض الركاب ثم اقترب رجل يكشف عن ذراعين قويتين من محرك السيارة وقال بعد ما فحصه بإمعان:
_ الخلل في المحرك.
خاطبه الرجل الذي يرتدي نظارات طبية بنفاد صبر:
_ أصلحها.. ماذا تنتظر؟!
رد عليه بشماتة:
_ أحتاج إلى أدوات كي أصلحها.
بحثوا في الحافلة بدقة ولكنهم لم يجدوا الأدوات المناسبة.
وتداعت الأصوات التي اختلطت بين اليأس والرجاء:
_ أصلحها كيفما اتفق.
_ المهم أن تسير وكفى.
صمت السائق إلى أن انتهت اقتراحاتهم، فقال وهو يحدق بالجميع بحزم:
_ أحتاج إلى مساعدة.
تحلق المتطوعون حوله، وبسكاكين وملاعق الطعام استطاعوا تشغيل المحرك.
قال مساعد السائق:
_ يمكن للحافلة أن تسير الآن.
فانبسطت الأسارير، وانتشوا بالأمل من جديد. وأردف السائق المساعد كي لا يخدعهم:
_ ولكن أخشى من تكرر العطل لهذا يجب أن نسير ببطء.
تبادل الركاب النظرات بخيبة، ثم قال رجل عجوز وهو يحك بأصابعه المعروقة شعره الأبيض:
_ ليس لدينا خيار آخر.
ودارت العجلات المرهقة ببطء هذه المرة.

***

بعد عشرات الأمتار توقفوا، لقد كانوا يخشون من عطل آخر ولكن المفاجأة كانت أكثر إحباطاً:
_ لقد نفد الوقود.
قال السائق، وأردف مساعده بمرارة أكبر:
_ الطعام يوشك على النفاد.
قال الذي يرتدي الجينز:
_ ليس أمامنا سوى الانتظار.. علنا نلتقي سيارة عابرة.
رد أحدهم ساخراً من غباء المتكلم:
_ إنه طريق مهجور.. فلم نلتق سيارة واحدة طوال الرحلة.
فتصاعدت بعض الضحكات لعلها تفرج عما بهم من احتقان.
قالت امرأة في مقتبل العمر وهي تمسح دموعها:
_ ماذا نفعل؟!
_ نسير على أقدامنا إذ ليس لدينا مجال لإصلاح الحافلة.
قال ذلك أكثر الركاب لياقة بدنية، فنظر إليه الرجل البدين بغيظ ثم قال:
_ الطريق طويل.. وسنموت من الجوع والتعب إذا لم تفترسنا الوحوش الكاسرة.
_ ما العمل؟
ردد أكثر من صوت بحيرة، وهم يأملون إجابة تشعرهم ببعض الأمل.

***

لم يتفقوا على رأي واحد وجفت حلوقهم من كثرة الكلام والصراخ دون جدوى. ثم تهالكت أجسادهم عطشى لجائعة على المقاعد المتعرقة من الأجساد اللاهثة الباحثة عن ظل في هجير شمس الصحراء اللاهبة.

***

تدافع الركاب بخوف وهم يدخلون الحافلة بسرعة وأسرعوا في إغلاق النوافذ والأبواب بإحكام، وهم ينظرون بهلع إلى سرب من الطيور الجارحة التي أخذت تدنو منهم بوقاحة دون أن تأبه لصفيرهم، وشتائمهم والأشياء التي يقذفونها بها.
أخذت الطيور السوداء تضرب الهواء بقوة وهي تحوم حول الحافلة التي اتسعت عيون ركابها ذعراً وهي تحدق بخوف، ثم حطت على سطح الحافلة فتنهش بمناقيرها الحادة جثة السائق.

موقف الكشف

بهيجة مصري إدلبي

لبست بردة من حاروا ومن تاهوا
ومن طوتهم على أحلامهم آهٌ

كما.. تلبس الريح معنى الفراغ
الفراغ هنا..
برزخ بين ناصية الحرف والوقت
والوقت.. جرح..على.. أبد الأغنيات

خطاي موثقة بالبرد مثقلة
بالرمل والرمل برد التيه أعماهُ

تناهت..إليّ المسافات
مثقلة بالغياب
الغياب هنا..
موقف الحائرين
انحباس الكلام اختناق الحنين.
الحنين.. تعلقه الذكريات

وكنتُ أبحث في رؤياي عن ظلي
ليستعين بحرف الروح معناهُ
بدأت
ملت قليلاً
على
شجر
مرسل بالغواية
يكشف... عري الرؤى
والرؤى..في كتاب البداية
تطفر... من.. عبث الأمنيات

رأيتُ خوفي حروفاً أخطأت صمتي
وأوشك الصمت أن يبدي خفاياهُ

توسدت.
والماء..
نضد لي..لغة..تشبه الغيم

تنهض..من لحظة الوجد
أو.. من عناق الجهات

تشكلت آيتي ماء يكاشفني
والماء كالظل في الرؤيا لبسناهُ

كأني.. على شرفة الوصل
أنهض..
من حيرتي من عمايْ
يعلمني الماء...كشف الغموض
ويكشف لي..
ما تنزل في الحرف..
من خافيات
ألقى عليّ وشاحاً قال ها شغفي
ما ضل من عرجت للماء عيناهُ

أرى الآن مسراي..
في وضح الغيب.
تنسل من..
رحم السر في..خلوة الروح نار القصيدة
فألبس..بردتها المصطفاة

شهدت فاضت خيالاتي بما أخفت
وطاف بالحلم خلف الغيب مولاهُ

على غفلة الحلم
أصبحت..حارسة للخيال
هنا....أول الخوف
آخر..
ما أرسلته المجازات في لغة الظل
ما..غيبته اللغات

وقفت آلت إلى روحي مراياها
وبان لي أبد شفت مراياهُ

حوار مع الشاعر الكبير / عبد الله البردوني

رحمه الله تعالى من دواوينه الشعرية

سالم بن رزيق بن عوض

بعد إتمامي لقراءة المجموعة الكاملة للشاعر/عبدالله البردوني، تخيلت أني دخلت على الشاعر لأجري حواراً صحفياً معه، فاستقبلني بحفاوته المعهودة عندما حييته بقولي: صباح الخير!

قال لي:

«يسعد صباحك» يا إبني أتعرفني؟
فيك اعتنقت أنا قبلت منك يدي!!
رأيت فيك بلادي كلها اجتمعت
كيف التقى التسعة المليار في جسد؟!

شاعرنا الكبير/عبدالله بن صالح البردوني، الجمهور متعطش للتعرف عليك أكثر .

البردوني:

أنا من أنا؟ الأشواق
والحرمان والشكوى أنا
أنا فكرة لهب معانيها
التضني والضنى
أنا زفرة فيها بكاء الفقر
آثــــام الـغـنـى

شاعر الكبير عاشق بلقيس الجميلة إلى أين وصل بك هذا العشق النفيس؟ البردوني:

ماذا أحدث عن صنعاء يا أبتي؟
مليحة! عاشقاها السل والجربُ
ماتت بصندوق وضاح بلا ثمن
ولم يمت في حشاها العشق والطربُ

شاعر الكبير، إلى هذا الحد تعشق صنعاء؟!

البردوني:

في حشاها منا بـذور حبالى
وجذور وردية النبض خصبةْ!

لكنك كنت تبشر «معشوقتك» صنعاء بالمستقبل دائماً فأي مستقبل تراه؟

البردوني:

دخلت صنعاء باباً ثانياً
ليتها تدري إلى أين افتتح!

لغة الحزن والأحزان تلتحف بها قصائد شاعرنا، لماذا كل هذا الحزن؟!

البردوني:

ها هنا الحزن على عادته
فلماذا اليوم للحزن غرابةْ؟
تبحث الأحزان في الأحزان عن
وتر بـاك وعـن حلق ربابةْ!

الشعر نصفه خيال، ونصفه الآخر عاطفة جياشة، لم لا ترحل بالمتلقي في هذه العوالم من الخيال البديع الذي تملكه؟

الردوني:

فظيع جهل ما يجري
وأفظع منه أن تدري!!

يرى بعض النقاد لشعرك أنك بدأت مقلداً ثم تدرجت بعد ذلك إلى القوة وبلغت الأوج في قصيدتك «عروبة اليوم» ثم عدت بعد ذلك إلى التقليد!

البردوني:

لا لم ينم شعري ولم يصمت ولم
تصمت على أوتاره الأنغامُ
لم يستكن ثري ولم يسكت فمـي
فلتخرس الأفواه والأقلامُ!

ما هذا الغضب والتعصب؟!

البردوني:

شكراً دخلـــت بلا إثارةْ
وبلا طفور أو غـــــرارةْ!

كأني بك نلت ثراء من وراء شعرك كما يذكر بعض النقاد!

البردوني:

ماذا أتلقى منه صعلوك
البيوت غنى الإمارةْ؟!

عشت يا شاعرنا في زمن الكبار فكيف ترى زماننا؟
البردوني:
أمسنا كان كريماً معدماً
وزمان اليوم أغنى وأشحّ!!
ماتقييم شاعرنا الكبير لشعر وشعراء اليوم في هذا العصر الذي امتلأت فيه الملاحق الأدبية بهذه الأنماط الجديدة؟
البردوني:
الشعر اليوم كما تدري
ألوان ليس لها ألوان!
كل الأنفاس بلا عبق
كل الأوتار بلا عيدان!
أنت يا شاعرنا تحكم على ميراث ضخم من الألوان والأطياف!
البردوني:
كل الأوراق بما حملت
تشتاق إلى الفَيْضان!
يقول بعض النقاد إن محنة البردوني امتداد لمحنة المعري!
البردوني:
وأهز في ترب المعرة شاعراً
مثلي، توحد خطبه ومصابي!
وماذا عن أبي تمام الطائي؟
البردوني:
حبيب، تسأل عن حالي، وكيف أنا
شبابةٌ في شفاه الريح تنتحبُ!
عروبة اليوم؟!
البردوني:
دعني أغرد، فالعروبة روضتي
ورحاب موطنها الكبير رحابي!
ما الذي تعنيه بهذا الفخر الجميل؟
البردوني:
جل يوم بعث الله بـــه
أحمداً يمحو عن الأرض الظلامـــا
ورأى الدنيا خصاما فاصطفى
أحمد يفني عن الدنيا الخصـــاما
أنت تفخر بالمصطفى صلى الله عليه وسلم!
الشاعر البردوني:
يا مصطفى يا كتابا
من كل فن تألـــف
ويا زمانا سيأتـــي
يمحو الزمان المزيف!

كلامك يشعرنا بأنك متفائل جداً رغم أحزانك الكبيرة!
البردوني:
سوف تأتي أيامه الخُضْرُ لكن
هل ترانا نجيئها قبل تأتـي؟!
بعد هذه الرحلة الطويلة مع الكلمة الشاعرة والخيال الوقاد كيف تقيم تجربتك الشعرية؟
البردوني:
لا تسلني يا صاحبي أيَّ شعري
كان أعلى أو أيه كان أدنـى؟!
أجمل الشعر نغمة لم أوقعـــها
وصمتي يطوي لها ألف معنى

نحن يا شاعرنا الكبير أمة الحق وحراسه على وجه الأرض، فماذا تقول لنا؟
البردوني:
والحـق لا تحميه إلا قـوة
غضبى كألسنة اللهيب القاني
والأرض أم الناس ميدان الوغى
والعاجزون فريسة الميـدان
والمجد حظ مدرب ومسـلح
والموت حظ الأعزل المتـواني
شاعرنا الكبير، بعض القراء والمعجبين يطلبون العنوان حتى يتواصلوا معك: البردوني:
صنعا يا سلوى عنوانـــي
بيتي في مزدحم الأحـــزان!
عملك الحالي؟
البردوني:
عملي: عـزافٌ مبتـــدئٌ
يبكي أو يـشدو للجدران!
صندوق بريدك؟
البردوني:
صندوق بريدي مع روف
برميل الحرق أو النسيان!

شكراً شكراً شاعرنا الكبير على تحملك لنا، عسى ألا نكون قد أثقلنا على شاعرنا!
البردوني:
شكراً أتنوي أن تشرفنا
بـتـكـرار الـزيــارهْ!

أم القلب الطيب

صالحة عبيد غابش

مصر التي..
تظل مشهداً جلياً للنهار
أميرة تمشي على أسوار وقتنا
فينطوي السواد في غربته
كي تحضر ابنة العفاف
والوقار
....
مصر التي..
فضاء من يريد أن يجرب
الحياة من جديد
أحبها بلا حدود
تحبني بلا قيود
تطلقني من قلق الخريف
نحو حلم طفلة
تنام في غنائها الورود..
....
مصر التي
أحبها أكثر
بألقها الغريب
حين ينثر النيل
على وحدته أغنية
مذاقها سكر..
....
مصر التي
يسحرني صباحها الآتي
بطعم الفاكهة..
ابتسمت نافذتي
حين تراءى الصبح فلاحاً لها..
يحرث حقله في الواجهة..
....
مصر التي
يعرفني مساؤها
تدهشني قبلة على
جبينها
كأنها رذاذ عطر..
يا مساء مصر..
....
مصر التي
تعيد للشاعر إن ضيّع شعره
حقيبة القصائد..
تفرش قلبها تحت القمر..
تعيد وفرة من
الحب وعطراً هو حبره
الذي مر على
قرى المطر..
....
مصر التي..
تنتظر المواسم التي تجيء
بي عاشقة لنبلها
لشمسها وليلها
لسمرة المسافرين في رغيف عيشهم
وخفة مجدولة
في دمهم
ولابتسامة قريبة
من المغترب اللائذ في جوارهم..
....
مصر التي..
صديقتي
صديقة الشعروابتسامة الطفولة
صديقة الفصول
والمواسم الجميلة
صديقتي..
أدق باب بيتها
شوقاً إلى قهوتها
جربت أن تجلس في
مقهى حنين معها؟
يضحك في حديثنا المساء
والنيل
وصورة لنا معاً
علقها فنان في ذاكرة الأحلام
والأيام
والبراءة النبيلة
مصر التي أحبها
غزلت منديلاً من الخوف
على أولادها
تسألني عن طوله وعرضه
قلت بحجم عشقنا لحلمٍ واحدٍ
بين يديها
بحجم خوفنا عليها
كي نمسح الدموع من عينيها
نحضنها..
نقول: يا مصر..
لا تحزني
وانتظري
صباحك الجميل مقبل كعهده
بطعم الفاكهة
بإذن من أنزل في كتابه
اسمك المضاء
بالعقول النابهة
انتظري..
وسوف تعرفين
يا مصر التي..

إصدارات جديدة









حكومة الشارقة المجلس الأعلى لشؤون الأسرة الإدارة العامة لمراكز الأطفال والفتيات

الثقافة الأمنية.. ضرورة وطنية..

مجلس شورى أطفال الشارقة

12 الانعقاد

2011-2012



الإدارة العامة لمراكز الأطفال والفتيات

General Dept. of Children & Girls Centers

ملف العدد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

سؤال الهوية: سؤال النهضة

من منصّة التاريخ إلى عتبة المسرح

د. محمد صابر عبيد

تشتغل مسرحيات الدكتور سلطان القاسمي على ثيمة مركزية وأساسية تنهل موضوعتها من التاريخ وتسعى عبر نقل الحادثة التاريخية إلى خشبة المسرح لتحقيق رؤية سياسية لها علاقة وثيقة بالراهن العربي، وتجيب عن أسئلة جوهرية بصدد إشكالات هذا الواقع وتجلياته ورؤاه، وتستعين بطاقة المسرح وتقاناته وقوّة حضوره وعمق تأثيره لعرض صراع الهوية الذي تعيشه الأمة العربية أكثر من أيّ وقت مضى.

مدخل لمسرح القاسمي

إن سلسلة مسرحياته التاريخية / المعاصرة التي ذهبت هذا المذهب الإبداعي في تشكيل الرؤية وتوثيقها والعمل على إشاعتها في وسط التلقّي وتوفير فرص أكبر لتداولها تمثّلت في مسرحية «عودة هولاكو» ومسرحية «القضية» ومسرحية «الواقع صورة طبق الأصل»، ومسرحية «النمرود»، ومسرحية «الإسكندر الأكبر».

وعلى الرغم من تنوّع المعطى التاريخي وتعدديته في المسرحيات إلا أن التركيز على المقولة السياسية المركزية هو ديدنها في التعبير عن رؤية مشهدية تجتهد في وضع مناطق وأحداث منتخبة بعناية ومعرفة وفكر مقصدي من منصّة التاريخ لوضعها بوعي إجرائي عميق على خشبة المسرح أمام بصر التلقّي.

لا شك في أنّ هذه المسرحيات حقّقت حضوراً مهماً على أكثر من صعيد وقدّمت صاحبها ليكون في أكثر من محفل مسرحي بوصفه ممن تمكّن من إثراء المسرح العربي من جهة وتعزيز الرؤية المتقدمة لوظيفة المسرح على الصعيد القومي والإنساني والفني من جهة أخرى، على النحو الذي أصبح من الضروري وضع هذا المسرح «النوعي» في مكانة لائقة ضمن مسيرة المسرح العربي المعاصر.

المسرحية الجديدة التي تضاف إلى هذا التراث المسرحي المتميّز هي مسرحية «شمشون الجبّار» وهي إسهامة تذهب مباشرة إلى حساسية القضية الفلسطينية ـ بوصفها أبرز قضية إشكالية يعاني منها العرب حالياً، وتطرح رؤية تاريخية وسياسية جديدة من خلال انتقاء مسرحي لافت لكلّ عناصر التشكيل المسرحي، لا سيما أن مسرح القاسمي مكتوب للتمثيل وليس للقراءة، إذ تحتوي كل مسرحياته على الكثير من الإرشادات الإخراجية والملاحظات الديكورية التي تعبّر عن وعي درامي لحركية النص في أنموذجه التمثيلي.

عتبة التقديم:

استناداً إلى هذه الرؤية التي تعاين مسرح القاسمي بوصفه مسرحاً معدّاً للتمثيل أساساً فقد دأب القاسمي على وضع عتبة تقديم في كلّ مسرحياته تعمل على اقتراح المقولة المركزية ووضعها بين أيدي المشاهدين والقرّاء معاً من أجل دعم رؤيته المسرحية بأكبر قدر ممكن من الإيضاح وتكبير صورة السؤال الجوهري الذي تشتغل عليه المسرحية وبأسلوب أكاديمي ينهض على توثيق المعلومة المستقاة من المصادر والمراجع بدقّة ومسؤولية، على النحو الذي تتمظهر فيه صورة المؤرّخ الحصيف المؤمن بما يكتب والعارف بحدود ما يكتب أيضاً.

تتقدّم مسرحية «شمشون الجبّار» هذه العتبة التقديمية:

«تصادف هذه الأيام الذكرى الستون للنكبة، ويتحدّث الناس وكأنما الصراع بين الفلسطينيين والإسرائيليين قد بدأ منذ ستين سنة فقط، إن الصراع بين الفلسطينيين والإسرائيليين قد بدأ منذ سنة ١١٢٢ قبل الميلاد وكان حكم فلسطين للفلسطينيين وليس للإسرائيليين، الذين كانوا رعية لدى الفلسطينيين ولتبيان ذلك كتبت هذه

المسرحية «شمشون الجبار» بعد أن اقتبست مادتها من نصوص الإنجيل.

إن كلمة «فلسطيني» في المجتمع الغربي، ومنذ قرون من السنين، تعني الشخص الهمجي الذي ليس له ثقافة، وفي اللغة الإنجليزية استعملت كلمة «فلسطيني» للإهانة.

إن التقدّم الحضاري لدى الفلسطينيين كان متفوقاً على أعدائهم الإسرائيليين في مجال العلوم التطبيقية وفي الحروب وفي الفنون الجميلة. وقد اعترف الإسرائيليون والأمريكيون أخيراً بذلك. فمن الشواهد الأثرية أثبتت الحفريات أن الفلسطينيين كان لديهم أجمل الأدوات الفخارية، وطرز بناء بيوتهم جميلة ولغتهم مكتوبة.

كما بيّنت الأبحاث أن الفلسطينيين منظّمون تنظيماً جيداً في الحروب، فإلى جانب جنود المشاة كانت لديهم فرق الخيالة، وعربات حربية تجرّها الخيول، كذلك لديهم مهارة عالية في صناعة الأدوات المعدنية.

ذُكر في الإنجيل «لا يوجد حدّاد واحد في أرض إسرائيل، فكلّ الإسرائيليين كانوا يذهبون إلى الفلسطينيين لسنّ أدواتهم»، ويوحي الإنجيل بأن الفلسطينيين مذنبون لأنهم لم يشركوا الإسرائيليين في المهارات الفنية الفلسطينية ومن المؤسف جداً أن نرى التحامل على الفلسطينيين في التوراة والإنجيل سببه أن من كتبوا التوراة والإنجيل كانوا في حروب مع الفلسطينيين فأثّر ذلك في الشعوب الغربية وفي اليهود فاتخذت موقفاً معادياً أصلاً للفلسطينيين في هذه الأيام فهل هو منصف للشعب الفلسطيني؟

وبصرف النظر عن القيمة التاريخية الخطيرة ذات الأهمية البالغة التي تحظى بها هذه العتبة، مما قد يكون خافياً على الكثير من العرب في أحقية الشعب الفلسطيني في أرض فلسطين، وكاشفاً عن الإرهاب الفكري والإيديولوجي والثقافي الذي تمارسه الدوائر الصهيونية في تهويد التاريخ وتهويد الجغرافيا وتهويد المعرفة، فإن العرض المشهدي الذي حفلت به المسرحية عبر فصولها ومشاهدها تقارب فعلياً الأسطرة التي اشتغلت عليها الثقافة الصهيونية على مرّ عصورها، وهي تمنح الشخصية الصهيونية «الخوارقية» بعداً أسطورياً مخيفاً أكبر حجمها التاريخي، وتدخلها في سياق يستهدف الترويع والتهديم لمستقبل فاضل لكلّ من حول، أو من بدولة إسرائيل الغاصبة.

إن المعلومات التاريخية الموثّقة من مصادر لا خلاف عليها ـ خارج حدود التزوير والتقويل والحذف والإضافة التي تعرّض لها الكتابان ـ حتى في منطقة «الآخر» الصهيوني والغربي لتثير أسئلة في غاية الخطورة والأهمية عن ماضٍ وراهن ومستقبل هذه القضية الشائكة، وتغيّر، أو يجب أن تغيّر ـ الكثير من وجهات النظر عند العرب أولاً، وعند الآخر ثانياً، وتعديل الكثير من المواقف وصولاً إلى مرحلة إنصاف معقولة للشعب الفلسطيني تنتهي بها المسرحية في نهاية عتبة التقديم على شكل صرخة مدوّية ومؤلمة.

المهاد الزمكاني المشهدي:

تعمل مسرحية «شمشون الجبّار» داخل المتن الدرامي على عرض مهاد زمكاني مشهدي يؤكّد رغبة العرض المسرحي وحسلسيته في شكل مسرحية تسهم في توجيه الفعالية الدرامية نحو عتبة المسرح، وهي تنطوي على قيمة ذات تأثير بالغ في إدراك صورة الزمان والمكان والمنظر لدى المتلقي.

ففي «الفصل الأول/ المشهد الأول» يظهر هذا المهاد الزمكاني المشهدي على هذه الصورة:

«المكان: صخرة ايتيم إلى الغرب من بيرزيت حيث يختبئ في الغار شمشون بن مانوح من قبيلة دان التي تسكن بلدة زوراه.

الزمان: سنة ١١٢٢ قبل الميلاد.

يحضر بعض من اليهود من منطقة يهوذا بين البحرين الميت والمتوسط ويتقدّم أحدهم».

وفي «الفصل الأول/ المشهد الثاني» يظهر المهاد على هذه الصورة أيضاً:

«المكان: قرية لهي (بالقرب من اللطرون)

حشد من الفلسطينيين أتوا لاستلام شمشون».

ويبدو المهاد في الفصل الأول بمشهديه حيادياً تقريباً، إذ يركّز على الزمكان في المشهد الأول وعلى المكان المصحوب بموجّه تصويري درامي نحو لقطة تنطوي ضمناً على قدر من الصراع الخفي، إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار الصورة الأولى التي أظهرت شمشون وهو مختبئ في الغار خوفاً من هذا الحشد الذي ظهر في مهاد المشهد الثاني.

ويشهد المهاد الزمكاني في الفصل الثاني تحولاً مهماً في ظهور شخصية «دليلة اليهودية» في المشهد الأول داخل المنظر المسرحي فضلاً عن تركيز النظر إلى المكان والزمان الدالّين:

«الفصل الثاني / المشهد الأول:

المنظر: منزل دليلة اليهودية.

المكان: وادي سورك على بعد خمسة عشر ميلاً إلى الغرب من بلدة زوراه، وكانت تلك المنطقة تحت الحكم الفلسطيني.

الزمان: سنة ١١٠٥ قبل الميلاد».

ويتوسّع في المشهد الثاني من هذا الفصل لينقل الحال الدرامية إلى مرحلة انتصار تشهد الأرض الفلسطينية والتاريخ الفلسطيني والفضاء الفلسطيني:

«الاحتفالات الفلسطينية بالانتصار على شمشون.

المكان: غزّة.

الزمان: ١١٠٥ قبل الميلاد.

المنظر: حكام فلسطين يجلسون مع

أعداد غفيرة من البشر تقدّر بثلاثة آلاف من الرجال والنساء في المعبد وتحت سقفه.

في وسط المعبد عمودان يرفعان السقف.

وفي جهة المسرح يشاهد شمشون مسجوناً يدوّر الطاحونة، ومن خلفه جلاّد يجلد على ظهره...

يبدأ الاحتفال العظيم برقصات فلسطينية وحركات بهلوانية...».

في السبيل إلى وضع القارئ والمشاهد داخل حلبة الصراع الدرامي وهو ينتقل بسرعة وقوّة من حال إلى حال، على النحو الذي يكون فيه جاهزاً لتقبّل الحوار وإدراك طبيعته وكيفيته الذي سيحمله كل مشهد من المشهدين.

تتحقق انتقالة كبيرة في مهاد «الفصل الثالث/ المشهد الأول» حيث تبدو وضعية الصراع قد انقلبت هنا في غير صالح الفلسطينيين إذ تبرز إسرائيل بصورة رسمية مهيمنة عبر مصطلح «مملكة إسرائيل» في إشارة لافتة إلى مستوى التغيير الذي حصل في المسرحية مع ولوج هذا الفصل الثالث:

«تنصيب «شاؤول» أول ملك لمملكة إسرائيل

المكان: قرية شَخِمْ بالقرب من نابلس.

الزمان: سنة ١١٠٥ قبل الميلاد.

المنظر: حشد من الناس ارتفعت أصواتهم من كثرة الجدال...».

لكن المشهد الثاني من هذا الفصل يعيد إنتاج الحال الدرامية الانقلابية في صالح الفلسطينيين هذه المرّة من خلال طبيعة المهاد الزمكاني، الذي يحوي إشارة تفيد بحصول الحرب وحضور الفلسطينيين في المهاد:

«ساحة الحرب مع الفلسطينيين

المكان: جبل فقاعة بالقرب من جنين.

الزمان: ١٠١٠ قبل الميلاد».

على النحو الذي يوحي بحسم المسألة على نحو ما حين يقدّم المشهد صورة لنصر الفلسطينيين وهزيمة شمشون والجبل والإسرائيليين، بحيث تنتهي الملاحظات الزمكانية المشهدية عن مفترق زمني ومكاني محدد، وعند عتبة «ساحة الحرب مع الفلسطينيين» هي تشهد سيطرتهم على المكان والزمان، مما يفرض حقيقة تاريخية مهمة تنقل حساسية الصراع العربي الإسرائيلي إلى ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة مضت وليست وليدة هذا القرن كما قد يتوهم البعض، وهو ما حاولت المسرحية أن تقوله في مستوى تاريخي ودرامي مركزي من مستوياتها ورؤيتها.

مسرحة الحكي وآليّة الصراع:

يتألّف الفصل الأول من المسرحية بمشهديه الأول والثاني من ثلاث شخصيات يهودية هم: «اليهودي الأول واليهودي الثاني واليهودي الثالث»، فضلاً على شخصية «شمشون» إذ نلاحظ أن الكاتب أعطى للشخصيات اليهودية صفة رقمية «الأول/ الثاني/ الثالث»، على النحو الذي يفسّر قيمة التشابه حدّ التطابق بين أداء الشخصيات وطبيعة تشكّلها الدرامي وتكوينها الدلالي، وينعكس ضرورةً على فلسفة التي تنتهجها ثقافة صهيونية في العمل والهيمنة والسيطرة بوساطة أرقام لا شخصيات.

الشخصيات اليهودية الثلاث تقف على الضدّ من شخصية «شمشون» في تسيير الأمور الحكائية داخل دراما المشهدين، إذ تسعى إلى التخلّص منه عبر تسليمه للفلسطينيين لتوفير الأمان اللازم لهم:

اليهودي الأوّل: شمشون.. شمشون...

يخرج شمشون من الغار

اليهودي الثاني: هجم الفلسطينيون علينا ولما سألناهم لماذا تهاجموننا قالوا بأنهم أتوا لإلقاء القبض عليك، ولما سألناهم لماذا؟ قالوا انتقاماً لما فعله شمشون بالفلسطينيين.

نحن رجال منطقة يهودا، وعددنا ثلاثة آلاف رجل، جئنا لنقول لك: ألا تعلم أن الفلسطينيين يحكموننا؟ لماذا تؤذينا بتصرفاتك؟

وتتلخّص حكاية شمشون مع الفلسطينيين كما تعرضها المسرحية في أنه أحبّ فلسطينية رفض والداه تزويجه منها، وحين طلب أن يتزوجها من أبيها ووعده بذلك عاد وأخلف وعده وزوّجها أحد رجاله، لكن الفلسطينيين حين علموا بأن الفتاة تزوجت من يهودي أحرقوها مع أبيها حتى الموت مما أثار نقمة شمشون وعاهد نفسه على الانتقام منهم.

ينتهي الفصل على النحو الآتي:

فأحضر اليهود الحبال وأوثقوا يدي شمشون خلفه ولفّوا الحبال حول جسده.

اليهودي الثاني: هيّا... سلّموه للفلسطينيين في لهي ناحية اللطرون.

إظلام

إذ يختتم الفصل الأول مجرياته الدرامية بحسم المسألة لدى اليهود الذين سلّموا شمشون للفلسطينيين بهدف الحصول على الأمان والاستقرار والهدوء.

تنهض الآلية الدرامية للفصل الأول بمشهديه على مسرحة الحكاية الشمشونية ونقل الأزمة من فعاليتها الاجتماعية المجرّدة كما تبدو في منطقة الحكاية ـ إلى فعالية أكبر في منطقة المسرح خرجت تماماً عن سياقها الاجتماعي وخلقت آلية صراع مزدوج بين اليهود وشمشون أولاً للخلاص من تهديد الفلسطينيين الذين يتمتّعون بالقوّة والسيطرة والحكم، وثانياً ـ وهو الصراع المركزي بين الفلسطينيين وشمشون حيث اعتدى عليهم وقتل منهم استجابة لأهواء ورغبات وإحساس عالٍ بالقوّة والجبروت يعتقد أن الرب قد وهبها إياه «تيقنت أن الرب أنزل فيّ قوّة خارقة/ أنزل الرب القوّة مرة أخرى في بدني»، وربما

كانت هذه إحدى العلامات الثقافية التي اعتمدتها الصهيونية في تشكيل خطابها فيما بعد والسعي لتسخير العالم كلّه كي يستجيب لقوّة الرب الموهومة المتمثلة فيها.

فضاء الشخصية وأسطرتها:

يشهد الفصل الثاني من المسرحية بمشهديه (الأول والثاني) ظهور شخصية «دليلة» وهي شخصية مركزية تعيش صراعاً مزدوجاً أيضاً بين حبها لشمشون من جهة، وتعاونها مع حكام فلسطين للإيقاع به مقابل المال من جهة أخرى، تنتهي بإنجاحها في تسليمه لهم وفرحها بالمال ثمناً لذلك. لكن المعادلة المسرحية تدخل هنا في سياق أسطوري حين يتكشّف شمشون عن قوّة جبارة يستلهمها من الربّ، تساعده في تحطيم السقف:

ينهار السقف على شمشون والفلسطينيين.

يُقتل شمشون ومعه آلاف من الفلسطينيين بانهيار السقف عليهم...

غبار كثيف...

أحد الفلسطينيين يشاهد الغبار، ويصيح:

أحد الفلسطينيين: الحضور كان تعدادهم ثلاثة آلاف...

وحكّام فلسطين معهم...

وشمشون معهم...

يا للهول... يا للهول!

ما لا شك فيه أن هذه الصفة الخوارقية التي يضفيها على بطله شمشون تتأسطر فيها شخصيته في الحكاية التوراتية والإنجيلية، إنما هي تعبير عن رؤية ثقافية متجذّرة في عقلية الإسرائيلي التي تدعم إحساسه بالتفوّق والهيمنة وأحقية الهيمنة على التاريخ والجغرافيا.

وقد نجحت المسرحية في عرض هذه الحالة على نحو درامي ـ علامي يؤكّد حساسية هذه المسألة وقيمتها في فهم الشخصية اليهودية وتحليلها ولعلّ صفة «الجبار» المعلّقة في ذاكرة عنوان المسرحية وفي الذاكرة التاريخية أيضاً، مما يحفّز المتلقي على التوصل إلى هذا الاستنتاج الذي يحتاج إلى قراءة ودراسة وتمحيص وإدراك، إذ إن هذه الصفة الإسرائيلية تتمثّل في الكثير من السلوك الثقافي والسياسي لإسرائيل اليوم، وكأن ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة لم تكن سوى البارحة.

صراع الوجود:
صوت التاريخ ومحنة الهوية:

تختتم المسرحية رؤيتها الدرامية في الفصل الثالث المؤلّف من مشهدين متضادّين، يتمثلان في صراع الوجود بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وتتمظهر من خلالهما صوت التاريخ المدوّي بقوّة مستعرضاً محنة الهوية الفلسطينية الهية على مدى أكثر من ثلاثة آلاف سنة، لعلّ أسوأها ما نعيشه اليوم.

ينشغل المشهد الأول بتنصيب «شاؤول» أول ملك لمملكة إسرائيل بحضور القاضي صموئيل وعدد من الحضور الآخرين، ليقوم بمهمة إرجاع تابوت العهد الذي أخذه الفلسطينيون من المعبد بعد أن هاجموهم وفيه لوح الوصايا، إلا أن الجميع يفاجأ بعودة تابوت العهد من دون قتال:

طارق بالباب، يسلّم الحارس صندوقاً، فيدخل به إلى قاعة الاجتماع... وعندما رآه الحشد والقاضي صموئيل، ارتفع صوتهم بالفرحة.

الحضور: تابوت العهد... تابوت العهد... تابوت العهد...

أحد الحضور: افتحوه... ربما حطموا لوح الوصايا...

سلّم الصندوق للقاضي صموئيل ففتحه وأخرج لوح الوصايا سالماً...

عندها تنهّد الجميع من شدّة الفرحة.

الحضور: آهٍ... شكراً للرب..

ويحفل تنصيب الملك شاؤول بوعود كثيرة قطعها لهم في محاربة الفلسطينيين وحلفائهم العمّانيين والعمالقة والقضاء عليهم، بعد أن تيقّن بأن الفلسطينيين أعادوا تابوت العهد لأنهم كانوا خائفين من قوّته القادمة.

لكنّ المشهد الثاني الذي يقدمه الكاتب من خلال وصف المكان بـ «ساحة الحرب مع الفلسطينيين» يشهد قتل أولاد الملك الثلاثة على أيدي المحاربين الفلسطينيين ومن ثم قتل الملك شاؤول وقطع رأسه لكن الإشارة المهمة التي تمّ تهدئتها المسرحية تتمثّل في مقولة القائد الفلسطيني:

القائد الفلسطيني: بالأمس قتلنا الملك شاؤول وأبناءه الثلاثة وجميع جنوده.. فلا تظنوا أن المعركة انتهت... علينا تحرير مدننا من الإسرائيليين... ولا بدّ أن نبدأ من الآن.

ترتفع الأصوات بالهتافات...

في تلك اللحظة يدخل أحد الفلسطينيين مسرعاً وهو ينادي بأعلى صوته:

أحد الفلسطينيين: أيها الفلسطينيون.. أيها الفلسطينيون لقد انتشر مقتل الملك شاؤول وأبنائه الثلاثة وجميع جنوده... فلما سمع الإسرائيليون ذلك الخبر.. هربوا من المدن.. فقام الفلسطينيون باستعادة السيطرة عليها.

تعمّ الفرحة الجميع.. ويعبرون عنها بالغناء والرقصات الفلسطينية.

إذ تنتهي المسرحية بانتصار فلسطيني يهيمن فيه الفلسطينيون على كل مدنهم وأراضيهم قبل ثلاثة آلاف سنة، ويعود المكان إلى أصحابه. لكنّ الراهن يقول عكس هذا، حيث عاد الإسرائيليون اليوم ليسيطروا على أرض فلسطين ويغتصبوها من أهلها الشرعيين، ويعيدوا إنتاج التاريخ وتعديل الجغرافيا وفق رؤيتهم وقوتهم، مقابل الضعف العربي الذي ساعدهم كثيراً في ذلك.

توظيف التراث

مسرح القاسمي نموذجاً

د. يحيى البشتاوي

يشكل الشيخ الدكتور (سلطان بن محمد القاسمي) حاكم إمارة الشارقة، حضوراً فريداً على المستويين الفكري والثقافي في العالم المعاصر، وهو بوعيه التاريخي يعد تجربة استثنائية تجسدت ملامحها في نتاجاته الأدبية كافة، لاسيما المسرحية منها، إذ حاول، من خلال حرصه الوطني والقومي، أن يكشف عن تحديات العصر الراهن ببصيرة واعية هدفها الوقوف على مكامن الضعف والقوة في مسيرة الأمة.

والشيخ (القاسمي) لم يثنه الحكم عن مشروعه الثقافي الذي ارتضاه لنفسه وبحث فيه منذ وعيه، فعند التطلع إلى البعيد سنجده شارك في المسرح المدرسي بشخصية (جابر) في مسرحية (جابر عثرات الكرام)، وهو نص لـ(محمود غنيم)، وكان ذلك في عام 1900، وكان سموه آنذاك في المرحلة الإعدادية، ثم كانت نقلة أخرى في الاتجاه ذاته في فرع آخر «الكتابة»، حيث كتب (القاسمي) نص (نهاية صهيون) في عام 1909 (1).

وبما أن (القاسمي) قد قرأ التاريخ قراءة واعية واستوعب معطياته، فإنه قد شكل بذلك ظاهرة أدبية فريدة في التعامل مع التاريخ وتوظيفه درامياً مستنداً إلى إلمامه بتفاصيل كل واقعة تاريخية تناولها، ومعطيات تلك الواقعة وطبيعة عصرها الذي تنتمي إليه، وبذلك رسخ منهجه في تأصيل المسرح العربي ومسرحة التاريخ.

وقد ذهب (القاسمي) إلى أن حركة تجديد وتأصيل المسرح العربي قد توزعت بين عدة تيارات أهمها (2):

التيار الأول: يرى أن النتاج المسرحي العربي يفتقر إلى الرؤية الدرامية التي لابد منها لكل إبداع مسرحي وأن الوعي الدرامي يتعارض مع العقلية العربية الإسلامية، وانطلاقاً من هذا المنظور يرفض المنتمون لهذا التيار الاعتماد على أشكال الفرجة العربية وعلى الموروث الشعبي ويعتبرونها غير كافية لبناء مسرح عربي.

التيار الثاني: ينفي صفة الكونية عن المسرح الغربي، ويؤكد ارتباطه بحضارة المدنية القامعة للإنسان ويرى أن المسرح العربي المعاصر هو وليد المسرح الغربي ونسخة باهتة منه، ويدعون إلى التخلي عن تقليده وبناء مسرح عربي اعتماداً على أشكال التعبير في الموروث الثقافي العربي الإسلامي مثل: فن الراوي والحاكي والمقتبس من الملاحم العربية.

التيار الثالث: ويرى أنه من الخطأ البحث عن ظواهر مسرحية في التراث العربي مقننة بضوابط المسرح اليوناني القديم والأوروبي الحديث، وأنه من الضروري إعادة قراءة التراث العربي للبحث عن منطقه الداخلي وعن الضوابط التي تحكم صور الفرجة العربية الممكنة ولا يرى دعاة القطع الصلة بالمسرح الغربي لتحقيق هوية المسرح العربي، ويدعو أصحابه إلى العودة للأصول وإعادة الاعتبار إلى الموروث الثقافي العربي وإلى تقاليد الفرجة الشعبية دون انقطاع عن الروافد الغربية والإنسانية.

ويقف (القاسمي) إلى جانب التيار الثالث الذي يرى فيه أنه يشكل الأصلح للعام العربي، حيث تَمثَّل هذا التيار بنتاجات (سعدالله ونّوس) المسرحية، وتجارب جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب، وتجارب مسرح الجيب المصري التي ارتبطت بكل من (سعد أردش) و(كرم مطاوع).

وفي ضوء اختياره للمسرح كعالم للكتابة، فقد استند إلى عدد من المرجعيات الفكرية والجمالية النابعة من التاريخ العربي بشكل خاص حيث وظفها توظيفاً دلالياً عبّر عن الواقع العربي الراهن بكل مأساويته، محاولاً إعادة قراءة التاريخ الإسلامي في سبيل قراءة الذات العربية التي تحفل بالمعاناة والألم.

لقد أحكم (القاسمي) بنيان نصوصه المسرحية، ورصفها بثقافته العربية الأصيلة وبمعرفته بالتاريخ العربي، فوثق العناصر التي انتقى منها موضوعاته لمسرحة التاريخ، فاختار التاريخ من



المعطى الموجود وإحضار الواقع المنسي بعوالمه المسدودة وإدراجه في الكتابة الدرامية لفهم دروسه وعبره وأحداثه، معناه فهم التاريخ وفهم الوجود العربي في هذا التاريخ و(القاسمي) يجعل من التاريخ في مسرحه عملاً فنياً سعياً منه لكشف الواقع التراجيدي العربي، وما العودة إلى التاريخ العربي الإسلامي إلا لتقديم رؤية واحدة موحدة ترصد تراجيديا التاريخ العربي في الكتابة المسرحية (٣).

وبما أن (القاسمي) قد وظف في مسرحه قصصاً من التاريخ العربي اشتملت على أحداث وشخصيات أثرت في حركة التاريخ، فإن أعماله المسرحية تندرج تحت ما يسمى مسرح الوثيقة السياسية وتأخذ (توصيف «التراجيدي – ملحمي») لأنها تخوض غمار البحث في موضوعات تاريخية واسعة أفقياً وعميقة عمودياً – من أحداث رئيسة مرت في حياة الأمة الإسلامية – العربية، ثم تتوغل هذه التآليف في كشف هذه الأحداث، عبر مراحلها المختلفة، عارضة ومحللة محنها المصيرية وكاشفة بقوة لحظة الانهيار الهائل لمراكز الحضارة العربية الإسلامية، سواء ما كان منها دنيوياً مادياً، وما كان من بنائها الروحي، أو ما كان قد تراكم من منجزها الفكري والفني والثقافي،

أحكم (القاسمي) بنيان نصوصه المسرحية، ورصفها بثقافته العربية الأصيلة وبمعرفته بالتاريخ العربي، فوثق العناصر التي انتقى منها موضوعاته لمسرحة التاريخ، فاختار التاريخ من المعطى الموجود، وإحضار الواقع المنسي بعوالمه المسدودة وإدراجه في الكتابة الدرامية لفهم دروسه وعبره وأحداثه، معناه فهم التاريخ وفهم الوجود العربي في هذا التاريخ

وبناء حضاري كلي مرموق في حواضرها الشهيرة على امتداد تاريخها الإنساني (٤).

إن عملية استلهام التاريخ عند (القاسمي) تقوم على الجمع بين الأصالة والمعاصرة، فهو ينتقي من التراث أفكاراً أو مواقفَ أو قيماً فكرية يمكن لها التفاعل مع القضايا المعاصرة ويدمجها في أحوال العرب الراهنة التي تشكلت بفعل الوقائع والأحداث السياسية والاجتماعية التي أثرت في مسيرة المجتمع لذلك فإن (عملية الرجوع إلى الأصول وإحياء التراث، يجب أن تتم في إطار نقدي للاحتماء بها أمام التحديات الخارجية، فالماضي هنا مطويّ ليس فقط من أجل الارتكاز عليه والقفز إلى المستقبل بل من أجل تدعيم الحاضر ومن أجل تأكيد الوجود وإثبات الذات) (٥).

بين عامي (١٩٩٨ – ٢٠٠٨) قدم (القاسمي) وضمن مسيرته الأدبية ستة نصوص مسرحية (٦) ارتبطت بالتاريخ ارتباطاً وثيقاً لتقدم ضمن سياق تاريخي معبّر عن تصورات أملتها الحالة السياسية الراهنة للأمة العربية، والتي فرضتها المشكلات والأزمات المتعاقبة عبر مسيرة التاريخ.

لذلك استلهمت النصوص تلك اللحظات واقتنصتها للتعريف بالنتائج والممكنات التي قد تستنبط من درس التاريخ لإعادة إنتاجها بزمن جديد وبرؤية مفيدة، واستدعاء الشخصيات بعظمتها التاريخية والمتوجة بهالات التقديس أو الإيجابية ضرورة فنية لمعالجة إشكاليات الراهن، فإكساب تلك الشخصيات لحماً ودماً من جديد وتحريكها أمام المتلقي يستعيد لديه حراك الفكر وتنتشله من ركوده، ومسرح (القاسمي) ينفخ في التاريخ ويوقظه من أجل إيقاظنا وتنبيهنا للخطر المحدق لأننا غارقون في حالة اللامبالاة (٧).

إن نصوص (القاسمي) المسرحية تتشابه من حيث مغزاها الفكري، فهي تعرض من ناحية وضمن إسقاط للحقائق التاريخية على الواقع العربي، للتردي الراهن في واقع الأمة، وتستنهض من ناحية أخرى الإنسان العربي مطالبة إياه بعدم اليأس من الواقع، إذ إن الأمة قد مرت بمراحل أشد قسوة مما هي فيه اليوم لكن تلك الأحداث كانت دافعاً نحو المجابهة وعدم الانحناء أمام العواصف.

ويستلهم (القاسمي) في عودته للتاريخ شخصياته المسرحية من الواقع حيث يختار الشخصيات المعبرة عن حالات الضعف والانكسار في التاريخ العربي، مبيناً طبيعة

البناء النفسي العام لشخصية الإنسان المسلم والعربي وما ينطوي عليه من تخاذل وهوان ومن أمثلة تلك الشخصيات الخليفة العباسي المعتصم بالله في مسرحية (عودة هولاكو)، وأبو عبد الله الصغير أمير غرناطة في مسرحية (القضية)، وعلى النقيض من ذلك يقدم لنا (القاسمي) من خلال اختياره لنماذج بطولية لها مكانتها في التاريخ العربي والإسلامي كشخصية (صلاح الدين الأيوبي) في مسرحية (الواقع.. صورة طبق الأصل)، جانباً مشرقاً من تاريخ الأمة، محاولاً من خلال ذلك إثارة الحماسة وبث روح المقاومة في الذات العربية المنكسرة، ليشكل اختيار تلك الشخصيات بمثابة ملجأ وملاذ آمن للإنسان من أجل الانتصار على واقعه المرير، حيث يتخذ الإنسان من خلال السفر في الماضي واستذكار زمن البطولة الوازع الذي يعيد له التوازن النفسي في الواقع الذي يعيش فيه.

إن الاتكاء على المصدر التاريخي من بين المصادر التراثية يعود إلى سببين:

الأول: فني يتصل بتقنيات العمل الإبداعي ومضمونه، وما يكمن في التاريخ من معطيات تعين على تخيّر الموضوع، ورسم الشخصيات وإذكاء الصراع، مما يسهم في بناء إطار فني متماسك للعمل الإبداعي الأدبي.

والثاني: أسباب موضوعية عامة ترجع إلى رغبة الكاتب في التغني بأمجاد الآباء والأجداد، أو زيادة الوعي الوطني والقومي من خلال تقديم وقائع وأحداث من الماضي وربطها بالحاضر، محدثة من خلال ذلك حالة من الإسقاط على الواقع (٨).

وعلى نحو ما فعل (القاسمي) في نصوصه المسرحية الأخرى جاءت مسرحية (الواقع.. صورة طبق الأصل) عام ٢٠٠١، لتصور أحداث قضية من القضايا الهامة التي عاشت في الوجدان العربي والإسلامي، لا بهدف إحياء التاريخ وإنما لإعادة قراءته قراءة واعية في ضوء المستجدات المعاصرة التي من شأنها أن تفضي إلى أخذ العبرة واستلهام حالات الوعي التي تمكن من التعامل مع الواقع.

ويتناول المؤلف في مسرحيته الأحداث المرتبطة بالحملة الصليبية على بيت المقدس حيث يختار شخصياته من التاريخ لتتوزع بين عدد من عامة الناس، اثنين من المغاربة مجموعة من البطاركة مجموعة من رجال ونساء شيباً وشباباً وصبية، مجاميع من رؤساء الكنائس والقساوسة والأمراء والجنود والرجال والشيوخ والوجهاء والقضاة وكذلك شخصيات من التاريخ من بينها: البابا أوزبان الثاني، الخليفة المستظهر بالله، الخليفة المستعلي بالله، والقائد صلاح الدين الأيوبي وغيرهم..

وقد كتب (القاسمي) في مقدمة المسرحية: (لقد مرت بالأمة الإسلامية فترات أشد قسوة مما نحن فيه فلتكن هذه المسرحية دافعاً لعدم اليأس، وحافزاً نحو التوحيد والنضال..) (٩)، وهذه المقدمة تحيلنا منذ البداية إلى وعي المؤلف بالتاريخ والعبر المستفادة منه، وإمكانية أن يكون هناك تماثل بين فترات زمنية من تاريخ الأمة، كأنما التاريخ يعيد نفسه من جديد، حيث يختار مدينة القدس مكاناً للأحداث التي تكون بدايتها منذ عام ٤٨٦هـ الموافق ١٠٩٣م ولغاية ١٢٤٤م، وهي مساحة زمنية شاملة حافظ المؤلف فيها على وحدة المكان معبّراً عن الأحداث الدرامية من خلال صياغة منسقة.

تبدأ الأحداث حينما (يدخل إلى المسرح رجلان أحدهما بطرس الناسك مسيحي، رجل ضئيل، قصير القامة، داكن اللون بوجه قبيح يشبه وجه الحمار يسير حافي القدمين وقد ارتدى ملابس رثة. والآخر المضيف لبطرس وهو يهودي يشعر يتدلى على طرفي وجهه) (١٠)، حيث نلاحظ أن هناك نوايا خبيثة تجمعهما تستهدف في حقيقتها الوجود الإسلامي في القدس وذلك من خلال العمل على طلب النجدة من ملوك وأمراء الغرب.

وأثناء ذلك يحيلنا المؤلف إلى واقع المسلمين في المشرق والمغرب العربي من خلال حديث (الشيخ محمد) - متعهد المغاربة زواريت المقدس - مع المغربيين (أحمد) و(علي)، فبينما يتحدث (أحمد) عن انتصارات (يوسف بن تاشفين) في المغرب، وعبوره إلى الأندلس بخمسة وعشرين ألف مقاتل، يصور لنا (الشيخ محمد) الحال في المشرق العربي بفوضاه السياسية والاقتصادية والعقائدية نتيجة للخلافتين المتناحرتين في بغداد والقاهرة، ونتيجة لاستغلال الحكام وتسلطهم على شعوبهم.

وفي مواضع أخرى من المسرحية يصور المؤلف حالات التسامح الديني التي يتصف بها المسلمون وحالات الحقد التي يتصف بها أعداؤهم من النصارى واليهود، فها هو (الشيخ محمد) يتعرض لضربة من أحد الرجال فتدمى جبهته بينما هو يحاول الدفاع عن (بطرس) الذي كان يتجسس عليهما وحين يحتل الصليبيون القدس يوم الجمعة ٢٣ شعبان من عام ٤٩٢هـ الموافق ١٥ يوليو عام ١٠٩٩م، تظهر حالة الحقد واضحة حينما يدحرج الجنود بأقدامهم جثة كانت ملقاة على طرف المسرح، ثم ما يلبث أن يجلس صاحب الجثة قبالة (بطرس) وإذ به (الشيخ محمد) متعهد المغاربة في القدس وهو يقول:

(الشيخ محمد: بطرس أنا الشيخ محمد الذي دافع عنك عندما كنت في القدس.. أنا الذي سال دمه لكي يحميك.. أنسيت بهذه السرعة؟!.. ويشير بيده إلى علامة أثر الجرح الذي أصاب جبهته وهو يدافع عن بطرس..

بطرس: شيخ محمد، ها ها ها ها..

بطرس يشرب من قنينة النبيذ، وبعد أن يملأ فمه يمجه على وجه الشيخ محمد

..يتزاحم الجنود ويصبون قناني الخمر على الشيخ محمد وهو يردد ..

الشيخ محمد: أستغفر الله.. أستغفر الله .. أستغفر الله.

الجنود يتدافعون، وكل واحد منهم يقول:

الجنود: أنا أقتله .. أنا أقتله .. أنا أقتله ..

يتقدم بطرس ويأخذ سيف أحد الجنود وكأنه يدافع عن الشيخ محمد وهو يقول:

بطرس: لا.. لن يقتله أي واحد منكم.(...) أنا الذي سأقتله بنفسي ..

يسقط الشيخ محمد ويتحلق الجنود حول جثته حاملين بطرس وهم يرقصون ويقهقهون ..)(١١).

وكان من نتيجة الحملة الصليبية على بيت المقدس واحتلاله أن قتل ما يقرب من سبعين ألفاً من المسلمين ولم تسلم دور العبادة بما فيها المسجد الأقصى من جورهم وظلمهم، أما القلة القليلة منهم فقد هربوا من القدس وكان منهم عدد من اللاجئين الذين وصلوا إلى دمشق، حيث اصطحبهم قاضي قضاة دمشق (أبو سعد الهروي) للذهاب إلى بغداد للقاء الخليفة العباسي (المستظهر بالله) فما إن نقلوا له وقائع المأساة التي عاشوا فصولها قبل أشهر حتى أعلن عن حزنه الشديد وتعاطفه لما جرى في القدس، لذلك قرر تشكيل لجنة من ستة من أصحاب المناصب الرفيعة في البلاط وتسميتها لجنة الحكماء للتحقيق في تلك الأحداث المفجعة مما أثار (أبو سعد الهروي) لعدم رضاه عن القرار الذي اتخذه الخليفة، وحينما بدأ بالبحث عن خليفة أو قائد يمكن له أن ينقذ القدس وأهلها لم يجد (الهروي) أحداً منهم بسبب حالات الضعف وانشغالهم بالحروب الداخلية ففوض الأمر لله.

ولا تختلف قصة (الهروي) مع الخليفة العباسي (المستظهر بالله) عن قصة القسيس


سعد أردش


كرم مطاوع

إن نصوص (القاسمي) المسرحية تتشابه من حيث مغزاها الفكري، فهي تعرض من ناحية، وضمن إسقاط للحقائق التاريخية على الواقع العربي، للتردي الراهن في واقع الأمة، وتستنهض من ناحية أخرى الإنسان العربي مطالبة إياه بعدم اليأس من الواقع، إذ إن الأمة قهرت بمراحل أشد قسوة مما هي فيه اليوم، لكن تلك الأحداث كانت دافعاً نحو المجابهة وعدم الانحناء أمام العواصف

مندوب المسيحيين في القدس مع الخليفة الفاطمي (المستعلي بالله) في القاهرة في ١٧ صفر سنة ٤٩٥هـ الموافق ١٠ ديسمبر عام ١١٠١م، حينما دخل القسيس – وهو يحمل صليباً – على الخليفة وصافحه، بينما يجلس حوله وجهاء القاهرة:

(القسيس: أيها الخليفة لقد جئنا لكي نخلص القدس من هذا الاحتلال البغيض.. الذي قام به الفرنجة ضد الديار المقدسة.

المستعلي بالله: لقد حاولنا التفاهم مع ملك الإغريق، فأخبرنا بأنه لا يمارس على الفرنجة أي رقابة، وأن هؤلاء الذين احتلوا فلسطين يتصرفون لحسابهم الخاص، ويسعون إلى إقامة دولتهم الخاصة.. وأن ملك الإغريق ينكر عملهم ويتمسك بشدة بحلفه معنا.. كما تعلم كنا سنعتمد على تحرير القدس عن طريق الشام.. ولقد قام جيشنا باحتلال صور، ولكن ما حال دون ذلك هو أن رضوان (سلطان حلب) وقع في حرب مع أخيه دقاق (سلطان دمشق) مما أضعف وضعنا هناك.. لكننا نعدك بأننا سنقوم بتحرير القدس)(١٢).

وإزاء حالة الضعف التي اتصف بها الموقف العربي إزاء ما حل بالقدس، تبدو دويلات الأمة الإسلامية ممزقة وفي صراع دائم فيما بينها، حيث يظهر الأخ وهو يستبيح حرمة أخيه، وتستحوذ أطماع السلطة وشهوات السلاطين في تلك الدويلات المتناثرة والممزقة، فيناصب الأخ العداء لأخيه، ويناهض عليه أعداء الأمة.

وبعد ثمان وثمانين سنة من احتلال الفرنجة للقدس، لاحت في الأفق بشائر النصر بعد توحيد الأمة والقضاء على الفتن والتمزق من قبل القائد (صلاح الدين الأيوبي)، الذي بدأ في السابع والعشرين من رجب عام ٥٨٣هـ، الموافق الثاني من أكتوبر عام ١١٨٧م بقصف مواقع الفرنجة في مدينة القدس بقذائف المنجنيق وبقي كذلك إلى أن سحق الصليبيين في موقعة حطين، وبعد انتهاء المعركة وتحرير بيت المقدس عبر (صلاح الدين) عن أخلاق الإسلام وسماحته بعد أن دخل عليه بعض الجنود المسلمين وقد أسروا عدداً من قادة الفرنجة الذين ركعوا على الأرض أمام صلاح الدين:

(صلاح الدين: نصارى القدس يسمح لهم بالإقامة في البلاد والتمتع بحقوقهم المدنية كاملة.. هل تعلمون أيها القادة إنهم كانوا إلى جانبي يساعدونني ويطلبون مني تخليص القدس من الفرنجة؟!.. أما الفرنجة واللاتين غير المحاربين، الذين يرغبون في البقاء في فلسطين فيجب أن يقيموا فيها بوصفهم رعايا. أما المحاربون فيجب أن يرحلوا عن فلسطين ولهم علينا سلامة الوصول بحراسة جنودي إلى الساحل، وعليهم فدية ..(...) فمن عجز عن أداء الفدية أخذ أسيراً، ويجب أن ترحلوا خلال أربعين يوماً.(...)

«لقادته» أيها القادة .. تعالوا الأوصيكم بالترتيبات التي يجب أن تتخذوها لإدارة مدينة القدس (...) عليكم بالمحافظة على كل بيت من النهب، وألا يصيب أي إنسان أذى، وعليكم حراسة الطريق وأبواب المدينة .. وعليكم حراسة المسيحيين من أي اعتداء قد يصيبهم .. وعلى قادة الفرق توزيع المال والدواب على المرضى والمسنين والمحتاجين من الفرنجة)(١٣).

ولا تقف أحداث المسرحية عند ذلك بل إن المؤلف يصور لنا وبعد اثنين وثلاثين عاماً من تحرير القدس على يد (صلاح الدين) حالة جديدة من التردي العربي، بعد أن يقوم السلطان (الكامل) سلطان مصر والشام بإرسال رسوله الأمير (فخر الدين يوسف) إلى شمال الشام للتفاوض مع إمبراطور من الفرنجة كان قد وصل إلى هناك، إذ إنه قبل ثماني سنوات، عندما احتل الفرنجة دمياط تنازل (الكامل) عن فلسطين بأكملها لهم مقابل الجلاء عن دمياط لكن (الكامل) حاربهم عندما رفضوا عرضه، لأنهم كانوا يطالبون بأكثر من فلسطين، وهزمهم ورغم ذلك وقع السلطان (الكامل) معهم اتفاقية سلام تم بموجبها تسليم مفاتيح القدس لإمبراطور من الفرنجة من قبل قاضي نابلس (شمس الدين) مما أثار احتجاج أهل المدينة المقدسة من المسلمين، ومع الأيام يشتعل أهالي القدس والمسلمون الخوارزمية ثورة جديدة يتم بموجبها تحرير المدن وطرد الفرنجة إلى بلادهم ليعلو بذلك صوت الحق من جديد.

لقد جاء نص (الواقع .. صورة طبق الأصل) ليقدم لنا خطة درامية متعددة القراءات، تتفاعل عناصرها من أحداث وشخوص وأمكنة وأزمنة لتحقيق إنجاز درامي يمكن أن يؤدي دوراً فكرياً وجمالياً، (فالمؤلف تعامل مع تلك الاشتراطات التاريخية وأطرها وهو يتحسس ذلك الفضاء الفني المشحون بالحس الجمالي ويبتدع تلك الصور المسرحية بفعل الذهنية الفنية الشخصية للمؤلف والمنتمية إلى عمق التاريخ والحضارة العربية الإسلامية من جهة، والمنفتحة على حتمية الواقع ومهيمناته من جهة أخرى)(١٤)، وهو بذلك أراد أن يتعرض لكل ما هو جوهري في الواقع الراهن من خلال إدراك إشكالات العصر الكبرى وتناقضاته إدراكاً عميقاً، متجاوزاً في ذلك المستوى العادي والمكرر إلى المستوى الإبداعي والجمالي الذي يمكن من خلاله مجابهة الواقع والتغلب عليه.

وفي مسرحية (شمشون الجبار) ٢٠٠٨م، يتعرض (القاسمي) للصراع القديم بين الفلسطينيين والإسرائيليين وقد جاءت كتابته للنص للتأكيد على أن حكم فلسطين للفلسطينيين وليس للإسرائيليين الذين كانوا رعية لدى الفلسطينيين، حيث اقتبس مادتها من نصوص الإنجيل(١٥).

وإذا كان (القاسمي) قد استلهم أحداث مسرحيته من مصدر ديني، فإنه قد كان أميناً ودقيقاً في تناول معطيات هذا النص، إذ استثمرها بوعي فني وإتقان عبّر عن إمكانات فنية فائقة في الكتابة المسرحية.

و(شمشون بن مانوه) كما ورد اسمه في النص المسرحي أو (شمشون بن منوح الدني) كما ورد بالعبرية، هو شخصية من شخصيات العهد القديم وهو بطل شعبي من إسرائيل القديمة اشتهر بقوته الهائلة وورد ذكره في سفر القضاة في الإصحاحات من (١٣-١٦)، وفي الرسالة إلى العبرانيين من العهد الجديد في الإصحاح (١١)، وقصصه شاعت في القرن الحادي عشر قبل الميلاد (١٦)، وهو على الأغلب أسطورة وليس حقيقة، وإن كان قد ورد ذكره في تراثنا الإسلامي على أنه شخصية حقيقية من أهل قرية من قرى الروم، وقد آمن بالله بين قوم كانوا يعبدون الأوثان.

مسرحية (شمشون الجبار) جاءت في ثلاثة فصول وشخصياتها هم شمشون، دليلة حشود من اليهود حشود وجماعة من الفلسطينيين حكام، هو وفقيها القاضي صموئيل، الملك شاؤول وأبناؤه الثلاثة، جنود إسرائيليون، جنود فلسطينيون، محاربون فلسطينيون، وغيرهم .. .

أما مكان الأحداث الذي يختاره المؤلف فهو صخرة (إيتيم) الواقعة إلى الغرب من (بيرزيت)، حيث يختبئ في الغار (شمشون بن مانوه) من قبيلة دان والتي تسكن بلدة زوراه، بينما الزمان هو سنة ١١٢٢ ق. م، وهو العام الذي شهد البدايات الأولى للصراع بين الفلسطينيين والإسرائيليين، حيث يحضر بعض اليهود من منطقة يهودا بين البحرين الميت والمتوسط لينقلوا إلى (شمشون) خبراً عن هجوم الفلسطينيين عليهم لإلقاء القبض عليه انتقاماً لما فعله بهم:

(اليهودي الثاني: يقول الفلسطينيون إن حقول قمحهم أحرقت وحُطمت أشجار زيتونهم وكروم أعنابهم فمن فعل ذلك؟!

شمشون: أنا الذي فعلته، لأن والد زوجتي زوَّجها لأحد رجالي .. وقد ذهب الفلسطينيون عند سماعهم بأن الفلسطيني قد زوّج ابنته من يهودي، أمسكوا بالرجل وابنته وحرقوهما حتى الموت.

فعاهدت نفسي على أن لا يهدأ لي بال حتى أنتقم منكم يا أهل الفلسطينيون فهجمت على الفلسطينيين وقتلت منهم عدداً كبيراً ثم أتيت لهذا الغار)(١٧).

ويطلب اليهود منه أن يربطوه لتسليمه إلى الفلسطينيين فيوافق، ويتم اقتياده إلى قرية (لهي) بالقرب من (اللطرون) وعندما يلتقي بحشد من الفلسطينيين تثور ثائرته، ويشد عضلاته وذراعيه فتتقطع الحبال، ويلتقط (شمشون) عظمة فك حمار ميت ويبدأ بقتال الفلسطينيين بها حتى يقتل منهم ألف فلسطيني.

وفي الفصل الثاني يظهر (شمشون) في منزل (دليلة) اليهودية التي يقع في حبها،



والمكان هو (وادي سورك) على بعد خمسة عشر ميلاً إلى الغرب من بلدة (زوراه)، وكانت تلك المنطقة تحت الحكم الفلسطيني أما الزمان ففي سنة ١١٠٥ ق.م، بينما (دليلة) تتآمر مع حكام فلسطين الذين أغروها بالمال في محاولة منها لإغراء (شمشون) ومعرفة سر قوته وإخبارهم للإجهاز عليه.

وبعد خروج حكام فلسطين من المنزل، يخرج (شمشون) من الغرفة الداخلية.. و(دليلة) جالسة في فناء المنزل:

(شمشون: دليلة .. من عندك ؟.

دليلة: لا أحد.. تعال يا حبيبي.. نم على رجلي.

يضع شمشون رأسه على رجلها.

دليلة: (معاتبة شمشون): كيف تقول لي أحبك وأنت لا تشركني في آرائك ؟. ثلاث مرات تستهزئ بي.. ولم تقل لي ما الذي يجعلك قوياً ؟.

شمشون: عذبتني بهذا الإلحاح كل ليلة . كل ليلة .. ما سرّ قوتك ؟.

إني متضايق لأقصى حدّ... ومع ذلك اعترفت لك بسرّ قوتي وقلت لك: لو حلقوا خصلات شعري السبع ستزول قوتي... وسأصبح كأي شخص عادي) (١٨).

وبقص خصلات شعره تتلاشى قوته، ويدخل حكام فلسطين الثلاثة حيث يقومون بربط (شمشون) بالسلاسل وشد وثاقه، ثم يبدؤون باقتلاع عينيه ورميهما وهو يصرخ بذلٍّ، ثم يقتادونه موثوقاً بالسلاسل إلى غزة.

وفي غزة تبدأ الاحتفالات الفلسطينية بالانتصار على (شمشون) في معبد تجمع فيه حكام فلسطين وأعداد غفيرة من البشر تقدر بثلاثة آلاف من الرجال والنساء، بينما (شمشون) مسجوناً يدوّر الطاحونة ومن خلفه جلاد يجلده على ظهره ...

وحينما يأمر حكام فلسطين بإحضار (شمشون) من السجن يقتاده صبي وقد استطال شعره قليلاً ويوقفه بين العمودين اللذين يرفعان سقف المعبد، وذلك للبدء بمحاكمته أمام الناس:

(الحاجب: أيها الناس هذا شمشون بن مانوه، من بلدة زوراه، قاضي قبائل اليهود منذ عشرين سنة تحت الحكم الفلسطيني.

أحد حكام فلسطين: كل القضاة كانوا خاضعين للحكم الفلسطيني،

إلا أنت يا شمشون ...

كنت تعتدي على الناس ...

تقتل فيهم ...

وتحرق زروعهم ..

وتعتدي على أعراضهم.

أحد حكام فلسطين: لدينا شكوى من أهالي غزة. (...).

الوكيل عن أهالي غزة: في يوم من الأيام جاء شمشون إلى غزة، ودخل منزل فاجر وقضى معها ليلة فانتشر الخبر بين الناس بأن شمشون هناك.

فتجمع أهالي غزة مع بعضهم ينتظرونه طوال الليل عند بوابة مدينة غزة المقفلة، وكانوا ينوون قتله عند بزوغ الفجر.

لكن شمشون خرج في منتصف الليل، وخلع البوابة بمصراعيها وحملها معه، ثم رماها عند منطقة التلال (...).

الوكيل عن أهالي غزة: أيها الحاكم، إن شمشون فاسق اعتدى على كثير من النساء فلا بد من قتله.

أحد حكام فلسطين: لقد حكمنا عليه أن يربط بالسلاسل البرونزية، ومن ثم يربط بالطاحونة التي في السجن لطحن الحبوب ...وقد قضى مدة من الزمن... والآن نحكم عليه أن يرقص ويسلينا... هيا...) (١٩).

فيرقص (شمشون) والفلسطينيون يصفقون بأيديهم، وأثناء ذلك يضع يديه على عمودي المعبد ويطلب القوة من الرب للانتقام من الفلسطينيين الذين اقتلعوا عينيه فيدفع بيديه عمودي المعبد فينهار سقفه على (شمشون) وثلاثة آلاف من الفلسطينيين فيقتلوا جميعاً.

لقد سيطرت روح الأسطورة على مسرحية (شمشون الجبار) حيث ظهرت شخصية (شمشون) وهي تحمل ملامح الشجاعة والتحدي والإمكانات العالية، فهو ذو صفات خارقة ومع ذلك فيه مكمن للضعف مثله مثل (آخيل) ونقطة الضعف التي فيه كانت قص خصلات شعره التي ما إن تحققت حتى انهارت قوته الجبارة.

لكن (القاسمي) لا يتوقف في سرده

للأحداث عند تلك المرتبطة بشخصية (شمشون) ارتباطاً وثيقاً، وإنما يستمر بتناول أحداث جديدة تعبر عن استمرارية الخطر المحدق بالأمة مثلما فعل ذلك في مسرحية (الواقع.. صورة طبق الأصل)، حينما أعاد الفرنجة إلى واجهة الأحداث بعد سنوات من تحرير (صلاح الدين) للبيت المقدس، ليعطي دلالة على أن الصراع متوارث ومستمر منذ عهود قديمة، إذ إنه بعد خمسة وخمسين عاماً من مقتل (شمشون) أي في عام ١٠٥٠ ق.م، تم في قرية (شخم) بالقرب من نابلس تنصيب (شاؤول) من قبل القاضي (صمويل) أول ملك لمملكة إسرائيل نتيجة لقناعات القاضي بضرورة إيجاد قيادة عسكرية تخلص الإسرائيليين من الانحطاط والفوضى، وتعيد لهم تابوت العهد وبه لوح الوصايا الذي سلبه الفلسطينيون من معبدهم.

لكن الفلسطينيين يعيدون لهم التابوت لأنه جلب لهم سوء البخت، ومع ذلك تبقى لدى الإسرائيليين النوايا بالحرب، فيبدؤون بضرب حلفاء الفلسطينيين في شرق فلسطين (العمانيين)، وفي جنوب فلسطين (العملقة) ويهزمونهم ثم يتفرغوا لملاقاة الفلسطينيين سنة ١٠١٠ ق.م، عند جبل (فقاعة) بالقرب من (جنين)، وفي هذه الواقعة يقتل أولاد الملك (شاؤول) الثلاثة (جوناثان، وأبي ندب، ومالكي شوا)، أما الملك (شاؤول) فيقتل نفسه بأن يضع جسده على سيفه حتى يخترقه، فيسقط على الأرض ميتاً، ويكتب النصر للفلسطينيين، وفي تلك الأثناء يتقدم أحد القادة الفلسطينيين ويقول: (بالأمس قتلنا الملك شاؤول وأبناءه الثلاثة وجميع جنوده.. فلا تظنوا أن المعركة قد انتهت.. علينا تحرير مدننا من الإسرائيليين.. ولابد أن نبدأ من الآن)(٢٠).

ولما سمع الإسرائيليون بخبر مقتل الملك (شاؤول) وأبنائه الثلاثة وجميع جنوده هربوا من المدن فقام الفلسطينيون باستعادة السيطرة عليها.

إن مسرحية (شمشون الجبار) ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالظروف التاريخية التي كتبت فيها، وهذه الظروف هي التي تحدد مجموعة المظاهر المعكوسة ومبدأ انتقاء المؤلف لهذه المظاهر وتقييمها ووجهة نظره فيها، أي أنها تحدد نظرة المؤلف والنهج الذي انتهجه وطبيعة الفن الذي اختاره، ومن هنا تتأسس ضرورة الفهم التاريخي الصحيح لكافة جوانب الشكل والمضمون في مسرحية (شمشون الجبار)، وإدراك الأسس الفكرية والتكوينية لها، ودراسة الشخصيات الأدبية التي تتقاسم الأحداث فيها.

إن (القاسمي) قد وظف التاريخ الذي تلتصق أحداثه بوجدان الجماهير العربية، وقدمه لنا ضمن منهج نقدي ملتزم يقوم على الجدل الذي يؤسس لوعي الجماعة ومدركاتها للأحداث اليومية والمستقبلية، فلا يمكن لأحد أن يحرر نفسه أو يحرر الأخرين دون موقف جماعي.

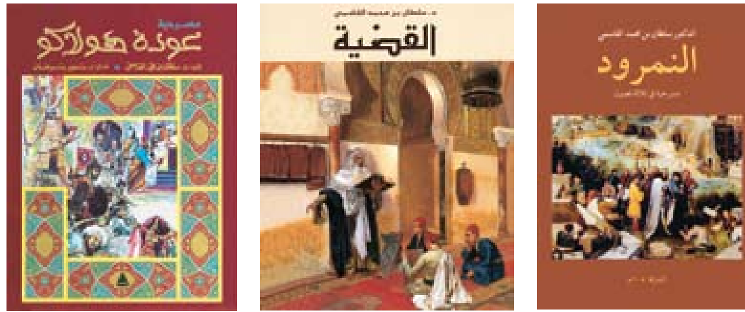
لذلك فقد أضفى على أبطاله الذين استقدمهم من التراث بعداً معاصراً في سبيل أن يجعل امتداداً لمآسيه باتجاه المستقبل القادم، لأن الفرق بين صورة البطل التاريخي وصورة البطل التراجيدي تحيلنا إلى قراءة الحاضر في ضوء الماضي، هذه القراءة التي تمنحنا الأمل في الانتصار، وبذلك فإن (القاسمي) في عودته للتراث قد عبّر عن إحساس عميق بمكنونات الذات العربية بحث من خلاله عن مضامين عربية وإسلامية عريقة، ساعياً بذلك إلى تخليص المسرح العربي من التبعية للغرب، وهو بذلك قد استثمر كل معطيات القصص التاريخية والدينية من أحداث وقيم فكرية وجمالية لتحقيق ما يخدم مشروعه الثقافي القائم على خلق مسرح عربي يستلهم من التراث مادته الأدبية.

الهوامش:

(١)- ينظر. مجموعة من الكتاب. جدل الراهن والتاريخ. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠١٣م، ص ٢٦٣. (٢)- ينظر. القاسمي. سلطان بن محمد. رسالة إلى أهل المسرح. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٧م. (٣)- ينظر. مجموعة من الكتاب. شاهد على التاريخ. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٥م، ص ٦٩. (٤)- المصدر نفسه، ص ٨٨. (٥)- الجابري، محمد عابد. إشكاليات الفكر العربي المعاصر. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٠م، ص ٢٦. (٦)- النصوص المسرحية هي: عودة هولاكو ١٩٩٨م، والقضية ٢٠٠٠م، والواقع.. صورة طبق الأصل ٢٠٠١م، وجميعها قدمها مسرح الشارقة الوطني وقد أخرجها المخرج العراقي قاسم محمد، ومسرحية الإسكندر الأكبر ٢٠٠٧م وأخرجها المسرحي المصري أحمد عبد الحليم، ومسرحية النمرود ٢٠٠٨م وأخرجها المسرحي التونسي المنصف السويسي، ومسرحية شمشون الجبار ٢٠٠٨م وأخرجها المسرحي المصري أحمد عبد الحليم. (٧)- ينظر. مجموعة من الكتاب. شاهد على التاريخ، ص (٣٢-٣٣). (٨)- ينظر. المصدر نفسه، ص ٤٤. (٩)- القاسمي. سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية - الواقع. صورة طبق الأصل. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٨م، ص ١٢٧. (١٠)- المصدر نفسه، ص ١٣٤. (١١)- المصدر نفسه، ص (١٥٥-١٥٦). (١٢)- المصدر نفسه، ص (١٦٠-١٦١). (١٣)- المصدر نفسه، ص (١٨٢-١٨٣). (١٤)- مجموعة من الكتاب. شاهد على التاريخ، ص ١٩٦. (١٥)- القاسمي. سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية - مقدمة شمشون الجبار، ص ٣٠٩، نقلاً عن: - Bible, old Testament , Judges ١٣-١٦, ١ Samuel ٤-٦, ١ Samuel ٩-٣١

(١٦)- ينظر. ar. Wikipedia.org / Wiki -

(١٧)- القاسمي. سلطان بن محمد. الأعمال المسرحية - شمشون الجبار، ص (٣١٦-٣١٧). (١٨)- المصدر نفسه، ص (٣٢٤-٣٣٥). (١٩)- المصدر نفسه، ص (٣٢٩ - ٣٣٠). (٢٠)- المصدر نفسه، ص (٣٤٤).



مسرحة التاريخ بين الحقيقة والاحتمال

الدراما التاريخية عند الدكتور سلطان القاسمي

د. حسن يوسفي

عندما نتأمل المشهد المسرحي لدولة الإمارات العربية المتحدة اليوم، يقفز إلى الواجهة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة، باعتباره علامة بارزة من علامات هذا المشهد. ذلك أن الرجل يساهم من موقعه كحاكم وكمبدع مسرحي في آن واحد، في تأثيث الفضاء المسرحي الإماراتي والعربي بأعمال مسرحية مثيرة للاهتمام، وكذا في دعم واحتضان الثقافة المسرحية في الإمارات العربية المتحدة وفي مختلف الأقطار العربية، وذلك من خلال مبادرات مختلفة، تعكس بجلاء إيمان حاكم عربي معاصر بقيمة الفن والثقافة في حياة المجتمعات وتطورها، كما تبرز اعتقاده الراسخ بالدور الذي يضطلع به أب الفنون في النهوض بهذه المجتمعات وبقيمها الاجتماعية والفكرية والجمالية.

ولعل ما يؤكده أحد الباحثين في المسرح الإماراتي قائلاً: «عند الحديث عن المسرح في الإمارات، لا بد من الوقوف على أدوار صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، الذي يدين له المسرحيون بالفضل الكبير، نظراً للحرص الدؤوب، والدعم المستمر، والرعاية المباشرة التي يوليها سموه للمسرح والمسرحيين انطلاقاً من حب دفين لهذا الفن بدأ معه منذ الصغر، حيث كان سموه يشارك بفعالية في أنشطة المسرح والكشافة، ثم تطور الأمر معه إلى اتخاذ المسرح والثقافة منطلقات أولى لبناء الإنسان المسلح بالوعي والمعرفة، حيث وضع سموه لبنة استراتيجية جعلت من الشارقة عاصمة دائمة للثقافة في الإمارات وعلى مستوى الوطن العربي، ثم ارتفعت وتيرة هذا العطاء خلال مرحلة التسعينات، وذلك من خلال ثلاثة أعمال مسرحية قدمها الشيخ سلطان ركزت على الجانب التاريخي المتعلق بذاكرة الإنسان العربي» (1).

فالشيخ سلطان بن محمد القاسمي كاتب مسرحي له أعمال عديدة تمتح من التاريخ العربي الإسلامي، نذكر منها: «عودة هولاكو»، «القضية»، «النمرود»، «الواقع.. صورة طبق الأصل» و«شمشون الجبار». علاوة على هذا، فهو يرعى إطاراً ثقافياً عربياً أسس من أجل خدمة المسرح في الوطن العربي هو «الهيئة العربية للمسرح». ولعل إسهاماته هاته في مجال الإبداع الدرامي والرعاية الثقافية للمسرح هي التي بوأته مكانة مرموقة في المشهد المسرحي العالمي، ترجمت من خلال إسناد رسالة اليوم العالمي للمسرح لسنة ٢٠٠٧ إليه من طرف «المعهد الدولي للمسرح». وهي إشارة دالة على مكانة الرجل الرمزية في المشهد المسرحي العالمي، وتعد هذه الرسالة بمثابة منطلق أساسي بالنسبة إلينا من أجل الوقوف على علاقة القاسمي

بالمسرح ومنظوره الخاص حوله وحول وظيفته في عالمنا المعاصر.

التاريخ قاعدة المسرح عند الشيخ القاسمي:

لعل ما يستأثر بالاهتمام في هذا السياق أن الكتابة الدرامية عند القاسمي تمتح مادتها من التاريخ العربي الإسلامي، كما تعكس وعياً عميقاً ومعرفة دقيقة وشمولية بمختلف منعطفات هذا التاريخ، وتفاصيل أحداثه الكبرى والصغرى على حد سواء، مما ساعده على التحكم في الاستثمار الفني لهذه المعطيات التاريخية وتوظيفها في الاتجاه الذي يخدم الرؤية الراهنة للمبدع، هذه الرؤية التي يتحكم فيها عاملان اثنان هما: الرغبة في الكشف عن أعطاب الأمة العربية الإسلامية الممتدة في الزمان والمكان وتعريتها ونقدها، ثم بلورة موقف من أجل المستقبل قاعدته الصلبة هي الحس القومي العربي الأصيل للقاسمي ومراهنته على نهوض الأمة وتجاوز أخطائها التاريخية.

وللوقوف عن كثب على هذه الرؤية كما تبلورها حواراته المسرحية نستحضر، في هذا السياق جزءاً من المشهد السادس والأخير من مسرحية «القضية»:

«الشاهد: نعم.. قل لي هل قرأت التاريخ؟

صاحب القضية: نعم.. الآن قرأته إذ شاهدته.

الشاهد: هل فهمت التاريخ؟

صاحب القضية: نعم.. نعم

الشاهد: اعمل به ستكسب قضيتك! هل فهمت؟!

صاحب القضية: نعم.. فهمت

الشاهد على التاريخ: إذن.. عائدون.. عائدون

صاحب القضية: بإذن الله عائدون.. عائدون.

(وتخرج الأنشودة من الجميع)»(٢).

فإذا كان هذا المشهد يترجم، بجلاء، العبرة من التعاطي مسرحياً مع التاريخ، فإنه يعكس، من زاوية أخرى، خصوصية التعامل الفني والفكري مع أحداثه لدى القاسمي، حيث يصر على استحضار الوقائع الحقيقية وتوظيفها في الاتجاه الذي يخدم رؤيته إزاء حاضر أمته ومستقبلها. ولعل هذا ما تنبه إليه يوسف عيدابي في دراسة له عن مسرح القاسمي، قائلاً: «بالرغم من أن الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي يصر في تأليفه على لحمة التاريخ وعدم التدخل فيه بالخيال والإضافات المخترعة المختلفة، وبالإضافات الأدبية التي يعمل فيها الخيال والمخيلة، ويؤكد دائماً أنه يتعامل مع حقائق ووقائع وأحداث حقيقية ويبتعد عن اختلاف المؤلفين والكتاب.. رغماً عن هذا، فإننا نلمح بوضوح وجلاء أنه يوظف حقائق التاريخ ووقائعه وشواهده وأحداثه وشخوصه بشكل يسقط على الواقع ويؤثر فيه على نحو جد قوي.. مؤكداً أنه مؤلف من منظور تراجيدي ملحمي، لا مجرد رواية للتاريخ. إنه يقف من التاريخ الموقف النقدي السوي، الموقف الذي يعاين أحداث التاريخ بعين الحاضر والمستقبل ليعتبر ويدفع بالآخرين لاتخاذ موقف من الواقع عبر أمثولة الماضي والتاريخ والحياة الماضية. إنه لا يقدس التاريخ إطلاقاً بل يعاينه بوعي الحاضر وشوق المستقبل»(٣).

خصوصية الدراما التاريخية عند الشيخ الدكتور القاسمي:

ولفهم خصوصية التوظيف المسرحي للتاريخ في تجربة الشيخ الدكتور القاسمي، يجدر بنا استحضار الإطار العام لهذا التوظيف كما تبلور في المسرحين الغربي والعربي على حد سواء وذلك بغية الوقوف على ما يميز الدراما التاريخية باعتبارها نوعاً درامياً معروفاً في تاريخ المسرح العالمي واستخلاص المميزات والخصائص التي تطبع حضور هذا النوع الدرامي في تجربة القاسمي.

ففي دراسة له تحت عنوان «علاقة المسرح بالتاريخ المسرح العربي نموذجاً»، يعود بنا الدكتور حسن المنيعي إلى بعض القضايا النقدية المتصلة بالدراما التاريخية ومن بينها قضية الحقيقة وإعمال الفانتازيا والخيال أثناء التعامل مع التاريخ في هذا النوع من الدراما. إن هذه

الكتابة الدرامية عند القاسمي تمتح مادتها من التاريخ العربي الإسلامي، كما تعكس وعياً عميقاً ومعرفة دقيقة وشمولية بمختلف منعطفات هذا التاريخ، وتفاصيل أحداثه الكبرى والصغرى على حد سواء، مما ساعده على التحكم في الاستثمار الفني لهذه المعطيات التاريخية وتوظيفها في الاتجاه الذي يخدم الرؤية الراهنة للمبدع

يمكن القول إن مسرحة التاريخ عند الشيخ الدكتور القاسمي تندرج في سياق المقاربة الرومانسية، على الأقل من زاوية الحرص على حقيقة الماضي ونقلها إلى المسرح دونما حاجة إلى إعمال الفانتازيا والخيال، وإن كان ذلك لا يجعل من القاسمي راوية للتاريخ ما دامت الخلفية المتحكمة في هذا النقل يحكمها موقف نقدي إزاء الراهن تتم بلورته انطلاقاً من تأمل أخطاء الماضي

القضية تعود في الأصل إلى أرسطو، عندما تحدث عن الحدث التراجيدي المستوحى من التاريخ وأطره بمبدأي الاحتمال والضرورة. في هذا السياق، تفرض الدراما التاريخية على صاحبها إلماماً بالماضي التاريخي الذي يمسرحه ووضوحاً في الرؤية يساعده على التعامل مع الحقيقة التاريخية بما يخدم أفق انتظار المتلقي المعاصر له. يقول المنيعي في هذا الصدد: «وعليه، فإذا كانت الدراما التاريخية ترتكز على موضوع يعود إلى الماضي، فإن من اللازم على الدرامي أن يكون واعياً بالحدث الذي يتعامل معه، لأنه يعيد من جديد بناء حقبة لم يعرف أطوارها شخصياً. ومن ثم، فإن هذه العملية تتطلب منه امتلاك معلومات تاريخية وعبقرية خاصة، كما تتطلب منه بذل مجهود مضاعف على مستوى إعمال فانتازيته مادام أنه يستعرض لأشخاص لم يعاصرهم، وأنه يعمل على خلقهم بالارتكاز على المعطيات التي توفرها القراءة والتي ستتحول لدى تدخل خياله»(٤).

لكن الملاحظ أن هذا الأفق في التعامل مسرحياً مع التاريخ ليس هو ما يراهن عليه الشيخ القاسمي وإن كان ينطبق عليه ما جاء في الشق الأول من كلام المنيعي والمتعلق بضرورة إلمام المبدع بالمادة التاريخية التي يستوحيها في مسرحياته كشرط أساسي لكتابة الدراما التاريخية، لاسيما وأن القاسمي دارس متميز للتاريخ وعارف بخباياه، وخصوصاً منه التاريخ العربي الإسلامي. ومن ثم أصبحت قضية الحقيقة التاريخية مسألة جوهرية عنده، رغم كونها تشكل إحدى الصعوبات الكبرى في الدراما التاريخية، تستلزم معالجة خاصة، كما يشير إلى ذلك المنيعي قائلاً: «إن من أهم الصعوبات التي تواجه كاتب الدراما التاريخية عندما يقوم باستيحاء موضوعه من التاريخ قضية التزامه للحقيقة. فمن الجائز أن نعالج هذه الأخيرة بنوع من الحرية تقريباً، إلا أننا غالباً ما نكون على علم مسبق بالنهاية، مادام كل منا يعرف مثلاً، ما آلت إليه بعض الشخصيات التاريخية المشهورة»(٥).

والظاهر أن الشيخ الدكتور القاسمي واعٍ بهذا المعطى، لذا فإن انطلاقه من الحقيقة التاريخية تحكمه رؤية تقرأ الحاضر من خلال الماضي، وذلك من أجل استخلاص العبر وأخذ الدروس اللازمة لنهضة الأمة المبنية على أساس تجاوز الأخطاء التاريخية للسلف. إن القاسمي بهذا التعامل ينخرط في سلسلة المسرح العلمي التاريخي، حيث يقترب من بعض حلقاتها، وينأى عن البعض الآخر. فهو حين يختار مبدأ الحقيقة عوض مبدأ الاحتمال في توظيف التاريخ مسرحياً، يقترب أكثر من الدراما الرومانسية، ولا يميل إلى التعامل الكلاسيكي مع التاريخ، ذلك أن «الكلاسيكية قد علّمت الدراميين المحدثين توظيف التاريخ بطريقة حرة مع التقيد -كما سبقت الإشارة إلى ذلك- بمبدأ الاحتمال الذي يساعدهم على تجاوز الحقيقة التاريخية، والقيام بسد الثغرات الكامنة في الوثائق وتأويلها من منظور شخصي. وقد استمر العمل بتعاليم الكلاسيكية خلال القرن الثامن عشر الذي استلهم التراث الإغريقي والشكسبيري عملاً بنداء فولتير، كما أن الثورة الفرنسية أعطت نفساً جديداً للمسرح التاريخي من خلال إبراز كتابها الأحداث الماضي وترويج المبادئ العليا كالتسامح والحرية والمساواة، وتمجيد أبطال الثورة وإدانة النظام القديم، وبالتالي، فإن ازدهار الحقيقي يتزامن مع ظهور الرومانسية وأعلامها من المنظّرين أمثال مدام دوستايل، التي أكدت على وجوب إحاطة أبطال التراجيديا التاريخية -كسمة للعصر- بوصف دقيق للوسط والأحداث والعادات، وكفيكتور هيجو الذي نادى في مقدمة عمله «كرومويل» بتعويض التاريخ القديم بالتاريخ الحديث، ودراسة الطبائع العالية، وجعلها متساوية مع الأحداث التاريخية الكبرى»(٦).

في ضوء هذه الإشارات، يمكن القول إن مسرحة التاريخ عند الشيخ القاسمي تندرج في سياق المقاربة الرومانسية على الأقل من زاوية الحرص على حقيقة الماضي ونقلها إلى المسرح دونما حاجة إلى إعمال الفانتازيا والخيال، وإن كان ذلك لا يجعل من القاسمي راوية للتاريخ مادامت الخلفية المتحكمة في هذا النقل يحكمها موقف نقدي إزاء الراهن تتم بلورته انطلاقاً من تأمل أخطاء الماضي. والواضح أن هذا الموقف ينبع من حس قومي عربي واعٍ لدى القاسمي يجعله يستقرئ التاريخ العربي الإسلامي لأخذ العبر والدروس. والقاسمي من هذه الزاوية يبدو لنا أقرب من حيث المعالجة الفنية والموقف الفكري من أحد رموز المسرح التاريخي العربي، وهو علي أحمد باكثير الذي مكنه شعوره القومي السياسي من مراكمة أعمال مسرحية تاريخية استوحى فيها أحداثاً ورموزاً عالج من خلالها واقع الأمة العربية في العصر الحديث. ولعل مسرحية «عودة هولاكو» تعد نموذجاً بارزاً للصيغة التي اختارها القاسمي من أجل كتابة الدراما التاريخية، لذا، فهي تحتاج منا وقفة خاصة في هذا السياق.

«عودة هولاكو»: مسرحة التاريخ بين الحقيقة والاحتمال:

يعود الشيخ الدكتور القاسمي في مسرحية «عودة هولاكو» إلى مرحلة تاريخية حاسمة في مسار الأمة العربية الإسلامية، وهي المتعلقة بالحملة التترية المغولية خلال حكم الخليفة العباسي المستعصم، حيث يشير «إلى وضع الإمبراطورية العربية الإسلامية، وتمزقها وتشتتها وانشغال خلفائها بالمجون والابتعاد عن ملامسة

واقعهم وحالات شعوبهم. لذا تعرضوا لتلك الإمبراطورية إلى الانهيار أمام أول هجوم تتري مغولي. وبدلاً من صد تلك الهجمات «البربرية»، كانت الحصون والقلاع تتهاوى أمام الغازي بل إن أكبر الحصون في سمرقند وبغداد تتهاوى. كما أن الكاتب يشير أيضاً إلى تفسخ حاشية الحاكم وخيانة العديد منهم ودخول عناصر حاقدة على الإسلام والعرب وتتحين الفرصة للفتك بالمسلمين والعرب، لذا فإن البناء لا يتهاوى إلا في الداخل»(٧).

ويبدو أن قضية الخيانة السياسية هي التي تستأثر باهتمام القاسمي في هذه المسرحية أكثر من أي شيء آخر، وذلك من خلال التركيز على شخصية الوزير ابن العلقمي الذي أوحى للخليفة المستعصم في البدء بالاستسلام لطلبات هولاكو مما جعل الدويدار لا يتردد في وصفه بالخيانة، كما في الحوار التالي:

«المستعصم: ما العمل؟

ابن العلقمي: (من ورقة كانت بجيبه)

مولاي إن الخزائن والدفائن التي تملكها...

حفظت لهذا اليوم لتدرأ الشر عن هذه الأسرة

ولحماية الكرامة والعرض وسلامة النفس

لذلك فإنه يجب إعداد:

- ألف حمل من نفائس الأموال

- ألف من نجائب الإبل.

- وألف من الجياد العربية المجهزة بكل الآلات والمعدات التي تحتاجها مع تقديم الاعتذار إلى هولاكو ونجعل الخطبة في المساجد باسمه وتضرب النقود باسمه.

المستعصم: عظيم.. عظيم. أنا موافق على هذا الرأي الصائب.. لتجهز تلك الأشياء بسرعة ثم ترسل إلى القائد المغولي.. هولاكو

(هنا يدخل الدويدار وهو مستهزئ)

الدويدار: الله.. الله.. كملتها يا ابن العلقمي..

ابن العلقمي: ماذا تعني؟؟

الدويدار: المؤامرة يا خائن يا صاحب المصالح الشخصية.. والتودد لدى هولاكو»(٨).

وبالفعل، نلاحظ من خلال المسرحية أن ابن العلقمي سيكافأ من لدن هولاكو بتسليمه الوزارة وإدارة أمور بغداد. لكن نهايته ستكون نهاية مأساوية لأن مهمته انتهت بالنسبة للمغول حيث سيرفس برجله أمير مغولي. لذا، فالمسرحية توجه رسالة صريحة إلى العرب والمسلمين في العصر الحاضر لكي يتخلصوا من ابن العلقمي رمز الخيانة لأنه موجود في هذا العصر:

«الرجل البغدادي: ابن ابن العلقمي رمز الخيانة مرة ثانية

(يلتفت إلى الجمهور قائلاً)

ومن يدري لربما هو موجود بينكم الآن

(ثم ينتقل إلى وسط القاعة ويقول)

يا عرب! يا مسلمون! أخرجوا ابن العلقمي من دياركم فهولاكو راجع...»(٩).

الواضح أن المسرحية من خلال استحضارها لهذه اللحظة التاريخية الحاسمة في مسار العرب والمسلمين بمختلف تداعياتها، إنما تريد تبليغ خطاب واضح وصريح وصادم للجيل الحالي الذي يواجه تحديات هولاكو الجديد، هولاكو العصر الحديث، وفحوى هذا الخطاب أن علينا «أن نجاهد حتى لا نتحول إلى دمى مثل ابن العلقمي أو خرافة مثل المستعصم أو شهداء بالمجان مثل الدويدار أو وحوش في صورة آدمية مثل هولاكو وأتباعه»(١٠).

وخلاصة القول إن الدراما التاريخية عند القاسمي، كما يجسدها نص «عودة هولاكو» وغيره من نصوص ريبرتوار القاسمي، اختيار إبداعي لرجل مهووس بقضايا أمته وبالرهانات التاريخية لهذه الأمة. من ثم، تغدو العودة إلى التاريخ باعتبارها منطلقاً أساسياً للإبداع المسرحي عند القاسمي خياراً ثقافياً استراتيجياً. ولعل ما يثير في هذا الاختيار أن يكون صاحبه حاكماً عربياً معاصراً. لكن عندما نعلم أن هذا الحاكم صاحب حس قومي عربي عميق وصريح لا نستغرب أن يكون صاحب خطاب استنهاضي وتنويري يحاول صاحبه تسليط الضوء على الحاضر قياساً إلى الماضي، وذلك من أجل أن يؤدي المسرح رسالته النبيلة التاريخية بالنسبة للأجيال العربية الحاضرة والمستقبلية.

الهوامش:

١- عادل خزام - الستار والأقنعة: قراءة في مسرح الإمارات - إصدارات دائرة الثقافة والإعلام - حكومة الشارقة ٢٠٠٣ - ص ٩.

٢- الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي - القضية (مسرحية) (في) جدل الراهن والتاريخ: المسرح السياسي عند الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي (دراسات ونصوص) - إصدارات دائرة الثقافة والإعلام - حكومة الشارقة ٢٠٠٣ - ص ٣٧٤.

٣- د. يوسف عيدابي - الشاهد والضحية (في) جدل الراهن والتاريخ (مرجع سابق) - ص ١٤/١٣.

٤- د. حسن المنيعي - هنا المسرح العربي. هنا بعض تجلياته - منشورات السفير مكناس - المغرب - الطبعة الأولى ١٩٩٠ - ص ٣٣.

٥- نفسه - ص ٣٤.

٦- نفسه - ص ٣٨/٣٧.

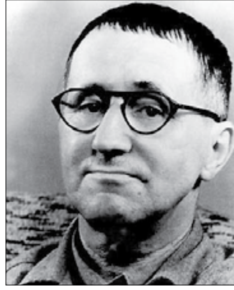
٧- عبد الإله عبد القادر - المسرح في الإمارات: المرجعيات وتجليات الواقع - منشورات دائرة الثقافة والإعلام - حكومة الشارقة - الطبعة الأولى ٢٠٠٤ - ص ٤٤.

٨- الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي - عودة هولاكو (مسرحية) في جدل التاريخ والراهن (مرجع سابق) - ص ٢٩٤.

٩- نفسه - ص ٣٠٩.

١٠- د. سمير سرحان - ترك الغفلة.. والنهوض إلى الصحوة (في) جدل الراهن والتاريخ (مرجع سابق) - ص ٢٤.


الطاهر وطار


بريخت

مسرح الهواة في الجزائر

١٩٦٧ - ١٩٨٥

أحمد دوغان

إذا عدنا إلى بداية العقد الثالث من القرن العشرين، فإننا نتذكر تماماً كيف أن العروض المسرحية التي قدمها «جورج أبيض» في الجزائر قد تركت أثراً كبيراً في نفوس الشباب الجزائريين، وهذا ما دفع (مجموعة من الطلبة ينتمون إلى المدرسة العصرية – وهي ثانوية الثعالبية القديمة – إلى إعداد أول مسرحية جزائرية بالعربية، وعرضها في قاعة خاصة بالطلبة في نفس السنة – أي سنة ١٩٢١ – وتحمل المسرحية عنوان «الشفاء بعد المنع» كتبها علي الشريف الطاهر (١).
ولا يقف هؤلاء الشباب عند هذه المسرحية، وإنما كان طموحهم أكثر من ذلك، فقاموا بمجموعة من الأعمال المسرحية.

وعندما لم تكن لديهم الإمكانيات المادية فإنهم أقدموا على (شراء الألبسة من بائعي الأشياء القديمة، وعلى إيجاد الديكور في مخزن المسرح البلدي للعاصمة، وتوجيه الدعوات، وإعداد التذاكر القليلة، كما أن الجمهور المحدود المكون من الطلبة والأصدقاء والآباء، وبعض الناس الذين دفعهم حب الاطلاع على أعمال مؤسسي المسرح العربي الجزائري تصوراً بأن جهودهم لم تذهب سدى، وصفق الجمهور بحرارة للعرض وهنأ أصحابه عليه، واحتفى بهم) (٢).

هذه تصورات لبداية مسرح يقوم على كوادر الشباب من طلبة الثانوية، ولا شك في أن هذه البدايات تركت أثراً في تأصيل مسيرة المسرح الجزائري، وكونت النواة لمسرح نطلق عليه مسرح الهواة ولكن ليس على الصورة التي تجلى فيها فيما بعد.

أما مسرح الهواة في الجزائر، فقد بدأت انطلاقته الأولى في صيف عام ١٩٦٧ (بفضل نخبة من الشباب والطلبة في الجامعات والثانويات والمعاهد العليا وبمبادرة من المجلس الشعبي البلدي لمدينة «مستغانم» الذي دعا إلى عقد مؤتمر لمسرح الهواة في المدينة نفسها) (٣).

وأصبح هذا المهرجان – مهرجان مستغانم تقليداً سنوياً، تعقد عليه فرق الهواة الآمال، فهي تعمل كل ما بوسعها خلال العام حتى تقدم الأعمال المسرحية التي تظهرها في هذا المهرجان.

أخذت الفرق المسرحية الهاوية تكثر عاماً بعد عام وقد شهد المهرجان السادس لمسرح الهواة المنعقد بمدينة مستغانم بين ١٦ و ١٧ آب ١٩٧٢ مشاركة ثماني عشرة فرقة مسرحية، وبلغ عدد الفرق المسرحية للهواة عبر التراب الجزائري عام ١٩٧٥ حوالي ٤٥ فرقة، وفي عام ١٩٧٧ شهدت مدينة مستغانم في الفترة ما بين ١و ١١ آب المهرجان الوطني الحادي عشر لمسرح الهواة وقد اشتركت فيه سبع عشرة فرقة بعد المباريات التصفوية التي شارك فيها عشرات الفرق من أرجاء القطر الجزائري.

أما في عام ١٩٧٩ فنرى أن المباريات التصفوية التي جرت عبر المدن من خلال مشاركة ٧٦ فرقة مسرحية هاوية أسفرت عن ٢٦ فرقة للمشاركة في المهرجان الثاني عشر لمسرح الهواة بمدينة «مستغانم» ويعود الفضل في دعم هذه الفرق الهاوية بشكل عام إلى «الاتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية» الذي يعمل جاهداً على تبني هذه الفرق التي تنشأ غالباً على مسارح الثانويات والمعاهد والجامعات ودور الثقافة، وينظم لها ما بين فترة وأخرى

ملتقيات ومهرجانات جهوية.

ومع تنامي الاهتمام بمسرح الهواة تبين أن هناك صعوبات كثيرة، ومشكلات عدة تقف عائقاً أمام مسيرة تطور هذا المسرح، وتبلورت هذه الصعوبات في عدد من القضايا، أهمها قضية التنظيم، إذ إن الميول المسرحية لا تكفي وحدها لتقديم هوية مسرحية، وإنما تضافر الهواة هو الذي يؤدي إلى تنظيم جماعي يبلور هوية هذه الفرقة أو تلك، وذلك من خلال التشجيع والإعلان وإشهار هذه الفرق حتى لا تبقى مجهولة، لا يعرف عنها الجمهور شيئاً إلا في اللقاء السنوي أثناء انعقاد مهرجان مستغانم.

ومن القضايا التي تهم مسرح الهواة تبرز قضية القاعات التي يعتبرها رجال المسرح ضرورية، وذلك لتقديم الأعمال التي يراد إنجازها من خلال التدريب من أجل إتقان تمثيلها.

ونقطة أخرى تعد من القضايا الهامة، وهي تتمثل بالدعم المادي، لأن ما يقدم من مساعدات لا يكفي لطموحات هذه الفرق الهاوية، مما يدفعهم إلى الاعتماد على موارد الهواة الذاتية، وقد تكون غالباً من كد يمينهم وعرق جبينهم حتى يغنوا ميولهم المسرحية.

أما فيما يتعلق بالشكل المسرحي فإنه يؤكد أن شباب فرق مسرح الهواة يعانون من ضعف في التكوين المسرحي وبمعنى آخر بالثقافة المسرحية، هذا ما يجعلهم يميلون إلى التأليف الجماعي أو المقتبس من نصوص أجنبية أو عربية، وبلغة عادية بسيطة لا ترقى إلى مستوى التأليف المسرحي.

كل ذلك أدى إلى تنظيم ملتقى حول مسرح الهواة بالمعهد الوطني للتمثيل «ببرج الكيفان» في شهر نيسان ١٩٧٨ (شارك فيه وزارة الإعلام والثقافة وممثلو فرق مسرح الهواة واتفق فيه على دراسة مشروع القانون الخاص بمسرح الهواة، وعلى تنظيم المهرجانات الجهوية وأكدت وزارة الإعلام والثقافة استعدادها لدعم مسرح الهواة مادياً ومعنوياً وتنظيم الملتقيات) (٤).

أما من حيث العطاء الفكري الذي يقدمه مسرح الهواة فقد تبين:

(أن المسرح الهاوي يمثل اهتمامات الجماهير من خلال الموضوعات التي يتطرق إليها، وارتباطه بهموم الإنسان الجزائري اليومية، وكذا هموم الإنسان في العالم الثالث الذي يناضل في سبيل استرجاع كرامته وحريته، وهنا فإن المسرح الهاوي ملتزم التزاماً كلياً

> مع تنامي الاهتمام بمسرح الهواة تبين أن هناك صعوبات كثيرة، ومشكلات عدة تقف عائقاً أمام مسيرة تطور هذا المسرح، وتبلورت هذه الصعوبات في عدد من القضايا، أهمها قضية التنظيم، إذ إن الميول المسرحية لا تكفي وحدها لتقديم هوية مسرحية، وإنما تضافر الهواة هو الذي يؤدي إلى تنظيم جماعي يبلور هوية هذه الفرقة

بالقضايا الوطنية والسياسية والدولية على حد سواء) (٥).

وهناك شواهد كثيرة على ما قدمته فرق مسرح الهواة، وإذا لم يكن أمامنا ببليوغرافيا تثبت عدد العروض التي قدمت، وما هي موضوعاتها، فإننا نقدم أمثلة على سبيل المثال لا الحصر.

فنرى أن القضية الفلسطينية قد أخذت من اهتمام المسرح الهاوي، فقدمت «الفرقة التمثيلية» التابعة لمركز الثقافة والإعلام بالعاصمة عام ١٩٧٦ مسرحية «علية الحرية» من تأليف الشاعر الفلسطيني «توفيق شديد» وقدمت فرقة «الثقافة والعمل» مسرحية «خانوك يا فلسطين» من تأليف كاتب ياسين عام ١٩٧٩، وكان لنضال الصحراء الغربية نصيب من هذا المسرح فقد قامت فرقة «شبيبة الهفار» عام ١٩٧٧ بتقديم مسرحية «كفاح الشعب الصحراوي».

وفيما يتعلق بالثورة الجزائرية والتحرر الوطني كانت مشاركة مسرح الهواة فعالة ومسؤولية، إذ عرضت عشرات النصوص المسرحية التي تبرز نضال الشعب الجزائري، منها مسرحية «ريّاح السموم» التي قدمتها فرقة «ثقافة الكادحين» التابعة لمدينة «سعيدة» وذلك عام ١٩٧٦، وهي تعالج قضايا التحرر الوطني في الجزائر منذ بدء الاستعمار الفرنسي للجزائر حتى الاستقلال وبداية مرحلة البناء الاشتراكي، كما قدمت فرقة المسرح الشعبي لمدينة «تلمسان» عام ١٩٧٧ مسرحية «محكمة نصر الدين خوجة» وهي تربط بين النضال الثوري والحرية، بينما قدمت «فرقة الفن المسرحي» لمدينة «مستغانم» عام ١٩٧٣ مسرحية «إرادة الشعب».

وعرض مسرح الهواة إلى ما عانته مراحل التحويل الاشتراكي في الجزائر وذلك بنقد الآفاق الاجتماعية من بيروقراطية واستغلال، ويكاد هذا الجانب يتناول أغلب النتاج المسرحي لطالما أن الهواة يرتبطون بواقعهم، وينتصرون لنجاح التجربة الاشتراكية ومكافحة كل السلبيات التي تحاول الأمراض الاجتماعية فرزها، فقدمت «فرقة الأمير عبد القادر» التابعة لمدينة «مستغانم» عام ١٩٧٣ مسرحية «العصا» التي تعلن الثورة في وجه الإقطاع والمستغلين، وتتعرض «فرقة النادي الثقافي» بباتنة عام ١٩٧٣ في مسرحيتها «الثورة الزراعية» إلى كل ما يمت بصلة إلى هذه الثورة، وفي عام ١٩٧٩ قدمت «فرقة أشبال المسرح» بقسنطينة مسرحية «كلوا» المقتبسة عن رواية «الزلزال» للروائي «الطاهر وطار» وكان ريع هذه المسرحية مساهمة في بناء قرية «اشتراكي».

وفي عام ١٩٨٠ قدمت فرقة «شباب المسرح» بتلمسان مسرحية «من فينا الصح» التي تعرضت إلى واقع التحولات الاشتراكية في الجزائر، وقدمت «فرقة المسرح الحر» بالغرب الجزائري عام ١٩٧٢ مسرحية «مؤتمر المثقفين» المقتبسة عن مسرحية لـ(بريخت) عرفت بهذا العنوان.

أما قضية المرأة فقد أخذت حيزاً في مسرح الهواة فقدمت «فرقة فوج العمل الثقافي» بقسنطينة عام ١٩٧٦ مسرحية «المرأة» متعرضة إلى واقع المرأة وما تعاني من مشكلات اجتماعية، وقدمت «فرقة المركز الثقافي البلدي» لمدينة «البليدة» عام ١٩٧٧ مسرحية «حواء» وقدمت فرقة العمل المسرحي بالجزائر العاصمة عام ١٩٧٨ مسرحية بعنوان «السلعة» تناولت فيها وضعية المرأة الجزائرية، ودعوتها إلى أخذ مكانها الاجتماعي.

وإذا كان من الصعب أن نحصر المسرحيات التي قدمها مهرجان مستغانم الوطني لمسرح الهواة على مدى ثمانية عشر عاماً (١٩٦٧-١٩٨٤) وما قدمته الفرق الهاوية عبر نشاطها محلياً وجهوياً، فإننا لدى استعراضنا لمحاور هذه المسرحيات التي قدمت تبرز الموضوعات التالية:

١- الكفاح الشعبي ضد الاستعمار والرجعية.
٢- مساندة القوى التقدمية في العالم.
٣- القضية الفلسطينية والمرحلة الراهنة.
٤- ثورة (نوفمبر) ١٩٥٤ وامتدادها من ثورة التحرير إلى مرحلة البناء.
٥- نقد الأمراض الاجتماعية التي تعرضت لها مراحل التحويل الاشتراكي في الجزائر.
٦- قضية المرأة الجزائرية ودورها في المجتمع.
٧- الثورة الزراعية وقضايا التسيير الذاتي.
٨- الثورة الثقافية وقضية التعريب.
٩- الهجرة وقضايا المغتربين الجزائريين.

إن المسرح الهاوي أثبت فعاليته من خلال عطائه الدائم والمستمر، على الرغم من كل الصعوبات التي مرّ بها بدءاً من الإمكانيات المادية المتواضعة، وعدم توفر الأندية التي تلائم حجم هذه الفرق، وانعدام النص المسرحي، وكذلك قلة التأهيل الثقافي المسرحي، فقد تغلب على المشكلة المادية وذلك بفضل دعم المؤسسات الحكومية لهذه الفرق بدءاً من وزارة الثقافة والمجالس الشعبية الولائية، وكذلك «دور الثقافة» وأخذت مشكلة الأندية تأخذ طريقها إلى الانفراج، وخاصة بعد امتداد رقعة دور الثقافة، وأهمية الكيان المسرحي في البناء المدرسي الحديث، والوقوف إلى جانب هذه الفرق وتقديم عروضها في الأسابيع الثقافية التي تقام عبر ولايات الجزائر سنوياً، وكذلك المهرجانات والمؤتمرات الثقافية بشكل عام، حتى إن مسرح الهواة أخذ يظهر بشكل جاد وبدأ يقدم العروض المسرحية التي تنافس عروض المسرح المحترف، وإذا كان مهرجان «مستغانم» يمثل عرس المسرح الهاوي، فإن المتابعة الميدانية الحقيقية تثبت مدى ما يقدمه، وإن كان ذلك يحتاج إلى مبادرة البلديات والمراكز الثقافية لاحتضان هذا النشاط (ويمكن للمسرح المحترف أن يعمل الكثير لتطوير الحركة، فبحكم إمكانياته الفنية والمادية يتوجب عليه أن يفتح الأبواب للفرق الهاوية ويساهم في تكوينها وتوجيهها في الاتجاه الصحيح، كما يمكنه أن يتكفل بعقد أيام تقنية تناقش فيها قضايا هامة كالكتابة المسرحية، التمثيل، الإضاءة، الديكور، ويتعين عليه أن يبرمج الفرق الهاوية في مسارحه بدلاً من أن تبقى مغلقة أو تعمل بصفة متقطعة لأن المسرح المحترف من دون المسرح الهاوي يبقى مجرد جسم من دون روح)(٥).

إن ذلك طرح أمام المهرجان السابع عشر لمسرح الهواة في مستغانم فكرة تجديد للفرق الهاوية فقد نظم تحت شعار «ثقافة استمرارية» وإبان انطلاق المهرجان الثامن عشر صيف ١٩٨٤ عقد ملتقى للمسرح الهاوي (وضع فيه للمرة الأولى مشروع قانون المهرجان الوطني لمسرح الهواة تضمن وثيقة عمل دائمة تحدد فيها الوسائل والأهداف، ومن بين المواد الواردة في هذا المشروع تلك المتعلقة بتشجيع الفرق وتعميم برمجتها وتكوينها في إطار تربصات تنظم بصفة عادية)(٦).

تبقى نقطة هامة أمام مسرح الهواة، وهي تتعلق بالثقافة المسرحية ومتى أدرك هؤلاء قيمة الثقافة أو التأهيل المسرحي، والتأطير -التكوين المسرحي الصحيح- تمكنوا من تقديم الأعمال الناجحة والصدى الجيد (لأن مسرح الهواة بالنسبة للفنانين لا يخضع لأي اعتبار مادي شخصي، ولا يطالب إلا بالحب لهذا النوع من الفن)(٧).

هوامش:

(١): ص٧٧ - مجلة «الثقافة والثورة» وزارة التعليم والبحث العلمي -الجزائر العدد ١٠/ ٩٧٣ من مقال الأستاذ أحمد منور بعنوان (مدخل إلى المسرح الجزائري). (٢): ص١٠٩ - مجلة «الثقافة العربية الليبية» عدد شباط ١٩٧٥ من مقال بعنوان «مسرح الهواة تصوير عملي لمطامح الجماهير الشعبية» بقلم سلامة عبد الرحمن. (٣): مجلة «الثقافة» الجزائرية- العدد ٤٨ ديسمبر ١٩٧٨. (٤): ص٤٥ - ملامح من المسرح الجزائري - مخلوف بوكروح وزارة الثقافة - الجزائر ١٩٨٢. (٥): ص ٤٤ - مجلة الوحدة الاتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية / الجزائر / العدد ١٨٠ إبريل ١٩٨٤ من مقابلة مع الفنان المسرحي أحمد بن عيسى أجراها سكار عبد الكريم. (٦): ص٤٤ - المصدر السابق. (٧): ص٢٩ - مجلة الوحدة - العدد ١٩٥ أيلول ١٩٨٤ من مقال مهرجان مستغانم لمسرح الهواة - المهرجان العاقل، بقلم التحرير.

تكسير البنية الدرامية الكلاسيكية

قراءة في مسرحية «السدادة»*

د.عبد المجيد شكير

لابد من الإشارة إلى أن النص المسرحي «السدادة»، هو عضو ضمن نسق إبداعي متعدد الأوجه لدى صالح كرامة، ذلك أن المنجز الإبداعي لهذا الكاتب الإماراتي تتقاطع فيه الكتابة المسرحية بالكتابة القصصية وكتابة السيناريو.. ويتقاطع فيه أيضاً الإخراج المسرحي بالسينمائي.. كما يتقاطع فيه إبداع موجَّه للكبار بإبداع موجه للطفل..

وضرورة الإشارة إلى تعدد أوجه المنجز الإبداعي لصالح كرامة تأتي من كونها نقطة مهمة تؤشر لمداخل مقاربة النص المسرحي «السدادة»، لأن هذا الأخير - في اعتقادي الشخصي - نتاج تداخل بين تأثيرات كل الأوجه التي أشرنا إليها.. وعلى ضوء هذه الإشارة يمكن تفسير/تبرير طابع المغايرة الذي يميز نص «السدادة» عن باقي أنماط الكتابة المسرحية الخليجية التي ما زال أغلبها يرزح تحت وطأة البنية الدرامية الكلاسيكية ذات النمطية المألوفة، التي تجتر أساليب وقوالب تم تجاوزها في الكثير من التجارب العربية.. مع استثناءات لابد من تسطيرها في كتابات كل من آمنة الربيع من سلطنة عُمان، عباس حايك من السعودية، باسمة يونس من الإمارات..

«السدادة»، إذن، بنية درامية ذات خصوصية تميزها عن بنية كتابية كلاسيكية تعيد إنتاج قوالب وأساليب جاهزة ومتجاوزة.. وتأتي فرادتها - في رأيي الخاص - من خلال المستويات التالية:

- ثنائية الواقعي والرمزي في بنية واحدة.
- مركزية المفارقة والعجائبية.
- التقعير والانشطار في المادة الحكائية للنص.

بالإضافة إلى تجليات أخرى تميز نص «السدادة» تؤشر إلى خصوصية البنية الدرامية في هذه المسرحية.

- 1 -

ثنائية الواقعي والرمزي في بنية واحدة

بالنسبة لهذا المستوى الأول، فإن ثنائية الواقعي والرمزي تأتي من طبيعة المادة الحكائية في النص، التي تتمفصل إلى حكاية أولى يمكن اعتبارها الحكاية الأم أو الحكاية الإطار التي تبدأ وتنتهي بحدث واحد نلمسه من خلال حوار شخصية سرور حين يصرخ: «أبو الطويل ابن الكلب.. اللعنة عليك وعلى سيفونك» (ص6)، ويتكرر حين يصرخ سرور بهستيريا: «أبو الطويل ابن الكلب.. اللعنة على سيفونك» (ص77). وبين الصرختين حكاية واقعية بسيطة، حيث سرور الرجل البسيط الفقير، المثقل بالديون من بقالة شاهر والمثقل أيضاً بالقهر النفسي الذي يمارسه عليه صاحب البيت أبو الطويل.. وفي لحظة لعب بالحكايات، وأثناء لحظة استراحة من المتاهات التي يخلقها سرور بحكاياته، يكتشف شاهر أنه يحمل بين يديه «سدادة» قنينة مشروب تؤهله لربح سيارة، لكن التجاذب بينه وبين سرور حول من يستحق الكسب وصاحب الحق في السيارة يؤدي بالسدادة إلى السقوط في بالوعة المرحاض، وبالتالي ضياع السيارة.

لكن في ثنايا هذه الحكاية، التي تشكل إطار المسرحية، نجدنا أمام حكاية رمزية مُتَضَمَّنَة في الحكاية الإطار، يلج عوالمها سرور وهو يسرح بشاهر لينسيه أمر الديون التي جاء لاستخلاصها.

فيضعنا النص أمام حكاية عمران البريء الذي لم تغادره نخوته، وما زال يغار على مدينته، ويشحذ بندقيته


آمنة الربيع


باسمة يونس

باستمرار نحو الأعداء الذين يحومون حولها: «عمران: سيدي، هي مدينتنا وأنا أجزم (...) انظر إنهم الأعداء يتحركون.. هم سيدي.. الأعداء» (ص٤٤).. لكن رئيسه / سيده حافل وجه من أوجه الخيانة المتعددة، يريد أن يقنع عمران بأن كل شيء آمن بالمدينة ولا خطر يحدق بها، لكن عمرانَ - رغم سذاجته التلقائية - مصرٌّ على موقف الدفاع ومقاومة العدو: «سيدي حافل.. أريد أن أطلق طلقة واحدة باتجاه الهواء وأريح ضميري.. اعتبرها يا سيدي من باب الرأفة» (ص٤٥) «سيدي حافل.. هؤلاء الأعداء أعرفهم منذ كنت صغيراً.. أبي قال لي هذا.. أمي قالت لي هذا مدرسي البائس رسمها لا محه على أرضية الصف.. أستطيع أن أشم أبدانهم عبر آلاف الأميال يا سيدي حافل.. دعني أطلق طلقة وأريح ضميري» (ص٤٦).

على قدر بساطة الحكاية الأولى وواقعيتها وشكلها المباشر، على قدر رمزية الحكاية الثانية المتضمنة في أحاديث سرور وشاهر، وإيحائيتها وبلاغتها الدلالية والتعبيرية، حيث لا حدود لشكل الصراع بين سذاجة تلقائية تحتفظ للمكان بالوفاء وكل أوجه الدفاع عن حرمته، ودهاء خبيث يغلف الخيانة وإباحة المكان للعدو. وبين الحكايتين تنتصب بنية درامية لا تخلو من اشتغال

المفارقة عنصر مطلوب في النص المسرحي إنها المعادل الطبيعي للإثارة وجذب الانتباه، وأساس الإيقاع، من خلال ما يخلقه هذا العنصر من تشويق، وتكسير آفاق الانتظار، وانزياح عن المألوف، مما يمنح البنية الدرامية دينامية خاصة ترقى باللحظات الدرامية نحو التصعيد والإيقاع المتنامي، ونص مسرحية «السدادة» يحفل بهذه الخاصية

إن النص المسرحي «السدادة» للكاتب الإماراتي صالح كرامة نموذجٌ في تكسير البنية الدرامية الكلاسيكية المألوفة، ومثال لبنية درامية ذات دينامية خاصة تستحضر اشتغال المخرج، وشروط الأداء التمثيلي. وهي إلى جانب تَمَثُّلها الثنائية الواقعي والرمزي، وعنصر المفارقة، وبنية التقعير والانشطار، فإنها تتمثل أيضاً خصائص أخرى دون أن تعلنها

فني على مستوى الصوغ اللغوي، ونحت الشخصيات، وتعديد الفضاءات، دون السقوط في هوَّة الفصل بين الحكايتين. ذلك أن ذريعةً فنية تؤشر إلى صنعة الكاتب، جعلتنا نتلمس عملية المرور - تقنياً - عبر شراشف السرير والإضاءة، و - دلالياً - عبر فعل اللعب، فكان فعل المرور من فضاء الحكاية الإطار نحو فضاءات الحكاية الأخرى فعلَ لعبٍ في حد ذاته (سرور: اسمعني يا شاهر.. هذه لعبة.. وأنت تستهويك هذه الألعاب.. اهدأ قليلاً.. - ص٧٠ -).

وفعل الانتقال / المرور هذا - عبر الدلالي والتقني - جعل للنص بنية درامية خاصة، تضع في الاعتبار خصوصية الخشبة وخصائصها واشتراطاتها بل إكراهاتها أيضاً، أي أنها بنية درامية تتعدى الوعي الأدبي للمؤلف نحو وعي ضابط لخصوصية الفعل المسرحي الذي يضع في اعتباره الخصائص اللعبوية Ludiques للنص حتى يكون متاحاً للاشتغال عليه فوق خشبة ملموسة من هنا كان تزاوج الواقعي والرمزي ضمن بنية درامية واحدة ثنائية منحت للنص استجابة لفعاليات إخراجية متعددة، دون السقوط في التصور الواحد أو التصورات المتشابهة التي تخلقها في العادة البنية الدرامية الكلاسيكية.

- ٢ -

مركزية المفارقة والعجائبية

المفارقة عنصر مطلوب في النص المسرحي، إنها المعادل الطبيعي للإثارة وجذب الانتباه، وأساس الإيقاع، من خلال ما يخلقه هذا العنصر من تشويق، وتكسير آفاق الانتظار، وانزياح عن المألوف. مما يمنح البنية الدرامية ديناميةً خاصة ترقى باللحظات الدرامية نحو التصعيد والإيقاع المتنامي، ونص مسرحية «السدادة» يحفل بهذه الخاصية، خاصية المفارقة. كأن يجعل صراعاً برمته بين صرختين من سرور وهو يلعن سيفون أبي الطويل، أو حين يجعل القائد الموكول إليه مهمة حماية المدينة والدفاع عنها هو الخائن الأول الذي يبيعها كما هو واضح من خلال شخصيتي حافل وعمدة المدينة أو لمّا تنتهي آمال وأحلام سرور في الخروج من فقره المدقع وتحسين أوضاعه إلى بالوعة مرحاض، وما إلى ذلك من المفارقات العجيبة التي نجدها مبثوثة بشكل متباعد، كما لو أنها فواصل وُضِعَتْ بإحكام للتأشير إلى لحظات التَحول الدرامية، وعلى مفاصل تغيير الإيقاع نحو التصعيد والتنامي. وإلى جانب عنصر المفارقة نجد تعميقاً لهذا البعد من خلال استحضار حكايات عجيبة على لسان سرور لا تخلو من غرائبية مثل حكاية الفتاة التي تحولت إلى قملة بذراع واحدة، أو حكاية عمران الذي تحول إلى أرنب (انظر ص ٢٨). وهذا التزاوج المبطن بين المفارق والعجائبي يمنح البنية الدرامية لنص «السدادة» دينامية تميزها عن إيقاع بنية النص الكلاسيكية ذات الخطية المألوفة نحو النهاية المعروفة - أو على الأقل المفترضة - سلفاً.

- ٣ -

التقعير والانشطار في المادة الحكائية للنص

إن هذه الخاصية المتعلقة بالتقعير أو الانشطار La mise en abyme مرتبطة بالمستوى الأول الذي طرح ثنائية في المادة الحكائية، فوجود حكاية إطار يمكن اعتبارها الحكاية الأم بين ثلاثة أطراف: سرور، شاهر، أبو الطويل. تتخللها حكايات متضمنة تقوم على عناصر الثقل في الحكاية الأولى، إذ في حكاية عمران يتحول ثالوث الشخصيات نفسه إلى: عمران وحافل وعمدة المدينة، كما يتحول في حكاية أخرى إلى: أبو ناجح وأبو راسب والأم، ثم العودة إلى الحكاية الإطار وشخصياتها الثلاث. وهكذا يصير الثالوث الأول (سرور - شاهر - أبو الطويل) هو الأصل الذي يتكرر بطريقة مرآتية في الحكايات الأخرى التي تحافظ على وشائج الارتباط بالحكاية الإطار، وبالتالي تصير البنية الدرامية في النص برمته عبارة عن تقعير وانشطار في هذه الحكاية الإطار نحو حكايات أخرى متضمنة، تجعل منها بنية درامية تقوم على التركيب Synthèse، وهي بنية لها تأثير كبير في طبيعة الإنجاز (الإخراج والتمثيل) وعلى طبيعة التلقي.

على سبيل الختام:

إن النص المسرحي «السدادة» للكاتب الإماراتي صالح كرامة نموذجٌ في تكسير البنية الدرامية الكلاسيكية المألوفة، ومثال لبنية درامية ذات دينامية خاصة تستحضر اشتغال المخرج وشروط الأداء التمثيلي. وهي إلى جانب تَمَثُّلها الثنائية الواقعي والرمزي، وعنصر المفارقة، وبنية التقعير والانشطار، فإنها تتمثل أيضاً خصائص أخرى دون أن تعلنها، في مقدمتها تقنية «المسرح داخل المسرح» من خلال الحكاية الإطار (صراع سرور وشاهر حول الديون والسدادة) نحو الحكاية المُتَضَمَّنة (صراع عمران وحافل حول الدفاع عن المدينة).

تتمثل هذه البنية أيضاً مجموعة من ملامح مسرح العبث ودراما اللامعقول (دون أن تعلنها أيضاً) كما هو جلي في العنصر العجائبي والمفارقات التي يعج بها النص.

بالإضافة إلى تمثّل خصائص الكتابة المسرحية الغربية الحديثة والمعاصرة التي تحتفي بعنصر الديداسكاليا/ الإرشادات المسرحية، كما هو الشأن عند بيكيت وجان جونيه مثلاً، وهو ما نجد تأثيره واضحاً على صالح كرامة من خلال اهتمام هذا الأخير بتفاصيل الديداسكاليا حتى تحولت أحياناً إلى تفاصيل سردية تشحن القارئ بمعلومات وأوصاف أكثر من كونها إرشادات ركحية Indications scéniques توجِّه الفعل الإخراجي (انظر مثلاً ديداسكاليا البداية التي تمتد من الصفحة الخامسة حتى الصفحة السادسة).

وعلى العموم يبقى النص المسرحي «السدادة» علامة على الاجتهاد في الكتابة المسرحية الخليجية، الكتابة التي تحاول الانعتاق من بُنى النص المسكوك ذي التوجه الخطي الأحادي، وتكفر بقواعد الكتابة الكلاسيكية التي تعيد إنتاج واجترار الأشكال القديمة في التأليف المسرحي، إنها كتابة واعية بمراحل ما بعد الكتابة (الإخراج والتمثيل) وواعية بشروط أجرأة الكتابة (خصوصية الخشبة وخصائصها واشتراطاتها).

---

* «السدادة» نص مسرحي للكاتب الإماراتي صالح كرامة، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة ٢٠٠٦.





دولة الإمارات العربية المتحدة . حكومة الشارقة . دائرة الثقافة والإعلام
United Arab Emirates . Government of Sharjah . Department of Culture & Information

الجوائز الثقافية

إدارة الجوائز الثقافية

تعلن دائرة الثقافة والإعلام في حكومة الشارقة عن إشهار جملة الجوائز السنوية التي ترعاها الدائرة والتي تشمل ما يلي

- جائزة الشارقة للإبداع العربي- الإصدار الأول.
- جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي.
- جائزة الشارقة للثقافة العربية « اليونسكو».
- جائزة الشارقة للأدب المكتبي.
- الجوائز المسرحية:
  - جائزة التأليف المسرحي.
  - جائزة الشارقة للإبداع المسرحي العربي.
  - جائزة الشارقة الكبرى للمسرح الخليجي.

- الجوائز المترافقة مع معرض الشارقة الدولي للكتاب على النحو التالي:

جائزة معرض الشارقة الدولي للكتاب الإماراتي:

- أفضل كتاب إماراتي (لمؤلف إماراتي).
- أفضل كتاب إماراتي (في مجال الدراسات).
- أفضل كتاب إماراتي (في الإعداد والترجمة).
- أفضل كتاب إماراتي (مطبوع عن الإمارات).

- جائزة معرض الشارقة الدولي للكتاب (لتكريم دور النشر)
  - أفضل دار نشر محلية.
  - أفضل دار نشر عربية.
  - أفضل دار نشر أجنبية.

- جائزة معرض الشارقة الدولي للكتاب (شخصية العام الثقافية).
- جائزة أفضل كتاب عربي في معرض الشارقة الدولي للكتاب.
- جائزة أفضل كتاب أجنبي في معرض الشارقة الدولي للكتاب.

حكومة الشارقة . دائرة الثقافة والإعلام

إدارة الجوائز الثقافية

إدارة الجوائز الثقافية: الهاتف: ٥٦٧١١١٦ / ٩٧١٦ + البراق: ٥٦٦٢١٢٦ / ٩٧١٦ +
الإمارات العربية المتحدة - ص.ب: ٥١١٩ الشارقة - الموقع الإلكتروني: www.sdci.gov.ae/awards.html
البريد الإلكتروني: cult.awards@sdci.gov.ae

أنطونان أرطو مؤسس مسرح القسوة

المسرح وجذوره الاحتفالية

الدكتور جميل حمداوي

يعد المخرج الفرنسي أنطونان أرطو من أهم المخرجين العالميين الذين حاولوا أن ينزاحوا عن الشعرية الأرسطية والتمرد على المسرح الغربي، والبحث عن مسرح مغاير بديل للمسرح الأوروبي عبر النبش في الذاكرة الشرقية والمسرح الأنثروبولوجي من أجل مداواة الإنسان الغربي المعاصر المريض بالشبع المادي والمستلب عقلانياً وإنتاجياً وقيمياً من قبل الرأسمالية المتوحشة والعقلانية الفجة. وهذه المداواة الدرامية لن تكون إلا عبر تطهير روحاني وجداني يحرر الإنسان/ الراصد من غرائزه الشريرة وانفعالاته التناتوسية وتحرير مكبوتاته بواسطة مسرح القسوة والتعرية الصارخة القاسية لاشعورياً.

هذا وتعتبر مسرحيات أنطونان أرطو وتنظيراته في الإخراج المسرحي تمهيداً لظهور المسرح التجريدي أو المسرح العابث بعد الحرب العالمية الثانية من القرن العشرين.

ولد المخرج أنطونان أرطو (Antonin Artaud) بمارسيليا الفرنسية في ١٨٩٦م، وقد جمع في مسيرته الحياتية بين الشعر والتمثيل والتنظير والإخراج. وكان في بداياته شاعراً سرياليا يعاني الجنون الإبداعي والنفسي والذهني بسبب انفصال الفكر عن اللغة، وقد نشر ديواناً شعرياً سنة ١٩٢٥م بعنوان «L'ombilic des limbes / وسط الكواكب».

وعرف أنطونان أرطو بالتمثيل المسرحي والسينمائي في مسرحية «شهوة جان دارك» لدريير Dreyer سنة ١٩٢٨م، والتمثيل السينمائي بدوره في فيلم «صليب الغابة» سنة ١٩٣٢م.

هذا، وقد قدم أرطو أيضاً نظرياته المسرحية الثورية في كتابه الجريء «المسرح وقرينه» سنة ١٩٣٨م، والذي أعلن فيه عن آرائه الجديدة في مجال الدراما عن طريق هدم مقومات المسرح الغربي مضموناً وشكلاً.

وتعرض أرطو لهزات نفسية واجتماعية كثيرة بعد فشله في الحياة المسرحية والواقعية، فأدخل مصحة الأمراض النفسية في رودز Rodez من سنة ١٩٤٣ إلى سنة ١٩٤٥م. وفي سنة ١٩٤٦م، كتب رسائل من رودز. وفي ١٩٤٧م، ألف كتاباً بعنوان «أرطو المومو أو فان كوخ أو انتحار المجتمع».

وتوفي أنطونان أرطو سنة ١٩٤٨م عن عمر يناهز ٥٢ سنة كرس معظم سنواته في خدمة الإخراج المسرحي والتمثيل السينمائي والتنظير المسرحي.

التصورات الإخراجية:

جمع أنطونان أرطو كل تنظيراته المسرحية في كتابه الأول «مسرح القسوة» الذي نشر سنة ١٩٣٣م وألحقه الكاتب بعد ذلك بكتابه «Le théâtre et son double / المسرح وقرينه» الذي ألفه سنة ١٩٣٨م.

وقدم الكاتب في مصنفه «المسرح وقرينه» مجموعة من التوجيهات المسرحية التي ترفض أن يتحول المسرح إلى مجرد تمثيل وتقليد، بل لابد أن يعود إلى جذوره الاحتفالية والطقوسية البدائية لكي يحرر غرائز الإنسان السلبية المتأصلة فيه، ويحرره من الانفعالات الموروثة ومن مشاعره العدوانية الكامنة والمختفية في وعيه الباطني على مستوى اللاشعور الجماعي.

ويؤكد دوفينيو ولاجوت في كتابهما «المسرح المعاصر» هذا الطابع السحري لمسرح أرطو: «لقد جعل أرطو بغيبيته

الميتافيزيقية مكان الحديث التعويذة والرقية، ومكان الشخوص الأفعال، ومكان القصة الضوضاء واحتدام الحركة والصراخ عن المسرح يرفع الحياة إلى ذروتها... كما أن الكاتب تخلى عن مكانته للمخرج الذي ارتقى إلى درجة الساحر، وصانع المعجزات»(١).

وما يحمله كتاب أرطو من ملاحظات وتوجيهات إنما هي في الحقيقة انتقادات تستهدف تقويض المسرح الغربي وهدمه وتدميره؛ لأنه مسرح عقلاني ومادي وحواري يهمل الأشكال الاحتفالية الفطرية والتمظهرات الجسدية والحركية والطقوس الدينية والأسطورية والسحرية، ومرجع أرطو في ذلك هو تأثره بالمسرح الشرقي البالي في بداية الثلاثينيات من القرن الماضي.

و«لم يخطئ أجاك دريدا عندما تحدث عن نصوص «المسرح وقرينه» بقوله: «هي تحريضات أكثر مما هي مجموعة إرشادات، نسق من الانتقادات يرج كامل تاريخ الغرب أكثر مما هي رسالة في الممارسة المسرحية» لقد أدرك فعلاً، عمق هذه النصوص التي لم تخلخل بنية المسرح الغربي وحسب، وإنما زعزعت كيان الميتافيزيقا الغربية بكاملها. وليس غريباً أن تكون فصول عريضة من هذا الكتاب مخصصة للمسرح الشرقي بشكل عام وللمسرح البالي على وجه الخصوص إن أرطو كان يرسم من خلالها الوجه الآخر للمسرح الغربي، الوجه الذي يتأسس فيه المسرح على «حالة ما قبل اللغة»، الوجه الذي تمحى فيه ملامح تعهر الفكر وصفائها وبالتالي طابعها الفيزيقي»(٢).

ومن ناحية أخرى، يدعو أرطو إلى مسرح القسوة الذي قال عنه بأنه: «كالطاعون على شاكلة هذه المذبحة، هذا الانفصام الجوهري، إنه يطلق الصراعات، ويخلص القوى من أسرها، ويفجر الطاقات والإمكانيات، وإذا كانت هذه القوى سوداء، فليس هذا خطأ الطاعون أو المسرح، وإنما خطأ الحياة»(٣).

ومن هنا، فمسرح القسوة هو ذلك المسرح الذي يحرر الإنسان من غرائزه العدوانية، ويخلصه من انفعالاته الغريزية اللاشعورية الموروثة عن طريق التطهير القاسي عبر إثارة الخوف والرعب واستخدام الصدمات السيكولوجية الوجدانية الهدامة والمؤثرة، والانفتاح

مسرح القسوة أو العنف هو مسرح يقلل من سيطرة الكلمة والحوار، ويستبدلهما بالسينوغرافيا الحركة والجسد كما أنه مسرح ميتافيزيقي أنتروبولوجي يبحث في الأشكال ما قبل المسرحية لخلق مسرح عالمي طقوسي روحاني وأسطوري وسحري ويعني هذا أن مسرح أرطو هو مسرح احتفالي طقوسي وصوفي يستعير الفرجات الشرقية لتطعيم المسرح الغربي

على المسرح الأنتروبولوجي والتجارب الشرقية القائمة على السينوغرافيا الدينية والطقوسية والكوليغرافيا الجسدية والتعبير الحركي. ومن ثم، فأرطو يسعى إلى تخريب المسرح الغربي وتدميره واستبداله بمسرح شامل يجمع بين التمثيل والرقص والكلمة والإضاءة والموسيقى والحركة وهذا المسرح هذه المواصفات الأسطورية والطقوسية والسحرية غير موجود سوى في المسرح الشرقي كما يتمثل ذلك واضحاً في مسرح الكابوكي والنو اليابانيين والكاتاكالي الهندي وأوبرا بكين. وبالتالي، فأرطو في الحقيقة يدعو إلى مسرح بديل وجديد يستخدم «السحر والأسطورة في التعرية القاسية العنيفة للصراعات المتأصلة في اللاوعي الإنساني الجماعي وهو ما أسماه «مسرح القسوة» - أي المسرح الذي يقوم على الشكل والحركة والإضاءة ويستبدل بالكلمات «البلاغة الحركية». وربما كان الفرق بين مسرح القسوة الذي أراده أرطو ومسرح الحلم الذي أراده السرياليون هو تركيز أرطو على اللاوعي الجماعي بدلاً من اللاوعي الفردي الذاتي للفنان ورغبته في التوسل لتصوير هذا اللاوعي الفردي بالأسطورة بدلاً من الأحلام والرؤى الفردية، وتوسله بالشكل والحركة بدلاً من الشكل والكلمة»(٤).

ويعني هذا أن مسرح القسوة لدى أرطو مسرح يتبنى التصور السريالي الجماعي، ويمتح من تصورات فرويد السيكولوجية، وآراء يونغ صاحب اللاشعور الجمعي مادام هذا المسرح يقوم على «تحرير قوى اللاوعي الخلاقة، وتفجير الطاقات الإبداعية الكامنة في الإنسان كما نقرأ ذلك في قاموس الآداب: «لقد شغف أرطو بالظواهر الغيبية (الميتافيزيقية) وطرائق السحر عند الشعوب البدائية، وبعلم الكيمياء ووسائل التنجيم في الشرق... وحالات الهوس والشعوذة.. هذا العالم اللامعقول انخرط فيه أرطو جسداً وروحاً».

ويجب أن نعترف هنا، بأن مثل هذه التدريبات التي كان يمارسها أرطو لم يكن السرياليون الآخرون يطيقونها إلا بشق الأنفس، ومن ناحية أخرى كان ذلك هو السبب الجوهري للقطيعة التي فرقت بين أرطو وبريتون «بابا السريالية»، كما كانوا يلقبونه»(٥).

أضف إلى ذلك، أن مسرح القسوة أو العنف هو مسرح يقلل من سيطرة الكلمة والحوار ويستبدلهما بالسينوغرافيا الحركة

والجسد، كما أنه مسرح ميتافيزيقي أنتروبولوجي يبحث في الأشكال ما قبل المسرحية لخلق مسرح علمي طقوسي روحاني وأسطوري وسحري. ويعني هذا أن مسرح أرطو هو مسرح احتفالي طقوسي وصوفي يستعير الفرجات الشرقية لتطعيم المسرح الغربي ويقترب هذا التصور من المسرح الثالث للمسرحي الإيطالي أوجينيو باربا. ومن هنا، كان مسرح أرطو وتنظيراته في كتابه «المسرح وقرينه» من المصادر الأساسية للمسرح الاحتفالي والنظرية الاحتفالية كما وضح ذلك عبد الكريم برشيد بقوله: «المرجع الثالث للاحتفالية يتمثل في الكتابات النظرية والإبداعية لأنطونان أرطو فهذا المخرج المنظّر قد بشر -من خلال كتابه «المسرح وقرينه»- بمسرح مغاير، مسرح طقوسي سحري بدائي يخاطب في الإنسان لاوعيه الباطن، وقد سعى إلى المطابقة بمسرح يتخذ صفة الاحتفال السحري، بل الصوفي»(٦).

ومن المعروف أن القسوة عند أرطو ليست بمعنى الدم أو بمعنى السادية أو المازوشية بل هي قمع للغرائز البشرية وتحريرها من قواها السلبية عن طريق تعريتها عبر القسوة الذهنية والوجدانية والطقوسية. يقول أرطو في هذا المقام: «القسوة جلية قبل أي شيء، إنها نوع من التوجيه الصارم والخضوع للضرورة، ولا قسوة دون وعي، دون الوعي المطبق، إن الوعي هو الذي يعطي لممارسة كل فعل حياتي لونه الدموي وتدرج تلوينه القاسي، ما دامت الحياة هي دائماً موت شخص ما»(٧).

ومن الدواعي التي جذبته كي يهتم بالمسرح الشرقي هو ميله الكبير إلى الروحانيات والمجردات الميتافيزيقية والطقوس السحرية الصوفية، والثورة على العقل الغربي الذي دمر الإنسان واستلبه وحوّله إلى كائن منتج فقط، وأهمل فيه جوانبه الوجدانية والروحانية والذاتية. كما أن المسرح الغربي هو مسرح يرجح كثيراً كفة الكلمة والحوار على حساب كفة الحركة ولغة الجسد، كما أن المسرح الغربي هو مسرح عقلاني يخضع للقوانين الأرسطية، بينما المسرح الشرقي مسرح طقوسي

من الدواعي التي جذبت أرطو كي يهتم بالمسرح الشرقي هو ميله الكبير إلى الروحانيات والمجردات الميتافيزيقية والطقوس السحرية الصوفية، والثورة على العقل الغربي الذي دمر الإنسان واستلبه وحوّله إلى كائن منتج فقط، وأهمل فيه جوانبه الوجدانية والروحانية والذاتية

يقوم مسرح أنطونان أرطو على هدم المسرح الغربي وتقويضه، والتمرد عن مسرح الكلمة وتعويضه بالمسرح الشامل أو مسرح الحركة، والارتكاز على مسرح القسوة ومسرح الأسطورة بدلاً من مسرح الحلم كما عند السرياليين، والانفتاح على المسرح الاحتفالي الشرقي الطقوسي والديني والروحاني

وسحري ميتافيزيقي، وقد تأثر به كل من بريخت وستانسلافسكي وأوجينيو باربا وروتوفسكي ومايير خولد. وفي هذا السياق التأثري والتناصي، يقول جاك دريدا عن أرطو في كتابه «الكتابة والاختلاف»: «لقد أكد أرطو أن على المسرح الغربي الذي يجهل خصوصية المسرح أن يطلب من المسرح البالييني درساً في الروحانيات. هذا الانجذاب نحو الروحانيات الشرقية لم يكن شيئاً طارئاً على شخصية أرطو وهو الذي عاش تجربة الجنون المريرة، وعرف باهتمامه بالأديان والفنون الشرقية، واشتهر بانتمائه إلى الاتجاه السريالي. لقد كان في فترة معينة يشرف على مجلتهم «الثورة السريالية»، حيث كتب سنة ١٩٢٥م معظم مواد العدد الثالث، هذا العدد الذي قيل عنه «إنه تمجيد للشرق وقيمه»، لاسيما أنه تضمن مقالتين لأرطو: خطاب لمدارس بوذا، وخطاب لدالاي لاما. ولعل من يقرأ مقطعاً من هذا الخطاب الأخير، سيلاحظ كيف كان ينظر أرطو إلى الثقافة الغربية وكيف كان يبحث عن الطمأنينة الروحية في الشرق، يقول مخاطباً الدالاي لاما: «نحن خدمك الأوفياء أيها اللاما العظيم، أعطنا، ابعث لنا من نورك في لغة تستطيع فهمها العقول الأوروبية الملوثة، وإن كان ضرورياً، غيِّر من أرواحنا واجعل لنا أرواحاً تتجه إلى العلي الأسمى، حيث أتيحت له فرصة حضور الإنسان من العذاب».

إن أرطو الذي أتيحت له فرصة حضور عرض للرقص البالييني في معرض المستعمرات سنة ١٩٣١م، عرف كيف يجعل من مشهد للشرق أداة لتدمير المسرح الغربي الذي يبدو كمسرح «أبله، مجنون، منقلب»، وتدمير الثقافة الغربية التي غالباً ما كان يصفها بأوصاف عنيفة، حيث اعتبرها «قبراً مدهوناً بالجير» و«مكاناً للكلاب والفكر المتعفن»(٨).

وعليه، فأرطو من أهم المخرجين العالميين الذين اعترفوا للشرق بالريادة في المسرح الذي يغاير المسرح الغربي قلباً وقالباً عبر خلق مجموعة من الفرجات الاحتفالية الطقوسية الحركية التي يختلط فيها المسرح الحركي مع

الدين والتصوف والسحر والفلك والتنجيم والميتافيزيقا.

التطبيقات الإخراجية:

كتب أنطونان أرطو بعض المسرحيات بعد انفصاله عن التيار السريالي الفردي سنة ١٩٢٦م، والذي كان يتزعمه كل من بريتون BRETON ولوي أراغون LOUIS ARAGON وكيوم أبولينير GUILLAUME APPAULINAIRE صاحب مسرحية «أثداء تريسياس» التي ألفها سنة ١٩١٧م، وسماها الدراما السريالية.

ومن المسرحيات التي كتبها أرطو بعد إنشائه «مسرح ألفريد جاري» مع صديقيه: روبير أرنو وروجيه فيتراك سنة ١٩٢٧م نذكر مسرحية: «اضطرابات في المعدة أو الأم المجنونة».

وأخرج أنطونان أرطو مسرحيته «السنسي» التي أخذها عن الشاعر الإنجليزي شيللي والروائي الفرنسي ستاندال، فجاءت ترجمة لأفكار ألفريد جاري الباتافيزيقية عن طريق تجريد النص وتقويض الشعرية الأرسطية، واستخدام الحركية المحضة، بيد أن أرطو فشل في هذه المسرحية من حيث الإخراج والتعبير عن آرائه التنظيرية؛ مما حدا بأرطو «إلى أن يبحث في الحياة نفسها عن المسرح الذي رفض المسرح أن يقدمه له، فانتهى به المطاف إلى قضاء أيامه في مصحة للأمراض العقلية»(٩).

ويقول هنري بيهار عن تأثر أرطو بمسرح ألفريد جاري في مسرحية «السنسي»: «على شاكلة جاري كان أرطو يعلن ازدراءه لطرق الإخراج المسرحي القديمة، ويحمل مثله على المسرح التقليدي، الذي يراه مصطنعاً يخضع لقواعد وأعراف لا ضرورة أساسية لها. كان الهدف المطلق من وراء مسرح ألفريد جاري هو المشاركة في تدمير المسرح القائم وذلك عن طريق وسائل مسرحية، أي من الداخل، كما فعل مؤلف: أبو ملكا»(١٠).

ويرفض أرطو في مسرحه أن يصبح العرض الدرامي مجرد دراما طبيعية أو نفسية أو مجرد فرجة للتسلية وإثارة الفكاهة بل لابد من أن يستفز المشاهد ويستثير بعنف ويستدعيه للمشاركة والاحتفال الطقوسي، ولا يجعله راصداً مستلباً وسلبياً بل عليه أن يحركه بقسوة ويحرر فيه وعيه الباطن، ويخلصه من غرائزه الدفينة ويطهره طقوسياً وصوفياً وروحانياً. وكان أرطو ورفاقه يرون أن المشاهد «الذي يذهب إلى المسرح ينبغي أن يعرف أنه مقبل على عملية حقيقية، يشترك فيها بروحه وجسده، كأنها عملية جراحية، وينبغي ألا ينصرف كما جاء»(١١).

وتتحول السينوغرافيا المسرحية لدى أرطو إلى سينوغرافيا احتفالية طقوسية سحرية وميتافيزيقية على غرار السينوغرافيا المسرحية الشرقية وفي هذا يقول هنري بيهار: «إن منصة التمثيل في تصور أرطو تشبه إلى حد ما لوحة غيبية ميتافيزيقية من لوحات المصور دي شيريكو، صورت فيها الجمادات دون صفة خاصة، ولكن وضعها، وأحياناً وجودها غير المتوقع، يثير اضطراباً عميقاً عند المشاهد، الذي يكون تحت تأثير ذلك الجو الغامض، الذي نتوقع فيه دائماً حدوث انفجار معين»(١٢).

وكان أرطو يتحكم في الممثلين ويحولهم إلى كائنات احتفالية متحركة مع مسار التنغيم وتوالي الاهتزاز وإيقاع الإخراج حتى قبل أن يعرف المسرح الشرقي الباليني سنة ١٩٣٠م. وبالتالي، فمسرح أرطو بعيد عن كثرة الحوار والكلام كما هو في المسرح الغربي بل هو مسرح شامل يعتمد على الحركة والكوليغرافيا والتشخيص التعبيري الجسدي لذا يقول أنطونان أرطو: «في رأيي أن المنصة مكان مادي ملموس، يحتاج منا أن نملأه وأن نجعله يتكلم لغته المادية التي تخاطب الحواس مستقلة عن الكلام،... كما أن الإخراج هو المسرح أكثر من النص المكتوب والمنطوق،... بينما قرين المسرح هو الواقع المهمل المهجور الذي لا يستعمله رجال المسرح اليوم...»(١٣).

وعليه، فمسرح أرطو يعطي الأولوية للإخراج على حساب النص المكتوب، ويقلل من سلطة الكلمة والحوار ويعوض ذلك بالفن الشامل القائم على الحركة والأساطير والفضاء المادي الملموس وتشغيل الملاهي والسيرك والسينما والموسيقى والرقص واستعمال الأداء الصامت والضوء والديكور والسينوغرافيا السحرية الطقوسية.

قيمة مسرح أنطونان أرطو:

يقوم مسرح أنطونان أرطو على هدم المسرح الغربي وتقويضه والتمرد على مسرح الكلمة وتعويضه بمسرح شامل أو مسرح الحركة، والارتكاز على مسرح القسوة ومسرح الأسطورة بدلاً من مسرح الحلم كما عند السرياليين، والانفتاح على المسرح الاحتفالي الشرقي الطقوسي والديني والروحاني المبني على الشعوذة والسحر واللاشعور الجماعي والرقص الحركي. بيد أن تنظيرات أنطونان أرطو بقيت مجردة دون أن تطبق ميدانياً، فمات دون أن يرى تنظيراته الإخراجية تمارس واقعياً.

وعلى الرغم من «أن الجمالية المسرحية الأرطية كانت في مجملها تصورات نظرية أكثر من كونها ممارسة ركحية، فقد استطاعت أن تحدد القاعدة الفكرية التي قامت عليها، واللغة

المسرحية التي اقترحت لها بنوع من التناسق والتكامل، الشيء الذي أبرز جانب التنظير فيها بكثير من الوضوح، زاد من إجرائيته، أي هذا الجانب التنظيري. إن أرطو حدد مبادئ ممارسة هذا المشروع المسرحي على مستوى النص والإخراج والتمثيل والتلقي/ الجمهور ولم يستدع ذلك من خصوصية في الموضوعات ومواصفات فضاء العرض، مروراً باللغة والملابس والديكور والإضاءة والملحقات والأقنعة، وكل عناصر العرض المسرحي التي تتوحد - على الرغم من عدم تجانسها - في كونها أسلوباً جمالياً مسرحياً يقوم على تفجير كوامن الذات داخل فضاء مسرحي متحرك ومتجدد.

وإذا كان أرطو قد مات قبل تحقق تنبؤاته المسرحية وقدم مسرحه تقديماً نظرياً أكثر منه ممارسة ركحية، فإن قوة جماليته المسرحية جاءت من الأثر والتأثير اللذين تركهما على لاحقيه من كتّاب ومخرجين، وهو ما أعطى لهذه الجمالية نوعاً من الامتداد»(١٤).

وتبقى قيمة أنطونان أرطو أنه من المنظّرين المسرحيين الكبار في القرن العشرين، كما أن له تأثيراً كبيراً في السريالية الفرنسية. ويعد أيضاً من المسرحيين القلائل الذين تمثلوا جيداً مسرح ألفريد جاري صاحب المسرح الباتافيزيقي تمثلاً جيداً تنظيراً وتطبيقاً، كما أثر أرطو أيما تأثير في كتابات مسرحيي اللامعقول وكتّاب المسرح العابث والكوميديا السوداء والمسرح التجريدي المطلق بعد الحرب العالمية الثانية كصمويل بيكيت، وآداموف، ويونيسكو، وفرناندو أرابال. وتقول الدكتورة نهاد صليحة عن هذا التأثير: «والدارس لمسرح يونيسكو لا يمكن أن ينكر وجود ملامح من السريالية في أعماله. لقد رفعت السريالية من شأن الأحلام والعقل الباطن التي يمكن أن نكتشف فيها الإنسان بمعناه الكامل، ويونيسكو يستخدم الأحلام بكثرة في مسرحه وهو أيضاً يتبع أسلوب المسرح السريالي كما ظهر في الأعمال المسرحية القليلة التي أثمرتها الحركة السريالية مثل: مسرحيات روجيه فيتراك، وأنطونان أرطو، وريبيمون ديساني، ذلك الأسلوب الذي يحافظ على التفاصيل الواقعية حتى التافه منها بدقة شديدة مع إدخال عناصر لا تمت إلى الواقع بصلة وتنتمي أساساً إلى عالم الكوابيس!

وعلى الرغم من ذلك فقد أنكر يونيسكو صراحة انتماءه للحركة السريالية أو تأثره بها! إذ قال: «لم يحدث أنني انتميت في أي وقت إلى هذه المجموعة ولا انضممت إلى السرياليين الجدد. وهذا لا ينفي أن أفكارهم أثارت اهتمامي»(١٥).

وتكمن قيمة مسرح أرطو في تأثيره الجلي في المدرسة السريالية شعراً وتنظيراً ومسرحاً، كما أثر في مسرح اللامعقول والمسرح الطليعي والمسرح العابث تأثيراً كبيراً صياغة ودلالة عبر مسرحه الذي سماه مسرح ألفريد جاري. ولا ننسى أن المسرح العربي بدوره قد تأثر به أيما تأثر وخاصة المسرح الاحتفالي لدى عبد الكريم برشيد على سبيل الخصوص.

يتبين لنا من خلال هذه النظرة الموجزة المقتضبة أن أنطونان أرطو مخرج مسرحي عالمي استهدف تدمير بنية المسرح الغربي عن طريق إخراجه من طابعه الحواري التداولي إلى مسرح ركحي حركي، كما وجهه وجهة ميتافيزيقية أسطورية قائمة على الشعوذة والسحر والتنجيم والفلك والتصوف وتوظيف الاحتفال الشرقي الروحاني من أجل تأسيس مسرح مغاير.

أما من حيث الإخراج، فقد اعتمد أرطو على مسرح القسوة وإشراك الراصد في عملية التمسرح عن طريق إثارته واستفزازه بالعنف وتحريره من كوابيسه وغرائزه السلبية الدفينة في وعيه الباطني ولاشعوره الجمعي عن طريق تطهيره روحانياً وطقوسياً ودينياً بواسطة حركات مسرحية إيقاعية قائمة على التموج والصراخات الصاخبة والحركات الطاعونية العنيفة وتشغيل إيقاع الاهتزاز وهارمونيا الانسجام الدرامي وتنغيم الإخراج تشخيصاً وسينوغرافياً وتقبلاً.

الهوامش:

(١)- د. حمادة إبراهيم، بانوراما المسرح الفرنسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م، مصر، القاهرة، ص: ١٢٤. (٢)- د. حسن يوسفي: المسرح والأنتروبولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص: ٩٧. (٣)- حمادة إبراهيم: بانوراما المسرح الفرنسي، ص: ١٢٧. (٤)- د. نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ١٩٨٦م، ص: ٧٠. (٥)- د. حمادة إبراهيم: بانوراما المسرح الفرنسي، ص: ١٢٤. (٦)- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٨٥م، ص: ١٦٤-١٦٥. (٧)- A.ARTAUD: Le théâtre et son double, Gallimard, Paris, ١٩٦٤, ص: ١٥٩-١٥٨.

(٨)- د. حسن يوسفي: المسرح والأنتروبولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م، ص: ٩٧-٩٨. (٩)- د. حمادة إبراهيم، بانوراما المسرح الفرنسي، ص: ١٢٥. (١٠)- د. حمادة إبراهيم، نفس المرجع، ص: ١٢٥. (١١)- د. حمادة إبراهيم، نفس المرجع، ص: ١٢٦. (١٢)- د. حمادة إبراهيم، نفس المرجع، ص: ١٢٦. (١٣)- د. حمادة إبراهيم، نفس المرجع، ص: ١٢٧-١٢٨. (١٤)- د. عبد المجيد شكير: الجماليات المسرحية، دار الطليعة الجديدة، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، دمشق، سوريا، ص: ٤٥-٤٦. (١٥)- د. نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، ص: ١٢٨-١٢٩.



توالي العطاء

تشهد الشارقة زخماً ابداعياً ثقافياً بالترافق مع بينالي الشارقة الدولي للفنون وأيام الشارقة المسرحية، ويتميز هذا الفعل الابداعي الشامل بتفاعلية مداها المحلي والعربي والدولي، حيث المشاركات الواسعة، والأروقة الثقافية التداولية، والمعارض الفنية المتنوعة، والعروض المسرحية، بالإضافة إلى برامج حوار الفكر، وجوائز الابداع، والمطبوعات المترافقة، التي لا يقف خطابها عند تخوم الحدث الثقافي الشامل، بل يصل إلى أربع أرجاء الوسائط الرقمية والفضائيات والصحف والاذاعات .

بينالي الشارقة الدولي للفنون يتمرأى في مسافات واسعة من الحواضن الفنية المترافقة مع تنويع التجارب، والاستغوار في سؤال الحداثة وما بعد الحداثة، دونما إغفال للقيم الفنية الأكاديمية الراسخة، فيما تتوالى عروض أيام الشارقة المسرحية، ابتداءً من العرض المسرحي السنوي الجديد لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي الذي يتصدر الأيام كما لو أنه «مفتاح صول» المقرون بموْسقة الحدث ودوْزنته.

هذه المرة تمّ عرض مسرحيته الجديدة بعنوان «الحجر الأسود» .. هذا العنوان الذي يحيلنا مباشرة لمتتالية المُقدّس التاريخي المقرون بذلك الحجر الكريم، وكامل الاستتباعات الدلالية التي ارتبطت بالخلافة العباسية، وحركات الخروج التاريخية كحركة القرامطة، مع اشارات دالة على ثقافة الاسقاط المسرحي على واقع الحال .

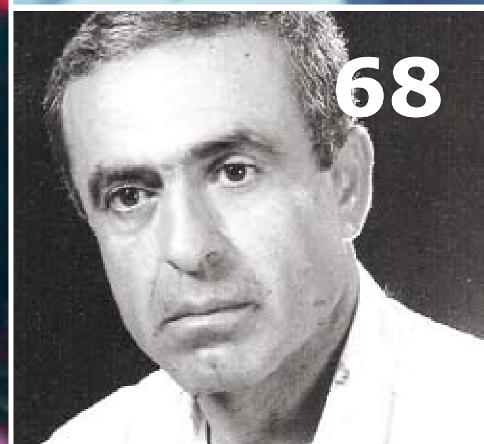
تلك الرسالة حرص عليها دوماً صاحب السمو الباحث والكاتب الدرامي ، حتى إننا نتابع معه سنوياً ذلك الحضور الافقي في الزمن التاريخي العربي، مع ومضات دالة على الحال والمآل .

المشهد البانورامي لفعاليات مارس وابريل، وما يليها من استتباعات، يمضي في مدى الثبات والتحول، ويبدو كما لو أنه جواب ناجز على سؤال الحيرة والقلق الوجوديين، فيما تتقدم الشارقة تباعاً، على درب الخيار الأمثل من خلال امتشاق صهوة المعاني النابعة من تضاعيف الثقافة وعبقريتها، لتكون هذه الحاضنة العربية المشرقة سبباً للانعتاق، والتمسك بالمثال، ودرء الأنواء.

د. عمر عبد العزيز



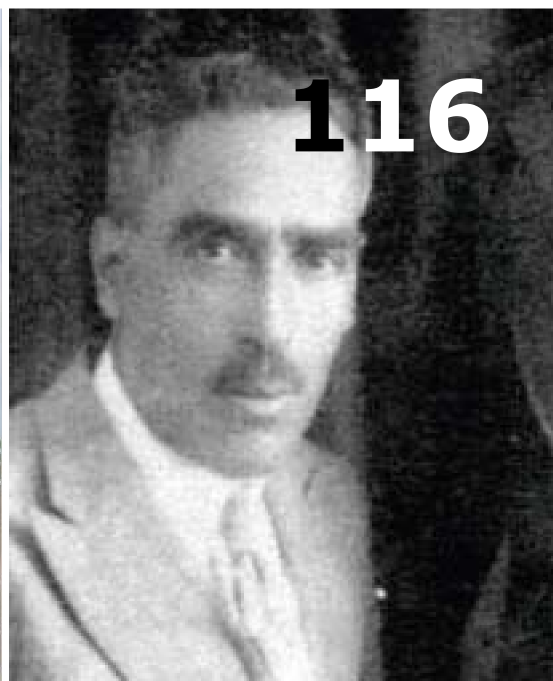




ثمن النسخة : الإمارات 5 دراهم | مصر: 3 جنيهات | السعودية: 5 ريالات | البحرين: 500 فلس | قطر: 5 ريالات | عمان: 500 بيسة | اليمن: 60 ريالاً | المغرب: 10 دراهم | الكويت: 500 فلس | سوريا: 40 ليرة | الأردن: دينار واحد | السودان: 3.5 جنيه سوداني | العراق: ألف دينار







فهرس العدد

164

ملف العدد [160 - 134]

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: ٠٤/٣٩١٦٥٠١، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: ٤١٤٤٨٢ البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: ٥٣٤٥٦١-٠٥٣٥٥٥٩٠، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٢-٢٧٢٥٦٣، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٢٠٠ ، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت: ٥٧٨٢٧٠٠ ، سوريا: الشركة السورية لتوزيع المطبوعات العراق: شركة دار البيان للنشر والتوزيع ت: ٠٠٩٦٤١٤٢٥١٦١٦

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae



فضاءات التعدد والاختلاف
في الفن التشكيلي العربي المعاصر

الكتاب عبارة عن بحث فائز بالرتبة الأولى في جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي للكاتب محمد عبدالرحمن الذي يقدم نقداً للتجربة التشكيلية العربية المعاصرة، منطلقاً من سؤال الهوية وباحثاً في مفاهيم التعدد ومعاييره كما يراها الكاتب، وباسطاً للخلفية التاريخية لسؤال الهوية من خلال الأطر النظرية لفهم مسألة الهوية ذاتها ومؤطراً لتحولات سؤال الهوية منذ نشأة التشكيل العربي المعاصر، رابطاً ذلك بالعلاقات الحاكمة بين الإنسان والمكان، متخذاً من الحالة السودانية مثالاً للتطبيق.



الهوية والسيمولاكر

يؤكد البحث الفائز بالجائزة الثانية للكاتب إبراهيم الحسيني على موضوعة الهوية في إطارها المفهومي، منطلقاً من معنى الهوية باتجاه الصورة «السيمولاكر» والتي تفتح أسئلة المعنى للنسخ السالبة للأعمال مرتكناً على الاهتمام بـ«الأنستليشن» والذي يهتم بالمادة لجهة التأمل وإدراك التحولات البصرية الناتجة.. كأنه البحث في الجماليات من زاوية هامة ارتبطت بتطور المعنى المفاهيمي، وبالابتكار الخلاق المرتكن إلى اكتشاف الجديد اللامعهود، ويستعرض الأسس الجمالية ودورها في الفن التشكيلي المعاصر، ثم فاتحاً في نهاية البحث باتجاه بعض التجارب المؤطرة لـ«الانستليشن» في الساحة العربية التشكيلية.





ومن الحروفية كانتماء

«المراجع الجمالية والبصرية» للكاتبة سلوى العايدي وهو البحث الفائز بالجائزة الثالثة، مرتكناً إلى تجارب تشكيلية كمراجع جمالية وبصرية، ويرى البحث أن أعمال محجوب بن بيلا تصلح فضاءً لسؤال التأصيل والحداثة لمجمل الأشكال والأنواع التي اشتغل عليها الفنان والأبعاد الجمالية التي انشغل بها، ثم ركز على موضوعة الحروفية لديه كأساس مضموني وفني للبحث إجمالاً مبرزاً أهمية اللون وعلاقات الخط بالكتابة والوعي والإيقاع والتصويرية ونوعية الخط وتأثيراته الحركية والإيقاعية. وكذلك تأمل البحث في البعد الصوفي وإبداعية المخيال لدى الفنان.



التشكيل العربي المعاصر

البحث الفائز بإشادة لجنة التحكيم في «جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي» في دورتها الثالثة.. ويرتكن البحث على ضرورة تحرير الإبداع من سطوة القيم الثقافية، وهو يتصور أن الانفلات من الكلاسيكة كذلك ومحاولة الخروج عن الغنائية السائدة في المشهدية الرؤيوية الفنية، هو بحث في هوية تشكيلية أخرى يجب الالتفات والحدب باتجاهها، ولذلك فإنه يعادل قراءة مغايرة لتجارب الرواد وكذلك لتيمة المرأة في الفن، والاتكاء على مبدأ التخلي بوصفه عنصراً حيوياً في الثقافة المجتمعية.

البحث حاز على إشادة التحكيم كونه يحوي مغايرة في النظرة للأطر التقليدية الحاكة للمشهد التشكيلي.

بينالي الشارقة (الدورة العاشرة)

افتتح صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، فعاليات الدورة العاشرة لبينالي الشارقة الدولي للفنون، وقد ضمت هذه الدورة الكثير من الأعمال التشكيلية والفنية التي تدور حول شعار البينالي «حبكة البينالي»، واستضافت الدورة الحالية أكثر من ٥٦ عملاً منجزاً خصيصاً لهذه الدورة، إضافة إلى مجموعة واسعة من الأعمال الفنية في مختلف الحقول الفنية.

«بينالي الشارقة» أصبح محترفا عالمياً للفنون ومثابة للمبدعين ومختبراً للفنون في كافة مشاريعها، وجعل من الشارقة قبلة للفنان التشكيلي القادم من جهات الأرض الأربعة.



أيام الشارقة المسرحية في دورتها الحادية والعشرين

انطلقت الدورة الحادية والعشرون لأيام الشارقة المسرحية لتضيف تراكماً جديداً في مسيرة المسرح الوطني، وفي هذه الدورة تم عرض اثنتي عشرة مسرحية لفرق مسرحية مختلفة من الدولة، إضافة إلى عرض الافتتاح «الحجر الأسود» الرائعة الأخيرة لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، والتي قدمت جزءاً من تاريخ الأمة في محاولة لفهم الراهن.

وعلى هامش الأيام تم استضافة كوكبة من المسرحيين والفنانين والنقاد العرب والمحليين الذين أثروا وتفاعلوا مع الحدث والمسرح الإماراتي، وأضافوا بنقاشاتهم ورؤاهم بعضاً من خبراتهم إلى شباب المسرح من خلال الندوات التطبيقية للعروض، وأيضاً من خلال أوراق عمل قدمت في الندوة الفكرية المصاحبة، والتي عقدت تحت عنوان «المسرح العربي بين عقدين». هذا وقد حظيت الفنانة العربية سميحة أيوب بتكريم المهرجان لها، كما تم تكريم الفنان الإماراتي القدير ناجي الحاي.

أيام الشارقة المسرحية ستظل الداعم الرئيسي لمستقبل المسرح الإماراتي، مثلما كانت المحافظة على ديمومته.

صاحب السمو أثناء افتتاح البينالي وأيام الشارقة المسرحية ومشاهد من البينالي والأيام















روابط العلاقات الثقافية بين العرب والأفارقة

التاريخ والخصوصية

عبد الباقي يوسف

تتمتع العلاقات الثقافية بين العرب والأفارقة بخصوصية جغرافية ولغوية وتراثية، حتى إنها تكاد تكون ثقافة تكاملية مشتركة في جوانب عديدة منها.

للأفارقة حضور جيد في الأدب والتراث والتاريخ العربي، كما أن الثقافة الإفريقية تغتني بحضور إسلامي وعربي جيد.

الثقافة العربية ثقافة منتشرة في سائر البلاد الإفريقية، والثقافة الإفريقية منتشرة في سائر الدول العربية، ولذلك عندما نقرأ أدباً إفريقياً، لانشعر بأننا نقرأ أدباً غربياً بمعنى الكلمة قدر ما نشعر بأننا نقرأ أدباً عربياً، ولذلك كانت اللقاءات المستمرة بين الثقافتين.

إن اللقاء الثقافي هو في أول الأمر وفي نهايته تعارف بين مجتمعات إنسانية مختلفة في معتقداتها، وألسنتها.

يتطرق هذا البحث إلى خصائص وميزات العلاقات الثقافية العربية الإفريقية، ويسعى إلى بيان تكامليتها.

ويبيّن أهمية بناء كيان ثقافي عربي إفريقي في سبيل مواجهة نزعات التهميش التي تتعرض لها الثقافتان.

كذلك يتطرق إلى إيقاع الحياة المشتركة بين



المجموعتين، مثل اللغة العربية التي يتحدث بها خمس سكان القارة الإفريقية، وانتشار الإسلام في الكثير من الدول منذ القرن السابع الميلادي، وبيان أن الشعوب الإفريقية هي شعوب مسالمة آمنة لم يسبق لها أن غزت أحداً.

والتاريخ الثنائي بين العرب والأفارقة هو تاريخ سلمي مشجع على إقامة هذا الكيان الثقافي. ثم تتبيّن عوامل حدود القارة الإفريقية الغنية التي تجعل الأبواب مشرعة للتبادل الثقافي العربي الإفريقي.

من جانب آخر يتحدث هذا البحث عن أهمية دور المثقف في بناء هذا الكيان الثقافي ويتم ذكر بعض أهل الثقافة والإبداع الذين تتجلى في إبداعاتهم وقائع الحياة المشتركة بين العرب والأفارقة مثل وول سوينكا، ونادين جورديمر، وتشينو أتشيبي، وسنغور، وكذلك يأتي الوقوف مع شخصية لقمان الحكيم التاريخية التي ولدت في إفريقيا وانطلقت إلى رحاب العالم لنشر الحكمة عبر الزمن.

ويرى البحث أن دور المثقف هو دور بالغ الحساسية في قيام المعاهدات والاتفاقيات والكيانات، حيث تنعقد عليه آمال المشاريع الإنسانية التنويرية، والوطنية الكبرى.

كذلك يرى البحث أن بناء مثل هذا الكيان يحتاج إلى دعائم وقوائم كي يقف عليها، ويشرح البحث جانباً من ذلك مثل إقامة قناة فضائية ثقافية عربية إفريقية مشتركة، وتبادل الآداب والعلوم في مختلف مراحل المناهج الدراسية بين طلاب الثقافتين.

وعقد اتفاقيات بين اتحادات الكتاب العرب، واتحادات كتاب إفريقيا من أجل تفعيل دور الثقافة من خلال الزيارات الثقافية المتبادلة، وإقامة الأنشطة الثقافية واستقطاب رموز الثقافتين. ويرى البحث ضرورة وجود مجلة فصلية تعنى بالآداب العربية والإفريقية تترجم إلى اللغة العربية واللغات الإفريقية، ويصدر مع كل عدد كتاب إبداعي أو فكري لأحد أعلام أو أدباء الثقافتين.

يرى أن هذا الكيان هو حصانة للثقافة التي لم يعد يهمها ما يمكن أن تتعرض له من تهميش، وأول ما يحققه هذا الكيان هو تعزيز مشاعر الانتماء، وإزاحة مشاعر الغربة واللا انتماء بالنسبة لأبناء الثقافتين، وهو يحقق لهم قوة وتفاعلاً وحضوراً في المشهد الثقافي العالمي.

التقارب الاجتماعي من خلال الثقافة

تؤدي الثقافة رسالة إنسانية هامة، ومن خلالها يتعرف الناس إلى بعضهم بعضاً، ويقتربون من بعضهم بعضاً.

الثقافــة هي الموسيقى الروحية التي يعزفها نبض الإنسان من أجل أن يسمعها إنسان آخر، فيشعر بنشوة وأُنس، وينتابه إحساس ولو للحظات بأن هذا العالم ليس موحشاً. إذن، الثقافة هي حالة حب من إنسان تجاه إنسان آخر، والمجتمع الذي يخلو فيه المثقِفون –

لقد شاءت الظروف أن يتقاسم العرب قارتي آسيا وإفريقيا، والعرب الذين يقطنون الجناح الآسيوي ينظرون إلى ذويهم في الجناح الإفريقي، ومنهم إلى سائر البقاع الإفريقية، وكذلك، فإن الدول الإفريقية غير العربية، تنظر إلى الدول الإفريقية العربية، ومنها إلى أخواتها في القرن الآسيوي

بكسر القاف – والمثقَفون – بفتحها – سوف يؤذي بعضه بعضاً لأنه سوف يبقى في حالة متدنية من الارتقاء الثقافي، وسوف يبقى في شتات أبدي في هوة مطفأة المصابيح تحتضر ارتجافاً من قوة البرد الروحي، وهول حلكة الظلام.

علمتنا دروس التاريخ الإنساني خلال ثلاثة آلاف سنة ماضية من تاريخ الحركة التثقيفية الفعلية أن البقع الجغرافية تكون قوية قدر ما يتمتع مثقفوها بقوة الحرية وقوة التلاحم، ويمكن لمثقف حر أن يمثل عصراً بأكمله.

لذلك كنت أنظر في مراحل متعددة أن مهمة ممثل الثقافة في أي بلد ما، أو في أي مدينة، تكون من أكثر المهمات حساسية، وربما إحراجاً لذاك الشخص الذي قبَل أن يكون ممثلاً لهذه الحساسية الثقافية في مجتمعه.

وكنت دوماً أنظر أن ممثل الاقتصاد في أي بلد ما من العالم، لايكون مسؤولاً عن خيمة احترقت على منعرج نهر، وممثل المواصلات لايكون مسؤولاً عن سائق مشاكس خطف فتاة جميلة، وممثل الزراعة لايكون مسؤولاً عن سيارة دهست قطة على طريق عام، وكنت أرى أن ممثل الثقافة في ذاك البلد، يتحمّل حصة جيدة من تلك المسؤولية، ذلك أن مهمته هي مهمة تنويرية عامة.

إذن، تكمن مهمة ممثل الحالة الثقافية في قوة مسؤوليته حتى عن عامل يذهب مبكراً إلى معمله، عن عاشق يلتقي حبيبته في صالة سينما لأنه رسول الإشراق الروحي في مجتمعه.

إنه رسول القيم، رسول الأخلاق، رسول الحرية، رسول العشق، رسول الفن، رسول الإبداع، رسول الرقي، رسول الحضارة، وحامل إرث التاريخ على كتفيه، والذي يستقبل ممثل الثقافة يشعر بشيء من الخصوصية، فهو إذن في حضرة رجل استنارة أجلّ، يستأنس ويستمتع بحالة الجلوس إليه، إنه أمام كائن معرفي يخبر عن الحياة ما قد لا يخبره غيره، ويمكن له أن يؤوّل كل حدث تأويلاً ثقافياً بما ليس بِمَلكة سواه.

إنه يحمل ويتفوّح بجمال روحي، لذلك كنت دوماً أرى أن ممثل الثقافة هو إمِام الثقافة يؤم مثقفي وثقافة بلاده.

من هنا أقول إن علاقات التلاحم والتكاتف الإنساني هي علاقات فطرية طبيعية بين سائر سكان الأرض، لأن الإنسان هو للإنسان مهما كان موقعه، أو زمنه، أو لونه أو مذهبه، أو لسانه، وللإنسان حق في الإنسان، وله حق عليه.

إذا كان هذا التكاتف طبيعياً وفطرياً بين أبناء الكرة الأرضية بصفة عامة، فإنه يكون واجباً وفرضاً بين أهل الديار الملاصق، أو المجاور لبعضه بعضاً، أهل التراث المشترك، أهل الرؤية المستقبلية المشتركة.

أجل، إننا نشعر بصلة رحم تاريخية، وجوارية، واجتماعية بيننا وبين سائر الدول التي تستقر في القرن الإفريقي الذي هو ثاني

أكبر قرن على سطح الكرة الأرضية حيث تضم هذه القارة أكثر من خمسين دولة مستقلة تتمتع بسيادتها وتتحدث بنحو ألف لغة، وتقف على تاريخ متأصل من الكفاح والإبداع، والثورات، وقد قدّمت لمختلف دول العالم عقولاً نيرة عبر العقود البشرية، وقدمت ثقافات وفنوناً وإيديولوجيات غاية في الغنى والتنوع والخصوبة وهي دول مشرعة الأبواب والنوافذ على الثقافة العربية تلقياً، وإرسالاً، والدول العربية مفتوحة الأبواب والنوافذ على ثقافتها إرسالاً وتلقياً حيث توجد الكثير من النقاط المشتركة التي من شأنها أن تيسّر سبل التلاقي والتلاقح الثقافي بين أبناء الثقافتين.

يتمتع المثقف بخصائص ومقومات تؤهله لإشاعة أنماط الأفكار والثقافات والمفاهيم ووجهات النظر الجديدة، وهو يؤدي دوراً بارزاً وفعالاً في تعزيزها وجعلها واقعاً معاشاً.

عبر الأحقاب والعقود الزمنية كان المثقف هو منظّر المعاهدات والكيانات التحولية الكبرى في تاريخ الشعوب، وكان السياسي يستأنس بوجهات نظره وما يراه من تحليل مستقبلي، لأنه يمتلك المخيلة المتقدة التي هي ركن أساس من أركان عمله الإبداعي، ولذلك هو قادر على التخيل والتحليل والتكهن بشكل قريب إلى الدقة.

لذلك فإن عمليات التحول الهامة في تاريخ الشعوب والدول، اشترك الثقافي والسياسي في صناعتها.

المثقف كان دوماً يمتلك البلاغة في التأثير، وكان يستخدم ثقافته، وحججه وبراهينه في سبيل إقناع الآخرين بمشروعه التنويري الذي يدعو إليه. لقد أدى دوراً أساسياً هاماً إلى جانب دور السياسي الذي يمتلك صلاحية اتخاذ القرارات المصيرية، والأمر بتنفيذها بشكل مباشر حتى تغدو واقعاً يومياً ملموساً ومعاشاً.

إن المثقف هو الشخص المنظّر، والعقل المدبر، وهو واضع المواثيق، والمعاهدات، والأناشيد الوطنية، والفنون، وهو مصمم الرايات الخفاقة، وصانع الإعلام المسموع والمقروء والمرئي، ومبتكر الفلسفات والإيديولوجيات، وهو صانع ثورة الملتي ميدياً، إنه بشكل مختصر مشكّل هوية البلاد والعباد في موطنه.

منذ الأزل فإن اسم الثقافي يكون بارزاً وحاضراً إلى جانب الاسم السياسي، منذ أرسطو طاليس، وسقراط، وشكسبير، ومروراً بالمتنبي، وابن رشد إلى سنغور، وسوينكا، وجورديمر، وطه حسين، وليس انتهاء بفوكوياما، وهنتنغتون، سواء أكان هذا الدور إيجابياً، أو سلبياً لأن المثقف يمكن له أن يؤدي دوراً سلبياً ويكون شريكاً للسياسي في كوارث كبرى، بل قد تسهم أفكاره في تكوين شخصية سياسية سلبية كما الأمر بالنسبة لأفكار نيتشه عن الإنسان الجبار والقوي والسوبرمان، وتمثيل بعض الشخصيات القيادية الكبرى التي تمثلت هذه الأفكار وتأثرت بها بشكل سلبي، وبالتالي قادت العالم إلى حروب ومعارك كان الإنسان بغنى عنها.

من هنا فإن الأفكار السياسية هي أفكار بالغة الحساسية، وتحتاج إلى الكثير من التفسير والتأويل والشرح، وكذلك تحتاج إلى المناسبات والأسباب التي فجرت تلك الأفكار، سواء أكانت أسباباً شخصية للكاتب، أو أسباباً جماعية، ولذلك فإننا لانستطيع أن نفرّق بين الثورات الفكرية التي ظهرت في العالم، وبين الحربين العالميتين، سواء أكانت أفكاراً ومذاهب عدمية، أو وجودية، أو فانتازية، أو تنويرية.

بناء على هذه العلاقة يمكننا أن نرى تهاوي الكثير من الأفكار في وقتنا الراهن، أو تعرضها للحرج الشديد، مثل ما يمكن تسميته بفلسفة الإنسان النفعي، أو الإنسان القبلي، أو الإنسان الطائفي، أو الإنسان القومي، أو الإنسان الأبيض مقابل الإنسان الأسود، أو الإنسان الإيديولوجي، أو الإنسان البراجماتي، أو الإنسان المكيافيلي، وغيرها من الأنماط الإنسانية التي أحدثت آثاراً سلبية في الرصيد الحضاري للأمم والشعوب.

يتمتع المثقف بسحرية التأثير، ويحالفه النجاح غالباً في مسألة الإقناع لأنه يعيش أفكاره وقناعاته ويتغلغل في دواخلها.

ولذلك رأينا في العالم وفي مختلف الأحقاب الزمنية ثنائية الأديب السياسي، والسياسي الأديب، فكان الأديب يعمل في الحقل السياسي، وكان السياسي يكتب أدباً، وكما أن الأديب يخلّف مواقف سياسية، فإن السياسي يخلّف أعمالاً أدبية.

من هنا، فإن دور المثقف – وهنا أعني مبدِع الثقافة هو دور بالغ الحساسية في الحركات والثورات والكيانات، وتنعقد عليه آمال المشاريع الإنسانية التنويرية، والوطنية العظمى.

بين العرب والأفارقة

كما أن العرب بصفة عامة لا يستغنون عن إفريقيا، فإنها كذلك لا غنى لها عن العرب.

لقد شاءت الظروف أن يتقاسم العرب قارتي

آسيا وإفريقيا، والعرب الذين يقطنون الجناح الآسيوي ينظرون إلى ذويهم في الجناح الإفريقي، ومنهم إلى سائر البقاع الإفريقية، وكذلك، فإن الدول الإفريقية غير العربية، تنظر إلى الدول الإفريقية العربية، ومنها إلى أخواتها في القرن الآسيوي.

انطلاقاً من هذا الواقع المعاش، تمتعت العلاقات الثقافية العربية الإفريقية بمزايا وخصائص تكاملية.

لقد قرأنا أفكار أهل الفكر والثقافة والأدب من أبناء القارة الإفريقية، ورغم أننا قرأناها مترجمة إلى اللغة العربية، إلاّ أننا لم نشعر بغربة اللغة المترجمة، بل نقرأ أدباً بلسان قريب إلينا، ولذلك فإننا لم نشعر بخلاف كبير عندما فاز الكاتب النيجيري وول سوينكا بجائزة نوبل للآداب، وعندما فازت كاتبة جنوب إفريقيا المتألقة نادين جورديمر بجائزة نوبل للآداب، وحين فوز نجيب محفوظ بهذه الجائزة، ولذلك عندما نقرأ (سنوات الطفولة) لـ سوينكا، أو (سهم الله) لـ (تشينو أتشيبي)، أو (العالم البرجوازي الزائل) لـ «جورديمر» يمكننا أن نرى فيها إيقاع الحياة المشتركة كما لو أننا نقرأ الطيب صالح، أو توفيق الحكيم، أو غادة السمان.

لذلك تشكلت لدينا فكرة واضحة عن مزايا وخصائص أبناء القارة السمراء سواء أكانوا في بوتسوانا، أو في غينيا، أو أنغولا، أو الصومال، أو سيراليون، أو مدغشقر، أو زيمبابوي، أو موريتانيا، أو إثيوبيا، أو جيبوتي.

عرفنا مواضع القوة التي يتمتعون بها دون غيرهم، وهم يقفون على جذور حضارات قديمة تؤهلهم ليقفوا موقف الندية مع كبرى حضارات العالم المعاصرة.

لذلك تحدث الكثير من أهل الثقافة والمعرفة والحكمة عن ضرورة التلاحم الاجتماعي بين الأفارقة عامة، وبين عموم العرب، لأن المستقبل المشترك بينهما هو مستقبل إيجابي، وكان ليوبولد سنغور يدعو إلى توثيق العلاقات الثقافية والاجتماعية بين الأفارقة والعرب، وأن تحدث بينهم علاقات النسب والمصاهرة والروابط الأسرية الحميمة، والمصالح المتبادلة لأنه كان يرى أن الأفريقانية تتكون من العروبة والزنوجة.

أما بالنسبة إلى اللغة، فهي أيضاً من العوامل الحياتية التي تقرّب بين أبناء المجموعتين، لأن اللغة العربية منتشرة في أنحاء القارة الإفريقية إلى جانب لغات أبناء القارة التي تُعد من أكثر قارات العالم غنى في لغاتها، وقد وضع الإسلام الحنيف جذوراً ثابتة لتعزيز وتوثيق هذا التلاحم الثقافي عندما وصل العرب في القرن السابع الميلادي إلى شمال إفريقيا، مما ولّد ثقافة عربية إفريقية أفادت العرب، كما أفادت إفريقيا، فقد انتشر الإسلام في إفريقيا ورحب به الأفارقة، وبذلك انتشرت اللغة العربية مما أدى إلى ارتباط سكان القارة بروحانية الإسلام، وروحانية لغته العربية، وروحانية الجغرافيا العربية التي تحتوي على الرموز الإسلامية المقدسة ليس في الحجاز والقدس فحسب، بل في سائر الدول العربية.

لقد اغتنى التاريخ العربي والإسلامي بشخصيات عديدة من إفريقيا، وغدت من نسيج المجتمع العربي، بل غدت رموزاً بالغة الأهمية في التراث العربي.

أريد أن أقول إن هذا الانفتاح، وهذا الترحاب بذاته أسهم بفعالية عالية في تداخل ألفاظ اللغة العربية في نسيج عدد من لغات اللسان الإفريقي، مما مخض إلى ولادة لغات إفريقية جديدة مثل السواحيلي في شرق إفريقيا.

إن إشادة كيان ثقافي عربي إفريقي مشترك هو حاجة ملحة لأبناء الثقافتين، وهو بذاته من شأنه أن يضفي إلى هذا التاريخ المشترك غنى وتفاعلاً وقوة وحضوراً لمواجهة بعض نزعات التهميش التي قد تتعرض لها خصائص ومقومات الثقافتين.

تكاملية العلاقات الثقافية العربية الإفريقية

إن بناء أي بيت يحتاج إلى أرضية صلبة مقاومة للهزات التي يمكن لها أن تحدث مع مرور الزمن، ومانعة ضد الشروخ والتصدعات، وحقيقة الأمر فإننا إذا استدرنا إلى الوراء قليلاً، وألقينا نظرة خلفية إلى ماضي العلاقات العربية الإفريقية، سنرى أن أجدادنا أولئك وضعوا قوائم أساسية لبناء علاقات عامة في مختلف مناحي الحياة بين أبناء القارتين، ولم يتركوا ماضياً سلبياً مشحوناً بيننا، بل تركوا صفحة ناصعة البياض فيما بيننا.

تبيّن لنا صفحات التاريخ الثقافي والاجتماعي المشترك بأنهم التقوا وتعارفوا خلال عقود مديدة من الزمن أكثر مما نحن عليه الآن، وأرسوا قوائم بناء علاقات جوارية، واقتصادية، ودينية، وتراثية، وثقافية، ومعرفية بين سائر العرب، وسائر أبناء القارة الإفريقية سواء أكانوا عرباً، أو مسلمين، أو من سائر ألوان وأطياف المجتمع الإفريقي.

إن إفريقيا تتمتع بعوامل الغنى والخصوبة في حدودها من كل الجهات، من المحيط الهندي، والمحيط الأطلنطي، والبحر الأحمر، والبحر المتوسط، وقناة السويس.

وتُعد إفريقيا من أقدم البقاع الجغرافية المأهولة بالسكان على سطح الأرض، حيث

تم اكتشاف حفريات تدل على الوجود البشري فيها منذ سبعة ملايين سنة، وترى بعض الآثار بأن هذه الأرض التي رأت أن تتخذ من إفريقيا اسماً لها إلى جانب تسميات أخواتها من قارات الأرض، أن هذه القارة هي أصل الوجود البشري.

لقد بدأت كتابة أولى صفحات سجل التاريخ البشري منذ ٣٣٠٠ ق م تقريباً في شمال إفريقيا ببزوغ نجم الحضارة الفرعونية في مصر القديمة، وهي تُعد واحدة من أقدم الحضارات بقاءً في تاريخ الحضارات البشرية.

ولعل تحقيق الاتحاد الإفريقي الذي ضم الدول الإفريقية في ٢٦يونيو ٢٠٠١ كان منجزاً انعطافياً هاماً بالنسبة لهذه القارة التي تفاقمت فيها ألوان وأشكال المعاناة بسبب التشتت، وبسبب التدخلات التي أسهمت في نشوب نزاعات حادة بين أبناء اللون الواحد، وأصحاب الأرض الواحدة، والاتحاد هو رد فعل على تلك المحاولات التي عملت في سبيل إضعاف هذه القارة، الاتحاد هو قوة، وهذا الاتحاد ييسّر بناء علاقات قويمة بين القارة الإفريقية وبين مختلف أبناء العالم، فأنت تدخل إلى ولايات إفريقية متحدة، تدخل إلى دول إفريقية متحدة، تدخل إلى ممالك إفريقية متحدة، تدخل إلى جمهوريات إفريقية متحدة.

الأمر لا يختلف كثيراً، لأنك تبني علاقة مع / اتحاد إفريقي / وهذا بذاته من العوامل الميسرة لبناء كيان ثقافي عربي إفريقي، وأظن أن الأمانة العامة لاتحاد الأدباء والكتّاب العرب يمكنها أن تلعب دوراً هاماً إلى جانب مجلس وزراء الثقافة والإعلام العرب من أجل ولادة هذا الكيان لأن العمل في هذا المسعى يحتاج إلى جهد جماعي.

المثقف كان دوماً يمتلك البلاغة في التأثير، وكان يستخدم ثقافته، وحججه وبراهينه في سبيل إقناع الآخرين بمشروعه التنويري الذي يدعو إليه. لقد أدى دوراً أساسياً هاماً إلى جانب دور السياسي الذي يمتلك صلاحية اتخاذ القرارات المصيرية، والأمر بتنفيذها بشكل مباشر حتى تغدو واقعاً يومياً ملموساً ومعاشاً

تُعد الثقافة من المرتكزات الأساسية في سبيل التقارب والتلاحم الإنساني، وأنت يمكنك أن تميل إلى دولة، أو إلى شعب من خلال التعرف إلى ثقافته، ودوماً فإن العقائد والإيديولوجيات تتشكل وتتعزز في العقول والنفوس من خلال التلقي الثقافي والفكري والفني والمعرفي.

وحقيقة الأمر فقد تعرفنا إلى سيكولوجبة الإنسان الإفريقي أيضاً من خلال قراءاتنا لأعمال روائية بيّنت معاناة الإنسان الأسود، وهي أعمال أدبية كتبها مبدعون ومبدعات من شتى أنحاء العالم، أقول بوضوح بأننا نحتاج إلى مشاريع ثقافية تنويرية تتفاعل على الواقع، أن نصل إلى بعضنا بعضاً، أن نقرأ بعضنا بعضاً في مختلف الأماكن والمناسبات، ومن ذلك أرى أهمية تبادل الآداب والعلوم في المناهج الدراسية في مختلف مراحلها بين طلاب المجموعتين، وهذا من شأنه أن يعرّف الطلبة بالثقافة المتبادلة.

كذلك يمكن العمل على برامج تخصصية من خلال الاتفاق مع قنوات فضائية عربية، وإفريقية تروّج لثقافة التلاحم، وتشير إلى علامات التقارب، وإلى بعض الوقائع والرموز في التاريخ العربي الإفريقي المشترك.

كما أرى أهمية وجود قناة فضائية ثقافية عربية إفريقية مشتركة بين الطرفين يعمل فيها ويديرها أهل الاختصاص من الدول العربية والإفريقية في وحدة عمل ثقافي مشترك.

ثم يمكن تعزيز العمل نحو ترجمة الآداب العربية إلى اللغات الإفريقية، والعكس، وكذلك إيصال المطبوعات العربية إلى منافذ البيع الإفريقية والعكس.

عقد اتفاقيات متواصلة بين اتحادات الكتّاب العرب، واتحادات كتاب الدول الإفريقية بغية تبادل النشاطات الثقافية والملتقيات الأدبية، وإقامة الأمسيات والأصبوحات الثقافية، وكذلك توجيه الدعوات للأدباء والمثقفين من أجل الكتابة في الصحف والمجلات بين الأدباء العرب والأفارقة، وتخصيص بعض الملفات الثقافية الدورية التي تخص آداب وثقافات المجموعتين.

كما يمكن الاستفادة من الشبكة العنكبوتية في استقطاب الأقلام والمدونات العربية والإفريقية لتتلاقى في مواقع ثقافية واجتماعية وتواصلية تنشأ لتعزيز قوائم هذا البيت الثقافي العربي الإفريقي الرحب الذي يزيدنا تألقاً وانفتاحاً وقوة وحضوراً في المشهد الثقافي العالمي.

الأمر الآخر الذي لا يقل أهمية هو تبني إصدار مجلة فصلية كبيرة تختص بنشر الأدب العربي والإفريقي، تُترجم إلى اللغة العربية، وكذلك إلى اللغات الإفريقية،

ويلحق مع كل عدد فصلي من هذه المجلة كتاب إبداعي، أو فكري لأحد أعلام أو أدباء الثقافتين.

إن العمل الثقافي كلما كان تكاملياً، تمتع بالقوة والسيادة والحضور، وبالتالي اكتسب الاعتراف به من قبل الآخرين، وتمتع بمكان وبمكانة مرموقة إلى جانب الكيانات الثقافية في العالم، ومرة أخرى أبيّن بأن الكيان هنا هو البيت، هو الهوية، هو الشخصية الثقافية المعتبرة، وأول ما يحققه لأبنائه هو أنه يبعد عنهم مشاعر الغربة واللا انتماء، وينمّي فيهم المشاعر الانتمائية، والوطنية، والإنسانية.

أهمية الدور الثقافي

إن روح العلاقات الطبيعية بين الناس هي باب مفتوح كبير لولادة علاقات فرعية أخرى تستند إلى طبيعة العلاقات المتبادلة بين هؤلاء الناس، وثمة مجتمعات تجد من الصعوبة التلاقي بسبب بعض الفوارق والمنعطفات التاريخية المزلزلة الكبرى التي حدثت بينها، ولكن ثمة مجتمعات يمكنها أن تمارس علاقات طبيعية بين بعضها بعضاً، وخاصة إذا كانت هذه العلاقات معرفية وتنويرية وثقافية، وإشادة كيان أو بيت ثقافي كبير مشترك للعرب والأفارقة يحتاج إلى ما يمكن تسميته تعزيز أواصر التطبيع الثقافي بين مثقفي الجناحين، وكما أننا أبناء هذه الضفة نحتاج إلى أن تكون العلاقات بيننا وبين الدول العربية الإسلامية التي تقع في ضفة الجغرافيا الإفريقية طبيعية، فإننا كذلك نرى أن تكون العلاقة بيننا وبين سائر الدول الإفريقية بذات السوية العالية التي تربط بيننا، وذات الميثاق.

أن ننفتح على إيقاع تلك البيئة، ننفتح على تلك اللغات، تلك المفاهيم والإيديولوجيات، أن نغتني بالاطلاع على تلك التيارات الفكرية والثقافية والمعرفية، أن نشاهد الفولكلور، وإيقاع الرقصات والدبكات، وطقوس تفاصيل الحياة اليومية.

ولاأريد هنا أن أبسّط الأمور وأقول بأن الطرق جميعها سالكة، وسوف نمشي حفاة على طريق من حرير حتى نصل إلى بعضنا بعضاً كحالة وواقع ثقافي، لكن علينا أن نفكر بذهنية أكثر انفتاحاً، وأكثر نضجاً، ونمتلك شجاعة التجاوز عمّا قد يقف عائقاً بيننا، ولايكون الحوار الجاد بين المتفقين في الآراء فحسب، بل يكون أيضاً بين المختلفين فيها حتى يغتني كل مختلف بوجهة نظر المختلف الآخر، ذلك أن محطات الحوار بيننا هي أكثر من محطات اتخاذ المواقف المتشددة اللاحوارية، وأن وجود تلك الشخصيات التاريخية الكبرى من مختلف الميادين التي انطلقت من رحم وزخم هذه القارة البالغة الغنى، وقدّمت لنا ولشتى شعوب الأرض عبر الحقب التاريخية، لهي قادرة أيضاً أن تقف إلى جانبنا اليوم في سبيل بناء هذا الصرح الثقافي التنويري الإنساني الطيب والذي فيه نفع وتلاقح للثقافتين.

إن قوة التطبيع الثقافي سوف تزيح الكثير من العوائق التي ربما تقع، فنحن على سبيل المثال عندما نقرأ ناظم حكمت، وعزيز نيسين، لانشعر بأننا نقرأ أدباً مترجماً، أو حتى ثقافة مترجمة، أو طبائع اجتماعية مترجمة، قدر شعورنا بأننا نقرأ أدباً انبثق بين ظهرانينا، وكذلك الأمر عندما نقرأ الشيرازي، والخيام لأن طبيعة العلاقات الثقافية بيننا حققت هذا التذوّق والتقارب بين الثقافيين.

أريد أن أنفذ إلى القول بأن مسار التطبيع – الذي هو موجود بالأصل بيد أنه يحتاج إلى قوة دفع بغية تفعيل كافة عروقه وتفرعاته – سوف يجعلنا نقرأ سلسلة الآداب والثقافات الإفريقية من شتى اللغات الغنية الألف وكأننا نقرأ نجيب محفوظ، والطيب صالح، ومالك بن نبي، وابن باديس، وهذا بذاته يتحقق عندما يقرؤون آدابنا مترجمة إلى تفرعات لسانهم، فينتابهم شعور بأنهم يقرؤون أدباً مكتوباً في ظهرانيهم.

عند ذاك سوف يكون بإمكان هذا الكيان الثقافي أن يتطلع إلى إنشاء خيوط أولى للإعلان عن جائزة أدبية عالمية كبرى لايقتصر منحها لأحد مبدعي الثقافتين فحسب، بل تمنح لهم ولسائر المبدعين في العالم، كما هو الأمر بالنسبة للجوائز العالمية الرفيعة الاعتبار.

عندما نقول تطبيع فهذا يعني أننا نريد أن نزيح الحواجز، التي تقف حائلاً بيننا وبين من نسعى كي تأخذ العلاقة بيننا وبينه، وبينه وبيننا الصفة الطبيعية.

والأمر الطبيعي، هو خلاف الأمر غير الطبيعي، وحقيقة فإن العلاقات الإنسانية على سطح الأرض كلها عليها أن تأخذ صفة الطبيعية، لأن الإنسان هو ملكٌ للإنسان، وليس هناك إنسان هو خارج المنظومة الإنسانية، وكما يقول كانط، فلو كانت سعادة البشرية كلها تقف على قتل طفل بريء، لكان قتل هذا الطفل البريء عملاً غير أخلاقي، ولذلك فإن العلاقة الطبيعية بين العرب وإفريقيا هي علاقات ضرورية، وعلى الطرفين العمل الجاد للتغلب على عوائق طبيعة هذه العلاقة الثقافية العربية الإفريقية لأن الثقافة هي البوّابة الكبرى إلى تطبيع سائر العلاقات الحياتية الأخرى، وإذا لم ننجح في تطبيع العلاقات الثقافية أولاً، فإن الإخفاق سيحالف الخطوات الأخرى في الكثير من المساعي.

إن ما ييسر طبيعة العلاقات هو عدم وجود صراعات تاريخية أو معاصرة بين المجموعتين، وبالنسبة للعرب، فإنهم استطاعوا أن ينسوا الماضي مع الكثير من الدول التي احتلت دولهم لسنوات طويلة، واحتدمت بينهم حروب وصراعات طويلة، استطاعوا أن يتسامحوا، ويبنوا علاقات حديثة مع تلك الدول، والوطن العربي في أغلبيته عانى سنوات الاحتلال.

وكذلك القارة الإفريقية عانت الاحتلال، ونجحت في تجاوز الماضي وبناء علاقات طبيعية مع الدول التي احتلتها.

إذا كان الأمر كذلك، فإن العلاقات الثقافية الطبيعية بيننا تتمتع بخصائص ميسرة أكثر لأنها تستند إلى إرث الصداقة والعلاقات الإيجابية، ولا تستند إلى الاحتلال والنزعات، فإفريقيا لم يسبق لها أن احتلت بلداً عربياً، والعرب لم يسبق لهم أن احتلوا دولة إفريقية، إننا نقف من ذلك على صفحات بيضاء.

قد يتساءل البعض عن جدوى بناء مثل هذا الكيان، الكيان هو البيت الكبير الذي يجمع أكبر عدد من الناس رغم اختلاف لغاتهم ومعتقداتهم، وطبائعهم، ولذلك فإن الناس عندما يدخلون هذا البيت سوف يشعرون بشيء من القوة الجماعية، ينتابهم إحساس بأن قوة الآخرين هي قوة لهم، وأن قوتهم هي قوة للآخرين في علاقة قوة تبادلية تكاملية.

إن الكيان من هذا المنظور، هو الواقع، وهو المستقبل، وهو حصانة ضد التنازلات الكبرى التي يمكن لثقافة ما أن تتعرض لها نتيجة هيمنة قوة أخرى، وكذلك حصانة للمبدع بشكل فردي لأن المبدع لم يعد يهمه التهميش الذي قد يتعرض له نتيجة مواقفه وأفكاره التي يؤمن بها.

من هنا، وبتقديري، فإن أول ما يحققه هذا الكيان لأبنائه وحفدته المثقفين هو تحقيق الحرية الإبداعية،وتحقيق نشر هذا الإبداع بسوية عالية، وبقدر ما يمارس المبدع حريته ضمن أركان هذا البيت، فإنه يشعر بقوة الانتماء إليه.

أمام هذا الواقع الثقافي الجديد الذي ستفرزه ولادة الكيان الثقافي العربي الإفريقي بشكله التفاعلي القوي، سوف تسعى الثقافات المهيمنة إلى التقرّب إلى هذا الكيان هذه المرة، بدل رفضها وتهميشها، وفرض شروط عليها.

سوف تعترف بها ككيان ثقافي عالمي مستقل، وسوف يستمد الكاتب العربي مشروعية عالميته من صلب هذا الكيان الثقافي.

إن الثقافة يمكنها أن تقدم الكثير للإنسانية، وهي تقف على تاريخ غاية في الغنى والعطاء، ودوماً فإن المشاريع الثقافية، هي مشاريع تنويرية تمد الجسور من أجل أن يلتقي الإنسان بأخيه الإنسان في رسالة أخوية مشتركة يغتني الإنسان بالإنسان، ويكون الإنسان قريباً من الإنسان.

كانت فرصة طيبة للأدباء العرب والأفارقة من أجل التحاور في سبيل التقارب الثقافي والأدبي العربي الإفريقي، وذلك من خلال مؤتمر اتحاد الكتاب العرب والأفارقة الذي انعقد في مدينة بنغازي في الجماهيرية الليبية بين ٢٤ – ٢٦ من شهر أكتوبر ٢٠١٠.

وقد سعدت بالمشاركة في أعمال وأنشطة هذا المؤتمر من خلال تكليفي ضمن وفد الجمهورية العربية السورية، حيث ألقيت بحثي في كلية العلوم في جامعة قاريونس في مدينة بنغازي.

كانت المشاركات من أغلبية الدول العربية والإفريقية، وقد حضره رموز الثقافتين إلى جانب رئيس اتحاد كتّاب عموم إفريقيا، والأمين العام لاتحاد الأدباء والكتّاب العرب، وقد قام المؤتمر بطباعة البحوث المشاركة في مجلد وتم توزيعه على المشاركين.

وقد تكلل هذا المؤتمر بالإعلان عن تأسيس اتحاد الكتّاب العرب والأفارقة.

ثم تم التوقيع على اتفاقية بين الأمانة العامة وبين اتحاد كتّاب عموم إفريقيا لدعم التواصل بين الاتحادين.

وفي الختام خرج المؤتمر بتوصيات هامة ومنها :

١ـ إقامة تكتل ثقافي يوحد الأدباء والكتاب العرب والأفارقة لتحقيق حلم القمة الثقافية العربية والإفريقية.

٢ـ تبني مشروع جائزة إفريقية تمنح للأعمال المكتوبة باللغات العربية والإفريقية

٣ـ تشجيع التواصل العربي الإفريقي من خلال إنشاء قنوات مشتركة تبث فيها برامج هادفة لمصلحة الاتحاد العربي الإفريقي.

٤ـ إرساء مبدأ التعاون والتكامل بين المؤسسات العلمية العربية والإفريقية في إطار مؤسسات الاتحاد الإفريقي.

٥ـ دعوة لإقامة مراكز البحث والدراسة حول العلاقات التاريخية العربية والإفريقية.

وغير ذلك من توصيات تدعم فكرة إقامة كيان ثقافي عربي إفريقي مشترك.

لقد كان المؤتمر فرصة جيدة من أجل طرح الرؤى المشتركة خاصة من خلال/ ندوة الثقافة العربية الإفريقية.. رؤية مستقبلية / حيث تم فتح باب المداخلات من قبل الحضور الذين أغنوا المؤتمر بوجهات نظرهم، وأطروحاتهم.

لقد أتاح هذا اللقاء الثقافي فرصة التحاور بيننا عن قرب، حيث زادنا معرفة لبعضنا بعضاً، وقد تمكنا من الاستماع إلى عشرات الأبحاث والمحاور والمداخلات الغنية التي طرحت العديد من وجهات النظر والأفكار الطيبة.

باثولوجيا العولمة

تشخيص الفصام والمتضادات

أشلحي يوسف

من خلال إضاءة ميتانظرية للتشخيص المقام حيال الجدل المثنوي للعولمة في تمشيه الدوري، ينجلي لنا ضرب اعتيادي من النظر الفينومينولوجي صوب حركة التعولم، بما هي إفصاح عن الآليات النشيطة (القوى الفاعلة) وتعيّناتها الضاربة، اقتصادياً، وسياسياً وثقافياً.

وتتميماً للمنظور الفينومينولوجي السائد، فلا ضير من إجالة النظر في الأعراض المتمخضة عن تمشي الجدل المثنوي للعولمة، في حركته الصاعدة والنازلة، معززاً من واتته القدرة على الترقي في مدارجها، ومقوضاً من خانته قدراته على الثبات في مضمارها. بذلك وغيره، تتشكل أولى الأسباب العميقة لأعراض الفصام الناجمة عن حركة العولمة، وبحسب النتائج تكون الردود ناشئة؛ إذ لا محيد لانطباقاتها على الرقعة العالمية من توليد أضداد، اغتناء يقابله تفقير وكاسب يجاوره فاقد.

فبعد سردية مفصلة للعولمة؛ انطلاقاً مما هي كماهية، بأساسياتها وتمظهراتها، من خلال تحديد المنشأ وتقويم المسار، وعبر وصف الصيرورة من البدء إلى المآل، ما تحقق من رهاناتها وما لم يتحقق. نصل إلى الردود التي تقمصها الخطاب المجابه للعولمة، بما يحتويه من قناعات مستبشرة أو يائسة، راضية أو ناقمة، مقاومة داخلية بالتنمية وخارجية بالاحتجاج، بل حتى بتوظيف الآليات الصلبة. ذلك ما نلمسه في عقائد وردود الأفعال لدى الأفراد والجماعات، وفي سياسة الحكومات المكلومة.

١ - الوجه الفصامي للعولمة:

من المفارقات الصارخة التي أشاحت عنها العولمة النقاب بمزيد من الاستيضاح، واقعُ التركز والتهميش الذي احتكم فيها منذ أمد بعيد، بحيث شكل العامل الاقتصادي الأساس الذي تطور حتى استفحل واستحكم في ظل زمن العولمة.

٢ - واقع التركز والهيمنة:

ما لا يختلف عليه اثنان، كون واقع الاقتصاد العالمي في عصر العولمة موسوماً بتركز وتمركز شديدين على جميع الصعد والمستويات التجارية، بل تعداه إلى كل ما هو تكنولوجي ومعرفي. واقع التركز غالباً ما يحيل على بلدان الشمال، باعتبارها الجانية لثمار العولمة، كما تجلى ذلك تنظيمياً من خلال منظمة التعاون والتنمية الاقتصادية (OCDE).

بمجرد استقراء إجمال الناتج المحلي لبلدان المنطقة تتضح الفعالية والنجاعة، ذلك ما يعكسه «نموها الملحوظ خلال ثلاثين عاماً من إنشائها»(١). فالتجارة الدولية تبقى متمركزة بين الأقطاب الاقتصادية الثلاث الكبرى (الولايات المتحدة، الاتحاد الأوروبي واليابان)؛ إذ تستأثر هذه المجموعة من الدول بما يعادل ٪٨٧ من الواردات العالمية وحوالي ٪٩٤ من الصادرات العالمية من السلع المصنعة. كما تسيطر شركاتها الكبرى على ما يقرب من ثلثي التجارة الدولية للسلع والخدمات ، وبالمثل تشكل الأقطاب الاقتصادية الكبرى مصدر معظم الاستثمارات الأجنبية المباشرة في العالم؛ بنسبة تتراوح ما بين ٨٥ و٪٩٥ من الاستثمارات الموجودة في العالم(٢).

إضافة إلى التركز العالمي المذكور، يمكن الحديث عن التركز الكائن داخل الدول المنتظمة في منظمة التعاون الاقتصادي؛ بحيث نلحظ أن التركز الاقتصادي يتمركز داخل «الدول الصناعية الكبرى السبع» (الولايات المتحدة، اليابان، ألمانيا، فرنسا، بريطانيا، كندا، إيطاليا)؛ باعتبار أن هذه الدول تضم المقار القانونية والاجتماعية لما يناهز ٤٢٦ شركة من ضمن أكبر خمسمائة من الشركات الكوكبية. فجل القرارات الحاسمة في صوغ ورسم معالم العولمة، ترتبط في جزء كبير منها بالدول السبع التي يجتمع رؤساؤها مرة كل عام، مما حدا

بالكثيرين إلى وصف قمة مجموعة السبع بكونها تشكل مجلس إدارة اقتصاد العالم. ذلك ما يكشف عنه غيض من فيض قراراتها، من قبيل ما وافقت عليه هذه البلدان في عام ١٩٩٦ بخصوص «أعمال البحث والتطوير» قصد تحويل المعرفة العلمية التطبيقية إلى تقنيات إنتاج، بحجم استثماري قدر بـ ٣٤٥ مليار دولار(٣).

ونظراً لكون القطاع المالي، يشكل عنصراً أساسياً من أنشطة العولمة، فإن جل الشركات والمؤسسات المشتغلة والمتحكمة في هذا الميدان تنتسب إلى الدول السبع الكبار، الانتساب الكائن بين البنوة والأبوة؛ فمن بين الشركات العالمية المدرجة في قائمة فورشن، نجد ٦٩ بنكاً كوكبياً منها ٥٧ مقرها الأصلي في إحدى دول المجموعة، كما نجد في القائمة نفسها خمسة مقار لشركات كوكبية تشتغل بالأعمال المالية في المجموعة ذاتها. وفي نشاط التأمين بأنواعه المختلفة، تحتوي القائمة أسماء ٧ شركات منها ٣٧ داخلة ضمن مجموعة السبع. ونظراً للبعد الثقافي للعولمة المعبر عنه في حيز الاتصالات، تورد قائمة فورشن أسماء ٢٢ شركة عالمية منها ١٩ تنتمي إلى دول المجموعة السبع.

من خلال جرد أهم ملامح التركيز العملياتي للأنشطة الحيوية للعولمة، نعاين تركزاً آخر يتم على مستوى المؤسسات والمنظمات الحيوية، والتي تخضع لسيطرة الدول السبع الكبار في إطار إيديولوجية السوق؛ من ذلك البنك الدولي، صندوق النقد الدولي، منظمة التجارة العالمية، بوصفها أدوات ناجعة للتحكم وتعزيز التمركز. بمجرد فحص أسس «الغات» التي تحكم المعاملات الدولية في السلع والخدمات، ندرك الصعوبة التي تشكلها لأية دولة مهما كبر حجمها أو ثقلها الاقتصادي على أن تخرج عنه دون خسارة واردة. فعلاوة على امتلاكها للسلطة التشريعية، فهي تمارس سلطة قضائية للفصل في المنازعات المتعلقة بتنفيذ اتفاقية «الغات» ١٩٩٤، والتي يطلق عليها «هيئة التحكيم»، كآلة منذورة لحل الخلافات. كما آل فرض تعهدات قانونية للأزمة إلى إدارة بيروقراطية لـ «قواعد السلوك الملزمة في تولي التجارة العالمية»(٤).

كما أن آلية السوق، استمكنت لأنشطة أخرى سالبة، كالمضاربات(٥) في البورصات العالمية. فسلبيتها تتحدد من خلال انفلاتها من كل أشكال الرقابة؛ بحيث يبلغ التعامل اليومي في هذا السوق أحياناً تريليون دولار، في حين أن حجم التجارة الدولية تصديراً واستيراداً لا يتجاوز إلا قليلاً أربعة تريليونات في عام ١٩٩٥. ومن خلال هذه المضاربات تتجمع ثروات تقدر بعشرات المليارات لا يقابلها أي إنتاج موازٍ. وترتكز فعالية هذه المضاربة أساساً على قروض البنوك، بيد أنها لا تخضع لسلطة سياسية على أي مستوى منذ دخول القطاع الخاص إلى جانب الدولة في عملية خلق «النقود الكتابية» والتي تتجسد في شكل علامات حاسوبية (Bites) أو بطاقة ائتمان(٦). وفي إطار التحكم العالمي المؤقت، تثار أيضاً قضية مهمة، مجلاها تنامي النشاط العالمي لتحديد المعايير، وقد شكل هذا النشاط سمة بارزة.

٣ – واقع التهميش والتبعية:

الوجه الفصامي الآخر الذي عمقته العولمة وأفصحت عن قتامته بشكل واضح، هو واقع التهميش وتعميق الفوارق بدرجة صارخة، الأرقام والأوضاع تبين ما تحقق وما لم يتحقق في العوالم الثالثية. رغم المجهودات المبذولة ما زالت الفجوة تتسع، ما يعني تقوية الاستحكام عليها وتأبيد التبعية المستمرة لغيرها.

نماء متعثر، إصلاحات متقطعة واندحار ظاهر في جميع الصعد، ذلك ما يعاين في تراجع نصيب العالم الثالث من الناتج المحلي الإجمالي للعالم خلال العقود الثلاثة الماضية. على الرغم من اعتماد خيار السوق وسياسة الليبرالية الجديدة، فقد ألزمت ظاهرة استمرار الفقر في العالم وتزايد أعداد الفقراء بانتظام، وخاصة في دول العالم الثالث، البنك الدولي بأن يتخلى عن واحدة من أهم سياساته المسماة «مفعول التساقط»؛ ومقتضاها أن تزايد ثراء الأغنياء سيقضي تلقائياً وتدريجياً على ظاهرة الفقر، لكون الغنى المتزايد يعني تزايد الاستثمار وخلق أعداد مضاعفة من فرص العمل، مما يؤدي إلى انحسار البطالة. وهذا ما يمكن أن يعالج بفضل ما يتبرع به الأغنياء بفعل الخير (Charité)، وقد تبنى البنك بالتالي ضرورة التصدي المباشر لحل قضية الفقر، كما يمكن أن توفر السياسة الاقتصادية لكل دولة إجراءات تخفف من وطأة الفقر على المجتمع(٧).
لكن المسرى عكس المتبنى والمتمنى، فقد قدر سنة ١٩٩٥ عدد المعدمين في العالم بـ ١١٨٠ مليون نسمة، وجلهم من الآسيويين وسكان أمريكا اللاتينية وإفريقيا. بذلك فندت مزاعم العولمة في جلب المكاسب الاقتصادية لها، هذا ما تؤكده الدلائل والمؤشرات؛ بحيث ما لبثت الكثرة الكثيرة المتزايدة في العالم الثالث تغوص في فقر مدقع، تكون فيه نسبة الفرد أقل من دولار في اليوم، بالرغم من أن النماء الملاحظ في إجمالي الدخل العالمي، قد يفوق نسبة ٢٪ سنوياً في المتوسط(٨).

علاوة على سوالبها فيما يرتبط بسياسة الفقر، تطرح مسألة تأثيراتها المتكررة في زعزعة الاستقرار، ذلك ما تشهد به الأزمات في كل من آسيا وأمريكا الجنوبية والتي هددت استقرار الاقتصاديات في البلدان النامية كلها، نظراً لسهولة انتشار العدوى المالية عبر العالم؛ بحيث يؤدي انهيار العملة المتداولة في أحد الأسواق الناشئة إلى انهيار مماثل في باقي العملات. هذا ما أبانت عنه الأزمة الآسيوية(٩) خلال عامي ١٩٩٧ و١٩٩٨، وكذا الأزمة المالية العميقة التي مست كلاً من المكسيك والأرجنتين.

لقد تزامن مع إحقاق مسلسل التنمية في الجنوب، تراجعٌ ملحوظ للدول المانحة، وهي في الغالب من الدول المتقدمة، عما سمي «مدونات التنمية الرسمية»؛ أي المنح والقروض الميسرة المقدمة من دولة إلى دولة «O.D.A»، وذلك تحت دعاوى وحجج مختلفة؛ منها تارة التوجس من ضياع المليارات الكثيرة بفعل فساد حكومات العالم الثالث، وتارة أخرى الزعم بانتشار البطالة المستقرة وتزايد الفقر بين شعوب الدول المانحة(١٠)، مما يستدعي مساعدة الفقراء في الداخل قبل الخارج، تطبيقاً لمبدأ «الأقربون أولى».

إن كانت مكاسب العولمة مبرهنة في العديد من الأمثلة كما ادعى أنصارها، فإن الثمن الذي دفع كان أكبر؛ كما يتضح بصورة أوضح في التدمير الحثيث للبيئة وإفساد العمليات السياسية. كما أن معدل سرعة التغيير لم يتح للبلدان الوقت الكافي للتكيف الثقافي، انطلاقاً من الأزمات التي خلفت في أعقابها بطالة كثيفة، إلى مشكلات التحلل الاجتماعي الطويلة المدى، بدءاً من عنف المدن في أمريكا اللاتينية والصراعات العرقية في أجزاء أخرى من العالم(١١). بذلك بدا في كل مظهر من مظاهر العولمة، أن الجهود لم تكلل وأن الرهانات لم تحقق بالشكل الكافي والشافي وإن بدت النية حاضرة، فانعكست النتائج وخاب الرهان، فكان الهم القائم هو التطلع المأمول والسؤال المطروح: ما العمل؟

فضلاً عن التنظيم الوطيد لإدارة عالمية، من خلال هيئات رئيسية مثل البنك الدولي، وصندوق النقد الدولي ومنظمة التجارة العالمية؛ باعتبار ضلوع هذه الهيئات في صناعة العديد من المعايير التي تخص التجارة والاستثمار والاقتراض الرسمي، فإنه يلاحظ نمو ما يعرف بالأنماط غير الرسمية لتحديد المعايير. وهكذا نجد أن معايير المحاسبية والمعايير القانونية في حقل الشؤون التجارية، صارت تتقنن عالمياً وفق الممارسات الأنجلو–أمريكية، وغالباً ما بات يوضع الالتزام الطوعي لهذه المعايير كشرط للشركات من أجل حصولها على العقود والقروض العالمية. إن هذه الدقة والتمركز الملحوظ في تنظيم المعايير لهي ـ حسب بول هيرست وجون طومبسون ـ جزء لا يتجزأ من منظومة التحكم الناشئة حديثاً، ومن ثمة تستدعي مزيداً من اهتمام الباحثين وإشرافاً أكبر من قبل السلطات العامة التقليدية المسؤولة في الدولة(١٢).

رغم إيجابيات التركز للتنمية بدول الشمال، وما حققه من حصاد وافر ومثمر لصالح القوى التي أدارته، فإن هذا التركز المحقق على مستوى اقتصاد العالم، لم يمنع من ظهور نتائج وخيمة لها حتى في الدول التي أنتجته(١٣)؛ وتمثل ذلك في تنامي نسب البطالة وتزايد عدد من يعيشون تحت حد الفقر نتيجة اشتراط الأداء الشخصي للتأمينات

الوجه الفصامي الآخر الذي عمقته العولمة وأفصحت عن قتامته بشكل واضح، هو واقع التهميش وتعميق الفوارق بدرجة صارخة، الأرقام والأوضاع تبين ما تحقق وما لم يتحقق في العوالم الثالثية. رغم المجهودات المبذولة ما زالت الفجوة تتسع، ما يعني تقوية الاستحكام عليها وتأييد التبعية المستمرة لغيرها

الاجتماعية، كما بدأت تلك الدول تشهد النمو الاقتصادي الذي لا تصاحبه فرص عمل جديدة، بالمثل دخلت الشركات الكبرى في ما يسمى بإعادة الهيكلة وتصغير حجم أجهزتها الإدارية، والتخلي عن أسلوب المجتمعات الصناعية. فالتركيز الشديد في الملكية والسيطرة يقابله التخصص الضيق في وحدات الإنتاج الصناعي، بذلك اتسعت الهوة بين أقصى المنافع وأدناها. وما العودة الملحوظة إلى السياسة الحمائية(١٤)، إلا دليل على تنامي المخاوف حول واقع التركز وكحرص متزايد على حصر مجال تداول المنافع في رقعة الدول المتقدمة.

٤ – العولمة بين الإخفاقات المستجدة وتنامي آليات المناهضة :

بتتبع مسيرة العولمة وتقويم مسارها، تصير القناعة قائمة ومكتملة حول انتكاس نواياها بازدياد عثراتها، بضمور إيجابية مشروعها من خلال معاطبها المتكررة والمتنامية. فصار من الطبيعي جداً أن تصطف السياسات وتعلن المبادرات وتنتهض الضمائر من هنا وهناك، لتنتفض وتتحد ضد مخاطر وأهوال

العولمة، فقد آن للضمير الحي أن ينبثق من أجل عالم أمثل وإنسانية مُثلى.

٥ – الأزمة المالية العالمية الأخيرة:

لعل الأزمة المالية التي عصفت بالاقتصاد العالمي خلال سنة ٢٠٠٨، طرحت عدة تحديات على الدول فيما يخص طبيعة الأزمة وانعكاساتها، وبالأخص كيفية تدبيرها.

لم تكن هذه الأزمة المالية الأخيرة هي الأولى من نوعها، ولن تصير خاتمتها، فعبر العقود الماضية الأخيرة «ظهرت في مركز النظام المالي العالمي عدة أزمات؛ من ذلك انهيار اقتصاديات بلدان أمريكا الجنوبية في عقد الثمانينيات، والأزمة المالية الآسيوية خلال عامي ١٩٩٧–١٩٩٨»(١٥)، بيد أن وقع الأزمة المالية الأخيرة كان أكثر تأثيراً ونفاذاً. بل ما زال أثرها ممتداً، وتبعاتها في انتشار متزايد، همّت الدول الأكثر اندماجاً وفعالية في الاقتصاد العالمي، كما استشرى أثرها في الدول النامية.

تأسيساً على ذلك، بات التساؤل أكثر إلحاحاً عن نجاعة نظام سير العولمة المالية، وخاصة في ظل توالي تبعات هذه الأزمات، فكيف تنكشف إذن أزمة العولمة بما هي أزمة مالية؟. حسب المفكر الاقتصادي حازم الببلاوي، تظهر حقيقة الأزمة المعاصرة باعتبارها أزمة «مالية» بالدرجة الأولى، ناجمة عن التوسع الكبير في الأصول المالية على نحو مستقل لما يحدث في الاقتصاد العيني، ويعود ذلك بالأساس إلى أن المؤسسات المالية أسرفت في إصدار الأصول المالية بأكثر من حاجيات الاقتصاد العيني(١٦).

فبالرغم من الصلاحية التي تتوفر عليها البنوك المركزية في مراقبة البنوك التجارية، حرصاً على احترام النسب التي حددتها اتفاقية بازل للرقابة على البنوك، غير أن ما يعرف باسم بنوك الاستثمار في الولايات المتحدة لا يخضع لرقابة البنك المركزي، ومن هنا توسعت بعض البنوك في الإقراض بستين ضعفاً أكثر من حجم رؤوس أموالها. وهذه الزيادة في الاقتراض تعني المزيد من المخاطر، خصوصاً إذا تعرض بعض المدينين لمشكلة السداد كما حدث في الأزمة العقارية(١٧).

بتتبع مسيرة العولمة وتقويم مسارها، تصير القناعة قائمة ومكتملة حول انتكاس نواياها بازدياد عثراتها، بضمور إيجابية مشروعها من خلال معاطبها المتكررة والمتنامية. فصار من الطبيعي جداً أن تصطف السياسات وتعلن المبادرات وتنتهض الضمائر من هنا وهناك، لتنتفض وتتحد ضد مخاطر وأهوال العولمة

وبالتالي أتت الأزمة المالية الحالية كنتيجة للتوسع غير المنضبط في القطاع المالي في الولايات المتحدة، ومن ورائها بقية دول العالم، وكان من آثار ذلك إفلاس العديد من الشركات ؛ وعلى هذا الصعيد «علقت قرابة ٧٠ شركة رهن عقاري أمريكية عملياتها وأعلنت إفلاسها أو عرضت للبيع منذ عام ٢٠٠٦»(١٨). وزاد من سوء الأمور فشل سياسة كل من بنك الاحتياط الفيدرالي الأمريكي والبنك المركزي الأوروبي، في التخفيف من حدة تراجع المؤشرات.

وبما أن التداول المالي شبيه بالدورة الدموية في الجسم، فكان لا بد للأزمة المالية أن تتعدى نطاقها الأمريكي، نظراً لارتباط هذا السوق ارتباطاً عضوياً بالاقتصاد الأوروبي والآسيوي، بمعنى أن الشركات الصناعية في هذه الدول تعتمد بنسبة ٧٠٪ على ترويج منتجاتها داخل السوق الأمريكية، وفي حالة تراجع نشاط الاقتصاد الأمريكي تعاني هذه الشركات من انخفاض حجم مبيعاتها وتراجع أرباحها.

وإن كان احتداد الأزمة لوحظ بشكل بارز في الدول الرأسمالية المتقدمة، فهذا لم يمنع من تفشي الأزمة في سائر أرجاء العالم، خاصة بعض الأسواق الناهضة في آسيا وغيرها من القارات. ومن شأن ذلك أن يؤدي إلى جعل بعض الاقتصاديات التابعة عرضة لموجة انشطارات داخلية؛ وهكذا حصلت انهيارات في البرازيل وهنغاريا، إيسلندا، باكستان، روسيا، وجمهوريات البلطيق وآسيا الوسطى، ومؤخراً وليس أخيراً في اليونان. خصوصاً بعد موجة هروب أصحاب الأموال المستثمرين في مجالات ونشاطات الأعمال أو الأصول التي تحمل مخاطر عالمية(١٩).

وليست الانتكاسة المالية العالمية الأخيرة سوى انكشاف عن مكامن الخلل العميق الذي تنطوي عليه عمليات العولمة المالية، مما يطرح شكوكاً متزايدة في نجاعة اقتصاد العولمة، وجوهر العولمة ذاتها باعتبار الاقتصاد يشكل قاطرة لها.

٦ – المناهضة من داخل العولمة:

بقدر ما تكثفت حركة إشعاع العولمة حضوراً ونفوذاً متزايداً، تنبثق جهود تظهر موقفاً مضاداً وجهاداً متواصلاً بأمكن الآليات والسبل؛ قصد الحد من شناعاتها الحاصلة. رغم تواضع الإمكانيات وخفوت القدرة لديها لإبلاغ منظم لموقفها، فقد تمكنت الجهود من

الائتلاف في اتحاد اجتماعي عالمي لها، كصوت مقابل ومعارض لاتحاد اقتصادي عالمي مستحكم، فكانت الخطوة الرسمية لترسيخ وانبثاق:

٧ – مناهضة عالمية ضد أحد معاقل العولمة:

والممثل «بمنتدى دافوس» الاقتصادي الذي نشأ في سنة ١٩٧١، ويعقد اجتماعه سنويا بسويسرا؛ قصد النظر في القضايا التي تهم تطوير العولمة على صعيد واقع المبادلات المالية والتجارية وتحريك رأس المال بين العالم، والعمل على تقييم منجزاتها وحصائلها. وبالتأكيد الحصيلة واضحة والنسبة شارخة، مفرحة مذهلة للقلة الاقتصادية، ومخيبة مقلقة للكثرة الاجتماعية والاقتصادية التابعة والقابعة في الجنوب. على وقع الآثار والمخلفات، ستنمو وتتصاعد موجة هائلة ناقمة من نضال تجزيئي لها هنا وهناك. بدأت جهودها تتكاتل من سياتل، لتتخذ في بورتو أليغري هذا النمط من التوحد. عدها الكثيرون فاتحة تبلور المواطنة العالمية «اختارت على الرغم من شساعة فوارقها واختلاف هوياتها الوطنية وتباعد المسافات بين أوطانها وقاراتها أن تلتقي على صعيد النهي عن منكر العولمة، لتقوم بانتفاضة شعبية عليها»(٢٠).

لقد بدا اندفاع الحركة وتكتلها بشكل بارز خلال انعقاد اجتماع سياتل الدولي في ديسمبر ١٩٩٩، بحيث قدر عدد المتظاهرين فيها بحوالي ٥٠ ألف متظاهر، وفيه تعالت أصواتهم إلى حد اختراق جدران مقر الاجتماع، لتجثم على أصوات المتحدثين في المنتدى. وقد تلخص مغزى هذه الانتفاضة ـ حسب الدكتور عبد الهادي بوطالب – في هدفين أساسيين: أولهما: «النهي عن منكر العولمة وإيصال صوتها إلى آذان المجتمعين على مائدة العولمة في سياتل، وثانيهما: إثارة الانتباه إلى أن مصير العالم لن يصنعه بعد هذه الانتفاضة المسؤولون الحكوميون بمحض إرادتهم»(٢١).

ولعقلنة الجهود المناهضة للعولمة، أسست الحركة تنظيماً موازياً لمنتدى الاقتصاد العالمي ببورتو أليغري، وهو المسمى «بالمنتدى الاجتماعي العالمي» في يناير ٢٠٠١، منادياً بعولمة بديلة ذات مرام إنسانية، لا تغلّب الجانب الاقتصادي فقطً، بقدر ما تستحضر وتأخذ حتى الجانب الاجتماعي بعين الاعتبار. وقد ساهمت في تنظيمه مجموعات مشاركة في حركة العولمة البديلة، منها الرابطة الفرنسية الداعية لفرض الضرائب على التحويلات المالية لمساعدة المواطنين (أطاك)، و قد شهد المنتدى حضور ١٢٠٠٠ شخصاً. نفس المكان (بورتو أليغري بالبرازيل) سيعرف انعقاد الدورات الأخرى للمنتدى، مع تغير الأزمنة خلال سنوات ٢٠٠٢، ٢٠٠٣ و٢٠٠٥، التي وصل فيها عدد المشاركين إلى ١٥٥٠٠٠ شخص. بينما انعقدت دورة ٢٠٠٤ في بومباي (الهند)، ودورة ٢٠٠٦ في كل من كراكاس (فنزويلا) وباماكاو (مالي) وكراتشي (باكستان)، بينما كانت الدورة السابعة للمنتدى خلال ٢٠٠٧ بنيروبي (كينيا) (٢٢).

وعلى غرار ذلك، ساهم المنتدى الاجتماعي العالمي بتأسيس الكثير من المنتديات الاجتماعية الإقليمية والوطنية؛ كالمنتدى الاجتماعي الأوروبي، والمنتدى الاجتماعي الآسيوي والمتوسطي.. فقد شهد افتتاح دورته خلال منتدى بورتو أليغري الأول، تدشين ما يزيد على٤٠٠ ورشة عمل، تشتغل عليها مجموعة من المفكرين من جامعيين واقتصاديين وممثلي المجتمع المدني بكافة أطيافه ومندوبي المنظمات غير الحكومية.

يمكن تحديد المسعى الأول والأخير للمنتدى، في نشدان تقسيم عادل لثروات العالم وتحقيق تنمية كافية مغنية لبلدان العالم الثالث، لما فيه خير الكل. كانت وما زالت الحركة تبحث عن تغيير المعادلة؛ من عولمة اقتصادية إلى عولمة إنسانية، ومن منطق لبرلة العولمة إلى أنسنة العولمة.

٧ – مجابهة حاسمة ضد أحد معالم العولمة:

على منوال ذات الانتماء الكاشف عن المقاومة الصاعدة ضد غلواء العولمة، والتي مثلنا لها سابقاً بأحد معاقلها الرامزة لمكان تشكل السياسات الاقتصادية (منتدى دافوس). سيكون هذه المرة الاستدلال منصباً حول أحد المعالم الضاربة المتحكمة في مناحي العولمة المتعددة؛ والمتمثل أساساً في الحركة الاستثمارية، الرامزة لتوجهات السياسة الاقتصادية (الاتفاقية المتعددة الأطراف حول الاستثمار) (MAI).

لقد سعت دول منظمة التعاون والتنمية الاقتصادية (OCDE)، جاهدة إلى توحيد مراميها الاستثمارية عبر إنهاء اتفاقية تدعى «الاتفاقية متعددة الأطراف حول الاستثمار»(MAI)، وذلك قصد تقعيد وتقنين أمثل للسياسات التي تخول المكنة للبلد المضيف أن يفرضها على الاستثمارات الأجنبية المباشرة. ولعل من بين السوالب المقلقة التي حوتها الاتفاقية، والتي شكلت المدعاة الأساسية نحو إجهاضها، ما تمثل في مبادئها الأربعة الملزمة(٢٣):

١ – عدم التمييز في التعامل مع المستثمرين الأجانب سواء بالمقارنة مع المستثمرين المحليين أو مع المستثمرين من بلدان أخرى موقعة على الاتفاقية.

٢ – الامتناع عن فرض اختبارات الأداء على المستثمر الأجنبي، وقد عدت الاتفاقية المقترحة اثني عشر بنداً لا يجوز السماح بها، من بينها : لا يسمح للبلد المضيف أن يطلب من الشركة الأجنبية أن تكون مصدراً، أو تستخدم مدخلات في الإنتاج من توريد محلي، أو نقل التكنولوجيا، أو أن تجعل مقرها الرئيس في البلد المضيف. وأن يفرض عليها أهدافاً إنتاجية محددة أو يشترط عليها حصة معينة في توظيف العمالة، أو أن تقيم مشروعات مشتركة مع شركات محلية.
–٣ كما كانت المسودة تتضمن شرطاً خاصاً بحل النزاعات، بموجبه يسمح للشركة أن ترفع دعوى قضائية ضد الدولة في محكمه محلية، أو اللجوء إلى التحكيم الدولي فيما يتعلق بالادعاء بوجود مخالفة لقوانين التجارة.

٤ – عدم جواز مصادرة أو تأميم الاستثمار دون تعويض.
اعتباراً لما سبق، فلا غرابة في اعتراض كائن أو ممكن ضد مثل هذا النمط من الاتفاقيات الصارمة، المعمقة لامتيازات الاقتصاديات الغربية؛ باعتبار انتماء جل الشركات الكبرى لها. لذا بعد إحباط وإخفاق جهود الائتلاف المضاد للاتفاقية النافتا (NAFTA) سنة ١٩٩٣، اتجهت الأنظار وقويت العزائم هذه المرة على مناهضة الاتفاقية المتعددة الأطراف حول الاستثمار سنة ١٩٩٧.
فبعد أن كانت مفاوضات منظمة التعاون والتنمية الاقتصادية على مدار سنتين متوارية بعيدة عن أنظار العامة، تمكن ائتلاف مواطنين دوليين من الحصول على مسودة النص ووضعها على الإنترنت، على إثر ذلك ستصبح الاتفاقية موضعاً لحملات شرسة، قادها تحالف مرتبط بالإنترنت يضم منظمات كبرى حكومية وجماعة «المواطن العام» وجماعة أخرى تسمي نفسها مركز Premble center (٢٤). على أن مسار الاتفاقية المذكورة نم عن توجسات ومخاوف الدول المتقدمة في حد ذاتها، وهذا ما تعبر عنه الحركة المناهضة للعولمة في الولايات المتحدة، وكذا مواقف بعض مثقفيها ؛ من ذلك موقف كل من طوني كلارك Tony Clarke ومود بارلو Maude Burlow، في كتابهما «الاتفاقية المتعددة الأطراف حول الاستثمار وخطرها على الحرية الأمريكية»، وفيه يقولان: «إن اتفاقية الاستثمار متعددة الأطراف تزيد من شدة التعدي على السيادة الاقتصادية للولايات المتحدة»(٢٥)، وبالأحرى فحص حال وموضع الاقتصاديات النامية من ذلك؟
ولما آلت المفاوضات المتعلقة بالاتفاقية المتعددة الأطراف حول الاستثمار إلى مصيرها المعلوم، انتشت وابتهجت بهذا الإنجاز ولهذا المآل المنظمات غير الحكومية المعارضة لهذه الاتفاقية. فهتفت «جماعة المواطن العام Public citizen» بأن إخفاق هذه الاتفاقية يعد نصراً مؤزراً أثبت قدرة المواطن على إلحاق الهزيمة بالشركات المتعددة الجنسية، وهللت «جماعة مركز Premble center» لهذا «النصر المهم»(٢٦).
رغم الإحراز المحقق من لدن الحركة المناهضة للعولمة، فالتحدي ما زال قائماً والطريق لا يزال شاقاً أمام الإفرازات والضغوط المتكررة للشركات المتعددة الجنسية. وما الصمود في وجهها بنفس العزيمة والثبات بالأمر الهين، هذا ما انتهت إليه بعض الجماعات المنضوية في اللواء المناهض لمخلفات العولمة، معتبرة أن النجاحات التي تحققت على إثر إفشال وإحباط الاتفاقية لن يدوم لأمد طويل. ذلك ما أدركته حتى جماعة المواطن العام Public citizen، في مضمون برقية بعثت بها إلى الحركة عقب فشل المفاوضات «وحتى من قبل أن توزع أنخاب الشمبانيا ابتهاجاً باندثار الاتفاقية متعددة الأطراف، يواصل أنصار الاتفاقية من داخل الشركات والحكومات مساعيهم لإعادة إحيائها »(٢٧).

٨ – المناهضة من هامش العولمة :

بعد الإشارة بتفصيل الكلام، إلى مظاهر التصدي المختلف للعولمة، وبالأخص ضد مختلف سياساتها الاقتصادية والمالية؛ المتمثلة في المؤسسات المعولمة والمنتديات المعروفة، وإجمال ذلك التصدي كان ذا طابع مرن. فإن الأمور تعاظمت، فتطورت إلى حد المناهضة الصلبة، الصارمة والمفجعة في وجه إفرازات الدول المجسدة للعولمة؛ والقصد هنا واضح يهم النموذج الأمريكي. حسبوا أن العولمة والأمركة قرينان لا ينفصلان، فكان الجواب واضحاً بكون العولمة والإرهاب أمرين واردين يستوجبان المحاسبة والاستئصال، من هنا جاءت جدلية العولمة والإرهاب.
ألا يوجد اعتراض بديهي على ربط العولمة بالإرهاب؟ ألم تكن هذه الأخيرة ظاهرة موجودة معروفة ؟ يأتي الجواب في الحدود المعروفة بتداول محصور، بعد ذلك سيعمم الأمر وتتعولم بنفسها أسوة بغيرها. «استفادت الظاهرة من العولمة فانتشرت ولم تعد محصورة في بلد محدد أو إقليم معين، بل هي ظاهرة عالمية»(٢٨).
بذلك يتضح الانطباق المهول بينها وبين العولمة وبالخصوص في مطلع الألفية

الجديدة، فربما ـ كما يقول الدكتور يحيى اليحياوي ـ «يتوحدان لحد الانصهار في خاصية الظرف التي تطبع تمثلهما، ويتقاطعان في ميزة العنف التي يسلكانها، ويتماهيان في طبيعة الوسائل التي يعتمدانها تمريراً للتمثل أو تبريراً لما يترتب عن ذلك التمثل من فعل ورد فعل. فهما يتكاملان، لكون تجليهما صنيعة الآخر وكونهما وقود النار وينهلان فضلاً عن ذلك من معين واحد»(٢٩).

ولعل واقعة نيويورك (١١ سبتمبر ٢٠٠١) تمثل وقفة هامة للإضاءة، نقطة مفصلية إليها تنجمع صيرورة العولمة الاقتصادية ومنها يبدأ جدال العولمة والإرهاب. لقد تغيت الضربة التي جثمت على نيويورك وواشنطن رموز العولمة؛ الممثلة في القوة الاقتصادية والمالية، والتي هي منبع قيم العولمة وقوانين السوق، وبداخلها تتجلى مبادئ الليبرالية والمبادرة الخاصة والحرية الفردية.

ألم يكن تطرف العمليات الإرهابية ـ كما يتساءل عن ذلك الدكتور يحيى اليحياوي ـ إلا انعكاساً يوازي تطرف العولمة، ممثلاً في سياسة أمريكا بالأساس العسكرية والاقتصادية، داخل المنظمات والمؤسسات الدولية ذات التوجه الاقتصادي أو المالي (البنك الدولي، صندوق النقد الدولي) أو التجاري (OMC) أو السياسي (الأمم المتحدة)؟! تطرف أيضاً يجمعهما في تماثل الوسيلة، فالعولمة تدفع بالحرب الاقتصادية إلى أقصاها مستثنية من حركيتها دولاً وشعوباً ومدناً وجهات وأفراداً وجماعات، مجردة إياهم من سلاح المال والسلطة ونابذة لهم من دورة رأس المال.

والتطرف بدوره يدفع بـ «شرعية العنف» في غياب إمكانية إسماع صوته بالمنظمات الدولية (بالنسبة للدول) أو عبر التنظيمات المتاحة (النقابات بالأساس) أو من خلال الاحتجاجات الجماهيرية كما كان الشأن عند كل اجتماع دوري للدول الصناعية الكبرى والمؤسسات المالية التي تدور في فلكها. فلا يستبعد ـ تبعاً لذلك ـ أن تكون واقعة نيويورك وواشنطن، من نتائج تطرف العولمة بما هي دفع بالليبرالية إلى أقصى حدودها وبديمقراطية السوق إلى أبعد مستوياتها وبالفكر الواحد والفردي إلى أقصى مقاصده(٣٠).

إذا كانت العولمة انعكاساً آلياً لمناخ الحرية المختلفة، للسلع والرساميل، الخدمات، الأفراد. فالإرهاب هو حد موضوعي لهذه الحرية، إذ بتقلص الأمن إلى مستواه الأدنى وتحديد سياسات المراقبة والتفتيش من حركة السلع والأفراد واستباحة مراقبة تنقلات الأفراد والجماعات، صار الإرهاب عامل تهديد لمكتسبات ومزايا ما فتئت تبشر بها العولمة وتدافع عنها، كحقوق التنقل، المتاجرة، الكسب، الحياة، الأمن، الديمقراطية...(٣١).

بذلك تعد العولمة حافزاً مقدماً، وتبريراً متأسساً على سوالبها وإفرازاتها المتراكمة، وبالتالي هي تشجيع مبطن لإرهاب «تقدم له المرجعية وتقنن له السبل وتضمن له بقوة السلطة والجاه مسلكية السريان والوطن»(٣٢). فالعولمة بسلوكاتها وممارساتها، هي تدويل للإرهاب وتعدد لمنابعه، يستوي في ذلك صاحب القضية المشروعة وصاحب المشكل المشروع، فكانت الدافع المعجل لنضج الإرهاب بأمثل صوره، كما أوصلت الرأسمالية إلى أعتى مراحلها، فأدت سياستها الجارفة إلى ضغط يسير الانفجار، هيّن الانتشار.

الهوامش :

١) بول هيرست، جرمان طومسون، ما العولمة؟، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٧٣، الكويت، ٢٠٠١، ص : ١٥٣.

٢) يحيى اليحياوي، العولمة، أي عولمة ؟، دار النشر إفريقيا للشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٤، ص : ٦٨–٦٩.

٣) إسماعيل صبري عبد الله، العولمة والاقتصاد والتنمية العربية، في العرب والعولمة، ط ٢، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٩٨، ص : ٣٦٤.

٤) بول هيرست، جرمان طومسون، المرجع السابق، ص : ٣١١.

٥) في الأزمة الآسيوية انظر:

Jacques Fontanel، Fanny Coulomb، spéculation – internationale et régulation financière، AFRI، Volume VII، ٢٠٠٦، p : ٨٥٨.

٦) إسماعيل صبري عبد الله، المرجع السابق، ص : ٣٦٥.

٧) إسماعيل صبري عبد الله، المرجع السابق، ص : ٣٦٧.

٨) جوزيف ستجلتين، ضحايا العولمة، دار ميريت القاهرة، ٢٠٠٦ ص : ٢١.

٩) Michel Alietta، Les déséquilibres financière globaux et le système monétaire international، AFRI، Volume VII، ٢٠٠٦.p : ٨٧٤

١٠) إسماعيل صبري عبد الله، المرجع السابق، ص: ٣٦٨.

١١) جوزيف ستجلتين، المرجع السابق، ص : ٢٥.

١٢) بول هيرست، جرمان طومسون، المرجع السابق، ص : ٣١٥.

١٣) إسماعيل صبري عبد الله، المرجع السابق، ص: ٣٦٦.

١٤) هانس بيتر مارتين، وهارالد شوهان، فخ العولمة، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٩٥، الكويت ٢٠٠٣، ص : ٢٤٦–٢٤٧.

١٥) محمد سعيد العضب : الأزمة المالية ونهاية العولمة، مجلة الحوار المتمدن، انظر :

http:/ HYPERLINK «http://www.ahwar.org/debat/schow.art.asp» www.ahwar.org/debat/schow.art.asp

١٦) حازم الببلاوي : الأزمة المالية العالمية : محاولة فهم :
http:/moheet.com/schow_files.aspx

١٧) المرجع نفسه.

١٨) حازم الببلاوي : نفس المرجع الإلكتروني.

١٩) محمد سعيد الغضب : المرجع الإلكتروني السابق.

٢٠) عبد الهادي بوطالب : العالم ليس سلعة، في نقد العولمة، منشورات الزمن، العدد ٢٦، ٢٠٠١، ص : ٨٦.

٢١) عبد الهادي بوطالب، المرجع نفسه، ص : ٨٦.

٢٢) http:// HYPERLINK «http://ar.wikipedia.org» ar.wikipedia.org منتدى بورتو أليغري

٢٣) جي آر ماندل : العولمة والفقراء، دار الحوار الثقافي، لبنان، ٢٠٠٤، ص : ٩٠–٩١.

٢٤) المرجع نفسه، ص : ٩٠.

٢٥) المرجع نفسه، ص : ٩٢.

٢٦) المرجع نفسه، ص : ١١٣.

٢٧) محمد علي الفرا، العولمة والحدود، عالم الفكر، العدد ٣٢، إبريل، ٢٠٠٤، الكويت، ص: ٧١.

٢٨) يحيى اليحياوي، المرجع السابق، ص : ١١٧. وأيضاً: روبرت إسحاق، مخاطر العولمة، الدار العربية للعلوم، بيروت ٢٠٠٥، ص : ٢٠٩.

٢٩) htt.elyahaoui.org/mondial_terror.htm يحيى اليحياوي، الإرهاب والعولمة أو في عولمة الإرهاب.

٣٠) يحيى اليحياوي، المرجع نفسه (الموقع الالكتروني).

٣١) انظر يوخن هيبلر :

– Jochen Hippler، die folgen des ١١ September ٢٠٠١ für die internationalen Beziehungen. – Landes zentrale für politische Bildung، Baden – Wittenberg – Januar ٢٠٠٤. Seite ٣–٤.

٣٢) يحيى اليحياوي، المرجع الإلكتروني السابق.

الفكـر باللسـان العـربـي

نحو بنيان لغوي جديد للعقل العربي

محمد الشماع

دأب أكثر المفكرين العرب منذ بضعة قرون على أن يعقلوا بفكر الأعجمين، لذلك لم يكن للفكر العربي وزنه الحقيقي ولم يحسب له حساب في ميدان الفكر الإنساني.

إن مصيبة ذلك المفكر العربي الذي يعقل بفكر الآخرين، أنه يفكر بلسان أعجمي فيأخذ المعاني من الأعجمين ويكسوها باللفظ العربي، ثم يزعم أنه يفكر، مع أنه لا يفعل أكثر من أنه يقدم للآخرين أفكارهم بصورة قوامها الغش والفساد فلا هو يفكر بقلبه ولا يترك للآخرين أفكارهم سالمة كما يقدمونها وهي تتسق مع ألسنتهم.

لقد جهل هؤلاء الناس حقيقة العلاقة بين اللسان والفكر وفرقوا بين الشيء ودلالته، لذلك أهلكتهم العجمة ـ على حد تعبير الحسن البصري ـ فأخذ منهم من يتناول آيات القرآن العظيم الذي نزل بلسان عربي مبين ويقدمها للناس بأمشاج من ألسن الأعجمين، فعرف الناس إسلاماً محرفاً إن شئت قلت عنه إنه برهمي أو فارسي أو عبراني أو نصراني لا تربطه وشائج قربى بالإسلام كما أنزله الله على قلب عبده الرسول العربي الأمين.

هذا الادعاء يفتقر إلى البرهان والتفسير وإلا أصبح لغواً لا يستحق عناء الملاسنة، إن خير برهان يرجى هو أن يفكر أحدنا باللسان العربي القح، وينظر ماذا يرى فإذا تساوت حصيلة التفكير مع ما أذيع من الفكر العربي فيكون هذا الإنكار كاذباً ويحاسب صاحبه حساباً عسيراً، أما إذا تباينت القضايا وتنافرت فيكون هذا الادعاء بكل أسف صادقاً، يستحق صاحبه المؤازرة للبدء في صياغة بنيان إسلامي للعقل العربي يقيه شر المؤثرات الأعجمية التي أهلكته بألسنتها المختلفة ووضعت مفكريه في موقف المدافع ضد الاستشراق والتغريب دون أن تمنحه الفرصة ليقول للناس شيئاً يهديهم بنور القرآن العظيم.

الفكر العربي منبوذ في العراء

من هنا استخدمت لفظ «بنيان» وكأني أرى الفكر العربي منبوذاً في العراء وهو سقيم، لأنه حاول أن يقيم بنيانه على أسس أعجمية من الفلسفات اليونانية إلى التيارات الدينية المنحرفة مفكراً بألسنة أصحابها حتى تخلى عن ذاتيته وأصبح بلا هوية.

لقد شرعت أفكر باللسان العربي ليس بـ «نقد اللغة»(١) ولكن بفقه المعاني العربية على وجه العموم، ومعاني القرآن على وجه الخصوص، فإن دعوتي إلى المفكرين العرب أن يفكروا بألسنتهم قد نبعت أساساً من الآيات البينات في القرآن والتي تقرن بين كتاب الله والقدرة على التعقل الصحيح مثلما ورد في الآيتين الأولى والثانية من سورة: يوسف (ألر تلك آيات الكتاب المبين إنا أنزلناه قرآناً عربياً لعلكم تعقلون) والآيات الأولى: والثانية والثالثة من سورة الزخرف: (حم والكتاب المبين إنا جعلناه قرآنا عربيا لعلكم تعقلون) والآيات التي تربط بين لغات الرسل ووظيفة البيان والتفسير التي تناط بهم مثل الآية الرابعة من سورة إبراهيم: (وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم) والآية ١٠٣ من سورة النحل (ولقد نعلم أنهم يقولون إنما يعلّمه بشر، لسان الذي يلحدون إليه أعجمي وهذا لسان عربي مبين) والآيات من ١٩٢ إلى ١٩٥ من سورة الشعراء: (وإنه لتنزيل رب العالمين نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين بلسان عربى مبين) والآية٩٧ من سورة مريم: (فإنما يسرناه بلسانك لتبشر به المتقين وتنذر به قوماً لدّاً) والآية ٥٨ من سورة الدخان: (فإنما يسرناه بلسانك لعلهم يتذكرون).

الآن وقد نطقنا بآيات العزيز الحكيم بضرورة تأسيس الفكر على اللغة، فقد نزل القرآن على قلب رسول عربي، تولد رسالته وسط أمة عربية كلفت بنقل الرسالة إلى الناس كافة بمختلف الألسنة فكان قرآناً عربياً يسهل على العرب مرحلة الاستيعاب للبدء في الانطلاق

والتبشير بالنور الإلهي، لذلك نذرت نفسي ما بقيت أن أحمل الدعوة إلى الفكر باللسان العربي حتى لا يقدم المفكر المسلم إلى الناس آيات الكتاب العزيز بأخلاط من ألسن الأعجمين.

هذه الآيات البينات تنبه إليها القليل من المفكرين العرب المسلمين، وهي الأساس الذي ينبغي أن يقف عليه كل من يسعى إلى بناء نسق جديد للفكر الإسلامي، حتى يكون قد أسس بنيانه على نور القرآن العظيم، وهي ذات الأساس الذي وقف عليه علماء الأصول – أصول الدين وأصول الفقه – ليقدموا إلى الإنسانية أعظم ما وصل إليه الفكر الديني في أية أمة من الأمم، فقد وضعوا أسس المنطق الإسلامي الخالص الذي تتسق فيه المقدمات مع النتائج وتنمو فيه الفروع ثابتة على الأصول.

لقد جعلت هذه الآيات البينات فحول العلماء من المسلمين يكتشفون هذه الخلافات الحادة بين الألسنة وخطورة الفكر بألسنة الآخرين وقد نبه الإمام الشافعي إلى هذا في قوله: «ما جهل الناس ولا اختلفوا إلا لتركهم لسان العرب وميلهم إلى لسان أرسطوطاليس»، مشيراً إلى ما حدث في زمن المأمون من القول بخلق القرآن ونفي الرؤية وغير ذلك من البدع، فلكل قوم لغة واصطلاح(٢)، هذه العلة المنهجية التي قال بها الشافعي وغيره من السلف تنبه إليها العلماء الأصوليون وكثير من المتكلمين، فأقاموا عليها منهجاً متكاملاً يخالف منطق اليونان الصوري، وبدأ بناء المنهج الأصولي منذ العصر الأول واستمر

أي بنيان جديد لفكر أمة ينبغي أن يبدأ من دراسة معاني اللغة، هذا النداء قال به عشرات من المفكرين العرب والعجم قديماً وحديثاً، وآية النجاح في صياغة هذا البنيان أن يتسق لسان القوم مع فكرهم، فلكل قوم لسان ينطق بلغة خاصة هي دليل فكر القوم، بل هي رموز حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية بأسرها

الأصوليون يكملون فيه ويضيفون إلى عناصره جدة في التفكير، حتى وصل إلى الشافعي فأقامه علماً متفق الأجزاء متناسق الأطراف حتى أتى القرن الخامس فمزج المسلمون المنطق الأرسطي بالأصول، وبهذا انتهى أو كاد ينتهي تفكير المسلمين المبدع في المنطق (٣).

هذا المنطق الإسلامي الخالص الذي نسعى إليه لن يرجع إلى نقاء أصوله قبل أن يتم النسق الإسلامي الجديد للفكر العربي على أساس الفكر باللسان العربي، هذا البنيان الجديد الذي تباينت معالمه سوف يقدم بالضرورة منطقاً إسلامياً خالصاً، لأن المنطق كما يعرفه المناطقة هو صورة للفكر الإنساني، لذلك فأي نسق فكري ينتج عنه بالضرورة المنطق الذي يصوره فإن أرسطو المقدوني لو أدرك الإسلام لكتب للناس منطقاً يخالف المنطق الصورى اليوناني، لأن أي منطق هو تحليل لفكر عصره.

دراسة معاني اللغة

أي بنيان جديد لفكر أمة ينبغي أن يبدأ من دراسة معاني اللغة، هذا النداء قال به عشرات من المفكرين العرب والعجم قديماً وحديثاً، وآية النجاح في صياغة هذا البنيان أن يتسق لسان القوم مع فكرهم، فلكل قوم لسان ينطق بلغة خاصة هي دليل فكر القوم، بل هي رموز حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية بأسرها.

وأي تغيير في اتجاهات الأمم من المحال أن يتحقق إلا بداية من التعامل مع البناء اللغوي لها، حيث تضافرت جهودها العديد من الأجيال حتى تجسد فكرها على شكل ألفاظ هي مثل بطاقات التعريف في المكتبات، فكما تعني كل بطاقة الإشارة إلى كتاب معين للتعريف به وبمحتوياته، فإن اللفظ هو رمز لرصيد من المعاني التي يشير إليها، فإذا تعذر معرفة رصيد كل لفظ كاملاً استغلق على الإنسان أن يستخدم اللفظ الاستخدام الصحيح.

إن تحديد المعاني على شكل ألفاظ تماماً مثل تجميد المعادن السائلة على الشكل الذي تريده لها، ومن ثم كان اللسان القومي للأمم تاريخاً حياً لهذه الأمم، فأنت تعجب أشد العجب إذا قرأت الدراسات المقارنة لحياة الألسن القومية وكيف تنمو الألفاظ بتطور المعاني حتى يتحول اللسان إلى ما يشبه المحتوى العقلي للأمة الذي يمكن رصده بدقة بالغة، ويمكن له أيضاً أن يؤثر في ألسنة الآخرين.

إن استخدام لفظ اللسان يقصد به من بين ما يقصد به اللغة المنطوقة لأن اللغة على

إطلاقها وعلى أساس المثل الذي ضربناه هي نظام من العلامات، وتعني العلامة أي رمز قابل لأن يستخدم للتفاهم بين البشر فكل أعضاء الحواس يمكن استخدامها في خلق لغة، فهناك لغة الشم ولغة اللمس ولغة البصر ولغة السمع، وهناك لغة كلما قام شخصان فأضافا معنى من المعاني إلى فعل من الأفعال بطريق الاتفاق (٤)، لذلك كان لفظ اللسان عند العرب استشعاراً عبقرياً بأهمية اللغة المنطوقة التي تطغى على كل ما عداها بتنوع الدلالات التي في طوقها، وتظل هذه الدلالات قائمة طالما احتفظ أهلها بنفس عاداتهم في التفكير فالكلمات تحيا والعقل يستفيد من تاريخه (٥)، ومن هنا كان ذلك النسق العقلي من الألفاظ هو تاريخ فكر الجماعة، وأن أي لون من ألوان التفاهم مع القوم لابد وأن يكون عن طريق هذا النسق اللفظي، لذلك قال المولى عز وجل في سورة إبراهيم: (وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم).

ثلاث طوائف

ينطوي النسق اللغوي للقوم على ثلاث طوائف من الألفاظ يمكن تصنيفها تصنيفاً نوعياً لنتبين أين موطن الضلال حينما يفكر المفكر بلسان غيره.

الطائفة الأولى تضم الألفاظ التي تشير إلى الخصائص الذاتية للأشياء، فإن للنار خاصية الإحراق وإن للماء خاصية الري، ومن هنا كانت هذه الخصائص هي أسماء الأشياء باللسان العربي أي سماتها، لأن الناس تضع لكل شيء بطاقة تعريف تختلف في الشكل الذي هو اللفظ وتتفق في المعنى الذي هو الاسم أي الصفة، فالبطاقة التي تحمل لفظ «نار» هي نفس البطاقة التي تحمل لفظ «fire» لأن سمة اللفظين واحدة وهي الإحراق، ومن هنا كانت خصائص الأشياء الطبيعية مشتركة بين الناس جميعاً وتختلف الألسن في رسم بطاقتها.

الطائفة الثانية هي الألفاظ التي تشير إلى مبتكرات تنفرد بها الأمم بعضها عن بعض وهي وثيقة الصلة بالحالة الحضارية للأمة على أساس أن الحضارة شخصنة للتاريخ الإنساني ككل، هذه الرتبة تجمع المبتكرات التي يصنعها قوم دون غيرهم وغالباً ما تكون هذه المبتكرات قائمة على أسس قوانين صاغها الفكر رياضية أو طبيعية، لذلك فإن هذه الرتبة هي بين المشخص والمجرد، فإذا ابتكرت أمة شيئاً يستقبل الصوت وينقله من مكان إلى مكان بدون واسطة مباشرة ثم وضعت لهذا الشيء بطاقة رسمها «radio» كان على بقية الأقوام التي تستخدم هذا الشيء أن تقبل البطاقة أو تضع لها بطاقة تصطلح عليها.

أما الطائفة الثالثة لنوعية المفردات فهي التي تختلف فيها الألسنة أشد الاختلاف لانتقالها تماماً من رتبة المشخص إلى رتبة المجرد مما يجعل اللسان منفعلاً وفاعلاً في ذات الوقت، ينفعل بالحس ويولد منه المجرد ليضع له البطاقات المناسبة ويستخدمها لصياغة حياته العقلية فتبدو آيات الاختلاف بين فكر قوم وفكر قوم آخرين، ومن هذه البطاقات المجردة ألفاظ «الحرية والشورى والعدل والظلم والظن واليقين ....» وسائر الألفاظ التي تحمل أرصدة تختلف بشأنها العقول.

ولنا أن نذكر لفظ الجلالة «**الله**» وهو لفظ تعرفه كل الألسنة وبمختلف الرسوم، وإنما تختلف بشأنه العقول أشد الاختلاف فهو عند أهل الهند يعني وحدة **الله** والكون، وهو عند المسلمين يعني الخالق في مقابل المخلوق، وهو عند النصارى الروح القدس، وعند الملاحدة اختراع من تركيب العقل الإنساني، وهكذا.

هنا يكمن الخطر الحقيقي عندما يفكر المفكر بلسان غير لسان قومه، فإن الضلال يأتي من خلال الطائفة الثالثة للألفاظ ذات السمة التجريدية غير المتفق عليها، ومن هذه الطائفة حدث المسخ والتشويه الذي لحق بفكر الفلاسفة من العرب والمسلمين، بل عند طائفة لا ينكر فضلها في مجال تفسير القرآن الكريم، كما سنعرض له في موضعه.

ولكن لا ينبغي أن يطول بنا الأسف على ما كان وإنما ينبغي النظر إلى ما هو كائن وما سوف يكون، فإن بين أيدينا كتاب **الله** الذي حفظ لنا اللسان العربي المبين في نقائه الأصلي وأضاف إلى معانيه ما أضاف ليقدر على حمل كتاب **الله** والتبشير به.

إن وجه الخطورة التي أشرنا إليه فيما يتعلق بالطائفة المجردة في النسق اللغوي، لاينبغي أن يوجه الباحثين نحو النظر إلى لسان باعتباره أحسن من لسان، وأن لغة ما شريفة وأخرى خسيسة، إنما ينبغي أن يكون النظر على أساس أن اللسن كلها إذا اتسقت مع نفسها كان نسقها الفكري صحيحاً بالنسبة لها، فإذا توافرت حصيلة من الأفكار المختلفة تعارف الناس وعرض كل قوم أفكارهم، وبالتالي ينمو الفكر الإنساني ككل، ويشير إلى حقيقة واحدية اللغة والفكر، ويحدث التعارف الإنساني أي تبادل المعارف الخاصة بين الأمم.

نشأ علم الاشتقاق وموضوعه دراسة المفردات وتتبع أصول الألفاظ وضروب استعمالها

ومراحل تطورها للتفريق بين الدلالات الذاتية الأصلية والدلالات المكتسبة، إلا أن هذا العلم يشبه شريط الخيالة التسجيلي لا يقدم لنا أكثر من الناحية التاريخية لكل لفظ، وهذا وإن كان كل اهتمام اللغوي فإنه لا يصل إلى إشباع حاجات المفكر لأن الألفاظ في بنائها المتفرد لا تعطي تركيباً مفيداً من المعاني، فإن لكل لفظ عشرات من المعاني لا يطفو منها سوى أحد المعاني في السياق اللغوي.

لذلك كان نظم الألفاظ في سياق وضعها في صور التعبير الإنساني المعروفة يعد من أهم المصادر التي يمكن الانطلاق منها نحو صياغة الأفكار الجديدة لاسيما وأن المفردات لاتستقر على حال تبعاً لظروف الاشتقاق المتواصلة، فالذهن الإنساني يزيد وينقص من مفرداته ويروض نفسه على وجود المترادفات والمتماثلات ويوزعها على استعمالاته المختلفة فيجعل لها قيمة حضورية من خلال الاستخدام، تتأقلم مع السياق الجديد لها فيتقدم فكر القوم في اتجاه لسانهم ليشكل ضمير هؤلاء القوم وأعمق أعماق وجدانهم، لذلك فإن تقدم الفكر لا يبدأ بالنظر إلى المفردات وإنما بالنظر إلى التراكيب(٦).

من هذا المنطلق قال فريق من علماء اللغة إن فرض لغة واحدة طبيعية أو مصنوعة لتتفاهم بها كل الشعوب إلى جانب لغاتها القومية الأصيلة سيعدّ بمثابة فرض حضارة دخيلة أو جزء هام من هذه الحضارة على الأقل على الغالبية العظمى لسكان العالم فضلاً عن أن هذه اللغة إذا كانت مصنوعة فلن تكون لها صفات حضارية على الإطلاق، لغة لا تستطيع أن تنمو وتتطور لافتقارها لمقومات الحياة نفسها(٧)، لذلك أخذ تعبير



إن المشكلات التي واجهت المفكرين وهم بصدد التفكير في أهمية قيام لغة عالمية واحدة تعزز من وجهة نظرنا ضرورة أن يفكر الناس بألسنتهم لأن اختلاف الألسن هو آية من آيات الله عز وجل

اللغة الواحدة ينصرف نحو اللغات المسموعة والمرئية فتكون الموسيقى والفنون التعبيرية هي اللغة العالمية لأنها تتصل بالوجدان الإنساني، بل إنها لا تتطور إلا إذا تحررت من قيود العقل ليتم الإبداع الوجداني.

الفكر بلسان قومي

إن المشكلات التي واجهت المفكرين وهم بصدد التفكير في أهمية قيام لغة عالمية واحدة تعزز من وجهة نظرنا ضرورة أن يفكر الناس بألسنتهم لأن اختلاف الألسن هو آية من آيات الله عز وجل.

وكما اختلفت الألسن، اختلف المحتوى الفكري للأمم كما اختلفت خصائص اللغات، ولعل هذا هو ما جعلنا نقول أنه ليست هناك لغة أسمى من لغة ولا لغة أخس من لغة، فإن التباين في اللسان وفي اللون كان لحكمة الخالق في أن يتعارف الناس بتباين معارفهم فيكون ثراء الفكر الإنساني، لذلك رأينا أن اللغوي يستفيد من تطور حياة اللغة، بمعرفة الأصول والفروع، أما المفكر فإنه ينظر إلى حياة اللغة في سياق من التراكيب ليبدأ في استنباط ما يشاء من أفكار وهذا هو معنى الفكر باللسان.

قد يتحدث الانسان بكل لغات الأرض، ولكنه إذا شرع يفكر فإنه لا ينسجم إلا مع لسانه، من هنا قلنا إن صلاح العقل العربي لا يكون إلا إذا فكر الإنسان العربي بلسان قومه، وقد يقول قائل : أليس اللسان هنا هو أداة لنقل المعنى وليس المعنى ذاته؟! بل إن العلاّمة ابن خلدون في تحليله اللغوي قال إن اللغات إنما هي ترجمان عما في الضمائر من تلك المعاني(٨)، والإجابة عن هذا التساؤل لا تتأتى إلا إذا فكرنا في معاني كل من اللفظين «لسان» و«لغة».

الحق أن العرب كانت فكرتهم جلية في التفرقة بين اللفظين «لسان» و«لغة» بينما نلاحظ أن الإغريق كانوا يطلقون كلمة «اللوجوس» على اللغة والعقل معاً، ولقد ذهب بعض الباحثين إلى أن كلمة «اللسان» ترجع إلى أقدم اللغات السامية ونظيرتها هي «لاشون» في العبرية، و«لشانا» في الآرامية، أما كلمة «لغة» فترجع إلى أصل غير ساميّ من الكلمة اليونانية «لوجوس» وبالتالي فهي يقصد بها اللغة والعقل على السواء.

ومع أن هذا الرأي يعضد وجهة النظر التي ترى أن اللغة هي الفكر إلا أن استخدام لفظ اللسان أكثر دقة بدليل أن القرآن استخدم لفظ «لسان» في أكثر من موضع ولم ترد كلمة

اللغة، وإنما ورد لفظ «اللغو»، فإذا فكرنا بالمعاني العربية نجد أن اللغة بلسان العرب مصدرها اللغو وهو الطرح، فالكلام لكثرة الحاجة إليه يرمى به، وهي كلمة فعلها «لغوت» أي تكلمت ولكن «اللغو» يقصد به لون من ألوان الكلام فقط وهو الذي تقوله من غير قصد، أما الكلام المقصود الصادر عن فكر ورويّة فتعبر عنه العرب بـ «اللسان»، لأنها تطلق الجارحة على ما يصدر منها فتطلق «اليد» على «العطاء» وعلى المقالة «اللسان» فتشير إليها قائلة «هذا لسان» وإننا لنعرف أن المقالة هي طائفة من الأفكار، فاللسان هنا صفة وموصوف في آن واحد، إذن فهو أداة وفعل معاً.

إذا كان ذلك كذلك فإن الألفاظ تكون كما قال ابن خلدون هي أوعية للمعاني، فإذا أراد واحد من الناس أن يفكر أو يعقل شيئاً ما فإن عليه أن يعرف معاني كل لفظ على حدة، ويتخير من معاني اللفظ ما يتناسب مع تركيب لفظي مفيد فيكون كمن قام بعمليتي التحليل والتركيب معاً، فإذا أراد أن يفكر في مسألة «الحضارة» مثلاً فإن عليه أن يقوم بتحليل معاني اللفظ وهي تزيد على العشرة، ثم يبدأ في تصنيف هذه المعاني في طوائف متجانسة مثل الطوائف المكانية والزمانية والحركية وغيرها، وهنا يكون مستعداً للبحث في المسألة الحضارية وفق معطيات لسانه، فيكشف عن الفروق بين الحد العربي «حضارة» والحدود الأعجمية، بل يكون مستعداً لإثبات الفروق بين الحدود العربية «ثقافة» ومدنية وحضارة، فيقدم للأعاجم حداً جديداً يمكن لهم الاستفادة منه داخل منظومة اللسان الأعجمي، وهذا يجعلنا الآن في حاجة إلى معرفة خصائص اللسان العربي الذي يشكل المحتوى العقلي للأمة العربية.

ترجع الخصائص الذاتية للسان العرب إلى عشرات القرون، إذ إن علماء اللغة العربية يعدونها أقرب اللغات السامية إلى اللغة السامية الأم التي تضم العربية والأكادية والكنعانية والحبشية والآرامية، وإن أقدم نقوش سامية وصلت إلينا من حوالي ٢٥٠٠ سنة قبل الميلاد، ومع ذلك فإن اللسان العربي هو آخر لسان ساميّ دخل التاريخ مع انتشار الإسلام وكأنه قد حافظ في عزلته الصحراوية النسبية على أقدم خصائص الأسرة السامية (٩)، نحن إذن أمام رصيد هائل من الأفكار صاغتها العقول العربية منذ عشرات القرون بخاصيتها الأولى وهي الحياة والقدرة على البقاء والعطاء المستمر للبشرية.

وهذا التاريخ الطويل أيضاً يجعلنا نقف أمام نزول القرآن بلسان عربي مبين، مما يشير إلى حقيقة هامة وغاية في الخطورة لم تأخذ حظها من الدراسات وهي أن العرب أمة قد أسلم لسانها قبل أن يسلم قلبها، فقد نزل القرآن بمفردات العرب وبلسانها ولكن بصياغة جديدة يبدو فيها السياق العبقري للغة العربية، وهذه الواقعة هي لب الدعوة إلى الفكر باللسان العربي وكأنما الألفاظ العربية قد وجدت لتسع كتاب الله.

لقد أوضحنا أن المفردات وحدها لا تصنع الفكر في تطوره وتقدمه ولابد من التركيب والسياق ولم يحدث لأي لسان من اللسن أن وجد كتاباً له يضم أبجديته بهدف تنوير العقل البشري بحقيقة الكون والإنسان بشكل جامع قبل القرآن، فهناك ألوف الكتب ولكن كل منها يعالج موضوعاً بعينه قد لا تصل في جملتها إلى تصوير حياة اللسان العقلية، لذلك يمكن تصنيف خصائص اللسان العربي إلى خصائص كانت له قبل القرآن وخصائص ولدت له بعد القرآن.

إن خصائصه البدوية تضم سماته الأصلية وتتناسب مع بساطة البيئة وقلة الاهتمامات التي تفرضها عليه هذه الحياة، فليس القصور هنا في فكر العرب، وإنما في بساطة البيئة التي وجد هذا الفكر في رحمها، أما خصائص اللسان العربي وهو يندفع بكل عنف وقوة لتنوير الفكر الإنساني في الأرض شرقاً وغرباً فهي تتناسب حتماً مع عمق وثقل الأفكار الإسلامية التي عرضها القرآن.

اللسان العربي لسان مسلم

لقد أصبح اللسان العربي بعد القرآن لساناً مسلماً واتسعت المعاني ليتسع فكر القرآن، بل اكتسبت المعاني دلالات عدلت عن مساراتها حتى الألفاظ الأعجمية التي استعارها العرب وصيغت في سياق كلام العرب فقد اعتمدها القرآن واستخدمها لساناً للعرب، ويقول ابن جني: «إن ما أعرب من أجناس الأعجميين قد أجرته العرب مجرى أصول كلامها فهو من كلام العرب، لأنك بإعرابك إياه قد أدخلته كلام العرب»، ونلاحظ أن الكلمات التي دخلت إلى العربية هي من الطائفة الأولى التي تشير إلى المحسوسات ولا خلاف حولها مثل ألفاظ «المشكاة» من اللسان الهندي، و«استبرق» و«سجيل» من اللسان الفارسي، و«قسطاس» من اللسان الرومي.

أما ألفاظ الطائفة الثانية التي هي بين المحسوس والمجرد فقد توسع في دلالتها لتتسع للمعاني التي حدثت في القرآن ولم يكن لديهم رموز تشير إليها مثل لفظ «المؤمن» وكان يعرف بمعنى التصديق مطلقاً، و«الكافر» من الكفر بمعنى الستر، و«الفاسق» بمعنى خروج الرطبة من قشرتها، و«الصلاة» بمعنى الدعاء، و«الزكاة» بمعنى النماء، و«الصوم» وأصله الإمساك مطلقاً، و«الحج» وأصله القصد (١٠).

يوشك أصحاب المنطق الرمزي في محاولاتهم للقضاء على العيوب التي خلفها المناطقة الأقدمون أن يضعوا لغة بجانب اللغة، واللغة الجديدة تقوم على الأساس الذي تقوم عليه العلوم الرياضية التي هي صادقة بذاتها لأنها قائمة على التحليل لا على التركيب، ولكن أغلب الظن أننا في اللسان العربي لا نحتاج إلى جهاز موضوع للرموز لأن في مفرداتنا يقبع ذلك الجهاز الذي يجعل من السهل التعبير عن قضايا الفكر بأقل قدر من الألفاظ، بل وبكل الفخر بلفظ واحد أحياناً.

قد أعتبر كلامي هذا برمته مقدمة لطائفة من المؤلفات والأبحاث والمؤتمرات التي يجب أن تسهم في إقامة البنيان الإسلامي الخالص للعقل العربي فإن الدعوة توجه إلى ذوي الأيدي البيضاء والمعارف الواسعة في ميدان الدراسات الإسلامية أن يقولوا للناس فكراً باللسان العربي في إطار هذا النسق الفكري العربي الجديد.

الهوامش

(١) رسالة منطقية فلسفية، تأليف: فنجشتين، ترجمة د. عزمي إسلام.. مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٨.

(٢) صون المنطق والكلام عن فن المنطق والكلام، تأليف : الإمام السيوطي.. نشره وعلق عليه د.علي سامي النشار.

(٣) مناهج البحث عند مفكري الإسلام، تأليف: د.علي سامي النشار، دار المعارف، ط٣، القاهرة ١٩٦٥.

(٤) اللغة، تأليف: فاندريس، وتعريب عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، طبعة لجنة البيان ١٩٥٠.

(٥) المصدر السابق.

(٦) المقدمة، تأليف : ابن خلدون، طبعة دار الشعب- مصر، ١٩٧٠.

(٧) لغات البشر، تأليف : فاريو باي، ترجمة د.صلاح العربي، القاهرة ١٩٧٠.

(٨) المقدمة، تأليف :ابن خلدون، طبعة دار الشعب- مصر، ١٩٧٠.

(٩) اللغة العربية عبر القرون، تأليف : د. محمود فهمي حجازي.

(١٠) أثر القرآن الكريم على اللغة العربية، تأليف : أحمد حسن الباقوري، دار المعارف، مصر ١٩٧٣.

دولة الإمارات العربية المتحدة - حكومة الشارقة
دائرة الثقافة والإعلام - إدارة الفنون - المركز العربي للفنون
جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي
مارس 2011 - ديسمبر 2011
الدورة الرابعة

ص.ب : ٥١١٩ - الشارقة - دولة الإمارات العربية المتحدة | e-mail : farah@sdci.gov.ae



مكامن الأسرار

– منعزلة عن العالم.. يرتج جسدها، قلبها تعتصره برودة مفاجئة، حين تأكد لها أن عينيها لا تريان شساعة البحر الممتد بصهيل القلب.

– حين أدار وجهه المكتنز حزناً.. تلاقت النظرات.. تشابكت أكثر.. ضعفت.. فأرادت هي أن تبوح، ولما عجزت سقطت مغشياً على خيباتها.

–الشمس الخجولة تحاول فتح باب الفجر، أضجعت المرأة على ركبتيها رافعة يديها باتجاه الآتي، ولكنها لم تتيقن أنه سيعود.

– أتنسمها.. أشمها.. أضمها.. ألثمها، أغسل عيني برائحة يديها ودفء اللحظة.. فجأة تلسعني رغوة الحقيقة فأمي غادرتني قبل أن أولد.

– المرأة صامتة.. الرجل الجالس قبالتها صامت.. وكلما حاولا الخروج.. نبت الصراخ على الشفاه.. فتأكدا سويا أنهما تزوجا منذ ساعات قليلة.

– وحدي الآن.. بريق عينيها يدثرني بلحظة الضوء الراعف المرتجف.. ولكن ارتعاشاتي زادت ولم أدرك هل هي بجواري فعلاً.. أم أني وحدي الآن.

عبد الفتاح صبري

اتجاهات تطور النظرية السكانية

نظرية التحول الديموغرافي ـ نموذجاً

فراس عباس فاضل البياتي

أخذت النظرية السكانية شكلاً آخر، وصيغة جديدة تمثلت بنظرية التحول الديموغرافي الذي يعد النقلة النوعية في النظريات السكانية باعتمادها على الأسلوب العلمي في تفسير الظواهر السكانية (التغيرات السكانية في المجتمع)، دعمتها النظريات الحديثة التي كانت أكثر شمولية من نظريات رواد علم الاجتماع (النظريات السوسيوديموغرافية)، وفي هذا البحث نتناول النظريات المعاصرة في الديموغرافية بشكل يمكن القارئ من فهمها والاعتماد عليها في الدراسات النظرية للديموغرافية.

المبحث الأول: نظرية التحول السكاني؛ المفهوم والنشأة

تمثلت معظم الآراء النظرية لدى علماء الاجتماع في فهم الظواهر السكانية من خلال تطبيق نظرياتهم الاجتماعية على السكان، وبالتالي لا نستطيع أن نقول إنها نظريات خاصة بعلم اجتماع السكان، وما زال علم اجتماع السكان يفتقر إلى وجود نظريات حديثة خاصة به، لذلك فعلى الرغم من أن ما سبق عرضه لا يعتبر حديثاً إلا أنه يوضح التصورات النظرية لعلماء الاجتماع في تفسير الظواهر السكانية، أن الكتابات المشتغلة حديثاً في هذا العلم لا تكون بناءً متماسكاً موحداً أو نظرية مسبقة بقدر ما تمثل مجموعة أفكار وقضايا نظرية مختلفة.

فعلم الاجتماع يفتقر في وقتنا الحاضر إلى الإطار المرجعي الموحد الذي فيه يجمع مختلف القضايا الاستقرائية والإمبريقية عن المتغيرات السكانية والاجتماعية، والتي يمكن اعتبارها نظرية ديموغرافية اجتماعية، ويمكن أن نستثني من ذلك نظرية التحول الديموغرافي (الانتقال الديموغرافي) Demographic Transition Theory وهي من أكثر النظريات السكانية حداثة وشيوعاً واستخداماً في الدراسات السكانية، ويعود السبب في ذلك إلى أن هذه النظرية تعطي في طياتها إطاراً نظرياً يساعد على فهم اتجاهات السكان والتغيرات السكانية في العالم، ولقد ظهر هذا التصور النظري في بداية القرن العشرين مسلطاً الضوء في محتواه على أبعاد معدلات المواليد والوفيات على السكان، وعلى التركيب الفئوي للهرم السكاني في المجتمعات فضلاً عن التركيب النوعي فيها، وتسمى نظرية التحول الديموغرافي بنظرية الانتقال الديموغرافي، ويعني التحول التاريخي في معدلات الولادات والوفيات من مستويات عالية إلى مستويات منخفضة، وهو يسبق انخفاض الوفيات وانخفاض الولادات مما ينجز عنه نمو سريع يسمى (نمواً انتقالياً) وهو أشد من النمو قبل الانتقال وبعده.

ويعود أصل مفهوم الانتقال الديموغرافي إلى العالم الديموغرافي الفرنسي (أدولف لاندريه ١٩٣٤)، لكن صياغته المتكاملة وضعها الاقتصادي الأمريكي (نوتستاين ١٩٤٥)، ويقسم (نوتستاين) الانتقال الديموغرافي إلى ثلاثة أطوار متمايزة بحسب تسلسلها التاريخي، وهي على النحو التالي: النظام التقليدي (ما قبل الانتقال)، ومرحلة الانتقال، والنظام العصري (ما بعد الانتقال).

أولاً: النظام التقليدي(١):

وهو النظام الذي يسبق مرحلة الانتقال الديموغرافي، ويسمى أيضاً النظام (الطبيعي، والبدائي)، ويتميز هذا النظام بارتفاع معدلات الوفيات، والولادات إذ يتجاوز (٣٠٪) في اغلب الأحيان، وبالتالي يكون معدل النمو السكاني (الطبيعي) ضئيلاً أو معدوماً، وهو ما يعني أن التزايد السكاني ضعيف أو منعدم. إن ارتفاع معدلات الولادات في هذا النظام عامل محافظ من الاندثار السكاني، الذي قد يحصل نتيجة ارتفاع معدلات الوفيات فيه، وكان هذا النظام سائداً حتى نهاية القرن الثامن عشر.

ثانياً: النظام الانتقالي:

وينقسم إلى مرحلتين هما: (مرحلة الارتفاع، ومرحلة الانخفاض).

مرحلة الارتفاع: وهي المرحلة الأولى من الانتقال الديموغرافي، تبدأ مع بداية التراجع

في الوفيات، الناتج عن تحسن المستويات (الاجتماعية، والصحية، والاقتصادية)، بالمقابل تبقى معدلات الولادات في ارتفاع متزايد وهذا مؤشر على بداية النمو السكاني (الطبيعي) في المجتمع.

مرحلة الانخفاض: وهي المرحلة الثانية من الانتقال الديموغرافي، وتبدأ حالما يبدأ تراجع الولادات إثر تناقص الخصوبة، ويحصل ذلك عندما يعي السكان بتزايد عددهم، ويقوم الأزواج باتخاذ القرار بالتقليل من الإنجاب سيما أنهم لم يعودوا مضطرين لتعويض الوفيات مثل آبائهم.

ثالثاً: مرحلة النظام العصري:
وتسمى أيضاً (مرحلة النضج) وفيها يعود النمو السكاني ضعيفاً أو منعدماً، إذ يتناقص معدلا المواليد والوفيات إلى أدنى مستوياتهما حتى يصلا إلى الثبات والاستقرار، ويكون النمو السكاني بطيئاً جداً كما هو شأنه في النظام التقليدي، إلا أن الاختلاف بينهما أن النمو في المراحل البدائية ناتج عن ارتفاع في معدلي الولادات والوفيات معاً، أما في هذه المرحلة فالنمو السكاني بطيء بسبب الانخفاض الحاد في كل من معدلي المواليد والوفيات، وأمد الحياة بين سكان هذه المرحلة ممتد إلى ما يزيد على ٧٥ سنة(٢).
وتفسر النظرية الديموغرافية تلك التغيرات السكانية بتغيرات بنائية تتضمن تغيرات اقتصادية واجتماعية وسلوكية، وينظر إلى الاتجاهات الديموغرافية وخاصة معدلات الخصوبة على أنها استجابة لتغييرات بنائية متباينة نتيجة لعملية التحديث والتطور.

نتائج الانتقال الديموغرافي:
إن عملية الانتقال الديموغرافي للمجتمعات تتولد عنها نتائج وتغيرات وتجديدات أهمها: التغيرات الحادة في معدلات الزيادة الطبيعية للسكان، فالمرحلة البدائية تكون الزيادة فيها طفيفة ثم تأخذ في التزايد التدريجي في المرحلة الثانية، ومن ثم سرعان ما تصل إلى التزايد الانفجاري، ثم يتغير معدل الزيادة بصورة حادة مرة أخرى ليصل إلى مرحلة الاستقرار السكاني، نرى أن هذه التقلبات تحتاج إلى مراحل زمنية، بالإضافة إلى تغيرات في العوامل المجتمعية، والعوامل الاقتصادية، والسياسية... وغيرها، وأن كل مرحلة من هذه المراحل لها سماتها الخاصة التي تميزها عن غيرها.

لا جدال أن التوالد الإنساني لم يعد مسألة تخص الزوجين فحسب، فقد بلغ التطور الديموغرافي مرحلة دقيقة أصبح بموجبه أي ارتفاع لمعدلات الزيادة الطبيعية في أي بقعة من بقاع العلم يؤثر في البقاع المجاورة لها، ولهذا فليس من شك أن الشواهد التي وفرتها التجارب، الدولية والمحلية

إن الانتقال الديموغرافي يحدث تغيرات في التوليفة السكانية للمجتمع، إذ إنه يؤثر بشكل مباشر في التركيب السكاني للمجتمع، وخاصة التركيب العمري للسكان، فمثلا عندما يدخل السكان المرحلة الثانية من التحول الديموغرافي ترتفع معدلات المواليد وتزيد نسبة الأطفال الفئة السكانية الأولى المتمثلة بقاعدة الهرم السكاني، وتتغير بصورة حادة في المرحلة الثانية، أما في المرحلة الأخيرة فإن نسبة كبار السن تتزايد فيها بصورة واضحة الفئة العمرية التي تمثل قمة الهرم السكاني وتنخفض نسبة الأطفال.

إن التحول الديموغرافي يؤثر ويتأثر بالتحولات الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع ويؤثر بعضها ببعض، فإن التحسن الاقتصادي والاجتماعي يزيد من نسبة سكان الحضر مما يؤثر بدوره في التحولات الاقتصادية والاجتماعية، ومع زيادة المؤثرات تتزايد نسبة سكان الحضر مع تغير مراحل النمو السكاني حتى يصل إلى المرحلة الأخيرة ويكون أغلب السكان من الحضر.
تحدث تغيرات وتحولات اقتصادية هائلة في سكان المراحل المختلفة، فهي تبدأ بالمجتمعات التقليدية ثم المجتمعات الزراعية المطورة، ثم المرحلة الصناعية التي يرتبط بها تحسن مستويات المعيشة وتحسن أحوال السكان النوعية كافة من صحة وتعليم، وعلى الرغم من قلة أعداد السكان إلا أن تكلفة إنجاب الأطفال ترتفع كثيراً ويصبح للفرد قيمة في مجتمعه، وهذا ما يحدث فقط مع مرحلة الاستقرار.

المبحث الثاني: الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية لبطء التحول الديموغرافي

الضغط على المصادر الطبيعية:
لا جدال أن التوالد الإنساني لم يعد مسألة تخص الزوجين فحسب، فقد بلغ التطور الديموغرافي مرحلة دقيقة أصبح بموجبه أي ارتفاع لمعدلات الزيادة الطبيعية في أي بقعة من بقاع العلم يؤثر في البقاع المجاورة لها، ولهذا فليس من شك أن الشواهد التي وفرتها التجارب، الدولية والمحلية، في أعقاب المؤتمر الدولي للسكان والتنمية انطوت على استراتيجية وفهم عميقين لأهمية الإنسان

وقابليته في خلق القيمة المضافة، فمع تزايد الإدراك لأهمية الإنسان يلاحظ أن دور العوامل الأخرى في عملية الإنتاج (أرض، عمل ورأسمال) لم يعد يحتل الأهمية السابقة ذاتها، بل أصبحت تكنولوجيا المعلومات، والذكاء أو الإدراك البشري ومستوى المعرفة هي المدخلات الأساسية في الإنتاج. و في هذا السياق توفر بلدان شرق آسيا نموذجاً معاصراً يتناسب والتغيرات المتسارعة في كافة المجالات ونموذجاً يحتذى به إذا ما أرادت البلدان النامية تحقيق نمو اقتصادي مطرد محوره الإنسان(٣).

إن الإنسان الذي يعيش فوق الأرض، هو جزء من البيئة بتأثيره فيها واستغلاله لها أو قيامه بتحسينها، أو إقدامه على الإساءة إليها بتلويثها بالدخان والنفايات والأوبئة، وكذلك فباستطاعتنا أن نعد حالة الكثافة السكانية أو الانفجار السكاني نوعاً من الواقع إذ إن ازدحام السكان له آثاره المتعددة في مجال الاستغلال المكثف للبيئة، كما أن هذا الازدحام قد يؤدي إلى كثرة الدخان والنفايات والأوبئة مما يؤدي بدوره إلى تناقص نقاء البيئة، وإن فقدان الأمن البيئي ينعكس سلباً على حياة السكان ويحددها.

أسلوب تعامل السكان مع البيئة:

يمكن تقسيم البيئة إلى ثلاثة عناصر أساسية هي:

البيئة الطبيعية: وتتكون من أربعة نظم مترابطة ترابطاً وثيقاً هي: الغلاف الجوي، والغلاف المائي، واليابسة والمحيط الجوي، بما تشمله هذه الأنظمة من ماء وهواء وتربة ومعادن، ومصادر للطاقة، بالإضافة إلى النباتات والحيوانات، وهذه جميعها تمثل الموارد التي أتاحها الله سبحانه وتعالى للإنسان كي يحصل منها على مقومات حياته (الغذاء، والكساء، والمأوى).

البيئة البيولوجية: وتشمل الإنسان «الفرد» وأسرته ومجتمعه، وكذلك الكائنات الحية في المحيط الحيوي وتعد البيئة البيولوجية جزءاً من البيئة الطبيعية.

البيئة الاجتماعية: ونقصد بالبيئة الاجتماعية ذلك الإطار من العلاقات الذي يحدد ما هي علاقة حياة الإنسان مع غيره، ذلك الإطار من العلاقات الذي هو الأساس في تنظيم أي جماعة من الجماعات سواء بين أفرادها بعضهم وبعض في بيئة ما، أو بين جماعات متباينة أو متشابهة معاً، وحضارة في بيئات متباعدة، وتؤلف حياته الطويلة بيئة حضارية لكي تساعده في حياته، فعمر الأرض واختراق الأجواء لغزو الفضاء، وعناصر البيئة الحضارية للإنسان تتحدد في جانبين هما:

الأول : الجانب المادي : وهو كل ما استطاع الإنسان أن يصنعه كالمسكن والملبس ووسائل النقل والأدوات والأجهزة التي يستخدمها في حياته اليومية.

الثاني: الجانب غير المادي: فيشمل عقائد الإنسان وعاداته وتقاليده وأفكاره وثقافته وكل ما تنطوي عليه نفس الإنسان من قيم وآداب وعلوم تلقائية كانت أم مكتسبة(٤).

التدهور الاقتصادي:

من هنا نلاحظ أن طبيعة العلاقة بين التغيرات الديموغرافية والنمو الاقتصادي هي علاقة سببية لها أثر استرجاعي، وتندرج تحت مفهوم النظم من حيث إن هناك مدخلات ومخرجات وتتغير الأدوار بين المدخلات والمخرجات مع الزمن، فالشواهد التاريخية المستقاة من تجارب البلدان الصناعية الغربية تشير إلى أن التقدم التكنولوجي وتعاظم تكوين رأس المال قد عملاً على تحفيز النمو الاقتصادي وزيادة الدخل القومي بدوره، وبموجب أربع مراحل تنموية رئيسة عمل الدخل القومي على تحفيز خفض معدلات الخصوبة بشكل متناسب مع نمو الدخل ومع تطور هيكل الإنتاج وهيمنة القطاع الصناعي.

طبيعة العلاقة بين التغيرات الديموغرافية والنمو الاقتصادي هي علاقة سببية لها أثر استرجاعي، وتندرج تحت مفهوم النظم من حيث إن هناك مدخلات ومخرجات وتتغير الأدوار بين المدخلات والمخرجات مع الزمن، فالشواهد التاريخية المستقاة من تجارب البلدان الصناعية الغربية تشير إلى أن التقدم التكنولوجي وتعاظم تكوين رأس المال قد عملاً على تحفيز النمو الاقتصادي وزيادة الدخل القومي

إن اتساع القطاع الصناعي واستيعابه للسكان في سن العمل حفز في حينه على انتقال الأيدي العاملة من القطاعات الاقتصادية الأخرى، خاصة القطاع الزراعي، مؤدياً بذلك إلى تغيير أنماط الخصوبة وسلوكها. أما التجارب المعاصرة فقد وفرت شواهد مختلفة تماماً، حيث إن التغيرات الديموغرافية لم تكن نتيجة للنمو الاقتصادي بقدر ما كانت سبباً

في زيادة تراكم رأس المال من خلال نمو السكان في سن العمل وانخفاض نسبة المنفق عليهم. فقد أدى التقدم الصحي والتعليمي إلى إيجاد مخزون من رأس المال البشري كانت استجابته سريعة لأنماط وتقنيات حديثة في الإنتاج، موظفاً بذلك معارفه في خلق القيمة المضافة، كما حدث في بلدان شرق آسيا(٥).

إن تخصيص جزء كبير من الدخل القومي للاستهلاك يأخذ أشكالاً عدة؛ فعندما يتم تمويل الاستثمار عن طريق الادخار الخاص، فإن الأسر الكبيرة تجد صعوبة في زيادة ادخارها مما يؤدي إلى انخفاض حجم الادخار الكلي، وبالتالي انخفاض مستوى الاستثمار. وعندما تكون الأسرة الكبيرة فقيرة وليست مصدراً للادخار ، فإن ارتفاع الخصوبة يؤدي إلى ضغط اجتماعي لزيادة حصة هذه الأسر من الدخل القومي، وذلك للإبقاء على مستوى معين من الاستهلاك. أما عندما تكون الدولة هي الممولة للاستثمار من خلال الادخار العام فإن ارتفاع معدلات الخصوبة يؤدي إلى زيادة الإنفاق وتباطؤ معدلات الاستثمار. إن الجديد الذي أضافته تجربة بلدان شرق آسيا على أدوات التحليل هو الأثر الاسترجاعي للبعد الديموغرافي وسرعته، ويتمثل ذلك في أن انخفاض أعداد المنفق عليهم يؤدي ألى زيادة في الادخار والاستثمار خاصة في الصحة والتعليم، وهي بدورها تؤدي إلى انخفاض الخصوبة. فما كان سبباً في وقت من الأوقات قد يصبح نتيجة بفعل التغذية الاسترجاعية.

وعند ارتفاع نمو السكان في سن العمل وانخفاض معدلات الإعالة، يظهر بوضوح الأثر الإيجابي لانخفاض معدلات الخصوبة، ممثلاً بزيادة حصة الفرد من مدخلات الإنتاج ورافعاً متوسط دخل الفرد وقد يؤدي الانخفاض المتوقع للخصوبة بالتزامن مع عدد أقل من السكان المنفق عليهم، إلى إمكانيات في نمو متوسط دخل الفرد قد تمتد على مدى خمس وعشرين سنة، خاصة أن التجارب التاريخية تبين أن حدوث هذه العملية في موازاة نمو بطيء لفئة كبار السن تتيح لعدد من الدول – في أوقات متفاوتة ولكن لزمن محدد ـ ظهور الهبّة الديموغرافية(٦).

الاختلال الاجتماعي:

إن لكل حضارة أو تنظيم اجتماعي إفرازات متنوعة تتمثل بالتوترات الداخلية، أو الانحرافات السلوكية لأسباب متعددة، منها: تعدد البناءات الاجتماعية الداخلية وتعدد المعايير والقيم الضابطة للسلوك واختلاف التراكيب النفسية وتعدد المؤثرات ومدى تعرض الفرد إلى ضغوط وعقبات قد يؤدي إلى بعض الانحرافات الفردية أو التوترات الاجتماعية، وتعد المجتمعات الحضرية أكثر إفرازاً لمثل هذه التوترات والانحرافات بسبب تعقد بنيتها الاجتماعية وتعددها ونمو التنظيمات الاجتماعية وتنظيمها، وهي تتطلب انتماء الفرد إلى عدد من التنظيمات المؤسسية والأنساق الاجتماعية وإشغاله مراكز اجتماعية في آنٍ واحد، وهذا يؤدي بدوره إلى نوع من التوتر والصراع، ذلك أن الأدوار الوظيفية التي تتطلبها تلك المراكز تسبب تقاطعاً بين عدد من البدائل السلوكية، الأمر الذي يخلق توترات داخلية أو انحرافات سلوكية تنعكس سلباً على الأداء الوظيفي للنسق الاجتماعي نتيجة عجزه عن التوفيق والمواءمة بين تلك المراكز والأدوار، وإذا صرفنا النظر عما يمكن أن تؤديه تلك الانحرافات أو التوترات من أدوار وظيفية في ضغط تماسك المجتمع أو تدعيم النسق الاجتماعي، سواء كانت تلك الانحرافات واستيعابها يعد مشكلة في حد ذاته، لأنه يهدد بتصعيد تلك التوترات إلى انفجارات لا على مستوى النسق الاجتماعي وحده وإنما قد تمتد آثاره إلى بقية الأنساق الاجتماعية الأخرى وتهدد النظام الاجتماعي والأمن الاجتماعي. ومن المعلوم أن فشل النظام الاجتماعي في الحد من هذه الانحرافات والتعامل معها بشكل إيجابي والعمل الدؤوب في تحقيق التوازن الاجتماعي من خلال تفعيل آليات الضبط الاجتماعي قيمياً ومؤسسياً، يدلل على عجز النسق الاجتماعي عن أداء وظائفه وتحقيق متطلباته الوظيفية التي تربطه بالأنساق الأخرى في المجتمع فتتحول تلك التوترات إلى مشكلات اجتماعية تمتد آثارها إلى بقية الأنساق الاجتماعية فتسود حالة التفكك الاجتماعي في النظام كله(٧).

فالتنظيم الاجتماعي للمجتمعات مسألة حجم، فكلما زاد عدد السكان، اتسع التنظيم وتعدد، وكلما زاد تراكم الثقافة تنوعت وظائف التنظيم، وهذا ينطبق أيضاً على حالات تقسيم العمل، كما أن التنظيم الاجتماعي حين يزداد عدداً تزداد التنظيمات ذات الغرض الواحد، وعندما يحدث تغير اجتماعي يفقد التنظيم المتعدد الوظائف بعض وظائفه وتستقل بها تنظيمات اجتماعية أخرى، فتغير الأسرة مثلاً جعل بعض وظائفها تنتقل إلى أجهزة الدولة أو المؤسسات الأخرى(٨).

ومن التنظيمات الاجتماعية ما عاش مئات من السنين، دون أن يفقد وظائفه المتعددة وخاصة ما كانت لها صفة العمومية في ثقافات متعددة، وهذه التنظيمات نطلق عليها اسم التنظيمات الاجتماعية الكبرى،

وعلى الرغم من تعدد أنماط التنظيم الاجتماعي بحسب الزمن والوظائف إلا أن كل تنظيم مهما تدرج من النظام ذي الوظائف الثابتة نسبياً إلى المنظمة ذات الأغراض المحددة والأقل ثباتاً لابد أن ينطوي على مجموعة من المكونات الضرورية تعتبر في واقع الأمر مظاهر ملازمة للتنظيم الاجتماعي.

تركز الحياة الاجتماعية بالضرورة على شيء من التنظيم وإن كل تنظيم يتضمن بالضرورة نوعاً من الضبط، لقد أشار إلى ذلك ابن خلدون حين أكد أن العمران البشري لا بد له من سياسة ينتظم بها أمره، وبعامة، يمكن القول إن كل ما ساعد على امتثال الأفراد لقواعد وأنماط السلوك والمعايير والقيم السائدة في المجتمع يدخل في موضوع الضبط الاجتماعي، حيث إن الأمن الاجتماعي في أبسط معانيه هو حماية الأفراد والجماعات والمنظمات من التهديدات التي تتعرض لها بسبب تناقض الأحكام والضوابط الاجتماعية وتحلل القيم والمثل الحضارية(٩).

إن حالة انعدام الأمن الاجتماعي تعني الانفصال بين الأهداف الثقافية والوسائل المتبعة للوصول إليها، وفي هذه الحالة تفقد المعايير الاجتماعية قدرتها على ضبط سلوك الأفراد والجماعات، كما أن القيم هي الأخرى تفقد سلطتها في تحديد تصرفات الأفراد. إن حالة فقدان المعايير قوتها الإلزامية بوصفها أداة للضبط الاجتماعي هي حالة اجتماعية تتميز بالتخبط وانعدام الأمن، وقد سماها دوركهايم «الفوضى المعيارية، الأنومي اللامعيارية»(١٠)، وبعامة يمكن القول إن المجتمع الذي يتوفر فيه الأمن الاجتماعي، يكون أفراده ممتثلين للقيم والمعايير الثقافية، والتماسك الاجتماعي في أعلى حالاته، وهناك توافق في الوسائل والأهداف التي يسعى المجتمع إليها.

إن لكل حضارة أو تنظيم اجتماعي إفرازات متنوعة تتمثل بالتوترات الداخلية، أو الانحرافات السلوكية لأسباب متعددة، منها: تعدد البناءات الاجتماعية الداخلية وتعدد المعايير والقيم الضابطة للسلوك واختلاف التراكيب النفسية وتعدد المؤثرات ومدى تعرض الفرد إلى ضغوط وعقبات قد يؤدي إلى بعض الانحرافات الفردية أو التوترات الاجتماعية

الخلاصة:

إن المسألة السكانية كانت موضع اهتمام العلماء والفلاسفة منذ أن وجدت المجتمعات، فأي فكر كان إنما هدفه تحقيق مستوى أفضل من الحياة للعنصر البشري. لقد وجه الفلاسفة القدماء عنايتهم لأمور السكان من حيث شؤون حياتهم المعاشية وتنظيم العلاقات بينهم وبين الحكام، ويمكن القول إن معظم النظريات الفلسفية والسياسية استهدفت السكان في المجتمع، وإن تلك الدراسات تميل للطابع الشخصي ولروح المفكر ولظروف عصره ولم تأخذ الطابع الوضعي التحليلي، وإنما كانت أفكاراً لتحسين وتطور المعارف الإنسانية. كان لا بد أن تساير الأفكار السكانية ما أحرزته العلوم من تقدم، وبهذا ظهرت النظريات السكانية. والتي هي امتداد للأفكار القديمة. ويقصد بنظرية السكان (أنها محاولة لتفهم مجموعة العوامل المهمة التي تحدد النمو السكاني، وتفسير ديناميكية النمو السكاني). ونظرية التحول الديموغرافي تعدّ أهم النظريات السكانية في إفرازاتها على الواقع السكاني والاجتماعي.

المصـادر

1) أمين هويدي، الأمن العربي في مواجهة الأمن الإسرائيلي، دار الطليعة، بيروت، 1975.
2) بتول شكري، الترابط بين السكان والتنمية والفقر على صعيد الاقتصاد الكلي، المنتدى العربي للسكان 19/11/2004 بيروت.
3) السيد عبد العاطي السيد، الإنسان والبيئة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1984.
4) علي لبيب، جغرافية السكان الثابت والمحول، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2004.
5) فايز محمد العيسوي، أسس جغرافية السكان، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، 2003.
6) كامل جاسم المراياتي، مفهوم الأمن الاجتماعي في الفكر السيكولوجي، ندوة الأمن الاجتماعي، بيت الحكمة، بغداد، 1997: ص17.
7) محمد عاطف غيث، دراسات في علم الاجتماع، مركز الكتب الثقافية، بيروت، 1985.
8) مزاحم جاسم العاني، دور مؤسسات الضبط في الأمن الاجتماعي، ندوة بيت الحكمة، بغداد، 1997.
9) UN-ESCWA Sustainable Human Development under Globalization: The Arab Challenge, A.A. Kubursi,1999.p;45

الهوامـش:

(١) علي لبيب، جغرافية السكان الثابت والمحول، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤، ص١١٢.
(٢) فايز محمد العيسوي، أسس جغرافية السكان، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ٢٠٠٣، ١٧٢.
(٣ UN_ESCWA Sustainable Human Development under Globalization : The Arab Challenge, A.A. Kubursi,1999.p;45
(٤) السيد عبد العاطي السيد، الإنسان والبيئة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨، ص١٢٨.
(٥) بتول شكري، الترابط بين السكان والتنمية والفقر على صعيد الاقتصاد الكلي، المنتدى العربي للسكان ١٩/١١/٢٠٠٤ بيروت، ص٢٤.
(٦) المصدر نفسه، ص٣٢.
(٧) كامل جاسم المراياتي، مفهوم الأمن الاجتماعي في الفكر السيكولوجي، ندوة الأمن الاجتماعي، بيت الحكمة، بغداد، ١٩٩٧: ص١٧.
(٨) محمد عاطف غيث، دراسات في علم الاجتماع، مركز الكتب الثقافية، بيروت، ١٩٨٥.ص٤١.
(٩) أمين هويدي، الأمن العربي في مواجهة الأمن الإسرائيلي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٥، ص٤٥.
(١٠) مزاحم جاسم العاني، دور مؤسسات الضبط في الأمن الاجتماعي، ندوة بيت الحكمة، بغداد، ١٩٩٧. ص١٣٨.

بين الرياضيات واللغة

روابط محكومة بالمنطق والتوازن

د. أبو بكر خالد سعد الله

يسود الاعتقاد بأن من يدرس العلوم عامة، والرياضيات خاصة، لا حاجة به للتعمق في غياهب اللغة، والإلمام بقواعد النحو، والتحكم في أسلوب الكتابة، بل يتباهى بعض العلميين بجهلهم في موضوع اللغة ومكوناتها، موهمين المستمع إليهم بأنه كلما زاد الجهل باللغة زاد الإلمام بالعلوم! وهذا رأي مردود على أهله إذ يرى غيرهم ممن لهم باع طويل في البحث الرياضي عكس ذلك الرأي تماماً. دعنا نناقش هذا الموضوع، علّنا نبرز بعض الروابط التي تصل الرياضيات واللغة.

من آراء أهل الاختصاص

قبل نصف قرن نادى العالم المصري الشهير علي مصطفى عطية مشرّفه (١٨٩٨–١٩٥٠) بضرورة تبسيط كل جديد في المجال العلمي للمواطن العادي حتى يكون على إحاطة كاملة بما يحدث من تطوّر علمي. وفي هذا السياق وجّه مشرّفه كلامه إلى زملائه العلميين قائلاً: «من الأمور التي تؤخذ على العلماء أنهم لا يحسنون صناعة الكلام؛ ذلك أنهم يتوخّون عادة الدقة في التعبير ويفضّلون أن يبتعدوا عن طرائق البديع والبيان».

وفي مطلع القرن الحادي والعشرين برز الرياضي الفرنسي لورنت لافورغ Lafforgue الذي حاز عام ٢٠٠٢ ميدالية فيلدز في الرياضيات (المعادلة لجائزة نوبل)، وتميّز بموقفه في ربط مسألة التحكم في اللغة بالنبوغ في الرياضيات؛ ففي محاضرة بعنوان: «الدراسات الكلاسيكية وحرية الفكر» ألقاها لورنت لافورغ في جامعة السوربون أمام أعضاء إحدى الجمعيات المدافعة عن اللغة الفرنسية يوم ١٢ مارس ٢٠٠٥، تساءل عما إذا كان التحكم في العلوم مرتبطا بالتحكم في اللغة؟

هيا نلق نظرة على ما يراه هذا العالم الكبير من روابط بين العلوم واللغة والآداب، فبعد أن أوضح أن المدرسة الفرنسية في خطر، قال: «وليس لنا بد، إذا ما أردنا إنقاذها وتصحيحها، سوى أن يشكل رجال الأدب والعلم جبهة مشتركة».

ويعتقد لافورغ أنه مهما بلغت درجة مأساة وضعية تدريس الرياضيات والعلوم «فإن المأساة أعظم بالنسبة للآداب». ويواصل القول إن الأمر يتعلق «بالحرية التي تخوّل للإنسان القدرة على التفكير بذاته. ذلك أني أعتقد بأن عدم تلقين اللغة بشكل صحيح وعدم تغذية الفكر بالاحتكاك بكبار كتّاب الماضي هي أسوأ من المُصادرَة : إنها تعني منع تكوين الفكر ذاته، وهي تعني رفض تزويد الأجيال الصاعدة بأدوات الحرية الفكرية وحرية العقل».

وقد عبّر المحاضر عن حساسيته لمسألة اللغة، موضحاً أن الرياضيات تقوم على قواعد منطقية كما وضعها أرسطو، أي على شكل من أشكال القواعد اللغوية، ليست بالضبط تلك القواعد التي تتحكم في النص الأدبي، بل هي قبل كل شيء قواعد وضع الجمل. والرياضيات - مهما بلغ تقدمها - تتمثّل دائماً في صياغة «جمل بسيطة» ترتّب الواحدة منها تلو الأخرى، وهي جمل «يجب عليها احترام نفس القواعد الأولية. وبدون تلك القواعد، وبدون تلك الضوابط اللغوية لا تكون هناك رياضيات»!!

من المعلوم أن الرياضيات تقوم على فنّ التحكم في قواعد المنطق والوصل بينها بمرونة، وتقوم أيضاً على المهارة المكتسبة من الممارسة المتمثلة في تحويل أشكال الاستدلال. وتعتمد الرياضيات كذلك على فنّ التركيب. فكل نصّ رياضي له نقطة انطلاق يواصل بعدها مساره نحو هدف منشود باتباع مسالك تتماشى مع ذلك الهدف... وهي «مسالك يمكن أن يتباعد بعضها عن بعض لتلتقي بعد ذلك أو تتقاطع أو تتفرع قبل أن تؤول مجتمعةً نحو هدفها». وبدون المقدرة على تنظيم الاستدلال وترجمته في نص لغوي ليقرأ من قِبل آخرين «فليس هناك رياضيات بالمعنى المتداول لدى الرياضيين».

يلاحظ لافورغ أن المدرسة اليوم «تهمل القواعد اللغوية... وتهمل بشكل تلقائي تعلم تصريف الأفعال، ولا تبالي بتعلم اللغة المكتوبة والتمارين الأساسية في الإنشاء والمقالة، ولا تعير اهتماماً لتعلم المفردات والقواعد الإملائية. إني أعتبر كل هذه المسائل أساسية بوصفها تشكل قسطاً معتبراً من مكوّنات رجل الرياضيات أو رجل العلم». لماذا؟ «لأن تلقين المنطق ومرونة الاستدلال يتمّان عبر اللغة الطبيعية».

ثم ألحّ على الفائدة الكبيرة التي يجنيها رجال العلم من جرّاء إتقان تعلم اللغة معتبراً أن حرية الفكر تبدأ بالقواعد اللغوية: «تحرير الفكر يبدأ بالتحكم في تصريف الأفعال التي تحفظ عن ظهر قلب، وتبدأ حرية التفكير بالتحكم في قواعد اللغة المكتوبة وفي المفردات، وبالتحكم الجيّد في القواعد الإملائية».

ومن مشاهير النقاد اللاذعين في عالم الرياضيات اليوم الدكتور ديديي نوردون Nordon ، أستاذ الرياضيات بجامعة بوردو الفرنسية؛ فهو يرى مثلاً أنه يجب على الثقافة أن تمنح للفرد أدوات التعبير عن حريته بالشكل الأنسب. وبطبيعة الحال فهذا يتطلب الإلمام بكميّة من المعارف. غير أن التعبير عن الحرية لا يقتصر على التلقائية: ما هي المعارف الضرورية؟ وما هي المعارف غير الضرورية؟ إنه سؤال صعب. وهنا نجد لدى نوردون رأياً مثيراً وناقداً: إن الرياضيات لا تشكّل معارف ضرورية على الرغم من وجوب توفير الإمكانات اللازمة ليتعلمها الطفل من دون أن يفرض عليه ذلك. فهناك أناس لا يهتمون بالرياضيات ولا يشعرون برغبة في تعلمها ولا بحاجة إليها ... فلماذا نفرض عليهم تعلمها؟!!

ويوضح نوردون موقفه المثير، فيعلن أن هناك غلوّاً في القول بأن للرياضيات مزايا من شأنها أن تساعد الفرد على اكتساب قدرات فكرية، مثل المنطق السليم والحجة الدامغة والقدرة على التجريد واكتساب الفكر الناقد؛ فلماذا لا ينطبق ذلك على اللغة دون الرياضيات؟! ولذا ينبغي ـ حسب نوردون ـ إعادة النظر في العديد من الأحكام والآراء بخصوص الرياضيات وشأنها في المجتمع، ويقتضي الأمر أن يقدّم الرياضيون بعض التنازلات منها:

– قبول الفكرة القائلة بأن للرياضيات معنى آخر يختلف عن ذلك الذي يعطيه لها الرياضيون.

– التسليم بأن النظريات التي يتغنون ببراهينها وصدق نتائجها هي نظريات تحمل نصيباً من النسبية ومن ثم فهي قابلة للنقاش.

– التسليم بأن رأي رجل الشارع ليس أقل شرعيةً من رأي الرياضي.

– ينبغي التخلّي عن فكرة «اليقين» التي ما زالت تحيط بالرياضيات.

تلك لمحة عن مواقف بعض المختصين في الرياضيات، ومن المؤكد أن هناك آراء مخالفة لما أوردناه آنفاً، ترى أن الرياضيات فوق الجميع، وأن دور اللغة في هذا الحقل دور ثانوي... غير أن المتمعّن في هذه المسألة سيدرك أن الأمر يتعلق هنا برأي لا يرتكز على ما يمكن التسليم بصلاحيته.

عبء الرياضيات

والواقع أن الناس جميعاً (باستثناء الدكتور ديديي نوردون) يُلْقون على عاتق الرياضيات عبئاً ثقيلاً في تكوين المتعلم، ومن ثمّ وجب في نظرهم الاعتناء بتدريسها. فعندما نتفحص مناهج الرياضيات في الكتب المدرسية والتعليمات الواردة فيها منذ مطلع القرن العشرين في مختلف البلدان المتقدمة، مثل إنجلترا وفرنسا والولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي (سابقاً) وألمانيا (في عهد النازية وما بعده)، وكذا في اليونسكو، نلاحظ اتفاقا على جملة من العوامل المشتركة. وهذه بعض الإشارات إلى ما يُطلب من الرياضيات في تلك البلدان والهيئات:

ـ تزيد في شدة الانفعالات العاطفية وجلب المتعة الذهنية.

ـ تطور الفكر وتولّد طرق تفكير منطقية أخرى.

ـ تيسّر دراسة العلوم المختلفة.

ـ تسهل النجاح في مختلف الامتحانات والاختبارات.

ـ تزود الناس بأدوات تفكير سهلة الاستعمال.

ـ تقدم مثالاً جميلاً ومفيداً حول المثالية المنطقية للعقول الفلسفية.

ـ تلقّن الناس الأهمية البالغة التي يكتسيها التفكير الشخصي والتأمل.

ـ تحفز على احترام النفس.

ـ تزيد الثقة بالنفس، وفي تقبّل المسؤوليات.
ـ تنمي الانضباط الذاتي.

ـ تحفز على احترام الآخرين والقدرة على التعاون معهم.

ـ تدعم المثابرة، لاسيما في البحث عن حل المسائل.

ـ تنمي دقة الملاحظة.

ـ تحسن سبل التأويل.

ـ تعزّز سلامة الإيصال.

وإن كانت للرياضيات كل هذه الأعباء فكيف لا ترتكز في تأدية مهمتها على أشياء كثيرة، أبرزها اللغة؟! وكيف يكون في هذه الحال دور القواعد اللغوية والتحكم فيها ثانوياً؟!
ثم إنه لا شك أن الرابط الموجود بين اللغة والرياضيات يعطي قوة لهذه الأخيرة. والملاحظ أن لغة الرياضيات تتميّز بطابع خاص في التواصل سواء بين الرياضيين أنفسهم، أو بينهم وبين غيرهم من فئات المجتمع. وليس سراً أن هذه اللغة أثّرت تأثيراً كبيراً في كل مجالات الحياة في عصرنا الراهن الذي يعتمد على الوسائل التقانية، والتي تعتمد بدورها على الرياضيات بكل حقولها.
وعلى الرغم من أن اللغة تميل بشكل متزايد إلى التواصل بالصيغة الشفوية فإن الرياضيات



ابن سينا

ما زالت صامدة أمام هذه الظاهرة، ويركّز أهلها على التواصل عبر النصّ المكتوب. فهل يشكل ذلك وجهاً من أوجه الصعوبة التي يراها الناس في الرياضيات العاجزة عن التواصل الشفوي؟ الواقع أن الرياضيات تفضل النص المكتوب توخّياً لدقة المضمون وسلامة تبليغ الأفكار. وفي هذا السياق لا بد من ملاحظة أن لغة الرياضيات لغة متعددة الأوجه، فهناك:
ـ لغة الرياضيات المكتوبة : وهي تتضمن بوجه خاص رموزاً دقيقة ورسومات وأشكالاً إضافة إلى اللغة العادية التي يتواصل بها الناس.
ـ لغة الرياضيات الشفوية : وهي تتطلب إدراك المستمع لطريقة قراءة ونطق الرموز والعلاقات التي تمزج بين الأرقام والحروف الأبجدية وتلك الرموز. ولذلك فلا يمكن عموماً الاستغناء عن النص المكتوب حتى عند التعبير عن الأفكار الرياضية شفوياً.
ـ لغة الرياضيات لغة أجنبية : تعتبر لغة الرياضيات لغة أجنبية، بمعنى أننا لا نتواصل بها في الشارع والسوق والمنزل، ولهذا فهي صعبة لأنها بعيدة عن اللغة الأم. ومن هذا المنظور فإنه علينا ألا نؤخر تعلمها، لأننا بقدر ما نتأخر في تعلم لغة أجنبية، تزداد صعوبة تعلمها.
ـ لغة الرياضيات لغة حية أم ميتة؟ : يقول البعض إن لغة الرياضيات لغة ميتة لأننا لا نستعملها خارج مكان معيّن (المؤسسات التعليمية وهيئات البحث)، ثم من لا يزال يجري عمليات الضرب والقسمة المعقدة ذهنياً أو يدوياً؟ فتلك العمليات أصبحت «لغة ميتة» عوضتها الآلة الحاسبة الحديثة. وما قولك في تعلم موضوعات رياضية لا صلة لها بحياة المتعلم، ولا يرى الفائدة منها... أليست موضوعات «ميتة»؟ وبالمقابل، كيف نصدر هذا الحكم على لغة الرياضيات وهي اللغة الحيّة التي تكتب بها يومياً مئات الأبحاث الأصيلة وتصدر بها سنوياً آلاف الكتب في مختلف دور النشر عبر العالم؟!
ـ لغة الرياضيات لغة مجردة : يغلب على الرياضيات ومصطلحاتها التجريد. فعلى سبيل المثال، إذا ما أشار رياضيون إلى مفهوم «الفضاء» فهم قد لا يعنون به الفضاء الثلاثي الأبعاد الذي نعيش في كنفه، بل ربما يعنون الفضاء (المستقيم) الوحيد البعد، أو المستوي (المسطح) الثنائي البعد ... وكثيراً ما يعنون به فضاءً ذا بعدٍ مجهول، قد يساوي ألفاً أو مليوناً، بل قد يكون غير منتهي البعد!

وخلاصة القول أن هؤلاء يرون علاقة وثيقة قائمة بين الرياضيات واللغة، ذلك أنه مهما اختلفت الآراء فهي تعترف بأن اللغة وعاء للعلم. ومن ثمّ فهي تمثل العنصر الأساسي في عمليات التأمل والتفكير في كل حقول المعرفة والتعبير عنها. والواضح أن للغة والرياضيات عواملَ مشتركة كثيرة إذ لا

يمكن فصل اللغة عن الفكر، ولا فصل الفكر عن الرياضيات، ويذهب البعض إلى تشبيه رابط اللغة بالفكر بعلاقة الأرقام بالحساب، ورابط الفكر بالرياضيات بعلاقة الحساب بالرياضيات.

ومن العوامل المشتركة أن كلاً من اللغة والرياضيات يساعد الفرد على استخلاص معايير يبني عليها أحكامه ويهذب من خلالها ذوقه. كما أن كليهما يؤدي إلى الاستمتاع الحسي والاجتماعي والفكري. ثمّ إن علاقة الرياضيات باللغة تمتد إلى الشعر، ليس بسبب استخدام الرياضيات في دراسة قواعد العروض كما جاء في بعض المؤلفات الحديثة بل في استخدامهما الرمز والتجريد عوض الألفاظ المتداولة بين عامة الناس. ومن هذا المنظور فالرمز الذي يقوم عليه عماد الشعر والرمز المعبّر عن كتلة من المعلومات في الرياضيات يمثلان عنصراً مشتركاً بينهما. كما أن التخيّل الذي يسود في كل أعمال الرياضيين يلتقي مع التخيّل الذي يهيم فيه الشعراء.

ألا ترى بعد كل ذلك أن دقة مضمون النص المعبّر عن الأفكار الرياضية تتطلب قوة التحكم في الألفاظ وفي الربط بينها ربطاً يخضع خضوعاً تاماً للقواعد اللغوية؟ ألا ينبغي التريث قبل إصدار الحكم على صعوبة الفصل بين الرياضيات واللغة؟ ألا يدعونا الوضع الراهن إلى التنسيق بين رجالات اللغة ورجالات الرياضيات حتى نصمّم مناهج تعليمية ناجحة؟ لا شك أن القارئ قد أدرك منحى إجابتنا عن كل تلك التساؤلات.

مكانة اللغة عند أسلافنا

عندما نتصفح كتابات علماء العرب والمسلمين في مجال الرياضيات والعلوم



ابن الهيثم

الأخرى فإننا نادراً ما نجد مؤلفات سيئة الأسلوب أو ركيكة اللغة. فقد كان جلّ هؤلاء العلماء يتحكمون في قواعد اللغة تحكماً كاملاً، وكان أسلوبهم يمزج بين العلم والأدب. ذلك مثلاً حالُ أسلوب واضع علم الجبر، الخوارزمي (ت: ٢٣٢هـ/٨٤٦م) في كتابه «الجبر والمقابلة»، كما أن البيروني (ت: ٤٠٠هـ/١٠٨٤م) يتفق مع الخوارزمي في هذا الباب في كل ما كتب حول العلوم المختلفة.

وقد حذا حذو هؤلاء ابن سينا (٣٧٠هـ/٩٨٠م–٤٢٨هـ/١٠٣٧م) في الطب، والسموأل المغربي (٥٢٤هـ/١١٣٠م – ٥٧٠هـ/١١٧٥م) في الجبر، وابن الهيثم (٣٥٤هـ/٩٥٥م–٤٣١هـ/١٠٤٠م) في البصريات، وأبو حنيفة الدينوري (ت: ٢٨٢هـ/٨٩٥م) في النبات، والإخوة بنو موسى (ق. ٣هـ/٩م) في الميكانيكا، والبتاني (٢٤٤هـ/٨٥٨م–٣١٧هـ/٩٢٩م) في الفلك، وثابت بن قرة (ت: ٢٨٨هـ/٩٠٠م) في علوم شتى، ونصير الدين الطوسي (٥٩٤هـ/١٢٠١م٦٧٢–هـ/١٢٧٤) في الرياضيات وغيرها، والبوزجاني (٣٢٨هـ/٩٤٠م٣٧٦–هـ/٩٨٦م) في علم المثلثات، وابن ماجد (نحو ٨٣٠هـ/١٤٢٦م–ت. بعد ٩٣٣هـ/١٥٢٧م) في علم البحار، وعمر الخيام (٤٣٦هـ/١٠٤٤م٥١٧–هـ/١١٢٣م) في الهندسة. وما هذه الأسماء إلا عينة ممن كانوا يتقنون في آن واحد علم اللغة والعلوم التي اختصوا فيها.

فما قول القارئ في سلامة ودقة وسلاسة اللغة في العينة التالية من النصوص العلمية:

هذا القانون الأول للحركة الذي ينسبه الغربيون إلى نيوتن (١٠٥١هـ/١٦٤٢م–١١٤٠هـ/١٧٢٧م) رغم أن ابن سينا (٣٧٠هـ/٩٨٠م – ٤٢٨–هـ/١٠٣٧م) سبقه في ذلك ووصفه في العبارات التالية : «إنك لتعلم أن الجسم إذا خُلِّي وطباعه، ولم يَعْرِضْ له من خارج تأثيرٌ غريبٌ، لم يكن له بُدٌّ من موضع معيَّن وشكل معيَّن، فإن في طباعه مبدأ استيجاب ذلك، وليست المعاوقة للجسم بما هو جسم، بل بمعنى فيه يطلب البقاء على حاله».

هذا القانون الثاني للحركة الذي ينسب أيضاً إلى نيوتن في الغرب رغم أن ابن ملكا البغدادي (٤٨٠هـ/١٠٨٧م – ٥٦٠–هـ/١١٦٤م) قد سبقه وقدمه في العبارات التالية: «وكل حركة ففي زمان لا محالة، فالقوة الأشدُّ تُحرِّك أسرع وفي زمن أقصر... فكلّما اشتدّت القوّة ازدادت السرعة فقصر الزمان، فإذا لم تتناهَ الشدّة لم تتناهَ السرعة، وفي ذلك تصير الحركة في غير زمان أشدّ؛ لأن سلب الزمان في السرعة نهاية ما للشدّة». ثم يوضح : «تزداد السرعة عند اشتداد القوّة، فكلما زادت قوّة الدفع زادت سرعة الجسم المتحرِّك، وقصر الزمن لقطع المسافة المحدّدة».

وهذا القانون الثالث للحركة الذي ينسب إلى نيوتن رغم أن ابن الهيثم (٣٥٤هـ/٩٥٥م–٤٣١هـ/١٠٤٠م) سبقه إليه ونصّ عليه كما يلي: «المتحرِّك إذا لقي في حركته مانعاً يمانعه، وكانت القوة المحرِّكة له باقية فيه عند لقائه الممانع، فإنه يرجع من حيث كان في الجهة التي منها تحرّك، وتكون قوّة حركته في الرجوع بحسب قوّة الحركة التي كان تحرّك بها الأوّل، وبحسب قوّة الممانعة».

أما السموأل المغربي (٥٢٤هـ/١١٣٠م–٥٧٠هـ/١١٧٥م) فهو صاحب نتائج أصيلة في الجبر لم يسبقه إليها أحد وضعها في كتابه «الباهر في الجبر». وقد جاءت في مقدمة هذا الكتاب العبارات التالية التي يدرك منها القارئ مدى تحكم المؤلف في اللغة إلى جانب براعته في الرياضيات :

«هذا الكتاب الذي جمعنا فيه أصول صناعة الجبر والمقابلة، وبرهنّا منها على ما لم نجد أحداً برهن عليه، وكملنا بما أودعناه من الأعمال المبتكرة والأشكال المبتدعة ما كان في أيدي الناس من هذه الصناعة، وعلّلنا فيه ما زعم فيثاغورس أنه أدركه بطريق الوحي، وجئنا به صفواً منزهاً من التمويهات والشوائب، لم نخلط كلامنا بكلام من تقدمَنا، لكنّا نسبنا إلى أقدم من نقل ذلك عنه، وقسمناه إلى أربع مقالات تنفرد كلٌ واحدة منها بمعنى، فمهّدنا في المقالة الأولى الطريق إلى التصرّف في المجهولات بجميع الأدوات الحسابية كما يتصرّف الحاسب في المعلومات...».

هذا، وذهب بعض علماء العرب، بعد التحكم في مقاليد النثر، إلى الاهتمام بكتابة الشعر. فمنهم من كتب أبياتاً في مناسبات مختلفة، ومنهم من كتب أراجيز طويلة تحمل قواعد رياضية دقيقة. ومن أشهر تلك الأراجيز نذكر:

ـ الأرجوزة الياسمينية لابن الياسمين (ت: ٦٠١هـ/١٢٠٤م) : وهي تقع في ٥٤ بيتاً وتناولت موضوع الجبر والمقابلة.

ـ أرجوزة «الإكسير المُبتغى من صنعة التكسير» لابن ليون التجيبي (ت. ٧٥٠هـ/١٣٤٦م)، تقع في ٢٠٣ أبيات، وتناولت موضوع الهندسة.

ـ منظومة «المُقنع» لابن الهائم المصري المقدسي (٧٥٣هـ/١٣٥٢م–٨١٥هـ/١٤١٢م) : وهي تقع في ٥٩ بيتاً، وتناولت أيضاً الجبر.

ـ أرجوزة «منية الحساب» لمحمد بن غازي المكناسي (٨٥٨هـ/١٤٥٦م–٩١٩هـ/١٥١٣م).

ـ أرجوزة البقاعي الشافعي (ت: ٨٨٥هـ/١٤٨٠م): تناولت الحساب والهندسة.

ـ أرجوزة «اللباب في أصول الحساب» لجمال الدين محمد الحضرمي(ت: ٩٣٠هـ/١٥٢٣م).

تلك إطلالة على روابط تجمع اللغة بالرياضيات، ولا شك أن التعمّق في هذا الموضوع سيكشف عن روابط أخرى بينهما، وكذا بين اللغة ومختلف العلوم. ومن ثمّ فالحال يدعو أهل اللغة والمختصين في مختلف حقول المعرفة إلى تكثيف الجهد والتقارب من أجل خدمة المجتمع العربي لغوياً وعلمياً.

أهم المراجع

١) الأميري، أحمد البراء: كيف نفكر بدون لغة، مجلة المعرفة، الرياض، عدد ٦٥، ٢٠٠٠.

٢) السموأل المغربي : الباهر في الجبر، تحقيق صلاح أحمد ورشدي راشد، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٢.

٣) حركات، مصطفى : اللسانيات العربية والعروض، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٧.

٤) سعد الله، أبو بكر خالد : عَالم الرياضيات، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٥.

٥) قدري حافظ طوقان، تراث العرب العلمي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ودار الشروق، بيروت، (بدون تاريخ، صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٤١).

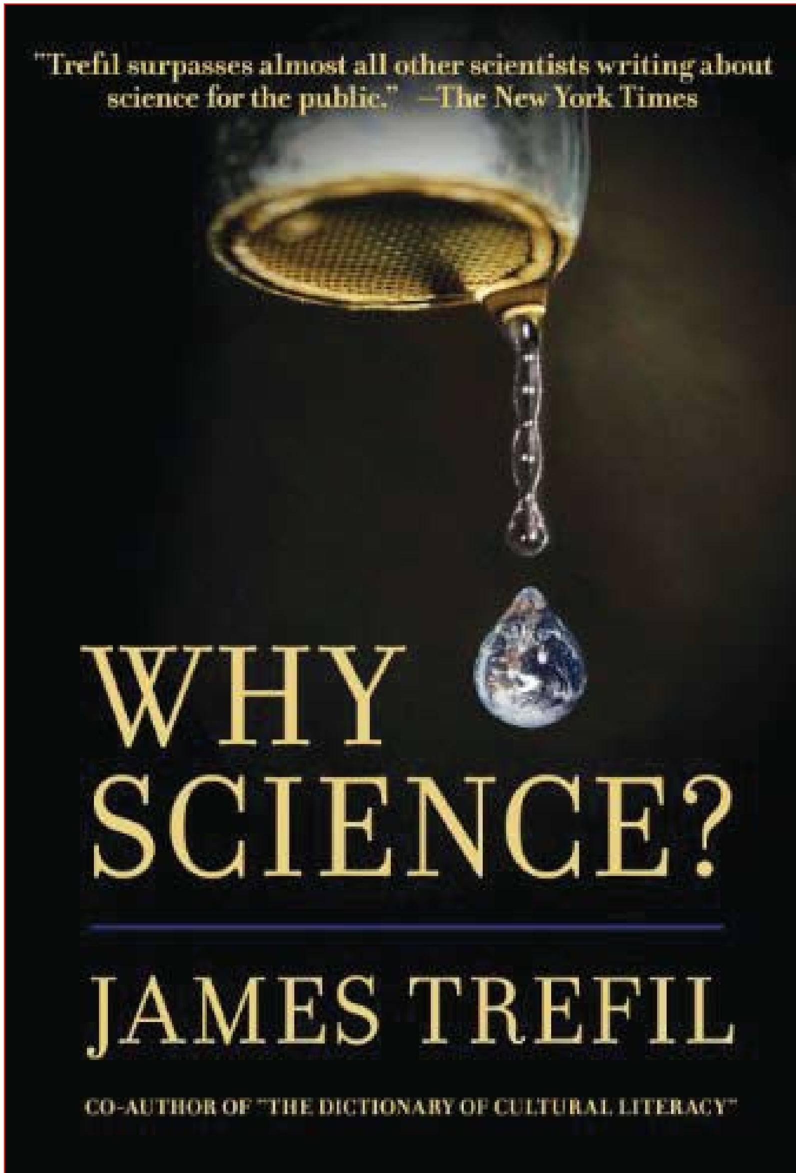
٦) Nordon, Didier : Les mathématiques pures n›existent pas! Actes Sud, Paris, 1993

٧) موقع لورنت لافورغ على شبكة الإنترنت : www.ihes.fr/~lafforgue

لماذا العلم؟

جدوى الثقافة العلمية في عصر العلم

د. محمد فتحي فرج



يرجع الفضل الأول، في التنويه بمشكلة الفصل بين الثقافتين: الثقافة العلمية من ناحية والثقافة الأدبية أو الإنسانية من ناحية أخرى، وضرورة القضاء على الفجوة الكائنة بينهما، إلى العالم والروائي الإنجليزي تشارلز بيرسي سنو C. P. Snow في بداية النصف الثاني من القرن العشرين (١٩٥٩). وقد ظهرت منذ ذلك التاريخ عدة اجتهادات تتناول هذا الموضوع، كان آخرها كتاب ظهر مؤخراً في الولايات المتحدة تحت عنوان: «لماذا العلم؟».

ظهر الكتاب في لغته الأصلية (الإنجليزية) عام ٢٠٠٨ تحت عنوان: ?Why Science، وهو من تأليف «جيمس تريفيل» James Trefil أستاذ الفيزياء بجامعة «جورج ماسون» الأمريكية عن دار النشر الأمريكية Teachers College Press & NSTA Press.

وقد قام بترجمته المترجم المعروف الأستاذ شوقي جلال، عضو لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة في مصر منذ عام ١٩٨٩، والذي ترجم لسلسلة «عالم المعرفة» الكويتية عدداً آخر من الكتب، فضلاً عن مُترجماته في مركز الترجمة التابع لوزارة الثقافة بمصر.

وقد صدر الكتاب عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، ضمن سلسلة «عالم المعرفة» العدد رقم ٣٧٢. وقد آثر المُترجِمُ أن يضع مقدمة موجزة لهذا الكتاب وهو نادراً ما يفعل ذلك، وهي بمثابة صرخة مدوية لرفض الوضع الثقافي والعلمي والتعليمي الراهن في العالم العربي؛ ولذلك فقد جاءت بعنوان «غربة العلم والمستقبل في حياتنا»، فنراه هو الآخر يتساءل: لماذا العلم؟ ثم يضيف

إليه عدة تساؤلات لا تقل أهمية وكشفاً لأوضاعنا التي لا ترضي أحداً من العقلاء، ومنها: لماذا الفهم المعرفي العلمي؟ ولماذا الإنجاز البحثي العلمي ضرورة حياة؟ ولماذا الثقافة العلمية كثقافة عامة؟ لماذا محو الأمية العلمية؟ ثم يعلق على التساؤل الأخير بقوله: وهذا هو ما نراه السؤال الأكثر إلحاحاً ودلالة في مجتمعات عجزت عن أن تمحو بالكامل الأمية الأبجدية لشعوبها. فضلاً عن ضرورة محو الأمية العلمية والأمية الحاسوبية أو الرقمية.

ثم يقول الأستاذ جلال: ليس العلم مجرد اكتساب معلومات علمية أو حيازة ذهنية لمعلومات وحيازة مادية لتقنيات، ولكن العلم الذي يمثل الآن روح العصر، هو منهج في فهم ودراسة الواقع اعتماداً على العقل الناقد بهدف التدخل التجريبي للتغيير... إنه ليس معارف متفرقة، بل هو منهج موظف في خدمة بنية المجتمع، يعمل على تماسكها واطراد تقدمها، ومواجهة تحدياتها ورسم معالم مستقبلها. ولهذا هو مؤسسة اجتماعية وعنصر حضاري، أو قل هو ركيزة البناء الحضاري. فروح العصر هو المعرفة العلمية النسقية التي هي نمط خاص من علاقة الوجود الإنساني بالطبيعة وبالنفس وبالمجتمع.. وصياغة القوانين العامة الكاشفة لاطراد الظواهر وتحولاتها، والإجابة عن السبب والكيف، والقدرة على التنبؤ والإفادة العلمية بذلك في الحياة الاجتماعية، وتلك من أهم وظائف وأهداف العلم الحقيقية في المجتمع. وقد يتبادر إلى الذهن سؤال حول المُسْتَهدَفين من تأليف الكاتب لهذا العمل. وقد كفانا المؤلف نفسه البحث عن إجابة لهذا السؤال، فذكر أنه يستهدف كل امرئ معنيّ بتعلم العلم، لاسيما أولئك المشتغلين بتخطيط تجربة تعلم



جيمس تريفيل James Trefil

العلم للأغلبية العظمى من الطلاب، الذين لا يعتزمون مواصلة دراسة العلم والتكنولوجيا لمستقبلهم العلمي، وهو يؤكد هنا على القطاعات التي لا تتخذ من العلم مهنة أو وظيفة.

وفي تصديره للكتاب، حرص المؤلف على تقديم تعريف للثقافة العلمية التي يهدف بها إلى محو «الأمية الثقافية العلمية»- على نحو واضح وبسيط حيث يقول: إنها مجال المعارف اللازمة لكي نفهم - على نحو جيد وكافٍ - ما يتعلق بالكون الطبيعي، بحيث يتسنى لنا التعامل مع قضايا تعترض أفق المواطن العادي.

ويريد المؤلف بهذا الكتاب توجيه الاهتمام حول الكيفية التي نمضي بها لكي نخلق مواطنين يتحلون - في المتوسط العام -

بمعارف علمية كافية تمكنهم من المشاركة في الحوارات العامة بطريقة فاعلة ومفيدة وبمعنى آخر المساهمة في إنتاج مواطنين يتمتعون بثقافة علمية.

بل إن هذه الثقافة العلمية يمكن أن تستفيد منها شرائح أخرى من الذين يشاركون في صنع الثقافة، ويقع ضمن هؤلاء: الكُتاب والصحفيون والإذاعيون والعاملون بقطاعات الثقافة والإعلام بوجه عام. فقد استرعى انتباهنا عقب سرقة لوحة «زهرة الخشخاش» للفنان الهولندي الشهير «فان جوخ» من متحف محمد محمود خليل وزوجته بالقاهرة والمعروف «بمتحف الفن الحديث»، أن اعتبر بعض كبار الكتاب والصحفيين أن زهرة الخشخاش هي التي يُستخرج منها المخدر الشعبي المعروف في مصر «بالحشيش»، وهذا خطأ علمي لا يقع فيه طالب الفرقة الأولى في كلية الصيدلة أو الطب أو العلوم، ممن يدرسون النباتات الطبية وما إليها، وأخذ هؤلاء الصحفيون يبنون على هذا الخطأ بعض النِّكات والمواقف المُضحكة!
والصحيح أن زهرة الخشخاش يستخرج منها الأفيون، ومن الأفيون يمكن تحضير المستحضر المعروف «المورفين» الذي يستخدم طِبّياً كمخدر ومسكّن للآلام. ولو أن هناك ثقافة علمية بسيطة لما وقع كبار الصحفيين في مثل هذه الأخطاء، التي جعلتهم هم مثار ضحك صغار التلاميذ!

وقد تعرض المؤلف لمناقشة «طبيعة العلم» في الفصل الأول، ولكي يُبيّـن لنا الصورة بشكل أوضح، فقد كان عليه أيضاً أن يناقش «طبيعة الثقافة غير العلمية».
ويقرر المؤلف في صدر هذا الفصل أن الهدف النهائي للعلم هو فهم العالم، وقد يمر معظمنا على هذا الهدف مرور الكرام، غير أنه يمثل حقيقة واسطة العقد بين أهداف العلم جميعها؛ ولذا فلا نستغرب أن المؤلف قد جعل منه عنوان هذا الفصل. أقول هذا بشيء من التأكيد، ذلك أن فهم أي شيء هو الوسيلة الناجعة للتعامل معه، ودون ضرب أمثلة لبيان هذا، فلنتجه مباشرة للعالم الذي نعيش فيه، فإن فهمنا لعالمنا هو الذي يمكننا من التعامل معه بالطريقة المثلى التي تكفل تطويره واستغلال موارده، والتأكيد على مواطن القوة، والتغلب على مواطن الضعف.. وهكذا. فضلاً عن أن الفهم ـ في حد ذاته ـ ضرورة إنسانية وضرورة حياتية أمنية وضرورة عقلية لا معدى عنها.

إذا كان التنجيم هو من أكثر العلوم الزائفة شهرة، فإن المؤلف يرى أنه منظومة عَقَدية ترجع إلى أيام علماء الفلك العظام في بابل، خُلاصتها أن مواقع الكواكب في السماء لحظة ميلاد المرء، وهو ما يُطلقون عليه بُرج المرء، تحدد شخصيته والأحداث التي تقع له في حياته

ولنوضح ذلك بما أفاض الكاتب فيه حينما افترض أنك كائن فضائى وافد على الأرض لأول مرة؛ ولذا فستلحظ على الفور شيئاً واحداً، إنه من بين ملايين الأنواع من الكائنات الحية يوجد نوع واحد ووحيد، وهو «الإنسان العاقل» أو الهومو سابينز Homo sapiens، الذي طوّر قدراته لتغيير البيئة على النحو الذي يتلاءم مع احتياجاته. وأن ثمة نوعاً واحداً هو الذي عرف ما يكفي من القوانين التي تحكم الكون للتأثير في الأداء الوظيفي لكوكب كامل. وها أنت ترى أن المشاهد الطبيعية تغيّرت في كل مكان لإنتاج محاصيل تفيد البشر، بينما ظهرت مدن ضخمة للسكنى. ولن تجد أي نوع آخر اقترب من مستوى التأثير الذي للبشر.. مما يؤكد أن ثمة شيئاً ما يجعل الحضارة البشرية الحديثة مختلفة عن أي شيء آخر سابق عليها.. ويتمثل هذا في «العلم»، الذي مكننا من اكتشاف طبيعة عالمنا المادي (الفيزيقي).

العلم نتاج المنهج العلمي:

والعلم ما هو إلا نشاط بشري، بيْد أنه يختلف عن أي نشاط آخر في كونه يخضع للمنهج العلمي، الذي يتميز بخاصيتين هما: الملاحظة والاختبار. وعلى الرغم من بساطة ووضوح هاتين الكلمتين إلا أنهما لم يكن لهما وجود في الواقع خلال العصور الوسطى، بل من كان يقترب من أيّ منهما فقد كان في الواقع كمن يسعى للاقتراب من نهايته!
كان العلم يُسْتقى فقط من الحكمة المنقولة بالوراثة، المُتَضَمّنة في نصوص تحظى بالإجلال والتوقير، حتى إن أحدهم حينما يريد معرفة عدد أسنان الحصان لا يلجأ مباشرة إلى فم الحصان ليتعرف إلى عددها، حيث يبتدره أحدهم بسؤال تثبيطي: وما الجديد الذي يمكن أن تراه في فم الحصان ولم يره أرسطو بالفعل؟! وكان هذا ما يعيبه القرآن وينتقده بشدّة حينما يقرّع قوماً كان نهجهم كما ذُكِر في القرآن: «إنا وجدنا آباءنا على أمة وإنا على آثارهم مهتدون» الزخرف: ٢٢.
فالمعرفة العلمية ـ الحقة ـ تبدأ فعلاً بالملاحظة، إذ إن المُشاهدات يعقبها دائماً فترات من النشاط العقلي الفكري المُكثف؛ لتكون أساساً لاستحداث النظريات المميزة

للنظرة العلمية عن العالم. ومن فرسان هذا الاتجاه ـ في علم الفلك ــ النبيل الدنماركي تايكو براهي (١٥٦٤ـ١٦٠١) ثم خلفه مساعده عالم الرياضيات الألماني يوهانز كيبلر (١٥٧١ـ١٦٣٠)، الذي صاغ المعلومات والملاحظات التي جمعها هو وأستاذه على هيئة ثلاثة قوانين عُرفت بقوانين كيبلر، ثم جاء بعد ذلك إسحاق نيوتن (١٦٤٢ـ ١٧٢٧) الذي بيّن أن قوانين كيبلر نابعة من نظرة أعمق تتضمن ما نسميه الآن قوانين نيوتن عن الحركة وقانون الجاذبية الكونية، والتي تمثل الحصاد النهائي لتلك السلسلة من الأحداث في صورة عن الكون بسيطة ومقنعة تماماً، إذ تجعل المرء يرى حركة الكواكب وكأنها حركة عقارب ساعة بينما تروسها الداخلية تمثل تطبيقاً لقوانين نيوتن. وهكذا بدا الكون الآن ـ دون تدخلات خارجية ـ يخضع لقوانين عقلانية يمكن التنبؤ بها، قوانين يمكن للعقل البشري أن يكتشفها.

ومن المهم أنه بعد الحصول على المعلومات من خلال المشاهدات أو الملاحظات، فلابد من عملية يتم فيها فرز الأفكار التي توصل إليها الباحثون من خلال هذه الملاحظات، وذلك لإسقاط بعضها، بناء على مدى صلاحيتها لتفسير المشاهدات، وهو الأمر الذي ينقلنا إلى الوجه الثاني المهم للعلم وهو الاختبار، والذي يعني في أبسط صوره أن النظرية التي لا تؤكدها التجربة أو المشاهدة فإن مصيرها الإهمال والزوال. ويبدو أن هذا الجانب من العلم هو الأصعب من حيث قابلية غير العلماء لاستيعابه؛ إذ يرتبط بالتجرد عن الهوى (عدم التحيز) والموضوعية. فالنظرية العلمية الجديدة بهذا الوصف تطرح تنبؤات يمكن من حيث المبدأ وضعها موضع الاختبار وقد تتحقق أو تثبت صحتها، وقد لا تتحقق ويتم دحضها، حتى إنه قد بات من المؤكد الآن أن النظرية التي لا تتمتع بهذه الخصائص ليست جزءاً من العلم.

ويمكن التأكيد على أن العلم مختلف (عن الميادين الأخرى للإنسانيات، التي غالباً لا يصل المشتغلون بها بعد الحوارات إلى نتيجة متفق عليها)، إذ يمكن أن تكون هناك خلافات بشأن أيّ نظرية هي الأفضل لتفسير المعطيات التي بين أيدينا، وقد تستمر الخلافات عقوداً، لكن في النهاية يتفق الجميع على أن المعطيات المتاحة لنا هي التي تحسم القضية في النهاية. ويستطيع العلماء التوصل إلى نتيجة نهائية للنقاشات الدائرة بينهم بأن يحصروا انتباههم في نطاق أنماط المسائل التي يمكن الإجابة عنها في ضوء المشاهدة. بيْد أنهم في الوقت ذاته لابد أن يتخلوا عن البحث عن إجابة عن الأسئلة الأعمق (كأن نسأل: ما معنى الحياة؟). ويعبر عن هذا كين بولدنغ حين قال: العلم هو عملية استبدال الأسئلة المهمة بأسئلة غير مهمة لا يمكن الإجابة عنها.

ويتحدث الكاتب عن صفة أخرى للمنهج العلمي، وهي أنه ـ إذا ما توافر الوقت الكافي ـ يكشف هذا المنهج كلاً من الأخطاء التي تحدث، والخداع المتعمد الذي قد يحدث بدرجة أقل. وساق مثلاً على ذلك حينما أعلن اثنان من العلماء في جامعة أوتاه منذ عدة سنوات أنهما نجحا في عمل انصهار نووي بارد في معملهما. وقد أحدث النبأ ضجة في الأوساط العلمية، لكن الأمر لم يستغرق سوى شهر ليعلن المجتمع العلمي رفضه لهذه المزاعم على أساس عيوب فنية في التجربة الأصلية، وفشل الباحثين الآخرين في التوصل إلى النتائج نفسها في ظل ظروف مضبوطة ومُحْكَمَة.

العلم الزائف:

لابد ونحن بصدد الحديث عن العلم من كلمة عن العلم الزائف pseudoscience، الذي يعتبر محاكاة فكرية تنكرية للعلم، وهي عبارة عن أحداث متتابعة تحاول أن تظهر في ثوب العلم وتزعم أنها علم وما هي بعلم، والمثل الصارخ لذلك هو «التنجيم»، ولا أقول «علم التنجيم»!، كما أن ثمة ظواهر قد يُعتقد بها في عالمنا أنها من الحقائق وما هي بذلك كمثلث برمودا والأطباق الطائرة إلى غير ذلك من الخوارق التي تعتبر من قبيل ما هو خارج النطاق الحسي.

التنجيم:

وإذا كان التنجيم هو من أكثر العلوم الزائفة شهرة، فإن المؤلف يرى أنه منظومة عَقَدية ترجع إلى أيام علماء الفلك العظام في بابل، خُلاصتها أن مواقع الكواكب في السماء لحظة ميلاد المرء، وهو ما يُطلقون عليه بُرج المرء، تحدد شخصيته والأحداث التي تقع له في حياته. ويتساءل المؤلف: هل التنجيم له مصداقية؟ ثم يجيبنا بتجربة أجراها على تلاميذه فيقول: آخذ خريطة الطالع المنشورة في صحيفة الأمس وأزيح الأبراج جانباً ولا يبقى سوى اثنتي عشرة رؤية غير محددة وفق تاريخ الميلاد، ثم اطلب من كل طالب عمل شيئين اثنين: أولاً استخراج الرؤية التي كانت هي الأفضل له في اليوم السابق، ثم أعطيه بعد ذلك برجه. هنا تستطيع أن تتبين ما إذا كانت خريطة الكشف عن الطالع قدمت عملياً رؤية أو مشورة مُفيدة أم لا. وإذا ما كنا أمام فريق كبير العدد فإن النتائج توضح أن قراءة طالعك لن تقدم لك جديداً غير ما يمكن أن تستخرجه بشكل عشوائي. ويؤكد المؤلف أنه حين يفعل هذا مع فئات تتألف من أعداد تقع بين ٨٠ و٢٠٠طالب فإنه يجد النتائج

دائماً متسقة مع الاختيار العشوائي. ويخلص من ذلك إلى أن التنجيم تأسيساً على هذا الاختبار البسيط يفشل في أبسط اختبار أساسي يمكن أن نجريه على فكرة ما. وهو يعني بذلك اختباراً للكشف عما إذا كان للفكرة مصداقية في العالم الواقعي أم لا. وبهذا ندرك بوضوح أن التنجيم هو أبرز مثال لما أسماه المؤلف نمط العصر الذهبي للعلم الزائف.

وبنفس هذا المنهج العلمي يُفنّدُ المؤلف أسطورة «مثلث برمودة»، وبهذا المنهج ذاته يناقش كذلك مقولة: النشوء من عدم، وهي بلا شك أكذوبة من وجهة النظر العلمية البيولوجية تم دحضها على يد باستير وغيره من العلماء!

وفي الفصل الخاص بـ «محو الأمية العلمية: ماذا يعني؟» يتعرض المؤلف لتعريف ألف باء المعارف العلمية، فيقول: المعارف الأولية العلمية هي الإطار المعرفي اللازم لكي يتوافر للمرء فهم كافٍ عن الكون، بحيث يمكنه التعامل مع القضايا التي تعرض لنا في حياتنا، سواء عبر الأخبار أو في غيرها.

ثم يوضح المؤلف أنه يجب أن تتصف اللغة التي نصوغ بها هذه المعارف العلمية بالبساطة والوضوح، وأن تكون بعيدة عن قوانين الرياضيات التي لا تعني سوى المتخصصين في العلم، كما يجب الابتعاد عن الممارسة الصارمة للعلم، فنحن نعرف أن العلم قادر مثله مثل الموسيقى والفن على تعميق وإثراء حياتنا بيْد أنه لا ينبغي في الوقت ذاته مطالبة الدارسين من الطلاب بأن يتعلموا تطبيق وممارسة العلم بهدف تحصيل واكتساب هذا التقييم، إذ إن هذا لا يختلف في شيء عن أن نطالبهم بأن يتعلموا عزف آلة الكمان قبل الاستماع إلى حفل سيمفوني!

كما لا يتعلق تحصيل الثقافة العلمية بالكفاءة التقانية، فالقدرة على برمجة جهاز تسجيل فيديو كاسيت أو إصلاح سيارة أو فهم وظائف جميع أزرار جهاز التشغيل من بُعْد، يمكن أن تكون مقدرة مُفيدة في العصر الحديث، لكن لا علاقة لها مطلقاً بالمعارف الأولية العلمية، إذ إن قيمة الأخيرة ودورها يكمن في تمكيننا من فهم عالمنا الذي نعيش فيه والتعامل معه بطريقة مُريحة. ويقودنا هذا إلى ما بدأنا به هذا المقال من التأكيد على تكريس الثقافة العلمية وأهمية نشرها على نطاق واسع للسعي الحثيث نحو اختزال الفجوة القائمة بين الثقافتين.

يجب أن تتصف اللغة التي نصوغ بها هذه المعارف العلمية بالبساطة والوضوح، وأن تكون بعيدة عن قوانين الرياضيات التي لا تعني سوى المتخصصين في العلم، كما يجب الابتعاد عن الممارسة الصارمة للعلم، فنحن نعرف أن العلم قادر مثله مثل الموسيقى والفن على تعميق وإثراء حياتنا بيْد أنه لا ينبغي في الوقت ذاته مطالبة الدارسين من الطلاب بأن يتعلموا تطبيق وممارسة العلم بهدف تحصيل واكتساب هذا التقييم

وينهي المؤلف هذا الفصل بقوله: ثمة حقيقتان: الأولى أن المعارف العلمية اللازمة للمشاركة في حوار عام هي الحد الأدنى منها. والثانية أن العلم نادراً ما يكون العامل الوحيد المؤثر في اختيار الناس. بيْد أن هذا لا يُغيِّر الحجة المحورية، وهي أنه من دون هذه المعرفة لا أحد يستطيع أن يقدم اختيارات معقولة بشأن القضايا موضوع الحوار.

ويتساءل المؤلف في بداية الفصل الرابع بشيء من الحسرة: هل العلم حقيقة جزء من الثقافة؟ ثم يقول: أحسب أن الإجابة عن هذا السؤال رهن بما يعنيه المرء بكلمة ثقافة. فإذا فهمنا الثقافة في أكمل صورها، بأنها الشبكة الاجتماعية والفيزيقية التي يعيش فيها جميع البشر فإن العلم من دون أدنى شك سيكون بعضها، فالقدرة على فهم العالم الطبيعي والتعامل معه هي تحديداً القسمة المميزة لنوع البشر (الهومو سابينز) عن بقية الأنواع الأخرى. ويشعرنا المؤلف بامتعاضه حينما يقول: ولكن كلمة ثقافة تُستَخدم بمعنى أكثر محدودية، أي بمعنى ما يمكن أن نسمية «الثقافة الرفيعة» التي تتضمن معرفة المثقف لآثار كل من شكسبير وموتسارت وإلا وصفه المجتمع باللغة الدارجة «كمالة عدد» أو غير ذي حيثية. ومن التجارب الشخصية للمؤلف، أنه حينما كان يتفحص قائمة مؤلفات المَدعُوين من الكُتاب والمؤلفين، للحديث في مناسبات مثل معارض الكُتب والحفلات الأدبية، فقد استخلص نتيجة مؤداها أن الأدب يتألف جله تقريباً من الرواية والشعر. ثم يؤكّدُ أنه لم يطالع قط اسم مؤلف غير روائي في أيّ من هذه القوائم، ومن ثم لم يجد ضمنها أي مؤلف عن العلم. ثم يقول في حسرة: فالانطباع الذي تشكل عندي على مدى سنوات هو أن العلم ـ ببساطة شديدة ـ ليس موضع ترحيب (وربما أيضاً ليس موضع تقدير) داخل أوساط من يرون أنفسهم مثقفين (فاتحاد كتاب مصر مثلاً لا يمنح عضويته للكتاب في مجالات الثقافة العلمية المختلفة!)؛ ولذا فقد كرست جهدي لمشروع المعارف الأولية الثقافية، من أجل تضمين العلم جزءاً من هذه الثقافة بعينها.



وتبقى الشارقة ..

شهدت دولة الإمارات العربية المتحدة حراكاً ثقافياً مميزاً، قلما شهدته ساحة عربية أو دولية؛ معرض كتاب دولي، ومهرجان موسيقي في أبوظبي، مهرجان ثقافي لطيران الإمارات، شهد زخماً في التنوع بالفعاليات والضيوف المبدعين، مهرجان أيام الشارقة المسرحية وما شهده من عروض وندوات ومعارض كتب وصور وأزياء وأكسسوارات مسرحية، دورة جديدة ومستمرة لبينالي الشارقة الدولي للفنون، عدا عن الاحتفال باليوم العالمي للشعر، وعشرات المعارض الفنية والمحاضرات والندوات والملتقيات والأمسيات الشعرية. وقد أصبح من المتعارف عليه أن شهر مارس من كل عام، هو شهر الخصب والنتاج الثقافي.

ومن أبرز الفعاليات التي تحظى بالمتابعة الإعلامية والزيارات النخبوية والجماهيرية، تتمثل أيام الشارقة المسرحية وبينالي الشارقة الدولي للفنون، بما يتضمنه كلاهما من فعاليات متنوعة بالشكل والمضمون وامتداد فعالياتهما جغرافياً لتشمل مواقع متعددة، إضافة إلى المدة الزمنية للبينالي، والتي تمتد على مدى شهرين متواصلين وبموضوعية، لا نستطيع إغفال العطاء المميز والنوعي أيضاً للفعاليات التي أقيمت خلال مارس في كافة أنحاء دولة الإمارات، إلا أن المتابع للنشاط – وبحيادية مطلقة – سيجد أن الشارقة (عاصمة الثقافة العربية) كانت خلال هذا الشهر أسوة بالسنوات السابقة، موضع الجذب الثقافي محلياً وعربياً ودولياً.

بهذه الجدارة ستبقى الشارقة عاصمة دائمة للثقافة العربية، بفضل المشاركة العضوية لرائد الثقافة العربية صاحب السمو الشيخ د. سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى، حاكم الشارقة، أدامه الله ذخراً للثقافة والمثقفين وللعمل الإنساني، ذلك أن الثقافة بالمطلق إنسانية الهدف والتوجه.

أسامة طالب مرة

البلاغة والايديولوجيا

في العلاقة الملتبسة بين المعرفة والايديولوجيا

مصطفى الغرافي

لعلنا نتفق جميعاً على أنه لا توجد معرفة بريئة، فالحياد النصي وهم إيديولوجي والبراءة الفكرية ضرب من المستحيل، ما دام كل خطاب معرفي يهدف ـ بالضرورة ـ إلى تمرير حمولة إيديولوجية. إن الإيديولوجيا ثاوية في الخطابات جميعها، وليس ثمة خطاب ـ من وجهة النظر هاته ـ يمكن أن يعرى تماماً من الإيديولوجيا. في ضوء هذا الفهم سنحاول في هذا البحث إجلاء العلاقة الملتبسة بين المعرفة البلاغية والمطالب الإيديولوجية.

في تلازم البلاغي والإيديولوجي:

إن المتتبع لنظرية الأدب وتاريخ الأفكار يستطيع أن يستخلص أن ارتباط البلاغة بالخطابات الإيديولوجية عامة، يمكن أن يرتد إلى السفسطائيين الذين اشتهر عنهم استخدام «العتاد البلاغي» من أجل استغواء المخاطبين واستقطابهم(١). وهذا التلازم بين البلاغي والإيديولوجي ليس منفكاً عن الرغبة في السيطرة وبسط النفوذ، ذلك أن هاجس السلطة ـ أي سلطة ـ إنما يتمثل في تحصيل «الشرعية»، التي تضمن لسلطانها الاستقرار والاستمرار، هو مطلب عزيز لا يسلم للسلطة إلا بكثير من القوة والعنف، ثم ما تلبث السلطة أن تدرك ـ بتوجيه من حدسها الطبيعي وتجربتها الواقعية ـ أنها لا تستطيع الاستمرار إذا اقتصرت على القوة والعنف لانتزاع الاعتراف بشرعيتها، فتتوجه ـ من ثم ـ إلى البحث عن أساس مكين يسند استقرارها ويضمن استمرارها. وليس من سبيل إلى ذلك إلا بتقبل الذوات السياسية تلقائياً للسلطة ومصادقتهم عليها على سبيل الرضا والموافقة، وليس على سبيل القهر والإرغام. وهو ما تفطّن إليه جان جاك روسو ـ أبرز المنظّرين لـ «النظرية التعاقدية» بين الحاكمين والمحكومين، فقد قرر في كتابه «العقد الاجتماعي» أن «الأقوى لا يبقى أبداً على جانب كافٍ من القوة ليكون دائماً هو السيد إن لم يحول قوته إلى حق والطاعة إلى واجب»(٢).

وبما أن هذا الصنف العميق من الاعتقاد في شرعية السلطة القائمة لا يمكن تحصيله بالقهر والعنف الماديين، فإنه يصبح «من الضروري اللجوء إلى نوع آخر من العنف، نوع أكثر لطفاً وتهذيباً وخفاء هو «العنف اللفظي» أو «العنف الرمزي»، وقد ارتبط خطاب السلطة دوماً بسلطة الخطاب، وكلمات السلطة بسلطة الكلمات، وبهذا المعنى فالبلاغة ليست مجرد حلية ترفيه جمالية في الخطاب الإيديولوجي، بل هي براعات ذات وظيفة»(٣).

إن البلاغة واجدة في الإيديولوجيا حقلاً تطبيقياً خصيبا للعديد من سماتها ووظائفها. ومن هنا وجدنا الصلة تنعقد وثيقة بين الإيديولوجيا والبلاغة، إذ الإيديولوجيا ـ في المطلق ـ ليست سوى مجلى من مجالي البلاغة. وليس من سبيل إلى تبين أوجه هذه العلاقة من غير تحديد سمات الممارسة الإيديولوجية. وهو ما نستعين فيه بدراسة لبول ريكور ترصد فيها أهم الخصائص الواسمة للإيديوجيا، وقد حصرها كما يلي(٤):

١ – الإيديولوجيا محرك اجتماعي تنشر الأفكار وتصنع القناعات عبر التحريض على الفعل وتبريره.

الإيديولوجيا منتسبة ـ في هذا المستوى ـ إلى ما يسميه ريكور «نظرية الحافز الاجتماعي». إنها تتحرك لإظهار أن الجماعة التي تجاهر بها هي محقة في أن تكون ما هي عليه. لكن كيف تحافظ الإيديولوجيا على ديناميتها؟ الجواب كامن في سمتها الثالثة:

كل إيديولوجيا هي مبسطة وخطاطية، إنها شبكة لتحديد نظرة شاملة ليس فقط إلى الجماعة بل وللتاريخ، وفي الحد الأقصى للعالم، وهذا الطابع المسنن للإيديولوجيا ملتحم بوظيفتها التبريرية، لكن هذه القدرة

على التغيير مشروطة بتحول الأفكار التي تنشرها إلى آراء ومعتقدات. وفي هذه الحال تفقد الأفكار صرامتها لتزيد من فعاليتها الاجتماعية. وعلى هذا النحو يتحول كل شيء إلى إيديولوجيا: الأخلاق، الدين، الفلسفة... وهذا التحول من نسق فكر إلى نسق اعتقاد هو جوهر الظاهرة الإيديولوجية.

يسمح هذا الملمح (الثالث) بملاحظة الطابع الاعتقادي للإيديولوجيا، حيث المستوى الإبستمولوجي للإيديولوجيا هو مستوى «الرأي»، مستودع الاعتقاد عند الإغريق، لأجل ذلك فإن الإيديولوجيا تعبر عن نفسها طوعياً من خلال الأمثال والشعارات والصيغ الموجزة، ومن ثم فلا شيء أقرب إلى البلاغة (فن الحكمة والإقناع) من الإيديولوجيا.

الإيديولوجيا تعبير عن مقاصد عملية أكثر منها تعبيراً عن منازع نظرية، حيث القانون التأويلي للإيديولوجيا كامن في ما يتعوده الناس ويؤمنون به، أكثر من تصورات يتحركون نحوها.

الإيديولوجيا مطبوعة بالجمود، ترفض الجديد وتسعى إلى المحافظة على الأنموذج القائم من خلال صيغة «التمثيل»، وهو ما يجعل الإيديولوجيا في نفس الآن تأويلاً للواقع وحشداً للممكن، وبهذا المعنى يمكن الحديث عن «السياج الإيديولوجي» بل «العمى الإيديولوجي».

إن الناظر في سمات الإيديولوجيا كما تحددت عند بول ريكور ليخلص فعلاً إلى تبين أوجه الصلة الجامعة بين البلاغة من جهة، والممارسات الإيديولوجية من جهة ثانية. فالبلاغة تتحدد أساساً بوصفها فعالية خطابية واستدلالية يتوسلها المتكلم لعرض فكرة أو فرض نظرية، وفي الحالين تقوم البلاغة على سياسة في القول مخصوصة يتلطف منها المتكلم إلى تحصيل مطلوبه: حمل المخاطب على الإذعان والتسليم بما يلقى إليه من مضامين وإن لم يعتقد فيها حقيقة قائمة، لأن التعويل في مقامات التخاطب التي قصدها التأثير إنما يرتكز على سحر البيان وسلطة الكلام، وليس على صحة «المعلومة» أو صدق الخطاب. وفي هذا المستوى تظهر الصلة وثيقة بين العتاد البلاغي والممارسة الإيديولوجية، إذ الخطاب ـ في المطلق ـ واقعة تواصلية تلتبس فيها المقومات البلاغية بالمقاصد الإيديولوجية، فالخطاب (كل خطاب) متضمن بالضرورة لمقتضى حجاجي واستدلالي، بما هو «رسالة» صادرة من باث إلى متقبل قد يكون فرداً أو جماعة أو شعباً أو الإنسانية جمعاء، الغرض من بثها وإلقائها إيقاع التصديق والحمل على الاقتناع. وهو مقصد تأثيري وإقناعي يستند ـ بالتأكيد ـ إلى تصورات المجتمع المرتهنة إلى الرأي الشائع والقناعات المشتركة، إذ لا يمكننا أن نتصور «متكلماً» يعي ما يقول يمكن أن يتوجه إلى رفض ما أطبق الناس على الاعتقاد فيه، أو تبرير ما أجمعوا على رفضه وإنكاره. وعند هذه النقطة (الاقتناع استناداً إلى الرأي الشائع والمشترك) ينفتح المجال سعياً لتلبس البلاغي بالإيديولوجي.

سحر البيان: القول سلطان

إن الناظر في علاقة البلاغة بالإيديولوجيا سيلحظ التباساً وتعقيداً يطبعان ـ من غير شك– هذه العلاقة، ذلك أن الإيديولوجيا تسخر البلاغة أداة حين تضطلع بدور تبريري ملازم لدورها القيادي –كما نبه إلى ذلك بول ريكور– وفي هذه الحال لا تعدو البلاغة أن تكون «تقنية» في يد الإيديولوجيا تصطنعها خدمة للمقاصد. وهي بذلك تمثل الجانب التبريري في الإيديولوجيا، ذلك أن الإيديولوجيات السياسية والاقتصادية جميعها صيغت بطرق استعارية(٥)، لكن تدقيق النظر في هذه المسألة من شأنه أن يقود الباحث لأن يستخلص أن البلاغة ـ من جهة مقابلة ـ خاصة عندما ترتبط بالمقاصد، كما هي متجسدة في مباحث الحجاج، عبارة عن خطاب عملي وظيفي وغائي مستند إلى خلفية إيديولوجية في عرض القناعات والتعبير عن المعتقدات. وبذلك تغدو البلاغة ضرباً من الإيديولوجيا: تحتج وتبرر، تستدل وتسوغ لحمل المخاطب على الإذعان وإن لم يحصل له اقتناع حقيقي، بما يؤشر إلى تغليب لـ «الغائية» والاحتكام لـ «القصدية» في سعي لتحويل «الرأي» إلى «عقيدة».

إن البلاغة بوصفها فن الإقناع بالرأي ـ كما يعتقد كثيرون ـ لهي «الإيديولوجيا» عينها، إنها رؤية للكون وموقف من الوجود متى اعتنقناهما تحولنا من مجال الإقناع بـ «رأي من آراء» إلى الحمل على الإذعان لـ «عقيدة» تفرض فرضاً.

وبهذا الفهم تغدو البلاغة ممارسة خطابية تنقل «البلاغي»، إذ يلتبس بـ «الإيديولوجي»، من مجال الإمكان والاحتمال إلى مجال البداهة والمصادرة على المطلوب، لأن «الما صدق» ليس شرطاً في الحجاج الناجح كما هو مقرر عند علماء الحجاج ومنظّريه(٦). فالبلاغة ـ كما نص على ذلك التوحيدي ـ «تحق الحق وتبطل الباطل على ما يجب أن يكون الأمر عليه، ثم تحقيق الباطل وإبطال الحق لأغراض تأتلف، وأمور لا تخلو أحوال هذه الدنيا منها من خير وشر وإباء وإذعان

وعدل وعدول وكفر وإيمان»(٧). ومن هنا كان المتكلم «لا يعد في المجادلين الحذاق حتى يكون ـ بحسن بديهته وجودة عارضته وحلاوة منطقه ـ قادراً على تصوير الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق»(٨). صحيح أن الحق في المطلق واحد، ولكنه في تجلياته العملية نسبي، وفي هذا المستوى تظهر الحاجة إلى «البلاغة»، بوصفها سياسة في القول مخصوصة، قادرة على قلب الحق إلى باطل والباطل إلى حق(٩).

ومن الواضح أن الحقائق لا تنقلب في أعيانها، ولكن في صورها اقتداراً من البليغ وتمهراً في فنون القول وسحر البيان، فكما أن السحر لا يغير من الواقع شيئاً وإنما الساحر يجري التغيير في عقول المستمعين، كذلك البليغ يستطيع بما يصطنع من إفصاح بالحجة ومبالغة في وضوح الدلالة من بلوغ أعلى مراتب التأثير العقلي والعاطفي في متلقيه، بما يكفل تحصيل المتكلم لمطلوبه في تكييف عاطفة السامع وتعديل اعتقاده على نحو يستجيب لمقاصده ومراميه.

المتفاعلات الإيديولوجية في البلاغة العربية:

إذا كنا نستخلص مما سبق تلازم «الإيديولوجي» و«البلاغي» فإن ذلك يدفعنا إلى التساؤل عن حال البلاغة في السياق العربي: هل ارتهنت هي الأخرى إلى المقصدية الإيديولوجية في تشييد الأنساق الناظمة لمشاريعها البلاغية المعتبرة؟ أم أن النظام البلاغي العربي بلور تصوراته بمعزل عن التأثيرات الإيديولوجية المختلفة؟

يحيل متصور «البلاغة» في السياق العربي على الإبانة والإبلاغ: الإبانة عن النفس وإبلاغ الرأي والمعتقد. لكن «البليغ»، كما تحدد في نظامنا النقدي والبلاغي القديم، ليس من برع في الإعراب عما في خاطره، أو أحسن «الترجمة» عن نفسه فحسب، ولكن «البليغ» حقّاً من جمع ـ إلى ذلك ـ مقدرة على استمالة متلقيه، وإقناع مخاطبيه بالأهداف والمقاصد التي إليها قصد من إنشاء خطابه، مما أطلق عليه في المدونة البلاغية القديمة «سياسة البلاغة» التي هي أصعب من «البلاغة» فيما يروي الجاحظ عن سهل بن هارون(١٠).

لقد أسلمنا نظرنا في الموروث البلاغي العربي –في حدود فهمنا وطاقتنا– إلى تسجيل ملحظ لا يخلو من أهمية؛ مؤداه هيمنة المقصدية الإيديولوجية على هذا الموروث. وهي هيمنة يمكن تلمس بعض مظاهرها في مستويين: يتصل الأول بـ «بنية الخطاب» ويخص الطريقة المعتمدة عند علمائنا القدامى في بسط المشاغل البلاغية التي استأثرت باهتمامهم. أما الثاني فمتعلق بـ «فحوى الخطاب» ويهم القضايا التي استأثرت باهتمام علماء البلاغة العربية المعتبرين.

إن فحص «بنية» الخطاب البلاغي العربي باعتبار «نسق المفاهيم» و«نسق الغايات» يكشف عن خطاب إيديولوجي صريح من طوابعه توجه سجالي يحاور الخصوم متحدياً، ويقيم الحجة ويطلبها، بما يجعل الخطاب البلاغي ـ في المحصلة ـ بنية حجاجية إيديولوجية عمادها الدفاع عن ملفوظ إزاء ملفوظات أخرى. لكن فصل البلاغة العربية عن أنظمة التفكير التي حاطت نشأتها أفضى إلى تغييب الملمح الإيديولوجي الذي وسم تشغيل المقولات البلاغية في السياق العربي.

يقول محمد مفتاح: «بقيت البلاغة العربية في الدراسات القديمة والحديثة مفصولة عن النظام الفكري الذي نشأت فيه وترعرعت، فهي وثيقة الصلة بالمنطق والأصول والنحو وعلم الكلام. وعدم مراعاة التفاعل بين هذه الفروع المعرفية عاق المصلحين أن يكتشفوا الآليات العميقة التي تحكم النشاط الاستدلالي اللغوي القائمة عليه تلك الفروع»(١١).

يترتب عن التسليم بأن نشأة البيان العربي كانت في أصلها «كلامية»(١٢) نتيجة هامة مؤداها أن «فهم أو تفسير العملية البيانية لابد أن يستند إلى هذه النشأة، ولذلك فإن حاجة الفهم أو الإصلاح أو التجديد تضطرنا إلى التحقيق في مسائل كلامية وأصولية، ويترتب عن هذه الملاحظة المهمة أن حديث بعض الأدباء مفصولاً «يصبح أبتر ناقصاً لأن مناقشته [البيان العربي] الأولى كلامية»(١٣).

فمن المعروف لعموم الدارسين أن العلوم المختلفة المكونة لدوحة البلاغة العربية الشريفة (والعلوم العربية عموماً)، إنما نشأت وتخلقت استجابة لغاية سامية هي التدبر في هندسة العبارة القرآنية «البليغة»، لاستجلاء مظاهر «الإعجاز» فيها. ومن هذه القضية الإيديولوجية في أصل منشئها، والمتخذة كساءً معرفياً في العرض والمناولة، تناسلت معظم الإشكالات الثقافية والحضارية التي شغلت العقل العربي «البياني»(١٤) طويلاً، فالتركيز على قضية الشعر الجاهلي إثباتاً ونفياً، إنما كان باعتباره شاهداً على «الإعجاز» (السراب الذي جرى خلفه الأشاعرة وتخفف منه بعض المعتزلة لقولهم بالصرفة). ولم تكن قضايا مثل اللفظ والمعنى والفصاحة والبلاغة غير ستار بلوري يحجب صراعات سياسية

حزبية، أو كلامية فلسفية مكتمنة لتناقضات وتعارضات بين المشتغلين في الحقل البلاغي -وكلهم صاحب نحلة أو منافح عن مذهب- حول فهم العالم وتفسير قضاياه. وفي ذلك ترجيح للفرضية القائلة إن الخطاب البلاغي العربي كان «ملكية مشاعة» بين المشتغلين بالحقل الثقافي العربي الإسلامي بشكل عام. وقد هيمنت عليه -لذلك- المقصدية الإيديولوجية، وهي الفرضية التي بها نأخذ وعنها نصدر في ما نستقبل من مباحث، انطلاقاً من تصور يرى أن «ما يسمى إيديولوجيا هو شكل من أشكال البلاغة»(١٥).

نسق المفاهيم :

نتطلق في هذا المطلب من افتراض منهجي مؤداه أن «شبكة المفاهيم» المكونة لجدلية البلاغة لا تنبثق من فراغ، ولكنها تنشأ وتتخلق متشابكة مع المنظومات الفكرية والمشاريع الثقافية التي تتجادل معها سلباً أو إيجاباً، فلا أحد ينفي أن البلاغة في التقليد الغربي إنما تحدرت من أصول قضائية وفلسفية بدءاً بالسفسطائيين وأفلاطون وصولاً إلى أرسطو. والأمر نفسه ينسحب على البلاغة في السياق العربي حيث تشكلت المشاريع البلاغية الكبرى متشابكة مع الإشكالات المعرفية والثقافية التي كانت تعتمل في قلب المجتمع العربي في الأدب والدين والسياسة والاجتماع.

من مشكاة المفاهيم البلاغية التي لم تقطع مع المنابت الإيديولوجية التي حفت إنتاجها وتلقيها:

ـ البيان، البديع، الفصاحة :

إذا نظرنا في الخطاب البلاغي العربي من زاوية المفاهيم البلاغية التي بلورها، وجدناها تنتظم في نسق أكبر تحكمه مقصدية إيديولوجية واضحة، فليس ثمة شك في أن اختيار المفاهيم وتشغيلها مرتهنان -بالضرورة- إلى مقاصد إنتاج الخطاب وشروط بنائه، كما أن هذه المقاصد ذاتها ليست مفصولة عن الإشكالات التي تسود المجتمع في مرحلة محددة من تاريخه السياسي والثقافي، فتخترق من ثم خطابات معرفية شتى بما فيها الخطاب البلاغي الذي تفاعلت داخله ـ في السياق العربي ـ المفاهيم والمقاصد بطريقة جدلية وفق منظور إبستيمي، تهيمن عليه قضايا كبرى ثلاثة؛ هي: قضية التدوين، وقضية إعجاز القرآن، ثم قضية القدامة والحداثة.

فقد ارتبط مفهوم «البيان» بالصراع بين أصحاب الملل والنحل، الذي كان محتدماً في دار الإسلام. الأمر الذي ولّد حاجة ملحة إلى تملك أدوات الحجاج للإقناع بالمطالب المذهبية كما يمكن أن نستبين من كتاب «البيان والتبيين» للجاحظ الذي لم يكن مجرد أديب وناقد وإنما كان قبل هذا وبعده «متكلماً»، والمتكلم ـ بما هو صاحب مقالة ورئيس نحلة ـ لا يعنيه الجانب الفني والجمالي في الخطاب، بقدر ما تعنيه فعالية الخطاب ونجاعته؛ أي الجوانب الاستدلالية في العملية البيانية، ومن هنا كان «البيان»، عند الجاحظ، منظوراً إليه من زاوية وظيفته العملية والإنجازية؛ أي القدرة على التأثير في السامع لتعديل موقفه أو سلوكه من خلال المزاوجة في الخطاب بين الصنعة اللفظية والحجة العقلية.

إن عناية الجاحظ بـ «البيان» نابعة من عنايته بوظيفية الخطاب ونجاعته، حيث المدار على الغايات والمقاصد التي يرسمها المتكلم لخطابه، وهو فهم يسلمنا إلى أن حرص الجاحظ على «البيان» مرتهن إلى الوظيفة العملية والإنجازية التي ينيطها بالعملية البيانية ككل، حيث «المتكلم» عنده ناهض بوظيفة «بيانية» و«تبيينية» بطريق كشف قناع المعنى وتوضيحه للسامع، ومن أجل أن يتحقق «البيان» (= الإفهام) ينيط الجاحظ بالسامع وظيفة «التبين» (=الفهم) التي تقتضي التأمل في المعنى من أجل تفهمه، وهو جهد يجعل السامع شريكاً للمتكلم في الفضل، إذ بدونه لا تتحقق «المقاصد» التي يهفو إليها المتكلم، ولذلك أولى الجاحظ عناية خاصة للمستمع -المخاطب الذي أصبح محدداً أساساً في العملية البيانية، «لأن مدار الأمر على البيان والتبيُّن، وعلى الإفهام والتفهم، وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشد استبانة كان أحمد، والمفهم لك والمتفهم عنك شريكان في الفضل»(١٦).

إن البيان عند الجاحظ ـ منظوراً إليه من زاوية وظيفته «الكلامية» ـ هو «سلطة» ـ تقدر «المتكلم» على التأثير في السامع لإيقاع التصديق وتحقيق المقاصد، ذلك أن «مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع»(١٧).

أما مفهوم «البديع» فقد ارتبط بمقاصد إيديولوجية أخرى ولّدها صراع القوميات الطارئ على المجتمع الإسلامي الجديد، الذي استوجب الدفاع عن «اللسان العربي» أمام التيارات الشعوبية، فقد كانت غاية ابن المعتز من تأليف كتاب «البديع»، كما صرح هو نفسه، الرد على دعاوى الشعوبية الذين

زعموا أن البديع صناعة دخيلة اقتبسها المحدثون (وأغلبهم من الموالي) من بلاغة «يونان». والكتاب بهذا الاعتبار دفاع عن أصالة البلاغة العربية في وجه منتقصيها وشانئيها من المفتونين بـ «بلاغة اليونان». وقد بين ابن المعتز غرضه من تأليف الكتاب فأجمله في «تعريف الناس أن المحدثين لم يسبقوا المتقدمين إلى شيء من أبواب البديع»(١٨). وتلك دعوى تلطف ابن المعتز في إثباتها بسوق شواهد من «القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين، من الكلام الذي سماه المحدثون «البديع»، ليعلم أن بشاراً ومسلماً ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم، فأعرب عنه ودل عليه»(١٩). وبذلك يكون مصطلح «البديع»، الذي اصطفاه ابن المعتز لوصف جماليات النص الشعري العربي غير مفصول عن ملابسات الصراع بين طريقة القدماء وطريقة المحدثين، الذي بلغ ذروته في القرن الثالث للهجرة(٢٠) وطال مجالات الإبداع والسياسة والاعتقاد.

أما زوج الفصاحة والبلاغة فقد توزعته مقصدية إيديولوجية أساساً تمثلت في الدفاع عن «الإعجاز القرآني» من خلال البحث في «دلائل إعجازه» و«أسرار بلاغته». فالباقلاني - وهو من أبرز علماء البلاغة الإعجازية - لم يستطع تجاوز مقولة «الإعجاز»؛ التي شكلت أسّاً أدار عليه كتابه «إعجاز القرآن»؛ فانشغاله بإبراز تميز النص القرآني وتفوقه جعله لا يعتني من الأنواع الخطابية إلا بتلك التي تقترب في تكوينها البلاغي والأسلوبي من النص/ الأنموذج (القرآن العظيم). ومن هنا كان قبول الأنواع الخطابية أو رفضها مرتهناً عند الباقلاني إلى حظها من الفصاحة والبلاغة، ذلك ما نتبينه من العبارة التالية التي يوردها الباقلاني في معرض مرافعته عن فكرة تفوق النص القرآني على «الأصول» الثلاثة، التي قررها من قبل أجناساً خطابية توافرت لها شرائط «القول البليغ»: «من كان قد تناهى في معرفة اللسان العربي [...] فليس يخفى عليه إعجاز القرآن كما يميز جنس الخطب والرسائل والشعر»(٢١).

إن تخصيص هذه الأجناس الثلاثة بالعناية إنما يرتد إلى اشتراكها في «التعمل» و«الصناعة»، وبذلك تستقيم للباقلاني المقارنة بينها وبين القرآن ابتداء، ليخلص – انتهاء– إلى إثبات تفوق النص القرآني على هذه الأنواع جميعاً في مقاييس الفصاحة والبلاغة.

وإلى ذلك نصادف عند الباقلاني في المواضع التي يختصها بالحديث عن «إعجاز القرآن» وبلاغته ذكراً لأقسام الخطاب غير الأصول الثلاثة، إما بشكل صريح أو ضمني يفهم من صيغ القول التي تستعمل للدلالة على أنواع أدبية مثل أخبر (الخبر) وضرب (المثل) وذكر (قصة) يوسف...

ومما يسترعي انتباه الدارس أن أجناس الخطاب في القرآن، في ما يرصد الباقلاني، وفيرة تتوزع ما بين خبر ومثل وقصة وموعظة... وهي أجناس لم يتضمنها تقسيم الباقلاني لأجناس الكلام العربي. وهو أمر يمكن أن يرتد إلى الخلفية الإعجازية التي حكمت هذا الباحث ووجهته لأن يعتبر جميع الأجناس الخطابية، التي تضمنها القرآن مستحقة للذكر والتنويه، لما حازت من فصاحة وما انطوت عليه من بلاغة. أما كلام العرب فلم تتوافر شروط البلاغة إلا لأجناس منه ثلاثة هي الشعر والرسائل والخطب. وقد استحقت، بمقتضى ذلك، الاعتراف بها أجناساً أدبية. أما الأصناف الخطابية الأخرى مثل المحاورات والشعر القصصي فلم تتوافر له هذه الشروط فكان أن أسقطها الباقلاني من خطاطته التصنيفية.

لقد اعتمد الباقلاني «مقولة الإعجاز» عياراً في الحكم على حظ الأنواع الأدبية من الفصاحة والبلاغة، يستند إليه في تحديد قيمتها «الأدبية»، وبالتالي صلاحيتها للتداول من عدمه. وهو إجراء يجليه موقفه المعلن من جنس «القصة» الذي اتسم بازدواجية واضحة؛ فهذا الجنس يحظى عنده - من جهة - بالاعتراف والمقبولية عندما يرد في القرآن الكريم، إذ يعتبرها، في هذه الحال، نوعاً من الخطاب سامياً، توافر له من شرائط البلاغة ما استحق معه أن يدرج ضمن الأنواع الخطابية الأخرى التي استوعبها النص القرآني مثل الموعظة والمثل والخبر، لكن موقف الباقلاني من هذا الجنس يختلف تماماً عندما يرد - من جهة مقابلة - في الشعر، حيث يكون حظه من البلاغة، في زعمه، منعدماً. ولذلك وجب إخراجه من دائرة الأغراض الشعرية المعترف بها مثل المدح والفخر والرثاء...

وقد عبر الباقلاني عن هذا الموقف الرافض للقصة نوعاً خطابياً في جنس الشعر، في معرض مفاضلته بين بلاغة السرد القصصي في النص القرآني والنص الشعري، حيث يقرر أن أي سورة من سور القرآن «تتضمن من القصص ما لو تكلفت العبارة عنها بأضعاف كلماتها لم تستوف ما استوفته [...] وإن أردت أن تتحقق ما وصفت لك فتأمل شعر من شئت من الشعراء المفلقين، هل تجد كلامه في المديح والغزل والفخر والهجو يجري مجرى كلامه في ذكر القصص، إنك لتراه إذا جاء إلى

وصف واقعة أو نقل خبر، عاميَّ الكلام سوقيَّ الخطاب، مسترسلاً في أمره متساهلاً في كلامه، عادلاً عن المألوف من طبعه»(٢٢).

وإذا كان من البدهي أن المقصديات الإيديولوجية لا تتنزل في «فراغ»، وإنما تتنزل في مناخ سياسي وثقافي ترتهن إليه في صوغ المفاهيم وتحديد الغايات، فإن المناخ السياسي والثقافي الذي احتكمت إليه المشاريع البلاغية التي أطلقها أصحابها في دار الإسلام، لم يكن سوى حركة التدوين التي وجهت مختلف المواقف في الفكر العربي ومنه التفكير البلاغي، حتى إننا إذا قلنا إن المواقف إزاء مختلف الإشكالات تحددت في ضوء حركة التدوين لم نكن قد بعدنا(٢٣).

المذهب الكلامي:

لقد نص ابن المعتز في كتابه «البديع» على أن «المذهب الكلامي» لون من ألوان البديع الخمسة التي رصدها، مشيراً إلى أن الجاحظ هو الذي سماه بهذا الاسم، «وهو مذهب سماه عمرو الجاحظ المذهب الكلامي»(٢٤).

وإذا كان ابن المعتز لا يعين المقصود بـ «المذهب الكلامي»، فإن مراجعة نصوص الجاحظ المتصلة بقواعد الخطاب الإقناعي تكشف بجلاء ارتباط هذا المتصور بطريقة المتكلمين العقلية في الاحتجاج والجدل، والاحتيال للعلل والمعاذير، استمالة للسامع واجتذاباً لإصغائه، ومن ثم إيقاع التصديق في نفسه. يقول الجاحظ: «ولولا استعمال المعرفة لما كان للمعرفة معنى، كما أنه لولا الاستدلال بالأدلة لما كان لوضع الأدلة معنى[...] وللعقل في خلال ذلك مجال وللرأي تقلب. وتنشأ للخواطر أسباب وتتهيأ لصواب الرأي أبواب»(٢٥).

ولعله من الدال في هذا الشاهد، مما نحن منه بسبيل، استخدام الجاحظ لعبارة «استعمال المعرفة»، التي يمكن أن تحمل على مبدأ «العمل بالعلم»، كما يمكن أن تحمل على القصد إلى «استعمال» المعرفة أداة لتحقيق المقاصد المذهبية. وهو فرض - إن صح - يؤكد ارتباط «البلاغة» بـ «المذهب الكلامي» أشد ارتباط وأوثقه، خاصة عندما نلم بتحديدات هذا المقوم البلاغي في مواضعها من كتب البلاغة العربية، فقد ذكر الخطيب القزويني أن «المذهب الكلامي هو إيراد حجة المطلوب على طريقة أهل الكلام». إن الربط الذي يقيمه القزويني في الشاهد بين «المذهب الكلامي» و«طريقة أهل الكلام»(٢٦) ليفيد انشداد هذا المقوم البلاغي إلى المقاصد الإقناعية والمنازع الإيديولوجية. وهي النتيجة التي خلص إليها شكري المبخوت الذي أفرد فصلاً من كتابه «الاستدلال البلاغي» لفحص هذا المفهوم وسمه بـ «تحليل استدلالي لظاهرة بديعية»، حيث انتهى الباحث من تتبع تعريف المفهوم وتاريخه إلى أنه «أسلوب من أساليب تركيب القول على نحو مناسب لمقتضى المحاجة؛ فهو يقوم على علاقة استدلالية تربط بين قول حجة وقول نتيجة تكون في الغالب ضمنية. والمهم كذلك أنه يدل على أن المقدمة (الحجة) موجهة لتغيير اعتقاد المخاطب بما أنها تقتضي مخاطباً معانداً يسعى إلى إلجامه بـ «الحجة الجامعة» (على حد تعبير الزركشي) وهذا السياق التخاطبي الحواري الذي تشير إليه بعض التعريفات يرسخ المذهب الكلامي في بعده الخطابي المحاجي»(٢٧).

اللفظ والمعنى:

لقد كان الجاحظ - فيما يبدو - أول من دشن النقاش في هذه القضية عندما أعلى من شأن اللفظ على حساب المعنى في نص له شهير قرر فيه أن «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك»(٢٨).

وإذا كان الجاحظ المفكر المعتزلي المرموق لا يجد في نفسه حرجاً من الإعلاء من شأن اللفظ على حساب المعنى، مادام هذا الإعلاء لا يتعارض مع عقيدته الاعتزالية، فإن غريمه السني ابن قتيبة لم يكن ليسلّم بذلك ولو أراد، تمنعه من ذلك اعتبارات عقدية وتقديرات مذهبية ترى في إجراء المفاضلة بين اللفظ والمعنى تجاوزاً لمسألة الإعجاز القرآني، التي تقتضي مراعاة جانب اللفظ والمعنى، معاً، ولذلك وجدناه في مقدمة «الشعر والشعراء» يساوي بين اللفظ والمعنى(٢٩)، حيث جعل للفظ مزيته هو الآخر في البيان، كما اعترف له بحظه من الفصاحة والبلاغة. وعلى هذا الأساس قسم الشعر إلى أربعة أضرب(٣٠):

١/ ما حسن لفظه ومعناه.

٢/ ما حسن لفظه دون معناه.

٣/ ما حسن معناه دون لفظه.

٤/ ما ساء وقبح في لفظه ومعناه.

وبهذا الإجراء في التسوية بين اللفظ والمعنى يكون ابن قتيبة قد رد على الجاحظ مذهبه في تقديم اللفظ على المعنى، محتكماً في ذلك إلى الخلفية الإعجازية التي تجعل «أساس البلاغة» توافق اللفظ والمعنى وانسجامهما. يتحصل من هذا التحليل أن مفكري السنة أرادوا إقامة بلاغة متوافقة مع منهجهم في فهم أصول العقيدة، ولذلك كان إنتاج هذه البلاغة يتم في تعارض مع بلاغة أخرى نقيض هي بلاغة الاعتزال، التي كانت تستند إلى أصول اعتزالية في فهم قضايا العقيدة والدين. هذا وستخضع قضية اللفظ والمعنى

لتسوية مذهبية في فترة لاحقة ومتطورة من تاريخ الفكر السني ضمن التسوية التي عرفتها قضية خلق القرآن، التي كانت مثار خلاف حاد بين السنة والاعتزال. وقد حدث ذلك بالضبط عندما أنشئ علم الكلام السني على يد أبي الحسن الأشعري، الذي صاغ تصوراته الفكرية في ضوء مقررات الحنابلة بعد ردته الشهيرة عن فكر الاعتزال وانحيازه لعقيدة السنة(٣١)، ولا ينبغي أن يعزب عن بالنا أن ابن قتيبة محسوب على الحنابلة(٣٢).

إذا كان تقديم الجاحظ للمعاني على الألفاظ، كما رأينا، لا يتعارض وعقيدته الاعتزالية التي تقول بخلق القرآن، وهو ما يتيح له أن يجعل، بمقتضى ذلك، الحروف والصياغة اللفظية بل وحتى المعاني كلها «حادثة»، فإن الأشاعرة سيجدون في نظرية «الكلام النفسي» رأياً وسطاً، أسعفهم في تجاوز الخلاف القائم بين من يجعل القرآن كله قديما، ومن يجعله كله حادثاً، ومؤدى نظرية «الكلام النفسي» في العقيدة الأشعرية أن المعاني (المدلولات) قديمة، لأنها قائمة بذات الله منذ القدم، أما الألفاظ (الدوال)؛ أي الحروف المنظومة فحادثة.

نستبين من ذلك أن الاحتدام في النقاش بين السنة والاعتزال حول قضية اللفظ والمعنى في مظهره العام نقدي بلاغي، لكنه في جوهره فكري عقدي، باعثه المناقشات «الكلامية» التي دمغت الدراسات الإعجازية. ومن هنا رأى الجابري أن الدراسات الإعجازية هي المسؤولة عن توجيه قضايا البلاغة (ومنها قضية اللفظ والمعنى) وجهة «كلامية»، إذ اعتبر أن «المتكلم الذي كان مشغولاً ببيان وجود إعجاز القرآن داخل الدائرة البيانية ولفائدتها، كان عليه أن يكون على معرفة بالأساليب البلاغية العربية متذوقاً لها، كما أن البلاغي والناقد الأدبي الذي كان مهتماً بتحليل مظاهر البلاغة وآلياتها في الخطاب العربي، كان عليه أن يعتمد القرآن كسلطة مرجعية[...] ومن هنا اتجهت المناقشات الكلامية في موضوع اللفظ والمعنى اتجاهاً بلاغياً، واتجهت المناقشات البلاغية في الموضوع نفسه اتجاهاً كلامياً. والنتيجة اصطباغ البحث البلاغي العربي بالصبغة الكلامية»(٣٣).

نسق الغايات:

لما كانت المفاهيم غير مفصولة عندنا عن طريقة إجرائها وتشغيلها، فإن ذلك يقتضينا في هذا المقام التنبيه إلى أن فصلنا في هذا البحث بين «نسق المفاهيم» و«نسق الغايات» إنما هو فصل إجرائي فرضته بواعث منهجية محضة، وإلا فإن النسقين معا يتفاعلان بطريقة جدلية تلازمية، حيث اختيار المفاهيم مرتهن بالضرورة إلى الشرائط التي يفرضها إنتاج الخطاب والمقاصد التي يروم بلوغها.

البلاغة الإعجازية:

لقد صدرت «القراءات» البلاغية الإعجازية عن قصدية إيديولوجية صريحة أساسها اعتقاد غير مشروط في تفوق أسلوب القرآن على سائر الإبداعات اللفظية التي أنتجها «العربي». وقد راح المنظّرون لبلاغة الإعجاز انطلاقاً من هذا المعتقد الشريف يستقصون مواطن الإعجاز البلاغي، ومواضع التفوق الأسلوبي في خطاب النص القرآني بطريق مقابلته بجنس أدبي عتيد هو «الشعر»، الذي ملك على البلاغيين العرب مشاعرهم فلم يستطيعوا الفكاك من بلاغته وسحره، حتى وهم يستشرفون نصاً «كريماً» اعتبر قمة في «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة»(٣٤). ذلك ما يستشعره قارئ أهم مصنف بلاغي هو «دلائل الإعجاز» المعتبر غرة كتب البلاغة العربية، فقد بسط عبد القاهر الجرجاني الأشعري المذهب في هذا الكتاب نظريته في «النظم»، التي جاءت جواباً حجاجياً/ إيديولوجياً على أسئلة الإعجاز القرآني التي كانت موضوع مناظرة ومحل منازعة بين أبناء العصر، حيث يحاور عبد القاهر ـ صراحة وضمناً ـ أصحاب النظرة الاعتزالية مثل الجاحظ والجبائي والقاضي عبد الجبار، بل وأصحاب فكرة الصرفة مثل ابن سنان الخفاجي ليطرح ـ في النهاية ـ مفهوماً للإعجاز البلاغي يتساوق ومقصدية المؤلف المرتهنة إلى مقررات المذهب الأشعري، الذي يصدر عنه «تلقي» عبد القاهر لنص القرآن العظيم. وهذه المقررات المذهبية نفسها التي وجهت عبد القاهر إلى بلورة نظريته في «النظم» التي تجعل «الإعجاز» مختزلاً في «التعليق» بما هو علاقة بين معاني الألفاظ.

وبالجملة فإن القراءة الفاحصة لـ «دلائل الإعجاز» تكشف عن صراع أصولي عميق اتصل بين عبد القاهر الأشعري وخصومه من المعتزلة، فجاء الكتاب –لذلك– مطبوعاً بنبرة سجالية وحجاجية ظاهرة. وهو ما لحظه أحد الدارسين المعاصرين في سياق بحثه «الأصول الفكرية للبلاغة وإعجاز القرآن» فكتب يقول: «إن أثر الخصومة غالب على «دلائل الإعجاز» إلى حد يمكن معه أن يقال عنه إنه مناظرة حادة في النظم وإعجاز القرآن، اتصلت من بداية الكتاب إلى نهايته مع أولئك الذين جرى مؤلفه على نعتهم «بأنصار اللفظ»(٣٥).

إن صدور البلاغة الإعجازية عن مبدأ الأفضلية ـ وهو مبدأ إيديولوجي محض ـ هو المسؤول في تقديرنا عن توجهها السجالي

والاحتجاجي في مستوى بنية الخطاب رغبة في تحقيق الإقناع والإذعان، مدخل أصحابها إلى ذلك إثبات التشابه بين القرآن وكلام العرب في مرحلة أولى، حتى إذا استقام لهم ذلك توجهوا، في خطوة ثانية، إلى إثبات إعجاز القرآن، وبالتالي أفضلية أسلوبه على الإبداعات اللفظية «البليغة» التي أنتجها «العربي» وعلى رأسها جنس الشعر. ولعل هذا يفسر لنا ذلك التوجه في الدرس البلاغي الإعجازي إلى المقارنة بين القرآن والشعر لإثبات أفضلية التعبير القرآني على ما يناظره في أشعار العرب، فقد وجدنا عبد القاهر الجرجاني يلوذ في «دلائل الإعجاز» – وهو الكتاب المرصود لبحث بلاغة القرآن– بجمالية الأسلوب الشعري، لإثبات تفوق الأسلوب القرآني مما دعاه أحد الدارسين المعاصرين «القراءة بالمماثلة»(٣٦). وهي الغاية نفسها التي وجهت الباقلاني إلى عقد تلك المقارنة الشهيرة في كتابه «إعجاز القرآن» بين القرآن وقصيدة معدودة في عيون الشعر العربي هي معلقة امرئ القيس الذائعة الصيت، فقد كان الغرض من المقارنة –بالأساس– بيان تهافت القصيدة لإثبات تفوق البلاغة القرآنية.

القدامة والحداثة:

لم تكن قضية الإعجاز الوجه الإيديولوجي الأوحد للخطاب البلاغي العربي، إذ نجد مشاغل أخرى في نظامنا البلاغي اصطبغت بالصبغة الإيديولوجية معلنة حيناً ومضمرة أخرى، وفي مقدمة هذه المشاغل تأتي قضية القدامة والحداثة. يقول عبد الله بن المعتز في مقدمة كتابه «البديع»: «قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين، من الكلام الذي سماه المحدثون البديع، ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم، فأعرب عنه ودل عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه، وتفرع فيه وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف»(٣٧). ويقول أبو هلال العسكري في «الصناعتين»: «فهذه أنواع البديع التي ادعى من لا روية له ولا رواية عنده، أن المحدثين ابتكروها، وأن القدماء لم يعرفوها، وذلك لما أراد أن يفخم أمر المحدثين»(٣٨).

يثير هذان الشاهدان ـ كما لا يخفى على من شدا شيئاً من علوم البلاغة العربية ـ قضية حجاجية كبرى متصلة بالصراع بين أنصار القديم وأنصار المحدث، وهي قضية لا يمكن تجاهل خلفياتها الإيديولوجية، فهي إن اتخذت –في مستوى المعلن– صورة الصراع بين القدماء والمحدثين، فقد كانت تحجب –في مستوى المضمر– تعارضات إيديولوجية تمثلت في الصراع الطاحن بين الموالي والعرب أحياناً، وبين تيار التقليد والتجديد في المجتمع العربي أحياناً أخرى، بما يفيد أن الموجه الأساس لهذه المشاغل البلاغية إنما كان الداعي الإيديولوجي، وليس الهاجس النقدي أو البلاغي، فقد كان الاختلاف حول قيم الحداثة والتقليد خاصة وسمت شتى قطاعات المعرفة الشائعة في دار الإسلام في هذه المرحلة التاريخية من فلسفة ودين وشعر ونقد، لأن القضية مرتبطة ـ في أساسها ـ بتحول اجتماعي وحضاري فرض على الأطراف المتصارعة اتخاذ موقف محدد، معلن أو مضمر، إزاء القضايا الحاسمة والمصيرية التي كانت تواجه «الأمة». وقد كان بدهياً أن ترتهن المواقف ـ في هذه الحال ـ إلى الزاوية الإيديولوجية. ومن هنا ألفينا ابن المعتز يستقصي فنون البديع إلى جانب الشعر في القرآن واللغة وأحاديث الرسول (ص) وكلام الصحابة والأعراب رغم إحساسه بأن صور البديع خاصة بالشعر كما صرح في كتابه: «البديع موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم»(٣٩).

إن بحث ابن المعتز عن «أصول» لفن البديع و«جذور» في التربة المحلية للتراث البياني العربي الخالص، إنما يجد تفسيره في السياقات التي كان كتاب ابن المعتز يشتبك معها في حومة الصراع الاجتماعي والاعتقادي، الذي بلغ ذروته في القرن الثالث للهجرة. وهي سياقات تصل الجانب الاجتماعي للشعوبية، بالجانب الاعتقادي للزنادقة من الأدباء المحدثين. ولعل هذا أن يفسر لنا تلك النزعة الدفاعية والتبريرية التي وسمت كتاب ابن المعتز. لقد أصبحت جدة «البديع» قرينة لـ «شبهة» الاتصال الفكري والأدبي بثقافة «الآخر» غير العربي، الذي يحاول فرض أنموذج حياتي من منظور اجتماعي شعوبي. وهو ما جعل «البديع» الذي ارتبط بـ«الموالي» قرينة انقطاع عن المتصل الديني والأدبي، ومن هنا وجدنا الجاحظ يعلن، في حماسة دفاعه عن «العروبة»، أن «البديع مقصور على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان»(٤٠).
إن هذه النبرة الدفاعية عن العروبة واشية بالمقصدية الإيديولوجية التي وسمت الخطاب البلاغي العربي، الذي لم يستطع فصل متصوراته البلاغية عن المقاصد

الإيديولوجية كما أكد محمد النويري الذي انتهى في خاتمة أطروحته عن «علم الكلام والنظرية البلاغية عند العرب» إلى تبين عمق العلاقة القائمة بين النسقين: الكلامي والبلاغي. يقول: «... لقد أمكن لنا أن نتبين إلى أي حد كانت المفاهيم البلاغية وأنحاء إجرائها محملة بهواجس العقيدة، فهي التي توجه الفكرة وترسم آفاقها حتى بدا لنا أحياناً أن القاعدة البلاغية لم تنشأ إلا بغية فك الإشكال العقدي»(٤١).

حدود التأويل: مغامرة العقل وضوابط النقل:

إذا كان مفكرو السنة والاعتزال قد توافقوا على اصطناع «التأويل» أداة لتوضيح «المشكل» وتفسير «المتشابه»، فإنهم تباينوا بعد في «المحتكمات» التي وجهت التأويل عند كل فريق، فقد احتكم المعتزلة إلى الدليل العقلي في تأول ما أشكل من الآي(٤٢). أما السنة فكان احتكامهم، في الأعم الأغلب، إلى الدليل النقلي، حيث حملوا النصوص على ظاهرها ودعموا تأويلاتهم بالمرويات المأثورة. وهو ما جعل فهمهم للقرآن أقرب لوجدان المسلم العادي من التأويلات «المتعقلة» التي أنتجها أصحاب الاعتزال، لأنها «أجدت على الحاسة الدينية أكثر مما أغنى التأويل المجازي الحاد عند العقليين»(٤٣).

وإن كان تدقيق النظر في هذه المسألة يسلمنا إلى أن المنهجية التأويلية عند الفريقين مرتهنة إلى نفس الضوابط والأصول، وإن اختلفت السبل بالفريقين بعد، فقد تحدد «التأويل» في الثقافة العربية الإسلامية ضرورة عملية يفرضها تطور الواقع وتعدد المجتمعات الإسلامية واختلافها. وهو وضع استتبع فتح النص أمام «فعل القراءة»، بما يفيد التسليم بداهة بتعدد القراءات التي يمكن أن تتعاقب على النص تبعاً للكفايات التي يتملكها «المؤول» والمقاصد التي يوجه إليها تأويله. يقول محمد النويري: «إن متشابه القرآن ومشكل الحديث كانا من الأسباب التي حملت المتكلمين من مختلف الفرق على أن يجدوا مخرجاً يخلص المقالة العقدية من المزالق التي يمكن أن تسقط فيها، فكان «المجاز» الإطار النظري والمنهج العملي الكفيل بأن يجنب المعتقد هوى الإشراك والتشبيه والتجسيد. وهكذا أصبح القول بالمجاز بالنسبة إلى المعتزلة والسنة على حد سواء جزءاً من الإيمان وخطوة في طريق النجاة»(٤٤).

وإذا كان التأويل عند أهل السنة مستنداً إلى «النقل» وعند المعتزلة خاضعاً لـ «العقل» فإن الممارسة التأويلية، في الحالين، «استنباط» يعتمد «الدراية» أو «الرأي» ما دام النشاط التأويلي عودة إلى أصل الشيء لاكتشاف دلالته ومغزاه. إذ «حقيقة قولنا «أولت وتأولت» أنك تطلب، والمآل: المرجع»(٤٥). إن التأويل، في المحصلة، سواء اعتمد «الرواية» أو «الدراية» حركة ذهنية موجهة بالعقل والرأي، إذ يظل عقل القارئ أو المؤول ذا دور أساسي في حركة التأويل»(٤٦).

وإذن، لا غنى عن التفكر وإعمال الذهن في كل نشاط تأويلي، بحثاً عن التعليلات والتخريجات في المواضع «المشكلة» حتى وإن اعتمد الرواية والنقل، وعلى هذا الصعيد تلتقي الممارسة التأويلية التي كان ينهجها المعتزلة بتلك التي كان يترسمها خصومهم من السنة.

لعل من طريف النتائج التي يمكن للباحث أن يستصفي من إمعان النظر في المدونتين السنية (نموذج ابن قتيبة) والمعتزلية (نموذج الجاحظ)، ارتهانهما ـ رغم اتصال الخصومة بين صاحبيهما، وهنا المفارقة ـ إلى نفس المبادئ الموجهة للتفكير والنظر: الحد من سلطة العقل مقابل سلطة النص الذي يكتمن في هذا السياق دلالات سيميائية موسعة (نص الدين والأدب والطبيعة والمجتمع).

فإذا كان ابن قتيبة الفقيه السني موسوماً بـ «المحافظة» و«التقليد» لصدوره عن عقلية «نقلية» معتصمة بنصوص تعكف عليها تدبراً وتأويلاً للاستدلال بها على حكمة الصانع واستخلاص «رسائله» إلى الخلق كما يمكن أن نستبين من «قراءة» ابن قتيبة للمتن المجازي في القرآن العظيم والحديث الشريف، القراءة التي بسطها في كتابيه «تأويل مشكل القرآن» و«تأويل مختلف الحديث» المثقلين بهموم اعتقادية واضحة، حيث يبدو ابن قتيبة في الكتابين معاً جانحاً إلى حمل النص الديني على الظاهر(٤٧)، إذ يجوز المعنى الحرفي عادلاً عن تفصيل القول فيه: «ونحن نسلم للحديث ونحمل الكتاب على ظاهره»، فإن اجتهادات خصيمه الجاحظ المفكر المعتزلي الأشهر لم تكن بعيدة ـ كما قد يتوهم ـ عن هذه الطريقة في التفكير، وإن كان من اختلاف بين الممارستين السنية والاعتزالية فهو ضئيل لا يمس جوهر الفكر ومبادئه المرسمة، عند الفريقين، أصولاً في النظر والتفكير. إذ «من المعلوم الثابت ـ كما استخلص فرج بن رمضان ـ أن عقلانية الجاحظ إيمانية دينية من جهة، بيانية بالمعنى الجاحظي نفسه للبيان من جهة أخرى، وأنها بحكم هذه الصفة وتلك فإنها [...] حدت من مجالات تدخل العقل وطرائق اشتغاله في شتى مجالات الفكر الديني والسياسي والاجتماعي وغيرها، ومن ثم فإن العقل الذي أريد له على

أن يكون مرجعاً وحكماً [...] محكوم بمرجعية هي: الحق الذي أمر الله تعالى به ورغب فيه وحث عليه، وبفعل هذه المرجعية نفسها، وبحكم ما حدت للعقل من حدود وما وضعت له من أدوار، اختزل العقل في مجرد كونه أداة للاستدلال والحجاج دفاعاً وهجوماً، في طلب هدف استراتيجي واضح: تبيين الحقيقة المسلّم بها مسبقاً من طريق الإيمان، عبر الافتنان في قراءة شتى العلامات والآيات وشتى النصوص، وخاصة منها نص الدين ونص الطبيعة (الحيوان) ونص المجتمع الإنساني»(٤٨).

لقد تم اختزال العقل في الممارسة الاعتزالية إلى مجرد «أداة» تقرأ النص الديني وغير الديني قراءة بيانية لتبين «الحكمة» وتبيينها، لأن الحقيقة محددة سلفاً ومعلومة مسبقاً. وهو وضع اقتضى أن ينحصر دور العقل في الدلالة عليها والحجاج دونها(٤٩). وعلى هذا الصعيد يلتقي التصور الاعتزالي بتصور خصومهم من السنة، حيث العقل ـ بهذا الفهم ـ لا يختلف في الفهم السني عن «اللفظ» الذي يوصل إلى المعنى إلا في الدرجة، ما دامت الحقيقة معلومة، في الممارستين السنية والاعتزالية مسبقاً ومسلماً بها سلفاً، فهي ثاوية في «النص» بمعناه السيميائي الواسع، وليس العقل سوى وسيلة من وسائل عدة (مثل اللفظ) يمكن من القبض على «المعنى» والدلالة على «الحكمة» عبر إخراجهما من الغيب إلى الشهادة ومن الغياب إلى الحضور. إن عقلانية الجاحظ لما كانت إيمانية دينية وبيانية، كما نبه فرج بن رمضان، فقد شكل هذا الملمح في تفكيره باعثاً لتقارب جلي بين أطروحاته الاعتزالية ومقررات أهل السنة النازعة إلى النقل والتقليد. ذلك أن المعرفة ليست نتاج التعقل وإعمال النظر، كما زعم الجاحظ، ولكنها، عند التحقيق، أداة لنصرة الدين ودعم المذهب ما دام المعنى، عنده، موجوداً ومحدداً سلفاً، ودور العقل، في هذا الحال، لا يزيد على استبانة «الحكمة» تأكيداً للشرع وتعضيداً للعقيدة، وبذلك «يكون الجاحظ قد استند إلى الشرع في استخلاص المعرفة وتفوقه على العقل من حيث أراد تفويق العقل عليه»(٥٠). (وإذن، المدلولات محددة سلفاً ومفضية إلى نفس المعنى: إظهار «الحكمة». فماذا يبقى للمفكر سنياً كان أو معتزلياً؟

لا نظن أن يبقى له، والحال ما وصفنا، سوى تسخير «العقل» لاستخلاص «الحكمة» واستنباط «المعرفة» المتجسدتين في: توحيد المدلولات تحقيقاً لـ «المعنى الأكبر» (الاستدلال على حكمة الخالق). وهو معنى جاهز ومحدد ومعلوم سلفاً.

إن كلتا الذهنيتين، السنية والاعتزالية، ذهنية دينية، في الأساس، إيمانية وبيانية، وجهتها ـ وإن تفرقت السبل ـ واحدة: عقلنة الكون باستنباط «الحكمة» اعتماداً على الشرع (النقل)، وليس «العقل» سوى «أداة» وظيفتها الأساس استخلاص «المعنى» وتحقيق «الدلالة» بما يظهر «الحكمة» ويجنب العالم «اللامعنى».

يتحصل مما تقدم أن السنة والمعتزلة ملتقيان، رغم اتصال الخصومة، في العقيدة والمنهج: كلاهما معتقد في الكون مجلى لـ «الحكمة» وموضعاً لـ «الاستبانة»، ولا سبيل إلى تحصيل ذلك ما لم تتساند المعرفة الشرعية والمعرفة العقلية بما يفيد ارتفاع التعارض الظاهري بين العقل والنقل ـ الثنائية الشهيرة في تاريخ الفكر الإسلامي. لأن التكليف الشرعي والتكليف العقلي ينتهيان، في المحصلة، إلى نفس النتيجة كما تفطّن إلى ذلك نصر حامد أبو زيد عندما قرر أنه: «إذا كان [...] أهل السنة والجماعة يخالفون المعتزلة والفلاسفة في الترتيب المعرفي فيقدمون النقل على العقل، ويقدمون التكليف الشرعي على التكليف العقلي، فإن هذا الخلاف رغم أهميته من حيث مغزاه الاجتماعي والفكري، لم يؤد إلى تغاير في نظرة الجميع إلى اللغة، التي هي أساس التكليف الشرعي وأداته، بوصفها نظاماً دالاً في النسق المعرفي يرتبط بغيره من الأنظمة الدالة ولا ينفصل عنها، هكذا أكد المعتزلة الحاجة إلى الشرع على أساس أن الشريعة تشير إلى «مقدرات الأحكام ومؤقتات الطاعات التي لا يتطرق إليها عقل ولا يهتدي إليها فكر» (الشهرستاني، الملل والنحل ٨١/١) ولا تعارض في النهاية بين العقل والنقل، أو بين المعرفة العقلية والمعرفة الشرعية، إذ ليس في القرآن إلا ما يوافق العقل»(٥١).

نستطيع أن نستخلص مما سلف أن «البلاغة» ارتبطت في نشأتها بالصراع بين الفرق الكلامية والأحزاب السياسية. فاصطبغت، لذلك، بألوان إيديولوجية ظاهرة كان من نتائجها ما حدث في الثقافة العربية من وصل بين دلالة البلاغة والإقناع، حتى غداً «فن الإقناع» حداً لها وعلامة عليها، نتيجة بدهية لارتباطها بالجدل السياسي والاعتقادي. ومن هنا نظر للبلاغة بوصفها فعالية حجاجية وإقناعية يقتدر بها على تحقيق المقاصد فأنيطت بها، من ثم، وظائف إيديولوجية تتصل بإيقاع التصديق في نفوس المتقبلين ابتداء، وحملهم، استتباعاً، على الاستجابة للمقاصد التي يصدر عنها منجزو الخطاب. يؤكد ذلك ويدعمه التلازم

المشهود بين «البلاغة» و«السلطة»، فالعلاقة بين السيطرة (سياسية أو دينية) وفن البلاغة ثابتة معلومة منذ القدم، حيث البلاغة كافلة الإقناع. وإذا تحقق الإقناع أمكن التحكم في المخاطب وتوجيهه وفق إرادة «البليغ». لكن متى تتحول البلاغة إلى إيديولوجيا؟

تصبح «البلاغة» إيديولوجيا عندما تتحول إلى أداة لخدمة غرض أو تحقيق مقصد فتسقط، بذلك، في «التبرير الإيديولوجي». ويتخذ التحول من «البلاغي» إلى «الإيديولوجي» صوراً عدة، جميعها متصل بمنطق التبرير من أجل حيازة «السلطة» مادية كانت أو رمزية. ويحدث ذلك عندما يلوذ أصحاب السلطة والسلطان بسحر البلاغة من أجل المحافظة على الوضع القائم بطريق الترويج للأفكار السائدة، التي تقدم للمتقبلين بوصفها أفكاراً شمولية وشبه كونية، فتغدو المصالح الخاصة لفئة اجتماعية مسيطرة، وهي أقلية، مصالح عامة. كما يمكن لـ «البلاغة» أن تتلبس أردية إيديولوجية عندما يسخرها تيار فكري أو جماعة دينية، لخدمة أغراض مذهبية بما يبرر مشروعيتها ويسوغ سيطرتها الفكرية أو الاعتقادية. وإذن، ترتبط «البلاغة» بالإيديولوجيا عندما تنزع إلى التبرير الذي يرافق كل سلطة. ومن هنا كان التلازم بين «البلاغة» والسلطة سمة ثابتة في مختلف المحطات التي مر بها هذا العلم العتيق، سواء في التقليد العربي أو غيره من التقاليد البلاغية العريقة (اليونان والرومان)، كما يوضح ذلك ويجليه تاريخ الأفكار من وجهة نظر سوسيولوجيا الثقافة التي تبرز، فيما يستخلص بول ريكور، أن «كل المجتمعات بدون استثناء تعمل بواسطة معايير وقواعد، وشبكة من الرموز الاجتماعية، التي تصنع بدورها بلاغتها وتلتمس بيانها من الخطاب (السياسي) العمومي. وبالفعل كيف يتمكن هذا الخطاب من تحقيق هدفه، من إقناع الأفراد والتأثير فيهم؟ إن ذلك يتم بواسطة الاستعمال الدائم لمختلف أشكال التعبير المجازي كالاستعارة والنقد الساخر والإيهام والمفارقة والمبالغة. وهي ذاتها الأشكال الأسلوبية السائدة داخل النقد الأدبي والمعهودة في بلاغة الخطابة اليونانية والرومانية القديمة»(٥٢).

الهوامش:

١) راجع في ذلك مقال محمد أسيداه عن «السفسطائية وسلطان القول– نحو أصول لسانيات سوء النية–» عالم الفكر ع–٤ ٢٠٠٥ ص:٨٥.
وليس ينبغي أن يعزب عن بالنا أن فلسفة يونان «العقلانية» إنما نشأت كرد فعل على فلسفة السفسطائيين بما هي «بلاغة القول المموه». انظر في ذلك على سبيل المثال محاورة جورجياس لأفلاطون التي حملت عنواناً فرعياً هو «مقال في الرد على أهل البلاغة أو السفسطائيين». تر. محمد حسن ظاظا مراجعة سامي النشار، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. ١٩٧٠ ص: ٣١

٢) جان جاك روسو، العقد الاجتماعي، تر. دوقان قرقوط، دار القلم– بيروت. ط–١ ١٩٧٣ ص:٣٩
٣) محمد سبيلا، الإيديولوجيا والبلاغة، مجلة المناظرة ع ٤ – ١٩٩١ ص: ٧٢.
٤) بول ريكور، من النص إلى الفعل– أبحاث التأويل، تر. محمد برادة، حسان بورقية، دار الأمان الرباط، ط–١ ٢٠٠٤ ص ص: –٢١١ ٢١٤
٥) جورج لايكوف ومارك جونسن، الاستعارات التي نحيا بها، تر. عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر– البيضاء ط٢ – ٢٠٠٩ . ص: ٢٢٠.
٦) «وليس عمل هذه الصناعة [البلاغة التي تقابل في السياق العربي «الخطابة»] أن تقنع ولا بد، أعني أنه ليس يتبع فعلها الإقناع ضرورة»– ابن رشد، تلخيص الخطابة، تح. محمد سليم سالم ، مؤسسة دار التحرير للطبع والنشر– القاهرة، ١٩٦٧، ص: ٢٤.
٧) مناظرة التوحيدي لابن عبيد حول البلاغة والحساب – أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح. أحمد أمين، أحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت، ج١ ص١٠١.
٨) قدامة بن جعفر، نقد النثر (منسوب)، تح. عبد الحميد العبادي، دار الكتب العلمية بيروت١٩٩٥ ص: ١٣٢.
٩) «فأعلى رتب البلاغة أن يحتج للمذموم حتى يخرجه في معرض المحمود، وللمحمود حتى يصيره في صورة المذموم»– أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين تح. علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية –بيروت ١٩٨٦ ص: ٥٣.
لعله من المفيد التنويه في هذا المقام بأن أفلاطون خصص كتابين – محاورتين للبلاغة أو فن البيان هما محاورة جورجياس ومحاورة فيدروس، في الأولى هاجم البلاغة لارتباطها بالتمويه والحجاج المغالط، وفي الثانية دافع عنها باعتبارها وسيلة للحوار العالم بين الفلاسفة الذين يمثلون النخبة المفكرة. يقول بارت: « يعالج أفلاطون بلاغتين: إحداهما سيئة والأخرى جيدة:
أ– في الممارسة الفعلية تقوم البلاغة على صناعة الخطب [...] وموضوعها هو المحتمل العرفي والتوهيم، إنها بلاغة معلمي البلاغة والمدارس وبلاغة جورجياس والسفسطائية
ب– أما البلاغة كما يجب أن تكون فهي البلاغة الحقيقية؛ أي البلاغة الفلسفية وأيضاً الجدل، وموضوعها الحقيقة» – البلاغة القديمة، ص: ٤١.
وبذلك تكون البلاغة «الحقة» عند أفلاطون رديفة للفلسفة. لمزيد تفصيل وبيان حول هذه المسألة راجع: عماد عبد اللطيف، موقف أفلاطون من البلاغة من خلال محاورتي «جورجياس» و«فيدروس»ـ مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية المجلد ٥ ع ٣ – ٢٠٠٨ ص: ٢٢٧.

١٠) الجاحظ، البيان والتبيين، تح. درويش جويدي، المكتبة العصرية – بيروت ٢٠٠٥ ج ١، ص: ١٢٤.
١١) محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال ط–١ ١٩٩٠ ص:١١
١٢) عن توجيه علم الكلام للنظرية البلاغية راجع أطروحة محمد النويري، علم الكلام والنظرية البلاغية عند العرب، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية– تونس، ط١ – ٢٠٠١.
(١٣) عبد الجليل ناظم، البلاغة والسلطة في المغرب، دار توبقال للنشر –البيضاء. ط–١ ٢٠٠٢ ص٢٢ والتعبير لأمين الخولي في فن القول (ص:١٤٧).

١٤) نستلهم هنا توصيفات الباحث المغربي محمد عابد الجابري صاحب مشروع «نقد العقل العربي» وبالضبط الجزء الثاني الموسوم بـ «بنية العقل العربي» (محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي – البيضاء ط ١ – ١٩٨٦) الذي توزعته مباحث ثلاثة : البيان (ص٩) – العرفان (ص٢٥٧) – البرهان (ص٣٩٥) وبصفة أخص المبحث الأول الذي بسط فيه أسس «العقل البياني العربي» وبيّن القوانين التي تحكم اشتغاله.

١٥) بول ريكور، البلاغة والشعرية والهرمينوطيقا، تر. مصطفى النحال، فكر ونقد، ع، ١٦ – ٩٩١٩ ص ١٠٩.

١٦) الجاحظ: البيان والتبيين، ج ١، ص: ١٤.

١٧) نفسه، ج ١، ص: ٥٦.

١٨) ابن المعتز، البديع، ص: ٣.

١٩) ابن المعتز، البديع ص: ١.

٢٠) انظر: جابر عصفور، قراءة محدثة في ناقد قديم «ابن المعتز»– فصول ع ٦ – ١٩٨٥ ص: ١٢٠.

٢١) أبو بكر الباقلاني ، إعجاز القرآن، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ٢٠٠٥،: إعجاز القرآن، ص: ١٦٥.

٢٢) أبو بكر الباقلاني: إعجاز القرآن، ص: ٢٣٥.

٢٣) لتفاصيل أوفى راجع محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي دار الطليعة- بيروت الفصل الثالث «عصر التدوين، الإطار المرجعي للفكر العربي» ص:٥٦.

٢٤) ابن المعتز: كتاب البديع، تحقيق: كراتشوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط ٣ ـ ١٩٨٢. ص: ٥٣

٢٥) الجاحظ: الحيوان، تح . فوزي عطوي، دار صعب – بيروت ، ط ٢ – ١٩٧٨ ج ٢، ص: ٢٧٨.

٢٦) الخطيب القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تح. عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، (د.ت) ص: ٣٧٤ .

٢٧) شكري المبخوت، الاستدلال البلاغي، دار المعرفة للنشر وكلية الآداب، جامعة منوبة تونس، ط ١، ٢٠٠٦، ص: ١٧٧.

٢٨) الجاحظ: الحيوان، ج ٣، ص: ٤٤٤.

٢٩) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح. أحمد محمد شاكر، مطبعة التراث العربي، ط٣ – ١٩٧٧ج ١، ص: ٧٠.

٣٠) نفسه،ج١ ، ص: ٧٠.

٣١) يقول أبو الحسن الأشعري: «قولنا الذي نقول به وديانتنا التي ندين بها التمسك بكتاب ربنا عز وجل وسنة نبينا عليه السلام وما روي عن الصحابة والتابعين وأئمة الحديث وكان يقول به أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل [...] لأنه الإمام الفاضل والرئيس الكامل الذي أبان الله به الحق ورفع به الضلال وأوضح به المنهاج وقمع به بدع المبتدعين» أبو الحسن الأشعري، الإبانة عن أصول الديانة، مكتبة المعارف، ١٤١٩هـ، ص: ٨.

٣٢) يقول شيخ الإسلام تقي الدين بن تيمية: «وابن قتيبة هو من المنتسبين إلى أحمد وإسحاق والمنتصرين لمذاهب السنة المشهورة، وله في ذلك مصنفات متعددة»– تفسير سورة الإخلاص، تحقيق: عبد الأعلى عبد الحميد حامد، الدار السلفية، ط –١ ١٩٨٦ص: ١٨٦.

٣٣) محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي ـ البيضاء ط ١ ـ ١٩٨٦ ص: ٧٤.

٣٤) انظر تفاصيل هذه المسألة في دراسة الباحث محمد مشبال «البلاغة والأصول ـ دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي ـ نموذج ابن جني، إفريقيا الشرق ـ البيضاء ط ١ ـ ٢٠٠٧» التي كرسها للاستدلال على أطروحة مركزية مثلت عصب البحث مفادها أن البلاغة العربية ارتهنت إلى جنس أدبي بعينه هو الشعر الذي هيمن على مباحثها ووجه أصولها ومقاييسها.

٣٥) أحمد أبو زيد، مقدمة في الأصول الفكرية للبلاغة وإعجاز القرآن، دار الأمان– الرباط ط–١ ١٩٨٩ ص:٥. وقد أوضح الشيخ محمود محمد شاكر في مقدمة تحقيقه لـ «دلائل الإعجاز» من خلال نصوص وقف عليها من كتاب القاضي عبد الجبار «المغني» أن المقصود بالخصوم، الذين لا يسميهم عبد القاهر وينعتهم بـ «أنصار اللفظ»، القاضي عبد الجبار وأصحابه من المعتزلة – مقدمة المحقق لـ «دلائل الإعجاز» مكتبة الخانجي ـ القاهرة (د.ت) (ص:د).

٣٦) أحمد يوسف، بنية الخطاب البلاغي وسلطة النص الغائب «القراءة بالمماثلة» – دراسات أدبية ولسانية ع ٧ – ١٩٩٢ ص:٦٧.

٣٧) عبد الله بن المعتز، البديع م.س ص:١.

٣٨) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين تح. علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم المكتبة العصرية –بيروت ١٩٨٦ ص: ٢٦٧.

٣٩) ابن المعتز، البديع م.س ص: ٥٨.

٤٠) الجاحظ، البيان والتبيين م. س ج ٣ ص:٦٢٠.

٤١) محمد النويري، علم الكلام والنظرية البلاغية عند العرب، كلية الآداب الإنسانية والاجتماعية ـ منوبة ـ تونس، دار محمد علي الحامي ـ صفاقس ـ تونس. ط–١ ٢٠٠١، ص:٤١٧.

٤٢) للوقوف على منهجية المعتزلة في تأويل آي القرآن انظر الدراسة المرجعية التي أعدها نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير ـ دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة، المركز الثقافي العربي ـ البيضاء ـ بيروت، ط ٤ـ ١٩٩٨.

٤٣) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط ٢، ١٩٨١، ص: ٧٩.

٤٤) محمد النويري، علم الكلام والنظرية البلاغية عند العرب م.س ص: ٣٧.

٤٥) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح. محمد الفاضلي، المكتبة العصرية– بيروت، ط –٢ ١٩٩٩ ص: ٧٦.

٤٦) نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، (دون ذكر تاريخ ومكان النشر)، ص: ٢٤١.

٤٧) ابن قتيبة: تأويل مختلف الحديث، تح . رضى فرج الهمامي، المكتبة العصرية – بيروت ط ١ – ٢٠٠٣، ص: ١٩٧.

٤٨) فرج بن رمضان ، الأدب العربي القديم ونظرية الأجناس، القصص ، دار محمد علي الحامي ، تونس ، ط ١، ٢٠٠١ ص: ٨٠.

٤٩) ومن هنا وصف العقل الدي يستعمله المعتزلة بأنه «عقل مسخر لخدمة الدين، في حين أن «العقل» في مفهوم الفلاسفة كلي يجمع عليه العقلاء أيّاً كانوا»- علي أومليل، في شرعية الاختلاف، دار الأمان ـ الرباط ـ ط٣ ـ ٢٠٠١، ص: ٤.

٥٠) عبد الله البهلول، في بلاغة الخطاب الأدبي، بحث في سياسة القول، التفسير الفني ـ صفاقس، ط ١ ـ ٢٠٠٧، ص: ٣٦.

٥١) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط ٤ ـ ١٩٩٦، ص: ٥٦.

٥٢) بول ريكور، الإيديولوجيا واليوتوبيا، ترجمة منصف عبد الحق، مجلة «الجدل» المغربية، ع ١٩٨٧/٧، ص: ١٩.

إذا عرفت المسرحية.. أنشئ مزرعة!

شخصياً، لم أعد أطيق العيش في المدينة، رغم أن بعض مدن الإمارات تجمع بين المعاصرة والتقليد، من بينها مدينة الشارقة على سبيل المثال، ولكن المدينة لم تعد تطاق بالنسبة لنا نحن الذين بدا الزمن في عيوننا أسرع مما كان في الماضي القريب. لكن تُرى أين القرية التي بقيت على حالها حتى تسكن فيها وتتعود على طقوسها الأكثر إنسانية من المدينة بأي حال؟ بل أين الواحات التي كان يسكنها البدو، والتي بالإمكان أن تكون على مقربة منها؟

لقد تخيلت، لا بل إن هنالك إحساسا يصاحبني، أني سأعثر على واحة في البر يوما من الأيام، إذا مد الله في العمر، وسأعمل جاهدا أن أسكن على مقربة منها، أو فيها إذا نسي أهلها البدو احتدامات الماء والكلأ ومعارك «أيام زمان» التافهة، وتخلصوا من «طيور الصدى» في دمائهم، تلك التي تنادي أبدا بالثارات التي هي في الحقيقة لأمور لا تستحق أن تبقى كل هذه الحقب، كالجرب ينخر الجلد حتى العظم.

وكلامي هذا ليس لتعبئة فراغ، أو لكي أكتب مقالا كيفما اتفق..لا، بل بدأت أقرأ وبطريقة علمية «كيف تنشئ مزرعة أغنام».
رغم أنني أتحدر من قبيلة تجمع بين البداوة والمدنية، سكنت ولا تزال أكناف المدينة المنورة...
إن العمل في مزرعة الأغنام له جماله وسحره لمن امتلك أفقاً وخيالاً ونظرة استشرافية نافذة للمقبل من الأيام؛ كم ستريحك المزرعة من الصداع! وتسرع من هدأة روحك النافرة أبدا والمضطربة! وتقطع لك من الوقت ما يكفيك للتأمل، وللمتعة وللإبداع فيما تحب وتهوى، وللإنتاج في أي جانب من جوانب الحياة شئت. فكر في الموضوع وأعطه ما يكفيه من التفكير..

لا تقل إن الموضوع ليس حضارياً، أو إنه يدفعك بعيدا عن المدنية المشتهاة، أو أنه يسهم في تخلفك الثقافي والفكري، لا سمح الله.. أبدا؛ فالمدينة قريبة متى شئتها، والمقاهي إذا كنت من روادها قريبة هي الأخرى، وبقية الملاهي كذلك، إذا كنت لم تغادر بعد توقك الجارف لها..كل ذلك يعتبر متوفراً وهيناً ولا مشكل. لكن قصتنا تختلف، وكلامي موجه إلى من عرف المسرحية كلها ولم يبق عليه فصل صعبت مغاليقه، نعم. نقولها بهذا الوضوح والصراحة والصدق مع النفس ومع الآخر قدر الإمكان وتوفر سبل الإقناع.

محمد حسن الحربي

رأى الشعر جوهر الحقيقة الإنسانية

حمزة قناوي: المثقف العربي مختفٍ من المشهد..

حوار: سلمى حراز

لعلنا نتفق جميعاً على أنه لا توجد معرفة بريئة، فالحياد النصي وهم إيديولوجي والبراءة الفكرية ضرب من المستحيل، ما دام كل خطاب معرفي يهدف ـ بالضرورة ـ إلى تمرير حمولة إيديولوجية. إن الإيديولوجيا ثاوية في الخطابات جميعها، وليس ثمة خطاب ـ من وجهة النظر هاته ـ يمكن أن يعرى تماماً من الإيديولوجيا. في ضوء هذا الفهم سنحاول في هذا البحث إجلاء العلاقة الملتبسة بين المعرفة البلاغية والمطالب الإيديولوجية.



الشاعر حمزة قناوي له الآن ستة إصدارات شعرية إضافة إلى عمل نثري يتراوح بين السيرة الذاتية والرواية (المثقفون).. فكيف تحدثنا عن المراوحة بين القصيد والنثر، وكيف تكتمل مشهدية الرؤية من خلال تراسل الفنين ؟

– الشعر بالنسبة إليّ يمثل جوهر الحقيقة الإنسانية، ولغةً عليا تتجاوز اليومي والعابر إلى المستمر والمتحقق والقارّ في النفس البشرية، ويزيح ركام التفاصيل التي تخفي النفس عن حقيقتها ومشاهدات الإنسان لكونه من خلال التواصل الروحي معه، من يملك الشعر، أو بالأحرى «يملكه الشعر» معذّب، يملؤه الهاجس الكوني لتحقق الإنسان، مسكونٌ بالقيم العليا المُثلى التي تؤسس لسعادته وخيره، وفي جوهرها العدل والوفرة والأمن. أما النثر فيكمل المشهد، بما يعيشه الإنسان فعلياً وبصورة أكثر التصاقاً بتفاصيل الواقع التي قد لا تحمل من التجريد والرؤى ما يتمتع به الشعر. والفنان يتراسلان، يكملان رؤية العالم لدى الكاتب. ولكل منهما طبيعته التي يستمد من أغوارها البعيدة خصوصية إبداعه.

لذا فقد كانت دواويني الستة (الأسئلة العطشى)، (أكذوبة السعادة المغادرة).

(أغنيات الخريف الأخيرة)، (بحاء النبوءة الزرقاء)، (قصائد لها)، (الغريب)، هي الأقرب إلى نفسي وقد طهرتني من الألم وكانت بمثابة خطوة في طريق الوصول إلى اليقين، وهو طريق مراوغ ولا أحسبه منتهياً، فعلى سبيل المثال تناولت تجربتي في الديوانين الأولين رؤيتي لقضايا الوجود؛ كالموت والميلاد والحب والانعتاق، وفي ديواني الثاني كانت التجربة تتناول الإنسان/ الفرد في مواجهة المدينة، وانسحاقه أمام «ضخامة» الحداثة والتمدن، وارتداده العنيف إلى وحدته والانكباب على الذات، الآخرين والخواء، كان هذا قريباً من مفهوم (الوجودية) وضياع

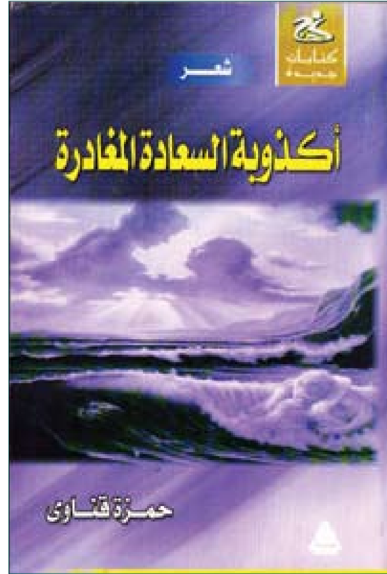
مفهوم الذات البشرية، انفصال الإنسان عن عالمه، بعدها انفتحت الرؤى في دواويني الأخرى التي تناولت (المرأة) وتحولاتها، وأسئلة الكون، ثم ديوان (الغريب) الذي تناول تجربة الغربة بما تحمله أسئلةٍ وهواجس.

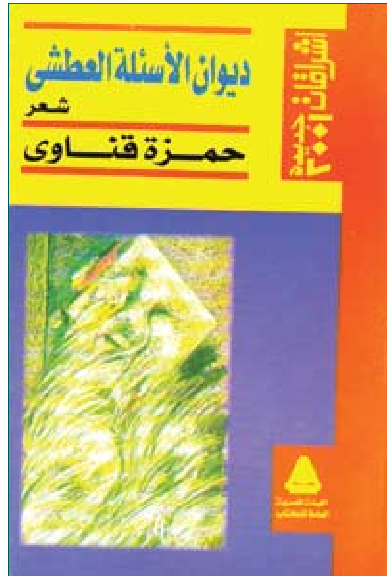
أما (المثقفون) فهو عمل يتراوح بين الرواية والسيرة الذاتية وقد كتبته لأودِع فيه شهادة شاب مصري شاهد على أوضاع بلده، معتمداً فيه على الرصد التقريري والتوثيق، مسلطاً الضوء على التقاطعات التي تجمع تجربتي الخاصة وظروف بلدي ومُقدراتها، وسعدت لفوزه لاحقاً بجائزة أحمد بهاء الدين للإبداع الفكري على مستوى الوطن العربي.

ما الحلم الذي ترنو إلى الوصول إليه؟ وما الجائزة التي تطمح إلى الحصول عليها ؟

– ربما تأخر هذا السؤال قليلاً. كنت أحلم أن ينصفني بلدي شعرياً وأدبياً، وأن آخذ حقي بين شعراء جيلي الذين يملأون الندوات والمنشورات ومقالات النقاد.عندما كنت طالباً في الجامعة كنت أتلقى التشجيع من أساتذة كبار. منهم عبد القادر القط الذي نصحني بالاستمرار منذ اثنتي عشرة عاماً. والراحل د.عز الدين إسماعيل ود. محمد عبد المطلب ود.ثناء أنس الوجود. لكني الآن لم أعد أحلم بشيء من هذا. لا أتمنى سوى أن يقرأني الناس، وأن أقدم لهم ما يفيد. أن تغير كلمةٌ كتبتها أفق إنسان وأن تهديه إلى قيمة أو تضيء له شيئاً في الغد. حلمت كثيراً واجتهدت لتحقيق هذه الأحلام، كتبت الشعر والرواية وحتى المسرح الشعري، وآمل أن يصل كل هذا إلى الناس.

وحالياً أكتب مسرحيةً شعرية بعنوان (حلم





العاشق) تتناول فكرة الحب والحلم بالغد، والعدل وحقوق الناس.. آمل أن تجد حظها من التحقق. أما عن الجوائز فقد حصلت على الكثير منها، وأنا لا أكتب من أجل الجوائز ولا أنتظرها. هي تظل علامات تشجيعية على الطريق، لكنها ليست غاية في حد ذاتها.

الشعر العمودي من وجهة نظري هو الأساس التقعيدي الذي يُرجع له في كل أشكال تطور الشعر العربي لاحقاً. ويقاس عليه التطور ومدى نجاحه أو ابتعاده في التجريب. الشعر العمودي اعتمد على قواعد وأسس ثابتة فاستمر عبر كل هذه القرون. البناء والعروض والإيقاع والشكل الثابت. وكل ما هو مبنيٌ على أسس يستمر

تكتب شعر التفعيلة والعمود، ففي رأيك ماذا حدث لشعر التفعيلة من تطور من تطور منذ نازك الملائكة والسيّاب؟

– الشعر العمودي من وجهة نظري هو الأساس التقعيدي الذي يُرجع له في كل أشكال تطور الشعر العربي لاحقاً. ويقاس عليه التطور ومدى نجاحه أو ابتعاده في التجريب. الشعر العمودي اعتمد على قواعد وأسس ثابتة فاستمر عبر كل هذه القرون. البناء والعروض والإيقاع والشكل الثابت. وكل ما هو مبنيٌ على أسس يستمر. أما شعر التفعيلة أو الشعر الحر فخرج من رحم القصيدة العمودية، وأنا أرى أن قصيدة التفعيلة بها من الإمكانات ما يمنح المبدع مرونةً في التعبير عما يريد بأكثر من القصيدة العمودية، وهي أيضاً لم تخرج على كل أسس القصيدة العمودية، فهي تعتمد التفعيلة وحدة وزن للموسيقى بدون التقيد بعدد التفعيلات في البيت الشعري، وتقبل التدوير، ولا تلتزم بالقافية بالضرورة، وإنما قد تتغير عبر القصيدة الواحدة. كل هذا

يمنح الشاعر أفقاً رحباً للتجريب عبر هذا الإطار المرن - والمحافظ نوعاً ما - عبر خلق الصور الشعرية في هيكل أرحب.
أما الشعر التفعيلي فقد تطور كثيراً منذ نازك الملائكة، وهناك تجارب لشعراء تركوا أثراً عميقاً في استمرار هذا التطور، مثل صلاح عبد الصبور وأمل دنقل والفيتوري وغيرهم كثيرون.

الحركة النقدية الآن تتجه - شعرياً - نحو قصيدة النثر بصورةٍ أكبر من الاهتمام بالشعر التفعيلي والعمودي، والنقد - كما تعلم - يواكب باستمرار التطور الإبداعي ومدارسه المتحققة، فهل أنت مع من يرون أن مستقبل الشعر سيكون لقصيدة النثر؟ وما رأيك في مسألة انتشارها وإمكانية تحقيقها الريادة على الساحة الشعرية العربية؟

– أنا لا أتحمس كثيراً لقصيدة النثر، وأرى أن هناك خللاً حتى في تسميتها. لكنها في النهاية شكلٌ شعريٌّ وجد بقوة الواقع والتجريب، وما زالت تحاول أن تُرسّخ وجودها على الساحة الإبداعية. ومشكلتي مع قصيدة النثر أنني لا أعرف لها محددات تمنحها صفة الفن؛ فما أعرفه أن هناك قواعد يجب أن تحكم الشكل، أيَّ شكل إبداعي، وإلا تحول إلى فوضى. والفن يعتمد النظام والتراتبية لا الفوضى. فقصيدة النثر هلامية التكوين تماماً ولا أعرف كيف أقبض على إيقاعها الشعري. مثلاً، يقول شعراء هذه القصيدة إن إيقاعها داخلي.. فما معنى هذا؟ كما أنه حتى لو كانت قصيدة النثر منتجاً حديثاً - نسبياً - وسيوجد قواعده عبر ترسيخ نماذج لها من التشابه الكتابي معينة يُوحّد قواعد ما لهذا الفن، فهذا لم يتحقق للآن. كل قصيدة لها قواعدها الخاصة، طريقتها وأسلوبيتها وشكلها الخاص، ما أوقع المتلقي في حالة إرباك في التعامل مع هذه القصيدة التي خلت من المحددات كافة خاصة المنطق الفني والذائقة الجمالية. وللأسف انعدام هذه المحددات فتح الباب لضعفاء الموهبة وعديمي الإلمام بمفهوم الشعر. القصيدة النثرية في النهاية منتج غربي، نقلناه عن الغرب بدون الالتفات إلى الخصوصية التاريخية التي تميز شعرنا، وبدون التفرقة والتمييز بين ظروفهم الحضارية وتطور الآداب في البيئتين، تماماً كمن يقفز فوق الفجوات ليتطور. رغم هذا هي حاضرة الآن بقوة، ربما بقوة الواقع فحسب.



جيل الستينيات يُعد جيلاً مؤسساً للحراك الثاني في المشهد الشعري والروائي العربي بعد جيل المؤسسين المؤصلين، برزت فيه الكثير من الأسماء التي استطاعت تجاربها أن تختط نهجاً خاصاً لها، وقد بشّر بأحلام كبرى

حاولت في كتابك (المثقفون) أن «تفكك» صورة المثقف، وترصد علاقته بالمؤسسة وتأثير موضعه من مجتمعه في التزامه بقناعاته أو مخالفته لها، وفقاً للعديد من العوامل، فما رأيك في صورة المثقف العربي وانعكاس حركته على واقع الثقافة العربية؟

– أتصور أن المثقف العربي لم يأخذ مكانته التي يستحقها في وطنٍ يمور بقضايا الوجود والانمحاء إلى هذا الحد، الوطن العربي هو البقعة الوحيدة في كوكبنا التي ما زالت بعض أجزائها تخضع للاستعمار، لدينا الكثير من القضايا المصيرية التي أحسب أنها تعقّدت لأن المثقف العربي لم يأخذ دوره الحقيقي ومكانته في إضاءتها والأخذ بقيادها للمشاركة في اجتراح حلول لها، إن الوطن العربي يعاني الأمية.. أمية الحرف والقراءة والكتابة لا الأمية الثقافية، أمية الوعي لا التقنيات، وهذه مشكلة كبرى أحسب أنها ستلعب دوراً فاعلاً في محو هويتنا

ومحونا لاحقاً إن لم نتنبه لها، قضايا الفساد، وغياب إشراك الشباب في حراك مجتمعاتهم وتقدمها وعدم إعطائهم الفرص التي يستحقونها، غياب الشفافية، وغياب تراتبية القضايا الكبرى التي تواجهنا، وسيطرة الإعلام الموجّه، والسير الأعمى وراء الغرب بدون الالتفات إلى الخصوصية الحضارية وظروفنا الخاصة.. أحسب أن المثقفين الحقيقيين، المثقفين العضويين، يجب أن يأخذوا مكانهم في كل هذه الصورة الملأى بالفوضى وعدم التوازن، فبعيداً عن التنظير التجريدي هذا لكل مشاكلنا في العالم العربي، هناك شهداء يضعون حيواتهم على محك قناعاتهم لتغيير الواقع الظالم الذي يحيط بإنسانها، وهناك فقراء يدفعون ثمن تخبط البيروقراطية العربية في خططها غير الممنهجة والتي لا تضع الإنسان في مقدمة أولوياتها عند التخطيط.. هناك مفكرون وأساتذة جامعة وكُتّاب ومُصلحون، لكنهم مغيبون عن الصورة ولا يأخذون مكانهم المستحق. والأمر خطير لأنه تعدى دائرة المشكلات النظرية إلى ما يهدد الوجود.

مجموعاتك الشعرية تأخذ طابعاً تشاؤمياً بعض الشيء.. فما السبب في ذلك؟ ولماذا تتناول محاور قصائدك قضايا كُبرى تسمها الآلام كالموت وعدم تحقق الحب والإخفاق وانسحاق الإنسان وشراسة المدينة إلخ..

– عشت حياتي طائراً في مدى يحترق.. عانيت الحزن كثيراً وعشت الكثير من التجارب القاسية، وتأرجحت بين الحيرة واليقين، عانيت آلام الموت في فراق أبي، وخسارة الحب، وانعدام الإنسانية في مجتمع يتشيّأ لصالح المنفعة والقيم المادية. كانت أسئلتي عطشى تتوق إلى اليقين والمعرفة،



كان الشعر بديلاً عن الموت بالنسبة لي في الكثير من الأحيان، تماماً كحالة أمل دنقل، فكان الشعر هو كهف الفرح الذي ألوذ به من وقع الحياة الصاخب المضطرب المليء بالعنف والصراع والتناحر. يبقى نجمة الأمل الوحيدة التي تضيء هذه الظلمة الحالكة، لا أخفيك أن الشعر أنقذ روحي من التردي في أوقات كثيرة كادت روحي تحترق فيها وأنا أحاول فهم هذا العالم وتحليل قيمه التي صار مركزها الأنانية والصراع. كان يأتي وحده بما يحمله من موسيقى الأحلام ليطهّر روحي من الأسى والألم ويشير إلى الغد، ويدفعني إلى إعادة تأمل العالم ورؤية الجمال فيه. قصائدي حزينة لأنني حزين والشاعر لا يصدر إلا عن نفسه ورؤيته للعالم لا عن تجارب الآخرين أو ما يرونه. هكذا كان أيضاً صلاح عبد الصبور وشيلي وغيرهما.. إن كل شاعر يحلم بالانعتاق، وأنا آمل أن ينعتق العالم بأسره من كل ما يكسر الإنسان أو ينتقص من كرامته وإنسانتيه، وبقدر نبل الحلم يكون الأسى على عدم القدرة على تحقيقه.

إن الجيل السابق لجيلي بشّر بآمال كبرى لم يتبقَ منها سوى أرضٍ محترقة، أحلام جيل الستينيات في التحرر والوحدة العربية، والقدرة على الحلم وتحقيقه إلى فعل، والنهضة والانطلاق إلى الآفاق الكبرى المُحركة للعالم والمشاركة بفاعلية في نهضته، آلت جميعها إلى ما انتهت إليه صورة المصير العربي القائم وهو بادٍ للجميع، فعندما شببت ورأيت هذا الواقع من حولي لم أستطع إلا الكتابة عنه كما رأيته، وإن كانت روحي تخفق بالأمل لتغييره.

بمناسبة الحديث عن جيل الستينيات في الكتابة، خاصةً في مصر، وما تلاه من أجيال، ما رأيك في ما قدّمه هذا الجيل من منجز ثقافي مؤثر في الحركة الثقافية المصرية والعربية وامتداد تأثيره لاحقاً؟

– جيل الستينيات يُعد جيلاً مؤسساً للحراك الثاني في المشهد الشعري والروائي العربي بعد جيل المؤسسين المؤصلين، برزت فيه الكثير من الأسماء التي استطاعت تجاربها أن تختط نهجاً خاصاً لها، وقد بشّر بأحلام كبرى، لم يتبق منها الكثير، وكان هذا جوهر فرادة تجربتهم.. أخص منهم صنع الله إبراهيم الروائي المصري الكبير ومحمد البساطي، وإن كان يتبعه بجيلٍ تالٍ، وشعرياً هناك صلاح عبد الصبور الذي كان بمثابة مدرسة شعرية في حد ذاته، وقد أعاد للمسرح الشعري حيويته وبهاءه، وهو أعقد أشكال الكتابة المسرحية، وعبد الرحمن الشرقاوي أيضاً الذي تمازجت لديه الأيديولوجيا عند تطبيقها فنياً كما في مسرحيته (الأرض) و قصيدته الشهيرة (رسالة أب مصري إلى الرئيس ترومان) وعفيفي مطر.. ولا يمكن إغفال أسماء كبرى أخرى مثل يوسف إدريس وعبد الحكيم قاسم. وغيرهما.

مساجد مصر العثمانية

يزهــو بهــا التاريخ

مجدي إبراهيم



العصر التركي في مصر عصر ركود فني وسياسي، اللهم إلا في أيام عبد الرحمن كتخدا !

وأصبحت مصر ولاية تركية!

يعد عصر سليمان القانوني عصراً ذهبياً في العمارة الإسلامية، ومعظم منشآته من أعمال سنان!

لمّا قضى العثمانيون على دولة المماليك سنة ٩٢٣ هـ / ١٥١٧م فقدت البلاد استقلالها ورحل عنها أمهر الصناع والفنانين، وأصبح العصر التركي في مصر عصر ركود فني وسياسي، اللهم إلا في فترة قصيرة أيام عبد الرحمن كتخدا في القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي).. وفقدت مصر أهميتها وأصبحت ولاية تركية، وشوهد في مصر عدة أسبلة وكتاتيب بعضها متصل بالمسجد والبعض منفصل عنه، كما أن القبة استعملت على نطاق واسع فأصبحت تغطي رواق الصلاة كله بعد أن كانت تغطي جزءاً منه فقط، كما بنيت عدة أضرحة مغطاة بقباب.

وقد تأثرت العمارة الإسلامية في مدينة القاهرة نتيجة للتغييرالفجائي بانتقالها من عاصمة لدولة كبيرة إلى مدينة تابعة للإمبراطورية التركية.

كان الأتراك قد أخذوا عن السلاجقة في قونية الكثير من العناصر المعمارية وهي:

١ – المقرنصات والدلايات المستقيمة التي تميز عمارتهم وتختلف عن الأخرى المدببة في مصر وسوريا.

٢ – الأبواب المتداخلة العميقة والموضوعة داخل إطار مزخرف بزخارف بارزة.

٣ – الزخرفة باستخدام الخزف بحرية كاملة والتي تملأ كل أجزاء المسجد.

وقد نقل العثمانيون عاصمتهم «بروسة» في عام ١٣٣٨م، وظهرت فيها بعض التأثيرات البيزنطية من ناحية التخطيط وأصبحت القبة هي العنصر الأبرز في التصميم المعمارى، وذاع استعمال المقرنصات في شكلين: الأول على شكل تاج لعمود مستدير كبير، والثاني في شكل إطار مستطيل لمدخل رئيس.

واستعمل الحجر والطوب في مداميك متبادلة، وهذه طريقة بيزنطية استعملت في زخرفة الواجهات الخارجية، واستخدم العثمانيون القبة المنخفضة نقلاً عن القسطنطينية وسالونيك، وهذه تختلف كثيراً عن القبة الإسلامية العالمية في مصر وبدلاً من تشييد المئذنة من طبقات تقل كل منها عما بأسفلها نراهم وقد بنوا المئذنة الاسطوانية الرفيعة المدببة والتي تنتهي من أعلاها بمخروط رفيع يشبه رأس القلم الرصاص المدبب، واتخذت شرفة المؤذن لها بروزاً بسيطاً وقد حملت على صفوف متتابعة من المقرنصات ويعد عصر السلطان سليمان القانونى (١٥٢٠–١٥٦٠م) عصراً ذهبياً في العمارة الإسلامية، ويمتاز بإنشاء عدد كبير من المبانى في مصر وسوريا وكذلك القسطنطينية ومن هذه المنشآت التي شيدت في مصر أيام سليمان القانوني، ومعظمها من أعمال المهندس التركي المعروف سنان: مسجد سليمان بالقلعة، مسجد شاهين الخلوتي وضريح الأمير سليمان في القرافة بالقاهرة.

وإلى جانب ذلك استمر نوع آخر من المباني في التحسين في العصر التركي، وهو «السبيل والكتاب».

مآذن تعلو في سماء القاهرة

أ– مسجد سارية الجبل (سليمان باشا):

– يقع داخل قلعة الجبل (قلعة صلاح الدين)، وهو أول مسجد في مصر أنشئ على الأسلوب العثماني، أنشأه سليمان باشا الخادم الذي ولي على مصر من عام ٩٣١–٩٤٥ هـ.



ويتكون المسجد من قسمين: أحدهما يحتوي على درقاعة مغطاة بقبة كبيرة يطل عليها ثلاثة إيوانات، كل إيوان مغطى بنصف قبة كبيرة، وقسم يتقدمه عبارة عن صحن مكشوف تحيط به الأروقة من جوانبه ويطل عليه شباك قبر الأمير المرتضى مجد الخلافة أبي منصور قسطة الآمرى، منشئ المسجد الأول الذى بنى في العصر الفاطمي قديماً وعرف بمسجد قسطة سنة ٥٣٥ هـ / ١١٤١م.

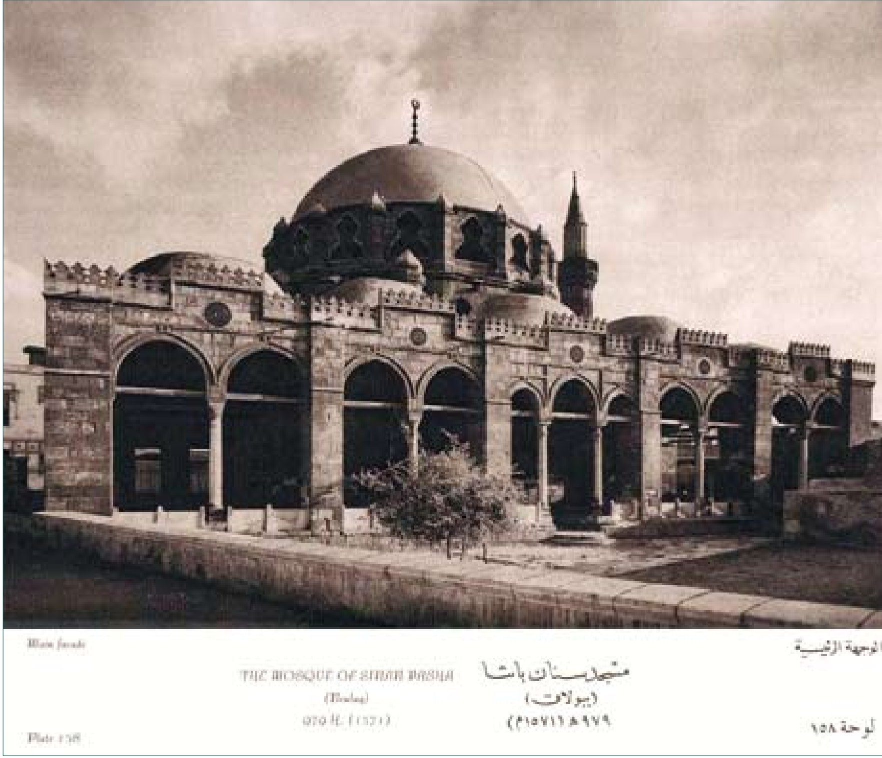
ويضم القبر مبنى مستطيلاً ملحقاً بالقسم المكشوف من المسجد يضم قبوراً بعضها قديم وأغلبها من العصر العثماني، ويلاصق القسم المكشوف من المسجد المنارة الهائلة، وملحق بالمسجد مبنى اعتبره البعض تكية والبعض اعتبره مدرسة تجاهه ساحة بها ميضأة، وبهذه الساحة باب يدخل إلى ساحة أخرى بجهتها الملاصقة للمسجد سقيفة

وكان يتوسطها ميضأة مثمنة لها ثمانية أعمدة اندثرت الآن وخلف هذه الساحة فضاء يلاصق مكان القبور ويحيط بالمسجد سور يتضمن حديقة بالجهة الشرقية والجنوبية للمسجد لها باب من ساحة الميضأة المواجهة للمكتب، ولها باب بجوار باب المسجد الرئيس جهة الجنوب.

وينسب الجامع إلى سيدي سارية رضي الله عنه صاحب رسول الله صلّى الله عليه وقُبّة كما ورد في الخطط التوفيقية لعلي مبارك وفي خطط المقريزي ورحلة ابن جبير.

ب- جامع السليمانية ببولاق:

به أربعة وعشرون عموداً من الحجر، وله باب على شارع الجزارين وباب آخر من الجهة الغربية، وله ميضأة داخلية ومنارة، وله أوقاف، عمّره الأمير سليمان الخادم سنة إحدى وثلاثين وتسعمائة. يحتوي الجامع من الداخل على خمسة أروقة موازية لجدار القبلة، بينها أربع بائكات عبارة عن أعمدة تحمل عقوداً وفي الوسط شخشيخة (وهي فتحة في السقف تبرز إلى أعلى بسقف أعلى من سقف المسجد، وبين السقفين فتحات للإضاءة والتهوية) تحتها عقدان إضافيان بين البائكتين المتوسطتين وبوسط الرواق الثاني من الغرب دكة مبلّغ بجوار المنارة، وللمسجد شبابيك في جهاته الثلاث: الشرقية والشمالية والغربية تعلوها شبابيك تزيّن الواجهات وأعلى الواجهات شرفات نباتية مورقة، والباب الغربي يعتبر الباب الرئيس وهو منخفض عن مستوى أرض الشارع.
والمدهش في المسجد هو وجود المنارة في داخله وسط قاعة الصلاة في الرواق الثانى عند الدخول من جهة الغرب، وميضأة المسجد ملحقة به، وتقع بالجهة الجنوبية منه.



ج- مسجد الطباخ:

يقع في ميدان باب اللوق بعابدين، ومن الكتابة المنقوشة على عتبة الباب العمومي للمسجد يتضح أن بناءه عُمل بمعرفة السلطان سليمان القانوني في سنة ٩٤٩هـ / ١٥٤٢م، كان للمسجد مئذنة عثمانية الأسلوب وقد أعيد بناء هذا المسجد على الطراز المملوكي وخاصة مئذنته في عهد الملك فؤاد في سنة ١٣٥٠ هـ / ١٩٣١م، وصممه مهندس الأوقاف الإيطالى ماريو روستي، وبعد زلزال ١٩٩٢م تم هدم القسم العلوي للمئذنة وأعيد بناؤه في محاولة لمحاكاة القديم.
والمسجد أصلاً من عصر المماليك البحرية، أنشأه الأمير جمال الدين أقوش ثم جدده الحاج علي الطباخ في عصر الناصر محمد بن قلاوون، ثم جدد في عهد سليمان القانوني في عام ٩٤٩ هـ/ ١٥٤٢م، ثم أخيراً في عهد الملك فؤاد.

ح- مسجد سنان باشا:

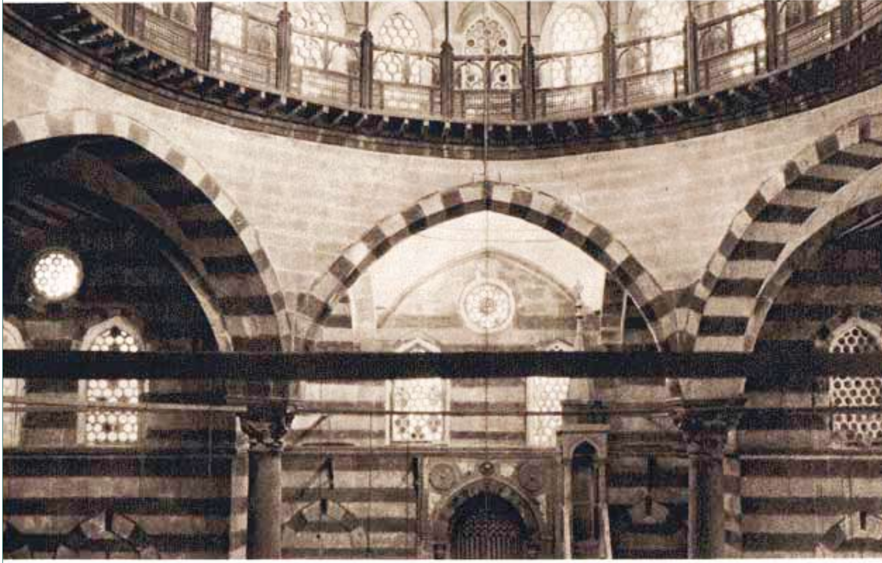
يقع بشارع جامع السنانية ببولاق وينسب لسنان باشا القائد التركى الكبير والي مصر، وكان هذا القائد معاصراً لسنان المهندس الحربي العظيم، وقد أنشأ سنان باشا هذا المسجد سنة ٩٧٩هـ/ ١٥٧١م.

يتكون المسجد من مربع كبير تعلوه قبة منخفضة على الطراز البيزنطي، ويحيط به من ثلاثة جوانب –عدا حائط القبلة– دهليز معقود ومقسم إلى بلاطات مربعة مغطاة بقباب صغيرة، ونظام الواجهة يتبع النظام القائم في أعمال قايتباي والغوري، إلا أن النوافذ التي بالواجهة مكونة من صف واحد فقط ، وتنتهي المئذنة بمخروط مدبب يشبه نهاية قلم الرصاص، وهو من طراز المآذن التركية الذى شوهد بعد ذلك في كثير من آثارهم.

هـ- مسجد الملكة صفية:

يقع في شارع محمد على بالقاهرة، والملكة صفية هي زوجة السلطان مراد الثالث والمسجد مرتفع عن منسوب الشارع بنحو أربعة أمتار، وهو متأثر في تصميمه بأسلوب مسجد أحمد باشا، المعروف بجامع «طوب قابى» باسطنبول وقد وضع تصميمه المهندس الكبير سنان، ويؤدي المدخل إلى صحن مكشوف يحيطه من جهاته الأربعة دهليز مقسم إلى مساحات مربعة تعلو كلاً منها قبة منخفضة، وتتكون الواجهة المطلة على الصحن من عقود محمولة على أعمدة بيزنطية والصحن يؤدى إلى قاعة الصلاة، وتتوسطها قبة مسدسة الشكل مقامة فوق ستة عقود مدببة محمولة على أعمدة قديمة.





و- مسجد يوسف الحين:

يقع في شارع بورسعيد بميدان باب الخلق بالقرب من متحف الفن الإسلامى، وهو من المساجد العثمانية المنشأة على النظام المملوكى في كل عناصره، عدا المنارة العثمانية التي تقوم من فوق الواجهة بجوار باب المسجد الواقع بالطرف الشمالي من الواجهة الرئيسية القبلية ، وتشتمل هذه الواجهة على المدخل المعقود بعقد مداينى ويجاور قاعدة المنارة، ثم واجهة المسجد نفسه التى تحوى ثلاثة صفوف، بها من أسفل شبابيك مربعة، ومن أعلى شبابيك قندلية، وفي الأعلى قمرية مستديرة، وبطرف الواجهة من الجنوب سبيل وكتّاب على النظام المملوكى أيضاً.

وعند التوسيع أنشئ سبيل ملحق بالواجهة الشمالية للمسجد تصميمه مقتبس من سبيل عبد الرحمن كتخدا بالنحاسين وأعلاه مكتب، والمنارة عثمانية التصميم إلا أنها تبدأ من سطح المسجد.

ومخطط المسجد من الداخل عبارة عن درقاعة تطل عليها أربعة إيوانات، الشمالي والجنوبي منها صغيران، ويوجد مدفن معد حديثاً داخل الإيوان الغربى لصاحب الجامع الأمير يوسف الحين بعد هدم مدفنه عند فتح شارع محمد علي.

ز- جامع تغرى بردى:

يقع في شارع المعز لدين الله، وكان يُعرف في القرن السابع عشر الميلادى بالمدرسة المهمندارية.

مبانيه جيدة كبقية مبانى العصر المملوكى، فهو مبنى بالحجر وبناصيته سبيل وكتّاب،

وله بابان: الرئيسى له درج بارز في الطريق له درابزين وسقيفة، وهذا التصميم قليل الوجود في مساجد القاهرة العثمانية، إلا مدخل جامع محمد بك أبى الذهب، فهو على غراره، والمسجد يتكون من درقاعة وإيوانين، والباب الثانى على غرار الأبواب المملوكية من القرنين ١٥، ١٦م.

أنشأه الأمير محمد بك تغرى بردى بن إبراهيم بك الدفتردار في سنة ١٠٤٤هـ/ ١٦٣٤م، سقفه من الخشب يحيط بأسفله إزار مكتوب فيه بعد البسملة آيات من سورة الفتح.

ومنارة المسجد ذات قاعدة قصيرة مربعة، تتحول بمثلثات مقلوبة إلى بدن مثمن من الحجر، وهذا البدن متوج بجلسة ذات مقرنصات بلدية جميلة منتهية بجفت وميمات وفي أعلاه درابزين، ثم البدن العلوى الاسطوانى وهو مبني بالطوب ومبيّض، ثم خوذة مخروطية عثمانية.





خ – مسجد مرزوق الأحمدي:

يقع على نهاية شارع قصر الشوك (قصر الشوق حالياً) بالجمالية، مساحته غير منتظمة، فهو من الداخل شبه مربع ويحتوي على أربعة أعمدة في بائكتين، تتكون كل بائكة من ثلاثة عقود تشكّل ثلاثة أروقة موازية لجدار القبلة، وتعلو وسطه شخشيخة مربعة، وتوجد بأعلى جدرانه شبابيك مربعة، وله منبر خشبي ومحراب به عمودان ودكة كبيرة ترتكز على العمودين الجنوبيين أعلى وسط الرواق الغربي، وتطل على المسجد أماكن بها أضرحة.

وبأعلى جدران المسجد الداخلية شبابيك مربعة، وله واجهتان، ومدخله له حجر معقود بعقد بسيط محلى بجفت بسيط، وعلى جانبي الباب طراز منحوت في الحجر.

وقيل إنه يوجد تحت المحراب أثر قدمين غاصتين في حجر من الصوان تنسبه العامة إلى حضرة النبي (صلى الله عليه وسلم) أو إلى السيد أحمد البدوي رضي الله عنه.



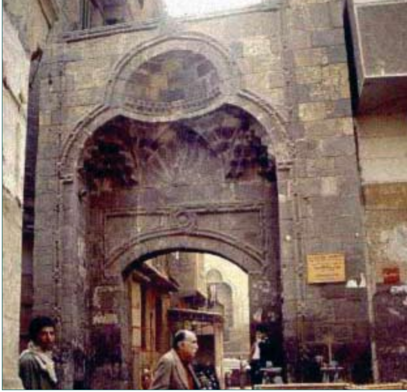
مسجد مرزوق الأحمدي

ي – مسجد سيدى عقبة بن عامر:

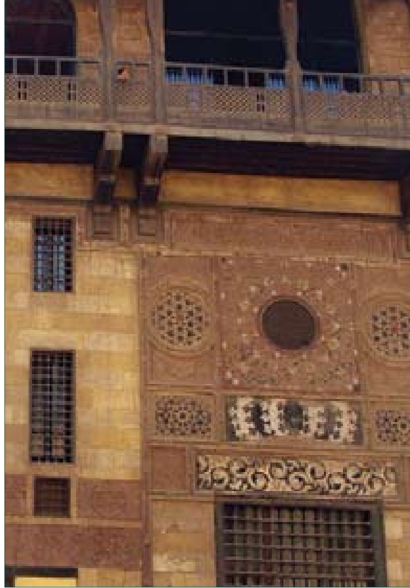
يقع بالقرافة الكبرى جنوبي جبانة الإمام الشافعي، وهو مسجد صغير أنشئ على شرف قبر الصحابي الجليل سيدي عقبة بن عامر الجهني (والي مصر)، أنشأه الوالي العثماني محمد باشا سلحدار سنة ١٠٦٦هـ / ١٦٥٥م ، وأنشأ على الضريح قبة مضلعة. وللمسجد مئذنة عثمانية رشيقة، وملحق به سبيل وميضأة وتخطيط المسجد مستطيل، عبارة عن رواقين بينهما بائكة من ثلاثة عقود على عمودين مثمنين من الحجر، وبالقسم الجنوبى الغربى منه قُبّة تحوي ضريح سيدي عقبة رضي الله عنه عليها مقصورة، وسقف المسجد من الخشب المحلى بزخارف ملونة وتتقدم المسجد ردهة داخل بابه الرئيس والذي يقع بواجهة المسجد الغربية، والمدخل عبارة عن حجر معقود وله مكلستان، بداخله الباب المعقود بعقد قوسي وهو من التأثيرات العثمانية وكذلك منارة المسجد المجاورة للباب، وهي ذات قاعدة متوجة بمقرنصات ومحلاة نواصيها بأعمدة متصلة، ثم شرفات تسير مع الواجهة، يعلو ذلك قاعدة المنارة نفسها وهي مربعة تتحول إلى بدن مضلع مثل سائر المنارات العثمانية، وللمنارة شرفة واحدة وخوذه مخروطية، وهي المنارة العثمانية الأكثر ظهوراً في القرافة الآن.

ك – جامع ميرزا:

يقع في شارع ميرزا ببولاق، أنشأه الأمير مصطفى بن الأمير يوسف جوربجي الشهير بجوربجي ميرزة سنة ألف ومائة وعشر هجرية، وهو من المساجد المنشأة على أسلوب المساجد ذات الأربعة إيوانات، حيث يتكون إيوان القبلة من رواقين والإيوانات الأخرى كل منها من رواق واحد، وله محراب رخامي ومنبر خشبي، يمتاز بمئذنة عثمانية سامقة، وهو من المساجد المعلّقة ويصعد إليه بدرج، وتجاهه سبيل ومكتب، ويعتبر من مفاخر مساجد بولاق العثمانية.



مسجد الملكة صفية



جامع تغرى بردى

وصحن المسجد مفروش بالرخام الملون، وحائط إيوان القبلة مكسوٌّ بالقيشاني والرخام الملون المقسّم برونق لطيف، ومحرابه مشغول بالرخام والصدف ومنبره من الخشب النقي.

الفنان التشكيلي حسن هولا

ناسك في معابد الطبيعة

بهيجة مصري إدلبي



على كتف البحر تتكئ تلك القرية كموجة علقتها الدهشة بين لحظتين لونيتين، لحظة البحر ولحظة السماء، لتبني أحلامها بين الأزرقين، تنصت إلى وجد الأزرق السماوي لينصت البحر إلى أحلامها ورؤاها يلقي إليها بأمواج حنينه كقصيدة خضراء من وجد الوجود.

تلك هي قرية حصين البحر المشرئبة برؤاها إلى كثافة أخضرها، والشاسعة بمداها، والعاشقة بهواها، والصافية بنداها، لتشغل من يراها بروعة تشكيلها ودهشة وجدها كناسكة ترتل البحر صلاة، تأويلها غامض، وغموضها ناهض من غموض البحر، لننصت فيها إلى (منمنمات سعد الله ونوس وهو يعلق حكمته على بوابة الزمان (نحن محكومون بالأمل) ونقرأ على صفحات أسرارها (وليمة لأعشاب البحر) و(الزمن الموحش) لأديبها حيدر حيدر، ونجول في لحظاتها الهاربة من الزمن في لوحات الفنان حسن هولا المشغول في ترتيب المكان وإعادة تشكيل الطبيعة خلقاً فنياً، يكشف عن تلاوة لونية تلمس شغافنا بلحظة انسجامها مع الذات، وتظلل أرواحنا بأشجار المعنى الكثيفة، فننهض من أعشاب ألوانها إلى صلواتنا حاملين رؤانا إلى جبل يطلق نداءاته إلينا كدعوة إلى ذروة الرؤى، لنشاركه الإطلال على أفق الحياة، فإذا الحلم تأويل صمتنا، والبحر يبللنا بمائه الأزلي، ناتئا أمواجه على كتف الشطآن كعاشق محمل بالورد والوجد.

هكذا هي الطبيعة في قاموس الفنان حسن هولا اللوني، وفي قاموسه الروحي، لأنه فنان عاشق لتلك الطبيعة الساحرة التي لا يملك المبدع أمامها إلا أن يطلق دهشته لوحة أو قصيدة.

إنه فنان يؤرخ للمكان الغائب، وللطبيعة بكل مفرداتها أرضا وسماء، جبلاً وسهلاً، شجراً وعشباً، بحراً وموجاً، فضاءً شاسعاً يتجلى في لحظة كشف عن اللحظة التي تبوح فيها الطبيعة بشغفها، ليُسقط ذاته عليها بعد أن شفها الوله والوجد، فتسقط في ذاته وقد طواها الهيام لتنهض لوحة تشكلها الروح بريشة الوجدان.

إنه فنان مدرك لرؤى المكان المتعالق بالزمان، ومدرك لقيمة الخلق في لحظة عشق، فالعشق لديه طبيعة تأصلت في ذاته، رسخها البحر بعمقه وغموضه، بهدوئه وغضبه، بجماله الساحر وسحره الباهر.

والتأريخ للمكان لا ينهض من لوحة تصويرية تجسد الواقع فحسب، وإنما ينهض

من تشكيل للزمن في لحظته الهاربة، وبذلك يصبح المكان تشكيلاً متوحداً مع ذات الفن والفنان، تأريخاً لزوايا الإحساس في النفس، ولرؤى الطبيعة في كهوف المعنى، فإذا اللوحة قصيدة ذات إيقاع نفسي وإيقاع طبيعي منبثق من فطرة الإيقاع وإيقاع الفطرة.

هكذا هي الطبيعة في قاموس الفنان حسن هولا اللوني، وفي قاموسه الروحي، لأنه فنان عاشق لتلك الطبيعة الساحرة التي لا يملك المبدع أمامها إلا أن يطلق دهشته لوحة أو قصيدة

لذلك إن الحديث عن لوحات الفنان حسن هولا لا يحتاج إلى الإبحار في المدارس الفنية وتعقيداتها، بقدر ما يحتاج إلى تأمل بصيرة وإلى بصيرة كاشفة، وإلى كشف عن فطرة اللحظة التي يشكل خلالها لوحته الفنية، وكأنه ينطلق من مقولة الفطرة الجمالية التي تستعيد في ذاكرتها الذاكرة البدئية للخلق، وبالتالي تستعيد أسطورتها في ذاتها.

ولو بحثنا في المرجعيات التي تشكل لوحات هذا الفنان لوجدناها تتحدد في مرجعية تشكيلية واحدة وهي البحر ، فالبحر في لوحات حسن هولا يشكل موضوعاً رئيساً، بل يمكن أن يكون خلفية دائمة الحضور بتشكيلاتها المختلفة ولحظاتها الغامضة، لتعكس تلك العلاقة الحميمة بينه وبين هذا الغامض في تقلباته وأمواجه وشواطئه وصخوره، وحكاياه ، فالبحر كما عبر عن ذلك الفنان حسن هولا في أحد حواراته هو موضوعه الأساس ونصفه الآخر الذي يتشكل في ذاته،



يقول: «إن البحر كان موضوعي الأساسي، تعاملتُ معه كنصفي الآخر لوّنته بكل ألوانه التي تختلف وتتبدل من لحظة إلى أخرى، وعرفت فن التعامل اللوني مع البحر بعدما لامست أحاسيسي لمسات ريشتي وألواني التي أشعر بها»، إلا أنه لا ينسى مرجعية الطبيعة المحيطة بذلك البحر، يقول: «وفي منحى آخر رسمتُ المنازل الريفية من واقع بيئتها بأحجارها وصخورها وبساطتها وفرشها وألوانها». ويضيف مبيناً زاوية أخرى من اهتمامه بالمكان حيث البحث في الأماكن الغائبة، يستعيدها من خلال الصور القديمة، ليعيد تشكيلها في لوحات فنية تعيد خلق الروعة في المكان، يقول: «وفي منحى آخر جسدتُ في أعمالي آثار طرطوس القديمة التي تعرضت للردم ولم يبقَ منها إلا الصور القديمة «أبيض وأسود» رسمتها كما كانت في الزمن القديم مثل لوحة مرفأ أرواد القديم الموصول مع القلعة. ولوحة جزيرة أرواد والسور القديم والميناء».

هكذا يكشف الفنان حسن هولا عن شغفه غير الطبيعي بالطبيعة، وعن توحده بأسرارها، وكشوفاتها ومفرداتها، وكأنه يخلط اللون بإحساسه، وبزيت روحه وهو يشكل لوحاته.

وإضافة إلى هذا الشغف بالطبيعة فثمة شغف آخر باستعادة اللحظة التاريخية بكل ما تحمل من أنساق ثقافية ومعرفية ليجعل من حضورها قراءة جديدة لذلك الزمن الغائب، يقول: «أحب الرسم الكلاسيكي عبر التيارات التشكيلية للمستشرقين الذين رسموا مشاهد الحضارة في العصر العباسي، رسموا القصور ومظاهر الترف والثراء والأعمدة الذهبية والأقواس وواجهات القصر وحدائقه وزهوره رسمتُ اللباس المتبع آنذاك، الراقصات الجواري، التماثيل في الحدائق، الخيول والمعارك، وعلى سبيل الذكر رسمتُ مدينة القدس من خلال إحدى الصور التي تعود إلى ١٩٤٨».

ورغم هذا التنوع في موضوعات اللوحات الفنية إلا أن الفنان حسن هولا ينطلق من عنوان عريض وأساسي في مسيرته الفنية، هو عنوان البحث عن لحظات الجمال في الوجود، وعن لحظات الكينونة في الطبيعة سواء اتجه إلى التاريخ أم إلى مفردات الطبيعة أم إلى مفردات الذات الإنسانية.

مدينـة سـمرقـند

بوابة المشـرق الإسـلامـي

أحمـد أبـو زيـد





تعد مدينة سمرقند من حواضر الإسلام العريقة في المشرق الإسلامي، ومن أغنى المدن الإسلامية التي تزخر بالآثار والمعالم الحضارية الإسلامية، ومن أقدم مدن العالم في بلاد ما وراء النهر، ومن أهم مدن أوزبكستان.

ولقد ظلت عاصمة لبلاد ما وراء النهر لمدة خمسة قرون منذ عهد السامانيين إلى عهد التيموريين، وحتى الثلث الأول من القرن العشرين.. وأطلق عليها الرحالة العرب اسم «الياقوتة» الراقدة على ضفاف نهر زرافشان، وهي العاصمة الرائدة التي أعدها تيمورلنك لتحتل الصدارة في عهده ولسنوات طويلة من بعده، وتشتهر بالعديد من المعالم التاريخية والأثرية، وتضم مجموعة من المقابر القديمة والأضرحة والمباني ذات اللمسات الفنية الإسلامية.

وتحتل سمرقند العاصمة التاريخية لأوزبكستان، الدرجة الثانية في الأهمية بعد طشقند، التي صارت عاصمة للبلاد منذ عام ١٩٣٠م، وذلك لمظهر سمرقند الإسلامي الصارخ والضارب في عمق التاريخ، إلى جانب أنها كثيرة المساجد والآثار والبساتين، وهي تقع على نهر سيحون وسط البلاد، وشعبها متدين، وتشتهر بكثرة مزاراتها، فهي تضم رفات عدد كبير من الصحابة الذين استشهدوا في تلك الديار، وخاصة في فتح بخارى. وتعتبر إلى جانب طشقند وبخارى من أقدم مدن المنطقة، التي تعطي التاريخ الإسلامي معناه الأبرز، ففيها ازدهر الإسلام ومنها توسع وانتشر.

تاريخ سمرقند

وإذا نظرنا لتاريخ سمرقند، نجد أن المؤرخين لم يستطيعوا تحديد الزمن الذى نشأت فيه المدينة، ولكنهم متفقون على أنها من أقدم مدن العالم، وأن عمرها يزيد على (٢٥٠٠) سنة، وذهب بعضهم إلى أن الذي بناها ذو القرنين الذي ورد ذكره في القرآن الكريم، وهو الذي يعتقد البعض أنه الإسكندر الأكبر، بينما يرجِّح البعض الآخر أنه قورش مؤسِّس دولة الفرس (إيران) .

ويبدو أن العرب المسلمين كانوا شديدي الاعتزاز بسمرقند، حتى إن ياقوت الحموي في موسوعته «معجم البلدان» يقول إن الذي بنى المدينة هو: شمر أبو كرب الملك العربي اليمني القديم، ثم تحرفت الكلمة إلى: شمركند،

ثم إلى: سمرقند.

وقد تعرضت المدينة عبر تاريخها الطويل لويلات وكوارث عديدة، حيث جرى تدميرها عدة مرات على يد جنكيز خان عام ١٢٢٠م، ثم على أيدي الأوزبك حوالي منتصف القرن الخامس عشر الميلادي. وكانت قبائل الأوزبك حتى هذه الفترة لم تعتنق الإسلام.

فقد احتل الإسكندر مدينة سمرقند عدة مرات إبان قتاله مع السبتاميين، وكانت سمرقند في عهد القواد الذين تنازعوا ملك الإسكندر، بعد تقسيم عام ٣٢٣ قبل الميلاد، تابعة لولاية بلخ بصفتها قصبة الصغد، وقد وقعت في أيدي السلوقيين هي وبلخ عندما أعلن «ديودوتس» استقلاله، وتأسست المملكة الإغريقية البلخية في عهد أنطيوخس الثاني، ومن ثم أصبحت معرضة لهجمات برابرة الشمال.

وغدت سمرقند من ذلك الوقت حتى الفتح الإسلامي منفصلة عن إيران من الناحيتين التاريخية والاقتصادية، وإن ظل التبادل الثقافي بينها وبين البلاد الغربية متصلاً.



عاصمة تاريخية

وتاريخ مدينة سمرقند العاصمة التاريخية الأوزبكية، بعد الميلاد، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخ جمهورية أوزبكستان، وأوزبكستان هي قلب آسيا الوسطى، وأهم دولة في منظومة الجمهوريات التي استقلت حديثاً عن الاتحاد السوفييتي، وتبلغ مساحتها ٤٧٨ ألف كم٢، وتحدها شمالاً كازاخستان وبحر آرال وجنوباً طاجيكستان وأفغانستان وتركمانستان، وشرقاً قرغيزيا وطاجيكستان، وغرباً تركمانستان وكازاخستان.

وكانت أوزبكستان نقطة تلاقٍ للثقافات والحضارات المختلفة على مر العصور، وكذلك ملتقى الطرق التجارية التي ربطت بين الشرق والغرب قديماً، وأهمها طريق الحرير الدولي، وقد سمي بهذا الاسم لأن تجارة الحرير كانت تنتقل من بلاد الصين عبر هذا الطريق إلى أوروبا مروراً بالدول المتوسطية ودول وسط آسيا، وصولاً إلى الصين والهند، كما كان يتم أيضاً نقل التوابل والأحجار النفيسة الهندية، وأواني الفضة الإيرانية والعديد من البضائع المختلفة عبر هذا الطريق.. وقد نشأت عليه – على مر العصور– العديد من المدن بسبب هذا الرواج التجاري، مثل: مدينة طشقند وبخارى وسمرقند وكيفا وغيرها.

وتحتل أوزبكستان موقعاً إستراتيجياً هو الأول من نوعه في المنطقة، إذ تلتف حولها كل دول آسيا الوسطى: تركمانستان وطاجيكستان وقرغيزيا وكازاخستان، ويمر فيها نهر سيحون وجيحون، وتتحكم في بحر آرال مع كازاخستان.

والأوزبك شعب مشهور بتدينه ومحافظته على الدين والقيم والتقاليد، وله تاريخ مجيد مع الإسلام والجهاد والعلم، وهم يعتنقون المذهب الحنفي، وينتمي كثير منهم للطريقة النقشبندية، كما أنهم مشهورون بالكرم وحسن الضيافة.

وسكان أوزبكستان يصل عددهم إلى ٢٢ مليون نسمة، يشكلون الثقل السكاني للمسلمين في المنطقة، و٪٩٠ منهم مسلمون سنّة، وعرقياً يمثل الأوزبك ٪٥٧ من السكان، والروس والأوكران ٪١٠، وبقية الأقليات، خاصة الكازاخ والقرغيز والتتار، يشكلون حوالي ٪١٥، وهناك أقلية عربية في مدينة (عرب خانة) عددها حوالي ٥٠ ألف نسمة.

وفي أوزبكستان المدرستان الوحيدتان في الاتحاد السوفييتي (السابق) اللتان يسمح فيهما بتدريس اللغة العربية والدين الإسلامي، وهما مدرستا (مير عرب) في بخارى، ومدرسة الإمام البخاري في طشقند. ويتكلم أهل أوزبكستان اللغة الأوزبكية، وكانت تكتب بالحرف العربي، ثم حولها الشيوعيون إلى الحرف اللاتيني عام ١٩٢٧م، ثم إلى الحرف الروسي عام ١٩٤٠م، ثم رجعت حديثاً إلى الحرف اللاتيني بعد استقلال الجمهورية في بداية عام ١٩٩٢م. وإلى جانب طشقند العاصمة، تضم أوزبكستان العديد من المدن التاريخية مثل سمرقند وبخارى وترمذ وخوارزم.

دخول الإسلام

وإذا نظرنا إلى تاريخ الإسلام في هذه البلدان، نجد أن الفتح الإسلامي لبلاد التركستان بدأ بعد معركة «نهاوند» الشهيرة التي حسمت الأمر مع الساسانيين عام ٢١ هـ، في عهد الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ولقد اندفعت الجيوش الإسلامية بعد هذه المعركة الفاصلة في أرجاء فارس بقيادة الأحنف بن قيس، وسارت جيوش الأحنف ففتحت هرات (شمال غربي أفغانستان)، ثم مرو (عاصمة خراسان).

وفي عام ٣١ هـ أثناء عهد الخليفة عثمان بن عفان – رضي الله عنه – فتح الأحنف





طخارستان، وهي ولاية كبيرة في أعالي جيحون. وفي عام ٨٨ هـ في عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، فتح قتيبة بن مسلم الباهلي مدن بيكند وبخارى وخوارزم وسمرقند، وفي العام التالي فتح بلاد الشاش (طشقند) وفرغانة، ثم اتجه شرقاً ففتح مدينة كاشغر.

فعندما عين قتيبة بن مسلم والياً على خراسان، وجد «طرخون» حاكماً على مدينة سمرقند، فتصالح طرخون مع قتيبة عام ٩١هـ / ٧٠٩ م، على أن يؤدي الجزية للمسلمين، ويقدم لهم الرهائن، غير أن ذلك أغضب رعاياه فخلعوه، وحل محله «إخشيد غورك»، ولكن قتيبة أجبر إخشيد على التسليم

في عام ٩٣هـ / ٧١٢ م، بعد أن حاصر سمرقند وقتاً طويلاً، وقد سمح له بالبقاء على العرش، ولكن أقيم في المدينة والٍ مسلم ومعه حامية قوية، وغدت سمرقند هي وبخارى قاعدة للفتوح الإسلامية الأخرى ونشر الإسلام في البلاد.

وفي عام ٢٠٤هـ / ٨١٩ م، تولى أبناء أسد بن سامان سمرقند، بأمر من الخليفة المأمون العباسي، وظلت منذ ذلك الحين في أيدي بيت سامان، دون أن تتأثر بفتن الطاهرية والصفارية، إلى أن قضى إسماعيل بن أحمد على سلطان الصفارية عام ٢٨٧هـ / ٩٠٠ م، وأسس الدولة السامانية، فأتاح بذلك لما وراء النهر قرناً من الرخاء والازدهار لم تر له مثيلاً إلا بعد ذلك بخمسمئة سنة أيام تيمورلنك وخلفائه المباشرين. وقد ظلت سمرقند محتفظة لنفسها بالمكانة الأولى بصفتها مركز التجارة والثقافة، وخاصة في أنظار العالم الإسلامي حتى بعد أن انتقلت القصبة إلى بخارى.

وقد حكم القراخانية سمرقند بعد سقوط الدولة السامانية، ففي عام ٤٩٥هـ / ١١٠٢ م كان «أرسلان خان محمد القراخاني» صاحب السلطة على سلجوق سنجر، وظلت سلالته قابضة على السلطة.

الاجتياح المغولي

وفي عام ١٢٠٦م اجتاحت جيوش المغول بقيادة جنكيزخان حواضر الإسلام ومدنه في خوارزم وبخارى وسمرقند ونيسابور، حيث قتل وأحرقَ كل ما وصلت إليه يداه ودمر العديد من الآثار الإسلامية، من مساجد ومدارس.

فقد كانت سمرقند من حواضر الإسلام العظيمة، ومن أغنى مدن المسلمين في ذلك الوقت، ولها قلاع حصينة، وأسوار عالية، ولقيمتها الاستراتيجية والاقتصادية فقد ترك فيها «محمد بن خوارزم شاه» زعيم الدولة الخوارزمية خمسين ألف جندي خوارزمي لحمايتها، هذا بالإضافة الى أهلها، وكانوا أعداداً ضخمة تقدّر بمئات الآلاف، أما محمد بن خوارزم نفسه فقد استقر في عاصمة بلاده مدينة «أورجندة».

شجعان البلد، ومن أهل الجَلد والعلم، خرجوا جميعاً على أرجلهم دون خيول ولا دواب.. ولم يكن لهم من الدراية العسكرية حظ يمكنهم من القتال، ولكنهم فعلوا ما كان يجب أن يفعله الجيش المتهاون الذي لم تستيقظ نخوته بعد..

وعندما رأى التتار أهل سمرقند يخرجون لهم قرروا القيام بخدعة خطيرة، وهي الانسحاب المتدرج من حول أسوار المدينة، في محاولة



وقد وصل جنكيزخان إلى مدينة «سمرقند» وحاصرها من كل الاتجاهات، وكان من المفروض أن يخرج له الجيش الخوارزمي النظامي، ولكن دب الرعب في قلوب الجند، وتعلقوا بالحياة وأبوا أن يخرجوا للدفاع عن المدينة المسلمة.

فاجتمع أهل المدينة وتباحثوا في أمرهم بعد أن فشلوا في إقناع الجيش المتخاذل أن يخرج للدفاع عنهم، وقرر البعض من الذين في قلوبهم حمية من عامة الناس أن يخرجوا لحرب التتار، وبالفعل خرج سبعون ألفاً من

لسحب المجاهدين المسلمين بعيداً عن مدينتهم، وهكذا بدأ التتار يتراجعون بعيداً عن سمرقند وقد نصبوا الكمائن خلفهم، ونجحت خطة التتار، وبدأ المسلمون المفتقدون لحكمة القتال يطمعون فيهم ويتقدمون خلفهم، حتى إذا ابتعد المسلمون عن المدينة بصورة كبيرة أحاط جيش التتار بهم، وبدأت عملية تصفية بشعة لأفضل رجال سمرقند. فقد المسلمون سبعين ألفاً من رجالهم دفعة واحدة.

وأخذ الجيش الخوارزمي النظامي قراراً مهيناً، إذ قرر أن يطلب الأمان من التتار على

أن يفتح أبواب البلدة لهم.. وذلك مع أن الجيش يعلم أن التتار لا يحترمون العهود، ولا يرتبطون باتفاقيات، ولكن تمسكهم بالحياة إلى آخر درجة جعلهم يتعلقون بأهداب أمل مستحيل، وأصروا على التسليم.. فهم لا يتخيلون مواجهة مع التتار، وبالطبع وافق التتار على إعطاء الأمان الوهمي للمدينة، وفتح الجيش أبواب المدينة بالفعل، وخرجوا مستسلمين، فقال لهم التتار: ادفعوا إلينا سلاحكم وأموالكم ودوابكم، ونحن نسيّركم إلى مأمنكم.. ففعلوا ذلك في خنوع، ولما أخذ التتار أسلحتهم ودوابهم، فعلوا ما كان متوقعاً منهم، حيث وضعوا السيف في الجنود الخوارزمية فقتلوهم عن آخرهم.

ثم دخل التتار مدينة سمرقند العريقة، ففعلوا بها مثلما فعلوا سابقاً في «بخارى».. فقتلوا أعداداً لا تحصى من الرجال والنساء والأطفال، ونهبوا كل ثروات المدينة، وانتهكوا حرمات النساء، وعذبوا الناس بأنواع العذاب البشعة بحثاً عن أموالهم، وسبوا أعداداً هائلة من النساء والأطفال، ومن لم يصلح للسبي لكبر سنه، أو لضعف جسده قتلوه، وأحرقوا الجامع الكبير، وتركوا المدينة خراباً، وصارت سمرقند في المئة والخمسين سنة التالية صورة باهتة لما كانت عليه من عز ومكانة.

الياقوتة الساحرة

وبعد تفتت الدولة المغولية جاء الفاتح المسلم «تيمور لنك»، والذي ولد في مدينة جنوب سمرقند، وأقام للتتار المسلمين مملكة كبرى، وأعاد عمارة طشقند، ولكنه لم يجعلها عاصمةً له، وإنما اختار تلك المدينة الساحرة (سمرقند) عاصمة له عام ١٣٣٦م، وجمع لها علماء وأدباء وحرفيّي العالم الإسلامي لبناء حضارتها، وراح يزينها بكل آيات الروعة والفخامة.



وقد عمل تيمورلنك، خلال فترة حكمه، على إحياء هذه المدن من جديد، فبنى العديد من الآثار الإسلامية والمباني التاريخية، وتم استكمالها في عهد ابنه، وامتدت إمبراطوريته من الدردنيل إلى دلهي في بضع سنين، وشيد من ماله عدداً من المباني البديعة في سهول الإستبس، غير أن أعماله المعمارية كانت دائماً ينقصها المهارات المعمارية والفنية، وفي أحيان أخرى مواد البناء الملائمة للتربة، لذا لم تصمد أمام الزمن فبدأت بعض المآذن

والقباب في الانهيار في حياته، حتى جاء زلزال عام ١٩٦٦م ليأتي على البقية الباقية.

وقد امتدت الدولة التيمورية من بعد تيمورلنك زمناً، وحفلت بملوك عظام .. أشهرهم ابنه: الإمبراطور العلامة الفذ «أولغ بك» صاحب الموسوعة الفلكية «الزيج السلطاني»، والذي جمل هذه المدينة بقصره المسمى «جهل ستون»، وأنشأ مدرسة كبيرة لتعليم الرياضيات والفلك، وقام بالعديد من الإنجازات العلمية التي أعطت المدينة شهرة علمية، فاستطاع أن يصل إلى بعض الحسابات الفلكية التي تمكنه من معرفة كسوف الشمس، كما أمر بإنشاء مرصده الفلكي المشهور، الذي يأخذ مبناه شكلاً دائرياً بارتفاع ٤٨ متراً، وبذلك أصبحت المدينة قبلة الناس وياقوتة العلم.

تقدم الإسلام

وقد تقدم الإسلام من هذه البلاد إلى الصين والهند وروسيا ذاتها، حتى إن الأراضي الروسية ظلت خاضعة للسيطرة التترية الإسلامية لمدة ثلاثة قرون، بل كان دوق موسكو يدفع الجزية سنوياً لأمير بخارى.

وبعد أن انهارت الدولة التيمورية، ورثتها الدولة الشيبانية في أوائل عام ١٥٠٥م، والتي اتخذت بخارى عاصمة لها.. وبينما كانت الجيوش العثمانية تتوغل في أوروبا وتحاصر (فيينَّا) في منتصف القرن السادس عشر الميلادي، كانت روسيا القيصرية تخطط لمهاجمة المناطق الإسلامية في آسيا الوسطى، وسرعان ما استردوا هذه المناطق الإسلامية وسقط أول حصن إسلامي وهو حصن (آق مسجد) في بلاد ما وراء النهر بيد الروس عام ١٢٦٨هـ / ١٨٥٢ م، كما سقطت قازان (الفولغا) ثم مملكة سيبريا، ثمَّ اتجهت جيوشهم نحو أوزبكستان وتحديداً نحو سمرقند وكان سقوطها مروعاً. فقد زحف ثمانية آلاف من جيوش الروس نحو سمرقند وعبروا نهر زارافشان في ١٣ مايو عام ١٨٦٨م / ١٢٨٥هـ، وسيطروا عليها في اليوم التالي، ودخل القائد كاوفمان العاصمة التيمورية القديمة، وكانت في ذلك الوقت في أيدي مظفر الدين أمير بخارى.



وعلى الرغم من حكم أوزبكستان بالحديد والنار خلال هذه السنوات، على أيدي الروس، إلا أنَّ المسلمين ظلوا محافظين على دينهم، ويعد مفتي أوزبكستان بمثابة المفتي العام لجميع مسلمي الاتحاد السوفييتي السابق.

وتشهد مدن الجمهورية الأوزبكية ومنها سمرقند حالياً صحوة إسلامية عارمة، فالطلبة يتجمعون في المساجد، يتدارسون الكتب الإسلامية، كما عاد روّاد المساجد إليها، وأُعيد افتتاح معظم المدارس الدينية بعد إغلاق طويل، وعادت الطرق الصوفية لنشاطها العلني.

أسوار وأبواب تاريخية

وإذا نظرنا إلى معالم مدينة سمرقند الحضارية والمعمارية التي ترتبط بالتاريخ والحضارة الإسلامية في هذه المدينة، نجد الأسوار والأبواب التاريخية والمساجد والأسواق القديمة والأضرحة والأسبلة والمدارس التاريخية والمكتبات.

فهناك سور تاريخي عظيم كان يحيط بمدينة سمرقند، وتفتح منه أربعة أبواب رئيسة هي:

١ – باب الصين: وهو في شرق المدينة، وقد أقيم تخليداً لذكر الصلات القديمة مع الصين الناجمة من تجارة الحرير.

٢ – باب بخارى: وهو في شمال المدينة، وقد وجدت كتابة بالعربية اليمنية الحميرية عند باب بخارى هذا نصها: «بين المدينة وبين صنعاء ألف فرسخ وبين بغداد وبين إفريقيا ألف فرسخ، وبين سجستان وبين البحر مائتا فرسخ، ومن سمرقند إلى زامين سبعة عشر فرسخاً».

٣ – باب النوبهار: ويقع في جهة الغرب ويشير هذا الاسم إلى معبد قد يكون بوذياً.

٤ – الباب الكبير أو باب كش: ويقع في الناحية الجنوبية، ويرتبط باسم بلدة كش موطن تيمور الأصلي.



مساجد عريقة

ومن أهم معالم سمرقند الأثرية التي تشهد على تاريخ المسلمين في هذه المدينة، المساجد الكثيرة، التي حوِّل بعضها إلى متحف لتاريخ الفن والحضارة في أوزبكستان ومنها: المسجد الجامع، الذي شيد في أواخر القرن الرابع عشر في شرق ميدان ريكستان، ويطلق عليه اسم مسجد «بيبي خانوم» زوجة تيمورلنك الكبرى، ويعتبر من أهم آثار سمرقند، ويطلق عليه جوهرة سمرقند، وفي الساحة الخارجية للجامع يوجد مسجدان صغيران ملحقان به لكل منهما قبة تواجه الأخرى، أما الساحة الداخلية فهي محاطة بممشى مزين بالمرمر المزخرف، والمدخل الرئيس به منارة عالية ارتفاعها حوالي ٥٠ متراً. ويذكر أن تيمورلنك هو الذي وضع أسس المسجد في أعقاب حملته الناجحة على الهند.

ولقد اقترن بناء المساجد في سمرقند بالأضرحة فهي تمثل سمة مميزة للمدينة، إلا أن أبرز ما فيها هو الناحية الجمالية التي تتمثل في القباب المزخرفة وهي نموذج فريد من الفن الإسلامي المشرقي.

آثار شاه زنده

ومن آثار سمرقند أيضاً، منشآت شاه زنده: وهي تتضمن الكثير من المؤسسات والآثار الإسلامية، منها: ضريح «قثم بن العباس بن عبد المطلب» ابن عم النبي محمد – صلى الله عليه وسلم –، الذي قيل بأنه استشهد في فتح سمرقند عام ٥٧ هجرية. وأقيم له ضريح على غاية من الروعة والجمال، غير أن تاريخ البناء الموجود حالياً يعود لعام ٧٥٣ هجرية، وقد يكون تاريخ تجديد الضريح، ويضم الضريح ثلاث قاعات ومسجداً وغرفة للعبادة والاعتكاف.

وقد تحول شاه زنده بعد ذلك إلى مجموعة من الأضرحة والمنشآت الدينية. وكان ذلك كفيلاً بأن يوفر للأضرحة المقامة حول ضريح قثم وللمساجد أسباباً عديدة للعناية بها والإنفاق الكثير عليها، جعلت منها قطعاً فنية رائعة، واجتمعت لأجلها قدرات أمهر الفنانين

والبنائين في عهد تيمورلنك وبعده، حتى أصبحت مجموعة «شاه زنده» من أهم التراث المعماري الفريد في آسيا.

ومن المنشآت المميزة في منطقة «شاه زنده» مجموعة كاملة من المباني أنشئت بأمر من الأميرة «ترمان آقا» زوجة تيمورلنك، وتضم مسجد (خانقاه) وضريح «ترمان آقا»، الذي لا يقل روعة وجمالاً عن أي ضريح آخر في «شاه زنده»، بل ويزيد عليها جميعاً ببوابة مكسوة بالفسيفساء ليس كمثلها بوابة أخرى. كما تضم هذه المجموعة حجرة متوسطة للخدمة.

ضريح الإمام البخاري

ومن أهم الأضرحة الموجودة بسمرقند، ضريح الإمام البخاري الواقع في ضاحية سمرقند عند مشارف قرية باي أريق، حيث دفن هناك بعد وفاته في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)، عن اثنين وستين سنة، وذلك بعد هجرته من بخارى، وقد دفن إلى جواره عدد من علماء بخارى، وأقيم بالقرب من ضريحه في أواخر السبعينات من القرن العشرين مسجد حديث.

وضريح الإمام البخاري عبارة عن مسجد كبير تتكون واجهته من عقود مدببة، وفناء فخم تلتف حوله الحجرات، حيث يقع على يمين الفناء متحف للمخطوطات القرآنية والمواثيق التاريخية التي مرت بها المنطقة، وبالفناء في الركن الأيمن مرقد الإمام البخاري، والذي يقام في أعلاه مجسم عبارة عن متوازي مستطيلات من المرمر الفيروزي المائل للأخضر، وتعلوه قبة عالية تحملها عقود من الطوب الآجر المزججة بالفسيفساء الأزرق والأحمر والذهبي، وهو في غاية



الروعة والبهاء، ومن عادات أهل سمرقند حضور العرسان ليلة الزفاف لأخذ الصور الفوتوغرافية في هذه الأمكنة، ليتذكر العروسان في ليلة فرحهما الدار الآخرة.

قبر تيمورلنك

كما نجد قبر تيمورلنك، الذي يتميز بقبته الباهرة التي تعلو الضريح. وهي قبة فيروزية مضلعة ومكسوة بكم هائل من زخارف الفسيفساء، ويسمى هذا الضريح باسم «كور أمير» أو مدفن خلفاء الأمير تيمور، وكور أمير يطلق أيضاً على مجموعة من المباني المرتبطة باسم حفيد تيمور المعروف باسم محمد سلطان، وتضم هذه المجموعة مدرسة وخانقاه، والضريح الملحق بالمسجد، ومباني عديدة تطل على مئذنة من كل ركن فيها. كما يتميز البناء بوجود حجر المرمر الرمادي السداسي الشكل السداسي الشكل وهو حجر العرش الذي لا يزال يطلق عليه الاسم التقليدي «كوك طاش».

كما نجد أيضاً ضريح «طوغلوتكين»، وهي إحدى الأميرات المغوليات، وإلى جواره ضريح آخر عرف باسم «أمير زاده»، وبجانبه مصلى صغير اسمه «زيارة خانه»، غطيت جدرانه بنقوش كثيفة تلمع رغم الظلام النسبي الذي يسود المكان. وهناك ضريح هام بمثابة تحفة معمارية وفنية هو ضريح الأميرة «شيوين بيكه آقا» شقيقة تيمورلنك. كما يوجد ضريح آخر لشقيقة أخرى لتيمورلنك هي الأميرة «تركان آقا».

الورق السمرقندي

وقد اشتهرت سمرقند عبر التاريخ بالعديد من المنتجات الوطنية مثل المنسوجات والسجاد،

إلا أن أشهر ما عرفت به هو (الورق السمرقندي)، وقد نقلت سر صناعته عن الصين، ولهذا الورق شهرة خاصة تميزت بها سمرقند عبر التاريخ، ولقد بدأت هذه الشهرة عندما قام أهل إقليم بخارى بثورة في عهد أبي مسلم الخراساني، فبعث بحملة قوامها عشرة آلاف رجل بقيادة زياد بن صالح، حيث قضى على الثورة في مدينة بخارى، واستمر في زحفه إلى أن أخضع أيضاً ثورة سمرقند، التي كان الصينيون يساندون الثوار فيها ضد العرب المسلمين، وقد وقع الكثير من الصينيين في الأسر وخيروا بين الرق أي العبودية وبين الحرية إذا علّموا المسلمين حرفة، فآثروا العتق وعلّموا المسلمين، ومن بين ما علّموهم صناعة الورق، ومع مضي الزمان تقدمت هذه الصناعة باستخدام الكتان والقطن في صناعة الورق الأبيض الناعم الجميل الذي وجد سوقاً رائجة في مختلف أنحاء العالم الإسلامي، وبخاصة في عاصمة الدولة العباسية بغداد، فالورق صفحة من صفحات الفخر للإسلام والمسلمين، وقد كان معروفاً في جنوب شرق آسيا إلا أن العالم لم يعرفه إلا بعد أن تعلّمه المسلمون وانتقل من بلادهم إلى العالم كله.

وقد أنشئ أول مصنع للورق في بغداد حاضرة الخلافة العباسية بعد نصف قرن من إقامة مصانع الورق في سمرقند. وازدهرت هذه الصناعة في المدينة أيما ازدهار، ثم بدأ الصراع بين الورق المصري الذي كان يطلق عليه القراطيس أو القباطية وبين ورق سمرقند، الذي كان يطلق عليه الكاغد أو الرقوق الرومية. ولكن الكاغد السمرقندي تفوق على كل هذه الأنواع ولاقى رواجاً عظيماً حتى عطلت قراطيس مصر والجلود التي كان الأوائل يكتبون عليها.

المدارس التاريخية

وتحتل مدينة سمرقند مكانة علمية كبيرة، فقد تميزت على مر العصور بالعديد من المدارس التي تدل على اهتمام أهلها بالعلم، كما تدلنا على الحالة العلمية التي كانت عليها هذه المدينة.

فهناك ثلاثة من أهم مدارس سمرقند التاريخية تقع في قلب ميدان ريجستان، وهو ساحة شهيرة، تحيط بها اليوم هذه المدارس الإسلامية الجميلة في زخارفها، وهذه الساحة هي قلب سمرقند، وكانت مركز السوق الرئيسة بالمدينة، حيث يلتقي بها ٦ طرق أساسية من طرق التجارة القديمة قبل غزو المغول، وكانت تستغل هذه الساحة في عهد تيمورلنك لعروض الجيش وللتجارة، ومع مجيء ولي العهد أولغ بك أعطى لهذا المكان طابعاً وأهمية ثقافية وعلمية، حيث أصبح رمزاً للعلوم.

والمدارس التي تضمها الساحة هي:

١ – مدرسة أولغ بك: وهي ذات واجهة مهيبة وعالية، وتنتصب حول بوابتها مئذنتان عاليتان، وتظهر قبة في ركن جانبي، والكل حافل بالنقوش البديعة، وكانت المدرسة تضم (٥٠) غرفة للدراسة والإعاشة، ويدرس بها حوالي مئة طالب، ثم ازداد العدد إلى أكثر من ذلك، وكان المبنى يشتمل على طابقين وأربع قباب عالية فوق قاعات الدراسة الركنية (درس خانه). وقد تولى أولغ بك بنفسه التدريس في هذه المدرسة.

٢ – مدرسة شيرا دار: وكانت في الأساس زاوية للصوفيين ومسجداً لهم، ثم أقام حاكم سمرقند مكانها هذه المدرسة العظيمة الموجهة لمدرسة أولغ بك، ولكن الناظر إلى واجهتها لا يظنها مدرسة نظراً للفخامة والعظمة والروعة المعمارية التي تتميز بها، لا سيما بابها وقببها والمنارتان اللتان انتصبتا بشموخ على مداخلها.

٣ – مدرسة طلا كاري: ويعود تاريخها إلى عام ١٠٥٦هـ / ١٦٤٦ م، وهي المدرسة



الذهبية الفخمة التي تمثل المضلع الثالث في ميدان ريجستان، ويلاصقها المسجد، وهي تتميز بفن معماري جذاب وبثروة في الألوان والزخارف.











وقد توقفت هذه المدارس الدينية والعلمية عن رسالتها الإسلامية بعد أن تحولت منذ عام ١٣٣٦هـ / ١٩١٨ م إلى مبانٍ أثرية سياحية، وذلك بعد الاجتياح الروسي الذي كان يريد أن يمحو كل ما هو ذو صلة بالدين، محاولة منه في سلخ أهل هذه البلاد عن هويتهم الإسلامية.

علماء سمرقند

وينتسب إلى مدينة سمرقند مجموعة من كبار العلماء، منهم: الفقيه أبو منصور الماتريدي، وكان له أثر حاسم في تطور الفقه السني بالمشرق، والفقيه محمد بن عدي بن الفضل أبو صالح السمرقندي، والفقية أحمد بن عمر أبو بكر السمرقندي، الذي سكن بدمشق وقرأ القرآن وأقرأه، وكان يكتب المصاحف من حفظه، ومحمد بن مسعود السمرقندي، صاحب التفسير المعروف بتفسير العياشي، وكان من المحدثين والأطباء والنجوميين.

ومن أعلام سمرقند أيضاً: علاء الدين السمرقندي، ونجيب الدين السمرقندي، وكان طبيباً معاصراً لفخر الدين الرازي، ومنهم شمس الدين السمرقندي العالم والمنطقي والفلكي والأديب، وأبو القاسم الليثي السمرقندي، وكذلك الفلكي المشهور قاضي زاده الرومي، أستاذ أولغ بك الذي كان أحد أبرز الفلكيين في العالم خلال العصور الوسطى.

المراجع:

١ – سمرقند – موقع الفلق – ١٤٢٣/٨/١٧هـ.

٢ – أوزبكستان.. تجارة وحضارة – شيرين الحباك – إسلام أون لاين – ٢٠٠٥/٨/١م.

٣ – سمرقند – موقع يوسف زيدان على الإنترنت – ١ إبريل ٢٠٠٧م.

٤ – أوزبكستان عبق التاريخ الإسلامي – مصطفى محمد الطحان – الإسلام اليوم – ٢٠٠٥/٦/٢م.

٥ – سمرقند جميلة المدن الإسلامية – د. أحمد عبد الكريم – مجلة أهلاً وسهلاً، المملكة العربية السعودية، يونيو ٢٠٠٧.

٦ – الهجمة التترية الأولى – د. راغب السرجاني – موقع قصة الإسلام – ٢٠٠٦/٥/١م.

الفنان والناقد التشكيلي طلال معلا

ظاهرة مفتوحة على الابتكار

عبد الله أبو راشد



ثمة خيط إبداعي متنامٍ في قلب وعقل وأحاسيس ومشاعر الفنان والناقد والشاعر والباحث التشكيلي السوري طلال معلا، يصل تجليات ماضيه البعيد بالقريب ويُعايش حاضره ومستقبله بكل ما هو مفيد وجميل، موصول بذات باحثة دائبة الحركة في أروقة الثقافة العربية البصرية والسردية، محمول بثقافة عربية واسعة الطيف تسبر أغوار النصوص البصرية والمكتوبة، إبحاراً موفقاً في تجليات القصيد المرئي والمسموع والمكتوب، وصولاً لبر الموهبة المدربة والخبيرة والممسكة بناصية البحث ومفاتيح الابتكار، والساعية على الدوام إلى مد الجسور متينة مع العاملين في ميادين الفنون الجميلة التشكيلية والأدب والصحافة المكتوبة والمرئية.

وجد في واحات الجزيرة السورية بداية طيبة لتشكله الثقافي، الذي فتح عينيه وشغاف قلبه وبصيرته ومنابت وعيه فيها، جاعلاً من ذاته الفنية والباحثة شمعة مضيئة لطلابه وأصحابه، تدفعه إلى ذلك رغبته المحمومة في البحث عن أماكن جغرافية، تستوعب قدراته الكامنة والظاهرة في ميادين الأدب والشعر والنقد والرسم، والتحليق خارج سياج الوطن السوري الجميل، إلى حيز جغرافي وثقافي في أوروبا والوطن العربي، ومواظبة العمل على تأكيد ذات فاعلة، قادرة على فعل شيء له قيمة داخل أسوار الوطن العربي الكبير. قادته أقداره في رحلة ممتعة وشائكة ما بين عواصم مختلفة، ليستقر به المطاف في أحضان الجزيرة العربية، والعمل والإقامة في دولة الإمارات العربية المتحدة، كخطوة متقدمة على طريق تكريس تجليات الحلم والرغبة، والعمل الدؤوب على احتلال موطئ

قدم راسخة في عالم الفنون الجميلة التشكيلية والأدب. ابتكاراً وارف الظلال لرجل يتمتع بمجموعة متناسقة من المواهب والتجربة والخبرات.

من مطبوعاته: (الفن العربي والبحث عن الهوية – ١٩٩٣، الفن العربي بين التغيير والإبهام – الشارقة ١٩٩٥، شكل الذاكرة – ١٩٩٧، جسد (مقاربة الوهم والخيال والحلم بآليات التعبير الجسدي – دراسة جمالية) – ١٩٩٩، أحوال الصورة (نصوص تشكيلية) – ١٩٩٩، موت الماء – شعر – ١٩٩٩، عزف منفرد على الطبل (نص) – ٢٠٠٠، أوهام الصورة (نصوص تشكيلية) – ٢٠٠١. أقام العديد من المعارض الفردية وشارك في المعارض الجماعية، أعماله مقتناة في: سوريا – اليابان – فرنسا – إيطاليا – كوبا – الولايات المتحدة – مصر – ليبيا – رومانيا – إنجلترا – هولندا – ألمانيا – الإمارات – بلجيكا – النمسا.

لوحاته الفنية التشكيلية تخرج على الدوام عن سرب التقليد والمحاكاة، تولد من رحم ذاته ومعامل اختباره التقني وذاكرته الحافظة، وتفاعلات يومية مع مساحة حدسه ومُخيلته وحساسيته الذوقية التذوقية. تؤرخ لمراحل ابتكاره التي لها من العمر أكثر من ثلاثة عقود من الزمن، يدخل في طياتها بمساحة السرد البصري والعزف التقني على مواده وخاماته البسيطة غير المتكلفة، قوامها الأحبار والصبغة الطبيعية التي تُشكل مادته الرئيسة في توليفة أفكاره، ومحطات تقنية لرصف مواقفه البصرية، من يد ماهرة تُحسن التوليف والاختيار، وقادرة على التقاط مجموعة من المفردات والعناصر الفنية التشكيلية المتناسبة ومسارات أفكاره.









تُساعده على بناء عالمه الفني ونسج العلاقات التشكيلية الخطية واللونية ما بين تكوين وآخر من نصوصه البصرية. كل لوحة من لوحاته تزخر بتفاصيل محسوسة ومتناسلة من واحة الفطرة والتلقائية، وطفولة هاربة من حافة الوعي والعبث العقلاني فوق سطوح الخامات المستعملة. طفولة مُحلقة في عوالم الرجال والنسوة، ومعابر المُخيلة والأسطورة ودلالات الأمكنة متعددة الأسماء والثقافات.

هو في مجاز القول، مشرقي حتى العظم في طريقته التقنية السابحة في متن رموزه واستعاراته المكنية، والمُستحضرة من فنون الزخرفة العربية والمنمنمات الإسلامية والأوابد والأسطورة، وغربي حتى النُخاع في تحليله البصري لمكوناته ومقدرته التقنية على تجسيد رؤاه التعبيرية في بساطة الوصف والتوصيل. تنويري يجمع ما بين ثقافتين في سياق حوار حضارات مأخوذة بتجليات الزمن المتنوع.

لوحاته في نصوصها وخطوطها وملوناتها، تبني عوالم

صوفية ومُتخيلة، مرئية حيناً ولا مرئية في كثير من الأحيان، تروم هذا العناق الجمالي ما بين مفهومي الأصالة والحداثة. توليفة بصرية لفنان يمتلك القدرة والخبرة على تكريس أفكاره، كصاحب رؤية فكرية وموقف بصري، يؤسس لذاته مرجعية أداء وتفكير، واستنباط حلول تقنية متناسبة وخصوصيته في التعبير والتأليف، تُعطيه حرية التنقل المريح ما بين فضاء الخط واللون واللمسات المشرقية والغربية في آنٍ معاً، سواء في شخوصه التصويرية التعبيرية التي نجد فيها فسحة واسعة للرمز ومساحة الحلم، أو في الإحالات الو صفية المأخوذة من روحية الأسطورة وأوراق التاريخ.

بينما نراه في تحويراته الشكلية لحفريات الزمن الغابر، تجريدياً يسبح في تنغيم صوفي اللون، يُرقص الأشكال الهندسية والأجساد الآدمية على أنغام التوازن التقني ما بين مُفردة وعنصر داخل نسيج اللوحة. يستضيف التاريخ وحضارات دول وممالك من الشرق العربي القديم، يجوب أسوار بلاد ما بين النهرين ورأس شمرا والشام، وقصص الأولين باعتبارها مجالاً حيوياً لتصوير مرئياته البصرية، وميدانه التقني لنبش ركام مُخيلة مفتوحة على القيم الرياضية العددية والشكلية في أبعادها الحسية والفلسفية. فيها تلخيص مقصود للفلسفة العربية الإسلامية في رتابة صوفية ومُقاربة رمزية لتوصيف الأفكار ومساحة الجمال. دلالات رمزية مُغرقة في شكلانيتها لمُعانقة الخط واللون، والتعبير عن قدسية المدلول التعبيري في المبنى والمعنى، وكأنها عبارة عن لقى وأختام أسطوانية وأيقونات حفرية موزعة فوق جدران الخامة تفيض رؤيا وفلسفة جمالية لعناق المساجد والكنائس وصفحات الكتب الدينية.





لوحاته موزعة ما بين عناوين رئيسة قائمة على التحوير الشكلي والتبسيط البصري لتآلف الخط واللون والفكرة، يرصفها مدارات تقنية في حركات لولبية تدور حول محورها البصري. مُبتدأه النقطة حيز البداية لأي خط مرسوم، ومعبره التشكل الوجودي لتداعيات الأفكار عبر رقص العناصر والرموز وحركات الوجوه والأجساد. ثقلها الشكلي دائماً في الوسط، يُحدد من خلالها مسارات البؤر البصرية المنظورة لتجانس الإيقاع البصري للأشكال الهندسية الرباعية، المتناسلة من أسرة شكلية واحدة، مجالها الشكلي (المربع، الدائرة، المستطيل، المثلث)، وما بينها من ثنائيات أو أكثر في سياق مكررات شكلية مرصوفة في مواليات متحركة في كافة الاتجاهات، منتشرة بكثافة فوق سطوح الخامة. يندمج فيها المقدس والموصوف الشكلي بالمُتخيل، مروراً مريحاً في صفحات





الأسطورة وأبجدية الكتابة المسمارية ومسالك الأسرار، في مساءلة الوجود والخلق والقيم والإنسان والبحث عن الكينونة وتفاضل القيمة ما بين السطوح الخطوط والملونات في حركات دورانية مُكرسة للوحدة العضوية الجامعة لكافة بيانات الفنان البصرية التي تدلل إليه دون حاجة المتلقي لمشاهدة توقيعه.

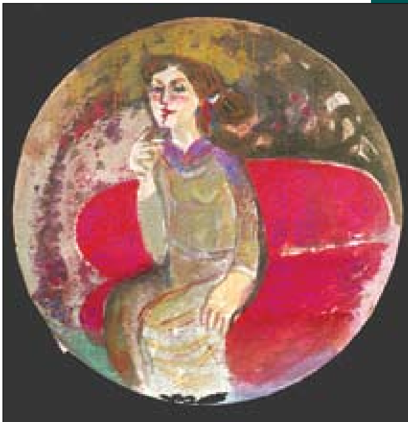
الثنائيات والمكرر في أعماله هي لازمة شكلية، وأشبه بقصة الخلق وثنائيات الوجود وجواهر الأشكال والأكوان والإنسان، تُشكل مقدمات طبيعية ومنطقية لمساحة التوالد الشكلي. فالخط واللون والمعالجة التقنية وإحالات المعنى، تُشكل مجموعة متآلفة في علاقاتها اللونية ودلالاتها الفكرية المفتوحة على ديمومة الحركة والتوهج والتناسق الشكلي في معابر الابتكار. تُدخل المتلقي إلى فتنة مفاصلها الشكلية وتفسح لعينه وأحاسيسه ومدارك عقله جسور تواصل وتأمل ومقاربة وموازنة فكرية وشكلية، وبحث جمالي عن فلسفة يتوخاها الفنان في لحظة تعبير جامحة، توصله إلى مجاميع ثقافته ومصادره التعبيرية الجامعة لثقافة الشرق العربي والغرب الأوروبي.











فخار جلفار تاريخ وحضـارة

ناصر حسين العبودي

الفخاريات عبارة عن أوانٍ وأشياء أخرى مصنوعة من طين أو أي مادة أخرى مشوية بالنار وتسمى في علم الآثار مفخورة. هذه المادة تتصلب بفعل حرارة الأفران العالية، والفخاريات تأتي كاملة كأوانٍ وجرار وغيرها. إن الكثير يأتي على هيئة كسر مختلف الأحجام ومن مختلفة المناطق. وإذا ما قسمنا (كمثل) الآنية الفخارية من رأس (فوهة) وعنق وبدن وقاعدة فإن الكسر أو المسماة (الشقف) تكون وبشكل رئيسي من هذه الأجزاء الثلاثة، إضافة إلى أجزاء أخرى مثل القبضات والمسكات وبعض التفاصيل الأخرى الملحقة. وتعتبر الأواني الفخارية أو أجزاء هذه الأواني ذات أهمية بالغة لعلماء الآثار الذين يعتمدون عليها في تقرير ماهية الموقع وأهميته وتاريخه واتصالاته وأماكن تصنيعه والمستوى التقني الفني لهذه الصناعة.







أصبح هذا النوع من الدراسات علماً متخصصاً ودقيقاً ويكون بالتخصص في فخاريات منطقة محددة أو حضارة معينة أو منطقة جغرافية محددة، أي أن التخصص يكون في فخاريات وادي النيل أو بلاد الشام أو وادي الرافدين أو الحضارة الصينية أو حضارات المايا والأنكا في أمريكا الجنوبية أو في المنتجات الفخارية لجنوب الجزيرة العربية أو شمال غرب الجزيرة العربية ومناطق الخليج العربي تدخل فيها بلاد وادي الرافدين ودول مجلس التعاون وبلاد فارس ووادي السند وجنوب الجزيرة العربية، هذه الفخاريات لا تكون من مكان أو مصدر واحد، بل يلاحظ في موقع الآثار أن الفخاريات المستخرجة من هذه المواقع مختلفة الأحجام والأشكال والمقاييس والألوان، حيث تجمع بهدف الدراسة. ويمكننا القول إن التنقيب لمدة شهر واحد ربما يجمع آلاف القطع

الفخارية المختلفة والتي يقوم علماء الآثار بغسلها وتجفيفها وفرزها وترميمها ورسمها وتصويرها تمهيداً لدراستها والتي ربما أخذت شهوراً أو أعواماً طويلة جداً ، وهذه الدراسة تفتح آفاقاً في غاية الأهمية عن ماضي هذه المواقع وعلاقاتها المحلية والخارجية وعن الحياة اليومية لسكان هذا الموقع وغيرها من الأمور، إضافة إلى المقارنات التي تعمل مع فخاريات متشابهة معها محلياً وإقليمياً ودولياً.

———

في الإمارات العربية المتحدة ومن ضمن التقارير العلمية التي وفرها علماء الآثار والباحثون في آثار الإمارات هناك حيز كبير ومحدد للمكتشفات الفخارية ونستطيع أن نقول إن فترة الخمسينيات من القرن الماضي كان بداية تعرف هؤلاء العلماء على تحديد الفترات الزمنية لهذه المواقع وعلاقات هذه المواقع مع المناطق الحضارية المجاورة في منطقة الخليج. ولا شك أن أول هؤلاء الباحثين هم من الغربيين الدنماركيين ثم البريطانيين، ثم أتى العرب في بداية السبعينيات من القرن الماضي، وما زال الغربيون يمتلكون معلومات وافية عن الفخاريات المكتشفة في الإمارات، وأصبح هناك متخصصون فيها حيث بحثوا وكتبوا عنها، بل وصل الأمر إلى إعداد رسائل عليها في الماجستير والدكتوراه نوقشت في الجامعات الغربية. ولا بد أن نشير إلى أن اليابانيين دخلوا في هذا الموضوع. ويتمتع بعض العلماء اليابانيين باختصاص في الفخاريات الأثرية المكتشفة من الإمارات ومن دول أخرى خليجية والتي لها ارتباط مع الفخاريات والأواني المزجية العائدة إلى جنوب شرق آسيا في الأصل وكشفت هنا بالخليج.

من خلال الأبحاث والتنقيبات الأثرية التي تمت في الإمارات، تم تحديد فخار محلي مختلف الأشكال عثر عليه في مختلف البيئات الساحلية والصحراوية والجبلية، وجد في أقصى الشمال في رأس الخيمة وأقصى الجنوب في العين وفي الجزر وعلى رؤوس الجبال واختلفت أشكال هذه الطبقات من اللون الأسمر إلى الأبيض إلى الأصفر (الحليبي) إلى طينات صافية وأخرى مخلوطة ببقايا قواقع أو كسر صغيرة وقطع وكسر حجارة دقيقة ظهرت هذه الفخاريات منذ آلاف السنين حتى فترة جلفار الأخيرة

إن الدراسات التي قام بها هؤلاء العلماء أثبتت أن الفخاريات المكتشفة قديمة العهد وموغلة في التاريخ ويعود أقدمها إلى فترة »العبيد« حوالي أربعة آلاف عام قبل الميلاد. وموقع العبيد موقع في جنوب وادي الرافدين، حيث تميز صناع فترة العبيد بنوع مميز من هذه الفخاريات انتشرت في مختلف مناطق الخليج العربي. وعرف في المواقع المكتشفة فخاريات أخرى من وادي الرافدين ومن بلاد فارس ووادي السند كأقدم الفخاريات. وفي فترة لاحقة اكتشفت فخاريات محلية الصنع تعود إلى الألف الثالث قبل الميلاد واستمرت الصناعات المحلية عبر العصور وأصبحت واضحة في العصر الحديدي (الألف الأول ق.م). وأتت للمنطقة فخاريات من جنوب شرق آسيا وعلى رأسها الصين وفيتنام وبلاد التاي (تايلاند) وكمبوديا وبورما، ومن دول آسيوية مجاورة مثل فارس وباكستان والهند وسيلان وغرباً حتى من اليونان. وفي هذه الفترة التي تعود تقريباً إلى القرن ١٢م ظهر نوع من الفخار المحلي المميز، حيث سمي على اسم مدينة عريقة اكتشفت بالإمارات ألا وهي جلفار، إذ سمي باسم (فخار جلفار)، وجلفار منطقة واسعة في شمال الإمارات العربية المتحدة.

في البداية سمى وصنف علماء الآثار الفخاريات المكتشفة في الإمارات بخلاف الأجنبية بالفخار المحلي أي المحلي الصنع، وهذا الأسلوب يتخذ في الدراسة الأولية للفرز أي أن هناك فخاريات أجنبية معروفة وصلت بمختلف الطرق، وأن في بيئة الإمارات فخاريات محلية الصنع قام سكان المنطقة بتصنيعها بأنفسهم، وهذا مؤشر أيضاً على تعرف علماء الآثار على تصنيع محلي لأول مرة، ولكن هذا التقرير بمحلية الصنع ليس دقيقاً في معظمه كون الكثير من الفخاريات المصنعة في مناطق قريبة من الإمارات تتشابه في أشكالها وأحجامها وطينتها مع الفخاريات المحلية للدول المجاورة وبالأخص فخاريات عمان وبلاد فارس، عدا بعض الاختلافات البسيطة، وبذلك أمكن في فترة لاحقة فرز الفخاريات المحلية المتأخرة الفترة وتحديد الأصل الذي أتت منه وقد اعتمد في الفرز على الأشكال والنقوش والخطوط والطينة المتكونة منها فعرف العماني من الفارسي. وكما هو معروف فإلى عهد قريب كانت تأتي هذه الأواني والجرار الفخارية إلى الإمارات من هذين المصدرين وكان من السهولة على المواطنين فرزهما من شكلهما العام وكانت حتى الستينات من القرن العشرين من الصناعات المهمة وكانت مطلوبة من سكان الإمارات حيث كانت تستعمل في الكثير من شؤون الحياة العامة

وخصوصاً في البيوت. وكانت هناك دكاكين وأماكن مخصصة لبيع الأواني الفخارية التي كانت تستعمل لحفظ وتبريد المياه العذبة، إضافة إلى أواني التخزين والطبخ وغيرها من الاستعمالات اليومية في البيت والسوق ومناطق العمل في السواحل والصحاري وعلى سطوح السفن.

صُنع أوانٍ ومصنوعات أخرى من الفخار لا يتم إلا من خلال مادة رئيسية من الضروري توافرها في البيئة وهي الطينة المناسبة للفخر وبدون ذلك لا يمكن أن يكون هناك تصنيع، إضافة إلى الأشخاص المتمرسين ذوي الخبرة في التشكيل وعمل الأفران والحرق، وغيرها من الأمور التي تتطلبها هذه الصناعة. من خلال الأبحاث والتنقيبات الأثرية التي تمت في الإمارات تم تحديد فخار محلي مختلف الأشكال عثر عليه في مختلف البيئات الساحلية والصحراوية والجبلية، وجد في أقصى الشمال في رأس الخيمة وأقصى الجنوب في العين وفي الجزر وعلى رؤوس الجبال واختلفت أشكال هذه الطبقات من اللون الأسمر إلى الأبيض إلى الأصفر (الحليبي) إلى طينات صافية وأخرى مخلوطة ببقايا قواقع أو كسر صغيرة وقطع وكسر حجارة دقيقة، ظهرت هذه الفخاريات منذ آلاف السنين حتى فترة جلفار الأخيرة. ولا شك أن منشأ هذه الطينات ومكان تواجدها محلي من داخل الدولة، وقد وجدت هذه الطينات ذات الجودة والمناسبة للتشكيل والفخر على ضفاف الوديان والتي تغسل وتكون ناعمة بفعل جريان الأمطار التي تسقط على أراضي الدولة في فصل الشتاء وأيضاً في بعض المناطق صيفاً ونعتقد أن جل هذه الطينات هي من المنطقة الشمالية للدولة (رأس الخيمة) وأخرى من الفجيرة وأن



لقد حدد فخار جلفار زمناً متوافقاً مع فترة ظهور مدينة جلفار وتكاد تتفق جميع البعثات الأثرية التي عملت بالمدينة على تحديد التاريخ بين القرن الرابع عشر الميلادي والقرن السابع عشر الميلادي، وهذا الزمن يتفق مع ظهور المدينة واختفائها من على التاريخ بعد أن كانت ذات شهرة إقليمية كبيرة، ولكن فيما يتعلق بالفخار والأبحاث التي تمت على مكتشفات المدينة يتضح أن الصناعات الفخارية لهذه المدينة ربما بدأت في القرن الخامس الميلادي واستمرت حتى القرن العشرين، وما زالت هناك صناعات حتى الآن على نمطها

طينة فخار جلفار حمراء وما زالت منطقة الحمرانية برأس الخيمة تتميز بطينة حمراء، حيث أعطتنا هذه المنطقة كمّاً كبيراً ومتنوعاً من الفخاريات، ويكاد يكون »وادي حجيل« المصنع والمزود الرئيسي لهذه الصناعات، حيث ظهرت على ضفافه ومناطقه القريبة بقايا كثيرة من القطع الفخارية المتخلفة من التصنيع الذي استمر قروناً كثيرة، وما زالت

الأفران القديمة باقية للعيان مؤكدة على تاريخ عريق من الصناعات التقليدية للفخاريات ، ونعتقد أنه بجانب مناطق رأس الخيمة لا بد أن تكون هناك مناطق تصنيع وفخر للفخاريات في أنحاء متفرقة من الدولة، وذلك لتشابه الإمكانيات والظروف ولكن حتى الآن لا يوجد تأكيد على ذلك ويحتاج الأمر إلى المزيد من البحث والدراسة والمسح للمناطق المناسبة للتصنيع، فلماذا لا يكون تصنيع الفخاريات في العين (أبوظبي) ومناطق الساحل الشرقي مثل كلباء وخور فكان والفجيرة ودبا وفي مسافي، وقد عرفت مناطق قريبة للدولة أو بالأحرى متاخمة بصناعة الفخار ومنها بخا وليما في رؤوس الجبال والتي هي اليوم جزء من سلطنة عمان. وقد عرف (الفخار الميناوي) أي الآتي من ميناب في بلاد فارس قريباً من رؤوس الجبال بالقرب من رأس الخيمة وصناعات في مناطق أخرى من عمان الداخل ومناطق متفرقة من إيران هذه الصناعات قريبة من حيث التربة والتكنيك من الفخار المحلي الإماراتي.

كما ذكرنا أن الفخار ظهر منذ زمن طويل. إن هدف دراستنا مخصص لدراسة فخار جلفار الذي ثبت أنه يعود إلى فترة زمنية متأخرة في سلّم التاريخ الحضاري للدولة. وسمات الفخار المحلي لجلفار تتميز بأن طينته محلية صرفة أي من البيئة المجاورة للموقع وصنع عن طريق اليد والدولاب. أما ما يتعلق بالتصنيع عن طريق اليد فقد اتضح في بعض الأواني وبالأخص الجرار الكبيرة المسماة (الخروس) والتي جاء بعضها بارتفاع مترين، ونعتقد أن ذلك جاء عن طريق عمل الحلقات وهو إضافة أجزاء متتالية من الحلقات في أعلى الآنية حتى الفوهة، وجاءت

هذه الصناعات بمختلف الأحجام والأشكال، والطينة كانت ملونة وقد طغى عليها اللون الأحمر القاني وتميزت بالحزوز الغائرة أو المضافة المعمولة باليد حتى لو كانت الآنية مصنعة بالدولاب وكشفت أغطية مفخورة لهذه الجرار، إضافة إلى دمى تمثل أشكالاً حيوانية والقليل من أشكال آدمية. وتميزت أواني جلفار بخطوط مرسومة باللون الأحمر وأشكال مختلفة أو كتابات، وقد كانت نادرة. والدمى المكتشفة عبارة عن أشكال لحيوانات البيئة صغيرة الحجم وبالأخص الجمل والحيوانات الأليفة والطيور، وكانت تصنع وتفخر وتستعمل كعرائس للأطفال، وهي شائعة الاستعمال في مناطق العالم المختلفة ومنذ أقدم العصور وتسمى (التراكوتا).



إن المصنوعات الفخارية من الجرار والأواني أتت على عدة أشكال منها الجرار الكبيرة المسماة الخروس التي كانت تتخذ لخزن المواد الغذائية والتمور ولحفظ الماء وأغطية هذه الجرار، تليها جرار متوسطة الحجم وقدور للطبخ وإعداد الأكل وأغطيتها، ونصف جرار مثقوبة استعملت كتنانير (أفران) وأوانٍ صغيرة وطويلة وصحون عميقة ومسطحة قليلة الغور وكؤوس وفناجين لشرب القهوة وأواني (دلة) لإعداد القهوة وأباريق للماء وطشوت ومرازيب لأسطح البيوت أتت بشكل مستطيل وبشكل أنبوبة طويلة مخروطية الشكل ومغازل.

كما لوحظ من بقايا القطع الفخارية أن الصحون والقدور قد صلحت إذا ما انكسرت ويكون ذلك بربطها بالحبال من خلال ثقوب متقاربة كذلك لوحظ استعمال القير في لحم الكسور وملء الفراغات، كما استعمل الجبس أو الطين لذلك. وقد أعيد استخدام هذه الصناعات في أمور أخرى مثل الجرار الكبيرة في استعمالها كتنانير، إذا ما تكسرت، ولم يلحظ في هذه الفترة استعمال الطابوق المفخور في المباني المكتشفة الواصلة إلينا حتى الآن، وهذا الأمر أدى بالتالي إلى عدم بقاء المباني القديمة بشكل واضح كون سكان جلفار استخدموا في البناء حجارة البحر القريبة لهم من الساحل واللبن وهو (الطين غير المفخور) والمجفف بالشمس عادة.

لقد حدد فخار جلفار زمناً متوافقاً مع فترة ظهور مدينة جلفار وتكاد تتفق جميع البعثات الأثرية التي عملت بالمدينة على تحديد التاريخ بين القرن الرابع عشر الميلادي والقرن السابع عشر الميلادي، وهذا الزمن يتفق مع ظهور المدينة واختفائها من على التاريخ بعد أن كانت ذات شهرة إقليمية كبيرة، ولكن فيما يتعلق بالفخار والأبحاث التي تمت على مكتشفات المدينة يتضح أن الصناعات الفخارية لهذه المدينة ربما بدأت في القرن الخامس الميلادي واستمرت حتى القرن العشرين وما زالت هناك صناعات حتى الآن على نمطها، وللعلم فإن الصناعة المتميزة لفخار جلفار تؤكد أنها لم تكن تصنع في المدينة الساحلية وإنما كانت تجلب من المنطقة الجبلية والتي تقع خلفها في المنطقة الشمالية الشرقية. إن جلفار لم تكن المدينة الساحلية الحضرية ذات الميناء فقط، بل يشمل عموم المنطقة وبالأخص المثلث الشمالي لرؤوس الجبال والذي تقع فيه إمارة رأس الخيمة (اليوم)، واعتقادنا أن مواد الخام الخاص بالصناعة ومناطق الأفران والأشجار التي تستغل للحرق متوافرة في المنطقة الجبلية وسفوح هذه الجبال وأن التصنيع يتم في هذه المنطقة ثم ينقل الإنتاج المصنع إلى مدينة جلفار الساحلية ذات الميناء التجاري المشهور في الخليج العربي ليتم استعماله فيها أو يصدر إلى المناطق المجاورة ذات الحاجة إلى مثل هذه الصناعات، علماً أن فترة شهرة جلفار إقليمياً كانت في القرن

السادس عشر الميلادي، وقد تم فرز فخار محلي يعود إلى ما قبل القرن الرابع عشر حيث عرف في القرنين ١١و١٢م وقبل ذلك عرف هذا الفخار في موقع قصر الزباء(×) ولكن هذه الدراسة لا تتعرض إليه.

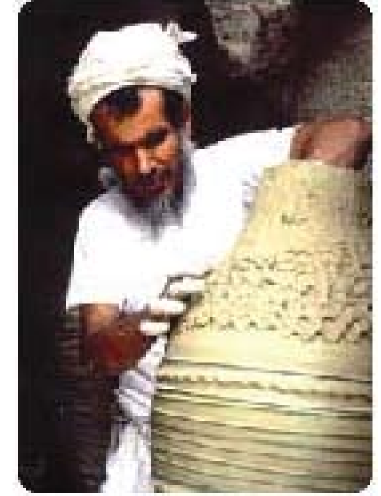
لقد اكتشفت الأواني والقدور وغيرها من المصنوعات المعروفة بفخار جلفار في مناطق مختلفة من أراضي دولة الإمارات العربية المتحدة وغيرها من الدول المجاورة وقد تأكد ذلك من خلال عثور المنقبين على هذا النوع من الفخار في مختلف المواقع الساحلية وفي المواقع الواقعة على اليابسة، حيث عثر على هذه القطع في المواقع القريبة من جلفار مثل مواقع الحمرية بالشارقة والزورة بعجمان وبعض المواقع على ساحل الإمارات على الخليج العربي من رأس الخيمة إلى دلما بأبوظبي، كما عثر على نماذج فخار جلفار على ساحل خليج عمان للمواقع الواقعة في أراضي دولة الإمارات ومنها اللولية بخور فكان والفجيرة وكلباء، كما يعثر وبشكل متفرق على بعض الأواني الكاملة أو قطع منها على السواحل وفي المنطقة الصحراوية من الدولة وقد تم رصد بعض من هذه القطع في المثلث الرملي من رأس الخيمة حتى العين حيث تم العثور على أوانٍ كاملة مدفونة في الأراضي الرملية مثل مناطق الذيد، مليحة، فيلي، الأميلح، والعين، ويبدو لي أن هذه القطع والتي تكون عادة كاملة الأجزاء وغير مكسورة هي قطع تركها أصحابها من البدو الرحل أو المسافرين في أزمان سابقة في مناطق متعارف عليها كاستراحات على أمل العودة إليها أي للمناطق مرة ثانية واستخدام هذه الحاجيات ويتضح أن هؤلاء الناس نسوا المكان أو تغير خط سيرهم وقد لاحظت في عملي السابق(××) جلب الكثير من المواطنين لهذا النوع من النماذج للمتحف بعد أن عثروا عليه بالصدفة في المناطق الصحراوية، وفيما يتعلق بفخار جلفار إقليمياً فقد وصل إلى مناطق ومدن مختلفة في حوض الخليج العربي والدول المجاورة وشرق إفريقيا. وهناك إشارات له في بعض من هذه الدول مثل البحرين وقطر وشرق إفريقيا وتنزانيا وكينيا إلا أن المشكلة حسب ما أعتقد هي صعوبة تصنيف هذا النوع من النماذج، وذلك بسبب قلة الدراسات والنماذج المنشورة والتي يستطيع بواسطتها الباحث نسبة هذه القطع إلى أصلها ومكان تصنيعها.

في السنين الأخيرة تم التعرف على نماذج من هذا الفخار وقد أشارت دي كاردي عالمة الآثار البريطانية في مسحها عن الآثار في ساحل عمان (الإمارات العربية المتحدة اليوم) عام ١٩٦٨ إلى وجود قطع مميزة لفخار تمت الإشارة إليه على أنه فخار محلي مصنع في الإمارات وبالأخص في منطقة رؤوس الجبال وقد كان هذه الرأي مهماً لمن تعاقب من علماء الآثار الذين عملوا في أرض الدولة حتى تم التأكيد على أنه فخار جلفار، وقد بذلت جهود طيبة في مجال التنقيب عن الآثار في إمارة رأس الخيمة بالذات وفي باقي الإمارات وتوصلت هذه البعثات إلى وجود فخار مميز مصنع بالدولة، إن نجاح علماء الآثار في تصنيف هذا الفخار بأنه من المنطقة الشمالية للدولة وبالذات من المنطقة المجاورة لرأس الخيمة اليوم أمر يدعو إلى التقدير والاحترام، وهذا الأمر ألغى غموضاً واقتراحات في انتسابه إلى مناطق أخرى.

وقد تم الاهتمام به وذلك بإفراد قسمٍ من الدراسة مخصص له في تقرير البعثاتَ عن المواقع المنقبة في رأس الخيمة. وبعد دراسة هذه الأبحاث تكاد تكون المعلومات متشابهة ومتقاربة، ولوحظ أن إضافة أي جديد إلى هذا الموضوع من طرف بعثة ما، يعتمد على ما يعثر عليه من نماذج جديدة أو صناعات مختلفة وقد أمكن تأريخ هذا الفخار استناداً للفخاريات الأجنبية المعثور عليها معه، حيث إن الفخاريات الأجنبية وخصوصاً الآتية من جنوب شرق آسيا وبلاد فارس، مدروسة ومحددة الفترة الزمنية، بخلاف فخار جلفار غير المدروس، لذلك فإن تاريخ فخار جلفار وتاريخ مدينة جلفار اعتمد في الأساس وبالدرجة الأولى على الفخاريات واللقى الأثرية الأجنبية التي تم العثور عليها من خلال التنقيبات المنتظمة، وفي موقع جلفار عملت عدة بعثات ومنها البعثة البريطانية ١٩٦٨ وبعثة متحف رأس الخيمة والبعثة العراقية ثم الألمانية والبريطانية ١٩٨٩، والفرنسية واليابانية، وقد نقبت هذه البعثات في جلفار المقسومة بواسطة خليج صغير (خور) على قسمين (المطاف والندود) ومنطقة فيها سميت بالدربحانية وقد كانت جلفار في الجزء الواقع في المطاف أغنى في المكتشفات من غيرها من المناطق.

وقد ذكرت البعثة العراقية هذا الفخار والذي وجدته في تنقيباتها عام ١٩٧٣ وسمته بالفخار المحلي وأنه يصنع في المنطقة الداخلية من جلفار المسماة (قرى البرامة) وشمل ووادي حجيل وأن تأريخه صعب كون تكنيك الصنع قديم وهو فخار محلي تربته محلية يغلب عليها اللون الأحمر الغامق، أما الأسطح الخارجية فهي سوداء وهذا ناتج عن عمليات الحرق وبعض الفخاريات عليها رسوم بهيئة خطوط يغلب عليها اللون الأحمر وبعض الأحيان البني الأبيض المخضر، وكانت الأواني الطينية سميكة خشنة، وتميزت هذه الصناعات بأنها تلبي جميع الحاجيات

المعيشية للسكان ومن أشهرها الخروس وهي جرار كبيرة بيضاوية الشكل، بطول متر واحد أو أقل، عريضة الحافة لتخزين المؤن والحبوب والتمر والمياه واستعملت إلى فترات قريبة في كل أنحاء الإمارات وسلطنة عمان(١).



لا شك أن هناك أسباباً أساسية لقيام صناعة فخارية في بلد ما أو في الإمارات، حيث المنطقة الشمالية من الدولة تتمتع بأهمية بالغة جغرافياً وحضارياً، فهي منطقة تتوافر فيها أساليب العيش المختلفة وخصوصاً المياه الصالحة للإنسان والزراعة، كما تتوافر التربة الجيدة للزراعة، وهناك عوامل لا بد من توافرها لقيام صناعة من هذا النوع في الأزمان السابقة مثل التربة والإنسان والتكنيك الصناعي والفني.

وقد اكتشفت البعثة جراراً كبيرة الحجم ذات أربع عرى يستدل منها على أنها استعملت للخزن كما عثر على جرار ذات ثلاث عرى ربما استخدمت لخزن الماء وإناء معمول باليد على قسمه الداخلي نقوش حمراء اللون، كما كشفت عن جرار كبيرة الحجم معظمها مهشم وعثرت على جرار كبيرة مقلوبة على فوهاتها، حيث يتراوح قطر الفوهة الواحدة بين ٨٠-١١٠سم، وتأكدت البعثة من أن معظم الفخاريات مصنوعة بالدولاب، عدا القليل منها فهو مصنوع باليد والأخيرة كانت غالباً ما تكون أواني صغيرة الحجم (كاسات) عريضة الفوهة والقاعدة على سطحها الداخلي والخارجي نقوش بسيطة حمراء اللون وشريط يلتف حول الفوهة من الخارج وكانت طينة الجرار مختلفة من حيث نقاوتها نسبة إلى استعمالاتها، فطينة الأواني الكثيرة الاستعمال اليومي والجرار الكبيرة الحجم حمراء أو سوداء اللون غير نقية ومخلوطة بحصى ناعمة وخالية من التبن، ويلاحظ أن اللون على سطوح الأواني ناتج عن تفاوت في درجات حرارة الفرن أثناء الحرق، وعندما تكسر هذه الجرار من الأسفل أو تنخر يعاد استعمالها مرة ثانية في أمر آخر حيث تقلب على فوهتها (رأساً على عقب) على صخرة مستوية وتقطع حتى منتصف بدنها لوضع المواد المراد خزنها فيها، وقد كان سكان جلفار يرممون جرارهم بوضع قطعة فخارية في المكان المنخور وتثبت بالقار من الخارج والداخل، وأما إذا كان النخر صغيراً فإنه يرقع بالقير وقد استعملت هذه الطريقة في الأواني الصغيرة واتضح من التنقيب أن الأواني الصغيرة قليلة بالموقع بخلاف الجرار الكبيرة المتخذة للخزن فهي كثيرة جداً وعثرت البعثة على إناءين متشابهين في الشكل ومختلفين في الحجم بطول ١٩سم، لكل منها ثلاث عرى، وإناء صغير الحجم مصنوع باليد أسطواني الشكل ارتفاعه ١٦سم ذي طينة حمراء مخلوط بحصى ناعمة، على قسمه الداخلي طبقة من القير ربما يشير هذا الأمر إلى أنه استعمل قدحاً لشرب الماء.

وقد وجدت القدور بأنواعها ويعتقد أنها من الصناعة المحلية المميزة لجلفار فقد أتت قدور عادية بيضاء اللون عريضة الفوهة وعديمة القاعدة رقيقة السمك قرب الحافة أربع زوائد بشكل مثلث استعملت كمساند، المجموعة الثانية هي قدور ملونة تشبه الأولى إلا أنها تتغاير بنقوشها الحمراء على سطحها الداخلي والخارجي وهي خطوط هندسية بسيطة، أما القسم الثالث من القدور فهي دقيقة الصنع نقية الطينة عديمة المساند عريضة الحافة والقاعدة وعليها زخارف بأشكال هندسية. كما عثر على أغطية لهذه القدور على نوعين؛ الأول مخروطي الشكل ومقبض أسطواني الشكل طينته سوداء اللون، والنوع الثاني قرصي الشكل ومقبض نصف دائري وطينته برتقالية اللون، كما عثرت البعثة على إبريق صغير الحجم جيد الصنع والحرق نقي الطينة ذي مصب صغير وعروة ذات قناة صغيرة الحجم كمّثريّ الشكل ومقطوع القاعدة، ارتفاعه ١٠,٤سم وعرض البدن ٨,٥سم على قسمه الأعلى نقوش تمثل أشكالاً هندسية قوامها مثلث كبير يقطع المصب عن النصف وعلى المصب خطوط دائرية (حلقات)، وهناك قدح مخروطي الشكل رديء الصنع (مصنوع باليد) أحمر الطينة عريض في الأسفل.

تمثل نقوش الأواني الفخارية الملونة أشكالاً هندسية لا تتعدى كونها خطوطاً متوازية طولاً وعرضاً وأحياناً تتشكل المربعات والمستطيلات أو معينات صغيرة أو مجرد خطوط تبدأ من الحافة وتنتهي بالقاعدة وأتت بشكل خطوط اعتباطية غير متناسقة أو

متجانسة. إن الغرض من هذه النقوش هو تزيين الإناء ولونت جميعاً بلون أحمر قانٍ أو أحمر قهوائي على قشرة كريمية اللون(٢)، وتأتي هذه النقوش البعيدة عن الأشكال الآدمية أو الحيوانية نابعة من العقيدة الإسلامية في عدم تحبيذ الرسوم التي تظهر البشر والحيوانات ذوات الروح.

ومن صناعات جلفار عثرت البعثة على دميتين طينيتين الأولى على ما يبدو كانت في الاصل جزءاً من إناء فخاري تمثل رأس بعير صغير والثانية أشبه بالسلحفاة وعلى الأغلب قد تكون من لعب الأطفال (٣)، إن هاتين القطعتين الفنيتين تشيران بلا شك إلى الصناعة المحلية من جلفار لما يمثله النموذجان من حيوانات للبيئة موجودة على اليابسة والبحر في الماضي وحتى الآن، كما اكتشف شبيه لهذه النماذج في مواقع أخرى بالدولة أقدم من فترة جلفار وعلى سبيل المثال هناك قطعة لجمل كامل ورأس جمل من موقع مويلح بالشارقة (الألف الأول ق.م) وكذلك نماذج فخارية برونزية من موقع مليحة بالشارقة (القرن الثالث ق.م ـ القرن الثاني الميلادي تقريباً) وأيضاً من موقع الدور بأم القيوين(٤).

كما تعرفت البعثة على رؤوس مغازل فخارية عثر عليها في الطبقات الأربع المكتشفة في (التل ـ ٢) (٥).

لقد عمل السيد جون هانسمان بمسوحات أثرية في جلفار بالندور والمطاف وهو يتبع متحف رأس الخيمة الوطني وقد عثر في مسحه على نماذج عديدة من الأواني الفخارية ومنها وعاء كبير ذو مصب (جيك) وجرار مصنعة في رأس الخيمة مزخرفة بالحديد الأحمر بخطوط هندسية وقد تأكد الفريق الفني أن هذا الإنتاج من الشكل والزخارف من الصناعات المحلية لفخار جلفار ويرجح الفريق أنه يعود إلى الفترة بين القرن ١٤-١٧م، والفترة اللاحقة(٦)، والمقصود بالحديد الأحمر هو (المغرة)، وهو أكسيد الحديد الأحمر والموجود بكثرة بجزيرة أبو موسى القريبة من رأس الخيمة كما يوجد في جزيرة صير بونعير ودلما، وقد استعمل المواطنون هذه المادة في السابق في كثير من الأمور، فقد استعملوها في صبغ أخشاب الجندل(لتسقيف المنازل) ووضع بعض جذوع الأشجار وكالون في تخطيط كثير من الأمور وبالأخص في بناء الأسقف الخشبية كما استعمل علاجاً للبشر والحيوانات وذلك بمسحه على بعض الأجزاء(٧).

عثرت البعثة الألمانية للآثار في جلفار على الكثير من القطع الفخارية وكانت تتكون من أواني طبخ وأوانٍ عادية وصحون وأباريق وجرار كبيرة للخزن عليها شريط تزييني. وتذكر البعثة أنه فخار محلي يصنع محلياً بواسطة (بني شميلي) في وادي جحيل حتى عام ١٩٦٠ تقريباً وأنه فخار جلفار إلا أنه لا بد من دراسة هذا الفخار في فترة القرنين ١٧/١٦م المعثور عليه في كلوا في شرق إفريقيا وفي ساحل جنوب اليمن وأيضاً الذي يعود إلى القرن ١٢م من البحرين، وفخار جلفار مصنع محلياً باليد، والطينة عادة تكون بنية اللون إلى لون الطابوق الأحمر وفي بعض الأوقات رصاصية غامقة والطينة مخلوطة بمواد خام وقطع من القواقع مختلفة الأحجام ويكون السطح الخارجي لهذه الفخاريات في بعض الأوقات مصبوغاً بلون حليبي فاتح، وهناك صبغ بلون ماروني بشكل هندسي طولي على السطح الخارجي مباشرة(٨)، ويشير تقرير ألماني آخر إلى أنه لم يعثر على أي فخاريات مما يسمى بفخار جلفار المكتشف بجلفار بقصر الزباء المشهور(٩).

بحث فريق التنقيب البريطاني لجلفار عن مصدر تصنيع الفخاريات التي يعثر عليها بأعداد ضخمة بجلفار، حيث قام بعمل مسح لوادي حجيل بهدف معرفة العلاقة مع الأعداد الضخمة من الأفران والتي تقع خارج الوادي (١٠)، وتشير البعثة إلى أن معظم أواني جلفار لا تزال غير مدروسة بعد إلا أنها عثرت على كميات من هذه الفخاريات وهو فخار محلي غير مزجج وجاءت هذه النماذج من سطح الأرض المقلوب، وقد درست البعثة هذا الفخار وتم تحديد وتعيين عدد من الأنواع غير المعروفة حتى الآن (١١)، كما عثرت بالندود على كمية من هذا الفخار (١٢).

وعثرت البعثة الفرنسية التي عملت بجلفار على الفخار المسمى فخار جلفار وكان يشكل ما نسبته ٢٠ ٪من المواد المكتشفة عام ١٩٨٩ وبين ١٥-٢٥ ٪ عام ١٩٩٠(١٣).

كما عثرت البعثة على اثنين من الأباريق من فخار جلفار في حفرة بئر، وهذا المنتج من فخار جلفار كانت له علاقة مع جميع الطبقات المأهولة بالسكان والطبقات الأرضية الزمنية تحدد تبعاً لتصنيفات هذه الفخاريات المعثور عليها(١٤) وتؤكد البعثة أنه في جلفار لا توجد قوالب طبع الأواني ولا بقايا مخربة أو رديئة من التصنيع كما لا توجد في موقع جلفار (أي المدينة) أفران فخر، وأن ميناب (إيران) مكان تصنيع الفخار غير المزجج المعمول بالقالب، وهذا الإنتاج يبدو مشابها لفخار جلفار من خلال دراسات



بعض المختصين في هذا الجانب كذلك وجد في إيران فخار مشهور يسمى فخار (كونج) وهي فخاريات قابلة للتبادل مع فخار جلفار وكذلك مع مواقع في دلتا نهر الأندوس باكستان (١٥).

البعثة اليابانية للآثار، التي عملت في جلفار واكتشفت الكثير من القطع قامت بدراسة معظم القطع الأجنبية والمحلية المكتشفة ويذكر تقريرها الأثري أنها كشفت عن كمية كبيرة ومتنوعة من هذه الفخاريات كشفتها من مناطق متفرقة من جلفار ومنها جرار كبيرة جداً تسمى محلياً (الخروس) استخدمت كتنانير (أفران) وجدت مقلوبة وكان في جانبها ثقب للهواء، كما وجدت فخاريات جلفار التي لها صفات خاصة في الشكل ونوع المادة المصنوعة والخطوط الحمراء الطويلة التي كانت تلون بها، كما وجدت فخاراً محلياً من الفترة الإسلامية وفخاريات وادي حجيل المخطط باللون الأحمر(١٦)، من ناحية ثانية تتشابه المعثورات الفخارية لموقع اللولية بالشارقة على الساحل الشرقي مع مكتشفات جلفار، ليس الفخاريات فقط، بل الكثير من اللقى الأخرى(١٧)، كان هدف البعثة اليابانية للتنقيب عن الآثار في جلفار هو دراسة التجارة بين الشرق والغرب في زمن العصور الوسطى عن طريق البحر، حيث عثرت البعثة على كمية ضخمة من الفخاريات في الفترة بين ١٩٨٨-١٩٩١، وهي فترة مواسم البعثة(١٨)، إن الفخاريات الكبيرة استخدمت في عمل الأفران وكانت هذه الأفران ذات نوعين؛ نوع بالجرار الطينية الكبيرة، حيث كانت تستخدم لجسم الفرن وكانت الجرة تُجلَس (توضع) في الأرض بقاعدة مزالة مقلوبة بفرشة من طبقة قواقع، أما النوع الثاني من الأفران فكان بدون جرار، وهناك نوعان آخران كانا يعملان بالطين، ويلاحظ على الأفران أنها سريعة الكسر، وتشير البعثة إلى أن الجرار التي كانت تحتوي على ثقب تهوية ربما استعملت لصناعة الخبز وسلق الأكل واللحم والسمك والأفران التي بدون جرار ربما استعملت للسلق وتليين الأكل(١٩)، وفي دراسة خاصة للبعثة على معثورات البيت رقم (١) من خلال حفر الأنقاض التي كانت تدفن فيها كل النفايات المنزلية وكانت هذه الأمور من الحياة العامة لسكان جلفار حيث تبين وجود الفخار في هذه الحفر وبلغت نسبته ٩٦٪ من وزن الأنقاض وكان الفخار المحلي غير المزجج تبلغ نسبته ٦٥٪ من الوزن الكلي من المعثورات (والفخار المزجج المستورد بلغ ١٢٪) مما يشير إلى أن الفخار المحلي كان يعتمد عليه اعتماداً واضحاً في جميع الأعمال والشؤون المحلية وكان من ناحية ثانية يؤدي الغرض المطلوب منه.

حللت البعثة الفخاريات المعثور عليها من الحفرة(٣) في جلفار حيث بلغت ٥٣٠ قطعة من فخاريات مزججة وعادية، وتعتقد البعثة أن الفخاريات العادية ذات الأشكال الملونة ربما صنعت في رأس الخيمة وكانت تشكل نسبة ٢٣,٦٪ من جملة الفخاريات وتشمل أواني ذات مصب، إضافة للجرار وطاسات صغيرة وكبيرة وكميات لفخاريات عادية غير مزججة مصنوعة في نفس المنطقة التي صنعت فيها الأواني الملونة، كونها كانت تحوي نفس الخلطة وكانت تشكل نسبة ٤٤,٢٪ وكانت تضم قدور الطبخ وأغطية الأواني وجراراً كبيرة وأواني كبيرة وغيرها ولكن كانت الغالبية من هذه المكتشفات عبارة عن قدور وأوعية طبخ وجرار كبيرة لاستعمالات الطبخ والحفظ.

كما عثر على قطع أخرى من أجزاء الأواني الفخارية غير المزججة لا تشبه المذكورة سابقاً، وبلغت نسبتها ٠,٠٥٪، وأن الفخاريات العادية كانت تصنع عند سفوح الجبال برأس الخيمة (٢٠). تبين من الدراسة أيضاً أن الفخاريات في جلفار كان السكان يعيدون استخدامها مرة ثانية، وذلك باستعمالها إذا ما انكسرت في الأفران وكأرضية وأساسات للبناء، وفي هذه الحال تستعمل القطع

الفخارية الصغيرة، أو أنهم يقومون بتكسيرها إلى قطع صغيرة يمكن استخدامها بسهولة كقطع صلبة صغيرة، علاوة على إصلاحها وإعادة استعمالها مرة ثانية لنفس الغرض أو شيء آخر.

وقد عثر على فخاريات رأس الخيمة من (وادي حجيل) في الطبقة (٧) من تنقيبات البعثة اليابانية في جلفار وهي آخر طبقة نقب فيها وبمعنى آخر هي أول طبقة في الاستيطان البشري الحديث لسكان جلفار، مما يؤكد أن هذه الفخاريات المحلية المسماة فخار جلفار تم استخدامها منذ بدايات تأسيس المدينة وأن هذه الفخاريات سابقة الصنع زمناً قبل فترة جلفار(٢١).

لقد أشارت (دي كاردي ودو) إلى الموقع الأثري في جلفار قبل أكثر من عشرين سنة (من زمن التقرير) وأن أغلب القطع المعثور عليها هي للفخاريات العادية وتأخذ أشكالاً مميزة والكثير من القطع غير مزخرفة وغير مزججة وأن المنطقة المصنعة فيها غير محددة ولكن يبدو من شكل هذه المواد أنها مصنعة في رأس الخيمة(٢٢)، ولقد لوحظ على عادات السكان في جلفار أن التنانير المعمولة من الفخار في النهاية تستعمل كحفر أنقاض ويرمى فيها مختلف الأنقاض المتخلفة من استعمالات السكان وكانت بقايا القطع الفخارية تشكل نسبة لا يستهان بها من هذه الأنقاض، ولوحظ ذلك أيضاً في آبار المياه من اشتمالها على مختلف الأنواع من الفخار وتمثل سجلاً طبقياً يشير إلى العمر الزمني لهذه القطع ويؤرخ للموقع، ومن المقارنات الأثرية بين مكتشفات جلفار وكوش برأس الخيمة اتضح أن الطبقة السفلى من جلفار تتماثل مكتشفاتها مع الطبقة الأولى من موقع كوش الذي يقع جنوب جلفار قرب الجبال والمناطق السهلية الزراعية وقد نقب في الموقع عالم الآثار ديرك كنت لمواسم كثيرة (٢٣) بمعنى أن جلفار أحدث زمناً من كوش و التي أتت وازدهرت كمدينة بعد انهيار جزيرة الحليلة القريبة من مدينة جلفار.

أسباب قيام صناعة الفخار في جلفار:
لا شك أن هناك أسباباً أساسية لقيام صناعة فخارية في بلد ما أو في الإمارات حيث المنطقة الشمالية من الدولة تتمتع بأهمية بالغة جغرافياً وحضارياً فهي منطقة تتوافر فيها أساليب العيش المختلفة وخصوصاً المياه الصالحة للإنسان والزراعة، كما تتوفر التربة الجيدة للزراعة، وهناك عوامل لا بد من توافرها لقيام صناعة من هذا النوع في الأزمان السابقة مثل التربة والإنسان والتكنيك الصناعي والفني.

يتضح من الدراسات التي عملت في هذه المنطقة وجود تربة صالحة لصناعة الفخار وهي مقبولة وليست ذات جودة عالية وتقع هذه التربة فيما بين المناطق الجبلية قرب الوديان أو متخلفة عن الوديان، هذه الوديان التي تجري عادةً في فصل الشتاء حيث تمتلئ المناطق بالمياه، إضافة لامتلائها في فصل الصيف في بعض الأوقات وتكون مخلفات هذه التربة على ضفاف هذه الوديان، كما تتوافر أيضاً تربة طينية حمراء صالحة في منطقة (الحمرانية) وتتميز هذه التربة، بأنها حمراء قانية طينية، كما يذكر أن وادي حجيل هو مصنع الأواني الفخارية. كذلك نذكر منطقة البرامة وبني شميلي وارتباطها بهذه الصناعة ولا ننسى العامل البشري المحرك الأساسي لهذه الصناعة وذلك لوجود تجمع بشري في منطقة رؤوس الجبال برأس الخيمة يعيشون على قمم وسفوح الجبال منذ أزمنة قديمة حيث ذكروا باسم (الزتيز) أو شعب الزتيز آكلي السمك من خلال الكتابات اليونانية القديمة في القرون الأولى الميلادية(٢٤)، وسكان المنطقة اليوم الذين يسمون بالشحوح هم من مواطني الدولة(٢٥).

لقد اشتهر فخار جلفار في هذه الفترة بين القرنين ١٤-١٧م وكان ينتج سابقاً قبل هذه الفترة وله ميزات خاصة تمثله من حيث شكل المنتج وسمات خاصة به من الشكل والمادة المصنع منها والألوان التي أضيفت عليه. وقد أمكن تمييز هذا المنتج المحلي عن غيره من المنتجات للدول المجاورة وعلى الأخص المنتج العماني والفارسي وبالتحديد لإقليم فارس الجنوبي القريب جغرافياً من موقع التصنيع لرؤوس الجبال، أما الفخاريات الأخرى المستوردة والآتية من بلدان أخرى بعيدة فقد كانت مميزة ولا يمكن أن تكون هناك مشكلة في فرز المنتج المحلي عنها ولكن كانت هناك مشكلة في فرز المنتج العماني ومنتج إقليم فارس الذي يتشابه إلى حد كبير مع منتج جلفار.

إن مدينة جلفار مدينة ساحلية وكانت ميناءً تجارياً، ولكن الفخار المسمى باسمها لم يؤكد أنه أنتج في نفس المدينة الساحلية، والاعتقاد الأقرب للحقيقة والواقع أن مناطق إنتاجه كانت المناطق الجبلية القريبة نوعاً من المدينة، وذلك للعثور على أفران الحرق في أماكنها الطبيعية والتي تعود إلى أزمان متفقة مع منتج جلفار على الساحل. إن ازدياد صناعة فخار جلفار واستعماله في المنطقة وتصديره إلى مناطق إقليمية قريبة يؤكد أن هذا المنتج جيد ومطلوب ومنافس للمنتجات الأخرى في المنطقة، ولهذا فقد

كان فخار جلفار مسيطراً على استعمالات المنطقة بنسبة كبيرة ومنافساً لمنتجات أخرى محلية ومن مناطق جنوب شرق آسيا وقد تم إعطاء نسبة ٪٢٠، وفي بعض الأماكن نسبة ٪٦٠ أي تواجده في المناطق المنقبة، وللتأكيد لا يوجد منتج آخر في الدولة واضح المعالم وذو ميزات خاصة وواضحة غير هذا المنتج حتى الآن، ربما كان موجوداً ولكن لم يتمكّن العلماء من فرزه وتحديده بطبقات خاصة قبل الآن، وإنني أرشح المنطقة التي تقع فيها الفجيرة وبعض مناطق الشارقة في المنطقة الجبلية الوسطى على ساحل عمان مكاناً لمنتج جديد ذي مميزات خاصة، إلا أن انتشاره كان محدوداً، والسبب في أن فخار جلفار كان منتشراً بشكل واسع وعلى منطقة جغرافية كبيرة يعود إلى الكثافة السكانية العالية في منطقة مدينة جلفار أو المناطق القريبة منها الجبلية والساحلية وإلى وجود سوق تجاري رائج وخطوط التجارة الدولية في منطقة الخليج العربي وخليج عمان وشرق إفريقيا وبلاد جنوب شرق آسيا حتى بلاد الصين، وإلى المركز الاستراتيجي لمدينة جلفار في المنطقة. إن الطلب الكثير أنتج إنتاجاً غزيراً ليفي بالاحتياجات اليومية المعيشية والتجارية وللتصدير وربما كان السعر أيضاً منافساً ومقبولاً في المنطقة، ولا شك أننا يمكن أن نعتقد أن هناك احتكاراً لهذه الصناعة وفرض السعر الذي يريده المنتج إلا أن التجارة المفتوحة والميناء التجاري الإقليمي لجلفار ربما يبعد موضوع الاحتكار ولا أدل على ذلك من توافر منتجات من مختلف دول العالم القريبة والبعيدة لجلفار، واستعمال السكان لها ومنافسة المنتج الأجنبي للمنتج المحلي ولا شك أيضاً أن سهولة الحصول على المنتج المحلي سبب آخر لازدهار هذه الصناعة. ومن الدراسات

أيضاً لم يتم التأكيد على وجود منتج صناعي من الفخار في منطقة الخليج العربية كان له حضور وتواجد قوي في المنطقة من شمال الخليج حتى جنوبه غير ما ذكرناه سابقاً ولا ننسى أن هناك صناعات في جزيرة أوال (البحرين) سابقاً.

على المنتجات المفروزة والمدروسة أن هناك مستويات مختلفة من الإنتاج ذات درجات جودة مميزة أو مقصودة حيث أتت المنتجات متقاربة في المستوى التقني وفي الشكل العام، من هذا الأمر يتضح أن في منطقة جلفار الجبلية طبقة من الصناع لهذا الفخار



لم يتم العثور على بقايا فخارية محلية الصنع في منطقة الخليج العربي استناداً للتقارير العلمية الصادرة عن أعمال التنقيب، عدا ما ذكر من بعض الصناعات للدول المجاورة.

وإذا ما أردنا بحث الجانب الفني لهذه الصناعة والمتمثل في أعداد المواد الخام الضرورية واللمسات الفنية المميزة فإننا نلاحظ أن هناك حاجة ماسة لوجود تجمع بشري كبير من مقيمين أو وافدين استناداً للكميات المعثور عليها اليوم من بقايا هذه الصناعة، ويلاحظ أن القصد من الإنتاج هو تلبية حاجة مجتمع محلي، ولا يلاحظ أن الفنان أعطى وقتاً كبيراً وخاصاً أو اهتماماً كبيراً لجانب التزيين الفني، ونعتقد أن الفنان كان يكتسب قوت يومه من عمله ولم يلحظ

إن مدينة جلفار مدينة ساحلية وكانت ميناءً تجارياً، ولكن الفخار المسمى باسمها لم يؤكد أنه أنتج في نفس المدينة الساحلية، والاعتقاد الأقرب للحقيقة والواقع أن مناطق إنتاجه كانت المناطق الجبلية القريبة نوعاً ما من المدينة، وذلك للعثور على أفران الحرق في أماكنها الطبيعية والتي تعود إلى أزمان متفقة مع منتج جلفار على الساحل.

يعيشون في مجتمع صناعي له نظامه الخاص ويسكنون في مناطق تتميز بوجود تربة مناسبة للصنع (للفخر) وأفران قريبة

من مناطق سكناهم ويتعاملون مع جلفار المدينة (الميناء) من خلال تجار يقومون بتصريف منتجاتهم محلياً وإقليمياً. وأن نقل المنتجات للدول المجاورة والمطلة على سواحل الخليج يتم من خلال السفن الخشبية، الأمر الذي سهل من نقل هذه المواد وحافظ عليها من التكسير والتحطيم، إذا ما تم نقله بوسيلة النقل البري الشاق والطويل والمكلف.

بشكل عام الصناعات الفخارية من هذه الفترة لا تختلف عما يصنع في مناطق أخرى من العالم إلا أن هناك نماذج تميز فخار جلفار أولها الإبريق المسمى محلياً (كوز) والثاني الجرار الضخمة التي كانت تستعمل لحفظ المؤن ومياه الشرب ثم لجمع الانقاض فيها وقد أتى الإبريق بشكل مميز من خلال شكله شبه المخروطي وقبضته ومصبه المربوط بالبدن الرقبة ولونه القاني والخطوط المميزة التي عليه. أما الجرار الضخمة فإن ما يميزها هو حجمها الكبير وطينتها السوداء الرصاصية وقد وصل بعض منها إلى ارتفاع مترين ونصف المتر وقطرها حوالي متر ونصف المتر، وقد ذكرنا عن الخطوط التي كانت تزين بها الأواني وقد غلب عليها اللون الأحمر، ونعتقد أن هذه الخطوط جاءت من استعمال مادة (المغرة) وهي أكسيد الحديد الأحمر والذي يمكن جلبه بسهولة من جزيرة أبو موسى القريبة من جلفار أو من جزيرة دلما حيث تتوافر مناجم كبيرة له، حيث تقلع هذه المادة من باطن الأرض وتحمل على السفن إلى ميناء المدينة، كما تتوافر هذه المادة في جزر أخرى تابعة اليوم لدولة الإمارات العربية المتحدة. الخطوط الموضوعة على الأواني بسيطة وليس فيها جهد فني واضح، وإنما الهدف تكملة الشكل العام للآنية، وعلى كل حال لم تأتِ جميع الأواني مزينة بهذه الخطوط، بل زينت في بعض منها وخصوصاً التي تستعمل كأوانٍ في الأماكن العامة مثل المجالس والمساجد وأماكن الإعاشة مثل أماكن الاستقبال في المنازل. وتندر الخطوط في أواني الطبخ والخزن، ولا شك أن هذه الصناعة والتكنيك الفني واللمسات أتت من تراث قديم متوارث لهذه المنطقة التي شهدت حضارات زمنية سابقة متعاقبة ظهرت منذ الألف الرابع قبل الميلاد وتوالت فترات حضارية مختلفة تأثرت بلا شك مع حضارات مجاورة وبعيدة وامتزجت هذه الأفكار فظهر إنتاج فني مميز، وفوق كل ذلك وجود خبرة فنية لأهل المنطقة لشعب لديه أسلوبه الخاص في العمل والتنفيذ(٢٦).

الهوامش:

(×) ناصر حسين العبودي - حقيقة قصر الزباء.

(××) عندما كنت أعمل في متحف الشارقة للآثار.

(1) Shirly key. Portrait of Ras Al Khaimah Motivate Pub Dubai 1990 (ص. 77-75،70).

(2) مجلة سومر العدد 31 عام 1975، ص (292-290-288).

(3) مجلة سومر المصدر السابق ص (297).

(4) الكاتب.

(5) مجلة سومر المصدر السابق ص(297).

(6) Archeology Excavation of Islamic Period in R.A.K. PASASVol : 10، 1988.

(7) الكاتب.

(8) Burkhard vogt. A 1988 Test excavation of Julfar R.A.K. Al Rafidan Vol: Xll (1991) P.196.

(9) PASAS vol : 26 (1996. P. (165-166).

(10) ورقة ندوة الآثار جامعة الإمارات 6 ديسمبر 1992.

(11) G. King PASAS. Vol -- (1990) P.79-84).

(12) G. King. PASAS. Vol 21 (1991) P. 128).

(13) Clair H. Guilbert (C.N.R.S) Julfar، Cite Portuaire du Persique a la ذ Gulfearabo periode Islamiqu.

(14) Archaeology ، Islamic 2 (1991) : 161-205).

(15) French Archaeology Mission Julfar . by Clair H.GuilbertذAT (C.N.R.S) 1994 P.30،32،36 .

(16) ملحق للتقرير السابق عن الفخاريات ص 43 ، 50 ، 76.

17) ندوة جامعة اكسفورد يوليو 1998 . الدراسة للسيد تاتسو ساساكي (اليابان).

(18) الكاتب.

(19) Tatsuo Hana Sasaki - Japanese arcaretion ATJulfar ، (PSAS) Vol : 22 (1992) P.107).

(20) المصدر السابق ص 109 ، 115 .

(21) المصدر السابق ص 109 ، 117 .

(22) الكاتب

(23) Tatsuo Sasaki ، AL-Rafidan Vol Xll (199) p. 205 ذ 216.

(24) الكاتب.

(25) الشحوح / فالح حنظل.

ناصر حسين العبودي الأزياء الشعبية الرجالية في الإمارات وسلطنة عمان / إصدارمركز التراث الشعبي لدول مجلس التعاون الخليجي الطبعة الأولى.

جنة من نخيل

سيف الدين الأتاسي

لا تطالع شجرة إنساناً كما تطالعه النخلة، مرتفعة شامخة فاردة أجنحتها بتنسيق بديع في كل اتجاه، إنها الشجرة الوحيدة التي ترتفع فيها كتلة أغصانها مع كل ارتفاع للجذع، ويصبح الجذع أشبه بيد قابضة على مجموعة الأغصان ترفعها عاليا في الفضاء ثابتة في مركزها متمايلة مع نسمات الريح كلما هبت وكأنها تلوح لصديق آت من بعيد. ومن أعجب ما في النخلة تحول ألوانها وتلاعب اتجاه الظل مع انحناءات السعف، فأنت تارة تراها خضراء نضرة، وتارة خضراء قاتمة تتخللها ظلال حمراء غير محددة وكأنها انعكاس للون الجذع البني أو إناء رطب لذيذ سوف تحمر وجناته باقتراب موعد القطاف.



شجرة فارعة الطول، ممتدة القامة، يعلوها فرع مجلل بسعفات كثيفة تأخذ شكل الأقواس، بعضها فوق بعض صانعة إحساساً مفعما بالمهابة... تلك هي الملامح الأساسية التي تنطبق على نخلة التمر، وعشرات أنواع النخيل المنتشرة في بلاد العالم.

وتؤكد مصادر علم الآثار النباتية Archaeobotany أن زراعة نخيل التمر «Phoenixdactylifera» كانت معروفة منذ سبعة آلاف سنة عند كل الحضارات التي قامت في الجزيرة العربية وبلاد ما بين النهرين وما جاورها.

ومن الشواهد الأثرية العملات الفينيقية والإغريقية التي وصلتنا من الساحل الشرقي للمتوسط والتي نقشت عليها صورة النخلة.

ومن مصر الفرعونية وصلتنا نخلة صغيرة كاملة عثر عليها في أحد المقابر وتعود إلى الألف الثالثة قبل الميلاد، كما عثر الباحثون على مومياء فرعونية ملفوفة في حصير من سعف النخيل.

ومن بلاد ما بين النهرين وصلتنا آثار المعابد والقصور التي شكل النخيل جزءاً رئيساً منها، إضافة إلى التيجان الملكية التي حملت نفش النخلة، ويعد من أهم ما وصلنا «شريعة حمورابي» التي اشتملت على ثلاث مواد تتعلق بشراء النخيل وبيعه وتلقيحه، إضافة إلى مادة عقابية خاصة بالاعتداء على النخيل، وتحدد غرامة فضية على كل من تسول له نفسه اقتلاع نخلة.

وفي القرآن الكريم ٢٣ موضعا كانت النخلة جزءا من مضامينها أو إشارة من إشاراتها، وقد تعددت الصور التي برزت فيها النخلة، فقد وصفت سورة الرحمن الأرض: «فيها فاكهة والنخل ذات الأكمام» ثم وصفت الجنة: «فيهما فاكهة ونخل ورمان» الآيتان (١١، ٦٨).

وتضمنت الآيات القرآنية صورا جمالية لوجود النخيل والزروع، كما في الآية (١٠) من سورة (ق): «والنخل باسقات لها طلع نضيد».

وشدد القرآن الكريم على الجانب الغذائي في النخيل وثمارها، وهذا ما تكشف عنه بوضوح قصة السيدة مريم (عليها السلام): الآية ٢٥: «وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً» ويرى بعض المفسرين أن الآية (٢٤) من سورة إبراهيم: «ألم تر كيف ضرب **الله** مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء»، كانت تشير في هذا التشبيه إلى النخلة.

وليس غريباً أن تملأ النخلة نصوص الشاعر العربي بعد أن ملأت حياته، ودخلت في ثقافة يومه، وتغلغلت في وعيه، فلقد كان يستعير من ثقافته الخاصة بالنخل صورة أو مشهداً أو حالة.

فالشاعر الجاهلي امرؤ القيس يشبه شعر حبيبته بفرع النخلة المتداخل:

وفرع يزين المتن أسود فاحم
أثيث كقنو النخلة المتعثكلِ

أما ابن الرومي فقد انتبه إلى ما تمثله النخلة من عطاء وكرم، وإلى ما تبدو عليه من عز وشموخ، فمزج هاتين الصفتين في مدح إحدى شخصيات شعره:

سما فوق من يسمو وجاد بسيبه
فزايل والمعروف منه مخالطُ
هو النخلة الطولى أبت أن تنالها
يدان ولكن ينعها متساقطُ

وظهرت الحكمة في الشعر عبر النخلة، إذ يقول أبو العلاء المعري:

كم غُرست نخلة بأرض
فلم يقدر لها بسوق



لا يفرحن بالحياة غرّ
فإنها مهلكاً تسوق

كذلك كان للنخلة وجود في الشعر الحديث لكن الشاعر في العصر الحديث استخدم النخلة بشكل أشبه ما يكون بانفجار رمزي لا يمكن احتواء مداليله وإشاراته بسهولة، فالصور لم تعد وصفية حسية بل تحولت إلى رمز يشير بإيحاءاته إلى العديد من المضامين، إنها أحيانا حياة وأحيانا أخرى وطن أو حبيبة، وغير هذا وذاك من الإشارات الرمزية يقول الشاعر العراقي مظفر النواب:

فقد كنت عند نخيل العراق
وإن كان حلماً
وكان العراق على مهره عارياً
مثلما ولدته السماء
وكان على عتبات العراق الفضاء
وبين ضلوعي فضاء به نجمة
لست أدري بماذا تُضاء..!

تسمى المناطق الجغرافية الصالحة لزراعة نخيل التمر بـ«حزام النخيل» ويمتد هذا الحزام من باكستان شرقا ثم إيران والجزيرة العربية وبلاد الشام والساحل الأفريقي وصولا إلى موريتانيا غرباً، ويضاف إلى هذه الخريطة مصر والسودان والصومال جنوبا.

ومن أهم ألقاب النخلة: «شجرة الحياة» لتمتعها بخصائص فريدة من نوعها. ذلك أن أنثاها لا تنتج الثمار إلا بواسطة التلقيح، وتتخلق منها فسائل أخرى في عملية تشبه الولادة.

وارتبط توسع التجمعات البشرية في المناطق الجافة وشبه الجافة بفضل وجود أشجار النخيل، والتي شكلت مع الجمال أحد أكثر النظم الزراعية البيئية استدامة في البيئات الجافة القاسية حيث تشكل هذه الأشجار جزءاً من نظام إنتاج زراعي فريد من نوعه فهي من الأشجار القليلة القادرة على تحمل الظروف البيئية الصحراوية القاسية وأن تكون منتجة ومصدرا هاما للغذاء.

ففي أفقر البيئات من حيث توافر المصادر، ورغم معدلات الحرارة والإشعاع العالية، وتدني مستويات رطوبة الجو والتربة، وامتداد فترات الجفاف، وارتفاع مستويات الملوحة، مع ذلك فأشجار النخيل قادرة على النمو لأحجام كبيرة والعيش لفترات طويلة في هذه البيئة.

ويمكن أن تصل إنتاجية أشجار نخيل التمر من ١٠٠ – ٢٠٠ كغ للشجرة الواحدة في السنة ، بينما المعدل الوسطي للنخيل المزروع في منطقتنا ما بين ٣٠–٦٠ كغ / شجرة/ سنة، ويمكن أن تعيش أشجار النخيل لمدة ١٠٠ عام وتبقى منتجة، وتعد أشجار النخيل من أهم النباتات فعالية في محاربة التصحر ووقف زحف الرمال، لأنها تتطلب الحد الأدنى من مياه الري حيث أنها أشجار تتمتع بذكاء عضوي، فتنتشر جذورها أفقيا ورأسيا في أعماق تؤمن لها الماء والثبات الذي يضمن شموخها أمام الرياح والأعاصير.

لكن للنخلة بعض المتطلبات البيئية وخاصة في علاقتها بأخواتها، حيث أثبتت بجدارة أنها كائن نباتي اجتماعي، تفضل أن تنشأ ضمن مجموعات لكن في الوقت نفسه لا تنمو جيداً حيث تقل المسافة بينها وبين النخلة الأخرى عن خمسة أمتار، بحيث لا يسقط ظل نخلة على ظل نخلة ثانية.

هذه الرغبة الاستقلالية لا تشمل بناتها «الفسائل» اللاتي لهن متطلبات من نوع آخر، وهناك قائمة شروط يعرفها المزارعون عند فصل الفسيلة عن النخلة الأم لغرض الغرس في مكان آخر، ويفضلون فصل الصيف لهذه العملية، ويتخذون احتياطات دقيقة ويكرمون النخلة وفسائلها عند هذه العملية التكاثرية..!

تنمو الفسائل الصغيرة وهي متصلة بنخلة أم، وتتخذ من آباط السعف رحما، وفي عامها الثالث يمكن فصلها ومن ثم تغرس في مكان آخر، وهذه إحدى طرق التكاثر

وهناك طريقة أخرى أكثر سهولة، فبذرة النخلة هي النواة الموجودة في حشوة الثمرة، نقوم بدفن هذه النواة في عمق ٢ سم لتبدأ نخلة جديدة من هذا العمق الضئيل، هذا النوع من التكاثر يسمى «النشو» وهو غير مفضل لدى المزارعين لاحتمال أن يكون «النشو» ذكرا، أما إذا جاءت أنثى فلن تكون نسخة عن أمها.

الطريقة الأخيرة في الإكثار جاءت بها المختبرات ومراكز الأبحاث الزراعية الحديثة، إنها الزراعة النسيجية وتتم عادة في وسط غذائي صناعي، وبالتالي لا يمكن تطبيقها إلا عبر مشاريع إكثار متطورة تقنياً.

ولتطوير زراعة النخيل علينا الانتقال إلى عالم التقنية المتقدمة، وزراعة الأصناف المتطورة، ومكافحة الآفات والأمراض ونشر زراعة فسائل النخيل في المناطق التي تبدو مبشرة.

ولقد أعجب الإنسان منذ القدم بالطعم السكري اللذيذ في ثمار النخيل، ويمكن استهلاك التمور في مراحل مختلفة من تطور الثمار، وتعتبر مادة غذائية هامة لقاطني الصحراء، ولكل ثمرة خصوصيتها في الطعم والنكهة، فضلاً عن الشكل واللون والحجم.. والتمايز الذي يفرق بين ثمرة وأخرى في قرابة ٥٠٠ صنف منتشرة في العديد من المناطق: كالخلاص في الاحساء والسكري في القصيم المبروم والصقعي والصفاري والعجوة في المدينة المنورة وهلم جرا..

ومع توسع صناعة التمور، بدأت الدراسات تهتم بطرائق حفظها ومعالجتها وترويج أهم منتجاتها. كذلك يؤمن التمر مواد أولية للعديد من الصناعات الغذائية: كالسكر السائل وصناعة الألبان وأغذية الأطفال، كما وجد في التمر ميدانا لاستخراج الكحول الطبية والصناعية كما تستخلص منه الأحماض الأمينية والبروتينات.

وفقر التمر بالمواد الدهنية يناسب الجادين في وضع برامج للياقة والنحافة، وألياف التمر السيللوزية تساعد على سهولة حركة الأمعاء الطبيعية. كما أنه يعادل حموضة المعدة بسبب غناه بالأملاح القلوية، وفائدة التمر للأم ورضيعها واضحة جدا، خاصة في فترة النفاس والرضاعة.

واكتسبت حبوب لقاح النخيل سمعة جيدة عند سكان مناطق الصحراء، ولقد أثبت هذا نتائج البحوث والمختبرات بوجود ٪١٧ من سكر القصب و ٪٢٢ من البروتين و٪٥٤ من الكالسيوم واحتوائها على هرمون الإيسترون وكلها مواد تساعد على إعادة النشاط والحيوية لجسم الإنسان.

ويستفيد سكان الصحراء من كل جزء من أجزاء النخيل تقريباً، حيث تستخدم أوراقها وسعفها مواد للبناء، كما تستخدم نواها كعلف للحيوانات.

ومن المهم لتطوير زراعة النخل أن تجمع شبكة معلوماتية عالمية للدول التي تجري دراسات على الشجرة، بحيث تسمح بتبادل أبحاثها فيما بينها، ولا يخفى علينا أهمية تبادل المعلومات فيما يتعلق بهذه الزراعة للوصول إلى أحدث الابتكارات التقنية والعلمية لتطوير زراعتها والصناعات المشتقة منها وهذه أول خطوة على طريق التنمية المستدامة.

هذا ملخص لسيرة حياة «الشجرة الطيبة» التي عكست بصفاتها المتعددة نشوء الحضارات وحوار الأديان والتقاء الشعوب، في احترام لم يتكرر مع أي نبات آخر على وجه الأرض مما وهبها لقب «الشجرة الملكة» فجعل الجميع يتكاتفون لرعايتها وتطويرها وتعزيز انتشارها. والاستفادة من إمكاناتها الاقتصادية العظيمة.

التراث العربي

بين المخطوط والمنشور

د. عبد المنعم إدريس

ليس هناك أدنى شك في أن تراثنا العربي مفخرة لنا جميعًا – نحن العرب- كما أنه ليس من الجديد القول بأنه لا توجد أمة من الأمم ترك سلفها لخلفها ميراثا يضاهي ما تركه لنا أسلافنا العرب والمسلمون من كنوز في شتى أنواع المعارف و العلوم، تلك العلوم والمعارف التي لو جمعت وضم بعضها إلى بعض وحققت ثم صنفت لأدت خدمات جليلة لنا وللأجيال القادمة بل ولانتشلتنا من وهدة التخلف التي غرقنا فيها لآذاننا، ولَسَمَتْ بنا إلى مصاف الأمم التي بنت حضاراتها على كاهل حضارتنا ولقادت الإنسانية كلها كما كان سابق عهدها في حياة أصحابها الذين أضاءوا مشاعل الحضارة في ربوع الأرض وأكنافها.

ما دفعني إلى تقديم ذلك المشروع الذي كثيرا ما حلمت به- وحلم به من غير شك كثيرون قبلي ممن يحبون تراثهم ويعنون بدراسته ويهمهم أمر هذا التراث قدر ما تهمهم نهضة هذه الأمة وبعثها من مرقدها- عدة أسباب أهمها ما يأتي:

أولاً: غياب التكامل في جوانب البحث العلمي ونواتجه بين أبناء الأقطار العربية المتعددة مما يذهب بكثير من الجهود المبذولة سدى رغم جديتها وإخلاص أصحابها لها- كما يُضيّع أوقاتَ بل أعمارَ هذه الأمة في أودية الشتات بسبب غياب النظرة التكاملية الشاملة التي تضم عديد الأجزاء المهترئة هنا وهناك لتصبح عملاً كلياً واحداً مستوفي الشروط والأركان حريّاً به التقدير والاحترام، لأنه يؤدي بنا إلى طريق واحدة محددة المعالم بدلاً من تلك المسارب الفرعية التي تذهب بنا إلى متاهات مضللة إن صلح منها مسرب أفسدته بقية المسارب – عن غير قصد- لغياب الرؤية الواضحة والاستراتيجية المحددة.

ثانياً: هرولة الكثيرين من الباحثين العرب وراء النظريات الغربية ـ بحسن النوايا أو بسوئها- ظنا منهم أنهم يستطيعون أن يختصروا الوقت والجهد في سبيل تحقيق تلك النهضة المتوخاة، أو هروباً من الواقع الأليم الذي تحياه أمتهم، وأنا لست ضد كل تطور أو جديد شريطة أن تكون هناك أسس سليمة متفق عليها حتى لا تضيع جهود كثيرة بذلت من أجل نزر يسير سريع القطاف.

على أنه يجب التنبيه إلى أن تلك الجهود الساعية لأن تنهل من كل جديد منفصل عن أصله يفوتها – في كثير من الأحيان – أن تلك النظريات الغربية كان لها أسسها التي قامت عليها، فهي ليست نبتا شيطانيا نبت في الهواء- كما يظن البعض- بل هي بناء متكامل أُسّس على ركائز معتمدة على ثوابت نابعة من ثقافة تلك الحضارات وعاداتها وتقاليدها، فكيف تقوم حضارة لوطن يتنكر أبناؤه لثقافاته وتقاليده؟! أو يستخفّون بها؟! أو لا يقدرون أهميتها؟!

ثالثاً: تكرار الأبحاث العلمية بين الأقطار العربية، حيث يعالج الباحثون وطلاب الماجستير والدكتوراه موضوعات سبق بحثها ومعالجتها في أقطار أخرى دون علم منهم بذلك، وقد مرّت تجارب كثيرة من هذا النوع في الجامعات العربية المختلفة، حيث يختار الباحث عنوانا لأطروحته ويبدأ العمل والبحث ويفني في ذلك سنوات من عمره ثم يفاجأ في اللحظات الأخيرة أن باحثاً في بلد عربي آخر قد تناول نفس الموضوع وبنفس العنوان والكيفية وبنفس أسلوب التناول والمعالجة، فيضيع جهده هباء منثورا، هذا إذا أحيط مانحو الدرجة العلمية علما بما حدث، أما إذا لم يعلموا عن ذلك شيئاً ـ وهذا يقع كثيراً- فإن البحث يجاز ويمنح صاحبه الدرجة ويصبح الموضوع الواحد بحثين يتنازعهما باحثان جنى عليهما عدم التنسيق وغياب الرؤية، وعموم الفوضى في البحث العلمي.

رابعاً: غياب العمل الجماعي، وعدم الاهتمام بالعمل «بنظام الفريق» والتركيز على الفردية رغبة في إثبات الذات، أو لعدم توافر المؤسسات التي تتبنى العمل بنظام الفريق، على الرغم من حاجة كثير من موضوعات البحث إلى العمل بالنظام الجماعي لسعة تلك

الموضوعات ولحاجتها إلى تنوع المهارات التي لا تتوافر في شخص بمفرده، وإنما هي بحاجة لعدة باحثين تتوافر في كل واحد منهم صفات لا تتوافر في زميله، يحدد ذلك ويعيّنه مجموعة من الأساتذة المختصين في مجال البحث. هذا إلى جانب عوامل أخرى قد لا تتسع أسطر هذا المقال لذكرها، فنكتفي بما ذكرنا من تشخيص لجوانب المشكلة لنعرض أوجه الحلول لتلك المشكلة كما ارتأيناها.

– وما ينبغي التنبيه إليه هو أن تلك الفوضى تشمل كل مجالات البحث، سواء على الصعيد العلمي أو على مستوى العلوم النظرية التي لا تقل عن الأولى إن لم تزد عنها، وفيما يخص اللغة العربية وعلومها، والشريعة الإسلامية وفروعها فحدّث ولا حرج عن عشوائية التناول، وبدائية المعالجة، والتقوقع داخل دوائر صغيرة في معزل عن حركات التطور وفي بعد عن عجلات التكنولوجيا المتدفقة التي لا تحتمل إغماض الأعين ناهيك عن الغفلة والنوم العميق الذي نغط في سباته، إننا بحاجة إلى إعادة النظر في أساليب التعليم، وطرائق البحث، ولا تأخذنا العزة بالإثم، ونكون كالذين قال الله فيهم: ﴿وَإِذَا قِيلَ لَهُمُ اتَّبِعُوا مَا أَنزَلَ اللّهُ قَالُواْ بَلْ نَتَّبِعُ مَا أَلْفَيْنَا عَلَيْهِ آبَاءنَا أَوَلَوْ كَانَ آبَاؤُهُمْ لاَ يَعْقِلُونَ شَيْئاً وَلاَ يَهْتَدُونَ﴾ البقرة ١٧٠

لا عيب في أن نعتز بما تعلمنا ولكن شريطة أن يكون صحيحا مواكبا لكل تطور لا يخالف الأصول والثوابت.

مقترحات للحلول:

إن نهضة أية أمة إنما تنبع من داخلها، وعلى أكتاف أبنائها «المؤهلين المخلصين» ولن يتأتى ذلك التأهيل إلا بالاهتمام بالتعليم بداية من مراحله الأولى، ونحن لا نشك في وجود كوادر عربية من الباحثين الأكْفاء كما لا نشكك في إخلاصهم لعروبتهم ولدينهم، ولكنّ الإخلاص وحده لا يكفي بل لا بد أن يسبقه تأهيل وعلم وفهم ليتسنى لأبناء الأمة النهوض بأعبائها ومسؤولياتها.

إننا بحاجة إلى قيادات جريئة ومسئولين مستنيرين يعملون بفكر حر، مبتعدين عن البيروقراطية والروتين العقيم إذا أردنا أن نواكب حركة العالم من حولنا،وإذا أردنا أن ندور مع دائرة التقدم والحضارة وإلا دهستنا تلك الحركة والدائرة برحاها التي لا ترحم أي ساكن أو مستكين

وبما أن بناء ذلك الجيل الفاهم المؤهل والمخلص أيضا أمر يحتاج لعقود ـ إذا حسنت النوايا وبدأنا من الآن– فإنه يتحتم علينا أن نبدأ بما هو متاح ومُلحّ وبما يمكن الاستفادة منه في الوضع الحالي، وأزعم ـ أن البداية يجب أن تكون من خلال مكتبات الرسائل الجامعية في جامعاتنا العربية، بأن تنشر كل تلك الرسائل، أو أن يكلف بها، ويتصدى لها– في كل بلد عربي – فريق من ذوي الخبرة والدراية،كلٌ في تخصصه، إضافة ـ وهذا الأهم ـ إلى فريق من المتخصصين وذوي الخبرة في مجال الحاسب الآلي ليتم تصوير تلك الرسائل ـ التي ران عليها التراب في الأضابير وعلى أرفف المكتبات في الجامعات العربية – وتحميلها على الشبكة العنكبوتية «الإنترنت» لتكون في متناول القاصي والداني وأن يتم إعدادها بطريقة علمية بحيث يتسنى لأي باحث راغب في تقديم مشروع بحث أن يقف على آخر ما توصل إليه سابقوه من الباحثين في بلده وفي غيره من البلدان ليبدأ من حيث انتهى غيره، لا أن يبدأ من حيث بدأ سابقوه!

وللقارئ الكريم أن يتخيل مدى المعاناة بل المأساة التي يتعرض لها الباحث لكي يقوم بتسجيل عنوان بحثه للماجستير أو الدكتوراه في بلد كمصر – على سبيل المثال من واقع التجربة – أو غيرها من البلاد العربية، عليه أولا أن يختار عنوان البحث ويعرضه على أستاذه المرشح ـ والمفروض في بعض الأحيان – للإشراف على تلك الأطروحة، ثم يقوم الباحث بإعداد خطة للبحث بعد أن يطّلع على بعض مصادر البحث ومظانه ومراجعه، ثم تعرض الخطة على مجلس القسم ثم مجلس الكلية ثم تأتي الموافقة بعد عناء بل يأخذ خطابات موجهة من الكلية المزمع التسجيل بها إلى جميع الكليات التي يمكن أو يحتمل أن يكون موضوعه قد سجّل بها من قبل حتى لا يتكرر عنوان البحث، ويحمل الباحث كل هذه الخطابات ويسافر بها بين مدن ومحافظات قطره، ويبدأ بالكشف عن موضوعه، هذا إذا لم يكن الموظف المسئول غائباً أو مريضاً– شفاه الله– أو مسافرا – أعاده الله سالما– ويظل الباحث يدعو ويبتهل إلى الله ألا يكون موضوعه قد عولج من قبل، وإلا فإنه سيعيد رحلته سيرتها الأولى!!!

هذا عن التسجيل، أما عن مصادر البحث ومراجعه فلك أن تتخيل أنك لو أردت الاطلاع على إحدى الرسائل الجامعية للاستفادة من فكر باحث سبقك فإنك لابد أن تكون حاملا لهوية الجامعة أو الكلية، وفي بعض الأحيان لابد أن تأتي بخطاب من كليتك للكلية التي بها الرسالة التي تريد الاستفادة منها، وبعد كل هذا إذا أردت تصوير جزء منها تتوقع الإفادة منه فلا يسمح لك إلا بعدد محدود من الصفحات !! ولا أدري لماذا كل هذه الإجراءات والاحترازات؟؟ أهو الخوف من الأخذ والسرقة الأدبية؟؟ وهل قليل الأخذ ليس مثل كثيره؟ وأين تلاقح الأفكار وتلاقيها؟؟ وإلى متى

ستظل كل هذه الرسائل رهينة الأرفف حبيسة جدران المكتبات؟؟ ألم يأن الأوان كي تأخذ طريقها إلى الحياة وترى النور؟؟!!

علينا جميعا أن نتعاون معا وفق آلية محددة ولو من خلال الجامعة العربية لنقل ذلك التراث الفكري، وثمرات العقول الناضجة إلى ذاكرة أبنائنا، وإذا كان التخوف من الأخذ من غير عزو،أو السرقة بدون إشارة فإن هذا سوف ينتفي تماما عندما تكون كل الرسائل متاحة على شبكة الانترنت بل إن ذلك سيكون أسهل في الكشف عن الأخذ أو السرقة، فما على الأستاذ المناقش إلا أن يبحث عما يشك في احتمالية أخذه من الغير بكتابة كلمة أو بضع كلمات لتخرج النتائج جلية أمام ناظريه، ليس في بلده فحسب بل في كل البلاد العربية الأخرى.

وقد يقول قائل: فأين حقوق الملكية الفكرية للأفراد أصحاب هذه الرسائل؟ أقول: إنه لن يتم رفع هذه الأعمال وتحميلها على الانترنت إلا بعد موافقة أصحابها، وذلك وفق آلية عمل محددة وواضحة، ولتكن هذه الآلية بأن تظل الرسالة من غير تصوير ولا نشر من قبل الجهات المسئولة لمدة ثلاث سنوات فإن قام الباحث بنشرها بمعرفته فبها ونعمت، وإن لم ينشرها وفق المدة المحددة فليس من حقه أن يحتكر العلم ويحجبه عن محتاجيه، ويكون من حق الجامعة نشر هذه الأعمال لتعم الفائدة.

إننا بحاجة إلى قيادات جريئة ومسئولين مستنيرين يعملون بفكر حر، مبتعدين عن البيروقراطية والروتين العقيم إذا أردنا أن نواكب حركة العالم من حولنا،وإذا أردنا أن ندور مع دائرة التقدم والحضارة وإلا دهستنا تلك الحركة والدائرة برحاها التي لا ترحم أي ساكن أو مستكين!!

إن جمع التراث العربي بحاجة لتضافر كل الجهود، وأن يقوم الأساتذة في الجامعة بمسئولياتهم تجاه تراثهم فيحمسون طلابهم على البحث في ذلك التراث، وأن ترصد الجامعات العربية جوائز لأبنائها الطلاب الذين يختارون مخطوطات للتحقيق في أطروحاتهم للماجستير أو الدكتوراه، تلك الأطروحات التي ستفرز - من غير شك نظريات كنا في غفلة عنها بإغفالنا لتراثنا العربي والإسلامي، كما أنها ستفرز – وذلك الأهم – جيلا من الباحثين والعلماء تأتي النهضة على أيديهم، وليس ذلك بعيدا ولا عزيز المنال، ففي الأمة رجالها المخلصون وباحثوها المجتهدون، ولكن ذلك يستوجب من المسئولين القائمين على الحركة العلمية والثقافية في البلاد العربية أن يتبنوا مثل هذا المشروع، وأن يخلصوا وألا يقفوا حجر عثرة في سبيل كل فكر من شأنه أن يعود بهذه الأمة لسابق عهدها من التقدم والازدهار.

إن هناك مكتبات كثيرة ومعاهد للمخطوطات في عالمنا العربي تغص بالمخطوطات القيمة التي تحتاج لإماطة اللثام عنها، كما تحتاج لبذل المال للإنفاق على تحقيقها وخروجها للعالم كما أن هناك مخطوطات عربية نادرة في كثير من الدول الأجنبية تحتاج لجهد أكبر لإعادتها إلى موطن ولادتها لنقف على تراثنا الذي تسرّب من بين أيدينا، وعرفت غيرنا من الأمم فائدته فنهضت على أكتافه، وتركتنا نبحث فيما يقدمونه هم لنا وسط زخم من المن علينا بالعلم الذي يدّعونه، وهم في الحقيقة عيال فيه علينا، فهل سيأتي الوقت الذي نسترجع ما سرق منا، ونقول لهم بملء فينا: ((هذه بضاعتنا ردت إلينا))؟؟ هذا ما أردت - في مقالي - أن أنبه إليه، فهل هي مجرد أمنية؟ أم هو نداء سيجد آذانا مصغية؟؟

سلسلة إشراقات

تُعنى سلسلة إشراقات بالنصوص الندية والمشغولة بفتنتها الأولى، ولكن حضورها مشتعل دائماً بالأسئلة وبحرقة الإبداع ورجفته العارمة في الروح. هذا واختارت دائرة الثقافة والإعلام أن تنحاز لهذا الإبداع النقي والذاهب بثقة لشق الظلام والتجاهل الإعلامي، كي تحجز لها مكاناً في قادم الشعر والقصة والرواية والنقد. كما تشكل هذه السلسلة رئة تحتضن الأنفاس الباهرة، وتنتظر بشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

لذا تدعو دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة أبناء وبنات الإمارات كتّاب وكاتبات القصة والشعر والرواية أن ينضموا إلى كوكبة المبدعين الذين تتبنى كتاباتهم من خلال إصداراتها، دعماً لهم ولمسيرة الأدب في الوطن

ترسل المشاركات إلى:
قسم الدراسـات والنشـر
ص. ب ٥١١٩ الشارقة
دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف : ٠٠٩٧١٦ – ٥٦٧١١١٦
برّاق : ٠٠٩٧١٦ – ٥٦٦٢١٢٦
e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

الاقتصاص القرآني والتناص

ابن فارس نموذجاً

د. ياسر عبد الحسيب رضوان

إن الجدل الدائر على صفحات الكتب والمجلات المتخصصة وغير المتخصصة حول علاقة التراث العربي بالنظريات النقدية الغربية، وقسمة المؤلفين بين المناصرين بغير هوادة للتراث العربي، والواقفين منه موقف القديم المدابر للمنجز العقلي المعاصر، والذين يقفون منه في المنتصف لا يغمطونه حقه، ولا يبالغون في الإدبار عنه؛ يجعلنا متوخين الحذر كله في الانتساب لهذا أو ذاك، إلا بعد أن يلقي بحثنا بكلمته، ويقدم بين يديه ما يروم إثباته بعد الدرس المدلّل بما يقبله العقل المنصف من الأدلة والشواهد التي تنتصر لفكره، وتضعه في المسار الصحيح الذي يرتضيه العقل والذوق والثقافة التي ينتمي إليها، تلك التي نما في ربوعها، واتشحت أفكاره ورؤاه بأرديتها.

كانت قضية التناص واحدة من تلك القضايا التي التهبت حولها الساحة النقدية العربية، وتعالت حولها الأصوات، ما بين من ينادي باحتواء التراث العربي لنظائرها، في ما عُرف بالسرقات الشعرية، وما دار في فلكها من مصطلحات متعددة، حفلت بها كتب النقد والبلاغة العربية القديمة، ونافرتها أصوات أخرى تنفي عن السرقات الشعرية أية صلة بقضية التناص، رغم أن جيرار جينيت – وهو أحد المنظِّرين الكبار للتناص – يعُدّ السرقات الأدبية واحدة من أشكال العلاقات التناصّية، ويرى أن «أكثر أشكال هذه العلاقة وضوحاً وحرفية، هي الممارسة العادية للاستشهاد، وأن أقل أشكالها وضوحاً وشرعية هي السرقة، وهي اقتراض غير معلن ولكنه حرفي»(١). ومن هذا المنطلق الأولي نرى مع الدكتور عبد الملك مرتاض أن قضية التناص قد عرفتها الثقافة العربية القديمة في صورة قضية السرقات الشعرية(٢).

تحدث ابن فارس في كتاب »الصاحبيّ« عن ظاهرة من ظواهر النظم القرآني سماها الاقتصاص، وعرّفها بقوله : «أن يكون كلام في سورة مقتصّاً من كلام في سورة أخرى أو في السورة معها»(٣). وهذه الدلالة التي يضعها للاقتصاص، تدفعنا قبل التوقف أمام ما جاء به من الآيات الكريمة، للبحث عن المدلول اللغوي للكلمة، والرابط الدلالي بينه وبين المفهوم الذي وضعه ابن فارس للاقتصاص، والعلاقة بين هذا المصطلح التراثي والمصطلح النقدي المعاصر المعروف في اللسانيات النصية بالتناص. ثم نحاول من بعدُ الوقوفَ على أشكال العلاقة بين الآيات القرآنية الكريمة.

يدور الجذر اللغوي «قصّ» حول دلالات؛ منها : القطع، يُقال: قصّ الشّعر، أيْ قطعه، ومنها: تتبع الأثر، يُقال: قصصتُ الشيء، إذا تتبعت أثره، ومنها: الإيراد والإخبار، يُقال: قصّ خبره يقصه قصاً وقَصَصاً: أورده(٤). وإذا ربطنا هذه الدلالات بدلالة الاقتصاص، وجدناها تتعلق بدلالة القطع، وذلك حيث يشير قول ابن فارس: «أن يكون كلام في سورة مقتصاً من كلام في سورة أخرى»، أيْ: مقتطَعاً، وهي الدلالة التي نراها عند ابن طباطبا العلوي(٥)، وهو يتحدث عن بعض ما يضطر إليه الشاعر: «وعلى الشاعر إذا اضطُر إلى اقتصاص خبر في شعره، دبّره تدبيراً يسلس له معه القول، ويطّرد فيه المعنى، فبنى شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه، بزيادة من الكلام يخلط به، أو نقص يحذف منه» (٦). ودالة الافتعال هنا تؤكد على دلالة القطع، وما يرتبط بها من اللصق للخبر المقتصّ من سياق آخر؛ ليوضع في السياق الذي أراده المقتصّ، وهذا مما يُدخل الاقتصاص بالمفهوم السابق في حيز التناص والتعالق النصي، الذي يشير إلى استدعاء نص سابق ليتعالق مع النص الحالي.

وللتأكيد على هذا التعالق الاقتصاصي، مع الإشارة إلى المقدرة الشعرية للشاعر المناصّ، يسوق ابن طباطبا قصة السموأل بن عادياء الذي استودعه امرؤ القيس مائة من الأدراع، ولما أتى الحارث الغساني لأخذها من السموأل رفض إعطاءها إياه، فتوعده بأخذ ولده

الصغير وقتله، وعندما رفض السموأل، قام الحارث بقتل الولد، وقد استدعى الأعشى هذه القصة عندما وقع في الأسر وأُهديَ إلى شُرَيْح بن السموأل الذي سمع قصيدة الأعشى في استعطافه بذكر وفاء أبيه السموأل وكرم خلقه مع امرئ القيس، فأطلقه شريح وأعطاه ناقة نجيبة(٧). أما استدعاء الأعشى للقصة، فقد ورد في قوله(٨)

حِبَالَكَ الْيَوْمَ بَعْدَ الْقِدِّ أَظْفَارِي
وَطَالَ فِي الْعُجْمِ تَرْحَالِي وَتَسْيَارِي
جَاراً أَبُوكَ، بِعُرْفٍ غَيْرِ إِنْكَارِ
وَعِنْدَ ذِمَّتِهِ الْمُسْتَأْسِدُ الضَّارِي
فِي جَحْفَلٍ كَسَوَادِ اللَّيْلِ جَرَّارِ
أَوْفَى وَأَمْنَعُ مِنْ جَارِ ابْنِ عَمَّارِ
حِصْنٌ حَصِينٌ وَجَارٌ غَيْرُ غَدَّارِ
مَهْمَا تَقُلْهُ فَإِنِّي سَامِعٌ، حَارِ
فَاخْتَرْ، وَمَا فِيهِمَا حَظٌّ لِمُخْتَارِ
اذْبَحْ هَدِيَّكَ، إِنِّي مَانِعٌ جَارِي
وَإِنْ قَتَلْتَ كَرِيماً غَيْرَ عَوَّارِ
وَإِخْوَةً مِثْلَهُ لَيْسُوا بِأَشْرَارِ
وَلاَ إِذَا شَمَّرَتْ حَرْبٌ بِأَغْمَارِ
رَبٌّ كَرِيمٌ وَبِيضٌ ذَاتُ أَطْهَارِ
وَكَاتِمَاتٌ إِذَا اسْتُودِعْنَ أَسْرَارِي
أَشْرِفْ سَمَوْأَلُ فَانْظُرْ لِلدَّمِ الْجَارِي
طَوْعاً؟ فَأَنْكَرَ هَذَا أَيَّ إِنْكَارِ
عَلَيْهِ مُنْطَوِياً كَاللَّذْعِ بِالنَّارِ
وَلَمْ يَكُنْ عَهْدُهُ فِيهَا بِخَتَّارِ
فَاخْتَارَ مَكْرُمَةَ الدُّنْيَا عَلَى الْعَارِ
وَزَنْدُهُ فِي الْوَفَاءِ الثَّاقِبِ الْوَارِي

ويمكن لنا – ونحن نعرض لهذه القصيدة التي نالت إعجاب غير واحد من النقاد القدامى – أن نسوق تعليق ابن طباطبا على الأبيات الستة عشر الأخيرة، التي رأى أن الأعشى قد اقتصّ فيها خبر السموأل؛ يقول ابن طباطباً: «فانظر إلى استواء هذا الكلام وسهولة مخرجه، وتمام معانيه، وصدق الحكاية فيه، ووقوع كل كلمة موقعها الذي أُريدت له، من غير حشد مجتلب، ولا خلل شائن، وتأمل لطف الأعشى في ما حكاه واختصره في قوله: «أأقتل ابنك صبراً أو تجيء بها؟»، فأضمر ضمير الهاء في قوله: «واختار أدراعه، أن لا يُسبّ بها»، فتلافى ذلك الخلل بهذا الشرح، فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استماع القصة فيها، ولاشتمالها على الخبر كله بأوجز كلام، وأبلغ حكاية، وأحسن تأليف، وألطف إيماءة» (٩).

نحن نقف أمام نص نقدي سابق لعصره، إن جاز لنا القول بهذه الأسبقية، حيث نلحظ إدراك ابن طباطبا ذوبان الفوارق والحدود بين الأجناس الأدبية، وقد أشاد بروكلمان بصنيع الأعشى فقال: «أما محاولة الأعشى إنشاء شعر القصة، واختراع أسلوب الملحمة، في إشادته بوفاء السموأل، فقد بقيت عملاً فذّاً لم ينسج أحد على منواله»(١٠). ومن بين مظاهر هذه الأسبقية كذلك: رعاية سياقات التلقي، تلك التي يتم فيها تلقي النص الشعري، ومنها كذلك: ربط المتلقي السامع إلى النص الحالي الذي يستدعي في نفسه النص السابق المقتص منه، ثم نلحظ كذلك من مظاهر تلك الأسبقية الإشارة إلى التناص بالمفهوم المعاصر، في إشارته إلى اشتمال القصيدة على الخبر كله بأوجز كلام، وذلك ما يستدعي واحدة من آليات التناص، هي امتصاص النص القديم أو اقتصاصه بمفهوم ابن فارس، وإعادة كتابته في سياق جديد وثوب لغوي يتسم بالتكثيف والإيجاز.

والتكثيف والإيجاز يستدعي كلاهما موقف ابن أبي الإصبع المصري الذي يعُدّ الاقتصاص من باب الإيجاز، وهو يعرف الاقتصاص بقوله: «أن يقتص المتكلم قصة، بحيث لا يغادر منها شيئاً، في ألفاظ قليلة موجزة جدّاً، بحيث لو اقتصها غيره ممن لم يكن في مثل طبقته من البلاغة، أتى بها في أكثر من تلك الألفاظ»(١١). وهو وإن كان يشير إلى التفرقة بين الأدباء من حيث الطبقة البلاغية، فإنه يحرص على تحديد الاقتصاص وربطه بالقصة وحدها، دون أن يعمم الدلالة، كالذي رأيناه عند ابن فارس، حيث جعل الاقتصاص شاملاً للقصة وغيرها، باستخدامه دالة كلام منكرة مفيدة بتنكيرها العموم والشمول، وليقترب بذلك من مفهوم التناص في اللسانيات النصية؛ حيث لا يقتصر فعل التناص على النص القصصي وحده، وإنما يشمل فعل التناص كل النصوص التي ترتبط مع النص الحالي بأية صورة من صور التعالق النصي.

ونلحظ أن ابن أبي الإصبع قد فصل فكرته باستدعاء أبيات الأعشى سالفة الذكر، ويعلق عليها بمثل تعليق ابن طباطبا، أو بقريب منه، مع اختلاف يسير لا ينفي النقل، وكذلك باستدعاء خبر ما كان بين النابغة الذبياني والنعمان بن المنذر؛ يقول: «ومن أمثلة الإيجاز قول النابغة الذبياني في اقتصاصه قصة الزرقاء»(١٢). وأما الأبيات التي دلل بها على القصة فهي من القصيدة الدالية الأولى من الديوان، يقول النابغة في خطاب النعمان بن المنذر (١٣) (بسيط):

احْكُمْ كَحُكْمِ فَتَاةِ الْحَيِّ إِذْ نَظَرَتْ
يَحُفُّهُ جَانِبَا نِيقٍ، وَتُتْبِعُهُ
قَالَتْ: أَلا لَيْتَمَا هَذَا الْحَمَامُ لَنَا
فَحَسَّبُوهُ فَأَلْفَوْهُ كَمَا حَسِبَتْ
فَكَمَّلَتْ مِائَةً فِيهَا حَمَامَتُهَا
فَلا لَعَمْرُ الَّذِي مَسَّحْتُ كَعْبَتَهُ
وَالْمُؤْمِنِ الْعَائِذَاتِ الطَّيْرَ يَمْسَحُهَا
مَا قُلْتُ مِنْ سَيِّئٍ مِمَّا أُتِيتَ بِهِ
إِلاَّ مَقَالَةَ أَقْوَامٍ شَقِيتُ بِهَا
إِلَى حَمَامٍ شِرَاعٍ وَارِدِ الثَّمَدِ
مِثْلَ الزُّجَاجَةِ لَمْ تُكْحَلْ مِنَ الرَّمَدِ
إِلَى حَمَامَتِنَا وَنِصْفُهُ فَقَدِ
تِسْعاً وَتِسْعِينَ لَمْ تَنْقُصْ وَلَمْ تَزِدِ
وَأَسْرَعَتْ حِسْبَةً فِي ذَلِكَ الْعَدَدِ
وَمَا هُرِيقَ عَلَى الأَنْصَابِ مِنْ جَسَدِ
رُكْبَانُ مَكَّةَ بَيْنَ الْغَيْلِ وَالسَّعَدِ
إِذًا فَلا رَفَعَتْ سَوْطِي إِلَيَّ يَدِي
كَانَتْ مَقَالَتُهُمْ قَرْعاً عَلَى الْكَبِدِ

ويبدو أن قصة الزرقاء هذه قد كانت مشهورة أيام النابغة، وقبله كذلك، حيث ورد ذكرها عند بعض الشعراء الجاهليين من أمثال النمر بن تولب والأعشى وحسان وغيرهم (١٤)، وأنه كان ثمت اتفاق على أخبارها، وما ارتبط بها من أوصاف ارتكزت حول حدّة البصر وثقابة الرأي، ورجاحة العقل والحكمة التي يلتمس النابغة من النعمان أن يكون مثلها في الأبيات السابقة تلك التي علّق عليها ابن أبي الإصبع بقوله : »فإن النابغة سرد هذه القصة بألفاظ الحقيقة، عرية عن الحشو الخشن والمعيب، ولم يغادر منها شيئاً« (١٥). مما يعني استيعاب النص الجديد للنص السابق عليه واهتضامه، بحيث غدا جزءاً أساسياً منه، ثم نلحظ من التعليق الإشارة إلى عُروّ القصة من الحشو المعيب والخشن، وهو ما يستدعي فكرة الإيجاز، واقتناص ما يتناسب والنص الجديد من النص القديم، من دون أن يُخل ذلك بما تم اقتناصه أو اقتصاصه. لقد قام النابغة بغربلة النص القصصي السابق، والتقط منه ما يخدم فكرته، وما يتساوق وموضوعه من حيث النصح للملك النعمان بن المنذر.

ونجد دلالات »القطع، والإيراد، والإخبار« عند أبي هلال العسكري في سياق حديثه عن كيفية عمل الشعر: »وإذا دعت الضرورة إلى سوق خبر، واقتصاص كلام، فتحتاج إلى أن تتوخى فيه الصدق، وتتحرى الحق؛ فإن الكلام حينئذ يملكك، ويحوجك إلى اتباعه والانقياد له«(١٦). ولعلنا نلحظ دور العطف بين سَوق الخبر واقتصاص الكلام، في ترجيح دلالة القصّ هنا، وأن »الاقتصاص بمعنى سوق القصة«(١٧). ولا يعني ذلك غياب دلالة القطع؛ إذ يبدو أن الدلالتين متلازمتان عند العسكري، وكذلك عند ابن أبي الإصبع المصري، الذي يجعل الاقتصاص من بين صور الإيجاز على النحو الذي مرّ.

التناص:

لقد آثرنا البدء بالحديث عن الاقتصاص بالمفهوم الذي أراده ابن فارس، وعوّلنا على استخدامات البلاغيين القدامى له، لدافع منطقيّ مستحقّ، وهو أنه مصطلح تراثي، والتراث متقدم على المعاصرة أو الحداثة، تقدماً زمنيّاً، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أردنا أن نعطي لهذا التراث حق التقدمة التي هو جدير بها ومستحق لها، إن زمناً، وإن تنظيراً واشتمالاً على ما أتت به المعاصرة والحداثة من نظريات ومصطلحات. صحيح أنها نظريات ومصطلحات لم ترد في تراثنا العربي بالعناوين التي أتت بها الحداثة، ولكن القسمات والملامح التي جاءت عليها في التراث لا تكاد تبعدها كثيراً عما جاءت به الحداثة، بيد أن الظروف الثقافية والسياقات الاجتماعية التي نبتت فيها القضايا التراثية لم تدع مجالاً لإطلاق التسميات الحداثية التي نبتت مع التقدم الكبير في علوم اللغة والعلوم المؤازرة لها، مثل علوم النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا والتاريخ والفلسفة والمنطق وغيرها من العلوم.

كل ذلك يدفعنا إلى اجترار مقولة القدماء – شعراءَ وغيرَ شعراء – أنه »ما ترك الأقدمون للمحدثين من شيء«، فجلّ ما أتى به المحدثون وعته الذاكرة التراثية وعياً أعطاها بحقّ الريادة في التنظير، والتقدمة في التطبيق، وإن ارتبطت اصطلاحات المحدثين بالظروف والسياقات المختلفة التي نبت فيها فكرهم، ولم تكن تلك الظروف والسياقات نفسها عند القدماء الذين خرجت اصطلاحاتهم هي الأخرى متشحة بوشاحات ظروفهم وسياقاتهم الاجتماعية والثقافية والدينية والعلمية، وأظن أن أبرز المصطلحات الحداثية التي تؤكد ما نذهب إليه هو مصطلح التناص؛ ذلك المصطلح الذي برز مع الفكر الغربي، وانتقل إلى ثقافتنا العربية مع التطور والاتساع الثقافي، وازدهار الترجمة التي تشير فيما تشير إلى عدم تقوقع العقلية العربية الحديثة على التراث العربي وحده، وإنما رغبت في مطالعة الثقافات الغربية وغيرها ؛ راغبة في الأخذ بيد الثقافة العربية الحديثة إلى حيث المكانة التي تليق بها بين الثقافات العالمية المعاصرة.

لقد ارتبط التناص في الدرس اللساني الحديث بالتعالق النصي بين نص وآخر، أو بتداخل النصوص بما يعنيه من حضور نص في نص آخر، استدعاءً أو تأثراً، أو توارد خاطرة، أو غير ذلك من الأسباب التي تعلل حضور النص في نص آخر، انطلاقاً من فكرة انتفاء المؤلف الواحد للنص، ومن ثمة فكرة شيوعية الإنتاج

التي تسند إلى الذات الجمعية عملية الخلق والإبداع، وقد تطورت هذه الفكرة مع البنيوية وبروز قضايا التأويل والتلقي، واعتبار المتلقي منتجاً مشاركاً للمنتج الأصلي، بل غالى البعض في إنكار المؤلف الأصلي فيما عُرف بموت المؤلف، وما ارتبط به من التنبؤ «بضرورة وضع اللغة نفسها مكان ذاك الذي اعتُبر إلى هذا الوقت مالكاً لها، فاللغة بالنسبة إليه كما هي الحال بالنسبة إلينا هي التي تتكلم، وليس المؤلف»(١٨)، الذي لقي التعنت والتجاهل من مختلف الاتجاهات الفكرية والنقدية، فالسريالية مثلاً قد «شاركت في نزع هالة القداسة عن المؤلف»(١٩)، ودعت إلى مبدأ أو فكرة الكتابة الجماعية التي تحيلنا على فكرة الذات الجمعية المنتجة للعمل الأدبي الذي يتفرق من ثم مداده بين أفراد المجتمع جميعهم.

كذلك نجد الفكر اللساني يدلي بدلوه في هذا الأمر الذي يغض من شأن المؤلف، وينال منه، ليعطي اللغة المكانة الأولى بل الوحيدة وهو ما يعني الدعوة إلى تناسي المؤلف تناسياً يضعنا أمام منتج جديد «إن اللسانيات قدمت أداة تحليلية نفيسة لتدمير المؤلف»(٢٠)، رغم أنه لولا وجود المؤلف لما خرج النص إلى الوجود، ولما أثيرت أمثال هذه القضايا التي ربما لا تؤدي إثارتها إلى فائدة كبيرة في التعامل مع نص لا يمكن أن يستقل بحال من الأحوال عن مؤلفه.

إن رولان بارت صاحب فكرة موت المؤلف يقترب بشكل كبير من مفهوم التناص في حديثه عن النص بأنه »فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة، وتتنازع دون أن يكون أيٌّ منها أصلياً، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة (٢١). وهذا التزاوج لكتابات مختلفة داخل فضاء النص يستدعي مقولة جوليا كريستيفا المنظِّرة الرائدة للتناص عن النص باعتباره جهازاً عبر لسانيٍّ ترتكز وظيفته حول إعادة توزيع النظام اللساني من خلال الربط بين الكلام المنتج للتواصل، سعياً إلى الإخبار المباشر، وبين أشكال من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، ومن هذا المنطلق يُعرف النص على «أنه ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نصٍّ معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»(٢٢). وهذا التقاطع والتلاقي بين النص والنصوص الأخرى، إنما يتم في ضياء علاقة مقصودة، لا تختفي في خضمها خصوصية النص اللاحق والنص السابق، بل «يبقى خطاب الآخَر النص السابق خارج خطاب المؤلِّف النص اللاحق، لكن خطاب المؤلف يأخذ خطاب الآخَر في الحسبان، ويؤسس معه علاقة»(٢٣)، تستدعي ما يتمخض عنه تداخلهما وتعالقهما من النتائج والممارسات التي لا تضيع معها الخصوصية النصية.

أما إذا انتقلنا إلى النقد العربي فإننا نجد أن دالة التناص كانت الأشهر من بين الدوال العربية التي ترجمت لمصطلح (Intertextuality)، أما الدوال العربية الأخرى التي جاءت مرادفة للتناص فهي: «التعالق النصي» الذي استنبطه محمد مفتاح من كريستيفا وميشيل أريفي ولورانت وريفاتير، وهو يعني عند محمد مفتاح «تعالق الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة»(٢٤). والتعالق يشير إلى الارتباط، وهذا بدوره يستدعي التفاعل بين النصوص؛ ولذلك ذهب سعيد يقطين إلى استخدام مصطلح «التفاعل النصي» مرادفاً للتناص، وآثره على غيره من الدوال العربية التي ترجمت له من مثل: «المتعاليات النصية» ، أو «عبر النصية» عند جيرار جينيت، ويُعلل يقطين هذا الإيثار بقوله: «فبما أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة، فهو يتعالق بها ويتفاعل معها، تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات»(٢٥). ويذهب في موضع آخر إلى «أن هذا المفهوم مفتوح على كل العلاقات الكائنة والممكنة»(٢٦). ويزيد يقطين في تأكيد إيثاره للتفاعل النصي على غيره من الترجمات العربية لمصطلح (Intertextuality) من خلال العلاقة بين الإعلاميات والنص الإلكتروني تلك العلاقة التي تبين له بجلاء ملاءمة التفاعل لمصطلح (Intertextuality) وانسجامه معه.

وإذا عدنا إلى محمد مفتاح وجدناه يستخدم مصطلحاً عربياً مرادفاً للتناص، وإن لم ينص عليه، وهذا المصطلح هو الحوارية التي تكشف مباشرة عما بين النصوص من التحاور والتجادل الذي يشير إلى وجود نصوص مركزية وأخرى فرعية قد تكون من القرآن الكريم والحديث الشريف وأقوال السابقين وأشعارهم، وقد تكون من الثقافات الشعبية السائدة زمن التوظيف، وكلها يتم استقطابها جميعاً داخل النص المحدد، وعلى ذلك «يصح القول إن كل نص مركزي يحتوي بالضرورة على نصوص فرعية تختلف نسب وجودها»(٢٧)، وتختلف بالتالي درجات جدلياتها مع النص المركزي.

ومصطلح «الحوارية» الذي يستخدمه محمد مفتاح هنا، يستدعي إلى الذاكرة المبدأ الحواري لميخائيل باختين ذلك الذي عوّلت عليه جوليا كريستيفا، وأفادت منه في نظريتها للتناص، أقول: إن تزفيتان تودروف في كتابه «ميخائيل باختين: المبدأ الحواري» يذهب إلى أن «التوجيه الحواري هو – بوضوح

– ظاهرةٌ مشخِّصةلكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حيّ، يفاجئ الخطابَ خطابُ الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته، ولا يستطيع شيئاً سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحيّ»(٢٨)، وهو ما يعني انتباه تودروف ومن قبله باختين لهذا التحاور التفاعلي بين النصوص المختلفة.

ويستخدم عبد الله الغذامي «التداخل النصي» مرادفاً للتناص، وهو يرى أن «تداخل النصوص يتم بين نص واحد من جهة، وتقابله في الجهة الأخرى نصوص لا تحصى»(٢٩). والتداخل يعني كذلك التفاعل بين هذه النصوص جميعها، والتفاعل يستدعي علاقات التأثير والتأثر والمثاقفة وغيرها من المصطلحات التي تؤكد عملية التعالق بين النصوص قديمها وحديثها، وإذا كان الثور – كما ورد على لسان بعض النقاد الغربيين – هو مجموعة خراف مهضومة، فالنص كذلك يتشكل من مجموعة من النصوص السابقة التي تفاعل معها وتأثر بها، وبدا على صورته الآنية التي نتلقاه بها. وفي الكتاب نفسه ترجم الغذامي المصطلح الإنجليزي (Intertextuality) بـ «النصوص المتداخلة»، وينقل عن روبرت شولز رأيه فيه، فهو يراه من المصطلحات المرتبطة بالسيميولوجية والتشريح، ويربطه بكلٍ من: بارت وجينيه وكريستيفا وريفاتير، ويقول شولز إن «المبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى»(٣٠). والإشارة تستدعي ما بين النصوص من علاقات التأثير والتأثر التي تغذي النص اللاحق وترسم كينونته.

وإذا ما حاولنا بحث العلاقة بين الاقتصاص بالمفهوم الذي أتى به ابن فارس، وبين مفهومات التناص في السطور السابقة، نجد أن مفهوم الاقتصاص الذي قاله ابن فارس يتفق وما جاء عن التناص بأنه تعالق نصّ مع نصوص أخرى، من خلال مجموعة من العلاقات التي تتعدد بتعدد الدواعي لهذا التعالق النصي، ومن ثمة تكون علاقات مفتوحة على كل الاحتمالات الممكنة وغير الممكنة، علاقات يمكن أن تنتج مع السياق أو تنتج مع الدلالة أو حتى مع اللفظ، من دون أن تكون تلك العلاقات محدودة بحد معين، أو مرتهنة بدلالات دون أخرى، ما دام النص المركزي حاملاً لكل التخمينات والتوقعات التي تستدعي حضور النص الآخر إلى فضائه، وهو حضور لا يُفقد الآخر خصوصيته، وإنما يشارك النص المركزي في إنتاج الدلالة المزدوجة لكلا النصين؛ السابق واللاحق، حيث تأسيس علاقة، واشتراك في العمل والتأثير الذي لا يشير إلى إعادة إنتاج النص السابق بتأويل جديد، ولكنه يسهم بقدر ما في توجيه الدلالة المرتبطة بالنص اللاحق أو المقتص من النص السابق.

ومن خلال ما أورده ابن فارس من الآيات الكريمة، مستدلاً على المقتص والمقتص منه، وتعليقه على علة الاقتصاص، نستطيع إدراك بعض صور تلك العلاقات بين النص المقتص / النص المركزي والنص المقتصّ منه / النص الآخر، واقتراب هذا الفعل التأويلي لابن فارس من مفهومات التناص على النحو التالي :

أورد ابن فارس قول الله تعالى من سورة العنكبوت:﴿وَآتَيْنَاهُ أَجْرَهُ فِي الدُّنْيَا وَإِنَّهُ فِي الْآخِرَةِ لَمِنَ الصَّالِحِينَ﴾[الآية: ٢٧]. ورأى أنها مقتصة عن قول الله تعالى من سورة طه: ﴿وَمَنْ يَأْتِهِ مُؤْمِناً قَدْ عَمِلَ الصَّالِحَاتِ فَأُولَئِكَ لَهُمُ الدَّرَجَاتُ الْعُلَى﴾[الآية: ٧٥]. وعلق على هذا الاقتصاص بقوله: «والآخرة دار ثواب لا عمل»(٣١). والحق أن الآية المقتصّ منها تمثل القانون العام، والثواب الأعم الذي يندرج تحته الصالحون في الآخرة، كما ورد في الآية الأولى الخاصة بإبراهيم عليه السلام، ومن ثمة تكون العلاقة بين الآية الثانية المقتصّ عنها والأولى المقتصة هي علاقة العموم بعد الخصوص، قال الألوسي في تفسير قوله تعالى: ﴿وَإِنَّهُ فِي الْآخِرَةِ لَمِنَ الصَّالِحِينَ﴾ «أيْ لفي عداد الكاملين في الصلاح؛ من التعميم بعد التخصيص، بأنه لمّا عدّد عليه من النعم الدينية والدنيوية، قال سبحانه: وجمعنا له مع ما ذُكر خيرَ الدارين»(٣٢).

وإلى جانب هذه العلاقة التناصية بين نصيْ الآيتين، نرى هذا التناص الدلالي المتعلق بحتمية ثواب الآخرة : الصالحين = الدرجات العلا، لما قدّمه هؤلاء الصالحون في الدنيا من عمل الصالحات، الذي استحقوا عليه ثواب الآخرة، فضلاً عن ثواب الدنيا، وازدواجية الثواب بين الدنيا والآخرة نراها في قول الله تعالى من سورة البقرة: ﴿وَمِنْهُمْ مَنْ يَقُولُ رَبَّنَا آتِنَا فِي الدُّنْيَا حَسَنَةً وَفِي الْآخِرَةِ حَسَنَةً وَقِنَا عَذَابَ النَّارِ﴾[الآية: ٢٠١].

وقد يتعدد النص المقتصّ منه / السابق، فيكون اثنين؛ من ذلك ما يورده ابن فارس (٣٣) حول قول الله عزّ وجلّ من سورة الصافّات: ﴿وَلَوْلَا نِعْمَةُ رَبِّي لَكُنْتُ مِنَ الْمُحْضَرِينَ﴾ [الآية: ٥٧]، حيث يرى ابن فارس أنه »مأخوذ من قوله جلّ ثناؤه: ﴿فَأُولَئِكَ فِي الْعَذَابِ مُحْضَرُونَ﴾[الروم: ١٦]. وقوله: ﴿ثُمَّ لَنُحْضِرَنَّهُمْ حَوْلَ جَهَنَّمَ جِثِيّاً﴾[مريم: ٦٨]. إن النص المقتص هنا يمثل مرحلة البَعْدية الزمنية، حيث تأخر النزول، فضلاً عن الترتيب المصحفي، حيث جاءت سورة الصافات متأخرة عن سورتيْ مريم والروم، ونرى أن العلاقة التناصية هنا هي علاقة العموم بعد الخصوص أيضاً؛ ذلك أن الآية المقتصة كانت على لسان الرجل

المؤمن الذي أدركته نعمة ربه وآمن بالله تعالى، وشكر نعمه عليه، فأقر بذلك، خاصة عندما رأى قرينه في الدنيا ذلك الذي كان جاحداً فضل ربه، فكانت عاقبته الإحضار في النار، وهو ما نجا منه المؤمن(٣٤)، بينما جاءت الآيتان المقتص عنهما عامتين في الدلالة؛ حيث بنيت آية الروم على التفرقة العامة بين المؤمنين والكافرين في قوله تعالى: ﴿وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يَوْمَئِذٍ يَتَفَرَّقُونَ. فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فَهُمْ فِي رَوْضَةٍ يُحْبَرُونَ. وَأَمَّا الَّذِينَ كَفَرُوا وَكَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وَلِقَاءِ الْآخِرَةِ فَأُولَئِكَ فِي الْعَذَابِ مُحْضَرُونَ﴾ [الروم: ١٣- ١٦]. وفي سورة مريم شمل الحديث كلاً من المشركين المنكرين للبعث وقرنائهم من الشياطين الذين أضلوهم في الدنيا، قال الله تعالى: ﴿فَوَرَبِّكَ لَنَحْشُرَنَّهُمْ وَالشَّيَاطِينَ ثُمَّ لَنُحْضِرَنَّهُمْ حَوْلَ جَهَنَّمَ جِثِيّاً﴾.

وإذا رجعنا إلى تعقيب ابن فارس على الاقتصاص هنا نراه لا يذكر «الاقتصاص» أو أيّاً من مشتقاتها، وإنما يستعين بدالة الأخذ «مأخوذ من» وهو ما يستدعي بلا شك فكرة السرقات، ونحسب أنه كان متأثراً هنا بقضية السرقات ومصطلحاتها التي دارت في فلكها، ومنها بالطبع فكرة الأخذ، التي نرى عدم توفيقه بذكرها في هذا السياق القرآني إلا أن يكون أراد تقريب الفكرة لا الالتزام بمضمون اللفظ؛ إذ لا يُقال في الآيات القرآنية مأخوذ بعضها من بعض، ولعله أدرك خطورة إطلاق لفظ الأخذ، وخطأه في حق الذكر الكريم؛ لأنه لم يرددها مرة أخرى، وإنما رجع لفكرة الاقتصاص، بدلالتها على الاستدعاء المقصود لنصوص بعينها في سياقات نصوص أخرى تكفلت فكرة التناص التي نقول بها بالدقة الاصطلاحية في التعبير عنها.

وإمعاناً في تعدد النص المقتصّ عنه نجد ابن فارس يأتي بنص آية ؛ ليحدد أنه مقتص عن أربعة نصوص قرآنية: «فأما قوله جلّ ثناؤه: ﴿وَيَوْمَ يَقُومُ الْأَشْهَادُ﴾[غافر: ٥١]، فيُقال إنها مقتصة عن أربع آيات؛ لأن الأشهاد أربعة: الملائكة في قوله جلّ ثناؤه:﴿وَجَاءَتْ كُلُّ نَفْسٍ مَعَهَا سَائِقٌ وَشَهِيدٌ﴾[ق:٢١]، والأنبياء صلوات الله عليهم: ﴿فَكَيْفَ إِذَا جِئْنَا مِنْ كُلِّ أُمَّةٍ بِشَهِيدٍ وَجِئْنَا بِكَ عَلَى هَؤُلَاءِ شَهِيداً﴾ [النساء: ٤١]، وأمة محمد صلى الله عليه وسلم، لقوله جلّ ثناؤه:
﴿وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطاً لِتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ﴾ [البقرة: ١٤٣]، والأعضاء لقوله جلّ ثناؤه: ﴿يَوْمَ تَشْهَدُ عَلَيْهِمْ أَلْسِنَتُهُمْ وَأَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾[النور: ٢٤] (٣٥).

لعلنا – ونحن نقرأ هذه النصوص القرآنية الأربعة المقتصّ عنها – ندرك أن ابن فارس قد اعتمد الدلالة اللغوية للفظة «الأشهاد»، رغم تراوح دلالتها بين الشهادة، قال الفخر الرازي: «والظاهر أن المراد بالأشهاد كل مَنْ يشهد بأعمال العباد يوم القيامة من مَلَكٍ ونبيّ ومؤمن»(٣٧). وهو أيضاً ما ارتضاه أبو حيان التوحيدي» (٣٧). ولعل وجود حرف الجر على مقترناً بدالة «شهيد» أو مجموعها في آيات البقرة والنساء والنور، مما يؤكد ارتباط الدلالة فيها بالشهادة، وما تستدعيه من الأدلة والحجج الدامغة التي ينتفي معها الظلم، وهو ما يؤكده السياق النصي لآية سورة النساء؛ حيث «وجهُ النظم هو أنه تعالى بيّنَ أنّ في الآخرة لا يجري على أحدٍ ظلمٌ، وأنه تعالى يجازي المحسن على إحسانه، ويزيده على قدر حقه، فبيّنَ تعالى في هذه الآية أن ذلك يجري بشهادة الرسل الذين جعلهم الله الحجة على الخلق؛ لتكون الحجة على المسيء أبلغ، والتبكيت له أعظم، وحسرته أشد»(٣٨).
وبين الحضور الذي يشير إليه قول الله تعالى: ﴿وَإِنَّ مِنْكُمْ لَمَنْ لَيُبَطِّئَنَّ فَإِنْ أَصَابَتْكُمْ مُصِيبَةٌ قَالَ قَدْ أَنْعَمَ اللهُ عَلَيَّ إِذْ لَمْ أَكُنْ مَعَهُمْ شَهِيداً﴾ [النساء: ٧٢]، أو الحضور وما يستدعيه من الرؤية، قال الله تعالى: ﴿أَمْ كُنْتُمْ شُهَدَاءَ إِذْ وَصَّاكُمُ اللهُ بِهَذَا﴾ [الأنعام: ١٤٤].

ومن تراوح الدلالتين نجد الاقتصاص عن آية سورة (ق) وربطها بالملائكة، أمراً يحصر الدلالة في دور الملائكة الموكلين ببني آدم، على ما روي عن عثمان بن عفان ومجاهد: «والشهيد هو الكاتب»(٣٩). وإن كان ذلك غير مانع من كون الشهيد في سورة (ق) شاملاً الإنسان الذي يشهد على نفسه بعمله، وكذلك الأيدي والأرجل التي تشهد عليه بعمله» (٤٠). وأيّاً كان الشهيد هنا، فالمعروف أن الشهيد والشاهد حاضر، وحضوره أوقع في الحجة وأدمغ لها، ومن ثمة يكون المراد بالأشهاد في الآية المقتصة الذين يشهدون على أعمال العباد؛ لأنهم كانوا حاضرين لحظة الحدوث، سواءٌ كانوا الملائكة، أو الأنبياء، أو الأمة المحمدية، أو الأعضاء.

وإذا عرضنا للسياق النصي في الآية المقتصة، وجدنا أن دلالة الحضور أنسب لهذا السياق؛ لأن يوم الأشهاد هو يوم القيامة، ذلك اليوم الذي لا ينفع الظالمين معذرتهم، بينما نرى أن آية سورة هود التي يقول فيها ربنا عز وجل: ﴿وَيَقُولُ الْأَشْهَادُ هَؤُلَاءِ الَّذِينَ كَذَبُوا عَلَى رَبِّهِمْ أَلَا لَعْنَةُ اللهِ عَلَى الظَّالِمِينَ﴾ [هود: ١٨] هي الأنسب لتكون مقتصة عن الآيات الأربع التي ذكرها ابن فارس حيث تتوافق دلالة الأشهاد فيها مع الشهداء في الآيات الأربعة، على أن الشهداء هم الملائكة والأنبياء والرسل(٤١) الذين يؤكدون أن هؤلاء هم الكاذبون الظالمون الذين كذبوا على ربهم، ومن ثمة استحقوا لعنة الله.
وعلى ذلك ندرك ما بين هذه الآية الأخيرة

والآيات السابقة من التعالق النصي، حيث ارتضينا أن تكون العلاقة النصية بينها جميعاً هي علاقة التفصيل بعد الإجمال، حيث كانت سورة هود أسبق زمناً في النزول من بقية السور ومن بينها سورة (ق) المكية، فهي متأخرة في نزولها عن سورة هود، والأمر عينه – أعني أمر الأسبقية الزمنية – يُقال مع النص الذي قدّمه ابن فارس من سورة غافر المكية، وإن كانت متأخرة في تاريخ نزولها عن سورة (ق)، في حين أن سور البقرة والنساء والنور سور مدنية، على هذا الترتيب في النزول، فضلاً عن الترتيب في المصحف، وهو ترتيب توقيفي ارتضاه النبي صلى الله عليه وسلم، ومات عليه، وارتضاه الصحابة من بعده، وعندما استقر أمر توحيد المصحف على عهد عثمان بن عفان رضي الله عنه كان هذا هو الترتيب التوقيفي الذي اجتمعت عليه كلمة المسلمين بأمر الخليفة ذي النورين رضي الله عنه، وهو أمر يكاد المسلمون يجمعون عليه(٤٢).

وفي إطار الاقتصاص يستعين ابن فارس بعلم القراءات القرآنية ليحلل في ضيائها قول الله عزّ وجلّ على لسان مؤمن آل فرعون: ﴿وَيَا قَوْمِ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ يَوْمَ التَّنَادِ«﴾ [غافر: ٣٢]، حيث قرئت كلمة التناد مخففة ومشددة، فأما من قرأوها مخففة فهم: عاصم وأبو عمرو وابن عامر وحمزة والكسائي، وأما قارئوها مشددة فهم: أبو بكر الصدّيق، وابن عباس، وسعيد بن المسيب وابن جُبَير، وأبو العالية والضحاك (٤٣)، يقول ابن فارس: »فمن شدّد، فهو »ندّ« إذا نفر، وهو مقتصّ من قوله: ﴿يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ﴾ [عبس: ٣٤]، إلى آخر القصة، ومن خفّف فهو تفاعل من النداء، مقتصّ من قوله جلّ ثناؤه: ﴿وَنَادَى أَصْحَابُ الْجَنَّةِ أَصْحَابَ النَّارِ﴾ [الأعراف: ٤٤]، ﴿وَنَادَى أَصْحَابُ النَّارِ أَصْحَابَ الْجَنَّةِ﴾ [الأعراف: ٥٠]، ﴿وَنَادَى أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ﴾ [الأعراف: ٤٨](٤٤).

وعندما نحاور ابن فارس في هذا الاقتصاص، نجده يتكئ في مذهبه على الدلالة اللغوية لدالة واحدة اختلفت حولها القراءة ما بين التخفيف والتشديد، وقد ذكر الفرّاء (ت: ٢٠٧هـ) القراءتين، مسنداً كل واحدة إلى أصحابها، وأرجع قراءة التشديد إلى دلالة الهرب والفرار، حيث رؤية أهل النار النارَ ومحاولتهم الفرار منها: «فندّوا في الأرض كما تندّ الإبل، فلا يتوجهون قُطْراً إلا رأوا ملائكة، فيرجعون من حيث جاؤوا» (٤٥). وقد أورد الضحاك [ت: ١٠٥هـ] خبر نزول الملائكة بأمر الله تعالى، ونقله عنه الفرّاء (٤٦) الذي فسّر قراءة التخفيف بقوله: «أراد: يوم يدعو أهلُ الجنة أهلَ النار، وأهلُ النار أهلَ الجنة، وأصحاب الأعراف رجالاً يعرفونهم بسيماهم»(٤٧). وقال الزجاج (ت: ٣١١هـ) مثل ذلك، مؤكدًا أن دلالة التشديد موثقة بالآية التالية للتناد، وهي قوله عز وجل: ﴿يَوْمَ تُوَلُّونَ مُدْبِرِينَ مَا لَكُمْ مِنَ اللهِ مِنْ عَاصِمٍ﴾ [غافر: ٣٣]، وقوله عز وجل: ﴿يَوْمَ يَفِرُّ الْمَرْءُ مِنْ أَخِيهِ﴾ [عبس: ٣٤](٤٨). والاتكاء على الدلالة اللغوية كوجه جامع بين النص المقتص والنص المقتص منه، هو آلية من الآليات التي يثبت في ضيائها التناص باعتباره علاقة بين نصين، في إطار زمنيّ يتحدد من خلاله المقتصّ والمقتصّ منه. وهذا الإطار الزمني يعيدنا إلى المكي والمدني، وترتيب النزول، لتحديد نوع العلاقة بين المقتص والمقتص منه، فقد حدّد ابن فارس النص المقتصّ بالآية من سورة غافر، وهي سورة مكية ترتيبها الستون، والمقتصّ منه مع قراءة التشديد النص من سورة عبس المكية، وترتيبها الرابع والعشرون من السور المكية، والنصوص المقتص منها في قراءة التخفيف من سورة الأعراف المكية وترتيبها التاسع والثلاثون (٤٩)، وهذا ما يعني أن النص المقتص متأخر زمنيًا عن النصوص المقتص منها أو المتعالق معها.

وعندما نبحث عن العلاقة بين هذه النصوص في حال التشديد أو التخفيف، نجد أن النص المقتص أو المتناصّ قد انتهى بدالة مبهمة مرتبطة بالمضاف الذي لا يقل إبهاماً، رغم ما ينتجه التركيب الإضافي «يوم التناد» من تعريف، والإبهام ليس مقصوداً لذاته، وإنما لما يثيره في نفس المتلقي من تشويق وإثارة، تربطه إلى النص ربطاً قد يستدعي تفخيم ذلك المبهم أو تعظيمه، فـ «إن المعنى المقصود إذا ورد في الكلام مبهماً، فإنه يفيده بلاغة ويُكسبه إعجاباً وفخامة، وذلك لأنه إذا قرع السمع على جهة الإبهام، فإن السامع له يذهب في إبهامه كل مذهب»(٥٠)، وذلك من بين آثار الإبهام في النفس؛ فإن »إبهام الشيء حامل على الطموح إليه، وباعث على اشتداد الحرص عليه، لولوع النفس أبداً بإخراج ما في القوة إلى الفعل، ومنه تفصيل المجمل، وبيان المبهم« (٥١)، فيجيء تفسير بعده، أو تفصيله من أجل تحديد مذهب محدد يوجه المتلقي نحو الدلالة المقصودة، وذلك ما نلحظه في الآيات المقتصّ منها، فقد وجدنا ابن فارس يربط النص المقتص في قراءة التشديد بالآية من سورة عبس، حيث فرار الأخ من أخيه وأمه وأبيه وزوجته وأبنائه، وذاك ما حدده ابن فارس، رغم أن الآية التالية للآية المقتصة كفيلة بتحديد المراد من التنادّ بالتشديد، وهي قوله عز وجلّ: ﴿يَوْمَ تُوَلُّونَ مُدْبِرِينَ مَا لَكُمْ مِنَ اللهِ مِنْ عَاصِمٍ﴾ [غافر: ٣٣].

والأمر نفسه مع قراءة التخفيف؛ فقد استدعى ابن فارس ثلاثة نصوص لآيات قرآنية تم

الاقتصاص منها، وإذا بحثنا عن علاقة هذه الآيات بالآية المقتصة، لوجدناها تدخل في باب التتميم، بالمعنى الذي خصه به البغدادي في قانون البلاغة، حيث قال: »ومن نعوت المعاني: التتميم، وهو أن توجد في المعنى كتابة أو خطابة، فيوفي بجميع المعاني المتممة لصحته المكملة لجودته من غير أن يُخل ببعضها، ولا أن يغادر شيئاً منها«(٥٢)، وذلك ما رأيناه في الآيات الثلاثة المقتص منها من سورة الأعراف، فقد دارت هذه الآيات حول التنادي بين أهل الجنة وأهل النار، وكذلك نداء أصحاب الأعراف من كانوا يعرفونهم في الدنيا.

وإذا ما عدنا إلى نصوص الآيات الكريمة التي أوردها ابن فارس أدلة وشواهد على الاقتصاص، فإننا نجد أن النصوص المقتص منها لم تمارس سيطرتها باعتبار السبق الزمني على النصوص اللاحقة في توجيه الدلالة الجديدة، أو إعادة إنتاج النص الجديد، وتحديد دلالة أخرى مرتبطة بحضور النص السابق، وإنما وجدنا للنصوص السابقة مع اللاحقة علاقات مؤسسة مشيرة إلى ما بين النصوص جميعها من الترابط والتلاحم، رغم البُعد المكاني النصي، حيث ينتمي النص المقتص إلى سورة قرآنية، والمقتصّ منه إلى سورة أخرى، أو حتى في السورة معه، لكنه بعيد عنه بُعداً تتسع أو تضيق مساحته. والاقتصاص على هذا النحو الذي عرضنا، لا يكاد يختلف عن التناص بالمفهوم الذي أوردناه سواء في النقد الغربي أو النقد العربي، وليس الأمر فيه أمر التكرار والإعادة، وإنما هو أمر الترابط والتلاحم الدلالي، أمر استنفار ذاكرة المتلقي، وربطه بالنص القرآني الكريم، ليس فقط على أنه النص المتعبّد بتلاوته، بل على أنه النص الذي يثير في قارئه ومتلقيه غرائز المتعة الذوقية، والفنية الجمالية التي تكتشفها العقلية الإنسانية في كل توجه نقدي جديد تنتجه، أو كل تقدم علمي تقبل عليه، كذلك يشير الاقتصاص واقترابه على هذا النحو من التناص إلى أن التراث العربي لم يكن بحال من الأحوال غُفلاً مما أنتجته الحضارة المعاصرة، وإنما كانت له ريادته التي لا يمكن للمرء أن يَغضّ الطرف عنها.

المراجع

أولاً:
١. القرآن الكريم
ثانيا: كتب التفاسير والدراسات القرآنية:
ابن الزبير الغرناطي:
٢. البرهان في ترتيب سور القرآن - تحقيق محمد شعباني - وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية المملكة المغربية ١٩٩٠م.
أبو الفرج ابن الجوزي:
٣. زاد المسير في علم التفسير - خرج الآيات والأحاديث ووضع الحواشي أحمد شمس الدين - ط١/١٩٩٤م - دار الكتب العلمية.
أبو حيان التوحيدي:
٤. البحر المحيط – تحقيق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود ورفاقه - ط١/ ١٩٩٣م - دار الكتب العلمية - بيروت.
الألوسي:
٥. تفسير روح المعاني - دار الفكر ١٩٩٤م - بيروت.
الثعلبي:
٦. الكشف والبيان – تحقيق الإمام محمد بن عاشور ٨/ ١٤٥ ط١/ ٢٠٠٢م - دار إحياء التراث العربي بيروت.
الرازي:
٧. تفسير الفخر الرازي - ط٣/ ١٩٨٥م دار الفكر - بيروت.
الزجاج:
٨. معاني القرآن وإعرابه - شرح وتحقيق د/ عبد الجليل شلبي - ط١/١٩٨٨م عالم الكتب - بيروت.
الزركشي:
٩. البرهان في علوم القرآن تحقيق أبي الفضل الدمياطي - دار الحديث ٢٠٠٦م - القاهرة.
السيوطي:
١٠. أسرار ترتيب القرآن تحقيق عبد القادر أحمد عطا - ط٢/ ١٩٧٨م - دار الاعتصام القاهرة.
١١. الإتقان في علوم القرآن - مركز الدراسات القرآنية - مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف.
الضحاك:
١٢. تفسير الضحاك - جمع وتحقيق ودراسة د/ محمد شكري الداويتي - ط١/ ١٩٩٩م دار السلام - القاهرة.
الطبري:
١٣. جامع البيان عن تأويل آي القرآن دار الفكر بيروت ١٩٨٤م.
الفرّاء:
١٤. معاني القرآن تحقيق د/ عبد الفتاح إسماعيل شلبي - طبعة دار السرور - د. ت.
الماوردي:
١٥. تفسير الماوردي المعروف بـ »النكت والعيون« تحقيق السيد بن عبد المقصود بن عبد الرحيم - دار الكتب العلمية - بيروت.
ثالثاً: كتب الشعر:
الأعشى:
١٦. شرح ديوان الأعشى الكبير - تقديم د/ حنا الحِتي - ط٢/١٩٩٤م - دار الكتاب العربي بيروت.
النابغة الذبياني:
١٧. ديوان النابغة الذبياني تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ط٢/١٩٨٥م - دار المعارف.

رابعاً: كتب اللغة والبلاغة والتاريخ:
ابن أبي الإصبع:
١٨. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن تحقيق د/ حفني محمد شرف - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية القاهرة ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م.

ابن طباطبا العلوي:
١٩ـ عيار الشعر تحقيق عباس عبد الساتر ط١/ ١٩٨٢م دار الكتب العلمية.
ابن فارس:
٢٠ـ الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها تحقيق السيد أحمد صقر سلسلة الذخائر ٩٩/٢٠٠٣م الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة.
ابن منظور:
٢١ـ لسان العرب دار الفكر بيروت د٠ت ٠
الأصفهاني:
٢٢ـ كتاب الأغاني دار الثقافة بيروت ١٩٥٧م ٠
السلجماسي:
٢٣ـ المنزع البديع تقديم وتحقيق علال الغازي ـ ط١/ ١٩٨٠م مكتبة العارف الرباط.
العسكري:
٢٤ـ كتاب الصناعتين تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ط٢/١٩٧١م دار الفكر العربي القاهرة.
العلوي:
٢٥ـ كتاب الطراز تقديم د/ إبراهيم الخولي ـ سلسلة الذخائر ١٨٧/٢٠٠٩م الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة.
د/ أحمد مطلوب:
٢٦ـ معجم النقد العربي القديم ـ دار الشئون الثقافية بغداد ١٩٨٩م.
أدونيس:
٢٧ـ الثابت والمتحول: صدمة الحداثة الجزء الثالث ـ ط١/ ١٩٧٨م دار العودة بيروت.
د/ جواد علي:
٢٨ـ المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ـ ط٢/١٩٩٣م جامعة بغداد.
د/سعيد يقطين:
٢٩ـ انفتاح النص الروائي ـ ط٢/٢٠٠١ـ المركز الثقافي العربي.
٣٠ـ من النص إلى النص المترابط ـ ط١/٢٠٠٥م المركز الثقافي العربي
د/عبد الله الغذامي:
٣١ـ الخطيئة والتكفير ـ النادي الثقافي ـ جدة ط١/١٩٨٥م
د/ محمد بن عبد الرحمن الشايع:
٣٢ـ المكي والمدني في القرآن الكريم ط١/١٩٩٧م ـ الرياض.
د/ محمد مفتاح:
٣٣ـ تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص ـ ط٣/١٩٩٢م ـ المركز الثقافي العربي.
٣٤ـ دينامية النص تنظير وإنجاز ط٢/ ١٩٩٠ـ المركز الثقافي العربي ـ الرباط.

خامساً: الكتب المترجمة:
بروكلمان:
٣٥ـ تاريخ الأدب العربي ـ ترجمة د/ عبد الحليم النجار ـ ط٥/١٩٨٣م ـ دار المعارف
تزفيتان تودروف:
٣٦ـ ميخائيل باختين: المبدأ الحواري – ترجمة فخري صالح ـ ط٢/١٩٩٦م ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت.
جوليا كريستيفا:
٣٧ـ علم النص ترجمة فريد الزاهي ـ ط١/١٩٩١م ـ توبقال ـ المغرب.
رولان بارت:
٣٨ـ موت المؤلف ترجمة د/ منذر عياشي ـ ط١/١٤١٣هـ ـ دار الأرض الرياض.

سادساً: الدوريات:
٣٩ـ مجلة علامات في النقد ج١ـ مج١ مايو ١٩٩١م ـ النادي الأدبي ـ جدة.
٤٠ـ مجلة الموقف الأدبي ع٣٣٣ كانون الثاني ١٩٩٩مـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق.

هوامش:

١) جيرار جينيت: طروس الأدب على الأدب ترجمة د/ محمد خير البقاعي مجلة الموقف الأدبي ع٣٣٣ كانون الثاني ١٩٩٩م ـ ص١١٨ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق.

٢) د/ عبد الملك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص ـ مجلة علامات في النقد ج١ـ مج١ مايو ١٩٩١مـ ص ٨٦ـ النادي الأدبي جدة.

٣) ابن فارس: الصاحبي تحقيق السيد أحمد صقر ص٣٩٨ الهيئة العامة لقصور الثقافة يوليو ٢٠٠٣م القاهرة.

٤) انظر دلالات مادة قصص في لسان العرب لابن منظور ٧/ ٧٣ـ ٧٥.

٥) تُوفِّي ابن طباطبا في حدود سنة ٣٢٢هـ ، أما ابن فارس فقد تُوفِّي في حدود سنة ٣٩٥هـ ، وهي السنة نفسها التي توفي فيها أبو هلال العسكري.

٦) ابن طباطبا: عيار الشعر ص ٤٧ ٠

٧) انظر القصة في الأغاني للأصفهاني ٩/١١٦ـ ١١٧ـ طبعة دار الثقافة.

٨) شرح ديوان الأعشى الكبير تقديم د/ حنا الحِتي ص ١٧٤ـ ١٧٧ـ ط٢/١٩٩٤مـ دار الكتاب العربي بيروت.

٩) ابن طباطبا: عيار الشعر ص ٤٩.

١٠) بروكلمان: تاريخ الأدب العربي ترجمة د/ عبد الحليم النجار ١/ ٦٢ـ ط٥/١٩٨٣مـ دار المعارف.

١١) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص ٤٥٩

١٢) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص ٤٦٤.

١٣) ديوان النابغة الذبياني تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ص ٢٣ـ ٢٥ ط٢/١٩٨٥م دار المعارف.

١٤) د/ جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ١/٣٣٨ـ ط٢/١٩٩٣م جامعة بغداد.

١٥) ابن أبي الإصبع: تحرير التحبير ص ٤٦٤.

١٦) العسكري: الصناعتين ص ١٥٣.

١٧) د/ أحمد مطلوب: معجم النقد العربي

القديم ١/ ٢١٠ دار الشئون الثقافية بغداد ١٩٨٩م.
١٨) أدونيس: الثابت والمتحول: صدمة الحداثة ٣: ٤٩ـ ٥٠ ط١/ ١٩٧٨م دار العودة بيروت.
١٩) رولان بارت: موت المؤلف ترجمة د/ منذر عياشي ص ١٤ـ ط١/١٤١٣هـ ـ دار الأرض الرياض.
٢٠) السابق ص ١٥.
٢١) السابق– الصفحة نفسها.
٢٢) السابق ص ١٧.
٢٣) جوليا كريستيفا: علم النص ترجمة فريد الزاهي ص ٢١ـ ط١/١٩٩١م ـ توبقال المغرب.
٢٤) تزفيتان تودروف: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري ترجمة فخري صالح ص ١٣٩ـ ط٢/١٩٩٦م ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت.
٢٥) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص ص١٢١ـ ط٣/١٩٩٢م المركز الثقافي العربي.
٢٦) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي ص٩٨ـ ط٢/٢٠٠١ ـ المركز الثقافي العربي.
٢٧) سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط ص ٩٦ـ ط١/٢٠٠٥م ـ المركز الثقافي العربي.
٢٨) د/ محمد مفتاح: دينامية النص تنظير وإنجاز ص ٨٩ ـ ط٢/١٩٩٠ـ المركز الثقافي العربي الرباط.
٢٩) تزفيتان تودروف: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري ص ١٢٥.
٣٠) د/عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير ص٩٠ النادي الثقافي ـ جدة ط١/١٩٨٥م.
٣١) السابق ص ٢٣١.
٣٢) الصاحبي ص ٣٩٨.
٣٣) الألوسي: تفسير روح المعاني ٢٠/٢٢٧ـ دار الفكر ١٩٩٤م ـ بيروت.

٣٤) الصاحبي ص ٣٩٨.
٣٥) ذكر الثعلبي اسم كلٍّ منهما ، فالكافر هو فطروس والمؤمن هو يهوذا ، وهما من تحدثت عنهما الآيات ٣٢ـ ٤٤ من سورة الكهف. انظر الثعلبي: الكشف والبيان ـ تحقيق الإمام محمد بن عاشور ٨/ ١٤٥ ط١/ ٢٠٠٢م ـ دار إحياء التراث العربي ـ بيروت.
٣٦) ابن فارس: الصاحبي ص ٣٩٨ـ ٣٩٩.
٣٧) الرازي: تفسير الفخر الرازي ٢٧/ ٧٧ـ ط٣/ ١٩٨٥م دار الفكر بيروت.
٣٨) أبو حيان التوحيدي: البحر المحيط تحقيق الشيخ عادل أحمد عبد الموجود ورفاقه ٧/ ٤٥٠ ط١/ ١٩٩٣م دار الكتب العلمية ـ بيروت.
٣٩) الرازي: تفسير الفخر الرازي ١٠/ ١٠٨ـ ١٠٩.
٤٠) السابق ٢٨/ ١٦٤.
٤١) الماوردي: تفسير الماوردي المعروف بـ »النكت والعيون« تحقيق السيد بن عبد المقصود بن عبد الرحيم ٣٤٨/٥ـ دار الكتب العلمية بيروت.
٤٢) الطبري: جامع البيان عن تأويل آي القرآن ١٢/ ٢٠ دار الفكر بيروت ١٩٨٤م.
٤٣) حول ترتيب سور القرآن الكريم تعدد الكتب والمؤلفات قديماً وحديثاً، نذكر منها: ابن الزبير الغرناطي: البرهان في ترتيب سور القرآن تحقيق محمد شعباني ص ١٨٧ـ وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية المملكة المغربية ١٩٩٠م الزركشي: البرهان في علوم القرآن تحقيق أبي الفضل الدمياطي ١١/ ١٨٣ـ ١٨٥ دار الحديث ٢٠٠٦م القاهرة ، السيوطي: الإتقان في علوم القرآن ١/ ٤٠٥ـ ٤١١ـ مركز الدراسات القرآنية مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف ، وللسيوطي أيضًا: أسرار ترتيب القرآن تحقيق عبد القادر أحمد عطا ص ٦٨ـ ٧٣ـ ط٢/ ١٩٧٨م دار الاعتصام القاهرة.

٤٤) أبو الفرج ابن الجوزي: زاد المسير في علم التفسير خرج الآيات والأحاديث ووضع الحواشي أحمد شمس الدين ٧/ ٧٩ ط١/١٩٩٤م دار الكتب العلمية.

٤٥) ابن فارس: الصاحبي ص ٣٩٩.

٤٦) الفرّاء: معاني القرآن تحقيق د/ عبد الفتاح إسماعيل شلبي ٣/ ٨ طبعة دار السرور د ٠ ت.

٤٧) تفسير الضحاك ـ جمع وتحقيق ودراسة د/ محمد شكري الداويتي ص ٧٣١ـ ط١/ ١٩٩٩م دار السلام ـ القاهرة.

٤٨) الفرّاء: معاني القرآن ـ السابق ـ الصفحة نفسها.

٤٩) الزجاج: معاني القرآن وإعرابه شرح وتحقيق د/ عبد الجليل شلبي ٤/ ٣٧٣ـ ط١/١٩٨٨م عالم الكتب بيروت.

٥٠) حول ترتيب السور المكية حسب النزول انظر: د/ محمد بن عبد الرحمن الشايع: المكي والمدني في القرآن الكريم ص ٧٣ـ٧٨ ط١/١٩٩٧م الرياض.

٥١) العلوي: كتاب الطراز تقديم د/ إبراهيم الخولي ٧٨/٢ـ سلسلة الذخائر ١٨٧/٢٠٠٩م ـ الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة.
٥٢) السلجماسي: المنزع البديع تقديم وتحقيق علال الغازي ص ٤٢٢ـ ط١/ ١٩٨٠م ـ مكتبة العارف ـ الرباط.
٥٣) البغدادي: قانون البلاغة نقلا عن معجم المصطلحات البلاغية د/ أحمد مطلوب ٢/ ٣٠.

الاستعارات الكبرى

مـآلات المعنى فـي الخطـاب الشعـري المعاصـر

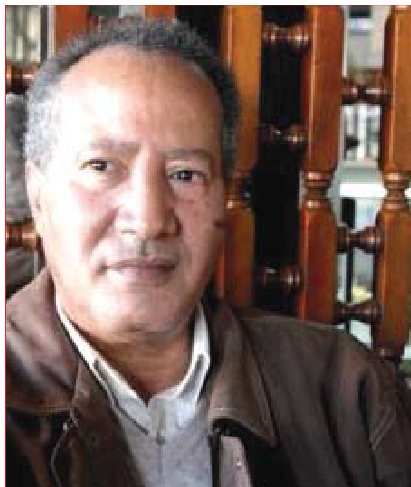
ياسر عثمان

تحاول هذه المقاربة المجتهدة لبعض النماذج من الخطاب الشعري المعاصر أن تقف عند الاستعارات الكبرى، وكيف تنجح تلك الاستعارات في بناء متوالية الدلالة ، ومن ثمّ تنجحُ في ترسيمِ المشهد الشعري الذي تتوخى الذات الشاعرة ترسيمَهُ من خلال ترسيمها – قبلاً – مشهداً شعرياً مقَارِباً تتجلى مهمته في فتح شهية التأويل، لا على ذلك المشهد المقارِب (بكسر الراء)، وإنّما على المشهد المقَارَب (بفتْحِها).

إذ إنّ مفهومَ الاستعاراتِ الكُبرى هنا الذي اختارته هذه الورقة طريقاً لها في مقاربة المشهد الشعري، هو مفهوم لا نقصدُ به – أبداً– مفهومَ الاستعارة الكلية، ولا مفهوم تشبيه التمثيل القارَّين في ذاكرة البلاغةِ والنقد، واللذين هما معلومان لأهل التخصص بالضرورة، كما لا نقصد به الاستعارة بوصفها مفتاحاً مركزياً بسيطاً، يقف دوره عند توجيه مسار التلقي نحو نقطة ما فحسب، وإنما هو مفهومٌ نقصد به استعارة مشهد عام ببعديه: اللغوي، والدلائلي (أو لِنَقْل التأويلي) المحتمل الذي ينتجه تأويلُ الذات الشاعرة، ويلقي به في طريق التلقي ليصبحَ محرضاً له على مقاربة المشهدِ الأساس الذي تتوخاه الذاتُ نفسها وتسعى لترسيمه (أي ترسيم علاماته الدلالية) التي تفتح التأويل على مساراته المحتملة. وعليه فإن الاستعارات الكبرى هنا لا تقف عند استعارة كلمة معجمية واحدة، ووضعها في سياق بعينه ينزاح بها عن معناها الحقيقي، ولا عند استبدال لفظة مجازية بلفظة أخرى حقيقية، كما تذهبُ النظريةُ الاستبداليةُ للاستعارة (١). بل إن الاستبدال ـ حسب هذا المفهوم المستخدم هنا ـ لا يتحقق بالمرة، مثلما هو الحالُ في الاستعارة بمعناها القارّ في الدرس البلاغي والنقدي، فالمشهدانِ المُقارِبُ و المُقَارَبُ، أو المستعارُ والمستعارُ له يحضرانِ في النصّ الشعري نفسه، ليتمّ استثمارُ المشهد المستعار في مقاربةِ المشهد المستعار له أو بتعبير أكثر دقة استثمار الأول في فتح شهية التلقي على التأويل في أشكاله المختلفة والمتوقعة للنّص المستعار له. كما أنها (أي الاستعارة الكبيرة) تتجاوز تشبيه التمثيل ودوره البلاغي في توجيه مسار الدلالة داخل الخطاب الشعري، إلى ما هو أوسع وأبعد مما يقدر عليه هذا التشبيه، لكونها تأتي في المشهد من أجلِ خدمةِ المشهدِ الأساس الذي يتوخى المشهدُ المستعارُ له ترسيم علاماته ومن ثمّ فتحه.

ليس هذا فحسب، بل إنّ مفهومَ الاستعارات الكبرى الذي تقوم عليه هذه الدراسة في تأويلها للنصوص المختارة، يتجاوز مفهومَ الاستعارةِ بوصفه علاقة لغوية تقوم على المقارنة، إلى كونه علاقة تأويلية يقتضي حضورها تأويل المشهد المستعارِ أولاً ثم الانطلاق منه لتأويل المشهد الآخر المستعارِ له.

وقد اختارت هذه الدراسة الشاعرين: الشاعر والناقد المصري سيد جودة، والشاعر السعودي أحمد قران الزهراني ، أنموذجين للتأويل والمقاربة.



سيد جودة

الأنموذج الأول: الشاعر سيد جودة:

قصيدة «بكائية تحت صليب سبارتكوس»(٢)

في هذه القصيدة ما يرضي شهوة التأويل، ويشبع غريزة التلقي، وهو يفتش في مفرداتها عن أبعادها الثالثة، فكأنّي باللسانيات والسيميولوجيا تقرأ في هذه القصيدة متمثلةً القول: «إن الكلام في الكلام قليل وإن الكلام

ليكون في النص بقدر حمولته من العلامات». فالنصُ المختار - هنا - مولعٌ بالاشتغال على العلامة، مولّهٌ بفتنة توظيفِ لعبة الرمز والقناع.

يستعير جودة في هذه القصيدة المختارة مشهد الصلب الذي طالما تكرر مع عظماء غيروا وجه التاريخ ومجراه، ليقاربَ به حدثاً مأساوياً أخذ من الصلب دراماتيكيته ومأساته وإن لم يأخذ فعل الصلب نفسه.

وفي هذه القصيدة تأخذ لعبةُ المشهدة/ التمشهد لدى جودة، مساراً ميلودرامياً صادماً مسيجاً بالحزنِ الأسود:

صلبوه عند الفجرِ

قبل شروق شمس اللهِ

كانت روحهُ

بين السحاب مرفرفةً

تركوه أياماً وأياماً

ليبقى عبرةً

للثائرينْ

ففعل الصلب الصادم في بداية المشهد قد جب دلالة النور وفرحة الإشراق في «عند الفجرِ، قبل شروق شمس اللهِ»، بل إن حضور الشروق والفجر قد حقق لحظة المفارقةِ القصوى لمشهد الحزن وأنتج حالةً من الاندهاش الصارخ من مفارقة المشهد المأساوي الذي أخذ يبدأ في الترسم بوصفه دالةً في مشهد الصلب، ذلك المشهد الذي تحول إلى دالة كبرى مطردة من المأساة تزداد مأساويةً وفجيعةً بتوالي أفعال الصلب ورد فعل الروح المصلوبة التي ترفرف حمامةً بين السحاب على الرغم من نكاية الصالب وإصراره على التمثيل بالذات المصلوبة، إذ تركها معراةً في الهواء لتكون عبرةً لكل الذوات التي تسول لها نفسها أن تتمثل سيرة المصلوب ثورةً وتمرداً ورفضاً للاستبدادِ والقهر.

ففعل الصلب الصادم في بداية المشهد قد جب دلالة النور وفرحة الإشراق في «عند الفجرِ، قبل شروق شمس اللهِ»، بل إن حضور الشروق والفجر قد حقق لحظة المفارقةِ القصوى لمشهد الحزن وأنتج حالةً من الاندهاش الصارخ من مفارقة المشهد المأساوي الذي أخذ يبدأ في الترسم بوصفه دالةً في مشهد الصلب

وتستمر المشهدة في الصعود بفجيعة المأساة بعد ذلك معتمدةً على مسرحة البث الحي من فوق خشبةِ الحدث (حدث الصلب) ، حيث تبدأ اللحظة الشعرية في الإشارة إلى زمن المشاهد/ المتلقي لفاجعة الصلب، فقد اختيرت ساعة الذروة بما تعج به من الزحام، وكثافة التلقي، وحضوره، اختيرت زمناً للعرض لتدل على مأساويةِ المشهد من جهة، وعلى قدرة الصالب وجبروته في التنكيل بمشاعر كل من يحاول تمثل قيم المصلوب وسلوكه تجاه الصالب المستبد من جهةٍ أخرى.

إنها حقاً لحظةٌ تعري سوءةَ الاستبداد، وتبرهن على مدى ما وصل إليه الطغيان من تبجحٍ وعدم اكتراث بأي ردة فعل متوقعة من قبلِ الكون والعالم، تجاه ما يمارسه على الذوات والأرواح، من عمليات الصلب المتوالية التي تكرر نفسها وفق معدلٍ زمني ألمح إليه النص كما سنرى فيما بعد:

عند الظهيرةِ

كل يومٍ

في الطريق إلى الغداءِ

نراه مصلوباً

يأخذ المشهد بعد ذلك صفةَ الديمومة والاستمرار، وتطرد الفاجعة فتصبحُ دالةً مفتوحةً على مأساةٍ، بل على مآسٍ لا تنتهي حين يتعدى فعل الصلب من صلب المفعول الأول صاحب الضمير (الهاء) في (صلبوه) إلى مفاعيل أخرى تتمثلُ في أرواح التلقي، وبذا يتعدى فعل الصلب من صلْب الجسد في المفعول الأول إلى صلب ذوات وأرواح كونٍ من المفاعيل الأخرى المرتبطة بالمصلوب.

دماهُ تسيلُ

رغم مرور عامْ

في كل يومٍ قطرةٌ

تنسابُ في صمتٍ مُدَوّ

في الرمالْ

عند الظهيرةِ

كل يومٍ

حينما

برغيف خبزٍ

نستحث الخطو نحو قيودنا

في محجر الأيامِ

في جبل العبيدْ

وتستمر دالة المأساة في الاطراد والصعود دراميا لتمارسَ سطوتها على الذوات المتعلقة

بالبطل المصلوب. ولا يقف الأمر عند هذا فحسب بل يصبحُ المصلوب فاعلاً لا مفعولاً به، فاعلاً يسخر من صالبه ويبتسم من فعله ابتسامة المنتصر القوي، فيكون المصلوب / المصلوبات – هنا – هي فقط الذوات المتعلقة ببطلها المصلوب. وهكذا يتطور المشهد درامياً من مأساةٍ واحدة إلى مآسٍ لا تنتهي تسيجُ الأرواح التي تحلم بعالمٍ من النخوة والمروءة والقيم التي صلب من أجْلها البطل.

نرنو إليهِ

لعلّنا

إن ما رأينا الذلّ في عينيهِ

ندرك أننا الناجونَ

من بأسٍ شديدْ

فنراه ينظر من علٍ

متبسماً

والنصر يضحكُ

في تلألئ دمعتهْ

وكأنه ُ

ما مات يوماً أو صُلِبْ

وكأننا

نحن الذينَ

على الصليبِ

معذبونَ ..

بقهرنا

ومعذبونَ..

ببسمتهْ!

هذا وقد تمكّن النصّ من مسرحة مشهد المأساة واضعاً أطراف هذا المشهد كلاً في دائرته التي يستحقها:

فالفاعل الرئيس في المشهد ليس الصالب، وإنّما البطل المصلوب.

والمفعول هو:

الصالب الذي لم يرَ من المصلوب انكساراً، أو انحناءً ، فخاب قصده من فعل الصلب.

الذوات المزدحمة التي تراقب مشهد الصلب، تلك الذوات المتعلقة روحياً ووجدانياً ببطلها المصلوب لكنها من الضعف والانكسار بحث لا تجرؤ على عمل شيء لبطلها المصلوب.

الأنموذج الثاني : أحمد الزهراني:

قصيدة «بيروت» (٣)

إنّ الاستعارات الكُبْرى، أو ـ بتعبيرٍ مُفَسّرٍ ـ المشاهد المقاربة التي يأتي بها الزهراني هي استعارات (مشاهد) من داخل نصه الشعري وليس من خارجه،أي أن التعالق المشهدي أو لنقل لعبة المشهدة أو التمشهد تتم داخل النص، بمعنى أن الذات الشاعرة هنا تتعالق ـ في معظم النصوص ـ مع نفسها، ومع نصها ومشهدها الذي تنتجهُ هي، لتتوخى من خلاله تفعيل عملية المشهدة الرامية لفتح النّص أمام التداول بوصف هذا الأخير تواتراً لمقارباتِ التأويلِ، لا بوصفهِ تواتراً للنّصِ فحسب، إذ إنّها تكتبُ النّصين (المشهدين) المستعار والمستعار له.

هذا وتمثل قصيدة «بيروت» أنموذجاً نكشف من خلاله الآليات والطرائق التي تتحرك وفقها لعبة المشهدة عبر عدد من قصائد الشاعر ، ومن ثمّ رصد الدوال المركزية التي تفتح الطريق أمام مقاربات التأويل.

يقول الزهراني في قصيدته:

بيروتُ

تختصرُ المسافةَ بين سَندانِ السؤالِ

وبين مطرقةِ الإجابهْ

ما بين مقصلةِ الصمودِ

وبينَ ذلّ الاستجابهْ

....

بيروتُ

والزمن الخصيبُ يلوكه الحاخامُ

في عين الكآبهْ

تستعير الذات الشاعرة – هنا عبر هذا المقطع – من ذاتها مشهد المأساة كما تُحسُّ به مخيماً على بيروت، مذبذِباً وجودها وكينونتها بين صمودٍ مآله الموت وقطع الأعناق، وبين خضوعٍ ومهادنة مآلها الذلّ، وموت الروح وتشظّي تلك الكينونة.

وقد تمت عملية الاستعارة هذه ليقارب هذا المشهدُ المستعار مشهداً أساساً ضارباً في جذور الميلودراما، مشهداً مأساوياً سوداوياً، ملطخاً بذل العار ودكنة الأمل في حراك من لا حراك لهم، من ليس من فعلٍ لديهم تجاه مشهد المأساةِ هذا سوى أفعالِ المستكين العاجز، على الرغم من أن مشهد المأساة المستعار هذا قد سيّل ماء بل مياه الوجوه الحرة النبيلة، بل إنه قد سيلَ الوجوهَ نفسها التي تشكل الذاتُ الشاعرة هنا وجهاً منها.

هذا، ويبدأ المشهد المأساوي الأساسُ الأكثر دكنةً في هذه القصيدة في الترسُّم، عندما يجتمعُ فاعلٌ من المشهد الأول المقارِب (بالكسر) بمفعولٍ من المشهد الثاني المقارَب (بالفتح) في جملةٍ واحدة:

بيروت

....

....

تتوشحُ البارودَ

والعارَ المسيّلَ للوجوهِ

وتكتسي لغةَ الخطابهْ.

فالفاعل هنا هو عارُ بيروت، ومأساتها المتشحة بالبارود والدم، والمفعولُ هو تلك الوجوه التي تسال مياهها لمرارة المشهد الأول ومع ذلك فقد خلا منها تماماً المشهد الثاني الأساس الذي هو في أمس الحاجة لوجوه تحس وتتأثر وتندهش وتتحرك في مسارٍ إيجابي لمواجهة المأساة المرسمة في المشهد الأول، لا أن تتحول ردود أفعالها إلى مأساة أكبر كما هو الحال في المشهد الثاني الأساس في هذا النص.

إنّ الاستعارات الكُبْرى، أو ـ بتعبيرٍ مُفَسّرٍ ـ المشاهد المقارِبة التي يأتي بها الزهراني هي استعارات (مشاهد) من داخل نصه الشعري وليس من خارجه،أي أن التعالق المشهدي أو لنقل لعبة المشهدة أو التمشهد تتم داخل النص

فبعد هذه الجملة الكبيرة (الجملة الجسر) الذي يعبره التلقي بين المشهدين (تتوشحُ البارودَ، والعارَ المسيّلَ للوجوهِ، وتكتسي لغةَ الخطابة.)، تبدأ الذاتُ الشاعرة في مقاربةِ المشهدِ الأكثر مأساويةً، وهو مشهد رد الفعل فتقول:

هـا نحن...

نرفلُ في وعودِ الإنكسارِ

وفي تراتيلِ البكاء المرِّ

نعتنقُ المهابهْ

يبدأ المشهدُ ـ في المقطع السابق ـ ساخراً من المجموع، من موقف الجماعة برمتها دون استثناء، بما فيهم الذات الشاعرة التي ربما كانت أول الساخرين من موقفها المخزي تجاه المأساة. وقد اختير الضمير «نحن» المسبوق بـ«ها» التنبيه الساخرة التي تفيضُ، فتغرق المشهدَ حتى يتحول الخزي والخضوع والاستكانة إلى ما يتغلغل في النفس الجمعية فينحو بها منحى المعتقد والمذهب والعقيدة، عقيدة المهابة والجبن.

ولم يقف الأمر عند اعتناق المهابة مذهباً فحسب، بل صدقت أفعال الجماعة ما وقر في قلوبها من معتقد المهابةِ والذلِّ بكل أفعال التضرعِ الممقوت، والخضوع والهوانِ والانحناء:

ونمدُّ صوتَ ضميرنا المخبوءِ

نحني قامةَ المجدِ المدارى

تحتَ ظلّ الموتِ

فوقَ موتِ الظلّ

هـا نحن يـا بيروتُ...

نغمس عجزنا في لجةِ الأضواءِ

أو وهجِ الكتابهْ

ونعانقُ الطينَ المبللَ

فوقَ أشلاء الصبايا

تحت أنقاض الصبايا

في دهاليز الحجابهْ.

واستجابةً لولع الذات الشاعرة بتكثيف مشهدها الشعري واقتصادها وترشيدها استعمال الدوال اللازمة لذلك، فإنّها تختار دوالَّ قوية ضاربة في جذور الهوان والخضوع والعجز والمهابة وموت النخوة تمثلت – هنا – في مفردات تستجيب لذلك الولع (ونمدُّ ،نحني، تحتَ، موتِ الظلّ، نغمس عجزنا ونعانقُ الطينَ، أشلاء الصبايا، أنقاض الصبايا، دهاليز الحجابهْ.).

هذا ويزدادُ المشهد مأساويةً وقتامةً، عندما تنتقل أفعال الجماعة من حال الخضوع والذلِّ واللامبالاة إلى ما هو أدهى من ذلك، حيثُ التآمر على الذوات المغتصبة والمدمرة من قبل الآخر المعتدي:

هـا نحنُ نـأكلُ لحمَ إخوتنا

ونشربُ نخبَ أطفال الحجارهْ

ونغوصُ في مستنقعِ الأوهامِ

نكتب شعرنا الممجوجَ

من أجلِ العصابهْ

هـوامش:

(١) د. يوسف مسلم أبو العدوس: النظرية الاستبدالية للاستعارة، حوليات كلية الآداب، مجلس النشر العلمي جامعة الكويت ،الحولية الحادية عشرة١٤١٠ هـ/ ١٩٩٠م، مستلة البحث ص ٩.

(٢) موقع الندوة العربية، الرابط المباشر للقصيدة:
http://www.arabicnadwah.com/arabpoets/spartakus-sayedgouda.htm

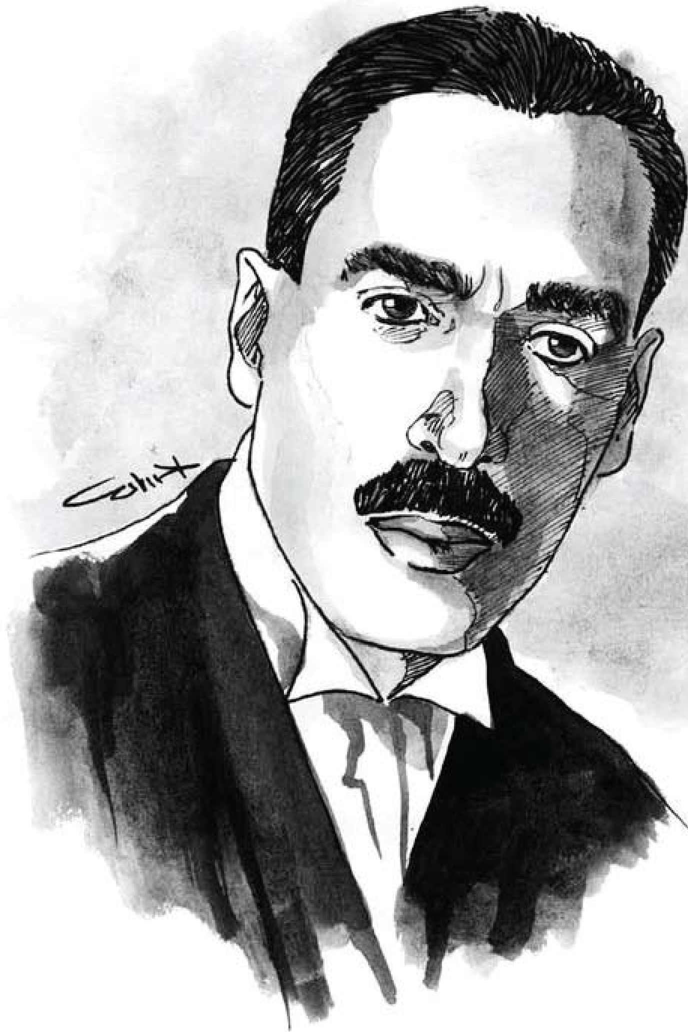
(٣) من ديوانه «بياض».

جماليات الاستفهام في شعر عرار

طاقات الأسئلة لفتح مكامن النص

د. عباس عبد الحليم عباس

إنّ أي دراسة لشعر مصطفى وهبي التل (عرار) × ينبغي أن تمسك بواحد أو أكثر من المفاصل المركزية التي تتأسس عليها رؤاه الشعرية، وما تعكسه هذه الرؤى من خصوصية في جانبي الفكر والأسلوب، وهذه الخصوصية هي التي تجعل من عرار شاعراً مشكلاً، وتجعل ناشر ديوانه محمود المطلق يصف «معارفه بأنها كانت بسيطة، وثقافته محدودة»(١)، في حين يرى يعقوب العودات أن عراراً «كان على جانب عظيم من سعة الاطلاع والأفق»(٢)، فضلاً عن كونه شاعراً ذا موقف ورؤية وقضية



وإذا تناولنا (جماليات الاستفهام في شعر عرار) فكراً وأسلوباً، فإن ذلك يعني أن لغة الشاعر هي المفتاح الأول للوقوف على فلسفته الكلية وأسرار إبداعه الفني، ولأجل ذلك لابد من قراءة أخرى لما سمّته البلاغة العربية بجملتي الخبر والإنشاء، فالجملة الخبرية في تأويلها الذهني هي جملة ثبات وتأكيد، ورضى وقبول، إنها بعبارة أخرى (بنية استقرار)، أما جملة الإنشاء فهي جملة حركة وانتقال، جملة حوار واختلاف، وبعبارة أخرى إنها (بنية توتر)، والاستفهام بما هو سؤال يقع في مركز هذه البنية وبؤرتها، لذا فهو رؤية وكشف، وسبيل للاغتناء المعرفي وبسبب السؤال (آن لأبي حنيفة أن يمد رجليه)!! ولأن السؤال بنية مزدوجة (إرسال وتلقٍّ) في آنٍ، فهو حالة جدلية وسيرورة من الحوار، لذا تصفه التحليلات التحليلات الحديثة للبلاغة بأنه (بنية عميقة منتجة للدلالة) (٣) من حيث انتظار المتلقي لإجابة

ما، وانفتاح أفق التوقع أيضاً.
ولأهمية الاستفهام بهذه الصفة فهو يتصدر تركيب الجملة، بل إنه يحيط بها، يلفها، ويحاصرها، فأداته بداية الجملة وعلامته نهايتها، وهنا نصبح أمام معطيات جديدة للغة، وفلسفة مغايرة للدلالة، وكما يقول موريس بلانشو «كأن الوجود عندما يضع نفسه موضع سؤال، يتخلى عن صخب انبثاقه، وحسم نفيه، ليكشف عن نفسه وينفتح، ويفتح الجملة على آفاق جديدة، بحيث تغدو الجملة بذلك الانفتاح فاقدة لمركزها الذاتي الذي يصبح خارجاً عنها مقيماً في المحايد»(٤) والمحايد هنا ليس بمعنى السلبي بطبيعة الحال، المحايد هو المختلف، هو المبتعد، وهو المغاير أبداً.

وإذا كان السؤال معرفة كاملة في جانبٍ من جوانب تراثنا العربي، فإنه في الآن نفسه عطش وبحث دائم وهيام، قال الشاعر:

قد سألنا ونحن أدرى بنجدٍ:
أطويل طريقنا أم يطول ؟
وكثير من السؤال اشتياقٌ
وكثير من رده تعليل

غير أن الاسئلة عند عرار تقبع في الجانب الآخر جانب العطش والبحث والهيام:

يا سائل البانِ عن أصداء أنّته
حيناً، وعن رجعها يا سائلاً آنا
لو أن رجع الصدى يغني تساؤله
من شفّه لاعجٌ يغني لأغنانا (٥)

إذن، نحو أي عطش توجهت أسئلة عرار؟ وبأي شكل من أشكال الهيام تمثلت استفهاماته؟ وعن أي معرفة بحثت تساؤلاته؟

إذا كان عرار يدرك أثر الكلمة ودور الاختيار اللغوي، فإنه يدرك أيضاً أن للأسئلة طاقة كبيرة في فتح النص حوارياً ودرامياً، فضلاً عما يتركه التنوع الصياغي لها من أثر جمالي في المتلقي، وهو ما تعبّر عنه القراءة البلاغية (بالأغراض) أي المعاني التي يضيفها أسلوب الاستفهام إلى تركيب الجملة من حيث دلالتها

لأجل إيضاح مثل هذه النقاط وغيرها، اتُّخذت الأمور التالية عناصر أساسية لفهم جماليات الاستفهام في شعر عرار، وهي:

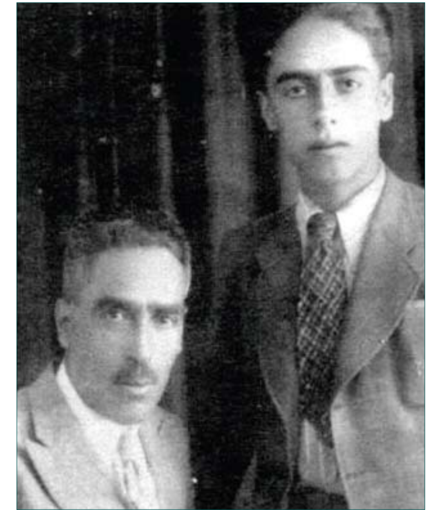
أولاً: شمولية السؤال وامتداده
إن المتتبع لظاهرة الاستفهام في شعر عرار، والناظر في أدواتها يجد أن الشاعر استغرق جميع أساليب الاستفهام، ونوّع في أدواته، بحيث لم يترك أداة أو وسيلة من وسائل صياغة هذا الكون اللغوي إلا واستثمرها في قصائده، ولا بد أن هذا الاستثمار كان واعياً لدور اللغة في صياغة الكون الفني، حيث لا يجوز أن ننفي عن المبدع صفة الكدّ والتعب والمعاناة في صناعة النص، ولم يكن من الصواب القول بأن (شعر عرار شعر عفوي مرتجل) كما ذهب أحمد أبو مطر (٦).
وإذا كان عرار يدرك أثر الكلمة ودور الاختيار اللغوي فإنه يدرك أيضاً أن للأسئلة طاقة كبيرة في فتح النص حوارياً ودرامياً، فضلاً عما يحمله التنوع الصياغي لها من أثر جمالي في المتلقي، وهو ما تعبّر عنه القراءة البلاغية (بالأغراض) أي المعاني التي يضيفها أسلوب الاستفهام إلى تركيب الجملة من حيث دلالتها، وقد عدد أحمد مطلوب في معجم المصطلحات البلاغية العربية أربعين غرضاً ومعنى للاستفهام غير معناه الأصلي (٧)، وإن دلّ هذا على شيء فإنما يدل على الثراء المعنوي لهذا الأسلوب اللغوي، والطاقة الدلالية الكبيرة، وإمكاناتها في إحداث تحولات جمالية قادرة على خلق ما يسمى بأفق التوقع لدى المتلقي، ومغادرة ظاهر البناء اللغوي إلى بواطنه وإيحاءاته وظلاله. وكلما نوّع الشاعر في أدوات الاستفهام الموظّفة في النص استطاع أن يوسع هذه الظلال ويعمّق تلك الايحاءات.


مصطفى وهبي التل (عرار)

وكما أشرت فإن عراراً استخدم في ديوانه أدوات الاستفهام المعروفة كافة ووظفها توظيفاً جمالياً عبّر به عن قلقه الشعري، يقول عرار:

ما لي وللشام ؟ لا «ضحل» بغوطتها
ولاشماريخها كالهضب شمّاء
بأي قولٍ لقد صارت محرّمة
على الندامى وأهل الحظ بيراء
يا شيخ ما العلم؟ حسب المرء معرفة
أنّ الشفاه بوادي السير لمياء(٨)

ويقول:
إذا داعبه الحبّ
فماذا يفعل القلب؟
وهل حرجٌ عليه وإن
كان قد شاخ، أن يصبو؟
وأن يخفق للغزلان
ما مرّ به السربُ ؟(٩)


عرار مع نجله

إنها تساؤلات تتدرج بشاعرية النص من المستوى الرومانسي المفعم بالحزن والأسى والحيرة إلى جنبات الفلسفة وتوهجات العقل في سيرورته نحو المعرفة، المعرفة التي لا تثبت ولا تستقر، خاصة لدى شاعر تعجُّ دواخله بالثورة والغليان، فتراه يوجه سهام أسئلته وتحيُّراته إلى كل نحو وصوب، وهو تأويل ذلك التعدد والثراء والتنوع في الكون اللغوي الذي شيِّد على تلك التراكمات في وسائل الاستفهام وأدواته.

ثانياً: يتمثل العنصر الآخر من عناصر جماليات الأسئلة في شعر مصطفى وهبي التل في ظاهرة (التكرار الاستفهامي) وهي ظاهرة أكثر ما يتم تناولها في دراسات الأسلوب لدى المبدع، وهي عند عرار ظاهرة لغوية عامة كان للاستفهام منها نصيب وافر.

يقول:
أهكذا حتى ولا مرحبا؟
لله أشكو قلبك القلّبا!
أهكذا حتى ولا نظرة
ألمح فيها ومض شوق خبا؟!
أهكذا حتى ولا لفتةٌ
أنسمُ منها عَرفك الطيبا؟!(١٠)

ويقول:
يا هندُ، تالله سموم الأسى
سيان عندي : لفحها والصّبا
فلن يُضيرَ اليأسَ، إن قانط
شامَ المنى تفترّ فاستعذبا
وما عليه إن يكن برقها
ككل برقٍ شامَه خلّبا(١١)

ويقول:
أهوىً ؟ ولات الحينُ حينَ تصاب
وجوىً؟ وقد غمز المشيب شبابي؟!(١٢)

ويقول:
إنّا نيامٌ وأنتم مغمضون على
قذىً، فماذا عسى يأتي به الفرجُ
أليس سن ابن ست الدار يضحكها؟!
فما على كل أهل الدار إن نشجوا
أليس آباؤنا من قبلنا نشأوا
على الصّغار، وفي مهد العصا درجوا
أليس لولا سنا رغدان ما انكشفت
في ليل عمّان عن أضوائها سُرُج(١٣)

ونموذج آخر يقول فيه:
لَقائلٌ : من هو يا عربيد؟
هذا الذي بذكره تشيد
أمترفٌ معاشه رغيدُ؟
أم شاعر أم كاتب مجيدُ؟
أم فارس أم بطل صنديد ؟(١٤)

وفي رثاء ابن عمه فؤاد يقول:
أقضى فؤادُ ؟ نعم، وقد أودت به
ريبُ الرّدى ففؤاد ليس براجع
أقضى فؤاد ؟ نعم قضى وترنّحت
أعطافه موتاً أقضّ مضاجعي
أفؤادُ ! قل لي وردُ وجهك ما له
قد حال من قانٍ لأصفر فاقع
أفؤادُ ! ما الدنيا؟ سرابُ بقيعة
وقحٍ يقعقع في مفازة باقع(١٥)

وأكتفي من نماذج التكرار في الاستفهام عند عرار - وهي كثيرة - بنموذج من قصيدة، يقول فيه:
ماذا على الناس من حبي مكحلة
بين الخرابيش أهواها وتهواني(١٦)

وبالنظر إلى تجليات الاستفهام في تكراراته المثيرة هذه يمكن الكشف عن لجوء الشاعر إلى هذا النمط اللغوي لأسباب عديدة، في نظر المؤوّل، منها أنّ اتساع الرؤية يؤدي إلى ضيق العبارة كما يقولون، فالشاعر يعبر بذلك عن وقوعه في دائرة لغوية سيطرت عليه من جانب، فراح يدور في محورها (ماذا على الناس... ماذا على الناس) وكأني به يعلن عبثية اللغة ولا جدوى البحث في خياراتها، إذا كانت تلك الخيارات عاجزة عن أداء كل هذا الكم من الرفض والاحتجاج.

ومع أن هذه القراءة تشي بموقف سلبي تجاه اللغة، فإنها في الآن نفسه تعلن موقفاً مغايراً

تجاه عوالم الأسئلة وعوالم الاستفهام، فيصب الشاعر فيها ثقته، ويواجه من خلالها عجز اللغة وهشاشتها.

ولا يخفى في سياق الحديث عن التكرار في الاستفهام أن صوت الأنا المحتجة الرافضة يغدو أضخم بهذه التراكمات الاستفهامية. ومن جهة ثانية، ثمة أثر إيقاعي واضح في تكرارية المشهد الاستفهامي ربما يعكس تمسك الشاعر بالموقف ورفض التخلي عنه.

حياته :

مصطفى وهبي بن صالح المصطفى اليوسف التل، ١٨٩٧ – ١٩٤٩ م المشهور بـ(عرار). أشهر شعراء الأردن على الإطلاق، وواحد من فحول الشعر العربي المعاصر. في شعره جودة ورصانة، ومناهضة للظلم ومقارعة للاستعمار. كان يتقن التركية والفارسية، وله فيهما آثار، أهمها ترجمة رباعيات الخيام. وله اشتغال في اللغة والأدب، و(أمالٍ) و(مقالات) تدل على اطلاع واسع على آداب الأمم. مولده في إربد، شمالي الأردن، من أسرة كانت لها مكانة عند الولاة في العهد العثماني وما تلاه، وهو والد وصفي التل رئيس وزراء الأردن الأسبق. وأمضى جلّ حياته في فوضى واستهتار، ساخراً من كل شيء، لا يكاد يفارق الكأس. اختار لقب (عرار) من قول الشاعر عمرو بن شأس الأسدي في ابنه عرار، وكان قد لقي الأذى من ضرة أمه:

أرادت عراراً بالهوان ومن يرد × عراراً لعمري بالهوان فقد ظلم

ولد في إربد (بعجلون) شمالي بلاد الأردن، وتعلم بها وبدمشق وحلب، وأخرج منها قبل إتمام دراسته . وتلقى تعليمه في (مكتب عنبر) بدمشق، ولما كانت حوادث عام ١٩٢٠ نفي في من نفي من طلابه إلى حلب، فأتم فيها دراسته، وعاد وانخرط فيما بعد في الأعمال الحكومية، وعين حاكماً إدارياً في الشوبك ووادي موسى، واشتهر هناك بمناصرته للنَّور (الغجر) وتوطدت صلته بهم، فانقطع إليهم، وسمى ديوانه باسم واديهم: (عشيات وادي اليابس) وخصهم بروائع شعره، وشرح ذلك في رسالة سماها (أصدقائي النَّوَر)، والتفت حياته بالحزن واليأس، وسجن ونفي غير مرة، وكان طويلاً هزيلاً معروق العظام ميّالاً إلى تطويل شعره تأسياً بعمر الخيام، وقد عرّف نفسه بقوله: (وإني في حياتي الطروب أفلاطوني الطريقة، أبيقوري المذهب، خيامي المشرب، ديوجيني المسلك...غير حاسب لأحد غير الله حساباً... الحسن بنظري مصدر كل خير، والخير عندي أصل كل لذة).

ومما كُتب في سيرته: (عرار شاعر الأردن) ليعقوب العودات، و(عرار الشاعر اللامنتمي) لأحمد أبو مطر، و(الشاعر مصطفى وهبي التل: حياته وشعره) لكمال فحماوي، و(على هامش العشيات) لزياد الزعبي، والأعلام لخير الدين الزركلي٧/ ٢٤٦ ومحاضرات في الاتجاهات الأدبية ١٤٦ ـ ١٥٥، واقرأ ما كتبه خليل إبراهيم نعمة، في مجلة الإخاء الصادرة في طهران العدد ٧ من السنة الأولى، ومجلة العربي ٢٣ / ١١٧، ومحاضرات في الشعر الحديث ١٠٩ ـ ١٣٨ .

المصدر :

http://ar.wikisource.org/wiki

الهوامش:

(١) عشيات وادي اليابس، محمود المطلق ومريود التل، ط ١، ١٩٥٤، ص٤٢.

(٢) عرار شاعر الأردن، يعقوب العودات، عمان– ١٩٥٨، ص ٣٩.

(٣) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، مكتبة لبنان، بيروت – ١٩٩٧، ص ٢٩١.

(٤) موريس بلانشو، السؤال والجواب، تعريب عبد السلام بنعبد العالي، موقع:

www.geocities.com

(٥) الديوان (ص ٣٣٨).

(٦) أحمد أبو مطر، عرار الشاعر اللامنتمي، الإسكندرية، ١٩٧٧ – ٢٢٦.

(٧) معجم المصطلحات البلاغية العربية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، بغداد – ١٩٨٣، ج١، ص –١٨١ ١٩٤

(٨) الديوان (ص٨٧ – ٩٠).

(٩) الديوان (ص ١).

(١٠) الديوان (ص ١٠٦)

(١١) الديوان (ص ١٠٨ – ١٠٩).

(١٢) الديوان (ص ١١٨).

(١٣) الديوان (ص ١٣٨ – ١٤٠)..

(١٤) الديوان (ص ١٦٦).

(١٥) الديوان (ص ٢٦٦ – ٢٦٩).

(١٦) الديوان.

كرنفال الحضور

ياسين الأيوبي

على وقع احتضاري وانطوائي
خلف مئذنة الأفولْ
عبرْتِ مواجعي، انتفض الهزارْ
حططتِ على تباريح الهوى
انبهر المدارْ
وانْجابتِ العتماتُ
عن هُدْبِ الأصيلْ...
ترنّح موكبي متهافتاً
من فرط أغمار الحبورْ

***

حدّثتُ ذاتي:
كيف للأيام أن تستطلع الشمس
بُعَيد الاحتجابْ؟
تُشْرِقُ من وجْهٍ سلافيّ الرغابْ؟
تَغمرُني وصلاً بوسع السهدِ
وافاني
مدى المسلوخ من عمري
ضموراً واكتئابْ؟!
تُضحي سكوناً مُطْبقاً
صعّدتُ فيه النشْوَةَ الكبرى
أغاريداً عِذابْ
كيف اتّشحنا بضباب أخضرٍ
من بين ثَغْرَيْنا،
ومن خلف المآقي
وعلى تقسيم أنفاسٍ
غدتْ فيه الجلاميدُ
عذارى
سابحاتٍ في فضاءٍ
لدُنّي الغْيمِ
مِسْكيّ الضياءْ!

كيف تراءى اللثمُ
سرباً من فراشاتٍ يباكرن الرحيقْ
وأناشيدَ من الخُورِ
افترشْنَ الغاسق المهجورَ
إيذاناً بأعراس الشروقْ!

***

حدثتُ نفسي:
كيف يرقى القمرُ البدرُ محياي
يساقيني غراماً
لم يَذُقْه الوارفُ الوسنانُ،
من لفح السحورْ؟
كيف الشفاهُ القُزحيّاتُ
يُسامرن جفوني
يترشّفن قروحي
بانشغاف الماءِ بالزورقِ
ينساب خفوتاً
في عشيات الهيامْ؟
كيف الثنايا البيلسانيةُ
تَهْمي سكّراً مُقطّراً
من رشَحاتِ المُدامْ؟!

***

وا روعةَ اللّبّانِ
والشّهدِ المصفّى
وترانيمِ الوصالْ..
تجتاحني مندفعاتٍ
كغوادي المزنِ
أذكتْها رياحٌ لا تنامْ!!

وا طيبَ مرشوف طواني!
لم أعد أذكر شيئاً
من كياني
غير أني...
في روابي الخالدينْ
أَستاقُ ديجورَ الدهورْ..
أقطفُ
من زنابق الضوءِ،
وأغدو مترعاً بالرَغَد الطهورْ،
مرصّعاً بالشغف الورديّ..
مزفوفاً لأعتاب الحضورْ!..
وا صخَبَ النشوةِ تغشاني،
مُسجّى فوق أدراج النشورْ؟!



حولي جرارٌ مثقلاتٌ بحَباب الشوقِ
ينتابُ الصدورْ..

***

ما كنتُ أعلمُ أن العشق مرقاةٌ
يسمو بها العاشق الولهان، للحُجُبِ
حتى انضوى قدَري في موكبٍ ثملٍ
أشرفتُ فيه على مَرْجٍ من اللهبِ
فارتاب مني الفؤاد، ارتاع من حُرقٍ
لهْفي على الخافق الظمآن، من حقبِ!
يا ضوعة الحُلْمِ المنسوج من جزعي
وشّيتُه بشذا المخصوبةِ الهدُبِ
أسرجتُ فيها لُباناتٍ معتّقةً
مَن لي بريّانةٍ قامت على نُصُبِ؟
طوّفتُ في جمرات الوجه مستلماً
ركن التهجدِ في أفياء محتربي
آمنتُ أني على هَدْي اللظى مَلَكٌ
جوانحي انطلقت من شامخ الشهبِ
وغار فيّ ضموري واستقام غدي
أحببْ بها من غداةٍ! طال مغتربي

***

دعيني أرتشفْ ورْدَ الأقاحي من عِذاريكِ!
ومن أفياء وجهكِ أقتطفْ نوّار آسٍ!
دعيني أختلجْ وجعاً حميماً
من دوالي خافقيكِ!
سلختُ العمر أبحث في القفار عن انبجاسي،
فكنتِ الجدول الرقراق في الأدغال
لا يرتاده إلاّ شَذاةُ الاغتسالْ
يساقَوْن النعيمَ مضرّجاً
بشذاً يُسلسَلُ من رُضابيْكِ!
دعيني أغترف من نهرك الصخّابِ...
أضواني الظما!

عديني.. إنْ صبوتُ إليك
وارتعشتْ حُبَيبات اللمى،
انْسكبي اهتياجاً،
أشرعي الخفق الدفين...
المرجةُ الخضراءُ
وداعةً، تلظّى،
نشوةً وترنُّما!

عِديني.. إن رنوتُ إليكِ،
أوليني السكينة،
مرّغي الأحداقَ
بالموار من غسقكْ!
أقيلي وصليَ المسفوح
قرباناً على وَهجِكْ!
تَصَبّيني زلالَ روىً،
غَنيتُ بدافق الحسراتِ
من فرط الهجير..
اختالَ فيّ الشجْوُ
برّحني اندلاعٌ من صباكِ الغضّ
ضُمّيني إلى سَعَفِكْ!

دعيني.. الروحُ قد بلغتْ
مراقي الوجدِ،
وانطرحتْ على العَتَباتِ
تنتظر الولوجْ!
هلمي نخترقْ حُجباً
فما يُجدي انتظارٌ،
مجْدنا أن نهتكَ الأسرارَ
نفتضَّ الختامْ!
هلمي نحترقْ مدداً
نُرقْ أكبادَنا رغداً
ونبدئُ خلْقنَا وَفْقاً لما نهوى
فما عُجْبٌ يفوق ولادةً
من صرصر الإعصارِ
يَعصفُ بالضلوعْ!!

على وَقْع احتضاري
خلف مئذنة الأفولْ،
عبرتِ شواطئَ الأعرافِ
هدهدتِ الطلولْ
صحوتُ على تَثني الموجِ
يَصْدُر عن رُوائي.

وسْطَ أحضان الذهولْ
بصُرتُ بنَفْسيَ
انبلجتْ جُماناً
بين عينيْ
مَن روتْ بشفاهها
سِفْرَ انبعاثي...
أوقدتْ نار الفصولْ!!

مهمّة في يوم العطلة

تأليف: ساكي مونرو*
ترجمة: سنيه سلمان

دخل كينيليم جيرتن قاعة الطعام في فندق غولدن غالوين. كانت تقريبا كل الأماكن مشغولة فهذه ساعة الذروة، كان الازدحام شديداً لدرجة أن الطاولات كانت تلامس بعضها بسبب إحضار طاولات إضافيه لاستيعاب الازدحام، أما الأماكن الخالية من الأرضية فقد سمح للقادمين الذين وصلوا متأخرين بالوقوف فيها. حالفه الحظ واصطحبه النادل إلى المكان الوحيد المتوفر. جلس وقد صاحبه الشعور بعدم الارتياح لأن كل العيون تقريباً في الصالة كانت تركز عليه رغم أنه شاب بمظهر عادي وملابس لا تلفت النظر. ولم يستطع أن يتخلص من الشعور بأنه محط أنظار العامة وكأنه شخصية معروفة.

طلب غداءه وكان لا مفر من جلوسه منتظراً ومدققاً في مزهرية مليئة بالأزهار وضعت على الطاولة. ولفت نظره أن الأزهار كانت من نفس الفصيلة وهذا الفضول اختلقه بنفسه ليدعي المعرفة. ورغم ذلك شعر برغبة حقيقية في البحث في أمر تلك الزهور، فما كان منه إلا أن سأل النادل الذي كان واقفا على أهبة الاستعداد ليزيل أي غموض متعلق بقائمة وأصناف الطعام المتوافرة ومكوناتها ولكنه كان يجهل تماما اسم تلك الزهور: ما اسم هذه الزهرة، هل تعرف؟ فجاءه صوت من خلفه: اسمها آمي سيلفستر بارتنجلون؟.

كان مصدر الصوت وجه جميل لشابة أنيقة تجلس على الطاولة الملاصقه تقريبا لطاولة جيرتن. شكرها بسرعة وقال عدة أشياء غير واضحه أو مترابطة عن الأزهار.

أضافت السيدة: إنه لشيء غريب حقاً، فأنا قادرة على إخبارك بأسماء تلك الزهور دون عناء تفكير ولكني غير قادرة على إخبارك باسمي إن سألتني. الحقيقة أن جيرتن لم يكلف نفسه ولم يخطر بباله أن يسأل عن اسم السيدة ولكنه وجد نفسه مجبرا على قول أي كلمات مؤدبة توحي برغبته في سؤالها.

أجابت: أجل، أعاني نوعاً من الفقدان الجزئي للذاكرة؛ لقد كنت قادمة من فيكتوريا إلى هنا بالقطار كما هو واضح بالتذكرة، أحمل بعض الجنيهات، ولكني لا أحمل أي بطاقات تعريف أو أية أوراق تخبرني من أكون. الشيء الوحيد الذي بالكاد أستطيع تذكره هو أنني السيدة.... يرتبط اسمها بشخص ما. ولكن لا يوجد في ذهني سوى الفراغ وكأنه صفحة بيضاء.

سألها جيرتن: أليس لديك أية حقائب أو أمتعة؟؟

فأجابت: هذا الذي لم أستطع معرفته. أعرف اسم هذا الفندق وبذلت جهدي لبلوغه وعندما سألني السائق الذي أحضرني من المحطة إلى هنا عن حقائبي اخترعت من ذاكرتي حقيبة وسلة، فأنا دائماً أستطيع التظاهر بأنني فقدتها، فقد أخبرته بأن أمتعتي كتب عليها اسم سميث، فراح يبحث بين أكوام الحقائب عن حقيبة وسلة باسم السيدة كيستريل سميث فأخذتها. في الحقيقة لا أستطيع أن أعرف ماذا فعلت أيضاً، لم يقل جيرتن شيئاً ولكنه تساءل: ما سيفعل المالك الحقيقي لتلك الأمتعة؟!

فقالت: طبعاً طبعاً، إنه شيء فظيع أن أصل الفندق تحت اسم السيدة كيستريل سميث، ولكن الأفظع أن أصل الفندق بلا حقائب أو أمتعة. على كل الأحوال أنا بطبيعتي لا أحب أن أسبب المشاكل أو المضايقات.

انتابت جيرتن عدة تخيلات لرجال الشرطه يأتون ويضايقون ويلاحقون السيدة سميث، ولكنه لم يفصح أو يعبر عن تخيلاته بكلمات صريحة، فتابعت السيدة قصتها: في الحقيقه لا يفتح أيٌّ من مفاتيحي هذه الحقائب، فأخبرت عاملاً في الفندق أنني أضعت مفاتيحي جميعها، فقام هذا العامل بفتحها بالقوة، صحيح أن السيده تستخدم أدوات الزينه وأدوات العناية الشخصية من نوعية عادية، وليست بتلك النوعية المميزه إلا أنها أفضل من لا شيء.

سألها جيرتن: إن كنت متأكدة أن لك لقبا فلماذا لا تبحثين في قائمة أسماء الشخصيات المهمة حالاً؟

أجابت: لقد حاولت ذلك فعلاً وحصلت على قائمة مريعة من الأسماء! يبدو أن أي شخص يفقد هويته، حتى لو كان ضابطاً في الجيش، من الصعوبة أن يجدوا هويته حتى لو تفحصوا الأسماء لعدة شهور. لقد لجأت إلى حيلة أخرى وهي أنني حاولت أن أجد أيا من هذه الشخصيات هي ليست أنا وذلك بعدة أساليب. إن ذلك قد يضيق المدى الذي أبحث فيه، لربما تكون قد لاحظت أنني تناولت على الغداء نوعاً فاخراً من الروبيان المستورد. لكن جيرتن لم يكن ليلاحظ شيئاً كهذا، فتابعت قائلة: إنه نوع من التبذير فهو أغلى طبق في القائمة ولكنه على أية حال يظهر أنني لست السيدة ستاربنج التي لم يسبق لها أن لمست قشرة من الأسماك. كما أنني لست السيدة المسكينة بادلشرب التي تعاني من مشاكل هضمية، فلو كنت أنا هي لكنت قضيت نحبي الآن بعد هذه الوجبة التي



تسبب لها الآلام، ومحاولة إيجاد هويتي الأصلية سوف تصل إلى الشرطة والمحققين وهذه الفئة من الناس. أما السيدة كنووفورد فلا تعرف نوعا واحدا من الأزهار بالإضافة إلى أنها تكره الرجال، وبالتالي هي لن تتحدث إلى أي منهم. أما السيدة موسهيلتون فهي تغازل أيّ رجل تراه، أنا لم أقم بمغازلتك، أليس كذلك؟ فأكد لها فورا على إجابتها. فتابعت: بهذه الطريقه قد أسقطنا أربع سيدات من القائمة.

أجاب جيرتن: بالمزيد من العمل بهذه الطريقة سوف نسقط كل الأسماء باستثناء واحد. فقالت: أجل ولكن طبعاً خلال البحث سوف آخذ عامل السن بالحسبان فأستثني السيدات اللاتي لهن أبناء وأحفاد أو اللاتي لم يعدن ينتظرن مزيدا من الاحتفالات بأعياد ميلادهن، سوف أبحث فقط أمر السيدات القريبات من عمري، سأخبرك الآن كيف تستطيع مساعدتي في ذلك بعد ظهر اليوم، أرجو أن تذهب إلى منطقة المدخنين وتبحث في قوائم الأسماء وحاول أن تجد إن كانت هذه القوائم تحوي صورة لي لوحدي أو مع طفل، إن هذا لن يأخذ من وقتك أكثر من عشر دقائق، ثم أرجو أن نلتقي في البهو ساعة الشاي، أشكرك من أعماق قلبي.

إن هذا المجهول أثر في جيرتن وألح عليه أن يبحث عن هوية المرأة فيزيل هذا الغموض. قام ومضى مغادراً، وعندها وقفت وقالت: هل لاحظت أنني أعطيت النادل بقشيشا؟ بذلك نستطيع أن نسقط اسم السيدة أولويت من قائمتنا!

عند الساعة الخامسة توجه جيرتن إلى بهو الفندق بعد أن قضى ربع ساعة من العمل غير المثمر في غرفة المدخنين باحثا عن الرفيقة الجديدة التي كانت تجلس بانتظاره إلى إحدى الطاولات الصغيرة وبجانبها نادلٌ يحوم ينتظر أية أوامر.

وعندما وصل جيرتن بادرته بالسؤال: تريد شاياً هنديا أم صينياً؟ فأجاب: صينياً رجاء وبدون أية إضافات، وتابع: هل توصلت إلى نتيجة؟ فقالت: فقط معلومات تنفي أنني السيدة بيفنال التي كانت تكره المقامرة، ولكني أنا راهنت على حصانٍ في السباق. فسألها: وهل فاز الحصان؟ فأجابت: لا، بل كان في المرتبة الرابعة. كم هو مزعج ومستفز! المهم أنني لست السيدة بيفنال.

فقال جيرتن معلقاً: يبدو أن المعلومات التي توصلت إليها ليست بتلك الغزارة بل ضئيلة ومكلفة.

قالت المرأة التي تبحث عن هوية: حسناً، إن الغداء الذي تناولته كان غاليا جداً.وكان علي أن أدفع بقشيشاً للولد الذي كسر أقفال حقائب السيدة سميث. عندي إحساس أنني انتمي إلى نادي بايفوت، سأعود إلى المدينة وأذهب إلى النادي أدخل القاعة وأسأل الموظف هناك إن كان لي بحوزته أية رسائل أو مكالمات تلفونية. فمؤكد أنه يعرف وجوه كافة الأعضاء وبذلك سوف نحل المشكلة.وعندها سأقول له: أنت طبعاً تعرفني؟! عندها سأحل هذا اللغز.

تبدو الفكرة وكأنها فكرة..... لا بد...، هكذا علق جيرتن فقالت عندما لمحت أنه يستشعر المغامرة: طبعاً هناك أجرة عودتي إلى المدينة وفاتورتي هنا وأجرة العربات، لو أقرضتني ثلاث جنيهات ستمنحني الارتياح وسأكون ممتنة جداً، أما بالنسبة للحقائب والأمتعه فلا أريد أن تكون عارا يلازمني إلى الأبد، اقتراحي هو أن أطلب إنزالها هنا في البهو ثم تقف أنت بجوارها، وأثناء تظاهري بكتابة رسالة أتسلل خارجةً إلى المحطة. ثم تتسلل أنت إلى غرفة التدخين وبعد ذلك ليفعلوا ما يحلو لهم بتلك الأشياء. غالبا سيتم الإعلان عن تلك الامتعة ويأتي صاحبها ويأخذها.

أذعن جيرتن لرغبتها بالقيام بتلك المغامرة وتظاهر أنه يقف يحرس الأمتعة إلى أن تسللت صاحبتها المزيفة خارجة من الفندق. لكن تسللها ومغادرتها لم تكن غير ملحوظة كما أملت فقد كان رجلان يمشيان وعندما مرا على جيرتن قال أحدهما للآخر: هل رأيت تلك السيدة الطويلة التي ترتدي الرمادي والتي خرجت حالاً؟؟ إنها السيدة.... ثم لم يسمع الهوية المحيرة.

كان باستطاعته أن يركض خلف الرجل الغريب ويسأله: السيدة من؟ يسأل عابر السبيل! إنه يبدو شيئاً ملائماً لأنه كان يحرس أمتعتها. ثم لاحظ الرجل صاحب المعلومة يعود ماشياً فاستجمع قواه ووقف كمن أعد كميناً وقال: أعتقد أنني سمعتك تقول أنك تعرف السيدة التي غادرت تواً، تلك السيدة طويلة القامة بحلة رمادية، هل تعذرني وتخبرني عن اسمها؟ لقد تحدثت معها لمدة تزيد على النصف ساعة وهي تعرفني وتعرف كل الناس الذين يعرفونني، لذلك أعتقد أنني عرفتها أو التقيتها من قبل ولكنني عاجز أن أناديها بأي اسم، فهل تستطيع....؟

فأجاب الرجل: إنها السيدة ستروبي.

تساءل جيرتن: السيدة؟

فأجابه الرجل: إنها السيدة البطلة في رياضة الجولف في مدينتي. وهي ذات سمعة ممتازة ولها قيمة ومكانة عالية في المجتمع ولكنها أسيرة عادة رهيبة، فهي تفقد ذاكرتها بين فترة وأخرى وتحاول أن تخترع كل الأشياء لتصلح الوضع.إنها عدوانية متوحشة إذا أشرت إلى حالتها بعد أن تعود لها الذاكرة. أتمنى لك يوماً سعيداً يا سيدي.

مضى الغريب في طريقه، ولكن قبل أن يتمكن جيرتن من استيعاب ما قاله الرجل وجد أن كل الناس يركزون انتباههم على سيدة غاضبة عابسة وتصب غضبها على شكل تساؤلات لموظفي الفندق.

أما ما قالته: «هل أحضرت بعض الأمتعة والحقائب من المحطة إلى هنا عن طريق الخطأ؟ حقيبة ملابس وسلة باسم السيدة كيستريل سميث؟ أنا رأيتها توضع بالعربة في فيكتوريا، لا يمكن أن تكون وصلت إلى أي مكان آخر لقد رأيتها هنا الآن وتم العبث بأقفالها!».

لم يستطع جيرتن سماع المزيد فدخل الحمام التركي ومكث هناك لبضع ساعات.

* كاتب معاصر من بورما

القصيدة لا تخون

جميل محمود عبدالرحمن

القصيدةُ تختارُ وقتَ تفجّرِها في دمي...

تتصادمُ أَنْفَاسُها بالسحابِ البهيّ

فَتُسْقِطُ أَمْطَارَهُ فوق جَدْبِ لِساني وعَبْرَ فمي..

وتُراوِدُها الغِيْدُ عن حسنها الملحمي

فلماذا تُسائل عَيْنا الجميلة

عن أيِّ أفقٍ يَخُبُّ جَوادُ الخيالِ على

كَسْتِنَاءِ الفضاء به...

صوب أحلى عناقيدِ كَرْمِ الرَّبَابِ

وعند خمائلِ نَرْجِسِه النيِّرة...؟!

ولمن لَمْلَمَ القلبُ حَبَّ العقيقِ وفُصّ الزُّمردِ

من ضفائرِ شَعْرِ الشموس.. يرصّعُ خاتمَ عرشِ

الفؤادِ

لأصبعِ سيدةٍ فاتنة...؟!

ولمن يتآلفُ عِقْدٌ من الماسِ

من دارةِ البدرِ

حين تنامُ على خِدْرِها باترة..؟!

المليحةُ يَحْمرُّ في وجنتيها الفضولُ

كما يضحكُ الضوء في شفة.. السوسنة..

ما تزال تُسائلني مقلتاها .. بألوان لهفتها

الفائرة...

والقصيدةُ تشبهها...

هل تُرى أَدْرَكَتْ والشكوكُ تُساورها

قَدْرَ هذا التطابق؟!

القصيدةُ تحمل أقباسَ هذا المحيا

ولونَ العيون الكحيلة

وائتلاقَ مرايا المُقل..

والبهاءَ الذي.. تتخطّرُ فيه الثُّريّا

والشذى الأنثويّ الجميل...

والورودَ التي تتسابقُ... نحو اكتمالاتِها

لتشابه فُسْتُقَةً... في استدارةِ ثغرك...

يا حبيبةُ... كلُّ السطور تدلُّ عليك... وتدنو إليك

تُلامسُ أنوارَ جِيْدِك، تَنْهيدَ صدرك...

لا تجرحيني بشوكِ السؤالِ... ونَصْلِ الشكوك...

إنّ إلهام عينيك... يشعلني

ثمّ يخرجني من رماد مواتي..

والقصيدةُ طيرُ البراءة،

أفق الوضاءة....

انعتاقةُ شدو.. لنايِّ الفجاءة...

وانخطافةُ قلبٍ أمامَ طيوفٍ... لأفكارِ بِكْرٍ

تلبّسن سَمْتَ البنات...

يا حبيبةُ.... إنّ سِحْراً رماني بعينيك،

ما زالَ يَجْمَعُني من شتاتي...

فكيف تخونُ ... القصيدةُ

فَجْرَ الحياة....

صاحبة الجلالة

صلاح الدين الـغزال

برغم ترنح الأنواء
كانت في ملاذ الخوف تـأتلق
وكنا الداء
جئناها نجر الـهول
خلف متاهنا
والزهر يصرخ
والمدى المأزوم
يـهتف: لا
وأظلمت الدروب
على بصيرتنا
فخانت شمسُنا الأفياء
تِهنا عن سبيل اللمس
كان صراخها يعلو
ولكن أذني الصماء
قد غضت كعادتها
فكان الموت حداً فاصلاً
ما بين روحينا
مضت لكنها أبقت
فؤاداً محبطاً
تركت على أحداقنا
حزناً غزيراً
واعتلت
بـالرغم من حرص عليها
صهوةَ الآلام
وولت بعدما أذكت
وراء عُبابنا ذكرى
ستتبع خطونا
لتؤجج النيران في أحشائنا
لا أزر يسعف عزمها
أو ماء
يخمد حرها المنبث
في الأرجاء

عثروا عليه ممزقاً

علي التاجر

وجـدوه مطحوناً تحت الجنـازير الفولاذية الصدئة لدبّابة وطئته بخيلاء عارم، مثل أي شيء يعثر بطريقها، ثمّ تمضي من غير اكتراث. ظلت نظارته السميكة المقعرة ومعطفه الكحلي، شهوداً عليه، وبطاقةٌ يحملها في محفظته الفارغة. أمـا ملامحهُ فقد التصقت بالقار الملطخ بدمه وغربته، فضاعَ وجههُ ولم يبقَ له من أثرٍ، إلا في الصورِ الرمادية.

بين أشلائه المتناثرة، ظلت أصابعه ممسكةً برسالة مغبرة، قبض عليها كما يبدو بكل قوته ليذودَ عنها الموت الذي رآهُ يندسّ في جسده حينَ أحسّ ببدنهُ الهزيل يتفجر تحت السلاسل القاسية.

هذه بقاياه التي خلّفها بعد أن سُحقَ بالإسفلت، ولحمه الذي تفرق في كلّ الأنحاء، وظلّ يسفح دماً ناصعاً، سحّ بالذكريات لموطنٍ بعيد، وسالَ كما سالت سني عمره، التي شربتها الغربة والمنفى الموحش، ولأنهم يعرفونَ رائحته التي يشمّ كلٌ منهم فيها رائحة ريفه وقريته النائية، عرفـوه، انتشلوا أوصـالـه، بجأشٍ غلظَ كما تغلظ الأغصان الرخوة، حينَ تدافعها الريح، فقد أجبرتهم الحياة على اقتحام الموت وهو يقهرهم على وداع الأقربين، فوطنوا أفئدتهم على حملِ رفيقهم أعظماً ومزقاً من لحم، ضنت عليها الدنيا بمطعمٍ ومشرب.

ذهبوا للغرفة التي كان يقطنها في منزلٍ متهالك اشتركَ في سدادِ إيجاره مع آخرين يسكنون بقية غرفه، في المدخل رأوا رجلاً عاد للتوّ من عمل مضنٍ وهـوَ يمسح العرق عن جبينه، فسألوه عن غرفةِ صاحبهم، أشارَ لبابٍ خشبيٍّ مهترئ، فتحوه ودخلوا الغرفة التي وجدوها ضيقةً كالزنازين المعتمة، رائحة الرطوبة تملؤها بسبب الشقوق التي ينسرب منها المطر، حتى الجدرانُ ضنت عليه بنافذةٍ يفتحها كل صباحٍ ليذرفَ أشعاره وأغانيه ودموعه، وهو يأخذُ نفساً بعمقِ جراحه، ويمطُّ ذراعيه ثمّ يروحُ في حلمٍ خافت.

أشعَل أحدهـم قدّاحـة سجائره، ليتبين زرّ المصباح الكهربائي، ضغطه، وانتظروا فلم يروا نوراً:

أوه .. لا توجد كهرباء؟

الآن فهموا لماذا كان صاحبهم يذوبُ خجلاً حين يلزمه أن يستضيف أحداً في غرفته، ولذلك انقطعَ مدةً طويلةً عن مجالسة أيّ أحد. كانوا يرونهُ مـرةً يبيعُ الجرائد على المـارة، ومرةً يفركُ أحذية العابرينَ بأجرٍ زهيد، أو يقتعد الأرصفة بحثاً عن عملٍ يسدُّ رمقهُ، ويدرأ عنه العوز، وكلمّا مرّوا به كان يغمزُ بعينيه اللتين تلوحان من وراء النظارات القديمة صغيرتين مثلَ حبات الأرز فيضحكُ ويقهقه ببراءةِ طفلٍ وديع، ويمضي راجياً العابرينَ شراءَ ما لديه من الجرائد.

****

ببأسِ جندي يافع، يمتلك جسارة الوقوف على جسد صاحبه الذي مزقته طلقة أو شظيةٌ خائنة، شدوا قاماتهم وألحدوه في حفرةٍ ضيقة، حيوهُ وودّعوهُ بأدمعٍ أرطبت قبره، القبرُ الذي دفعوا ثمنه بدينٍ تقاسموه بعدما أخبروهم بأن الغرباء لا يدفنون من غيرِ ثمنٍ في بطنِ هذه الأرض. في قلوبهم استعرت حسراتٌ وآهات:

هل يجبُ أن ندخر مبلغاً لشراء قبورنا؟

الموتى يرحلون كما جـاؤوا، تكفيهم خرقةٌ صفراء يلفّهم بها أهلوهم، ولكنّ البعضَ لا يجد من يلحده، وفي وطنهم يلفون شاهد القبر بأعز ثوب يلبسه المتوفى، ويصبون على قبره ماء الورد ويغرسون في طينه الرطيب أعواد الريحان والمشموم، ينوحون عليه ويهدونه باقات من آيات الله ويضرعون إليه في أن يتقبله ويسكنه الفردوس. وكعاداتهم، لفوا شاهد قبرهِ بقميصه وأتى أحدهم بقطعة حديدية مسننة وحفر فوق الشاهد اسمه وموطنه وتاريخ وفاته، ثم صبّ في النقشِ طلاءً أسود، حتى يتشربه النقشُ فتحفظ ما كتبه، وقد ذيلَ كلّ ذلكَ بكلمةٍ بالغ في التفنن فيها:

– «الفاتحة لغريبٍ ظلّ يحنُّ لوطنه».

أجهشوا جميعهم، تذكروا كيفَ سيغدو قبر صاحبهم عندما لا يأتي أهلوه فيرشوا ماء الوردِ على تربته، ويفرشَوا ريحانةً أو مشمومةً خضراء، علامةً على وجودِ قلبٍ لا يزالَ يخفق باسمه وذكراه. جُلّ ما يعرفونَه أن أباه ماتَ وهو طفلٌ في الرابعة، وأنّ لديه أختاً وحيدةً، وأمـهُ التي عميتْ واسـودّتْ عيناها بعد أن هطل ماءٌ غليظٌ جعلها تعثرُ في مشيها وتخبطُ الجدران، ثمّ باغتها الموتُ عندما سقطتْ في حفرةٍ عميقةٍ قرب دارهم.

هذا الخبرُ وصله عندما اتصل بأختهِ الوحيدةِ، فلامتهُ على جفائه. ردّ عليها باكياً:

لا تلوميني!، ليس لدي شيء، وليس بمقدوري العودة، فأنت تعرفين الحال؟

كانت أمه تحمل أمنيتها الوحيدةَ وتقتعدُ ركن الغرفة على حصيرٍ خوصيٍّ، بعد أن انطفأت عيناها، وتمني النفس بعودة ابنها الذي أكلته المنافي لتدفنه في صدرها، ثمّ تفتح ذراعيها للموتِ وتعانقه، ولكنّ الموتَ أسرعُ في خطف أي روحٍ، هادنته أو عاندته.




ليلُ المنفى أوحشُ من ظلمة القبر، لصوصٌ وعاهراتٌ وخطواتٌ تائهة، إنهُ حفرةٌ يردمُ فيها الغرباءُ رائحتهم وذكرياتهم ولا يجدون أمامهم غير الشوارع والأرصفة العارية، تصيخُ لهم السمع، ولا تتنكر لقصائدهم، وتشاركهم حزناً أكبرَ من حيزها.

بعد أن أقفلَ الهاتف مع أخته، خرجَ للشارع كالتائه في بحرٍ لُجّيّ، رأى القمر الذي أكلَ نصفهُ الليل ومصابيح الشوارع التي انطفأت وأغرقت الشوارعَ في حُلكةٍ رهيبةٍ سوى نوافذ تدسّ ضوء مصابيحها وتسكبها في الطرقات لتدل العابرين. لم يجد منديلاً يمسح به دموعه، ولا كتفاً يلقي برأسه عليه، ويغمد فيه أوجاعه، ظلّ يعبرُ الشوارعَ راكضاً، ويقفُ أحياناً ليرفع رأسه للسماء ويصرخُ:

أماه سامحيني .. أرجوكِ سامحيني!!.

لم يلتفت إليه أحدٌ غير بعض المارة الذينَ مطوا أكتافهم وحواجبهم في استغراب. ظلّ يركضُ وصورةُ أمه تتلون في السماء الحالكة وهي تتشح بخمارٍ أبيض صاف كأجنحة الحمام، ثمّ يراها تهزّ رأسها عاتبةً، وتنبت دمعتين على أهدابها وتختفي، فيذرف أعذاره، وينادي في السماء كالمجنون:

أماه سامحيني ... صدقيني، ليس باليد حيلة !

عندما حطت أقدامه في غرفته الباردة، أخرجَ دفتراً قديماً اشتراه منذ زمن ليكتب فيه رسائله وخواطره، كانت أطرافهُ ترتجف ولسانه كلّ عن ملاحقة الأحرف الشاردة. عزمَ أن يكتب رسالةً لأخته، يبث فيها حزنه ويرتجي العذر منها ومن أمه الراحلة، فإذا طلع الصباحُ يذهب للبريد ويرسلها على وجه السرعة.

مرغ رأسه في الأوراق، وأمسك بالجدار المتهتك وظلّ ينشجُ طويلاً، ثمّ إذا استعاد وجه أمه بخمارها الأبيض النقي، انتشل الدفتر وأجرى قلمه على الأسطر الباهتة:

أختي الحبيبة...

لم يوجعني المنفى ولا الغربة كما أوجعني فراقكم الصعب، كنتُ أمني النفس بالعودة، لأغسلَ جراحَ القلب وأنا أمد يديّ وذراعيّ لأعانقكن.

أمي الحبيبة، آه !... أراها في سماء المنفى تطلع بخمارٍ أبيض وتذرف دمعتي عتابٍ بحقي، ثمّ تروح، لا أحتمل هذا الألم، صدقيني! قمتُ أركضُ في الطرقات، أريد أن أدفن رأسي في حجرها، أنْ تذود عني مارد الزمن الذي قذفني في هذه اللجة المخيفة، أريدُ أن أبكي على كتفيها حتى تجف الدموع ويضرعَ القلب، ولكنها رحلتْ قبلَ أنْ تحقق أمنيتها التي ظلت تركضُ وراءها، حتى سقطت في تلك الحفرة التي كان يكمن فيها الموت.

أختي الحبيبة..

لو كان باليد حيلةٌ لما بقيت هنا، منذ سنتين وأنا أعيش على ضوءِ شمعةٍ يتيمةٍ تؤنس ظلمةَ غرفتي الصغيرة، صرتُ لا أقدر على دفع مصروفات الكهرباء، وبقيت مهدداً أن أرمى بلا رأفة في شوارعهم المرعبة، أما عينايَ فقد غارتا وأظلمتا ولم تعد تنفع معهما العدسات مهما تقعرت.

أحياناً أخبط الجدران كالأعمى، وأحياناً أدعو أحدهم ليدلني على الطريق إن كان في قلبه فتاتُ رأفةٍ لم تدنسها الحياة.

أختي الحبيبة...

اغفري لي، وقولي لأمي وهي تحتفر قبرها أن تغفر لي وتسامحني، ولا تنسي أن تضعي ياسمينةً على قبرها باسم أخيكِ البعيد.

إلى لقاء قريب

أخوكِ المقصر.

....

طلعَ الصباح وهو يسند رأسه على الجدار وأدمعهُ تتهاطلُ كالمطر الذي أغرقَ الشوارع بالخارج، لبسَ معطفه الكحلي قاصداً مكتب البريد القريب. كان لا بدّ أن يعبر الشارعَ لكي يصلَ إلى المكتب الذي خفقَ قلبه عندما لمحه وقد خيلت له أخته وهي تمسكُ برسالته فتشمها وتقرؤها ولا تجدُ غير أن تسامحهُ وتغفر له.

ظلتْ عيناهُ تذرفان وجعاً طويلاً، تيبس في مفاصله، ولم تلينه غيرُ هذه الفاجعة، فأسمعَ الأرصفة والعابرين نشيجه وهو يرى أمه بين الغيم المتراكم تطلعُ في خمارٍ أبيض نقي وفوق محاجرها تنز دموعها الشفافة ثمّ تختفي. كان يصرخ:

أماه سامحيني .. أرجوكِ سامحيني!.

تلاطم البحر المجنون في داخله، فاتشحت عيناه بضبابٍ كثيف أجبره أن يتكئ على السور القريب، لم يعد يرى شيئاً غير بوابة مكتب البريد والحارس الذي ينتصب في الجهة المقابلة، ألحت عليه ذكرياتهُ أن يعبر الشارع بأي ثمنٍ ليوصل الرسالة، فطلبَ من عدد من العابرين أن يعينوه، فلم يعره أحدٌ سمعاً، وقابلوه بمطّ شفاههم، ظانين أنه في حالةٍ من الهذيان.

عندما يئسَ منهم، شد قامته عازماً على عبور الشارع، غير حائد عن وجهته، حطّ بقدميه على الطريق ودفعَ جسده للأمام وساقيه، ظلّ المكتبُ يبعدُ عنه أكثرَ فأكثر، ويحجبهُ عنه ضبابٌ ودخانٌ كثيفٌ حتى زاغ بصره ولم يعد يرى ذلك المبنى، بقيَ يصيح:

أماه سامحيني .. سامحيني!.

كوّم أصابعه، وأمسكَ رسالته التي لم تصدح بكلماتها غير خرس السلاسل والجنازير القاسية، التي سحبتهُ عنوةً ليكونَ وشماً أحمراً على صدرِ الحياة !.



محمود محمد الدالي: قصائد الشاعر

القصيدة الأولى

بَوْحٌ بِرائِحَةِ المَطرِ

ثملَ المساءُ بنَشْوَةِ الأكْوابِ
والليلُ بلّلَ بالعبيرِ إهابي
والذكرياتُ على الضفافِ سَنَابل
جَذْلى تُرَتّلُ سُورَةَ الأحبابِ
من ياسمينِ الشّامِ في ظِلّ السَنَا
من لثغةِ العُصْفورِ عندَ البابِ
عطّرْتُ بالألقِ المُنَمْنَمِ راحَتي
وسقيتُ نَهرَ الحُبِّ عذبَ شرابي
وعلى شِغافِ القلبِ أشْرقَ وجهُهَا
فهمى رذاذُ النورِ من أهدابي
أرسلتُ للغيمِ الأسيرِ حَمَائمي
فسرى الغمامُ الحرُّ في أسرابي
مطراً يُهدْهِدُ كَالمساءِ عيونَهَا
لتَشُمّ منْهُ رسائلَ الغُيّابِ
أطربْتُ ساجعةَ الغصونِ ولم تزلْ
سَكْرى تُخربشُ بالرّمالِ سرابي
قالتْ: رأيتكَ كالمَسيحِ معلّقاً
فأجبتُ: وهمٌ ما رأيت وما بي
أنا في بحارِ البوحِ أَسْرِجُ موجةً
والنّخْلُ والزّيْتونُ من رُكّابي
بالحبِّ ضمّختُ الرّمالَ بأدمعي
وكسوتُ عري سهوبِها جلبابي
بالزّرْكَشَاتِ الخضْرِ حكتُ رِداءَهَا
وعزفْتُ لحنَ شُجوبِها بربابي
غنيّتَ يا وترَ الرّبابِ مَوَاجعي
نغماً تناثرَ من صَدى زِرْيَابِ
حيرانُ تَحْجُبني الظنونُ عن الرّؤى
وكشفتُ من سُجُفِ الظّلامِ حجَابي
لمْ أُغلقِ الأبوابَ تلكَ مدائني
فَتَحَتْ لنورِ الفجرِ ألفَ كتابِ
وسألتُ عن ليلايَ كلّ مَليحةٍ
فسمعتُهنّ وعدتُ دون جوابِ
ما زالَ يخدعُني السرابُ بظلّها
ونميرها المنسابُ في أعصابي
زمزمْتُ بالحُلمِ المُجَنّحِ ماءَهَا
فتدفّقَتْ نهراً من الجُلاّبِ
كالنفحةِ البكْرِ استفاقتْ من دمي
بنتُ النجومِ نديّةُ الأطيابِ
دمعي على ثوبِ الأميرةِ مُورقٌ
ودنَانُها سُفحتْ على أثوابي
ويلذُ لي ألمي الشفيفُ بقربِها
متلبّساً بعبيرِها المنسابِ
حاولتُ إنكاراً فجاءَ شُهودُهَا
بالفلّ والنسرينِ والعنّابِ
أسلمتُ للشوقِ المعتّقِ مُهجتي
ومزجْتُ من ألقِ الرؤى أنخابي

القصيدة الثانية

لَهِيبٌ مِنْ وَرقِ البَنَفْسَجِ

يَنَامُ البَنفْسَجُ بَيْنَ الدمُوعِ وَبَيْني
فيرْسُو عَلى شَاطِئ الحُبِّ شِعْرِي
أكاليلَ بَوْحٍ وَسِرْبَ سنونو يُرتّلُ عِشْقِي
تَسَابيحَ مَاءْ
يُدَاعِبُ بالرِّيشِ عُرْيَ السّرَاب
وَتَدْنُو القصيدَةُ مَوْجَةَ عِطرٍ عَلى عَرْشِ
قَلبي
وَتَسْعَى الحُرُوفُ حُفَاةً عُرَاةً تطوفُ
وَتسَجُدُ مثلَ كَواكبِ يُوسُفَ تَرْكَعُ بَيْنَ يَدَيْك
وَبَيْنَ البَنَفْسَجِ وَلْهَى مُعَمّدَةً بالغيَابْ
وتطْوي مَدَاءاتِ عُمْرٍ تَنَاهَى
عَلى ألفِ شِعْرٍ وَشِعْر
هُنَاكَ تَجَلّى لَهَا سَادِنُ القلبِ مَاء
عَلى سحْرِهَا قدْ تَشَظّتْ مَرَايا الدموعِ
ونَاحَتْ عَليْهَا السّمَاءْ

***

هُنَا بَيْنَ بَوْحِ السّرَابِ وبَيْنَ المَدَى
تُطَرّزُ أهْدَابُ عَيْنِ القصيدَةِ
مِنْديلَ عِشْقٍ وكُحْلٍ تُبلّلُ بالدّمْعِ رَجْعَ
الصّدى
وطاقاتِ وَرْدٍ مُكلّلة بالمَسَاءْ
تَمرّينَ بَيْنَ العبيرِ وبينَ الوَرِيدِ
مَسَافَة عِطْرٍ وَدُنْيَا اشْتِياقْ
تُنَدّينَ رُوحي رَذاذاً شَهِيًا
إذا قشّرَتْ لي أصَابِعُك البُرْتُقالْ
فَكيفَ اسْتَحَالتْ يَدَاكِ شتَاءً
تُمشّطُ شِعْري كسِرْبِ ظِبَاءْ
وتَرْعَى برَغْمِ الظّلامِ عُيُوني
وتُعفي أغاني وَدَاعِك ليْلاً طويلا
على شاطئِ الحلمِ يُزْهِرُ بَيْنَ شِفَاهي
السُؤَالُ
لِمَاذا؟ وَكَيْفَ؟ أيأتي نَهَارٌ
يُبعْثِرُ عُمري عليهَا زُهورا؟
وأسْكَرُ إمّا شَعَرْتُ بأنّ القصيدَ سَيَبْقى أميرا
لأقطفَ مِنْ راحتَيْكِ لِعُمْري صَباحاً أخيرا
وأصحو إذا ما وقفتُ على بُعدِ جُرحٍ وَنَزْفِ
أرتّقُ حُزْنَ النّخيلِ الموشّى ببوْحِ الفُرَاتِ
وَأسْرَابَ دَمْعٍ تتيهُ حَيَارَى وسِرْبَ حَمَام
هُنَاكَ سَنُلقي عَلى نَهْرِ دجْلة منّا السّلام
عَلى بُعْدِ قَهْرٍ وَقصْفٍ تَدُوقُ القصيدَةُ مِنْ
كِبْرِيَاءِ النّسُورِ
وَنَزْفِ المآذنِ حيثُ يُعطّرُ ليمونُ يافا
بطفلٍ تعوّد قهرَ الحياة
هُنَا يَسْتَفيقُ البَنَفْسَجُ منْ نَوْمِ عَامٍ وَألفٍ
يرتّلُ بالطُّهرِ زَيْتُونَةً منْ دِمَاء
أقامتْ تُصَلّي عَلَيْهَا الخيامُ
لأبْقى وَحِيداً أغَازِلُ ظِلّ القَصيدَةِ
بالياسَمين
إذا غَابَ عنْ مَسْرَحِ البَوْحِ سِحْرُ الكَلام

الرفيقان

بقلم: مارتن آرم سترونغ
ترجمة: حسين سعيد طه

كان القطار يحتاج نحو ثلاثة أرباع الساعة كي يبلغ محطته وهو يسير بسرعة ٦٠ ميل في الساعة، عندما نهض السيد (هاربي ريبستون)، وهو رجل أعمال ناجح، ومن نافذة القطار ألقى بحقيبته. جليسه الوحيدة في هذه العربة رجل نحيل.. السيد (كروثر)، والذي تركت عيونه صفحات الكتاب الذي كان مستغرقاً في قراءته، ليلاحظ وجوده... تبادل الرجلان النظرات الصارمة، وعلى عجل تابع السيد (كروثر) قراءته لكتابه، فيما عاد السيد (هاربي ريبستون) إلى مقعده متذمراً... النظرة التي أطلقتها عيون جليسه الوحيد، سعت به إلى طرقات القلق... بالنسبة إلى السيد (كروثر)، اكتفت ملامحه بعدم البوح بسماتها بخصوص ما قد حدث أمامه... ابتلع قرص المفاجأة بحكمة، وهذا الشأن لم يكن عادياً... السيد (هاربي ريبستون) اندلعت نيران فضوله، فهو الإنسان الاجتماعي، وخبرته بأن هذا السلوك سيقود قطعاً حواراً بينه وبين جليسه الصامت.. ما تنبأ به لم يحدث، لذا لم تتح له فرصة كي يفسر لهذا الرجل أمامه أسباب ما قد قام به، ولا بد أنه الآن ينعته بالأحمق، وأن الحقيبة تحتوي على جثث بشرية، وواقع الحال سيقوده لإبلاغ الشرطة عند بلوغ المحطة، وسيتعرض هو لكافة أساليب التحقيق القذرة .. السيد (كروثر) تأثر بما قد جرى أمامه، إلا أنه لم يقم بنشر غسيل مشاعره، فأن يقوم رجل محترم بإلقاء حقيبته من نافذة القطار السريع، فهذا يعني بحد ذاته مفاجأة له، وتخيل بأن رفيقه في هذه العربة توقع أن تكون ردة فعله قوية، إلا أنه ـ وهو المهذب ـ اكتفى بالتزام الصمت، فها هو لا يقدر على متابعة قراءة كتابه الممتع.. بينه وبينه قرر السيد (كروثر) بأن الراكب الآخر اعتدى على حدود عزلته غير المرئية.

فكأنما قام بتفجير كيس ورقي قربه لكي يدفعه للقفز... وإذا ما كانت هذه هي نية شريكه في هذه العربة، وكذلك بأن ما قد قام به سيمنحه وسام الأهمية، فهو مخطئ.. السيد (هاربي ريبستون) بلغ نقطة اللاعودة، فهو إما أن يتحدث أو ينفجر.. وهو قد اختار الأمر الأول... فقال:

ـ عفواً سيدي.. لابد وأن أقول إنك قد فاجأتني.

السيد (كروثر) تركت عيونه الكتاب، ليقول: أنا فاجأتك! هل قراءة كتاب في قطار هي مفاجأة بالنسبة إليك؟!

قال السيد (هاربي ريبستون): لا.. لا أتحدث عن هذا الموضوع.. المفاجأة أنك لم تبد أي نوع من أصناف ردود الفعل حين أبصرتني ألقي بحقيبتي من نافذة القطار..

ـ بالتأكيد أن ما قد جرى مفاجأة بالنسبة إليك.. أنت سهل الانقياد لتلال المفاجأة.. قال السيد (كروثر)..

قال السيد (هاربي ريبستون): لا أدري.. ولكنه يا سيدي.. لابد من القول إنك لم تبصر رجلاً يلقي بحقيقته من نافذة قطار.

قال السيد (كروثر): هذا صحيح.. لم أبصر مثل هذا الفعل من قبل، ولكن لأجل الحقيقة، لم أبصر رجلاً يأكل القرنبيط في القطار، أو من يقوم بالرقص أثناء تأدية العائلة لطقوس الصلاة، وأعتقد بأن على المرء أن يكون متماسكاً لأعصابه عند حدوث ما ليس بالحسبان..

قال السيد (هاربي ريبستون): إذاً، أنت تعتقد بأن إلقاء حقيبة من نافذة قطار هو سلوك لا معنى له..

السيد (كروثر) أوبت عيونه لصفحات كتابه المسلي.

قال (السيد هاربي ريبستون): إذاً.. إذا ما جاز لي السؤال، وفي حدود معرفتك.. ما هو السلوك الذي تصنفه على أن له مغزى ومعنى؟..

هز السيد (كروثر) كتفيه، وقال: أظن بأن السلوك سيكون له معنى إذا ما كانت الحقيبة التي ألقيت بها من نافذة القطار هي حقيبتي.

قال السيد (هاربي ريبستون): حسناً.. أنت تعتقد بأنك أكثر أهمية مني...

قال السيد (كروثر): لا أعتقد بأنني قد أشرت بكلامي لنفسي.. ما قصدته بأن حقيبتي أهم من حقيبتك، ولا أعني نوع الجلد الذي صنعت منه الحقيبة، بل أعني أنا، أنا، وأنت بالنسبة إليّ (الغريب).

قال السيد (هاربي ريبستون): وحكايات الغرباء لا تثير اهتمامك؟

قال السيد (كروثر): هذا إذا كان لها علاقة بحياتي.

قال السيد (هاربي ريبستون): حسناً.. كان لابد أن يخطر ببالي هذا.. إنني حين ألقيت بحقيبتي من النافذة، فإن هذا لا يعني لك شيئاً...

قال السيد (كروثر): قطعاً لا..

قال السيد (هاربي ريبستون): إن هذا يشير إلى اختلاف الناس تجاه ما يحدث أمامهم.. لو أنك قمت بإلقاء حقيبتك من نافذة القطار، لسألتك فوراً عن السبب الذي دفعك للقيام بهذا..

قال السيد (كروثر): أحس بأنك تدور حول نفسك.. أنت تريد الحديث عن السبب الذي دفعك



للقيام بما قد حدث.. أليس كذلك؟

قال السيد (هاربي ريبستون): لا.. إذا لم تكن مهتماً.. مع أنني في الحقيقة لا أصدق بأن ما قد حدث لا يثير اهتمام أحدهم..

السيد (هاربي ريبستون) توقف عن الكلام.. والسيد (كروثر) تابع قراءة كتابه، بعد أن عاد بظهره إلى الوراء ليلامس المقعد.. قال وكأنه يدوّن اعترافاً: الحقيقة أنني قبل ساعة ونصف الساعة هجرت منزلي وزوجتي، لأبدأ حياة جديدة، والسبب الذي دفعني لإلقاء الحقيبة من نافذة القطار فجأة، أنني اكتشفت بأنني أحمل معي الكثير من التفاصيل الحميمة من حياتي السابقة.. (الأمشاط.. الجوارب.. إلخ).. وهذا ما أبتغي الابتعاد عنه.. أنا لست جباناً، أنا رجل أقترب من الخمسين ومضى على زواجي ٢١ عاماً، وها أنا أبدأ حياتي من جديد.. حسناً.. ألا يبدو لك هذا أمراً غير طبيعي؟..

قال السيد (كروثر): على العكس، هذا أمر عادي جداً.

قال السيد (هاربي ريبستون): هل تعتقد بأن هذا أمر طبيعي؟ عليّ القول إنك فاجأتني..

قال السيد (كروثر): يبدو أنه من السهل مفاجأتك..

بهدوء قال السيد (هاربي ريبستون): وأنت .. فخور بأعصابك الفولاذية؟..

قال السيد (كروثر): لا.. ليس هذا ما أعنيه، بل نحن البشر نتأثر بكثير مما يحدث حولنا من وقائع.. أخبرتني بأنه مضى على زواجك ٢١ عاماً، وخمنت أنني سأفاجأ حين تخبرني بأنك قد هجرت زوجتك اليوم.. لكن يا سيدي.. لا أجد ما يدهشني في هذا.. المفاجأة بالنسبة إليّ كانت هي استمرار زواجك لهذه المدة الطويلة.. ٢١ عاماً.

قال السيد (هاربي ريبستون): أشكرك على تعاطفك معي.. هل يعني هذا بأنك غير متزوج؟

أجاب السيد (كروثر): ليس الآن..

قال السيد (هاربي ريبستون): ليس الآن!.. هل تعني بأنك كنت متزوجاً وهجرت زوجتك أو طلقتها؟.

قال السيد (كروثر): ليس بالضبط.. أن يترك الرجل زوجته يعني أنه يترك بيته، وهذا خارج السؤال.. وأنا فخور بمنزلي.. بيت ساحر وحديقة واسعة.. وهذه المملكة تكون أجمل حين تكون لي وحدي..

قال السيد (هاربي ريبستون): هل تعني أنك طردت زوجتك من البيت؟

قال السيد (كروثر): لا.. فهذا يعني الكثير من المشاعر غير السارة.

قال السيد (هاربي ريبستون) بفضول: إذن.. ماذا حدث؟.. ماذا فعلت؟

حرك السيد (كروثر) يده، وقال: هناك طرق أخرى.. وسهلة.

قال السيد (هاربي ريسبستون): أريد معرفتها.. ما هي؟

قال السيد (كروثر): أعتقد بأن منهجي لا يناسب شخصيتك.

قال السيد (هاربي ريبستون): ولماذا لا..؟

قال السيد (كروثر): لماذا لا!.. حسناً.. أساليبي تتطلب.. ماذا أقول..؟؟ تتطلب الكثير من الدقة والتخطيط والتركيز.

قال السيد (هاربي ريبستون): وهل تعتقد بأنني غير قادر على فعل مثل هذه الأمور؟..

قال السيد (كروثر): ما عليّ قوله أن التخطيط لم يكن جزءًا مما قمت به.. فأنت تبتغي مفاجأة الآخرين، ولكن إذا ما أردت أن تفعل ما قد قمت به على طريقتي، فهذا يقودك لموقع سيئ.

قال السيد (هاربي ريبستون): لقد أثرت فضولي.. والآن، من فضلك، أخبرني تفاصيل ما قد فعلت.

ظهر السيد (كروثر) متردداً.. ثم قال: إذا ما أخبرتك، فهل تعدني بأنك لن تتهمني بمفاجأتك، فليس لدي الرغبة في إزعاج أحدهم.. ولاحظ بأنني لم أجبرك على الاستماع لي.. فلو أنك لم تتحدث إليّ، لتابعنا رحلتنا هذه بصمت، فلدي كتاب ممتع، لو أنك لم تقدني إلى هذه المحادثة..

قال السيد (هاربي ريبستون): اهدأ.. اهدأ.. من هو الآن الذي يثير المشاعر بأسلوبه في الحوار؟!.. أعدك بالتزام الصمت، وعدم إبراز أية وثيقة من أوراق مشاعري..

قال السيد (كروثر): حسناً.. ما قد قمت به ببساطة، هو كالتالي: آسف إذا ما قد بدوت لك بلا مشاعر.. حسناً.. لا تتفاجأ.. ببساطة.. قتلت زوجتي..

السيد (هاربي ريبستون) لم يفلح في ابتلاع قرص المفاجأة، فقد تعددت الألوان التي ظهرت بها صفحة وجهه، وبدا واهناً وشاحباً.. لقد فعلها، وهذا صحيح.. دقائق وعاد إلى طبيعته وهدوئه.. قال: شكراً لك يا سيدي.. وأقدر لك صراحتك معي.. في الحقيقة.. لقد دفعتني للقول أو الاعتراف بأمر أنني لم أهجر زوجتي.. ولسبب بسيط هو أنني أعزب.. أقوم بزراعة مساحة واسعة من الأرض بالخضروات، وكل أسبوع أقوم بزيارة لندن، وبالنسبة إلى الحقيبة، فإن لي أصدقاء يقطنون بالقرب من سكة الحديد هذه.. أضع داخل الحقيبة كمية من الخضروات، وهي حقيبة قديمة، إذا ما انتبهت لها.. وحين يبلغ القطار منطقة سكنهم، ألقي بالحقيبة من النافذة، لتتدحرج وتستقر قرب أبواب منازلهم.. هو أسلوب بدائي، ولكنه غير مكلف، ويحول دون ابتياعي للطوابع، وكما ترى، فإن هذه الطريقة تقود لحوار ممتع مع رفاقي في عربة القطار، وأنت منهم دون استثناء.

مارتن آرم سترونغ: ولد عام ١٨٩٢ في لندن/ نيوكسل.

عمل في الصحافة، وروائي، من أعماله:

* رواية (العاشقون).
* رواية (ثعابين فوق الأعشاب).
* ثمانية مجموعات قصصية وشعرية.

توفي عام ١٩٧٤.

مرثية الموت عشقاً

أحمد عبدالحفيظ شحاتة

إلـى صديقيّ:

محمـد عفيفـي مطر

حمد نشأت الشريف

الفضاءُ الذي مدّ حيزُومَهُ للوراء
ثمّ ألقى بكلْكَلِه
في براري الدِّماء
غافَلَ الحلْمَ فينا
وشدّ من القلْبِ أوتَارَهُ
حاملاً كلّ ما يستطيعُ من الأرض
حتى يُباري بأحلامنا
صافنات السَّماء!

****

أيها المُقتفي فرحَ القلْب
ما تشتهي؟! حُلْمَنا؟ عُمرَنا؟!
كبرياءَ التواريخ في شَهقةِ الماء؟!
صَيرُورَةَ
تتحدّى انْتزاعَكَ
ما شئتَ منّا وتأبى الفَناء؟!
استقِم كيفما شِئتَ
بين انتقائكَ
بين انتخابكَ

أنت لم تَتْرك الآن صفواً
ولم تترك البحر رهواً
فلا الأرضُ بهْجتُها
في يدِ الأوفياء
ولا البحرُ يعرفُ غيرَ هسيسِ الجفاء
ليس سوى القصْف والعصْف
والرِّيح في مخلبيْها فتى شاعراً
حملتْهُ عوادي الهباءْ!
والذي كنتُ أرجوه مات
كان لا يمتطي
غير عوجاء ضامرة
من نياق الشُّموخ
سفنّجة من صهيل الثبات
تتحدّى الزّمانَ القتيلَ مواقيتُهُ
وتَصْطرخُ الشمسَ بين رؤاهُ
يواقيتُهُ
فاهْطلي يا سماءُ
اهطلي يا سماءُ.. اهْطلي!
إنّ هذي البلاد
لم تعدْ وطناً للفناء
قد انْحسَرَ النّهرُ وامتلأَتْ ضفّتاهُ
امتلأتْ ضفّتاهُ
بحرّ الدِّماء
فـجـيـع الـطّـهـارة
والأصفياءْ

ملف العدد آفاق أخرى للسـرد

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

الغموض في النص الأدبي

اللغة بوصفها لازمة للوضوح والإبهام معاً

عصام محمد أحمد

يمثل الغموض في النص الأدبي عاملاً مهماً للتأثير في المتلقي لما يحمله من مزايا تشحذ عقله وتدفعه للتفكير والمشاركة الإيجابية الفعالة، وبداية نتوقف أمام ما تعنيه لفظة «الغموض» في اللغة، وذلك لكونها نقطة مهمة لازمة في توضيح هذا الأمر كما يجب التفرقة بين لفظتين تبدوان متشابهتين وهما (الغموض والإبهام).

أولاً: الغموض

أشارت المعاجم العربية القديمة إلى الغموض من خلال استخداماته اللغوية المختلفة، فيقول صاحب لسان العرب: «ومُغْمضاتُ الليلِ دَياجير ظُلَمه وغَمُض يَغْمُض غُمُوضاً وفيه غُمُوض... والغامضُ من الكلام خلافُ الواضح... والغامضُ من الرجال الفاترُ عن الحَمْلة... ويقال للرجل الجيِّد الرأْي قد أَغْمَضَ النظر ابن سيده وأَغْمَضَ النظر إذا أَحْسَنَ النظر أَو جاء برأْي جيِّد وأَغْمَضَ في الرأْي أَصابَ ومسأَلة غامضةٌ فيها نَظر ودقّةٌ ودارٌ غامضةٌ إذا لم تكن على شارع... وحَسَبٌ غامض غير مشهور ومعنىً غامضٌ لطيف»(1)، فالغموض فيه لطف والمسألة الغامضة هي التي تحمل في طياتها النظر والدقة.

هذا في اللغة العربية أما الإنجليزية ففي Oxford Word power فتعني كلمة (Ambiguity) «الغموض هو ما يمنح الفهم من أكثر من طريق أو تعدد احتمالات المعنى»(2)، كما يحمل مصطلح (Figure of speech) في الإنجليزية المعاصرة معنى اللغة المجازية، «وهي تعني تلك اللغة التي تمثل المستوى الفني والجمالي المتصل بالدلالات والرموز المرتبطة بالأعمال الإبداعية(3).

ثانياً: الإبهام

أما عن الإبهام فيقول ابن منظور عنه: «وقال الزجاج في قوله عز وجل: ﴿أُحلَّتْ لكم بَهيمة الأَنْعام﴾ وإنما قيل لها بَهيمةُ الأَنْعام لأَنَّ كلَّ حَيٍّ لا يَميِّز فهو بَهيمة لأَنه أُبْهم عن أَن يميِّز ويقال:أُبهِم عن الكلام وطريقٌ مُبْهَمٌ إذا كان خَفيّاً لا يَسْتَبين ويقال ضربه فوقع مُبْهَماً أَي مَغْشيّاً عليه لا يَنْطق ولا يميِّز ووقع في بُهْمة لا يتَّجه لها أَي خُطَّة شديدة واستَبْهَم عليهم الأَمرُ لم يدْرُوا كيف يأْتون له واسْتَبْهَم عليه الأَمر أَي استَغْلَق وتَبَهَّم أَيضاً إذا أُرْتِجَ عليه وروى ثعلب أَن ابن الأَعرابي أَنشده

أَعْيَيْتَني كلَّ العَياء   فلا أَغرَّ ولا بَهيم

قال يُضْرَب مثلاً للأَمر إذا أَشكل لم تَتَّضِحْ جهتَه واستقامَتُه ومعرفته وأَنشد في مثله:

تَفَرَّقَت المَخاضُ على يسارٍ

فما يَدْري أَيُخْثرُ أَم يُذِيبُ

وأَمرٌ مُبْهَمٍ لا مَأْتَى له واسْتَبْهَمَ الأَمْرُ إذا اسْتَغْلَقَ فهو مُسْتَبْهِم وفي حديث عليّ كان إذا نَزَل به إِحْدى المُبْهَمات كَشَفَها، يُريدُ مسأَلةً مُعضلةً مُشْكلة شاقَّة، سمِّيت مُبْهَمة لأَنها أُبْهمت عن البيان فلم يُجْعل عليها دليل، ومنه قيل لما لا يَنْطق بَهيمة وفي حديث قُسٍّ: تَجْلُو دُجُنَّاتِ الدَّياجي والبُهَم، البُهَم: جمع بُهْمَة بالضم وهي مُشكلات الأُمور وكلام مُبْهَم لا يعرَف له وَجْه يؤتى منه، مأْخوذ من قولهم حائط مُبْهَم إذا لم يكن فيه بابٌ. ابن السكيت: أَبْهَمَ عليّ الأَمْرَ إذا لم يَجعل له وجهاً أَعرفُه، وإبْهامُ الأَمر أَن يَشْتَبه فلا يعرَف وجهُه وقد أَبْهَمه، وحائط مُبْهَم لا باب فيه، وبابٌ مُبْهَم مُغلَق لا يُهْتَدى لفتحه إذا أُغْلق»(4)، والإبهام هنا يحمل الاستغلاق عن الفهم، والتخبط لانعدام وضوح الهدف، فالإبهام أشد من الغموض لعدم وجود هدف يذهب إليه الإنسان.

وقد استخدم سيبويه(ت 180هـ) مصطلح اللبس في كتابه (الكتاب) للدلالة على الغموض الناشئ عن وجود لفظ يحتمل أكثر من معنى أو دلالة أو تركيب يؤدي إلى الغموض عند السامع، يقول سيبويه: «ولا يبدأ بما يكون فيه اللبس، وهو النكرة. ألا ترى

أنك لو قلت: كان إنسان حليماً أو كان رجل منطلقاً، كنت تلبس، لأنه لا يستنكر أن يكون في الدنيا إنسان هكذا، فكرهوا أن يبدؤوا بما فيه اللبس ويجعلوا المعرفة خبراً لما يكون فيه هذا اللبس.... وينبغي لك أن تسأل عن خبر من هو معروف عنده (يقصد السامع)كما حدثته عن خبر من هو معروف عندك بالمعروف، وهو المبدوء به»(5)، وكان سيبويه يقصد هنا بأن الأصل في المبتدأ أن يكون معرفة لكي يصح السؤال عنه، وإذا لم يكن المبتدأ معرفة وقع الغموض في الكلام، وترتب عليه عدم فهم السامع.

على الرغم من أهمية اللغة بالنسبة للإنسان كأفضل وسيلة للدلالة على الأفكار، والتعبير عن المشاعر والرغبات فإن هناك أسباباً عدة تؤدي إلى غموض اللغة، وحدوث الإبهام عند المتلقي في فهمه للمراد من الكلام؛ ونستطيع أن نرجع أسباب الغموض في المعنى إلى هذه الأسباب:

1ـ الغموض من جانب المتكلم:
هو ما قد يقع الشخص فيه بسبب مشكلة في جهازه الصوتي، وهو الذي يحدث فيه تداخل في مخارج الحروف عنده، أو خروج حرف مكان حرف آخر، أو أن يكون هذا الشخص يعاني من صعوبة نطق بعض الحروف مما ينتج عنه لبس في فهم المراد منه، أو الفهم عن طريق الخطأ للمعنى الذي يريده المتكلم، وربما يصل الأمر إلى الغموض التام في فهم المراد من الكلام، وهو غموض غير متعمد من قبله، أو قد يتعمد المتكلم ذلك الغموض في محاولة منه للهروب من موقف ما، أو تجاهل أو لقلق وتوتر أو خجل، ويدخل في هذا النوع من الغموض أحد فنون البلاغة وهو التورية، «ومثال ذلك ما جاء في السيرة النبوية عندما كان النبي وأصحابه في الطريق إلى بدر للقاء القافلة التي يقودها أبو سفيان بن حرب وكان حريصاً على السرية المطلقة حتى لا يعلم أبو سفيان بخروجه إليه فلقيهم أعرابي فسأل: ممن القوم؟ فأجاب صلى الله عليه وسلم مورياً وصادقاً نحن من ماء، ثم انصرف عنه، قال يقول الشيخ: ما من ماء، أمن ماء العراق؟» (6)، ولم يهدف الرسول في هذا الموقف الجانب البلاغي مباشرة بل إنه استخدم إحدى سمات العربية في تجنب الكذب مع الحفاظ على أسرار جيشه.

2ـ غموض التركيب النحوي:
قد تكون الألفاظ المستخدمة في عبارة معينة واضحة ولا تحمل غموضاً، وقد لا يتعمد الشخص المتحدث الوقوع في الغموض ولكن على الرغم من ذلك تأتي العبارات غامضة بسبب التركيب النحوي، ومثال ذلك قول أبي نواس من الوافر:
أفرُ إليك منك وأين إلا إليك يفرُّ منك المستجيرُ
ويمكننا تقريب هذه الفكرة من خلال هذا المثال البسيط: (كتب الطالب الواجب الذي أمره به المدرس في المدرسة)، والمعنى هنا يحمل الغموض في طياته، فلا ندري هل كتب الطالب الواجب في المدرسة، أم أن الأمر من المدرس هو الذي كان في المدرسة، فالجملة هنا تحمل الاحتمالين معاً.

3ـ الغموض بسبب علامات الكتابة:
هو ما يحدث في وجود علامات الترقيم مثلاً، فنظام الكتابة في اللغات يختلف عن النظام الصوتي لها، فالحروف ما هي إلا وسيلة التعبير عن الأصوات ولا تختلف اللغة العربية في هذا عن غيرها، ونستطيع هنا أن نستخدم العلامات التي أعدت لقراءة القرآن الكريم مثل علامات الوقف والوصل فيقول سبحانه وتعالى:﴿أَلَم * ذَلِكَ الْكِتَابُ لاَ رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ﴾(7)، فهنا ينفتح المجال للتأويل؛ فهل ـ لا ريب فيه ـ تعود بالمعنى إلى الكتاب أم تعود إلى هدى للمتقين، والمعنى بالطبع يختلف بحسب ما تعود عليه الكلمات في الآية الكريمة، إذ المعنى يحتمل الأمرين كذلك، وكذلك لو قلت (حضر محمد). فهي جملة خبرية تتكون من مبتدأ وخبر، أما إذا كانت الجملة نفسها (حضر محمد؟)فمع وجود علامة الاستفهام تغيرت الجملة من خبرية إلى استفهامية، وبدون تحديد العلامة إذا قرأت هذه الجملة في رسالة فقد يحدث اللبس فهل يقصد المرسل الإخبار عن حضور محمد أم يستفهم عن حضوره؟

4 ـ الغموض البلاغي
من هذا النوع من الغموض أيضاً الغموض المتولد عن الأساليب البلاغية المختلفة؛ مثل أسلوب الالتفات والتشبيه والاستعارة والمجاز والتورية والكناية وغيرها، وهو ما يخلق نوعاً من تعدد احتمالات المعنى، فضلاً عن اتساع دائرة التأويل والتفسير الناجمة عن هذا الغموض، «فالغموض بهذا المعنى يشكل جوهر الشعر، وهو نتيجة أساسية تميز النص الشعري عن غيره، وتمنحه الخصوصية الفنية والجمالية»(8).

وفيه ما يطلق عليه من الألفاظ المشتركة أي التي تحمل أكثر من معنى؛ فإذا استخدمت كلمة في أكثر من معنى في السياق نفسه فإن هذا قد يؤدي إلى الغموض، ومن هذا النوع من الغموض أيضاً ما يعرف في علوم البلاغة «بالجناس»، كقوله تعالى ﴿وَيَوْمَ تَقُومُ

السّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُواْ غَيْرَ سَاعَةٍ كَذَلِكَ كَانُواْ يُؤْفَكُونَ﴾ (9)، فساعة الأولى بمعنى يوم القيامة، وساعة الثانية بمعنى مدة من الزمن.

والغموض في العمل الأدبي عنصر يمثل أهمية كبيرة، فهو عنصر لا غنى عنه فيه، والعمل الأدبي ـ منذ اللحظة الأولى التي تنبت في قلب المبدع وعقله وحتى وصول هذا العمل إلى المتلقي ـ عملية شديدة التعقيد في كل مراحله؛ وهذا ما قال به رينيه ويليك «إن العمل الأدبي الفني ليس موضوعاً بسيطاً، بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية وذو سمة متراكبة مع تعدد في المعاني والعلاقات»(10)، فالتداخل الذي يحدث في العملية الإبداعية يجعل عملية تحديد المعنى بصورة تامة أمراً غير واقع الحدوث، «وعلى فرض أننا استطعنا أن نعين لب المعنى وجوهره بصورة لا يتطرق إليها الشك، فإن حدود هذا المعنى سوف تظل غامضة ومائعة، مع احتمال وجود حالات كثيرة من التداخل بين هذه الحدود» (11).

* **الغموض في النقد الحديث**

وأما عن مصطلح الغموض في النقد المعاصر، فيرجع الفضل فيه إلى الناقد والشاعر الإنجليزي وليام إمبسون (William Empson1906) في كتابه المعروف سبعة أنماط من الغموض (Seven Types of Ambiguity) الذي نشره عام 1930م، حيث عرّف الغموض بقوله:«كل ما يسمح لعدد من ردود الفعل الاختيارية إزاء قطعة لغوية واحدة»(12)، وعلى الرغم من اهتمام William Empson ـ بالغموض في الأدب فإنه يرى أن «الغموض ليس مطلباً في حد ذاته وإذا لم يزد في فضل المعنى ويعلي من أثره في النفس فلا مسوغ له» (13).

هذا وقد حدد وليام إمبسون أنماط الغموض في سبعة أنواع، كما هو واضح من عنوان كتابه، ثلاث منها تتصل بالنص، وثلاثة أخرى تتصل بالمؤلف، والسابع يتصل بالعلاقة بين القارئ والنص»(14):

أولاً: الغموض الذي يتصل بالنص:

1ـ النوع الأول من الغموض الذي يتصل بالنص يحدث عندما يتضمن النص عدداً من التفاصيل التي تقدم أو تتحدث عن دلالات متعددة في آن واحد، ويتمثل ذلك في مقارنة عدد من الصفات بعضها ببعض، أو يتمثل في الاستعارات المعقدة، أو ما يوحيه الإيقاع أو الوزن من معانٍ مختلفة أو ما تحتوي عليه بعض أنواع النصوص من ألوان التهكم والسخرية.

2ـ أما النوع الثاني فيه فيتمثل في وجود تركيب نحوي في النص يسمح بتعدد التأويلات وهو ما يسمى بالتركيب النحوي المزدوج.

3ـ والنوع الثالث منه يقع حين يسمح النص بفهم معنيين مختلفين في آن واحد، ويتمثل في وجود بعض المفردات أو التراكيب ذات الصيغ العامة أو الدلالات المشتركة.

ثانياً: الغموض الذي يتصل بالمؤلف:

1ـ والنوع الرابع من أنواع التعقيد عند (William Empson) ويتمثل في عدد من التراكيب ذات المعاني المتبادلة التي تجسد نوعاً من التعقيد في تفكير المؤلف.

2ـ النوع الخامس، يحدث عندما تظهر في لغة المؤلف جمل وعبارات يختلط بعضها ببعض بصورة غير متوقعة؛ نتيجة لعدم تحكم الكاتب تحكماً تاماً في الفكرة التي يريد التعبير عنها، أو التعبير عنها أثناء تخلقها في ذهنه، ويظهر ذلك بوضوح في الكتابات التي تتعلق بعالم ما وراء الطبيعة.

3ـ النوع السادس، يقع عندما تظهر في لغة المؤلف عدة تراكيب ذات معانٍ متناقضة أو متعارضة، مما يضطر القارئَ إلى ابتكار أو وضع عدة تفاسير لها.

ثالثاً:الغموض الذي يتصل بالعلاقة بين القارئ والنص:

ويمثله النوع السابع عند (William Empson) ، وهو يتمثل في نوع من التعارض أو التناقض التام الذي يقع أحياناً في لغة الكاتب أو الشاعر وينبئ عن درجة من درجات التشتيت الذهني (15).

* **الغموض في الأدب**

وإذا كان هذا الغموض على مستوى العملية الإبداعية من حيث الإبداع والتلقي، وكذلك على المستوى اللغوي والبلاغي فإن الأمر يقع بالصورة نفسها في داخل العمل الأدبي ذاته؛ فسهولة العمل الأدبي تجعله يقف عاجزاً عن إحداث الأثر المطلوب في نفس المتلقي، وهذا يتوافق مع رأي ريتشاردز الذي يقول:«ولا شك أنه من المشكلات الصعبة مشكلة تفسير السبب الذي يجعل القصيدة تعجز عادة عن توليد أي أثر في نفوسنا حينما تبدو غاية الشاعر فيها واضحة أكثر مما ينبغي»(16)، أي أن الوضوح هنا أخرج القصيدة من حيز التأثير في المتلقي، فالمباشرة في الفن غير مقبولة، وليس مطلوباً منه أن يكون ناقلاً للحقيقة نقلاً تاماً، فهذا الأمر بعيد كل البعد عن وظيفة الفن، لذلك «فالفن عند السيكولوجيين مثير للحلم يفتح أمام العقل

طرقاً ملأى بالوعود فيسير فيها مبهوتاً، ومن هنا يستحسن الغموض في الفن لأنه أشد إثارة للحلم»(17)، كذلك يعلق الهنداوي على موقف فاليري (*) في هذا الإطار قائلاً: «في الوقت الذي نرتد فيه عن بعض الآثار الفنية الواضحة كل الوضوح ضيقي الصدور مظلمي القلوب، تملأ نفوسنا بعض الآثار الغامضة روعة وجلالاً»(18)، فالوضوح التام في العمل الفني مثله في ذلك مثل الغموض التام الذي يستغلق معه العقل على الفهم والتواصل.

ويقرر أروين أدمان أن أهمية الغموض ليست في الشعر وحده بل في سائر الفنون الأخرى ويجعله من الأهمية بمكان في تحقيق سعادة دائمة للإنسان تستمر مادامت الحياة ذاتها مستمرة؛ ومن هنا فهو يبرر المعاناة من صعوبة الفن وغموضه بقوله:«حتى يبدو ما لاقيناه وكأنه لقاء مع الموسيقى أو التصوير أو الشعر، وعندئذ تكون الحياة عملاً خلاقاً وتذوقاً جمالياً مستمراً، ويصبح كل ما فعلناه فنّاً، وكل ما عانيناه تذوقاً ومتعة» (19).

أما الغموض الذي تعنى به الدراسة هنا فهو الغموض الذي تحدث عنه (William Empson) والذي يسمح بتعدد القراءات للنص الواحد لكنه في الوقت نفسه ليس مستغلقاً على الفهم، ويخرج من دائرة الغموض فيصل إلى درجة الإبهام التام، وهو الأمر الذي حذر منه دريد الخواجة قائلاً: «ليس ذلك الذي يصعب فتح أقفاله، وتخطي أسواره ليصل إلينا، بل هو السمة الطبيعية الناجمة عن آلية عمل القصيدة العربية وعناصرها المكونة من جهة، وعن جوهر الشعر الذي هو انبثاق متداخل من تضافر قوات عدة من الشعور والروح والعقل متسترة وراء اللحظة الشعرية»(20)، أي الغموض بوصفه خطاباً مختلفاً عن السائد المعتاد، للخطاب المباشر – بما يملكه من طاقة إيحائية متجددة، تختلف عما اعتادت عليه الذائقة الثقافية، وتزيد النص دلالة ولذة، وبين الغموض المقفل (الإبهام التام) الذي يستعصي على الفهم، والذي يعتمد العلاقات الغريبة بين الألفاظ المعجمية، ولا يعتمد الجانب الفني الجمالي للغة الشعرية، ومن ثم فهذا الإبهام لا يمكن أن يمنحنا سوى شكل معقد من الألغاز التي يستعصي فك رموزها اللغوية والبلاغية.

والغموض المعني هنا هو ما شدك إلى حوار مع النص الأدبي الذي تتناوله، واستنفر مشاعرك ووجدانك وشحذت له عقلك حتى تتلاقى معه من خلال غموض يشمل النص كله؛ عباراته وخيالاته، وعاطفته وموسيقاه، ومن ثم فإن هذا الغموض النصي يتجسد في ثراء النص الإبداعي، وتعدد دلالاته وتنوع قراءاته، مما يخلق نوعاً من اللذة الحسية والمتعة الذهنية لما يحمله من خبايا النص الذي تحمله المفاجأة واللامتوقع أو اللامنتظر – الجديد الذي يصدم المتلقي – في صوره وجمالياته الفنية، وهذه الحال هي التي تخلق نوعاً من التواصل والألفة بين النص والقارئ الذي يتلقاه، وهو ما يجعله يشعر بأنه في حاجة ماسة إليه مهما يحمل هذا النص من الغموض كي يطفئ من خلاله لهيب شوقه ومشاعره، ويرضي طموحه الذهني المتعطش للجديد دائماً.

ومن هنا يبرز الدور الذي تقوم به الثقافة في مجال تلقي العمل الأدبي، والذي جعل رولان بارت يفرق بين النصوص بحسب ما تقدمه من جديد للمتلقي وبحسب درجة من يتلقى هذا العمل. ولذا، فإن الغموض في العمل الأدبي له دلالتان: دلالة جمالية يكون الغموض بموجبها فناً ملازماً للعمل الأدبي ولا غنى عنه، ودلالة لغوية يكون فيها إبهاماً وتعمية، وبهذا المفهوم يشكل الغموض ظاهرة فنية مرتبطة بالفن الإنساني، وبالفنان المبدع، مما يجعل المتلقي لهذا العمل الفني بحاجة حسية وفكرية ماسة من أجل فك رموز العمل الفني، وتفسير دلالاته، وتحديد قراءاته، لكي يقف المتلقي على طبيعة العمل الفني وجوهره، وهذه الحال تشكل قمة اللذة الحسية والمتعة الذهنية عند المتلقي، كما أنها تجسد غاية المبدع في تواجده وتصل به إلى هدفه المنشود، وهذا هو سر النص الإبداعي، وجوهر وجوده، «وقد نال مصطلح الغموض من القلق والاضطراب أكثر من أي مصطلح نقدي آخر لارتباطه بجوهر العمل الإبداعي من حيث المبدع والنص والمتلقي. ويعود هذا القلق والاضطراب في تحديد مصطلح الغموض إلى تعدد مستوى درجاته، وإلى الاختلاف في تحديد مفهومه، ومعرفة غايته وأهميته، كما تعود إشكالية تحديد مصطلح الغموض إلى مرادفاته اللغوية الكثيرة مثل التعمية والإبهام والاستغلاق والألغاز وغيرها من التسميات التي ربما يضلل بعضها المتلقي في تقدير أهمية المصطلح ومفهومه ووظيفته» (21).

ويبرز دور الغموض بشكل كبير في التمييز بين النصوص ومستوياتها في هذه الدراسة؛ وهذا الأمر هو ما قام عليه جوهر الإحساس بالدرجة القصوى من اللذة (المتعة)عند سانتيانا عندما قال «إن اللذة هي جوهر إدراك الجمال، ولكنه من الواضح أن لذة الجمال تتميز بشيء من التعقيد تخلو من اللذات الأخرى» (22)، فالغموض سمة رئيسة في نص المتعة، ولذلك فهو نص لا يخاطب القارئ العادي، أو متلقي نص اللذة، لكنه يخاطب قارئاً أكثر رقياً وثقافة لأنه نص مركب ومعقد، يرهق القارئ حتى يشعره بالجمال ويمنحه المتعة، وهو فكرة قديمة في الأدب تحدث عنها أرسطو في فن الشعر،

واعتبرها النموذج المثالي للعمل الجميل، إذ قال:«فإن أجمل التراجيديات ما كان نظمها معقداً لا بسيطاً» (23)، وهذا الموقف من أرسطو حول ضرورة الغموض في نص المتعة هو الذي يرتضيه بارت في النصوص الأدبية، وبخاصة النصوص ذات الطبيعة الخاصة، فقال:«إن عليَّ أن أرتضي ذلك الغموض لأنني بحاجة للذة عامة، في كل مرة ينبغي أن أرجع فيها إسراف النص إلى كل ما فيه تجاوز» (24)، وفكرة الغموض للتأثير في المتلقي قديمة جداً، فقد استخدمها الكهان في سجعهم للتأثير في الناس.

وهذا الغموض مباح في الشعر، بل إنه يعتبر عنصراً مميزاً فارقاً للشعر عن النثر الذي يجب أن يتميز بالوضوح والمباشرة، «فالشعر من حيث هو وسيلة للتوصيل أشد تعقيداً جداً من النثر» (25)، ويتفق الأستاذ أحمد أمين في هذا الرأي مع ريتشاردز فيقول: «ولكن يباح في الشعر بعض الغموض والاكتفاء بالإيماء والرضا عن الرمز، ولا يباح للناثر إلا أن يكون واضح الدلالة سهل العبارة بين الناس»(26)، ويرجع روز غريّب هذا الأمر إلى الطبيعة الخاصة للشعر التي يتميز بها عن النثر فيقول: «فألفاظ الشعر أميل إلى الإغراب والطرافة وأبعد عن الابتذال من ألفاظ النثر، وهذا لا يعني التوعّر ولا الوحشية، بل أن يكون ذلك مع حسن وقع وسلامة ذوق. والألفاظ الشعرية تثير الخيال فهي أكثر إيحاء من ألفاظ النثر» (27)، وثمة فرق كبير بين الغموض المعني هنا والتوعر واستخدام الوحشي من الكلام في الشعر، فالغموض كما قال روز غريب يمنح الشعر إيحاء يتدرج بتدرج الغموض، و«كلما ازداد الفن غموضاً زادت فيه قوة الإيحاء»(28)، أي أن هنا نقطة وسط بين الوضوح التام المطلوب في النثر، ودرجة من الغموض اللازمة في الشعر.

ويرجع الغموض في لغة الشعر إلى أن لغة الشعر تعتمد الرمز في التعبير، فكأنها لغة الإشارة الرمزية المعبرة في مواجهة لغة النثر الحاملة للمعاني الحقيقية التي تعتمد الوضوح والمباشرة، ولابد للكلمة في الشعر أن تسمو فوق معناها الحقيقي الذي وضعت من أجله، ومن ثم فواجبها أن تزخر بأكثر مما تعنيه، وهذا الأمر يجب أن يتم عبر إدراك الشاعر لقدرات اللغة التي يستخدمها في التعبير وبخاصة القدرات المجازية التي تمنح تلك اللغة مساحة أوسع من دلالتها المعجمية ومن ثم يمكنه الانحراف بالمعنى الأصلي إلى المعنى الذي يريده؛ وهو الأمر الذي يزيدها قوة تبدو في أنه يمكن للكلمات أن تعني أكثر مما تشير إليه، والكلمات لدى الشاعر تختلف عن الكلمات المستخدمة في الحياة اليومية؛ فالشاعر يستنفر في الكلمات المعاني المجازية لخلق صور تخيلية للتعبير عما يجيش في صدره ونفسه، وهو الأمر الذي يستلزم مقداراً عالياً من الثقافة عنده حتى يتمكن من استنطاق اللفظ الذي اختاره لمعانٍ جديدة غير تلك المعاني التي يعبر عنها اللفظ مباشرة.

وإذا أمعنا النظر في المفاهيم والقيم التي تحدث عنها الباحث تحت عنواني الثقافة والذوق العام نجد أن للتعقيد دوراً كبيراً فيه؛ فيرجع الدكتور عبد الرحمن محمد القاعود الغموض في الشعر إلى ثلاثة أسباب هي:«غرابة التعبير، وعدم انطباقه على الطريقة المألوفة عند جمهور القراء، ثم ازدحام جملة من الصور الفكرية وتداخلها في رقعة واحدة ضيقة بحيث يتعب العين تبينها دفعة واحدة، ويجهد الذهن تصور علاقة أجزاء بعضها ببعض، ثم ابتعاد الصورة التي يرسمها الشاعر عن تصور الجمهور ومداركهم لما هو مألوف عندهم ومعهود لديهم في معارفهم ومشاعرهم الماضية والحاضرة، حتى في معارفهم ومشاعرهم التخيلية» (29)، وإذا أمعنا النظر في هذه الأسباب الثلاثة التي تنتج الغموض في المعنى عند الدكتور عبد الرحمن القاعود وجدنا أن للثقافة والذوق العام ثلاثة محاور مهمة؛ أولها يرجع الغموض فيه إلى مخالفة الشاعر الذائقة الفنية التي اعتاد عليها الذوق عند الجمهور فبسببها يحدث الغموض والإبهام، بينما ينبع الثاني من خلال ارتفاع ثقافة الشاعر بشكل كبير عن الجمهور الذي لا يتمكن من ملاحقة صوره وخيالاته، فيحدث الغموض، وفي هذا يشبه من يتعلم لغة أجنبية وهو في مرحلة متوسطة من إجادتها فعند الحديث أمامه بها بسرعة تزدحم الصور والمعاني عليه وتستغلق على الفهم، وتصبح مبهمة، والثالث مرجعه تعمد الشاعر نفسه مخالفة الذكريات السابقة ومحاولة تحطيمه للنموذج الجميل المتمثل عندهم في المرجعية الثقافية التي تكونت على مدار حياتهم ومن ثم تصطدم بالجديد الذي يقدمه الشاعر فيحدث شبه غموض.

ويرجع روز غريب غموض المعاني واستغلاقها على الفهم في الشعر إلى أسباب أخرى بقولها: «أما الصعوبة في الشعر فمصدرها إيجازه وما قد يتضمنه من تعريض وتلميح، ومن ذلك عجز الكلام عن استيعاب المعنى بأسرها أو غرابة المعنى ورغبة الشاعر في الغموض وإثارة الفكر» (30).

ويعد بعض النقاد الغموض تقصيراً من الفنان في الوصول بالمعنى إلى ذهن المتلقي، وإن كان هذا الأمر قد وضع في الاعتبار منذ نشأ الفن، فهو سمة من سماته يتميز بها الفن عموماً، يقول ستيفن أولمان:«وفي كثير من الأحيان قد يؤخذ ما كان منقصة في التفاهم

اللغوي العادي على أنه ميزة فيما لو نظرنا إليه من وجهة نظر مختلفة، فاستغلال الغموض بوصفه خاصة من خواص الأسلوب يكاد يكون قديماً قدم الأدب نفسه» (31).

ويدفعنا هذا الأمر إلى القول بإمكانية قياس درجة الغموض في الشعر بقياس ثقافة الشاعر نفسه، وهو ما يدفعه إلى تخطي المتلقي العادي في الثقافة العامة المشتركة بينهما في المجتمع «فبقدر ثقافة الشاعر يكون تجاوزه للمشترك العام بينه وبين متلقيه العاديين، لأنه بهذه الثقافة كوّن أفقاً معرفياً مجهولاً عندهم ومفهوماً شعرياً غريباً عليهم، والطبيعي أن يأتي إنتاجه الشعري مجللاً بالغموض والإبهام نتيجة لهذا، حتى لغته الشعرية، تزداد جدة وغرابة بسبب هذا المضمون الجديد الغريب»(32)، وهنا يحتاج الأمر من المتلقي إلى درجة عالية من المعرفة والثقافة تقترب بل توازي درجة الشاعر الذي ينتج هذه النوعية من الفن حتى يحقق التواصل مع العمل، «وإذا لم يكن القارئ ذا خلفية معرفية وثقافية نوعية، عسر عليه فهم هذا النوع من الشعر واقتناص دلالته» (33)، وهو الأمر الذي علله ستيفن أولمان حال حديثه عن العوامل الإضافية التي تساعد على التعقيد فقال: «وهناك عوامل إضافية مختلفة من شأنها أن تعقد هذا الموضوع. من ذلك مثلاً أن بعض الكلمات قد تدل على أشياء ليست مألوفة لدى غالبية المتكلمين؛ فسكان المدن مثلاً ربما لا تكون لديهم إلا فكرة غامضة جداً عن المعنى الدقيق لبعض أسماء النباتات»(34).

وعلى الرغم من تعليل روز لغموض الشعر لرغبة الشاعر في الغموض وإثارة الفكر نجد أنه يأخذ موقفاً عجيباً في هذا الإطار؛ فتحت عنوان «الفن والذكاء» نجد أنه يقول: «والغالب في رجل الفن أن يكون ساذجاً في



أحمد أمين

ما لا يخص الفن، وذلك لانصرافه التام إلى فنه كما يقول روادن، وربما جهل النقد وعجز عن نقد إنتاجه الخاص إذا لم يكن ذا ذكاء نقدي، وهو قلما يستطيع التحليل أو التفكير المجرد على طريقة الفلاسفة»(35)، وهو أمر غريب إذ كيف يكون الفنان المبدع عبقرياً في فنه ثم غبياً في أمور أخرى، والصورة الطبيعية الثانية هي أن الناقد غالباً ما يكون مبدعاً، ولكن في الأعم الأغلب لا يستطيع إنسان مهما تبلغ مكانته العقلية أن يقوم بنقد نفسه نقداً علمياً على أساس أن العقلية التي أبدعت هذا الفن هي ذاتها التي تحكم عليه بمقاييسها، والنقد يعتمد على تمييز الجيد من الرديء في الفن فهل يستطيع الفنان أن يذكر قصيدة أساء فيها، وهذا ليس نقيصة في الفنان، بل إنها صفة بشرية عامة ألا يكون الإنسان خصماً وحكماً في آن واحد، ولعل الكلام الذي سبق هذا الرأي عند روز يرد عليه فقد ساق أسماء أعلام برعوا في الفن والنقد والعلم، بينما لم يقدم نموذجاً واحداً للتدليل على هذا الكلام.

وهي في الرأي السابق ترى أن الفنان لا يستطيع أن يفكر بطريقة الفلاسفة تفكيراً يعتمد على التحليل والتفكير المجرد، وقد تحدث الباحث عن طبيعة الشعر في التمهيد واختلافه عن غيره في الطبيعة الخاصة التي يعتمدها منهجاً فليس من وظيفته أن يقدم حقائق مباشرة، فنحن لا «نستطيع الفصل بين الفكر والشعر فصلاً قاطعاً بتجريد الشعر من البعد الفكري، صحيح أن الفكر في الشعر ينبغي أن يكون أشبه بالومض من خلال الكلام الشعري، وليس أفكاراً أو نظريات تسرد وإلا لم يكن شعراً وإنما (هو) نظم، لكن هذا لا يعني مجافاة أي من الشعر والفكر للآخر» (36).

ولعل هذا الأمر هو ما دفع الدكتور عبد الرحمن القاعود إلى القول بأنه «قبل العصر العباسي لم يشتك متلقو الشعر (وأكثرهم سماعاً آنذاك)من صعوبته أو غموضه» (37)، ويرى الباحث أن ذلك يرجع إلى أن الثقافة قبل هذا العصر كانت ذات نسق واحد هو الذي عرفته الثقافة العربية التي كانت تسير عليه حتى هذا العصر، أما في العصر العباسي فقد أخذت نسقاً مخالفاً لذلك بدخول أنساق ثقافية متعددة من الروافد التي وردت إلى الثقافة العربية من خلال شيوع الترجمة مثل ترجمة كتاب الشعر لأرسطو، والعلوم الفلسفية، وكذلك الصراع الثقافي الفكري الذي اشتعل بين الفرق الإسلامية في هذا العصر من المعتزلة والسنة، وغيرهما من الفرق و«هذا المناخ الثقافي الملون المعمق بتلك الثقافات الواردة، والثقافات العربية المتفاعلة في ذاتها ومع غيرها كانت له تأثيراته في الشعر العربي العباسي» (38).

وتعد الإشارة إحدى آليات الغموض التي يلجأ إليها الشاعر في شعرة لإكسابه رونقاً وجمالاً، ويرى ريتشاردز أنها أهم وسيلة في الشعر لجعله غير مباشر فيقول:«إن الإشارة هي أبرز وسيلة يستخدم بها الشعر عناصر وأشكالاً من التجربة غير لازمة للحياة وإنما

ينبغي اكتسابها على نحو خاص، والصعوبة التي تثيرها الإشارة ليست إلا مثلاً»(39)، ويتفق روز غريّب مع ريتشاردز في موقفه من ضرورة الإشارة وأهميتها فيقول:«والإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز والحاذق الماهر»(40).

ويفرق ريتشاردز بين الإشارات التي تتحقق من خلالها جودة الشعر؛ فيحكم بأن«الإشارات التي يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة هي فقط التي يتحقق فيها نظام خاص وعلاقات بالغة التعقيد بحيث إنها تطابق كيفية تركيب الأشياء في الواقع، وإن معظم الإشارات في الشعر لا يتحقق فيها هذا النوع من النظام»(41)، كذلك تؤدي الإشارة دوراً كبيراً في ارتفاع درجة الغموض حال تفاعلها مع عناصر أخرى في داخل العمل الفني «فغموض المدلول والدور الذي تلعبه العناصر العاطفية يعقدان بنية أبسط صورة من صور الجوانب التي يتكون منها المعنى وأوضحها»(42).

وإن كان للأستاذ أحمد أمين موقف آخر إذ يرى أن غموض المعنى ينشأ من غموض الفكر وعدم وضوح المعنى، أي أن ما يعده الدكتور عبد الرحمن القاعود وهو الغموض في الفكر لازماً في الشعر يعتبره الأستاذ أحمد أمين نقيصة في الشاعر لعدم وضوح الفكرة عنده إذ يقول: «وما يحدث من الغموض في نقل المعاني ناشئ غالباً من غموض الفكر وعدم وضوح المعاني في ذهن الكاتب أو عدم محاولته الإيضاح. أما الغموض في نقل العواطف فناشئ من صعوبة التعبير عن العواطف نفسها، لأن اللغة تحاول التعبير عن العواطف بترجمة العواطف أولاً إلى كلمات فكرية وعقلية» (43)، ولعل ما يقصده الأستاذ أحمد أمين هنا هو الغموض التام الذي يستغلق معه التواصل بين المتلقي والعمل الفني، ومرجع ذلك إلى عدم وضوح الفكرة، أو أن الشاعر هنا لم يراع المستوى الثقافي للجمهور مراعاة جيدة فخاطبهم بلغة ثقافية بعيدة عن ذهنهم وهو ما حذر منه الدكتور عبدالرحمن القاعود في مقدمة كتابه، فنسبة من الغموض لازمة في الفن لتحقيق درجة من اللذة في العمل، وهو ما أثبتته الدراسة من خلال أقوال النقاد، ويرتفع الغموض في نصوص المتعة عنه في نصوص اللذة لكنه في هذا لا يصل إلى حد الإبهام التام الذي يستغلق معه الفهم.

---

1 ــ انظر لسان العرب:مادة غمض. الجزء:7، ص:199.

2 ــ Oxford Word power: University press1999:pp23.

3 ــ Oxford Word power: University press1999:pp281

4 ــ انظر لسان العرب:مادة بهم، جزء12، ص:56.

5 ــ سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 1966، ج1، ص:48.

6 ــ انظر هذا الخبر:

ابن هشام (ت213: السيرة النبوية، تحقيق مؤسسة الهدى، دار التقوى 1999، ص:199، والخبر أكبر من هذا المذكور واللفظ هنا للدكتور بكري شيخ أمين.

بكري شيخ أمين:البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البديع)، دار العلم للملايين، بيروت 1992، ص:87.

7 ــ سورة البقرة:الآيتان: 1 ــ 2.

8 ــ كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987، ص:132.

9 ــ سورة الروم: الآية: 55.

10 ــ استن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972، ص:29.

11 ــ أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة د. كمال بشر، ط الثانية عشرة، دار غريب، د. ت، ص:108 ــ 109.

12 ــ Empson, W: Seven types of Ambiguity. London 1930. P. 19

نقلاً عن حلمي خليل: العربية والغموض، دار المعرفة الجامعية، ط1، الإسكندرية 1988، ص: 26.

13 ــ نقلاً عن د.إبراهيم سنجلاوي:موقف النقاد العرب من الغموض (دراسة مقارنة)، مجلة عالم الفكر، «أكتوبر ــ نوفمبر، ديسمبر1987» ص: 205.

14 ــ د. حلمي خليل: مرجع سابق، ص: 28.

15 ــ انظر:Empson: Seven Types of Ambiguity. P. 41, 80, 104,127,160,173, 184, 207, 231. نقلاً عن حلمي خليل: العربية والغموض، ص:28 ــ 29.

16 ــ ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر 1963، ص310.

17 ــ روز غريب:النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، الطبعة الثانية1983، ص65.

(*) موقف فاليري هنا يرى فيه أن الوضوح يفسد الفن إفساداً ويقربه من الابتذال، انظر هذا عند د. عبد الرحمن محمد القاعود: الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة 2002، العدد 279، ص:9.

18 ــ د.عبد الرحمن محمد القاعود:مرجع سابق، ص:9.

19 ــ أروين أدمان: الفنون والإنسان، ترجمة الدكتور مصطفى حبيب، مكتبة الأسرة2001، ص28.

20 ــ دريد يحيى الخواجة: الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دار الذاكرة، ط1، حمص 1991، ص 107.

21 ــ دريد يحيى الخواجة: المرجع السابق، ص: 65 ــ 66.

22 ــ جورج سانتيانا: مرجع سابق، ص: 76.

23 ــ أرسطو: كتاب أرسطو طاليس في الشعر (نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي)، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية الدكتور شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب1993، ص67.

24 ــ رولان بارت: لذة النص، ترجمة محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة 1998، ص29.

25 ــ ريتشاردز:مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص236.

26 ــ أحمد أمين: النقد الأدبي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة1952، ص:67.

27 ــ روز غريّب: مرجع سابق، ص:98.

28 ــ روز غريّب: مرجع سابق، ص89.

29 ــ د.عبد الرحمن محمد القاعود: مرجع سابق، ص:9.

30 ــ روز غريّب: مرجع سابق، ص:98.

31 ــ ستيفن أولمان: مرجع سابق، ص:144.

32 ــ د.عبد الرحمن محمد القاعود: مرجع سابق، ص:25.

33 ــ د.عبد الرحمن محمد القاعود: مرجع سابق، ص:27.

34 ــ ستيفن أولمان: مرجع سابق، ص:109.

35 ــ روز غريّب: مرجع سابق، ص:57.

36 ــ د.عبد الرحمن محمد القاعود: مرجع سابق، ص:27.

37 ــ د.عبد الرحمن محمد القاعود:مرجع سابق، ص:19.

38 ــ د.عبد الرحمن محمد القاعود:مرجع سابق، ص:19.

39 ــ ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص284.

40 ــ روز غريّب: مرجع سابق، ص130.

41 ــ ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، مرجع سابق، ص:345.

42 ــ ستيفن أولمان: مرجع سابق، ص:115.

43 ــ أحمد أمين: مرجع سابق، ص58.

الثوب في كل حالاته

قراءة في رواية « الثوب» لطالب الرفاعي

سعيد بنكراد

يعد هذا النص(1)، من الناحية الحدثية المحض، رحلة سردية من أجل كتابة رواية، أو هو محاولة «للقيام بجولة خارج الحياة»(2)، طلباً لراحة نفسية يعز الحصول عليها في عالم واقعي لا يغري إلا قليلاً. وأصل الحكاية أن ثرياً كويتياً طلب من «الروائي»، أي من سارد الرواية ووعيها المركزي، أن يكتب له سيرته في شكل رواية «يستعيد من خلالها عزته» و«يثبت للناس سعيه من أجل مجد يصر البعض على نسبته لسواه». وقبل الروائي «الصفقة»، لكن أهل الثري عارضوا المشروع لأنه يعد في نظرهم مسّاً «بروابط عائلية» قد يلوثها التمثيل التخييلي. وتنتهي الرواية والثري يصارع الموت في المستشفى، بينما يردد السارد أنه سيكتب «الرواية» مع ذلك، ويكتشف القارئ أيضاً أن الثوب لا يخص الثري وحده، بل هو صيغة مجازية يمكن سحبها على الفضاء الاجتماعي برمته.

تلك هي النواة السردية الأصل التي ستنتشر انطلاقاً منها محكيات فرعية ليست في نهاية الأمر سوى ممكنات سردية «محجوزة» لكنها قابلة للتطور من خلال حالات تشخيصية محتملة تسقطها الرواية ذاتها (ما مصير الرواية التي أصر الروائي على كتابتها رغم معارضة أهل الثري؟)، أو يلتقطها القارئ من غياب التحديدات السردية الداخلية التي ترافق أحداثاً بلا أفق (ما مصير علاقة عدنان بزوجته، ومآل فرح ابنة الروائي وشهادتها في أمريكا ؟). لقد كان الكل يبحث عن «ثوبه» ضمن آلة اجتماعية رهيبة تطحن في طريقها كل شيء.لذلك، فإن «الثوب»، كما سنرى ذلك، يتضمن إحالة مجازية لا من حيث إحالته على موقف «أخلاقي» أو «اجتماعي»، بل هو كذلك من حيث حمولة على البناء السردي ذاته. فهو يشير إلى غطاء تركيبي دلالي لبنية سردية مجردة لا قيمة لها خارج الكلمات التي تحققها.

وهذا ما تكشف عنه الآليات السردية المستعملة في بناء الأكوان الدلالية. فالنص الروائي مبني، من خلال حالات انشطاره الداخلي، استنادا إلى استراتيجية «تمويه واقعي» تقود بالضرورة إلى الكشف عن «واقعية التخييل» الذي يتسرب إلى كل جزئيات الحياة، بما فيها حياة صاحب الرواية ذاتها (ما يطلق عليه خطأ التخييل الذاتي). وهي في الأصل استراتيجية فنية دقيقة، أو هي اختيار يقف عند حدود إدارة تفاصيل السرد الخارجي، دون المساس ببنية النص التخييلي، وهو نص في طور الإنجاز كما توحي بذلك تفاصيل الرواية. وما عدا ذلك لا قيمة له على مستوى البناء النصي، بما في ذلك اسم الروائي ووهم الواقعية الذي قد يثيره. فالتخييل في الأصل هو تخلص من محدودية التجربة الواقعية واستيعابها ضمن بنية سردية تعيد صياغة كل شيء وفق ما تشتهيه العوالم الممكنة، وهي الصيغة المثلى للتعبير عن التمثيل التخييلي.


طالب الرفاعي

وهذا أمر بالغ الدلالة، في الرواية وخارجها سواء بسواء، فالتمثيل التخييلي ليس خلقاً لوهم أو إحالة على عوالم يمكن أن تنكرها العين والوجدان، بل هو بناء يقوم على الاقتطاع والفصل وعزل عالم مصغر ووضعه خارج الدفق الزمني المعتاد (لا يمكن للمتصل أن يكون مصدراً للمعنى). وسيقود التراكب بين الصيغتين (صيغة الواقع وصيغة التخييل)، إلى خلق طبقات تخييلية تحكمها مرجعية «واقعية» واحدة، هي المرجعية التي يستند إليها الوعي السردي من أجل إسقاط حالات الفصل والوصل، وهما شكلان تنظيميان يختصان بتحديد الروابط بين أحداث القصتين الأولى والثانية وفق ما تبيحه العوالم الممكنة

ذاتها: قصة خالد وقصة طالب ومن معه. وسيستعيد القارئ تفاصيل «الرواية» التي تزعم الرواية أنها لم تكتب بعد. وهو ما يعني أن الرواية تضع القارئ كاتباً «لرواية» لم تُكتب داخلها.

لذلك، فإن النص، من هذه الزاوية لا يشكو من «قلة الأحداث»، فهي في كل مكان، ولكنه يحتاج إلى «قصة» تحولها إلى عالم مكتف بذاته: حياة خالد خليفة ليست جديرة بالسرد إلا إذا هي استوطنت الرواية، وحياة طالب لا يمكن أن تكون قصة، لأنها مصنفة ضمن زمنية مكشوفة، أي «واقعية».«فالفعل» ليس كذلك إلا ضمن «محدد سردي» (أو ثقافي، والأمر سيان في النهاية)، يمكن أن يحوله إلى «حدث» جدير بأن يروى. لذلك رفض الكاتب التورط في تسجيل وقائع حياة تاجر لا تختلف في شيء عن حياة كل التجار الكبار في الكويت، وحين «تخصص» الفعل، وانزاح عن المعتاد الحياتي، تشكلت الرغبة في منحه أكثر من حجمه الواقعي، أي البحث له عن حاضن تخييلي: إن الأمر يتعلق «بالتفاصيل»، وكل شيء يختفي في التفاصيل، بما فيها الشيطان ذاته. فالتفاصيل هي الوصف المخصص، سرد الصفات كما تتجلى في «اليومي» و«المألوف» و«نظرة الأم الحزينة» و«الأب المكلوم» (تستعيد الرواية تفاصيل الفقر كما يمكن أن يحضر في تفاصيل الحياة اليومية، ولكنها تستعيد أيضاً «السقوط» إلى الأعلى كما حدث ذلك لخالد خليفة).

وذاك هو مصدر «الوهم الواقعي»: إن الرواية تسرب «الواقع» من خلال التخييل، ولا يمكن أن تحتفي بالتخييل إلا من خلال إسقاط الواقعي المرئي من خلال اسم الكاتب وبعض إحالاته. فلا يمكن لقصة خالد «الواقعية» أن توجد إلا من خلال ممكنات التخييل ذاته.

وهي ثنائية لا تخص حجم «الحقيقة»، بل تشير إلى شكل في تصورها: إن الوهم هو ما يأتي من الواقع، أما الحقيقة فموجودة بين دفتي الرواية، هناك حيث يعج العالم الفسيح بكائنات لن تُنْصفها سوى «التفاصيل» التي تحصل من خلالها «الشخصية على حق المواطنة في العالم الواقعي»، إنها حالة الاستشفاء التي توفرها سردية تخلِّص الواقع من فوضاه(3)، أي من وهم واقعيته.

إنها مفارقة تبنى ضمن السرد وتُرفع ضمنه أيضاً. إن حقائق التاريخ متغيرة، أما حقائق التخييل«فثابتة»، إنها أشد وقعاً على النفس من «تفاصيل الوجود المرئي». لذلك، فإن من لم يرُقْه وجهه الواقعي، عليه أن يصنع آخر من تراب التخييل ومائه. فخالد لا يريد «سيرة»، أي «صورة طبق الأصل»، بل يريد معادلاً من صنع «ذاكرته»، لا من صنع الوقائع. وذاك ما تدعو إليه الرواية وتقوم بالتمثيل له من خلال كل محكياتها؛ فالكاتب ذاته ليس سوى نسخة، أما الأصل فموجود في مكان آخر، إنه عليان، الصوت الخفي الذي يكتب قصته بطريقته الخاصة.

واستناداً إلى هذا، فإن هذا الانشطار الداخلي يتسع ليشمل حياة كل شخصيات الرواية: فللكاتب ظله الممتد في صوت السرد الخفي، فهو الذي يملي عليه أفعاله أو ينهره أو ينبهه، أو يستثير داخله عوالم الحلم والاستيهام والرغبة في العودة إلى حضن الأم («يتدثر بحنانها»، كما يتم ذلك في أحلامه)، بل إنه يسقط حالات فعل ممكن فيما يشبه المعجزات والخوارق. وللشخصيات الواقعية مضايفات من عالم الخيال أيضاً: يسدي الروائي الشهير فهد إسماعيل، النصيحة للسارد، تماماً كما تفعل ذلك سمر وزوجها سليمان، وهما شخصيتان من شخصيات رواية سابقة «سمر كلمات». بل يمكن أن تتسع الدائرة لتقيم تقابلاً بين «تخييلية» الحب، و«واقعية» الحياة الزوجية، في الحالة التي تخص عدنان وزوجته؛ فالتخييل حر، أما الواقع فإكراه، أو هو تقابل بين الرابط الحر وبين إكراهات المؤسسة.

وبعبارة أخرى، فإن الأمر لا يتعلق بتقابل بين «واقع» و«خيال» (تقابل بين الوهم والحقيقة)، بل نحن أمام تأرجح بين «أنا» اليقين الواقعي، وبين «أنا» الشك التخييلي.«أنا» «طالب» وخالد من جهة، و«أنا» التمثيل اللاحق الذي سيحول الوقائع الحياتية إلى رواية من جهة ثانية (حياة خالد في رواية).الأولى توهم بالقطعية والحسم والحقيقة وهي، تبعاً لذلك، مدرجة ضمن «ميثاق واقعي» يضمنه اسم الروائي ذاته، من حيث توقعية أدواره الاجتماعية وانسياب حياته داخل حالات حكي طبيعي هو جزء من انسيابية إيقاع واقعي مألوف: لا تشكل حياة السارد عمقاً استراتيجياً للأفق السردي، فهي جزئية من زمنية موجودة خارج توقعات القارئ، إنها «أحداث بدون قصة»، كما أشرنا إلى ذلك أعلاه.إنها كذلك، لا من حيث القيمة الفنية، بل من حيث ما تقتضيه الآليات السردية ذاتها. فهي موجودة لأن هناك قصة أخرى يجب أن تروى، وبدون هذه القصة فإنها ستتحول إلى تتابع حدثي لا يقود إلى أي شيء، وتلك هي أيضاً «التوابل» المضافة، وقع التفاصيل، كما يشتهي ذلك راوي «القصة الكبرى».

أما الثانية فمطاطية، إنها تشير إلى خلاص كلي من إيحاءات «الفعل الواقعي»، لأنها تحتكم إلى قواعد سردية «مصطنعة» تمكنها من التخلص من خطية الزمان وتقريرية الإحالات الفضائية، لتسقط سومولاكرات الوجود (الصور الوهمية التي تسقطها

شخصيات محبطة) كما تتبلور في الذاكرات الخفية للأشياء والكائنات. فواقعية القصة هي التي تبرر تخييلية «الرواية» التي تجاهد الرواية على كتابتها. وذاك هو مصدر «الصنعة» السردية في الرواية ومصدر المضاف فيها أيضاً: محاولة خلق تقابل وهمي بين «تخييل» و«واقع» تستوعبهما كلاهما بنية سردية كبرى هي في الأصل بناء تخييلي محض.

لذلك، فإن الرواية تصر على «واقعيتها» لتحتفي بالمضاف التخييلي، فالمضاف خلق يتسرب إلى الكلمات في غفلة منها ومنا، أما الواقعي فمعطى، إنه يقلص من هوامش الاستيهام في العين والكلمات. لذلك، فإن من حسنات العين أنها لا تلتقط ما ترى، بل تصف ما تود أن تراه. وليس غريباً أن يرد الروائي على خالد خليفة أن الوقائع في ذاتها لا تصنع رواية، إن الرواية في الكلمات التي تصف وترتب وتقدم وتؤخر وتملأ ما تناسته الذاكرة أو أغفلته العين. وبعبارة أخرى، إنها تعيد صياغة التجربة خارج إكراهات الواقع وضمن ممكنات الفن:

«ـ لن تتعب معي، فأنا بشحمي ولحمي أمامك.

ـ أنت شخصية حقيقية في الواقع، وأنا أريدك أن تكون خالد خليفة بطل الرواية. علينا أن نجتاز بوابة السحر، لنخرج من الواقع ونطأ أرض الفن» (ص 100).

إن هذه الصيغة هي أول المداخل من أجل استيعاب ممكنات «الثوب» السردية والأخلاقية سواء بسواء. فقد لا يحدد اللباس موقفاً مسبقاً، ولكنه يعد، في جميع الحالات، أولى الواجهات التصنيفية في التبادل الاجتماعي. ولهذا يجب أن ندفع بالأمور إلى ما هو أبعد من التصنيف الدلالي الإيحائي المباشر. فالثوب، كما سبقت الإشارة، دال في سياق المظهر الفردي، ودال أيضاً في سياق التنميط الاجتماعي، ودال في سياق البناء النصي ذاته. فهو يشير إلى البدايات الأولى لبلورة صورة: والصورة تركيب وتأليف وانتقاء، ما يمكن أن يسهم في بناء الهوية الجديدة، فالرواية ليست كمّاً من الأحداث، إنها ترتيب، أي «بناء عالم». لذلك «تنتقي» الرواية من سيرة الثري ما «يصلح لأن يكون مادة للسرد» وتقصي ما يمكن النظر إليه باعتباره «سمة عادية»: «كتب السير ترصد تاريخ أشخاص، بينما تخلق الرواية عالماً فنياً» (29).

يتعلق الأمر بنسج «ثوب» سردي جديد ينزاح عن الظاهر المرئي في الحياة «المعروفة»، وبناء «الحقيقي» كما يمكن أن تكشف عن ذلك الوقائع الجديدة.إنه الفصل، ولكنه فصل لا يمكن أن يتحقق إلا في أفق الوصل: الاستعادة وحالات الإدماج المتتالية. وبدون ذلك لن تكون التفاصيل سوى صدى أجوف لناقوس بلا صوت. والمقصود بالوصل مد «الجسور» بين حالة «الآن» وحالة «الأمس»: رد «العبقرية التجارية» إلى «الأصل الوضيع» لا التنكر لها. لذلك، فخالد يريد أن يتحرر من «الثوب» لاستعادة البطولة الكامنة، تلك التي غيبها الانتماء الجديد.إنه يريد أن يستعيد «الثوب القديم» قطعة قطعة، فتزدحم التفاصيل في الكلمات والأشياء والأحداث الصغيرة، ولكنه لا يتخلى عن حسنات «الثوب الجديد»: إنه يريد أن يعرف من أين أتى، فالذي يعرف من أين أتى يعرف بالتأكيد إلى أين يمضي. إلا أن الصعود الفردي لا يمكن أن يكون كلياً، إنه يترك في السفح بقايا من الروح والجسد.

ومع ذلك، فإن العنوان (الثوب) ليس «استعارة فاضحة»، كما يمكن أن يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى.إنه يشير بالأحرى إلى شبكة دلالية ممتدة في كل المناحي، الفردية منها والجماعية، التركيبية منها والدلالية. فالثوب في اللغة وفي البراكسيس اليومي أيضاً، هو غطاء، أي تخصيص وفصل الواحد عن المجموع، وتجسيد العام في المتحقق «هنا» و«الآن»، قبل أن يكون إشارة إلى انتماء عفوي إلى«محظور» هو كذلك بالتعاقد الاجتماعي والتنازل الطوعي لا بقانون سلطة فوقية (الإخلاص للطبقة الاجتماعية مثلاً)، أو قد يكون الظاهر الكاذب، أو التنكر والتستر على انتماء ممنوع بقوة الأخلاق أو الدين أو الإيديولوجيا: تشير الرواية في أكثر من مكان وفي سياقات متعددة إلى «الطبيعة المحافظة للمجتمع الكويتي»، وهو ما يحيل، بشكل من الأشكال، على حالة من حالات «تأبيد الأثواب».

فالكائن ليس «لحماً حاراً»، مصدراً لاستهواء أصلي موجود خارج استقطاب التوترات الاجتماعية التي توحده في المجموع وخارجه، إنه قبل ذلك وبعده واجهة مرئية يلعب فيها الغطاء المباشر (الثوب) دور المحدد الفردي المخصوص، ودور الانتماء الحضاري، بل قد يحيل على واجهة هووية كما يمكن أن تشير إلى ذلك الألوان والطول أو القصر وتقابل القطع: لا تتردد الرواية في أماكن متعددة في الإشارة إلى لباس خالد خليفة:«الدشداشة تخفي البلاوي» (ص 21)، لتقابل بينها وبين «الثوب» العصري الذي يلبسه الروائي.

إنه يريد، ضمن استعارة الثوب دائماً، استعادة ثوبه في التخييل لأنه لا يريد أن يتخلى عن موقعه الاجتماعي في الواقع. فالتخييل وحده يمكن أن يصالح بين رغبتين لا يمكن الجمع بينهما في فضاء واقعي.إن استعادة الثوب ليست رغبة في العودة إلى أصل غيبه

الغنى وغطى عليه، بل محاولة «لتكييفه» وفق حاجات الاعتبار الاجتماعي الجديد. تلك هي الاستراتيجية السردية في عمقها، وقد صاغها الروائي بحنكة فنية متميزة. إن الفعل السردي «محاصر» ضمن غاية موجهة لا يمكنها الفصل داخلها بين دور ثيمي مفترض (الرواية لا تقول بأن الثري يحن إلى عيش الفقير) وبين أدوار اجتماعية يمثل لها الفعل السردي «حقيقة» وتنحاز إلى المجد والمال وتتغنى به. لذلك تسقط الرواية وتستعصي على الانكتاب، فالمصالحة غير ممكنة، ويظل الانشطار قائماً بين «ثوب» مبهم وملتبس وبين دور عاملي هو الواجهة التي لا يريد التخلي عنها أبداً (الذات الفاعلة التي تحقق الفعل ضمن دوائر التسنين المجرد: بطل توجهه غايات اجتماعية واقتصادية).

ها نحن من جديد أمام الثوب الذي يصلح لأن يكون هيكلاً يستوعب أحداثاً. وتلك هي الصيغة المجازية الثانية للثوب. فسلسلة الأحداث لا يمكن أن تشكل قصة إلا من خلال كساء خطابي هو في الأصل تصريف للزمان والمكان، وتحديد لنوعية العلاقة الرابطة بين شخصيات النص التخييلي. وهو ما يفسر كتابة الرواية ذاتها: رواية خالد الخليفة (الثري صفة تحمل في ذاتها ممكنات الفعل القابل للإنجاز) ورواية الثوب أيضاً، بكل سياقاته الصريحة منها والضمنية.

وليس هناك من فاصل بين الخلق السردي وبين الثوب إلا في الظاهر. فالثوب ليس صيغة مجازية يراد منها الإحالة على التشبث بأصل موروث فقط، بل هي، فيما هو أبعد من ذلك، إحالة على بناء فضاء حدثي مخصوص، بالمفهوم الخطابي للكلمة. فالهيكل السردي ليس سوى احتمال حدثي مبهم لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال كساء تصويري يمنح الروح لأدوار اجتماعية وسياسية وأخلاقية متداولة ضمن سقف ثقافي بعينه. إنها الأدوار العاملية التي تتحدد من خلالها غايات الوجود ضمن ما يبيح وما يعوق وما يحفز، وكذا الجهات التي تؤول إليها النتائج. وهي الأدوار الثيمية التي يتحدد من خلالها البناء الاجتماعي ذاته، إنها تخصص وتحين في اللحظة الزمنية المخصوصة ما يعود إلى هذا السقف الثقافي أو ذاك (كل الأدوار الاجتماعية التي تحول المجتمع إلى مسرحية لا تحتاج إلى إخراج).

استناداً إلى هذا التراكب الثيمي والانشطار السردي تَمْثُل الرواية أمام القارئ باعتبارها ما يشبه الفرجة الشاملة التي تستوعب داخلها كل شيء.إنها إسقاط لصورة كبرى تعاد من خلالها كتابة التفاصيل في شكل لوحات مركزها خالد خليفة ولكنها ممتدة في كل المحكيات. ولم تكن غاية ذلك هي البحث عن «واقعية»، بل يتعلق الأمر بتقويض الفواصل بين ما ننظر إليه باعتباره «واقعاً» يحاصرنا من كل الجوانب، وبين ما نصنفه ضمن عالم التخييل، فلا شيء يمكن أن يحد من امتداد هذا في ذاك، ما دامت العين لا تلتقط دائماً ما تراه، بل تعيد صياغة ما تتوهمه واقعاً.

وها هو الثوب في النهاية يمد تلابيبه لكي يكيف التركيب السردي ذاته استناداً إلى كل إيحاءاته. فانطلاقاً من هذه الشبكة الدلالية يتطور هذا التركيب انطلاقاً من توازٍ مقلوب بين برنامجين سرديين متقابلين من حيث شكلا التحقق، ولكنهما متشابهان من حيث الغاية التركيبية التي تقود إلى إشباع دورة سردية مادتها الدلالية هي «الثوب» ولا شيء سواه. إن المبتغى الأصلي للحكاية الأولى والثانية واحد: موضوعات الرغبة المسقطة تختلف من حيث المظهر، لكنها تتشابه من حيث القيمة المثلى: يود خالد بناء مجد أدبي، ويتطلع الروائي إلى الحصول على مال لرفع الضيق عنه.

إن التوازي لا يمس الاستقطاب الثنائي المجسد في طرفي المعادلة: المثالية والواقعية، فالأمر أوسع بكثير من هذا.إنه إحالة على الاتصال والانفصال في الوقت ذاته.إنها آلية سردية لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال سقوط مشروع الرواية ذاته. فانصهار البرنامجين ليس سوى لحظة، عودة إلى استهواء أصلي يحدد القيمة فيما هو أبعد وفيما هو سابق على الفعل: يحافظ خالد خليفة على المال، ولكنه يكتسب مجداً، ويحافظ الروائي على فنه، ولكنه يكتسب مالاً. بالمال نمتلك الفن، وبالفن نكسب المال، إنها معادلة نادراً ما تستقيم، لذلك انهار المشروع ومن انهياره قرأنا رواية جميلة.

هوامش

1 ـ طالب الرفاعي: «الثوب»، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 2009.

2 ـ العبارة لأمبيرتو إيكو.

3 ـ العبارة لإيكو أيضاً.

مغامرات الشكل القصصي
من التقليدية إلى التجريب
الرواية نموذجاً

د. محمد الكرافس

تهدف هذه الورقة إلى تسليط الضوء على مجموعة من المحطات والمغامرات التي عبرها القص العربي للوصول إلى مستوى من الخصوبة والتنوع في الإنتاج وعدم الاستقرار على درجات منفلتة من التجريب والنضج التيمي والشكلي.

سنحاول في هذه الدراسة مقاربة شكل القص القديم /الجديد في الإنتاج الأدبي العربي من خلال الحديث عن تاريخية الشكل الروائي ومغامرة التغيير والتحديث وأفق التجريب في الرواية الجديدة بحكم أن «الشكل الروائي في جوهره صورة لغوية سردية مكتوبة للفعل البشري»(1) وهو اللغة التي تحمل في طياتها مضموناً نسميه جوهر الشكل.

وهذا الجوهر الشكلي طبعاً هو المغامرة الحقيقية في القص والرؤية الفنية الجديدة التي تسربت في لباس غربي إلى الثقافة العربية التي كانت تحتضن شكلا معينا من السرد. هذه الرؤية الجديدة قلبت موازين الأولويات في الأدب العربي وتحول معها الشعر إلى درجة ثانية من الاهتمام وتبوأت الرواية/القصة قمة الإبداع العربي كمغامرة نثرية ذات شكل جديد في الكتابة. هذا الشكل الجديد ما لبث بدوره أن تغير إلى أشكال متعددة من التداخل الأجناسي حتى قيل أن Metafiction الرواية عرفت تغيراً أجناسياً داخل الجنس الواحد وظهر ما يسمى بالميتاقاص فما الذي تغير مثلا منذ «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي إلى «أبناء الجبلاوي» لإبراهيم فرغلي؟ هل يكفي سرد حكاية على لسان شخصيات في زمكان وحبكة للحديث عن شكل قصصي؟ هل تكفي اللغة وحدها لتكون وعاء أوحد لركوب مطية التجريب في الشكل القصصي؟ تلكم أسئلة سنحاول الإجابة عنها في ما يلي.

تاريخية الرواية عند العرب ـ تطور الشكل بين التراث والاحتكاك بالغرب:

تتميز الرواية كفن أدبي ريادي على المستوى العالمي والعربي– بحداثتها ونجاحها القياسي في قلب موازين النظم الأدبية التي كان متعارفا عليها منذ ظهور أول عمل « دون كيشوط» لسرفانتيس الإسباني ومروراً بـ «روبنسن كروسو» لدانييل ديفو وروايات القرن التاسع عشر وهي تعرف التغيير تلو التغيير مبتعدة عن النظم الكلاسيكية للسرد ومرتكزة على خلخلة البنية السردية وزعزعة مفهوم القص حتى بات القارئ المعاصر يمسك رواية فلا يعثر فيها على تماسك بنيوي لوحدة النص بل عليه أن يجتهد في إيجاد البنية وتجميع عناصرها المفتتة واستخراج الجماليات المستعملة فيها.

الرواية شكل قصصي بامتياز يحاصر الذات المبدعة في حربائية متمنعة كما يجعل الذات القارئة تتفاعل مع مضمون الأحداث والعلائقية ما بين الشخصيات وتحاول فسخ شفراتها.

ومن خلال مجموعة من الدراسات التي قام بها مؤرخو الرواية ومنظروها من أمثال باختين وجان ريكاريو عند الغرب أو عبد المحسن بدر والدكتور جابر عصفور ويحيى حقي عند العرب تتمظهر الرواية بحضورها في محطات متناغمة مع بعضها تارة ومنفلتة من ذاتها تارة أخرى.

فالعرب عرفوا السرد/الحكي في سالف العصور ولكن الشكل هو الذي تغير ولم يعد منمطا خاضعا لجاهزية قوالب لغوية تقفز بين السجع والبلاغة التقليدية في المقامة أو السير الشعبية. أصحاب هذا الرأي يعتبرون

أن الرواية عندنا لم تنبن على البياض ولكنها انطلقت على أسس الكتابة المقاماتية والمرويات السردية الشفهية التراثية التي كانت تعج بهما الثقافة العربية.

هذا الطرح الأكاديمي لمجموعة من النقاد لا يشفع للشكل الروائي العربي اصطدامه في جنينيته بمجموعة من الإكراهات والاعتبارات الثقافية والسياسية كان العالم العربي خلالها يزحف في تخلف وخضوع للسيطرة الغربية كامتداد للإمبريالية المتغطرسة خلال القرن التاسع عشر وكامتداد ثقافي/استشراقي لاستكشاف الشرق وما يخبئه.

وحتى في الغرب نفسه فالفن القصصي برمته خرج في مخاض عسير من رحم أوربا العصر الوسيط على أنقاض أشكال وموروثات ملحمية وكنسية إلى فضاءات أنضج وأكثر اتساعا من خلال ريادة الرواية الفرنسية التي أثرت التاريخ الروائي العالمي وأعطت بالتالي للعرب عن طريق الترجمة وعن طريق المثاقفة كذلك نمطا وفنا جديدين من خلال أعمال زولا وبلزاك وهيكو، حيث تزامن هذا التطور مع مرحلة النهضة العربية التي كان خلالها العالم العربي قد بدأ يستفيق من سباته ومن ويلات الجهل والمحلية.

2-1/الرواية هل بدأت كشكل مقاماتي؟
عرف القرن التاسع عشر ظهور مجموعة من الكتاب الشباب العرب الذين احتكوا بالثقافة الغربية ـ الفرنسية بالضبط- عن طريق متابعة الدراسة بحيث أثمر احتكاكهم بالآخر المتقدم انفتاحا حرا على نوعية الآداب والفنون السائرة آنذاك ووعي بعضهم بضرورة تقليد هذا الغرب لاسيما بعد إتقان لغته. هذه الفئة النخبوية حملت لواء ترجمة روائع الأدب العالمي في مرحلة أولى ثم ما لبثت أن حاولت إنتاج أشكال روائية منطلقة من المادة الخام الموجودة في الثقافة المحلية في مرحلة ثانية.

الرواية شكل قصصي بامتياز يحاصر الذات المبدعة في حربائية متمنعة كما يجعل الذات القارئة تتفاعل مع مضمون الأحداث والعلائقية ما بين الشخصيات وتحاول فسخ شفراتها

طبعاً لا يمكن إنكار وجود السرد في التراث العربي سلفاً، ذلك أن «كليلة ودمنة» و«سيرة عنترة بن شداد» وأشكالاً سردية أخرى يعتبرها بعض النقاد سردا أعطت للكتاب العرب أرضية لبلورة شكل قصصي يعتمد على التشويق والحكي والسرد الخطي الرامي إلى تسلية القراء وإمتاعهم.

وتتجلى هذه المادة الخام على الخصوص في المقامة التي لا تخلو بدورها من قص وشخصيات وأحداث تشبه إلى حد ما بعض أركان الشكل الروائي وبناه التحتية. يمكن إذن الإجابة على السؤل السالف بالقول أن الكتابة الروائية عند العرب في البداية حاولت التخلص من أزمة الانضباط الميكانيكي إلى ما كان سائدا آنذاك من مقامة وسجع لغوي حين هبت رياح التقليد على كتاب القرن التاسع عشر وأدخلتهم في إشكالية التوفيق بين المورث السردي وضرورة محاكاة الإنتاج الروائي الغربي والسير على منواله.

في هذا الإطار لعب الانفتاح الثقافي ومتابعة الدراسة كما سبقت الإشارة إلى ذلك دوراً جوهرياً في خلق تماس من المقارنة بين الأشكال الأدبية الموجودة سلفاً والشكل القصصي الغربي الجديد،فجاءت نصوص «وي إذن لست بإفرنجي» لخليل أفندي خوري و«الساق على الساق في ما هو الفارياق» لأحمد فارس الشدياق، وروايات زينب فواز وعبد الحميد البوقرقاصي ومحمود طاهر لاشين»(2)

و«حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي و«غابة الحق» لفرنسيس فتح الله مراش لتكون أشكالا روائية بالمفهوم التقليدي للرواية، ولا نقول هنا رواية نظرا لمجموعة من الاعتبارات النقدية يضيق المجال لسردها هنا، بحيث كانت تنهل من التراث السردي والمقامة بالخصوص وما يتبعها من سجع ووصف وانضباط للغة الماضي في مضمونها البلاغي التكلفي وحتى في شكلها المبني على أسس الأحداث التاريخية كما في حالة جرجي زيدان. هذه الأعمال حاولت أن تكون وفية للقص كشكل جديد ولكن هنا يطرح مشكل الفرق بينها وبين الرواية الفنية بشروطها الشكلية المعاصرة: هذه الأشكال الروائية كانت مغامرة جديدة وإبحاراً متميزاً في مجال الرواية إلا أنها كانت وفية لقص الأحداث مبتعدة عن أهمية الشخوص وعلائقية تواجدها في المتن السردي وفي الحبكة. إنها أشكال بدائية-بالمفهوم المادي وليس بالمفهوم القدحي- لجنس الرواية خاصة الأعمال التي ألفها جرجي زيدان حتى وفاته سنة 4191 وأليس البستاني وليلى بعلبكي.

هذه الأعمال كانت على درجة بسيطة من النضج الشكلي جعلها ترسي دعائم البدايات الفعلية للقص الطويل بالمشهد الإبداعي العربي خلال بدايات القرن العشرين حين بدا

الشكل القصصي نشازا دخيلا على المشهد الأدبي العربي وهو يمأسس منحى آخر بعد ظهور رواية « زينب» لمحمد حسين هيكل سنة 3191 كشكل روائي أكثر نضجا فنيا عن الأشكال السابقة وأكثر ابتعادا عن اللغة القديمة.

لقد تميزت التجربة الروائية في تلك الفترة بكونها وعاء للتعبير عن مركزية الذات ولتحميل خطاب فكري يعطي نضجاً وسمة تحررية مثلماً بدأ ذلك الوعي ينعكس عند الأنا العربية التي احتكت بالأنا الغربية كما عند هيكل وطه حسين وأحمد أمين أثمر شكلاً جديداً من الكتابة السير- روائية التي اقتاتت أساساً من الذاتية مثل «يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم و«الأيام» لطه حسين جعل الموازين في التجنيس تنقلب لسيطرة النثر العادي على الشعر ولغة المقامة دونما تكلف شكلي ومغالاة سجعية لصالح الأهمية الشخوصية ونضج الخطاب والمحتوى المنفلت والبنية الواقعية للرواية.

2-2/ الشكل الروائي:من الترجمة إلى المحاكاة:

خلال تلك الفترة (حتى بداية القرن التاسع عشر) كانت الأمة العربية تعيش فترة فراغ يسميه البعض بياضا امتد في تاريخ الحضارة العربية منذ سقوط الأندلس إلى الحملة الفرنسية على مصر سنة 8971 توالت بعده الحملات الاستشراقية على المنطقة العربية وظهرت نخبة من أبناء الوطن العربي خاصة بالشام ومصر مثل رفاعة الطهطاوي الذي قاد حملة عكسية هذه المرة هي حملة الترجمة وهنا كان الاحتكاك بجنس الرواية وبأعمال ستوندهال وشاتوبريون وفيكتور هيكو وفولتير غيرهم. وكانت البداية عبارة عن إقبال على ترجمة هذه الأعمال ثم ما فتئ بعض هؤلاء الكتاب أن بدؤوا يزيدون وينقصون ويتصرفون في الأعمال المترجمة في مرحلة أولى ثم ما لبثوا أن أحسوا بنوع من النضج جعلهم ينتجون أشكالا روائية تدور في فلك التقليد وتتسم بالسطحية في خطابها من خلال التركيز على الجانب العاطفي وكذا محاولة جلب المتعة والتسلية للقارئ.

هذا الطرح الأكاديمي يجعل ظهور الشكل القصصي عموما في الأدب العربي الحديث مبنياً وبشكل مباشر على الاحتكاك الثقافي بالغرب وعلى تقليد الإنتاجات الروائية التي كانت سائدة في ذلك الوقت وهو طرح يبدوا منطقيا إذا ما أصلنا لنشأة الرواية التي بدأت عند الغرب.

3/ الشكل الروائي من الكولونيالية إلى التحرر السياسي والفكري:

تحدث الدكتور محمد برادة في ندوة عقدت شهر ديسمبر 4002 بالقرين بدولة الكويت عن فترة من تاريخ «الرواية العربية في سياق ما بعد الكولونيالية للإحالة إلى فترة الخروج من الاستعمار»(3) التي تميزت بخطاب جديد وتيمات ناضجة عن الأشكال السالفة بحيث اتخذ الشكل القصصي عموماً توجهاً جديداً وصار وعاء للتعبير عن هموم الذات حيث أن الرواية لم تعد ذلك الشكل القصصي السردي ذا المضمون السطحي الذي يتصيد متعة القراء وتسليتهم بقدر ما أصبحت الشكل الأكثر توظيفاً للذاتية الفردية والجماعية والتعبير عن قضايا الأمة والطبقات المسحوقة حتى أن غائية قراءة القصة عموما باتت عند القارئ ملاذا للبحث عن الذات بحيث صار الكاتب العربي نموذجاً لعكس ذات المجتمع في مرآة رواياته والتمرد التصويري الواقعي عند نجيب محفوظ مثلا يعكس شكل القص الذي نحاه الإبداع العربي في تلك المرحلة حين «حاولت الرواية الانسلاخ من حضن لغة المقامات والأخبار والنوادر في حديث المويلحي عن عيسى بن هشام...إلى معاريج تجربة تخلصت من الآثار الرومانسية والبلاغة السلفية السابقة»(4).

قد صاحبت الرواية العربية في شكلها هذا حركية المجتمع آنذاك وتفاعلت معه شكلاً ومضموناً مستندة إلى تقليعات و«إلى أسس ومرتكزات أدبية وثقافية واجتماعية وسياسية وحضارية. ويمكن أن يذكر المرء هنا: تراكم الخبرات الفنية والأدبية، وتطور الوعي الجمالي والاحتكاك والتواصل مع تجارب الروائيين الأجانب

وقد صاحبت الرواية العربية في شكلها هذا حركية المجتمع آنذاك وتفاعلت معه شكلاً ومضموناً مستندة إلى تقليعات و«إلى أسس ومرتكزات أدبية وثقافية واجتماعية وسياسية وحضارية. ويمكن أن يذكر المرء هنا: تراكم الخبرات الفنية والأدبية، وتطور الوعي الجمالي والاحتكاك والتواصل مع تجارب الروائيين الأجانب... وانتشار التعليم وزيادة عدد القادرين على القراءة والكتابة وانتشار المدارس والمطابع ودور النشر والصحافة والمكتبات»(5).

كل هذه العوامل اجتمعت لتغير خريطة الشكل القصصي إلى مستوى التحديث مع المحافظة

على خيط أبنية السرد كمادة هلامية في تشكل القص تسهم في بلورة مفهوم جديد للرواية ولشكلها الذي بدأ يعرف رجة في البنية الكلاسيكية التقليدية من خلال التفاعل مع إرث الشارع القومي خلال الفترة الكولونيالية. وقد بات الكتاب العرب على الخصوص جزءاً من نخبة فكرية وثقافية خلال مرحلة الخمسينات والستينات كما يسميها الباحث الدكتور شكري عزيز الماضي– وهي المرحلة التي حصلت فيها معظم دول العالم العربي والإفريقي على استقلالها ـ وتأثرت هذه النخبة بالمد الفكري والثورات الثقافية التي عرفها العالم ووصل صداها إلى المجتمعات العربية ومع نضج الحركات الوطنية والهروب من القالب التقليدي للموروث اقتيدت الرواية إلى كتابة ثانية مبتعدة عن الأحداث المنمطة والشخصيات التافهة في حضورها داخل النص إلى نوع ومقاربة جديدة تتسم بالتفصيل في الحكي واستعمال الرموز وتوظيف تقنيات شعرية بامتياز أخرجت الشكل القصصي من لباسه القديم إلى تجريب آفاق التحديث والخطاب المستنير بحركية المجتمع ونضاله. هذه العوامل يمكن أن نضيف إليها تطور النقد والتنظير للرواية في الغرب وهو ما أهل القص العربي ليستفيد من ذلك خاصة بعد ظهور كتاب عرب من قبيل يحيى حقي وعبد المحسن بدر الذين نظروا للقصة وأشكالها المتداخلة.

4/ شكل المعاصرَة وأفق التجريب في الرواية الجديدة:

لم تعرف الرواية ثباتا على نهج معين لفترة طويلة؛ إنها فن الانزلاق الدائم الذي ما فتئ يجرب آفاقا جديدة متسعة لاحتضان رؤى جديدة.فالرواية «لا حدود نظرية لها، وتتسم بمرونة شكلية لا نهاية لها ولا حد... وأنها نوع لا يخضع إلى قواعد ومواصفات وقوانين ثابتة، وأن التحول والمرونة الفائقة هي أهم صفاتها،خصوصاً من حيث هي شكل مفتوح يظل،دائما، في حالة صنع، فهي مغامرة كتابة أكثر منها كتابة مغامرات كما وصفها –بحق– الناقد الفرنسي جان ريكاريو»(6). والقابض على أسرارها مثل القابض على أسرار الكون حتى أنها عند نقاد معينين تعتبر فن العالم المكتوب الأول والوعاء الأرحب الذي يتسع لاحتضان التجربة الإنسانية الواسعة. الرواية الجديدة كتيار معاصر تصير الشكل القصصي الفضفاض الذي تتسع أجنحته للتحليق برحلة الإنسان ومغامراته الفكرية والفنية في تكامل وانسجام. وهناك من الكتاب من أعطى صورة أخرى للرواية من خلال اتساعها لجماليات تلقٍ تنبني على المفارقة أو كتابة التضاد حيث تصبح الرواية مساحة واسعة للهدم والبناء مثلما نجد في عدد من الكتابات الجديدة للروائي سليم بركات والتي تبتعد عن الذاتية وتقترب من التخييل الفوضوي الذي يتمرد على القوالب الخطية للرواية التقليدية. الروائي المصري إبراهيم فرغلي في روايته «أبناء الجبلاوي» –كنموذج لتيار الرواية الجديدة– يركب مطية التجريب من خلال حضور التداخل النصي عند شخصياته مع شخوص نجيب محفوظ. وهذا يعطي صورة أخرى للتجريب في الشكل الروائي العربي المعاصر وما نلاحظه هنا هو أفق التجريب المورط للقارئ والرواية داخل الرواية (الميتا رواية) التي تنسج بين طبقات السرد وهذا معناه تغليب وجودي وتكينن للشخصيات على حساب الأحداث التي يعتبرها منظرو الرواية المعاصرين خيطا سميكا ينسج على تلاقي وتباعد مساحات الشخصيات داخل فضاء السرد. هذا الانطلاق في سماء التمرد الشكلي يجعل المسافة بين نص «حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي»كشكل روائي معين و« أبناء الجبلاوي» لإبراهيم فرغلي تبدو طويلة قطعها شكل القص إلى بلورة تحرر شاسع من قيود النمطية واجترار أساليب السرد الخطي والحبكة الروتينية النامية بين البداية والنهاية.

لقد انتصر الشكل الروائي في مرحلتين: المرحلة الأولى حين كان يحبو على أنقاض المرويات السردية والمقامة وتأثره بالغرب حيث جاءت ثورته على الكتابة الشعرية كثورة أولويات بالمفهوم الأجناسي لشكل قصصي نثري مكتوب على شكل تعبيري شعري شفاهي عند العرب

مسألة أخرى طبعت مرحلة ما بعد الكولونيالية على حد تعبير محمد برادة دائماً هي الوعي القومي وظهور نتائج ملموسة لحركات التحرر الوطني التي أثرت على الشكل القصصي برمته وأفرزت تداخلا أجناسيا في الشكل الذي صار ملاذا آمنا للإبداع المتفرد الحاضن لآفاق الشعر والصورة والترميز والتلميح إلى الأشياء بدل التصريح بها كما عند أحمد المديني في «وردة للوقت المغربي» أو استعارة تقنيات مسرحية حوارية سينمائية كما عند عبد الله الحمدوشي صاحب «الذبابة البيضاء» ورائد الرواية البوليسية المغربية.كلها آفاق متجددة للتجريب في الشكل الروائي تتغيا دائما خلق جسر للتواصل مع القارئ وتسعى إلى توريطه في فعل القراءة كما يقول رولان بارت على اعتبار أن القراءة تشكل كتابة ثانية للنص. الشكل الروائي المعاصر ما عاد ذلك الشكل التقليدي الذي يضم خطاباً وأحداثاً تتطور

على حساب الشخصيات مبتعدة عن القارئ ومقتربة من نهاية السرد. لقد أضحت الكتابة الروائية مغامرة حقيقية في الانتصار للتجريب ومفارقة مكتملة النضج حتى أن بعض النصوص الروائية تجاوزت مفهوم الزمن والمكان وتمردت عليه وتمردت حتى على اللغة ذاتها كما في تجربة الروائي الفرنسي آلان روب غرييه وجيله السبعيني.

المثال الآخر على أفق التجريب الشكلي المتاح في الكتابة الروائي يتجلى بامتياز في تجربة الكاتب المغربي محمد شكري في «الخبز الحافي» حيث جعل من روايته/سيرته الذاتية مغامرة خصبة في قلب نمطية الشكل الروائي العربي فيخيل إليك وأنت تقرأ هذا العمل أن محمد شكري لا يقص بقدر ما يصور بجرأة لامتناهية شكلا جديدا لكتابة الشخصية/الشخصيات/ لكتابة ذاته التي يحاصرها فعل السرد في عريها وفي ظلامها ونهارها.

لقد انتصر الشكل الروائي في مرحلتين: المرحلة الأولى حين كان يحبو على أنقاض المرويات السردية والمقامة وتأثره بالغرب حيث جاءت ثورته على الكتابة الشعرية كثورة أولويات بالمفهوم الأجناسي لشكل قصصي نثري مكتوب على شكل تعبيري شعري شفاهي عند العرب.

المرحلة الثانية هي عندما ثار الشكل الروائي على ذاته وتمرد عليها وعلى بنية السرد الكلاسيكية؛ بل وحتى على اللغة العربية التي كانت تتميز بالسجع والبلاغة التقليدية والحشمة والوقار في معظم روايات نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين حتى جاء جيل جديد ليسمي الأشياء بمسمياتها.

مثال آخر على أفق التجريب والحداثة في الشكل الروائي نجده في كتابة المفكر المغربي عبد الله العروي في روايته «أوراق» التي تعج بدلالات المغامرة الفكرية والإغراء التخييلي بنزوح الشكل الروائي إلى تجربة جديدة في الانزياح الذهني والجنوح إلى المتخيل الغني بالخطابات المتداخلة التي تجعلك في قراءة للفكر الإنساني بشموليته ونضج تيمي قلما نجده في رواية السلف المؤسس. وهذه الذهنية التخييلية عند بعض النقاد هي أقصى قمم المغامرة الشكلية التي تنتصر لنوع من القص يميط اللثام عن قوة اللغة ودلالة الكلمات التي لا تصبح مجرد كلمات وقوالب لسانية لقولبة المعنى عند عبد الله العروي بقدر ما تصير وعاء لفك رموز الوجود الإنساني وتجريب شخوص الواقع في متخيل مشخصن مع خلخلة لمفهوم الزمن وما هو متعارف عليه في بنية الكتابة الروائية.

5/ خاتمة:

لقد مر التأليف القصصي العربي بمجموعة من المحطات عرف خلالها تنوعا في الإنتاج واختلافا في الوعي والخطاب الفكري الذي يقدمه، كما أثبتت الرواية أنها الشكل القصصي العصي على التنميط والاحتواء في الوقت الذي تم تجريب أنماط جديدة من القص تميزت بهما الرواية الجديدة على الخصوص كتيار ممتد على آفاق جديدة وكأفق لمعانقة جماليات تلقٍ أرحب وأكثر تمردا على النظم الكلاسيكية والتقليدية للشكل الروائي وفي خروج دسم عن الإطار السردي التقليدي المتوالي الأحداث حسب ما أسست له شكلانية فلاديمير بروب.

لقد اجتمعت للشكل الروائي العربي مجموعة من العوامل التي أثرت مسيرته خلال عمره القصير، كما أسهمت في خلق تجاورات وتوازنات ممتدة في تنويع الكتابات الجديدة وفاتحة باب الاختلاف الإبداعي على مصراعي التمرد والبحث خارج سياق الذات عن تجريب شكلي يقوده جيل جديد من الكتاب الشباب الذين لهم همومهم الخاصة ورؤيتهم الفوضوية للعالم.

المصادر والهوامش:

(١) د. شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، عدد٣٣٥، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر ٢٠٠٨، ص٣٧.

(٢) د.سيد البحراوي: الرواية والأدب الشعبي، مجلة «العربي»، عدد٦١٣، إصدار وزارة الإعلام بدولة الكويت، ديسمبر ٢٠٠٩، ص ٦٤.

(٣) د. محمد برادة: الرواية العربية بين المحلية والعالمية، الرواية العربية ممكنات السرد،سلسلة عالم المعرفة،عدد ٣٥٧، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نوفمبر٢٠٠٨، ص ٢٠.

(٤) د. صلاح فضل: التجريب في الإبداع الروائي، الرواية العربية ممكنات السرد، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٣٥٧، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،نوفمبر ٢٠٠٨، ص ١١٢/١١٣.

(٥) د.شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص ١٣.

(٦) د. جابر عصفور: ابتداء زمن الرواية: ملاحظات منهجية، الرواية العربية ممكنات السرد، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٣٥٧، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نوفمبر٢٠٠٨، ص ١٥٥.

رواية الوباء لشـريف حتاتة

حجاب من الشـك والارتياب

رمضان سليم



لا أظن أن هناك ضرورة للعودة إلى مجمل روايات الكاتب شريف حتاتة، لكي نتحدث عن روايته الجديدة «الوباء» الصادرة عن دار ميريت في مصر(٢٠١٠).

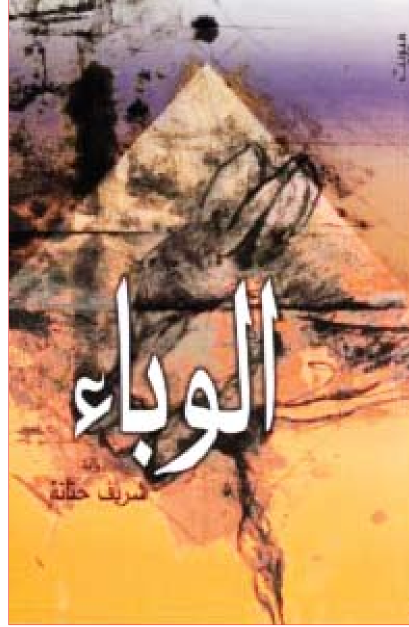
ليس هناك ضرورة لذلك، لأن إنتاج الكاتب متعدد ومتنوع وله مسارات مختلفة، فهو قد أصدر روايته الأولى «العين ذات الجفن الحديدى»، من منشورات دار الطليعة ببيروت عام ١٩٧٣، ثم توالت أعماله الروائية بعد ذلك، ويمكن أن نذكر منها روايات مثل: الهزيمة الشبكة، قصة حب عصرية، نبض الأشياء الضائعة، عمق البحر، عطر البرتقال الأخضر، ابنة القومندان.
وبالطبع لا بد أن نذكر روايته (النوافذ المفتوحة) والتي تصنف بأنها سيرة ذاتية للكاتب، ويبدو لي أن هذا التنوع ربما يقود إلى روابط تمسك الأعمال الأدبية مع بعضها، ولكن يقود أيضاً إلى توجهات متباعدة تجعل لكل عمل أدبي للكاتب صورته المتفردة وغير المعزولة.

من جانب آخر لا بد من الإشارة إلى أن الروائي شريف حتاتة، من أشد المخلصين لفن الرواية، فهو لا يتعامل مع أنواع أدبية أخرى، وإذا كان هناك استثناء فهو لصالح كتابة بعض المقالات الصحفية أو القليل من القصص القصيرة أما في مجال التقييم النقدى، فهو تقريباً الروائي الحاضر الغائب، لأن مجمل ما كتب عن أعماله الأدبية قليل مقارنة بأقرانه من الكتاب الروائيين،

ولعل الأسباب في ذلك إنما ترجع إلى اعتبارات سياسية، فهو ينظر إليه على أنه الكاتب المحسوب على اليسار بمطلق المواقف السياسية والاتجاهات الفكرية، وإذا كان النقاد اليساريون قد اعتبروا كتاباته نموذجية حينا وفي زمن معين، فمن الطبيعي أن يخف وهج الاهتمام برواياته مع تغيير الأوضاع السياسية العالمية وتراجع التنظيرات اليسارية، في مراحل كان النقاد يركزون فيها على جوانب واعتبارات معينة، ليس من بينها المستوى الفني للرواية ولكن ما تحمله من مضامين وتوجهات اجتماعية رغم ذلك، فإن الروائي شريف حتاتة يهتم أيضا بالشكل الفني في رواياته ولا يركز على المضمون السياسي والاجتماعى فقط، ولهذا السبب فإن الدعوة لإعادة قراءة أعماله الأدبية قائمة، ولاسيما وأن رواياته لها نكهة وخصوصية وتفرد، على أن يكون ذلك ضمن مداخل نقدية مفتوحة ومتعددة، لا تضع في اعتبارها المرجعية السياسية للكاتب، ولكن تنطلق من النصوص النقدية وتسير معها وبها ينما وكيفما سارت.

ذات وخبرة:

في روايته (الوباء) سوف نجد الكثير مما يمثل ذاتية الكاتب وخبراته المتتالية في شؤون الحياة والعمل، فمن المعروف أن الروائي يعمل طبيباً وقد امتهن في خارج مصر مهناً دولية باعتباره خبيراً في منظمة العمل الدولية، ودرس ببعض الجامعات الأمريكية، وفوق ذلك فقد مارس شريف حتاتة العمل السياسي وسجن لسنوات طويلة، وهذه الحياة العملية النشطة سوف نجد صداها واضحاً في هذه الرواية (الوباء).



تنقسم الرواية في شكلها الخارجي إلى ثلاثة أجزاء؛ الجزء الأول بعنوان «العودة»، والجزء الثاني بعنوان «التجربة» والجزء الثالث بعنوان «المعركة»، ومن الواضح أن كل جزء يقود إلى الآخر في تدرج منطقي يفرض نفسه، أما عن العودة فهي ذات طابع فردي، تخص شخصية تدعى صفوت بسيوني، يعمل مرشدا زراعياً. يقرر العودة إلى بلدة «كفر يوسف» - الأقرب أنها بلدته - وذلك بعد أن عاش في القاهرة لفترة طويلة حياة متواضعة وبسيطة، ونفهم من السرد أنه بلا عائلة ولا أب ولا أم.

من خلال ما يقدمه السارد يبقى صفوت شخصية غير واضحة المعالم، لأن الخلفية الاجتماعية مفقودة، فلا يعلم القارئ عن الكيفية التي كان يعيش بها في القاهرة، وكيف عاش وكيف وصل إلى الجامعة، ليصبح مرشداً زراعياً بل ربما سافر إلى الخارج أيضا، لأن أفكاره في تطوير الزراعة تشير إلى ذلك.

إن الدافع المحرك للعودة إلى القرية يستند على فكرة علمية، أساسها الاستفادة من بعض الخصائص الزراعية لما يسميه السارد (الرز الصيني). إنه أرز متميز، ينمو أكثر من مرتين في العام الواحد، وينتج ستة أطنان في كل دورة زراعية، بينما من المتعارف أن الأرز ينتج ما لا يزيد عن ثلاثة أطنان في العام والذي يتضمن دورة واحدة فقط.

من الواضح أن صفوت بسيوني يهدف إلى الرفع من مستوى قرية (كفر يوسف) ويستخدم علمه وخبرته من أجل تقديم هذا المحصول، وهو كما نعلم منتج قادم من الصين، قابل للتطبيق في أراضٍ أخرى، بكل ما يحمله ذلك من معنى سياسيٍ مباشر أو غير مباشر.

قرية ومدينة:

من أجل ذلك ومنذ البداية، يتقدم الموظف صفوت بطلب نقل من القاهرة إلى قرية كفر يوسف وكل ذلك على خلاف المعهود، عندما تكون رغبة الانتقال من القرية إلى المدينة، وهذا يعنى أن الشخصية مختلفة ولها دلالة إيجابية، تشير إلى مستوى رمزي وخصوصاً أن البعد الاجتماعي فيها شبه مفقود. يستخدم السارد ضمير الغائب، ويهتم بتفاصيل العودة عن طريق القطار، مع الإشارة إلى إرسال صفوت بشوالين من الأرز إلى القرية لضمان وصولهما مبكراً وبالتالي تطبيق التجربة الزراعية مع الفلاحين، فالعودة لها علاقة بالتجربة في نفس الجزء (العودة) نجد اهتماماً واضحاً بعدد من الشخصيات، لا يمكن اعتبارها ثانوية، لأنها مرصودة من

داخل القرية بعناية، ومن ذلك: «الخفير جاب الله» و«أحمد الغندور» رئيس الجمعية الزراعية وعزة الغندور التي تعمل بالشركة العالمية للمنتجات الزراعية، وأيضاً خديجة أم مبروكة، وكذلك محمود الصياد والمرأة المعروفة باسم (أم محمود)، وعدد آخر من الشخصيات التي تبرز مع تطور وتنامى السرد.

إن مرحلة العودة إلى القرية وبالأصح الذهاب إلى القرية تتكرر كثيراً في الأعمال الأدبية، والقطار الذي يحمل في الغالب شخصاً يدخل القرية ليغير من طريقه الحياة فيها، هو أقرب إلى الأداة التي تعيد نفس الشخص إلى الرحم الذي خرج منه والتقابل بين القرية والشخصية يكون بالتعاون أو الرفض.

وفي رواية الوباء نجد تعاوناً واضحاً بين صفوت ومعظم أهل القرية، لأنه يشكل الشخصية (الطليعية) التي تقود نحو التغيير، رغم أنه شكلياً وخارجياً ينبغي أن يتم رفضه، لكنه يقبل لما يحمله من فائدة.

غير أن الرواية تعبر عن أشياء مسكوت عنها وتعرف لاحقاً وبالتدريج، من ذلك أن صفوت هو بشكل من الأشكال ابن القرية عضوياً أو رمزياً فهو ليس بالغريب القادم للتغيير، لكنه ابن القرية الذي ينبغي أن يعود إليها.

قصة طفل:

لعل في القصة التي ترويها أم محمود الصياد عن خديجة ما يشير إلى كل ذلك فهي تتحدث عن خديجة التي عرفت العديد من الرجال، وأهمهم «صديق الغندور»، وقد أنجبت منه طفلاً غير شرعي، وعندما سارت الأمور في طريق الزواج سرق الوليد من أمه. إن هذه القصة تلمس صفوت بشكل خاص، حيث لا يتم التطرق إلى وضعه الاجتماعي. إنه يعود إلى القرية، وفي تكوينه شيء منها، حتى لو كانت العلاقة مادية في ظاهرها.

إن الرواية تترك هذا الاختيار مفتوحا، حيث لا يقدم النص إلا مقارنة للإيحاء فقط. بل إن من يذكر هذه القصة يموت سريعا، ونقصد بذلك أم محمود الصياد والتي حضر صفوت جنازتها.

تتهادى الرواية في البداية بهدوء، تتطرق إلى التفاصيل، ويأتي السرد باللغة الفصحى، لكن الحوار يأتي بالعامية (الصعيدية)، ولا شك أن كل ذلك قد أوحى لنا بتقديم رواية ذات منحى واقعي، لا تعتمد على المكان في استعراض شخصياتها

يوجه السارد حديثه إلى المتلقي، والذي لا يكاد يدرك شيئاً من الحقيقة، وفعلياً لا توجد حقيقة تطرحها الرواية. وحتى صفوت بسيونى نفسه لا يعلم بتفاصيل حياته، أو هكذا يتوهم القارئ على الأقل، وذلك منذ أن كان صغيرا وهنا لا تنطلق الشخصية الرئيسية في البوح، بل تصر على الكتمان وتسمح للآخرين بالحديث. إنها شخصية كتومة مسخرة فقط من أجل تجربة الرز الصيني في الدار التي قضى فيها صفوت ليلته الأولى بالقرية، انتابته المخاوف والهواجس ولا نعرف إذا كان كل ذلك قد حدث فعلا، أم إن الأمر لا يعدو أن يكون كابوسا مريعا سيطرت فيه الحشرات والأشكال الغريبة على محيط الدار، أن كل ذلك قد حدث بسبب المواد التي أضيفت للتربة بقصد هلاكها وتدميرها من أطراف معادية للحياة، وبالتالي معادية للنماء والخصوبة.

كما قلنا يشير السارد إلى علاقة صفوت بالقرية معتمدا على الإيحاء، ولا نصل إلى تأكيد أنه ابن خديجة، الطفل المخطوف والمفقود، بل إن عزة نفسها قد رضعت من خديجة، وهي التي كادت أن تقيم علاقة مع صفوت، أو أقامتها فعلاً. فالمسألة بين شك وارتياب ووهم وحقيقة، وهذا مسار الرواية واختيارها.

المكان والمعنى:

تتهادى الرواية في البداية بهدوء، تتطرق إلى التفاصيل، ويأتي السرد باللغة الفصحى، لكن الحوار يأتي بالعامية (الصعيدية)، ولا شك أن كل ذلك قد أوحى لنا بتقديم رواية ذات منحى واقعي، لا تعتمد على المكان في استعراض شخصياتها. وفعليا فقد بدا المكان مجرد بقعة افتراضية متخيلة وجاءت الشخصيات متحررة في السلوك والفعل، بل في الحديث أيضاً، وكأنها شخصيات قادمة من خارج القرية، وسوف نجد ذلك واضحاً في حديث أم محمود وفي سلوك خديجة وعلاقاتها المتحررة وطريقة استعراضها للقصص. بل وفي شخصية عزة الغندور نفسها التي لها أكثر من وجه.

في الجزء الثالث تركز الرواية على رحلة قصيرة للشيخ مروان مع خديجة، ينتقلان فيها من مركز القرية (بلبيس) إلى منطقة مجاورة لشراء كرسي للفتاه الصغيرة (المتوحدة) مبروكة. والغرض من هذه الصحبة التأثير على الشيخ من قبل خديجة لإبعاد شخص مشكوك فيه وهو إبراهيم العيسوي عن جماعة صفوت، وقد سارت الرواية هنا متعرجة قليلا عن الخط الرئيسي واقتربت من صراع العصابات. بما في ذلك الطريقة التي اتبعتها خديجة وهي تقديم جسدها أو ما يشبه ذلك.

هذه العلاقة تكاد تشبه علاقة عزة بصفوت، مع الفارق، وقد بدت معظم الشخصيات هنا كائنات متخيلة، ليس بالمعنى الروائي، ولكن بمعنى عدم وقوف الشخصيات على أرض صلبة وفعلية، وهذا يبدو طبيعياً لأن المكان هو متخيل إلى حدود الاقتراب من الخيال العلمي.

هناك صنعة في الرواية واضحة، لا تخلو من مهارة وتراجعت التلقائية والعفوية قليلاً أو كثيراً. مع سيطرة للفعل الإيجابي وصاحبه المثقف الإيجابي قبل نهاية الجزء الأول، تأتي الإشارة إلى الوباء والذي اختير عنواناً للرواية، ويقصد به في المعنى المباشر تلك الآفة التي تصيب الأرض فتجعلها قاحلة، لا تنبت الزرع، ولقد أحس صفوت بالرائحة الكريهة تجرى في أوصاله جراء هذه الآفة، والآفة ليست من عوامل الطبيعة المعتادة، لكنها من صنع الإنسان بقصد التخريب ولا يكون هذا الطرف إلا عدو يسعى لاستغلال الأرض في مشروعات أخرى غير زراعية، هذا التقابل بين الخير والشر ربما يضعف مضمون الرواية قليلاً، وخصوصاً أن الشعار السياسي قد بدا طاغياً على حساب الأحداث والشخصيات التي صنعت من أجل خدمة هذا الشعار.

شركة عالمية:

بعد سنوات من القحط بيعت الارض إلى الشركة العالمية، والتي يرأسها مصطفى الغندور، وقد بدت هذه الشركة وكأنها دولة داخل دولة، لها نفوذ وأموال وقوات مسلحة، وجنرال أمريكي يحكم ورئيسة تنفذ الأوامر.

وبالطبع لا مجال لتفسير كل ذلك واقعياً، فنحن أمام تصور متخيل، رغم الدمج أحياناً بين الواقعي والمتخيل.

إذا عدنا إلى تفاصيل الجزء الثاني (التجربة) وجدنا تصورات تقوم على ملابسات علمية، ومن ذلك غمر الأرض بالمياه لتنقيتها أولاً، ثم القيام بعملية زرع الأرز بعد ذلك، وبمساعدة عدد من الشخصيات ومنهم (صفوت ـ محمود ـ عبد اللطيف) بالإضافة إلى عزة الغندور التي تقوم بالعديد من الوظائف ومنها إجراء التجارب المعملية في الشركة التي تعمل بها. نلحظ هنا أن السرد يعتمد على الوصف (وصف المواد والأشياء والأدوات) كما أن هناك إضافة لبعض تفاصيل عملية الزراعة، ومنها استخدام نشارة الخشب والاعتماد على أدوات معينة بديلة، ولعل في ذلك عودة إلى بعض المعلومات المكتسبة عالميا في مجال الزراعة.

من خصائص أسلوب السرد الإكثار من التشبيهات، فكلما ذكر شيئاً ما أوجد السارد له شبيها، وكل صفحة تقريبا من الرواية مليئة بالتشبيهات ويمكن القول إن أسلوب القص هو أجمل ما في الرواية، وقد فاق الأحداث التي تم اختيارها وكذلك الشخصيات، في التأثير على القارئ

ومن خصائص أسلوب السرد الإكثار من التشبيهات، فكلما ذكر شيئاً ما أوجد السارد له شبيها، وكل صفحة تقريبا من الرواية مليئة بالتشبيهات ويمكن القول إن أسلوب القص هو أجمل ما في الرواية، وقد فاق الأحداث التي تم اختيارها وكذلك الشخصيات، في التأثير على القارئ.

وإذا تحدثنا عن الشركة العالمية الكبيرة وجدناها تنتمي إلى العالم المعاصر الذي تهيمن عليه الشركات الكبرى (الأمريكية وغيرها) وكأنى بالرواية تستنطق الأحداث السياسية الفعلية في بعض الدول مثل العراق، في زمن يتحدى فيه استغلال الناس مرحلة شراء الأرض، تذكيراً بالمرحلة الاستعمارية ضد العالم الثالث، مقترنة بالأفكار المعاصرة وأجواء العولمة واستخدام التقنية العلمية واستغلالها. وكما قلنا استخدمت الرواية الأرز الصيني باعتباره المقابل المضاد لكل مظاهر الاستغلال الغربي.

شخصية رمزية:

ومن الشخصيات التي ينبغي الإشارة إليها (الرئيسية) وهي شخصية رمزية وليست من لحم ودم. كما أنها من أهالى القرية تقريبا، لكنها استطاعت النفاذ إلى عالم آخر مرتبط بعلاقات أوسع مع الخارج، مما جعلها رئيسه لشركة عالمية كبرى، يعاونها جنرال سبق له العمل في أفغانستان وباكستان وهو يتحكم في مقاليد الأمور بواسطة قاعدة عسكرية كبيرة.

في الرواية بعض التفاصيل التي لها علاقة بالرئيسية وأتباعها وأحياناً تبدو هذه التفاصيل أقرب إلى الهواجس الجنسية، والجنس هنا أحد المفاتيح المتحكمة في الشخصيات، رغم أنه جنس فيه الكثير من الذهنية الفكرية والتي لا تتمازج مع نوعية الشخصيات في القرية. ليس من ناحية ممارسته ولكن من ناحية التعبير عنه. ترتفع وتيرة الأحداث عندما يجتمع مجلس الشركة العالمية وهو يضم العديد من الشخصيات من أجل وقف عمليات زرع الأرز بأية طريقة، ولا مانع هنا من استخدام رموز التدين الظاهري وجعلهم أحد أطراف اللعبة، فهم يتعاونون مع الشركة العالمية لمصلحتهم الفردية.

والحقيقة أن الوباء يمكن أن ينطبق على أشكال سلبية مختلفة، ليس في شكل افة تصيب الأرض فقط، ولكن يمكن اعتباره مسلكاً اجتماعياً سلبياً وتعبيراً أيضاً عن التراجع وعدم التصدي للشركة العالمية والتي تبدو أقرب إلى شكل من أشكال الاستعمار الحديث. بعد نجاح تجربة زراعة الأرز دخلت الشركة العالمية في مواجهة ضد أصحاب الشأن استخدمت فيها الجرارات وقد وقف الأهالي في مواجهة هذه الآلات لحماية أراضيهم ومشروعهم الناجح، وقد نجح الكاتب في تصوير هذا المشهد السينمائى، مع العلم بأن هناك مشاهد أخرى تبرز بين الحين والآخر داخل الرواية لتصوير واقعة معينة يصعب التعبير عنها بلا تصوير مشهدي لها.

ولقد أحسن الكاتب استخدام الفلاش باك في أكثر من موضعين وخصوصا بالنسبة للحظات تذكر خديجة لماضيها عندما أنجبت طفلا وسرق منها، ثم قدم لها الوليد البديل وهي عزة الغندور لكي ترعاها. وهذه تعد صورة سينمائية أيضاً عبرت عنها الرواية بنجاح واضح.

صورة بديلة:

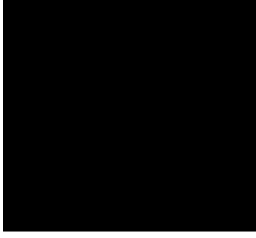
لكن الصورة المستوردة والدخيلة هي صورة ماسورة البندقية المتحركة والتي تسعى لتصطاد أحد الأفراد، ربما صفوت، في الأرض التي يمكن أن نسميها معركة بين البراءة والاستغلال، بين الحرية والعبودية، بين النماء والموت وفي الخلاصة بين الخير والشر.

يقتل القناص الفتاة عزة الغندور ويصيب صفوت بجروح في ساقه ويحضر الجميع جنازة عزة ويصبح قبرها مزارا للجميع، وخصوصاً صفوت الذي ظل دائم الزيارة للقبر كلما حضر إلى القرية بعد أن غادرها إلى مكان عمله السابق.

لقد تراجع الأهالي أمام الجرارات وفشلت تجربة زراعة الأرز الصيني وسيطرت الشركة العالمية على مقاليد الأمور، وكأننا أمام عملية اسمها (النجم المضيء) لقوات التدخل السريع، وكأننا أيضاً أمام معركة مستوحاة من داخل فلسطين.


شريف حتاتة

ربما انتهت الرواية بشكل سريع، وبلا بادرة أمل واضحة في التغيير، وهذا التسريع في متوالية الأحداث مع الاقتراب من النهاية، ربما أخل قليلاً بإيقاع الرواية بين بطء في السرد في البداية ونهاية سريعة بأحداث كثيرة متتالية في الختام.لا شك أن رواية الوباء شيقة بعناصرها المختلفة وما تحتويه من أبعاد سياسية واجتماعية ومدلولات مرتبطة بالراهن وفوق ذلك بمحاور من التوثيق والتسجيل الذي لا يخلو من حيرة داخل ستار من الوهم والارتباك، ستار ينسجم مع عين ناقدة ورامزة لما يدور حولها من أحداث.



سلسلة تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة لأطروحات الدكتوراه والماجستير المتصلة بقضايا تمس مجتمع الإمارات ومجتمعات الخليج الأخرى في المجالات المختلفة، فضلاً عن تلك التي تتناول موضوعات تاريخية وإسلامية عامة.

e-mail : sdci@sdci.gov.ae





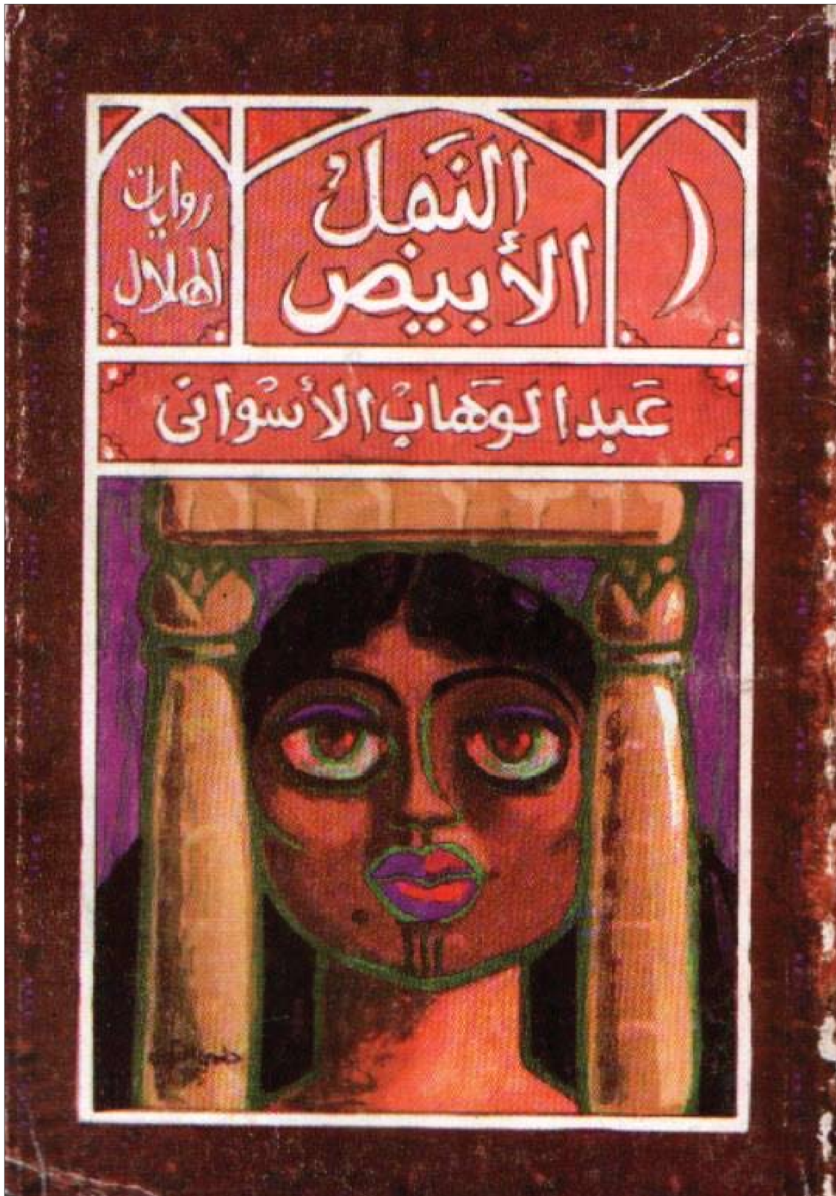




عبد الوهاب الأسواني وأنثروبولوجيا الرواية

النمل الأبيض نموذجاً

شوقي بدر يوسف



في عالم عبد الوهاب الأسواني الروائي تكمن خطوط عريضة من أنثروبولوجيا الفن الروائي، ترفد في عالم هذه الأنثربولوجيا الروائية وقائع ما يجرى في مجتمعات الجنوب من أحوال وأمور نابعة من الموروث الاجتماعي والتأزمات الإنسانية والحياتية التي تعترض سبيل شخصيات هذا العالم، وعلى الرغم مما قد يبدو من تعارض وتناقض بين مجالي الكتابة الأنثربولوجية والروائية، حيث إن مجال الأنثربولوجيا ينتمى إلى حقل العلوم الإنسانية الطبيعية التي تحكمها معايير ومناهج وقوانين محددة، بينما يجنح الفن الروائى إلى عوامل التخييل وتجسيد المشاعر الإنسانية المتجذرة في عمق التجربة الروائية.

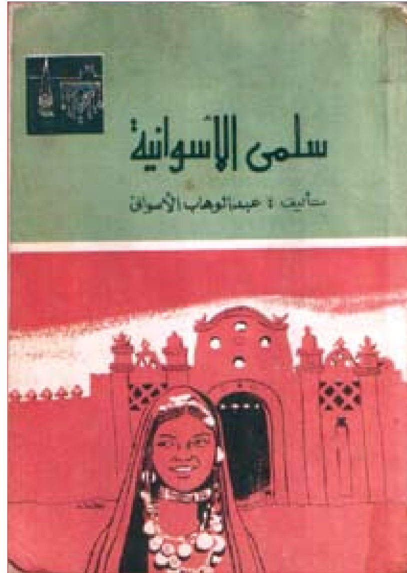
وإن إعادة صياغة الواقع فيها في نسق فنى يهدف إلى رصد وإعادة هذه الصياغة الحكائية السردية بأسلوب دلالى تحكمه اللغة الحكائية السردية، فإن هناك منطقة مشتركة بين المجالين، مجال الأنثروبولوجيا ومجال الرواية، تتمثل في اهتمام كل منهما بإعادة بناء «العالم الإنساني» الذى يتحلّق حوله كل من العمل الأنثروبولوجي والعمل الروائى»(١). ومع أن كلا من العالم الأنثربولوجي والكاتب الروائى يستمدان المادة الأولية التي يصوغان منها عملهما وإنتاجهما العلمى والأدبى من عالم الواقع، أو من الأحداث التاريخية التي وقعت في فترة زمنية محددة، فإن كلا منهما ينظم بطريقته الخاصة تلك الأحداث والوقائع، ويحدد لنفسيه المساحة الزمنية والمكانية التي يختار منها

تلك العناصر الأولية، سواء أكانت هذه العناصر هي الأشخاص أو الموضوعات أو الممارسات أو الأشياء أو القضايا الإنسانية التي يتناولها كل منهما في مجاله.

الرواية والموروث

وعالم الروائي عبد الوهاب الأسواني الجنوبي هو عالم يرتكز على طبائع الناس ومتوارثهم الإنساني وجبلتهم الخاصة النابعة من طبيعة المكان والبيئة والمناخ الجنوبي الجاف وطبيعة ممارساتهم لطرق الحياة والمعيشة في كل شؤونهم وصراعاتهم وحياتهم الخاصة والعامة. لذا فهو في هذا العالم السردي يرصد الإنسان الجنوبي بهمومه وتأزماته الذاتية وصراعاته وأفراحه وقضاياه الخاصة والعامة، والمكان الأسواني هو المكان التي تدور فيه وقائع هذا العالم بنجوعه وناسه وفواصل نيله في ضفتى الشرق والغرب وما يتحلّق حوله من أحوال اجتماعية وسياسية واقتصادية، وعادات وتقاليد وأعراف محددة ومتوارثة منذ آلاف السنين تمثل روح الأنثربولوجيا الحاضرة في هذه البيئة الجنوبية وهذا المناخ القبلى، يرصدها الكاتب من خلال خبرة عميقة مع التجارب الحياتية لهذا المكان، ويضع فيها رؤيته الخاصة تجاه هذا العالم، متغلغلاً في عمق التجربة بكل أبعادها الفنية والإنسانية الثرية، محاولاً النفاد إلى عمق هذه التجربة والمشاعر الطاغية فيها وعليها.

ففي رواية «سلمى الأسوانية» وهي أولى أعماله الروائية ينشأ الصراع بين تقاليد وعادات الأهل في القرية الجنوبية وبين هواجس البطل العائش في غربته المدينية في مدينة الإسكندرية، وتطل الأنثربولوجيا الخاصة بعادات أهل القرية وتقاليدهم الخاصة، على جبلة ذات البطل الذى عاش



المدينة بزخمها وأحوالها وطبيعتها الخاصة من خلال صراع ذاتى ينشأ بين هذه التقاليد وهذه العادات وبين مستويات شخصية مصطفى من الداخل ومصطفى هو الشخصية المحورية للرواية الذى أحب نادية بنت الإسكندرية بينما أهله - لظروف طارئة ألمت بالعائلة والقبيلة - يريدون أن يزوجوه سلمى، ابنة القرية، والتي هي في نفس الوقت ابنة عمه، التي طردها زوجها وهي عروس، ادعاء بعدم عذريتها. وفي خضم هذه الأفكار المتوارثة يرضخ مصطفى لهذا الأمر القبلي بعد أن هدد أبوه بطلاق أمه إذا لم يرضخ لأوامر الأسرة والقبيلة في هذا الشأن القبلي المتجذر في بؤرة الأحوال الاجتماعية للأسرة الجنوبية.

وفي رواية «أخبار الدراويش» نجد أن المكان يهيمن على طبيعة النص من خلال اشتغال الكاتب على جبلة الإنسان الجنوبى وطبيعته الخاصة في الصراعات الدائرة في قرية الدراويش من خلال بعدين رئيسيين شكّلا التيمة الرئيسة للنص، هما المدرسة التي يراد بناؤها، ورؤية كل من أكابر البلد في طريقة ومكان بنائها، والفتاة «نعمة» التي يطمع فيها الجميع؛ الكبار والصغار داخل النجع لجمالها وفتنتها الطاغية، وعالم قرية الدراويش هو عالم تحكمه مقاييس السلطة الموزعة بين نفر من كبار رجالات القرية وأعيانها، والنيل هو البعد الفاصل بين رؤية كل من أهل الغرب وأهل الشرق في هذه الأمور المعيشية، وهذا العالم يعتبر ترميزا لما يدور في الريف المصرى بصفة عامة، فمن يجلس على مقعد السلطة – العمدة أو غيره - يسخّر أحوال الناس لأغراضه الذاتية ويوظف الجميع رجالا ونساء في خدمة أهوائه وملذاته الشخصية، وتمثل كاريزما الشخصية في هذه الرواية البعد المضمر المتحكم في طبيعة النص من خلال أنثروبولوجيا الشخصية والجبلة المتحكمة والمستأثرة بكل شيء أمامها؛ الجاه والسلطان والنساء والمال وكل شيء.

وفي رواية «اللسان المر» تكمن أنثروبولوجيا الرواية في هذا الوصف لوقائع البيئة الأسوانية وطبيعة أهلها وممارسات الناس داخل وخارج مناخ هذه البيئة ومحور تيمة غرائبية هذا النص الكامنة في هذا التقابل القبلي الحادث بين القبائل الأكثر نفوذا وسلطة وجاها، وتلك التي هي أقل منها في هذا الأمر، حيث يلجأ البعض إلى الحيلة في هذا التقارب، خاصة ما حدث من شيخ العرب شمروخ حين استنجدت به أم بتول لنجدة ابنتها حين غرر بها حبيبها معوض في لحظة ضعف إنساني، ويحاول شمروخ - بمعاونة بعض الشباب المتحمسين لهذا التقارب - أن يحضروا معوض ومحمد السوالمي والد بتول المعارض لهذا الزواج في أجولة دون أن يحس بهما أحد، لإتمام عقد القران بطريقتهم الخاصة وبعيداً عن أعين من يريد تعطيل هذه

الزيجة، لكنهم يكتشفون موت والد بتول داخل الجوال الذى أحضر فيه. ويساق شمروخ إلى السجن وهو مرفوع الرأس، من هنا نجد أن التقارب بين القبائل الجنوبية والتباعد بينها هو أمر من قبيل طبيعة الناس في المنطقة تفرضه أنثروبولوجيا التقاليد والعادات داخل المكان.

عالم الروائي عبد الوهاب الأسواني الجنوبي هو عالم يرتكز على طبائع الناس ومتوارثهم الإنساني وجبلتهم الخاصة النابعة من طبيعة المكان والبيئة والمناخ الجنوبي الجاف وطبيعة ممارساتهم لطرق الحياة والمعيشة في كل شؤونهم وصراعاتهم وحياتهم الخاصة والعامة. لذا فهو في هذا العالم السردي يرصد الإنسان الجنوبي بهمومه وتأزماته الذاتية وصراعاته وأفراحه وقضاياه الخاصة والعامة

أما رواية «النمل الأبيض» والتي جاءت حاملة في طياتها ونسيجها أنثروبولوجيا الجنوب الأسواني في تفصيلات وتشكّلات عدة من خلال حقبة مهمة من تاريخ هذا المكان، ومن خلال استخدام بعض التيمات التي سبق أن استخدمها الكاتب في رواياته السابقة، حيث تمثل إشكاليات عديدة لطبيعة ما يحدث في المكان من توجهات وممارسات وأعراف البيئة القبلية، حيث اختار الكاتب عنوان «النمل الأبيض» كعتبة أولى استهل بها النص ليؤصل المعنى والبعد الدلالي لما سيرد فيه من ممارسات ووقائع الفساد ووسائل القمع والقهر الإنساني، حين اكتشف أن النمل الأبيض يزحف على المكان وداخل طبيعة الناس، يكتسح أمامه كل شيء، وتعتبر دلالة العنوان ترميزاً للعديد من أوجه الفساد التي عمت الذات والمكان والحياة كلها، والتي بدأت ببعض محاولات التغيير في هذا المجتمع الجنوبي، ثم الانفتاح الاقتصادي، الذى قلب الهرم الاجتماعى للمجتمع المصري بأكمله، والذي سارت به بعد ذلك الأمور، لتجعله مرتعاً لتأثير أصحاب النفوذ والمتسلقين من السلطويين ومحترفي السياسة، بجانب صور الفساد الخلقي خاصة النابع من أصحاب السطوة والسلطان، كل هذا وغيره كثير كان وجها من وجوه النمل الأبيض الذي بدأ يزحف وينخر في جسد الواقع بأكمله، والذي اكتشف فجأة في عروق الخشب الحاملة لسقف بيت عامر من خلال بقعة طينية رآها عامر في سقف حجرة نومه في البيت الذي يقيم فيه مع أسرته، وهو يعاني من هاجس تعرضه لمحنة لا يدرى كيف يخرج منها: «رفعت رأسي أحدق في السقف لعلي أتذكر شيئاً أشغلها به، لاحظت أن أحد عروق الخشب، التي تحمل السقف، ظهرت به بقعة طينية يابسة أشرت إليها متعجباً:

ما هذا؟

رفعت رأسها تنظر إلى عرق الخشب، سال شعرها وراءها حتى غطى ظهرها، قالت: لا أعرف ما الذى جاء بهذا الطين إلى هنا؟»(٢). كان هذا هو مشهد البداية في اكتشاف النمل الأبيض داخل بيت عامر وعروسه الجازية. لكن البداية الحقيقية كانت عند توفيق بك، الذي طلب من عامر أن يطلق زوجته ليتزوجها ابنه المريض نفسياً استناداً إلى تشخيص الأطباء له بأنه لن يشفى إلا إذا تزوج من يحبها، وكانت الجازية هي المقصودة بذلك. ولعلنا نكتشف في هذه التيمة الأولية لنص النمل الأبيض، تناصاً لنفس التيمة مع نص آخر، وهو نص قصصي للكاتب أحمد رشدي صالح جاء تحت عنوان «الزوجة الثانية». النصان يتحلّقان حول فكرة استخدام القهر والقمع والسلطة لطلاق الزوجة من زوجها بغرض إعادة تزويجها بواحد من أصحاب السلطة المهيمنة، ففي قصة أحمد رشدي صالح يطلب عمدة البلد من أحد الفلاحين طلاق زوجته ليتزوجها هو بحجة أن امرأته عاجزة عن الإنجاب، وهو يريد وريثاً لثروته التي تضخمت من النهب والسرقة والسلطة الظالمة، ويوظف العمدة كل سطوته وجبروته من أجل هذا الغرض، وفي النمل الأبيض يطلب توفيق بك ـ أحد كبار أعيان المنطقة ـ من الشاب عامر أن يطلّق زوجته ليزوجها لابنه المريض، استجابة لأوامر الأطباء ولكنه في الحقيقة يلجأ إلى هذه الحيلة ليتزوجها هو وحتى لا يقال إنه طلقها من زوجها بالقوة ليتزوجها، وهو في هذه الحالة يوظف ماله وسطوته ونفوذه أيضاً من أجل هذا الغرض، من هنا بدأ النمل الأبيض زحفه على مقدرات الناس في هذه البلدة الجنوبية الصغيرة، كدلالة لما يحدث فيها من قهر واهتراءٍ في العلاقات الإنسانية بين الكبير والصغير والقوي والضعيف، كما نجد عدة مظاهر من التناص جاءت على سبيل الاستدلال على عنف وسطوة المحتوى وهي سطوة استخدام السلطة الغاشمة والقهر والحيلة في التحكم في حقوق الناس ومقدراتهم الذاتية والمعيشية، وهو أمر وجد في كثير من الروايات التي استخدمت الريف كخلفية لما يدور فيها من وقائع وقهر وعنف وثأر، وغير ذلك من التيمات الموجودة في المجتمع الريفي مثل رواية «الأرض» للشرقاوى، و«دومة ود حامد» للطيب صالح، و«ريح الجنوب» للجزائرى بن هدوقة، وغيرها من النصوص الروائية التي كان فيها الصراع بين سطوة صاحب السلطة والجاه والمال وبين الفلاحين

الفقراء الذين لا حول لهم ولا قوة هي التيمة الرئيسية في نسيج النص. ولعل الأحداث التي تضمنها النص في أبعاده المختلفة تكشف عن هذه الدلالة التي حملت معها هذه العناصر المتباينة مثل التلويح بالمال والجاه والأرض كترغيب وتحفيز للوصول إلى الهدف الرئيسي (المرأة)، ثم عنصر التهديد والمؤامرات الخفية كشق طريق وسط بيوت أهل النجع الذين يقفون أمام أهداف توفيق بك سواء في الزواج من الجارية أو في الانتخابات، ثم الزج بزاهر شقيق عامر زوج الجارية في جريمة لم يرتكبها، كوسيلة من وسائل الضغط، لعلمه بأن رابطة الأسرة في هذا النجع من أقوى الصلات الأنثروبولوجية التي يتمتع بها الريف في الجنوب، مما كان سبباً في مرض زاهر ثم وفاته، ووفاة الأب عبد المولى كمدا لوفاة ابنه، لقد كان النمل الأبيض هو الدلالة الرئيسية التي لم تكبحها رغبات ونزوات وسطوة البك الكبير توفيق، والتي انتهت بفصل عامر من عمله ومرضه وتمكن النمل الأبيض من المجتمع برمته»؛

رفعوا رؤوسهم إلى السقف وقال بشير:

كارثة!!

قال عمى عرابى:

هذه «أرضه».

أرضه؟.. قصدك النمل الأبيض؟

أجاب عمي عرابي وهو يقف ويحدق في السقف:

لا صلة لي بهذه الأسماء الجديدة.. أنها «أرضه».. كان الواجب أن تخبرنا بها منذ بدايتها يا بني.

صعد فوق سرير الحبال ومد الخيزرانة يتحسس بها عروق الخشب وقال:

العروق كلها مضروبة.. لو لمسها أحد، سيسقط السقف كله.

قال ابن خالي محروس:

نصف العروق فقط هي التالفة، يمكن الاستفادة بالنصف الآخر.

قال بشير ـ وهو يمد عصا يتحسس بها السقف ـ

كلها تالفة، لا بد من هدم السقف كله وإلا امتد الوباء إلى جميع بيوت النجع»(٣).

في هذا النص تتعدد مستويات السرد، لأن السرد الروائى يبدو وكأنه يحكي لنا تفاصيل الصراع بين البك الذى يلجأ إلى أساليب إبليسية مرواغة، وقبيلة عامر التي يسعى أفرادها للتجمع لرد هجمات البك عليهم. ولكن تحت سطح هذه الأحداث ثمة وعي بالصراع المستمر بين عناصر التجمع من أفراد القبيلة، وهي عناصر تعتمد على قيم الترابط الأسرية القديمة، وعلى اعتزاز القبيلة بنفسها، وبين عناصر التفريق والتمزق التي تتسلل إلى جهد تجميعى فتجهز عليه»(٤). لذا جاءت مستويات النص متعددة في نسيجه العام من خلال رؤية الكاتب نحو تأسيس حالة من حالات الاتكاء على أبعاد الشخصية السلطوية وشخصية المرأة، وهما اللذان اشتغل عليهما الكاتب في تأصيل مراحل النص المختلفة في شتى توجهاته.

المرأة والنص

ثمة بعد أصيل كما أشرنا له دور كبير في تسيير دفة النص وهو المرأة، حيث إن المرأة كانت هي المحور الأثير في نسيج نصوص عالم عبد الوهاب الأسوانى الروائية، فهي تمثل تيمة لها خصوصيتها ترفد النص، وتمثل داخله معالم وصيغة محورية تتحلق حولها أحيانا صراعات السلطة، وواقع العادات والتقاليد، وفي عالم الأسوانى تكاد تكون لها اليد الطولي في نسيج إبداعه، فهي في كل نص تمثل حالة خاصة من حالات بؤرة الحبكة الدائرة حولها تيمة النص، كما أنها هي البعد الرئيسي الخارج منه الحبكة بكل تشكلاتها وأبعادها ونسقها، كما نجد أن الأنثروبولوجيا في حياة المرأة متجذرة إلى أبعد الحدود في شؤونها وأحوالها الخاصة وموروثاتها الذاتية، وطبيعة وجودها داخل الأسرة زوجة وجدة وابنة وشقيقة، وما تضطلع به من أمور حياتية تمتح من الخرافات والتقاليد والعادات التي تمثل المرأة فيها حالة من حالات الشأن الإنساني المتجذر في الحياة، علاوة على ذلك فهي تمثل نصف المجتمع وهي تعكس صورة صادقة للطرح الإنساني في شؤون الحياة. فهي في «سلمى الأسوانية» العروس المستلبة والمتهمة في عذريتها، لذا فالجميع يتحلّق حول همها، وهمها هو همهم جميعاً، ويحاولون بشتى الطرق تطبيق قانون القبيلة وأعرافها المتوارثة بأن تتزوج الفتاة من ابن عمها، درءاً لشبهات العار وحفاظاً على شرف القبيلة وسمعتها، وهي في «أخبارالدراويش» الفتاة «نعمة» التي يتكالب عليها الجميع، لجمالها وأنوثتها الطاغية مع أنها مخطوبة لغانم الشاب الأجير بعد علاقة حب بينهما. إلا أن المؤامرات تحاك لوأد هذه الزيجة والفوز بها عن طريق استخدام أسرتها في زراعة أرض حمدي الأزرق الدكتاتور الجديد صاحب السطوة والسلطة والصولجان، الذي نجح في الانتخابات في هذه الدائرة الجنوبية، لذا فهو يحاول تجنيد الأسرة كلها للعمل في زراعته للنيل من هذه الفتاة. وهي في «اللسان المر» الفتاة الجميلة الفقيرة «بتول» وهي من قبيلة السوالم المغلوبة على أمرها، يتقدم إليها «معوض» وهو من قبيلة أخرى ذات حسب ونسب، بينما يريد والده أن يزوجه ابنة عمه كما تقضي التقاليد والعادات أن ابنة العم لابن العم حتى لا تخرج الأرض والثروة إلى الغير، خاصة إذا كانت هذه القبيلة قبيلة فقيرة مثل قبيلة السوالم. وهي في «النمل الأبيض» الجارية التي يطمع فيها توفيق بك

ويسعى لتطليقها من زوجها بحجة أن يزوجها لابنه المريض ثم يتزوجها هو، وبعد ذلك تنتقل الزيجة بعد إفلاس توفيق بك إلى الأستاذ عبد الودود الذي أصبح من كبار التجار وأصحاب المال الوفير. المرأة في عالم الأسواني هي البعد الأنثروبولوجي القائمة عليه التيمات الرئيسية لكل نص، فهي تعيش في الحريم لا تخرج من أسواره، ومحنة المرأة في جمالها هي المحنة التي تصورها الرواية عند الأسوانى بكل نسقها وأبعادها الخاصة، وفي عالمه نجد أن تجسيد واقع المرأة في هذا العالم القبلي الجنوبي إنما يخرج من عزف الكاتب على وتر ولحن واحد في كل نص من نصوصه الروائية. حيث تبدو كشيء مهمل في البعد الروائي، وغالبا ما تكون جانباً مهماً في الصراع حول السلطة أو الجنس أو وجه من وجوه الهيمنة والتسلط، فهي جزء لا يتجزأ من هذا الصراع ليس لكونها طرفاً فيه ولكن لكونها جزءاً من إرث الصراع ومحتوياته الهشة.

البناء الفني للنص

يعتمد النص على الراوي السارد بضمير المتكلم، وهو الراوي المتعدد الرؤى والمتحدث من بداية النص إلى نهايته، بحكي وسرد وتسجيل الواقع بكل تفاصيله، يستخدم الكاتب لذلك آلية ترسم تفاصيل بالغة الدقة والرهافة لملامح الحياة الريفية التي يحياها هذا النفر من الناس في الجنوب بكل هذه التلقائية والعفوية وبما ينتج عنها من مفارقات بين ما يهجسه هاجس السارد وبين ما يحدث على صعيد نسيج هذا الواقع، والكاتب في سرده الذاتى إنما يحاول تفجير طاقات النص وخروجه من المعنى الواحد إلى عدة معان تربط الماضى بالحاضر، وتحكم هذا الحشد من الأحداث المعتمدة على تسجيل ما يدور في واقع النجع وناسه والقبيلة والعواطف الجياشة الرابطة بين أفرادها والصورة الصارمة لسطوة قوانينها وطقوسها الخاصة والعامة، ووقائع الموروث بطاقات الواقع المعيش في نسيج واحد يمتح منه هموم الناس وطاقات تحايلهم على المعايش وطرق الحياة في النجع. واللافت للنظر في محور هذا النص وفي بعض التيمات الفرعية والمتعارضة مع التيمة الرئيسية أنها جاءت عبر حشد من الأحداث التي جاءت على نحو تسجيلى يسجل فيه الكاتب برؤيته وبضمير المتكلم أحداث النص، وهو في خبرته الحياتية دائماً ينادي كل فرد بلقبه، فهذا عمي عبد المجيد وشقيق أبي حجازي وابن عمي قاسم وعمي الشيخ حسين الكومي، وغير ذلك من الألقاب، كما أن ثمة علاقات متداخلة وعلاقات تداخل تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي إليها. وفي هذا الإطار تدخل الأجناس الأدبية المتعلقة بالموضوع والصنعة والشكل، لجامع النص، أو جامع النسج».(٥)، كذلك كان للموروث الأنثروبولوجي دوره الفعال، ليس في هذا النص فحسب، وإنما في عالم الأسواني برمته. فالقص والحكي عنصر هام في العمل الأنثروبولوجي كما هو في العمل الروائي، وفيه يتمثل الجانب الإبداعي الذاتي لدى الباحث أو الكاتب، كما يلعب الخيال فيه دوراً لا يستهان به. لذلك كان المجال الأنثروبولوجي والروائي يمتحان معا من جانب إنساني واحد، إلا أنه في حالة السرد الروائي كثيراً ما يعتمد على الأنثربولوجيا من كافة جوانبها، وصفها، وحكيها، وحبكتها، والشخوص العائشة حقيقة واقعها، في تأصيل معالم المتخيل، خاصة عندما يكون المجال هنا مجالاً له خصوصيته وذاتيته في التناول، مثلما هو قائم في عالم عبد الوهاب الأسواني الروائي، إذ إن الجانب القبلي والبيئة الريفية الجنوبية في أسوان وما حولها والعالم



عبد الوهاب الأسواني

المتبادل بين ما هو أنثروبولوجي وما هو متخيل سردي، كثيراً ما يكون في إطار الشكل التركيبي للإنسان، من خلال ما تفرزه هذه البيئة الزراعية الرعوية، وعلاقة الإنسان بموروثه القديم من كافة جوانبه. وواضح أن رواية «النمل الأبيض» والنتائج الموضوعية في نسيجها السردي تعيش هذه الرؤية بكل مخاضها وزخمها الخاص»: وكما أن الروائي هو باحث أنثروبولوجي بالدرجة الأولى في مثل هذه الأعمال السردية فإن الكتابة الأنثروبولوجية هي شكل من أشكال القص أو الحكي، وإنه لا بد من وجود ما يقابل الحبكة الروائية بها»(٦). وتتضح هذه الرؤية من الأحداث الكامنة والمتواترة في فصول الرواية، خاصة من وصف البيئة والمنزل الريفي الجنوبي في نجوع أسوان، وممارسات الشخصيات حول طبيعة حياتهم وما يفعلونه أثناء نوبات الصراعات بين القبائل والعائلات، والتقابلات التي تتضح من همومهم الذاتية وما يفعلونه تجاه هذه الهموم، وفي حالات الموت والزواج، والتجمع القبلي في مواسم الحصاد، والوقوف صفاً واحداً داخل العائلة والقبيلة أثناء الانتخابات ومنح الأصوات لمن تريده القبيلة كلها،

والكرم الحاتمي في حالات التجمع، وبيع المواشي التي تعتبر الشريان الحيوي للحياة في البيت الريفي لتزويج البنات والفتيان، مثلما حدث من بيع البقرة الحمرة لعلاج زاهر أثناء مرضه الطويل، والطقوس التي تتبع في حالات موت النساء والرجال»: انتهت أيام العزاء. ها هو صوت عمي الشيخ رزق يأتيني من بعيد ينقر على الدف.. أتخيله الآن في بيته يجلس على حصيرة ويسند ظهره على سرير حبال، وهو لا يمسك بالدف إلا إذا كان في حالة حزن»(٧).

البعد الإثنوجرافي

العامل الإثنوجرافي في النص هو البعد المؤصل للرواية المعرفية المليئة بتفاصيل وأحداث الحياة اليومية الواقعية، وهو البعد الإخباري والتوثيقي المليء بخبايا الحياة، من خلال خلفية اجتماعية وعاطفية وإنسانية مستمدة من واقع الحياة اليومية، لذلك نجد أن هذا العامل قد ورد في نصوص الكاتب بطريقة أوضحت تعقد العلاقات بين الشخوص، وهي سمة تتسم بها الرواية الواقعية في بنيتها الأساسية، خاصة هذه البنية التي تستمد أحداثها من الريف والقرى والنجوع والأماكن التي لها سمات خاصة وخصوصية تتصف بها، وهو ما وضح في رواية «النمل الأبيض» حيث المكان الأسوانى الجنوبى المتسم بخصوصيته وطبيعته الخاصة كان حاضراً في أحداث النص منذ بدايته وحتى النهاية، خاصة في اجتماع القبيلة وأولاد العم الذين حضروا من ضفتي النهر لمناقشة أحوال الانتخابات وهو الأمر المعلن، أما الأمر غير المعلن فهو مناقشة الكبار لموضوع الطلب الغريب الذى طلبه توفيق بك من عامر بأن يطلق زوجته. وقد أضمر هذا الأمر في زحمة المناقشات والأمور التي عتمت على الموضوع الرئيسى للاجتماع، وإن كان الأمر يرمي بظلاله على الشخصيات التي هي على علم بهذا الموضوع. كذلك نجد أن البعد الإثنوجرافي متجذر أيضاً في أمور الحياة العادية مثل وصف المساكن وترتيب الحجرات والحياة الداخلية للأسرة ومعاملات الأفراد والملبس والمأكل والغرائز والجنس وغير ذلك من المعلومات الدقيقة، ولعل هذه العبارة تكفي للدلالة على أهمية هذا العامل الذي استخدمه الكاتب في بنية ونسيج النص لتأصيل تجليات سرده وتحقيق البعد المعلوماتي الإثنوجرافي المتوازن في ترتيب وتنضيد سرد روايته: «استقبلني عمي الأستاذ دسوقي في الطابق الأعلى من بيته الذى يتألف من طابقين ويفصله عن البندر أقل من ميل.. جلسنا على أريكتين متقابلتين في شرفة عريضة تطل على أرضه الزراعية.. نجعنا يفخر به ويعتبره من نوابغ القبيلة.. وحين أكون في البندر، يكفي أن أقول إنه عمي حتى أعامل بمودة في الحال.. لملم الروب دي شمبر على جسده الطويل الممتلئ وقال:
اسمع يا أستاذ عامر.. أنت متعلم وأنا أقدر أن أتكلم معك في مواضيع لا أقدر أن أفاتح فيها والدك أو أي أحد من أعمامك..»(٨).

تكفي هذه العبارة لتوضح الدلالة على أهمية العامل الإثنوجرافي لتأصيل معالم النص وتوظيف المكان والوصف وتوظيف المناخ لخدمة الحدث الرئيسى والأحداث الفرعية النابعة منه، وعلى الرغم من واقعية المفارقات الموزعة في نسيج النص بين طبيعة الأفراد ومكانتهم الاجتماعية داخل القبيلة وخارجها إلا أن الكاتب قد نجح تماماً في رسم جميع الشخصيات، كلاً حسب رؤيته الذاتية مما حقق للنص أن يكشف عن بعض الجوانب الإنسانية الرقيقة، عند كل من زاهر الذى استشعر فداحة اتهامه بالسرقة فمات كمدا، بينما الجازية زوجة عامر - وتعمل معه في مهنة التدريس - لم تستشعر معنى الحياة في بيت زوجها ومع أسرته، ربما لأنها كانت تريد لنفسها بيتا مستقلاً، شأنها شأن الكثير من بنات النجع، أو أن طبيعتها كانت متمردة على واقعها، لذا كانت دائماً تكون شخصيتها فاترة في تعاملها مع زوجها، ومشاعرها باردة في بعض الأحيان، وكثيرا ما كانت تبيت في منزل أهلها.

لقد كان نص «النمل الأبيض» في واقعيته وغرائبية وما يدور في أحداثه المتواترة، نصاً يعمل على تأصيل جوانب النماذج الإنسانية الحاملة لرؤى خاصة بها ويتوفر لها البعد السلبي والإيجابي، وعلى الرغم من أن الشخصية الرئيسة - وهي شخصية عامر - كانت هي القائمة بدور الراوي السارد، إلا أن البطولة الجماعية كانت هي الأخرى لها دورها الإيجابي في بلورة واقعية النص، ففي خضم الصراعات الدائرة على صعيد النص، كانت هناك شخصيات إنسانية إيجابية تحاول قدر طاقتها أن تمنع تسرب النمل الأبيض إلى محيط الحياة كلها، وقد جعل الكاتب من أزمة عامر البداية التي سجلت تناقضات النص وتناقضات الشخوص والمكان والرؤية للمواقف المتأزمة.

الإحالات :

١- الرواية الأنثروبولوجية بين الواقع الإثنوجرافي والخيال الإبداعي، د. أحمد أبو زيد، عالم الفكر، الكويت، ع ٤٣ م ٢٣، يناير/يونيو ١٩٩٥ ص ١٣٥
٢- النمل الأبيض (رواية)، عبد الوهاب الأسوانى، روايات الهلال.. دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٥ ص ١٨
٣- الرواية ص ٢٠٥
٤- النمل الأبيض وانهيار العالم القديم، د. صبرى حافظ، ج القدس العربي، لندن، ١٧ أكتوبر ١٩٩٥ ص ١٠
٥- مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ت عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦ ص ٩٠
٦- الرواية الأنثروبولوجية ص ١٣٨
٧- الرواية ص ١٥٢
٨- الرواية ص ٤٥

الافتتاحية



بينالي الشارقة

يُمثل بينالي الشارقة الدولي للفنون ملمحاً أساسياً من ملامح النشاط الثقافي الفني بالشارقة. وقد اكتسب البينالي مكانة عربية ودولية، من خلال تواتره النائر على مدى سنين التجربة الطويلة التي تجاوزت العقدين، مُتكئاً بصورة أساسية على توجيهات ومرئيات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وراعي النهضة الثقافية الشاملة فيها.

خلال سنوات العطاء الثر لبينالي الشارقة حضرتْ أنساق الرؤى والتجارب الفنية بتنوّعها المفتوح على النص البصري. ابتداءً بالنص الأكاديمي المقرون بالواقعية التعبيرية، وحتى النصوص البصرية الحداثية بتنوعاتها الأسلوبية، من التجريد، فالترميز، والمفاهيمية المرتبطة بفنون الاشتغال على البُعد لثالث، وكذا الفنون المتواشجة مع «الفيديو آرت».

لقد سارت تجربة البينالي بالترافق مع سلسلة الفعاليات التشكيلية التي تشهدها الشارقة على مدار العام، حتى نالت التجربة مكانة متفردة على المستوى العالمي، ففاضت بمستجدات أكثر شمولاً، وأوسع رؤية في استباق الجديد المتجدد في عالم الفن التشكيلي.

الآن تُباشر مؤسسة الشارقة للفنون برئاسة الشيخة حور القاسمي تدوير المُنجز على قاعدة التطوير الدائم للتجربة، والاحتضان الإجرائي للمدارس الفنية المتعددة، وتأكيد الخصوصية الفنية العربية الإسلامية، وإعادة تدوير ما كان، استئناساً بالإيجابي، وتطويراً للجوانب القابلة لمزيد من التطوير .

يتّسع البينالي لجغرافيا المكان الثقافي الشارقي، ويستمر على مدى زمن الإبداع الأُفقي، ويقدم الأعمال الفنية المتنوعة، ولا تقف استتباعاته عند حد التفاعلية الإعلامية الثقافية فحسب، بل يؤصل لتدوين توثيقي شامل، مما يجعله أحد أبرز بيناليهات قواعد المعايير الفنية المناسبة .

تجربة الشارقة الفنية تفريع مؤكد على تجربة ثقافة تعددية شاملة، كما أنها ترميز مُكثّف لحضور عربي ودولي، يتماهى مع حضور أُفقي لكوكبة من النقاد والفنانين والتجارب.

د. عمر عبد العزيز







ثمن النسخة : الإمارات 5 دراهم | مصر: 3 جنيهات | السعودية: 5 ريالات | البحرين: 500 فلس | قطر: 5 ريالات | عمان: 500 بيسة | اليمن: 60 ريالاً | المغرب: 10 دراهم | الكويت: 500 فلس | سوريا: 40 ليرة | الأردن: دينار واحد | السودان: 3,5 جنيه سوداني | العراق: ألف دينار







فهرس العدد

165

ملف العدد [151 - 160]

المعطيات الثقافية للحكاية الشعبية • توثيق تراث الرواة الشعبيين • بين الراوي الشعبي والحكواتي • رواة مبدعون من الإمارات - الرواة: سيرة إنسان ووطن

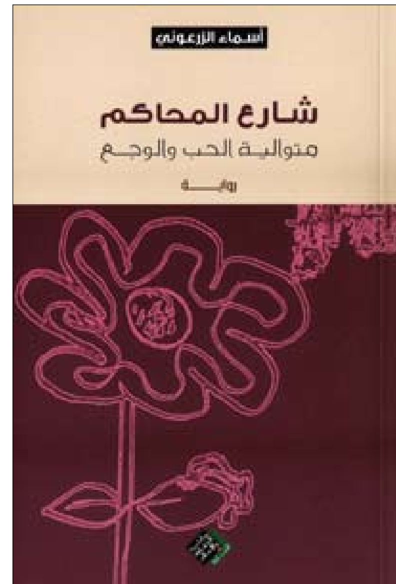
وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: ٠٤/٣٩١٦٥٠١، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: ٤١٤٤٨٢ البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: ٥٣٤٥٦١-٠٥٣٥٥٥٩٠، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٢-٠٢٧٢٥٦٣، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٢٠٠ ، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت:٥٧٨٢٧٠٠ ، سوريا: الشركة السورية لتوزيع المطبوعات . طبع: شركة رويال للطباعة، الشارقة: ت: ٠٦ ٥٣٣٢٤٣٤

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae



مخطوطات الخواجة أنطوان

مخطوطات الخواجة أنطوان «رواية قصيرة»، اهتمت بالبحث عن التوحيد، وأن الدين الإسلامي هو الدين الحق.. وتوسلت الكاتبة بعض الغموض الفني وتماهي الزمن وتقطيعه لهاثاً وراء تلك الحقيقة التي حملها كاهن مسيحي واختفى ومعه وثيقة مهمة في ذات السياق. وتبدأ حوادث الرواية في الجنوح نحو تفكيك غموض تلك الشخصية عند وفاتها للحصول على تلك الوثيقة الهامة.



شارع المحاكم

«ديوان شارع المحاكم» للأديبة أسماء الزرعوني يأخذنا إلى الماضي الذي نحاول الوقوف على تخومه للتعرف على بعض ملامحه وحوادثه وقيمه.

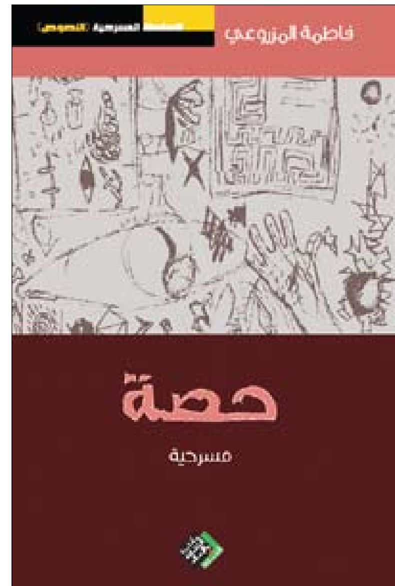
الرواية تقدم هذه المساحة التي ما زالت متماسة مع الذاكرة الجمعية وتبحث عن شخصيات وشوارع وشواهد ربما حقيقية، ولذلك فإننا نلامس رائحة الذي كان ونصدق أننا نجري ونلعب في نفس الأمكنة ذاتها بالشارقة القديمة التي نحن إلى ملامحها العفوية وإنسانية وحيوات الناس الطيبين.





صدى الغربة

مجموعة قصصية للكاتبة شمسة السويدي حاولت الكشف عن الالتقاطات النفسية والإنسانية لشخوص تعيش الحياة بكل تناقضاتها السلبية والحب والتواصل والوطن. القصص تعد بداية التجربة للكاتبة.. وبالتالي سنرى طموح المحاولة وبذخ الحلم في القبض على الإبداع وسنرى انشغال النص في خاتمته على الرضا بالواقع .. والخيبات التي تلاصق تلك الشخصيات الباحثة عن الأمل والفرح.



حصة

مسرحية للكاتبة فاطمة المزروعي.. تدور حول الموروثات الشعبية في علاج بعض الحالات التي يرى الناس أنها من تأثير الجن وما شابه، وإخفاءً للأسباب الحقيقية التي ربما تكون متعلقة بالرغبات، أو بالإكراه الأسري والمجتمعي للمرأة. وتكشف المسرحية عن أعمال الشعوذة والدجل وأعمال الزار التي كان يمارسها البعض احتيالاً على مجتمع البسطاء.. المسرحية وإن كشفت عن ذلك فإنها لم تقدم الحل، فالمجتمع رغم فداحة السلبيات جعل حصة هاربة من قسوة وظلم التقاليد والعادات، ولم تشفع تلك القيم للأم فجعلتها تتداوى بنفس الأسلوب.

سلطان يكرّم الفائزين بـجائزة الشارقة للثقافة العربية







في إطار الاحتفال بالدورة التاسعة لجائزة الشارقة للثقافة العربية، ألقى صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، كلمةً جاء فيها:

يسعدنا اليوم حضور حفل توزيع جائزة الشارقة للثقافة العربية، ونتقدم بالشكر للمنظمة العالمية للتربية والثقافة (UNESCO)، على هذه الدعوة الكريمة.

ونود في هذه المناسبة أن نعبر عن بالغ تقديرنا، للدور الهام، الذي تقوم به منظمة اليونسكو، في التقريب بين الشعوب وثقافاتها، وفي المحافظة على المكتسبات الثقافية للإنسانية جمعاء، وفي تنظيم وتنسيق مؤتمرات ولقاءات حوار الحضارات والأديان.

الإخوة والأخوات،،

إن التواصل الثقافي بين الشعوب في جميع أنحاء العالم، مهما اختلفت أجناسها وأعراقها، كان وما زال، أفضل الطرائق، التي تهدف إلى تحقيق التعايش السلمي المتحضر، بين شعوب العالم، شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً كما يقسمهم البعض.

وقد دأبنا منذ عدة عقود وحتى الآن، على إقامة وتطوير جسور التواصل الثقافي والفني بين مجتمعات بلادنا، والمجتمعات والشعوب في قارات العالم المختلفة، من الأمريكتين وأوروبا إلى آسيا وأستراليا، نؤكد على وحدة الإنسانية، وعلى الارتقاء بتفهم وتقبل الفروق بين الثقافات، وطرائقنا في ذلك متعددة؛ نقيم في الشارقة المهرجانات المحلية والعربية والدولية، والملتقيات الفكرية المتعددة، في مجالات الثقافة والمسرح والفنون والتراث، بصفة مستمرة على مدار العام، فمنذ أسابيع قليلة، كنا نحتفل ببينالي الشارقة الدولي، بمشاركة فنانين من ٥٠ دولة، وبعده بأيام افتتحنا مهرجان أيام الشارقة المسرحية، بمشاركة الفنانين من معظم الدول العربية، وكما يعلم بعضكم، يعيش المسرح في قلبي منذ الصغر، ومنذ بضعة أيام افتتحنا مهرجان أيام الشارقة التراثية السنوي، ولا نبالغ حين نذكر أنه يقام حالياً في الشارقة، حوالي ١٤٠٠ فعالية ثقافية كل عام، في المجالات المختلفة. ولم تقتصر إقامة فعالياتنا الثقافية على إمارة الشارقة فحسب، فنحن نقيم المهرجانات والمعارض في العديد من المدن في الدول المختلفة في كل القارات، نعرض من خلالها تراثنا وثقافتنا على المجتمعات الأخرى، نبرز خصائص مجتمعاتنا، ونهيئ أفضل الفرص للتفاعل البناء بيننا.

وإضافة لكل ذلك، نرعى وندعم التعبير الأدبي والفني المبتكر، ليس في بلادنا فحسب، بل في العديد من البلاد الأخرى، نشجع الموهوبين على التميز والاشتراك في المعارض والمهرجانات الأدبية والفنية، في الشارقة وخارجها.

وجائزة الشارقة للثقافة العربية، التي نحتفل بتقديمها اليوم لاثنين من المبدعين المتميزين، هي تعبير صادق عن بعض ما ندعو إليه، فمحور الجائزة هو الأعمال الأدبية والفنية المتميزة، التي تؤدي إلى الارتقاء بالتواصل بين الثقافات العربية وشعوب البلاد الأخرى، ولتشجيع تنوع منظور الأعمال الأدبية وطرائق عرضها. ومنذ البداية، رأينا أن يكون الفائزون في كل دورة اثنين، أحدهما من البلاد العربية والآخر من البلدان الأخرى. ونظراً للأهمية المتزايدة للجائزة، زاد دعمنا للجائزة في عام ٢٠٠٢، وجعلناها سنوية بدلاً من كل سنتين. ونشير أنه منذ إنشاء الجائزة في عام ١٩٩٨ فاز بها أدباء ومبدعون من تسعة بلاد عربية وثمانية بلاد أوروبية وآسيوية، وقد فاز مبدعون من فرنسا بالجائزة مرتين حتى الآن.

الحضور الكريم..

إن حصول الشارقة على لقب عاصمة الثقافة العربية في عام ١٩٩٨، والإعلان عنها عاصمة للثقافة الإسلامية لعام ٢٠١٤، يحفزنا للمضي قدماً في دعم التنمية الثقافية، ومدعاة للبذل والعطاء، من أجل إيجاد مساحة فكرية إبداعية جديدة، تفضي لما هو أسمى للتقارب بين الشعوب.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

هذا وقد سلم سموه كلاً من علي مهدي نوري من السودان وشريف خازندار من فرنسا، جائزة هذه الدورة، علماً بأن الجائزة التي ترعاها الشارقة، ويتم تنظيمها بواسطة «اليونسكو»، موجهة لمن يخدمون الثقافة العربية. وتأتي الجائزة ضمن مشروع الشارقة الداعم للثقافة العربية، كما أن الجائزة تعد أحد أدوات الحوار بين الشعوب والتعريف بالثقافة العربية والإسلامية.

أيام الشارقة التراثية

انطلقت فعالية أيام «الشارقة التراثية» في دورتها التاسعة، والتي افتتحها حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة. وتأتي أهمية هذه الفعالية من أنها أصبحت جسراً للتواصل بين الأجيال، وإطلالة مهمة على قيم الجماعة وعاداتها المنبثقة من هذا التراث المادي الذي كان يعبر عن المشاعر ساعة الفرح أو الحزن أو عند الوداع والاستقبال.. ويتضمن هذا التراث الاهتمام بصناعات يدوية كانت تنسج من مفردات البيئة تعبيراً عن التلاحم بين الإنسان والمكان.. كانت تصنع بفن وإبداع وعرق لسد حاجة إنسانية أو بحثاً عن بعض الرزق.. هذه الصناعات وتلك الأهازيج والفنون اللونية والأدائية والصوتية الجماعية التي كانت تعبيراً عن المشاعر الإنسانية عصفت بها آلة التحديث، حيث تبدلت أوجه المدن والقرى.. وبالتالي فإن هذه الاحتفالية التراثية تعيدنا إلى هذه المنطقة الإنسانية التي ابتعدت عنا فنعيد تأملها بحنين إلى تلك الأيام التي كانت رائعة. وتتميز هذه الدورة بأنها تتوفر على كافة البيئات الزراعية والجبلية والبدوية والبحرية وتتمثل حراك الإنسان اليومي آنذاك وفنونه وإبداعه وصناعاته وقصصه وخياله أيضاً. إنها احتفاء أيضا بالموروث غير المادي الذي يفتح نحو تأكيد الهوية والحفاظ على الإنسان.. إنسان اليوم الذي يتعرض للتنميط والعولمة ويتزامن مع تلك المظاهر المادية الاحتفاء بالإنسان والفنون والأزياء وكل ما يتصل بالحرف والمأكولات الشعبية.. والرواة والمحاضرات في التراث، كما أديرت ندوة على هامش الفعالية اهتمت بفضاءات التراث غير المادي.





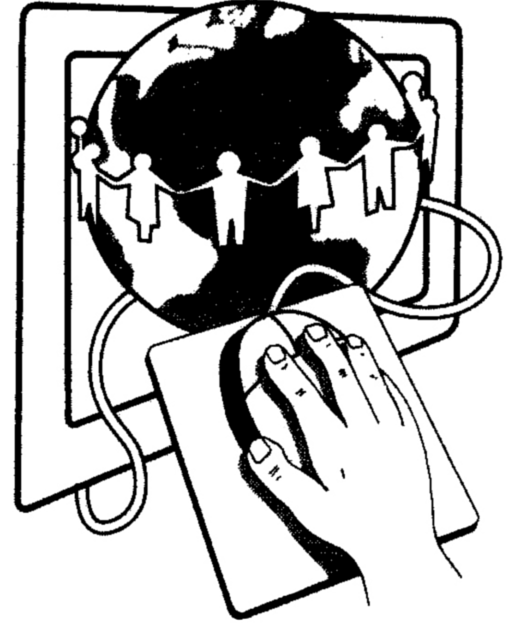












نافذة علـى ثقافـات العـالم

زكريا أحمد

هذه نافذة جديدة تفتحها الرافد لنطل منها في كل عدد على بعض تفاصيل المشهد الثقافي العالمي، وهي التفاصيل التي نادراً ما تلتفت إليها الصفحات الثقافية في صحفنا ومجلاتنا، أو إذا التفتت إليها لا توليها ما تستحق من الاهتمام، والنتيجة دائماً هي حرمان القارئ العربي من حقه في معرفة ما يدور على الساحة الثقافية العالمية.

استراليا:
ديفيد وأمين معلوف يترشحان لجائزة البوكر العالمية

أعلنت جائزة البوكر البريطانية أسماء المرشحين لجائزتها العالمية للرواية لعام 2011، وعددهم ثلاثة عشر مرشحاً، من ثمان دول في أوروبا وآسيا وأمريكا الشمالية. وهم أمين معلوف (لبناني يعيش في فرنسا)، وديفيد معلوف (من أب لبناني وأم إنجليزية، ويعيش في أستراليا). وترشح من الولايات المتحدة كل من فيليب روث، وآن تيلر، وماريلين روبنسون، ومن بريطانيا جيمس كيلمان، وجون لوكاريه، وفيليب بولمان، ومن الصين وانج آنين، وسو تونج، ومن إيطاليا داشيا ماراني، ومن الهند روهنتون ميستري (يحمل الجنسية الكندية أيضاً). ومن أسبانيا خوان جوتيصولو.

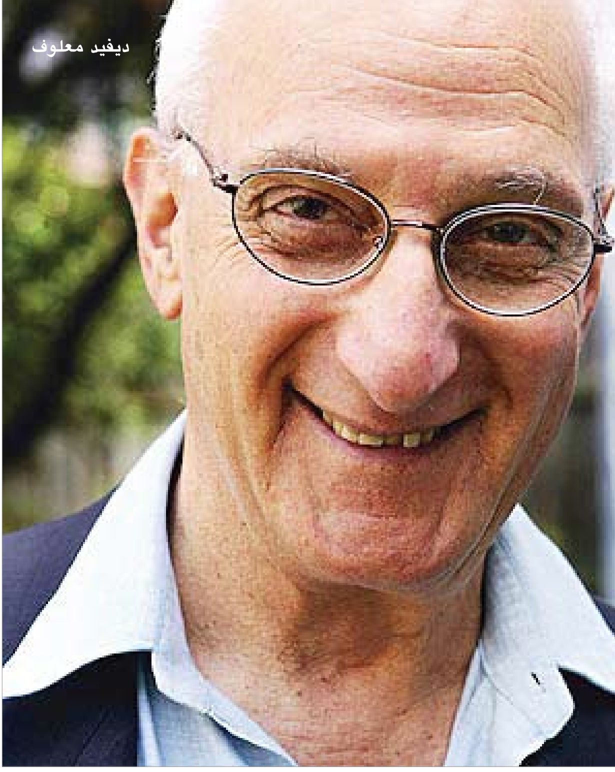

أمين معلوف

وقد يعرف القارئ العربي الكثير عن جائزة البوكر البريطانية وأيضاً العربية، ولكنه قد لا يعرف إلا القليل عن جوائز البوكر الأخرى الآسيوية والروسية والإفريقية، وكل هذه الجوائز جوائز إقليمية.

وبدءاً من عام 2005 استحدثت مؤسسة البوكر البريطانية جائزة أخرى عالمية تمنح كل عامين لأحد الروائيين المخضرمين من مختلف دول العالم، بشرط أن تكون أعماله قد كتبت بالإنجليزية أو ترجمت إليها.

وتختلف هذه الجائزة عن جائزة البوكر السنوية التي تمنح فقط للروائيين من بريطانيا وإيرلندا ودول الكمنولث، وتمنح عن رواية واحدة ترشحها دول النشر أو يقترحها أحد أعضاء لجنة التحكيم.

ولكن هذه الجائزة تُمنح عن مجمل أعمال المبدع الروائية وليس عن رواية واحدة. والطريف أن لجنة المحكمين هي التي تختار الأسماء وتحدد من يترشح من بينهم للجائزة. ولا شك أن هذا عمل شاق جداً ويكاد يكون مستحيلاً، وقد اعترف بذلك رك جيكوسكي رئيس لجنة التحكيم، ولكنه قال إن لجنة التحكيم تعتمد على ثقافتها الواسعة وعلى سؤال أصدقائهم وأساتذة الجامعة والروائيين، والمترجمين، والناشرين والنقاد. ثم تستقر على عدد من الأسماء الكبيرة. وقد تصل الأسماء المبدئية إلى أكثر من ألف اسم، وفي النهاية كما حدث في هذه الدورة تتفق اللجنة على نحو ثلاثة عشر اسماً.



ديفيد معلوف



ويُمنح الفائز 60.000 جنية أسترليني. وإذا كانت أعماله مترجمة إلى الإنجليزية فإن المترجم يمنح 15.000 جنية إسترليني أيضاً. وقد فاز بالجائزة في عام 2005 الروائي الألباني إسماعيل قدري، وفي الدورة الثانية 2005 الروائي النيجيري تشينوا أتشيبي، وفي الثالثة 2009 الكندية أليس مونرو.

وإذا كان معظم القراء العرب يعرفون أمين معلوف معرفة جيدة لأن رواياته التي كتبها بالفرنسية قد ترجمت كلها إلى العربية، مثل ليون الأفريقي، وسمرقند، وحدائق النور، وصخرة طانيوس وغيرها، فإن القليل من هؤلاء القراء يعرفون ديفيد معلوف، لأنه روائي وكاتب قصة قصيرة وشاعر ومسرحي غزير الإنتاج ولم يترجم له إلا روايتان أو ثلاثة فقط، هي: حياة متخيلة، ولعبة طفل، وربما رواية أخرى.

وقد حصل كل من ديفيد وأمين على عدد كبير من الجوائز العالمية، ولكن المنافسة في هذه الجائزة شديدة جداً، لأن معظم الأسماء المرشحة لها باع طويل في الرواية، وحصلت أيضاً على جوائز عالمية وفي مقدمة هذه الأسماء الأسباني خوان جويتيصولو، والأمريكي فيليب روث.

وقد سارع الروائي البريطاني جون لوكاربية ـ بمجرد أن عرف أن اسمه بين المرشحين ـ برفض الجائزة، وطلب أن يرفع اسمه من بينهم، وقال إنه يفضل أن يترك فرص الفوز لغيره.

وسيعلن اسم الفائز بالجائزة في الشهر القادم، ولكنه ستسلم له الجائزة في احتفال كبير في لندن.

بريطانيا: إبريل شهر شكسبيري بامتياز

يستطيع أي زائر إلى بريطانيا أن يشاهد مسرحية لشكسبير في أي يوم من أيام السنة، لا في لندن وحدها بل في أي مدينة أخرى من مدن بريطانيا وخاصة مدينة ستراتفور حيث مسرح شكسبير الملكي، الذي تعرض عليه مسرحيات شكسبير طوال أيام السنة.


شكسبير

ولكن شهر إبريل له طعم خاص في بريطانيا، لأنه الشهر الذي ولد وتوفى فيه شكسبير، ورغم أن مولده كان يوم 23 إبريل عام 1564، ووفاته كانت يوم 23 إبريل عام 1616، إلا أن الاحتفالات المكثفة بشكسبير تبدأ مع بداية الشهر وتستمر حتى نهايته، وتشمل هذه الاحتفالات مسابقات بين طلبة المدارس حول بعض الأحداث الهامة في حياته أو مسرحياته، وأيضاً يقوم الطلبة والطالبات بتمثيل بعض المشاهد من مسرحياته، كما تقام ندوات حول هذه المسرحيات.

وعلى المستوى الرسمي يقوم جميع سفراء الدول المعتمدين في بريطانيا بزيارة إلى ستراتفود وينضم إليهم مسرحيون من مختلف دول العالم بالإضافة إلى المسرحيين والمثقفين البريطانيين، ويسير الجميع في موكب مهيب يتقدمه عمدة المدينة بدءاً من مسرح شكسبير الملكي إلى المنزل الذي ولد فيه شكسبير، ثم إلى الكنيسة التي دفن فيها هذا الشاعر العظيم. وبعد تناول الغداء يرجعون إلى المسرح ليشاهدوا إحدى مسرحياته.

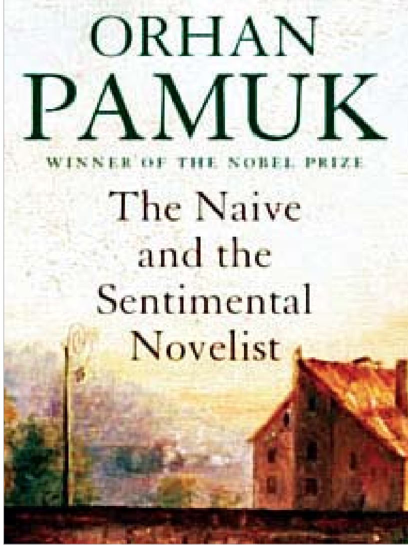
وتمتلئ شوارع المدينة بالممثلين الذين يجوبون الشوارع وكل منهم يرتدي الملابس الخاصة بإحدى شخصيات شكسبير المشهورة مثل هاملت أو الملك لير، أو القائد مكبث أو عطيل، أو روميو أو جولييت ... إلخ، وهذا يحدث أيضاً في المدارس، حيث يرتدي كل طالب أو طالبة ملابس الشخصية التي يحبها أكثر من شخصيات شكسبير.

كما تصدر في هذا الشهر أيضاً طبعات جديدة من مسرحيات شكسبير بأسعار زهيدة، ويجدها القارئ والزائر في كل مكان من المدن البريطانية في محطات السكك الحديدية أو المترو أو السوبر ماركت، إضافة طبعاً إلى المئات من المكتبات المنتشرة في طول البلاد وعرضها.

وفي كل عام يتبارى المخرجون في إخراج مسرحيات شكسبير في إخراج جديد، أو بممثلين جدد، أو عرض مسرحيات مستوحاه من مسرحياته. وإحدى أهم المسابقات التي تقام بهذه المناسبة مسابقة كتابة السونيتات. وكما نعرف فإن شكسبير ترك 154 سوناتة، وهي قصائد تتكون من 14 بيتاً تخضع لترتيب وشكل دقيق يصعب تقليده على غير الموهوبين الذين يمتلكون ناصية اللغة والبلاغة والأوزان الشعرية أيضاً. ويتبارى في هذه المسابقة عشرات الشعراء ويحصلون على جوائز قيمة مادية وأيضاً على مجموعة مسرحيات شكسبير في طبعاتها الجديدة.

إن ما سبق ذكره ما هو إلا غيض من فيض، والهدف من الإشارة إلى هذا الشهر الشكسبيري هو التأكيد على أن شكسبير ما كان يمكن أن يكون شكسبيراً لولا هذا الزخم من الاهتمام الرسمي والجماهيري الذي يحظى به. ورغم أن عندنا شاعراً بقامة شكسبير هو المتنبي إلا أنه لا يحظى إلا باهتمام شبه موسمي ومتقطع أيضاً. ولذا فإن شكسبير يبدو متألقاً دائماً وحاضراً في وعي مواطنيه، وتخبو شيئاً فشيئاً صورة المتنبي في وعينا جميعاً. وإذا لم تحدث معجزة فإن ذكراه ستصبح نسيا منسيا بعد سنوات قليلة.

تركيا:
باموك يبحث عن أسرار كتابة الرواية وقراءتها



يحظى الروائي التركي أورهان باموك بشهرة كبيرة داخل تركيا وخارجها، وقد ترجمت أعماله إلى أكثر من ثلاثين لغة. وينتشر قراؤه في أكثر من مائة دولة. وقد ترجمت معظم أعماله إلى اللغة العربية مثل القلعة البيضاء، والكتاب الأسود، والحياة الجديدة، واسمي أحمد، وثلج وغيرها. وقد زادت شهرته كثيراً بعد حصوله على جائزة نوبل للأداب عام 2006.

ولكن باموك في الفترة الأخيرة توقف قليلاً بعد آخر رواياته (متحف البراءة) لكي يتأمل مسيرته في قراءة الرواية وكتابتها. وكانت الأسئلة التي تثير اهتمامه وفضوله هي: ما الذي يحدث عندما نقرأ رواية؟ وكيف تُحدث قراءة الرواية في دواخلنا هذا الأثر الفريد الذي يختلف تماماً عن الأثر الذي تحدثه قراءة قصيدة، أو مشاهدة أحد الأفلام السينمائية، أو تأمل إحدى اللوحات الفنية؟


أورهان باموك

وما الذي يحدث في داخل الروائي عندما يكتب روايته، هل يكون واعياً أم غير واعٍ؟ كيف يتوحد مع شخصيات رواياته؟ وكيف ينفصل عنها؟ كيف يتعاطف معها أو يكون على الحياد، أو يعاملها بنفور؟ ... إلخ.

أسئلة كثيرة أثارها وحاول أن يجيب عنها أورهان باموك، في سلسلة من المحاضرات ألقاها في جامعة هارفارد، وجمعها في كتاب صدرت طبعته الأولى في بريطانيا الشهر الماضي عن دار نشر شهيرة جداً هي فابر آند فابر، وهي دار النشر التي كان يعمل فيها الشاعر البريطاني إليوت صاحب قصيدة الأرض الخراب (أو اليباب كما يفضل المترجم الكبير الدكتور عبدالواحد لؤلؤة).

وقد اختار باموك اسم الكتاب من اسم دراسة أعدها شاعر الألمان الكبير شيللر، وكان يفرق فيها بين الشعراء؛ ويقول إن الشعراء صنفان أحدهما يكتب بسذاجة أو بسليقة وبعفوية، والثاني يكتب بعاطفة تأملية أو ربما بحرفية شديدة، وأفضل الشعراء من يستطيع أن يصل إلى نقطة وسط بين عفوية الأول ودقة الثاني، وهذا بالضبط ما حاول باموك أن يفعله مع الرواية.

ويكشف الكتاب عن عشق باموك لقراءة الرواية، ونقرأ فيه تفاصيل دقيقة عن قراءته لأعلام الرواية العالمية تولستوي، دويستويفكي من روسيا، وستندال وبروست وفلوبير من فرنسا.... إلخ، ويقول باموك: عندما بدأت قراءة الرواية في شبابي لأول مرة، شعرت بأنني ألهث كأنني في سباق أتحرر فيه من كل القيود ويجعلني أكثر ثقة وتفاؤلا.

ويرى باموك أيضاً أن مهمة الروائي أن يخلق عوالم جديدة، وأن مهمة القارئ أن يقوم باستكشاف هذه العوالم. ولذا فإن متعة هذا الكتاب تتمثل في أن المؤلف يبتعد عن التنظير ويقترب كثيراً من تجربته الخاصة، يفحصها بدقة شديدة ويناقش ما توصل إليه في سبيل كتابة رواية أكثر إمتاعاً وعمقاً وتفاؤلاً أيضاً.

ويصعب أن نتحدث عن تفاصيل أكثر في هذه العجالة، ولتكن هذه السطور إشارة إلى هذا الكتاب الهام، لأننا نادراً ما نجد روائياً كبيراً يتوقف ليتأمل تجربته ثم يقدمها لقرائه بهذا الشكل الممتع الذي قدمه باموك. ولتكن أيضاً إشارة إلى البدء في ترجمته، فهو إضافة نوعية إلى كتب النقد الروائي وما أندرها في المكتبة النقدية العربية في هذه الأيام.

الولايات المتحدة:

إعادة تقييم أهم رواية في القرن العشرين

رواية يوليسيز (أو عوليس تصدرت هذه الرواية القوائم التي أجريت في أوروبا والولايات المتحدة، وكانت الأولى في قائمة روايات القرن العشرين.

ومؤلفها لم يكتب إلا ثلاث روايات فقط هي على التوالي: (صورة الفنان في شبابه)، و(يوليسيز) و(يقظة فيننجان)، كما كتب مجموعة قصصية واحدة تحت اسم (أهالي دبلن)، وأيضاً بعض الأشعار. (ترجمت جميع أعماله إلى العربية ما عدا يقظه فيننجان).
وقد اعتبر النقاد أعماله القصصية والروائية درراً في تاج الرواية العالمية. ونلاحظ دائماً وجود هذه الروايات الثلاث في أي قائمة تضم أهم الروايات العالمية، مع اختلاف ترتيبها، ولكن تظل رواية (يوليسيز) في المقدمة دائماً، فهي - بإجماع شبه كامل من النقاد - رواية القرن، ورواية الروايات.

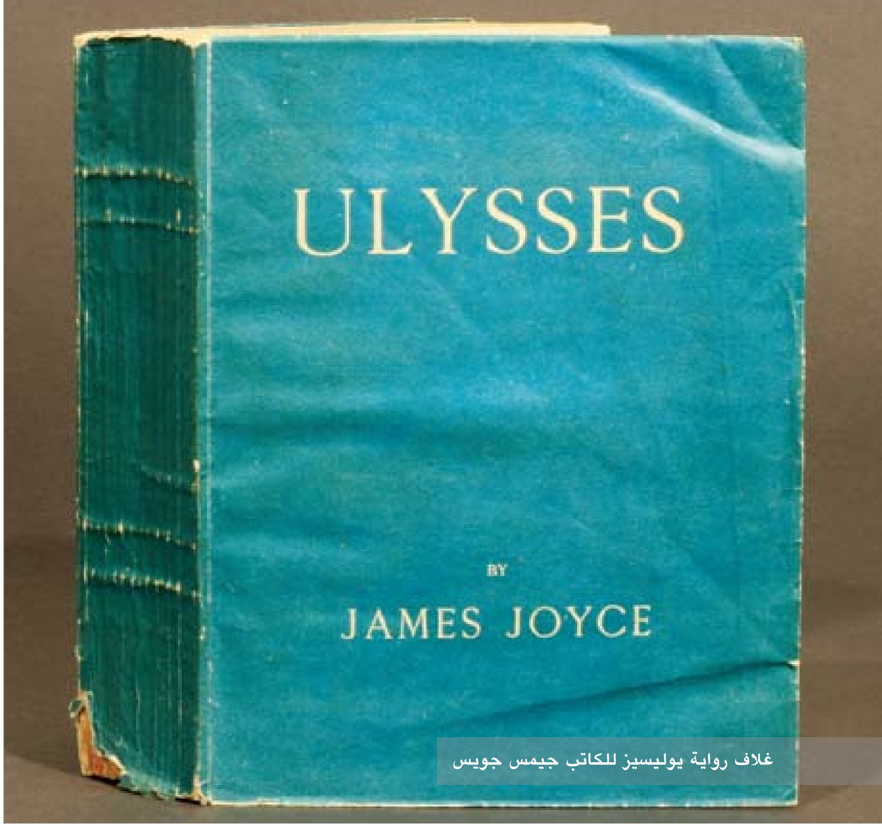
كتبها مؤلفها جيمس جويس في سبع سنوات ونشرت في باريس في عام 1922 بعد أن منعت الرقابة طباعتها أو نشرها في بريطانيا أو في الولايات المتحدة لسنوات

طويلة، ولم يتوقف اهتمام النقاد بالرواية منذ نشرها حتى الآن، ونشرت حولها مئات الكتب النقدية والدراسات اللغوية، وربما آلاف المقالات حول أعماله جميعاً وخاصة رواية يوليسين. كما صدرت موسوعة خاصة تتناول كل صغيرة وكبيرة في حياته وفي أعماله القصصية والروائية، وتصدر الآن حولية باسمه تتابع كل جديد في مجالات الدراسات (الجويسية).

وقد اختار جويس اسم يوليسير بطل (أوديسة هوميروس) اليوناني الذي ضل طريق العودة إلى وطنه سنين عدداً قضاها في مغامرات حتى عاد أخيراً إلى وطنه. وتدور أحداث الرواية في أقل من 24 ساعة، وتتمحور حول ثلاث شخصيات: ليوبولد بلوم، وزوجته مولي، والشاب ستيفن ديدالوس بطل رواية (الفنان في شبابه) والذي يرمز إلى جويس نفسه. وتستخدم الرواية تكنيك تيار الوعي، وثمة مقارنة ساخرة بين بطل الملحمة القديمة وبطل هذه الملحمة الحديثة.

ولكن يوليسيز ليست مجرد ملحمة أو رواية، إنها عالم كامل من الشخصيات والصراعات والتاريخ والجغرافيا واللغات، جمع فيها جويس عصارة عصره من مذكراته على مدى سنوات عمره، وتشمل ما وعته ذاكرته من تذاكر الترام والسينما وقصاصات الجرائد العالمية والمجلات النسائية وسجلات الأرصدة الجوية وروائع الأوبرا العالمية وخلاصة تعاليمه الكاثوليكية، بل وحضارة أيرلندا وإنجلترا وأوروبا وأمريكا والشرق والغرب.

إنها باختصار سجل حافل للإنسان وآفاق الحياة البشرية جميعاً. ورغم صعوبة قراءة الرواية في لغتها الأصلية أو في أي من ترجماتها إلى اللغات الأخرى، فقد أصبح من



غلاف رواية يوليسيز للكاتب جيمس جويس

النادر أن أحداً من النقاد يشكك في قيمتها الفنية أو أحقيتها في تصدر الجنس الروائي العالمي.

حتى جاء رون روزنباوم الشهر الماضي (إبريل 2011) ليطالب بإعادة تقييم هذه الرواية، ويقول إنها لا تستحق كل هذه الهالة التي اختلقها جيش من النقاد والقراء حولها. ويزعم أن ما يستحق القراءة في الرواية هو فصل واحد فيها جاء تحت عنوان (ايتاكا).

ورون روزنباوم ليس مجرد قارئ أو صحفي عادي، فهو صاحب عمود شهير في الصحافة الأمريكية تحت عنوان (المشاهد)، وله كتبا هام عن شكسبير في أكثر من 600 صفحة تحت عنوان (حروب الأكاديميين والمؤرخين حول شكسبير)، وله كتب أثارت جدلاً في التاريخ والرحلات والسياسة، كما ألف رواية، وكتب كتاباً مهما عن معاداة السامية، ورغم أنه من أسرة يهودية، إلا أنه كتب أخيراً يدافع عن مذهب اللاأدرية!

ولن يتسع المجال الآن للإشارة إلى التفاصيل التي استند إليها روزنباوم في هجومه على رواية يوليسيز.

السؤال الآن: إذا كانت شهرة الرواية تستند إلى الدعاية اليهودية، فكيف يأتي يهودي الآن ليقوّض هذه الشهرة؟! ومع ذلك فلا أحسب أن هجوم روزنباوم سيمر دون تعليق من نقاد الرواية. وفي الوقت نفسه لا أحسب أن أي نقد يوجه لها الآن سوف يؤثر في المكانة التي حظيت بها، فقد أصبحت من كلاسيكيات الرواية العالمية، ومن الكتب الهامة التي يجب أن يقرأها أي روائي أو مثقف جدير بهذا الاسم حتى لو كان ذلك من باب الفضول الثقافي لا غير.

روسيا: الأدب الروسي يستعيد عافيته

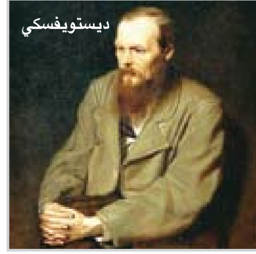
مع انهيار الاتحاد السوفيتي في أواخر ثمانينيات القرن الماضي، انهارت الحياة الاجتماعية والاقتصادية، وحدثت فوضى شملت كل مناحي الحياة في روسيا وخاصة في المجال الثقافي؛ فقد حدث ما يشبه الشلل الكامل للحركة الثقافية، وتوقف المبدعون الكبار وعانوا من ظروف معيشية صعبة جداً بعد أن توقفت أو أفلست دور النشر التي كانت تهتم بالأدب الجاد.

وجاء عقد التسعينيات بثقافة الاستهلاك الرخيصة وأصبح السائد هو القصص والروايات الشعبية السطحية التي تتخذ من النماذج الهوليودية الأمريكية أبطالاً لها بعد فوضى الانفتاح الاقتصادي الذي دمّر طبقة المثقفين أو كاد، ودفع إلى المقدمة بجيل جديد من أشباه المثقفين ومحدثي النعمة.

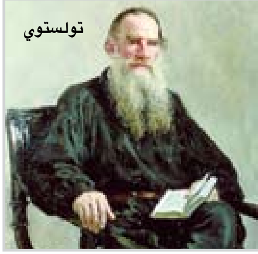
ولكن مع بدايات القرن الجديد حدث ما يشبه المعجزة، فقد بدأت الحياة الثقافية تستعيد عافيتها ببطء ولكن بثبات، وبدأت دور النشر تبحث عن الأدب الجاد، وبدأ المبدعون الحقيقيون يعودون إلى الساحة من جديد. وانتعشت دور النشر في أكبر عاصمتين في موسكو وبطرسبرج، وذكرت آخر الإحصائيات أن داري نشر أكسمو وآست تنشران الآن أكثر من 600 عنوان شهرياً. وهذا يمثل حوالي 45 ٪ من حركة النشر في روسيا.

وازدهرت بالتالي المكتبات الحديثة التي تجمع بين المكتبة والمقهى في مكان واحد، وكان الشيء اللافت هو الإقبال النسائي على القراءة، وأدت هذه الظاهرة إلى ظهور رواية (زمن النساء) التي صدرت منذ عامين، وتصدرت قائمة المبيعات طوال هذه الفترة. وفازت مؤلفتها إلينا تشيزوفا - وهي أستاذة بجامعة بطرسبرج - بجائزة البوكر الروسية لعام 2009.

ويرجع إقبال المرأة على القراءة في روسيا الآن إلى استقرار الأحوال الاقتصادية والاجتماعية، ثم إلى رغبة المرأة في تعزيز مكانتها الثقافية، وقد سادت الروائيات الروسيات المشهد الروائي بشكل لافت، ومن أشهرهن الآن: دينا روبينا، وليودميلا أوليتسكايا، وتاتيانا تولستويا،







وإلينا تشيزوفا، وأو لجاسلا فينكوفا، وإلينا كاتيشونوك. بل إن المرأة سادت أيضاً مجال الرواية البوليسية، وأصبحت الكسندر امارينيا، وتاتيانا أوستينوفا، وداريا دونتسوفا ملكات الرواية البوليسية في روسيا.

ولكن هذه الشهرة لا تنفي وجود كوكبة من المبدعين الرجال، لهم أيضاً شهرتهم الواسعة في مجال الرواية، مثل فيكتور بيليفن، وفلاديمير سوروكين. ويوجد أيضاً مجموعة صاعدة من المبدعين الروس الشباب يصعدون سلم الشهرة الأدبية بثقة ويكسبون كل يوم قراء جدداً مثل زاخار بريليبين، وإلكس ايفانوف، ورومان سنتسين وديمتري نوفيكوف، وجميعهم يتناولون بجرأة المشاكل الاجتماعية في المناطق الريفية البعيدة عن المدن الكبيرة وتغلب على أساليبهم الواقعية النفسية.

ويتصدر هؤلاء الروائيين الآن بريبلين الذي أتى من منطقة بعيدة في نيزنى نوفوجورك، واقتحم الوسط الأدبي في موسكو بروايته (سانكا)، التي تدور أحداثها حول أحد الشباب المتمردين ضد (السادة الجدد) من الرأسماليين ويرجع النقاد قوة التفاصيل في روايته إلى علاقته الحميمة بوقائع الحياة اليومية من خلال عمله الصحفي في إحدى صحف موسكو.

ولا بد أن نشير في هذه العجالة إلى روايات أخرى حققت شهرة كبيرة مثل روايتي الكس ايفانوف (ذهب الثورة)، و(قلب بارما)، وهو يهتم أساساً بالدراسات الأثنوغرافية الخاصة بموطنه في جبال الأورال التي يسميها (العمود الفقري) لروسيا.

وأيضاً رومان سنشين الذي كتب رواية رائعة تحت عنوان (أسرة يلتيشيف)، وتتناول حياة أسرة روسية عادية أصابتها التحولات الاقتصادية الحديثة إصابات بليغة أدت إلى تفككها وانهيارها.

كما تجد كتب السيرة الذاتية رواجاً غير مسبوق بين القراء الروس في المرحلة الجديدة، وقد صدرت سلسلة منها تحت عنوان رئيس هو (حيوات وإنجازات)، وظهرت تراجم لحياة مشاهير الراحلين مثل ألكسي تولستوي، وميخائيل بولجاكوف.

ترى كم من هذه الكتب أو الروايات الجديدة ترجمت إلى العربية؟ الإجابة - وأرجو أن أكون مخطئاً: لا شيء. ويبدو أننا توقفنا منذ زمن عند أدباء الروس العظام في القرن التاسع عشر مثل تولستوي وديستويفسكي وتشيكوف وتورجنيف وجوجول وجوركي، وبعض الروائيين في مطلع القرن العشرين مثل ألكسي تولستوي، وبوريس باسترناك.

وعسى أن تكون هذه الإشارة إلى الأدب الروسي الجديد حافزاً لمشاريع الترجمة في بلادنا - وما أكثرها الآن - لكي تبدأ في ترجمة بعض هذه الأعمال التي ستكون إضافة حقيقة للمثقف العربي الذي لا يكاد يعرف شيئاً عن هذا الأدب الجاد الجديد.

الثقافة والتنمية وجهين لعملة واحدة

د. عمر عبد العزيز

لتحديد العلاقة بين الثقافة والتنمية، لابأس من استدعاء التعريف النمطي الأكثر شيوعاً للثقافة، ذلك التعريف الذي يجعل الثقافة بمثابة إعادة إنتاج شامل للقيم المادية والروحية وبمشاركة قطاعات المجتمع وفعالياته المختلفة.

من هنا سنرى أن هذا التعريف تباعد إجرائياً عن التعريف النمطي السائد والمقرون بالانتلجنسيا، أو من ينتمون للثقافة العالمة من مفكرين وأدباء وكتّاب وأساتذة جامعة، وغيرهم من الفئات ذات الحظ الوافر في التعاطي مع الثقافة بوصفها تجريداً حيناً، وأبستمولوجيا أحايين أُخرى.

ما قلناه في البداية حول الثقافة بوصفها إعادة إنتاج شامل للقيم المادية والروحية، يعني تماماً أن هذه الثقافة تتّصل بكل شرائح المجتمع بما في ذلك صانعو القيم المادية ممن ينتمون إلى الثقافة الشفاهية البسيطة، وثقافة العمل الفاعلة في أساس التنمية، ولم ينالوا قسطاً من التعليم، لكنهم وبالرغم من ذلك يعرفون ما لا يعرفه فئة الثقافة العالمة، ويجيدون ما لا يجيده العلماء، فأستاذ العلوم الزراعية ليس في مثابة المزارع الذي ورث معرفة الأرض وأسرارها أباً عن جد، والفنان التشكيلي المُتطلّع للفكرة الجديدة ليس في مثابة الفنان العامّي الذي يجيد أنواعاً من الفنون التطبيقية ذات الأهمية البالغة في حياة الناس، وعالم البحار لا يستطيع الاستغناء عن البحّار المُجرب الذي تمرّغ في مياه المحيطات.

***

مما سبق نصل إلى قناعة راسخة بأن التنمية والثقافة صنوان، وهنا لا بد من القول بأن المقصود بالتنمية يتّصل أساساً بالقيم المادية والروحية المُتجددة، فالتنمية ليست مفهوماً يتّصل بالتعاطي السلبي مع نتائج العولمة التقنية والمادية، وحتى الروحية، بل تعني المشاركة في صناعة هذه القيم. وهكذا يصبح من نافل القول أن التنمية الحقيقية هي تلك المُستدامة المتصلة بتدوير القيم المادية والروحية من خلال تفاعلية بناءة بين الانسان المبدع وتلك القيم.

في المنطقة العربية، وفي اليمن ضمناً، سادت عقلية تُنظّر لمفهوم التنمية خارج الإنتاج، واتصلت هذه المفاهيم النظرية بممارسات خاطئة تمثّلت في تجارة العمل والخدمات والرهون العقارية والمالية، والاستثمار في بورصات النقد، حتى إن البنك المركزي اليمني وقع في هذا الفخ، وكانت النتائج ما نراه ماثلاً في الجهازين المالي والإداري، بوصفهما رافعتين حقيقيتين لمفهوم الاستثمار الصحيح.

كتبت مراراً وتكراراً عن محنة الاقتصاد التابع، وغير الرائي لأهمية التنمية بوصفها ثقافة عمل وإدارة، بل نمط حياة، وبهذه المناسبة لا بأس من استدعاء أثر السياسة النقدية الدولية المرفوعة بحراب اليمين المتوحش على البدان النامية ومنها اليمن، ومثل هذا الأثر ليس من صنع السياسات المالية فحسب، بل إن لها مُنظرين ومدافعين أشاوس، يعتقدون أن هذا الدرب سالك لتحقيق التنمية. لكن الوقائع تشير إلى عكس ذلك، وسنتبين الأمر من خلال سطور الهامش رقم ١

***

هل نستطيع القول الآن إن التنمية الحقيقية رديفة الثقافة الحقيقية، وأن التنمية الواهمة رديفة الفقر الأسود والغنى الفاجر، وهو الأمر الذي رأينا آثاره الوخيمة على أكبر دولة عربية شهدت في الأمس القريب زلزالاً سياساً بسبب التنمية الطفيلية المقرونة بثقافة مؤسسية أكثر تطفلاً واعتماراً بالبكتيريا الضارة.

الثقافة والوحدة

الأصل في ثقافة الوحدة أنها وجه لعُملة تكتمل بالتنوُّع؛ فالوحدة والتنوع وجهان لعملة واحدة، وبدونهما تصبح الوحدة طائراً لا يقوى على الطيران لأنه بجناح واحد. هنا نريد التوقف أمام معنى الوحدة والتنوع بوصفهما وجهي ارتكاز حقيقي لمعادلة

تترجم معنى التاريخ والجغرافيا، وتجد لها آفاقاً رحبة في مختلف جوانب الحياة، ويمثل النموذج اليمني تعبيراً عن هذه الحقيقة الموضوعية على مستويات متعددة نلخصها في التالي:

- التاريخ:
اليمن التاريخي كان وعاءً استثنائياً لتعايش الأنساق وتكاملها، والشاهد أن علوم الكلام والرأي المتصلة جوهراً بالحياة المادية والروحية اتسمت بالتنوُّع والتكامل على مدى قرون الازدهار الحضاري التي شهدتها اليمن تاريخياً، ولهذا السبب كانت فرق الكلام والرأي تجد في الحكمة اليمانية حاضناً حقيقياً لها، فيما كانت ذات الفرق تُطارد قتلاً وسحلاً في المراكز «العربسلامية» ذات الصلة بثقافة الإلغاء وعدم الاعتراف بالآخر.

- التنمية المستدامة:
في مراحل التاريخ النمائي المتوازن والسعادة الحياتية كانت اللامركزية أساساً للتطور، ولعل خير مثال على ذلك الدولة الصليحية على عهد الملكة الراشدة أروى بنت أحمد، وبالمقابل سنرى في تاريخ اليمن المعاصر كيف أن المركزية المُتجهمة، وتكريس الحل والعقد بيد الدولة التاريخية البسيطة يُفضي إلى عرقلة الازدهار والنمو المتوازن، وصولاً إلى خرائب العقل والثقافة المُتشظّية في أساس الاستيهامات والرغبة في النفي المتبادل.

- الثقافة الوطنية:
الاعتراف بأن الثقافة الوطنية مُجيرة على الثقافة السياسية أمر حميد، وتبعاً لذلك ليس من ثقافة وطنية بالمعنى الإطلاقي للكلمة، إلا إذا كانت تتمرآى في أساس التنوُّع الخلافي بوصفه سنة من سنن الحياة، وبهذه المناسبة سنرى أن الآداب السياسية اليمنية المعاصرة تصف الحركات السياسة باعتبارها حركات وطنية، وكأنما من تخالفها الرأي ليست وطنية، وفي هذا النوع من التصنيف درجة عالية من المُخاتلة المقرونة بإلغاء الآخر.

تلك ثقافة سياسية عقيمة، وغير مُعترفة بالحقيقة، فالأصل أن كل التنوُّع السياسي الخلافي في الرؤى والمقاربات والايديولوجيا إنما ينتمي لذات الوطن، ويحق لنا أن نسميها وطنية بجملتها، حتى لا يحتكر البعض مفهوم الوطنية، ويرى في المُخالف خارجاً عن الوطنية. لقد حدث هذا النوع من التصنيف والتوصيف الجائر على مدى عقود التطاحن بين النماذج الفكرية والسياسية المُتباينة، فكان من حق المنتصر احتكار الوطنية، مقابل وسم الآخر السياسي بوصفه عميلاً خائناً ورجعياً، وما إلى ذلك من أوصاف بائسة تعيد إنتاج ذات الثقافة السياسية.
حدث هذا التقليد الثقافي غير الحميد في شطري الوطن قبل الوحدة، وما زالت هذه الثقافة تستجر ماضيها الرديء إلى يومنا هذا. ومن المحزن حقاً أن فرقاء السلطة والمعارضة ما زالوا يعيدون إنتاج هذه الثقافة الكسيحة بكيفيات مختلفة. لن يتمكّن اليمن المعاصر من تذويب سيئات الماضي بمجرد تحدي معالم الاصطلاحات والمفاهيم والأبعاد، بل إن هذا الأمر مقرون بإرادة سياسية ناجزة، تتصدّر السلطة الوطنية تحمل استحقاقاتها، وتكرس تسامحها. السلطة الوطنية الرائية لهذه الحقيقة تقدم المثال والنموذج في ذاتها، والسلطة التي تبارز الماضي بأدوات الماضي تصل إلى نقطة الاحتقان ونفي الذات من خلال نفي الآخر.

- الثقافة والمؤسسة:
الثقافة الحميدة مشروطة باحترام المسافة الفاصلة بين السلطة والمؤسسة، وبهذا المعنى تتحقّق هذه الرؤية من خلال ثقافة سياسية حميدة أيضاً، وأقصد بالثقافة السياسية الحميدة تلك التي تجعل المؤسسة حاضناً أساسياً للنظام والقانون، وضابطاً للشفافية، ومصدراً للأداء المتوازن.

السلطة المعتمدة على ثقافة سياسية متخلفة تصادر المؤسسة لصالحها، ومن ثمّ تجعلها مطيّة لمصادرة الشارع وهمومه وأحلامه وآماله. السلطة التي تذيب المسافة بينها وبين المؤسسة، تحمل على ظهرها أثقالاً لا تقوى عليها، فتجد نفسها في مُغالبة يائسة للدولة ونواميسها، ثم ينتهي بها المطاف إلى التلاشي عبر انتفاضة الجماهير التي تنخلع من ربقتها كما حدث في مصر وتونس.
السلطة التي لا تعتمد نظام الفصل الاجرائي واضح المعالم بين التشريعي والتنفيذي تجد نفسها أمام غول الحقيقة المرة، فالتشريعي المؤتمن على مصائر البلاد والعباد يصبح أصلاً من أُصول الفساد، والتنفيذي المؤتمن على الوظيفة العامة يتخلّى عن أخلاقيات المهنة، والمحنة الوجودية تُلحق ملايين العاملين البسطاء بثقافة الرشوة والكذب حد فقدان الكرامة الآدمية.

ليس من حل لهذا الإشكال سوى ثقافة الدولة العصرية التي ترتكز على الديمقراطية غير المُفصلة على المقاس، وبالتالي ليس من مخرج سوى إعادة النظر في جُملة الشواهد والمشاهد التراجيدية الشاخصة، والقبض على جمرة الاستحقاقات العاجلة تشريحاً وإصلاحاً واستئصالاً لأسباب الفساد،

بالترافق مع محاربة الظاهرة. هنا يصبح الإصلاح السياسي والاقتصادي وجهي عملة واحدة، وكلاهما كفيل بتحقيق ثقافة مجتمعية تغادر الكراهية والمحسوبية والنفاق والتطاول على المال العام.

ثقافة الدولة الاتحادية اللامركزية تعني تماماً استيعاب منطق التاريخ والجغرافيا اليمنيين، وليست استيراداً لنماذج جاهزة كما يتوهم البعض من فاقدي المعرفة العالمة بالأدب السياسي العصري، وفي الهامش رقم ٢ تشريح لمفهوم الدولة الاتحادية ٢××.

– الثقافة الرقمية:
يشهد العالم تطوراً متسارعاً باتجاه بيئة كونية ثقافية تجعل الوعي العام متساوقاً في أربعة أرجاء المعمورة، فالقروي النابع من عمق التاريخ وثقافة المكان الخاص لم يعد غائباً عن المشهد، والتطورات العالمية ماثلة أمام الخلق أجمعين، والمعرفة لم تعد حكراً على المدرسة والجامعة والكتاب، والتطلُّع للمستقبل أصبح ديدن جيل بكامله.

أمام هذه الحقائق لا بد من الاعتراف بأن الثقافة الرقمية الناجمة عن الوسائط المتعددة أصبحت تشكل رافعة كبرى من روافع المعرفة والتأثير الكبيرين، كما لا بد من الإقرار بأن الشفافية وحرية التعبير لم تعد مِنّة تقدّمها الدولة، بل اتساقاً مع الحقائق الموضوعية، ومن يُغالب هذه الحقيقة ينعزل وينحسر في زاويته الضيقة.

التجربة المصرية الشاخصة خير دليل على ما نذهب إليه، فالحرب التي شنتها السلطة المُغالبة لإرادة الشارع المصري فشلت فشلاً ذريعاً، وبدلاً من أن تحاصر الجماهير حاصرت نفسها وأسقطت عن نفسها أوراق التوت بوصفها سلطة مُتكلّسة استنفدت أسباب وجودها، وهذا ما كان فقد نجح فيه «الفيسبوكيون»، وتألقت فيه قنوات المنع الفضائي، واخترقت «جوجول وتويتر» حصار التلفونات، وقام العالم برمته ضد سلطة المنع المُتجهم لسدنة الماضي الشمولي المغلف بأردية التعددية المزيفة.

هامش رقم ١:
الاقتصاد النقدي للبؤس

كانت العالمية الثانية الفيصل في الرؤية الجديدة للتجارة الدولية، فقد تداعى الحلفاء الغربيون إلى قرية (برتن وودس) بالولايات المتحدة لوضع ملامح العالم الجديد من خلال اتفاقية النقد الدولي المغايرة لمألوف العلاقات النقدية التي كانت قبل الحرب، فالاتفاقية الجديدة استبدلت الأدوار الحاسمة لبنوك الإصدار للعملات بدور الدولة المهيمن فعلياً على تلك البنوك المركزية، وبالتالي جاءت فكرة سلة العملات الصعبة كتعبير عن التحالف المتين بين دول المعسكر الغربي، وكان لابد لهذا التحالف أن ينسجم مع المكانة المركزية للولايات المتحدة بوصفها أكبر الدول وأقوى الاقتصاديات العالمية مع توفر ما يقارب ٨٠ في المئة من رصيد الذهب العالمي، وكان لا بد أيضاً أن يتربع الدولار في صدر العملات الصعبة الخاصة بالحلفاء الغربيين.

انبثق عن اتفاقية بريتن وودس إنشاء البنك الدولي للتنمية والاستثمار، وكذا صندوق النقد الدولي، وقد لعب البنك الدولي دوراً كبيراً في إطار مشروع مارشال الشهير لإعادة بناء أوروبا المدمرة، وبالمقابل كان البنك الولي معنياً بالحفاظ على مرئيات بريتن وودس وتطبيقها الفعلي على الارض. وخلال الفترة ما بين ١٩٤٤ وحتى١٩٧١ كانت بريتن وودس مُسيجة بالاحتياط الذهبي الكبير للولايات المتحدة، غير أن حرب فيتنام أفضت إلى أن تقوم الولايات المتحدة بإلغاء مرئيات بريتن وودس من طرف واحد فيما سمي حينها بصاعقة نيكسون الذي أمر المالية والخزانة المركزية الأمريكية بالتخلي عن المعيار الذهبي للدولار وذلك عطفاً على تزايد شراء أذون الخزانة بالدولار.

***

اتفاقية «بريتن وودس» النقدية للتجارة العالمية لما بعد الحرب العالمية الثانية سادت في بلدان أوروبا والولايات المتحدة وكندا وأستراليا وكل الدول التي كانت تعوم في ذات الأفلاك المالية والتجارية، ولعبت تلك الاتفاقية دوراً كبيراً في تنشيط التبادل التجاري الدولي عطفاً على فلسفة العُملة الجديدة التي لم تكن معياريتها قائمة على ما تحتفظ به بنوك الإصدار من سبائك ذهبية فحسب، بل على ضمان ومكانة اقتصاد الدولة المصدرة للعملة أيضاً.

تمازج معياري الذهب الاسمي والفعلي للعملة، سمح بدفق مالي واستثماري هائل، فالإصدارات الجديدة من العملات الوطنية لدول الاتفاقية لم تكن تنتظر إشارة خضراء من مستودعات السبائك الذهبية كما كان الحال قبل الحرب، بل كان يكفي ضمانة الدولة المعنوية، وبالتالي فإن الثقة المتبادلة بين سلة العملات الصعبة أسهمت في تدوير عجلة التجارة الدولية بصورة متزايدة، وأصبحت بورصة العملات هي ترمومتر

التبادل المعياري، باعتبار أن العملة العالمية إنما هي وسيلة ائتمان ومخزن قيمة متحرك بحسب حركة البورصة العالمية.

لقد دشّنت اتفاقية «بريتن وودس» عهداً عالمياً جديداً للتجارة والتبادلات النقدية والاستثمارية، كما أسهمت في الحراك الاستثماري الهائل لمشاريع إعادة البناء والتطوير في أوروبا وخاصة مشروع مارشال الشهير الذي استهدف إعاة بناء ما دمرته الحرب في أوروبا.

وبالتوازي مع الاتفاقية تم إنشاء صندوق النقد الدولي والبنك الدولي للتنمية بوصفهما المؤسستين الدوليتين الضامنتين لتطبيق الرؤية التجارية والمالية العالمية الجديدة، ثم جاءت اتفاقية التجارة والتعرفة الجمركية (الجات) كيما تضفي على منظومة المؤسسات المالية والاستثمارية الدولية بُعداً تجارياً وجمركياً ساده تحرير التجارات البينية، وتنمية فرص التبادل القائم على المزايا النسبية، وإيجاد منظومات من المُحفزات الأساسية لتسيير التجارة الدولية.

***

التدابير المحكومة بمنظومة الاتفاقيتين النقدية والتجارية (بريتن وودس/ الجات)، وكذا مؤسستي صندوق النقد الدولي والبنك الدولي للتنمية، توازتا مع رؤية مُغايرة تبناها الاتحاد السوفييتي السابق ودول المنظومة الاشتراكية الذين شكلوا بمجملهم تحدياً أساسياً لتعميم نظرات ومنطلقات الاقتصاد الرأسمالي، واستمر هذا الحال طوال سنوات الحرب البادرة حيث تاقت دول التحالف الشرقي إلى سوق داخلية بينية متواشجة، ورؤية مُغايرة لنظام إصدار العملة، وفلسفة اقتصادية داخلية اتّسمت بدرجه كبيرة من الجمود والمركزية، الأمر الذي جعل الآليات الرأسمالية للاقتصاد الحر أكثر حيوية وقدرة على حسم الأمور لصالحها.

في المنطقة العربية، وفي اليمن ضمناً، سادت عقلية تُنظّر لمفهوم التنمية خارج الانتاج، واتصلت هذه المفاهيم النظرية بممارسات خاطئة تمثّلت في تجارة العمل والخدمات والرهون العقارية والمالية، والاستثمار في بورصات النقد، حتى إن البنك المركزي اليمني وقع في هذا الفخ، وكانت النتائج ما نراه ماثلاً في الجهازين المالي والإداري بوصفهما رافعتين حقيقيتين لمفهوم الاستثمار الصحيح.

لم تعترف الأدبيات الاقتصادية الاشتراكية بقوانين العرض والطلب، واعتبرت الدولة هي المعنية بالإشراف التام والتفصيلي على النشاط الاقتصادي، ولأن آلة الدولة بطبيعتها أقل حيوية وتجدداً من مبادرات القطاع الخاص وتوقه المتوثب للنمو، فقد وجدت الدولة السوفييتية نفسها مُكبلة بسلسلة من الأنظمة الورقية البيروقراطية المشفوعة بالدوغما الايديولوجية والاتهامات المتبادلة، وهكذا كان الحال في دول المعسكر الاشتراكي، وبهذه الحقيقة المادية الفجة تم إسقاط الحلم الاشتراكي الفاضل، من قبل دعاة الاشتراكية أنفسهم، وهكذا تم تقييم شهادة زور تاريخية لصالح الوحشية الرأسمالية المُغلفة بأوراق السلوفان المُبْهرة. لقد كانت السياسات الاقتصادية العقيمة لدول المنظومة الاشتراكية سبباً جوهرياً في انهيار الاتحاد السوفييتي والمعسكر الاشتراكي مما فتح الباب لتجدد فكرة اقتصاد السوق المفتوح، والتنافس، وكسر الاحتكار، والاعتداد بدور الدولة كضامن للمعيارية النقدية والمالية، وغيره من متكآت استند عليها دوماً نظام اقتصاد السوق الحر. هذه المرة كان لا بد أن تشمل الفكرة كل العالم وهذا ما جرى ويجري بانتظام صاعد.

***

الصين هي الاستثناء الوحيد من القاعدة التي بلورت المحورين العالميين في التجارة الدولية، فقد سارت الصين على درب النظام الاشتراكي في المستوى السياسي، لكنها اختارت طريق الاقتصاد الرأسمالي بعد أن مهدت له طويلاً، ابتداءً من اتفاقياتها الخاصة مع كبريات الشركات العالمية العابرة للقارات في سبعينيات القرن المنصرم، ثم حرصها اللاحق على إدخال بيئات عمل وإنتاج أكثر حيوية، وتبنيها لمشروع المناطق الحرة في المدن الساحلية وخاصة «شنغهاي»، وأخيراً وليس آخر اتساقها الكبير مع أنظمة المال والتجارة الدولية من خلال تعويم العملة والأسعار.

تستحق التجربة الصينية وقفة متأنّية لأنها جمعت بين أفضليات الرأسمالية والاشتراكية، ونسجت اقتصاداً هجيناً يسمح بتعايش الأنساق الثقافية والاقتصادية على قاعدة تغليب المصلحة العليا والتخلي عن الجمود



الاستاليني، والأخذ بديناميكية الاقتصاد الحر، وعدم اختلاق جدل عقيم بين الأيديولوجيا والمصلحة الاقتصادية، واستناداً إلى كل ما سبق تحوّلت الصين إلى لاعب كبير في التجارة الدولية، وأصبحت تُنافس العالم في أسواق المواد الشعبية، وسجلت مؤشرات إيجابية في ميزانيات التبادل التجاري مع الغير بما في ذلك الولايات المتحدة الأمريكية.

الوضع الحالي للصين يذكرنا بفتوة الاقتصاد الأمريكي بعد الحرب العالمية الثانية، فإذا كانت الولايات المتحدة توفّرت حينها على نسبة عالية من ذهب العالم، واقتصاد إنتاجي حيوي، فإن الصين تتوفّر حالياً على أعلى النسب في رصيد العملات الأجنبية، وتتمتع بنمو اقتصادي غير مسبوق، لكن الأهم من هذا وذاك أن الصين تتمتع بأفضليات نسبية للاستثمار في الدول النامية بالنظر لعقودها المُشجعة، واستعداد شركاتها للعمل في أقسى الظروف وبمدخلات تقنية ومالية متواضعة، الأمر الذي يفسر الانتشار الصيني في بلدان افريقيا وآسيا الفقيرة.

***

بنهاية الحرب الباردة بدأت معالم العالم الجديد تتبلور، وكانت المنطلقات من ذات الاتفاقيات والمؤسسات الدولية التي أشرنا إليها في سلسلة المقالات السابقة، وتحركت الولايات المتحدة قدماً باتجاه تفعيل الاتفاقيات النقدية والتجارية الدولية، وأسهمت بقدر وافر في تعميم روشتات الإصلاح المالي والإداري في بلدان المعسكر الاشتراكي السابق والبلدان النامية على وجه العموم، وأصبح تطبيق اتفاقية التجارة والتعرفة الجمركية «الجات» أصلاً في التبادلات التجارية الدولية.

تنص الاتفاقية على تحرير الاقتصاديات التجارية، ورفع الحواجز الجمركية، والأخذ بفكرة الأسواق والبحار والأجواء المفتوحة، واعتبار أن التنافس العالمي الحر هو الأساس في العلاقات التجارية الدولية. ومن المؤكد أن لهذه الاتفاقية، بالإضافة إلى منظومة المؤسسات الدولية الراعية للاقتصاد العالمي آثاراً ايجابية وأُخرى سلبية نذكر البعض منها:

- تحرير التجارة الدولية لا بد أن يكون لصالح البلدان الصناعية التي تتوفر على أفضليات إنتاجية وحيوية اقتصادية تساعدها على اختراق أسواق البلدان ضعيفة النمو، كما تنطوي على معايير غير منصفة للصغار، فالمبارزة الحرة بين الصغار والكبار لا بد أن تكون لصالح الاقتصاديات الكبيرة بالمعاني التقنية والكمية.
- دول المشروع الرأسمالي مهيأة تاريخياً لخوض هذا المعترك من خلال الشفافية السياسية والبنية المؤسسية واضحة المعالم ومرجعية الدولة، ووضوح القوانين، مما يعظّم من ميزاتها النسبية في سوق التبادل، فيما الدول النامية والفقيرة غير مهيأة لتلك المنافسة لأنها تقع على النقيض تماماً من حيث الضعف المؤسسي، وغياب الشفافية، وانتشار الفساد، وضبابية المرجعيات القانونية والنظامية، والمركزيات الشديدة في الحياة الإدارية والاقتصادية والسياسية. ولهذا السبب بالذات تنقلب نصائح صندوق النقد الدولي وبالاً على تلك الدول، لأن البيئة السياسية والاقتصادية ليست مؤهلة لاستيعاب آفاق الرؤية والممارسة المرتبطتين بالإصلاح على طريق الاقتصاد الحر، وهذا ما يفسر لنا الانكسارات المتوالية لاقتصاديات تلك الدول، والاحتقانات المجتمعية في كثرة كاثرة من البلدان العربية.
- إن الأخذ بتدابير الاقتصاد الحر يتطلب بيئة قانونية وإدارية مُغايرة للسائد في أغلب البلدان العربية والنامية تمهيدا للوصول إلى نوع من التمثّل العملي لمؤشرات السياسات النقدية والاستثمارية الجديدة ، وبالمقابل فإن تطبيق نظرات ومنطلقات اتفاقية (الجات) يتطلب المزيد والمزيد من الإصلاحات الهيكلية في اقتصاديات تلك البلدان.

***

من حسن حظ الاقتصاد اليمني أنه لم يدخل لوثة تجارة المال الواسعة، لأسباب هيكلية، وهذا يعني ببساطة شديدة أن المخاطر التي تقع على الاقتصاد اليمني محدودة شيئاً ما مقارنة مع الآخرين، لكنها ليست منعدمة بالمطلق، وسأحصر هنا سلسلة المخاطر التي يمكن أن يواجهها الاقتصاد اليمني:

- الذين تهافتوا وراء أنظمة التوفير والايداع الخارجي سيخسرون بعضاً هاماً من أُصولهم النقدية، وهؤلاء ليسوا كثيرين كما أزعم.
- مشاريع البنية السكنية بالمحافظات قد تتعرقل إذا لم يتم إعادة تقييمها بالكامل.
- على البنك المركزي اليمني أن يتراجع وبخطوات عاجلة ومدروسة عن الإيداع لدى الغير، فالمحتمل أن تتآكل القيمة الفعلية للايداعات الخارجية.
- على البنك المركزي أن يقدم مرئيات للدولة تتعلق بجدوى الاستمرار في سياسة التعويم النقدي الذي يكلفنا شهرياً بضعة ملايين من الدولارات تُضخ إلى الأسواق للحفاظ على سعر الريال.
- من المُجدي إعادة النظر في فلسفة أُذون الخزانة وأرباحها، مع احتساب الاحتمالات المختلفة.

• أنصح بالاستفادة من التجربة الوحيدة والفريدة عربياً، وهي تجربة المصرف المركزي اللبناني.

• من المجدي صرف النظر عن عادة الاعتماد النسبي على ما يسمى بالمساعدات الخارجية التي وان ظلت مستمرة إلا أنها لا تقدم الكثير لصالح التنمية الحقيقية، وهذه ليست دعوة لمقاطعة الغير، بل للبحث عن الأفضليات النسبية في الداخل اليمني.

• الأهم من هذا وذاك التأسّي بالموديلات الناجحة اقتصادياً وخاصة موديلات الصين والهند وماليزيا.

• العمل عاجلاً على إعادة العمل بنظام الخزانة العامة حفاظاً على مسارات المال العام، وتحقيقاً لمبدأ المسؤولية الشخصية والشفافية المالية.

هامش رقم ٢

تواجه الدول العربية بمجملها إشكالية جوهرية تتعلق بتغوّل المركزيات التي حولت أغلب هذه الدول إلى اتوقراطيات غير رشيدة، فالمعروف تاريخياً أن بعض الاتوقراطيات السياسية اتسمت بقدر كبير من الرشد والنجاح، غير أننا نحن العرب بعيدون تماماً عن تلك الحاكميات الأوروبية التاريخية التي مازجت بين المركزية والحكمة التاريخية، وبقدر كبير من التطلع إلى البناء والتعمير، بل تبنّي أنساق ثقافية وإبداعية أسهمت في تطوير مجتمعات ما قبل الديمقراطية الأوروبية.

تعاني الدول العربية من المركزية المتجهمة، وتتموْضع اليمن في أساس ومفاعيل تلك المركزية الرديئة، الأمر الذي أدركته القيادة السياسية وحاولت وما زالت تحاول جاهدة الخروج من أنفاقه المظلمة.

الاعتراف بأن الثقافة الوطنية مُجيرة على الثقافة السياسية، أمر حميد، وتبعاً لذلك ليس من ثقافة وطنية بالمعنى الإطلاقي للكلمة إلا إذا كانت تتمرآى في أساس التنوُّع الخلافي بوصفه سنة من سنن الحياة، وبهذه المناسبة سنرى أن الآداب السياسية اليمنية المعاصرة تصف الحركات السياسة باعتبارها حركات وطنية، وكأنما من تخالفها الرأي ليست وطنية. وفي هذا النوع من التصنيف درجة عالية من المُخاتلة المقرونة بإلغاء الآخر.

قبل حين تم تسطير قانون السلطة المحلية، غير أنه لم يُفعّل كحال جُملة من القوانين الايجابية، ولكن المُغيّبة عملياً، وخلال السنوات القليلة الماضية تم الأخذ بفكرة اللامركزية المالية والإدارية، غير أن سدنة النظام التليد وثقافته المركزية الصارمة لم يستوعبوا ضرورة الانتقال، وأهمية التعاطي مع معطيات الحياة بروحية عصرية تسمح بتعظيم الأفضليات، وصيانة المصالح العامة لجموع الناس، والنماء الأفقي، وإيجاد بيئة تنمية مُستدامة. والآن تتم الدعوة إلى حكم محلي واسع الصلاحيات، لكن الزمن يتآكل بقدر المصدّات العاتية التي يضعها أنصار القديم ممن لا يريدون الخروج من نفق التنافي العدمي، والاحتقانات الدائمة، وصولاً إلى إهدار الفرص المتاحة. أعتقد جازماً أن الشروع في حلحلة المركزية المالية والإدارية على قاعدة الشفافية القاضية بأن تكون الذمة المالية والإدارية نسقاً ضابطاً للوظيفة العامة، وليست حكراً على حفنة القياديين المُعذبين والمجلودين بالصغائر.. وأعتقد أن هذا التدبير لم يعد ضروريا فقط، بل ملحاً وعاجلاً.

اللامركزية تقتضي إصلاحاً سياسياً وإدارياً ومالياً وقانونياً شاملاً مداه إعادة المأسسة وتعميم «الدولتية» بوصفها المرجع الأول والأخير للحياة وأنماط تطورها، وذلك هو الطريق الأسلم لمُناجزة كل الخارجين عن النظام والقانون، وفي مُقدمتهم حملة نياشين الدولة وشعاراتها ممن يُخاتلون باسم الدولة والنظام. أعتقد جازماً أن الشروع في هذه المسائل من شأنه امتصاص الاحتقانات، ووضع الجميع أمام الاستحقاق الأنبل والأشرف، بل السير على درب دولة مدنية حديثة، لا مركزية، اتحادية، لا تخلط بين المعنى والوسيلة، فالدولة الموحدة هي الدولة القادرة على استيعاب الأنساق المتنوعة، والنظر إلى التنمية الأفقية على قاعدة المواطنة الناجزة والسيادة المؤكدة.

جميعنا نتساوى في حظوظ الوطنية والعطاء والشرف، وكلنا نتمرّغ – إذا شئنا – في أوحال الفساد والتردّي الأخلاقي، غير أن هذه وتلك لا تمنع من القول بأن الجميع أبناء هذا الوطن، لهم أن يتمتّعوا بمعنى الانتماء، وأن ينالوا جزاء أفعالهم المخالفة للقانون أينما كانوا وكيفما كانوا. اليمن الجديد هو الوطن المتنوّع الخلاق الاتحادي، وبهذه المناسبة لا فرمان يحدد ماهية الصيغة الاتحادية، بل إن المكان والزمان والقابليات هي التي تحدد النموذج الأفضل. لكن مما لا جدال فيه أن الوقت يجري بقوة دفع ذاتية مُتصاعدة، وأنه آن الأوان للخروج من شرنقة الاستيهامات إلى فضاء الرحابة فعلاً وقولاً.. آن الأوان للقبض على جمرة الحقيقة مهما كانت حارقة.

أثر الإعلام في السلام الاجتماعي

من التنمية إلى الاستقرار

الزبير مهداد



تعرف مجتمعاتنا منذ عقود من الزمن، حركية اجتماعية واقتصادية معقدة المسار، وذلك بفعل تأثير التحولات الكبرى التي يعرفها المحيط الدولي الذي يكتنف أمتنا وتتفاعل معه. وكثير من هذه التغيرات أملتها ظروف وعوامل مختلفة، داخلية وخارجية، أكرهت بلداننا على الخضوع لهيمنة هيآت وتجمعات سياسية عالمية وأفكار كاسحة، مؤثرة في توجيه مسلسل التنمية وأهدافه، والسياسات الداخلية في مجال الحريات العامة وحقوق المشاركة وأنظمة التنشئة والإعلام والثقافة والترفيه. هذا الأمر أثر بقوة وعنف على الحركية الاجتماعية والاقتصادية لبلداننا.

إن الأنظمة الاجتماعية ومؤسساتها الفرعية تخلخلت بتأثير التطورات المذكورة آنفا، وبرزت العديد من المشكلات، وانعكس ذلك على الإعلام الذي هو بثابة مرآة صافية وصادقة للواقع الاجتماعي الثقافي. الذي يبدو في مضامينه ومعالجاته اضطراب قيمي، يكشف عنه ترسيخه للفهومات الخاطئة للمواطنة والحق والواجب، وفي تسابق المنابر الإعلامية بأنواعها في نقل المعلومات والأخبار التي تفتقد الصدق والدقة، والتعليقات والمقالات التي لا يتوفر فيها الحد الأدنى من النزاهة والموضوعية.

فأضحى هذا الإعلام يضخم خطاب الحقوق، ويبخس جهود الدولة ويقلل من قيمة وجدوى عمل المجتمع المدني، ويخلق الإشاعة ويصطنع الإثارة، كل ذلك من أجل استمالة عواطف القراء وضمان الزبناء، وهذا يتعارض مع وظائف الرسالة الإعلامية التي تحتضن النخب من الكتاب والمثقفين والأكاديميين، ويؤطر عملها القانون وآداب المهنة، ومن واجبها استيعاب مخططات التنمية وتهيئة شروطها في الجسم الاجتماعي، وإشراك المواطنين فيها وتصحيح تمثلاتهم الخاطئة. فالتهافت الإعلامي والمتاجرة بالرأي العام أدى إلى تهديد الإعلام للاستقرار الداخلي والسلام الاجتماعي، وإلى إحجام المواطن عن المشاركة في التنمية وتدبير الشأن المحلي، بل انتهك حق المواطن في المعرفة الحقيقية الشاملة بموضوعات تتعلق بحياته أو مستقبله، ناهيك عما يسجل في أداء الإعلام من انتهاكات لحق الناس في حماية خصوصيتهم. وهو ما تؤكده تقارير وبيانات الهيئات النقابية والمهنية التي تنتظم فيها المؤسسات الإعلامية.

وتكشف الدراسات والمقالات والتحقيقات التي تنشرها كثير من المنابر الإعلامية عن

انشغال المواطن باكتساح البث الإعلامي لجميع فئات المواطنين والطبقات الاجتماعية بكل البلدان، وترويجه للفن الهابط، وتأثيره الهادم للقيم التربوية المثالية التي تحرص المنظومة التربوية على إشاعتها وبثها في الجسد الاجتماعي.

وقد أدى انتشار التلفزيون والانترنيت وعدم القدرة على التحكم في ما يبثانه، إلى انتقال الظواهر الاجتماعية والعادات والتقاليد والقيم من بلد لآخر، كما ألحق أضرارا بمجتمعات مختلفة بسبب التغيرات التي طرأت عليها والتي لا تلائم قيمها وأنساقها التقليدية.

إن هذا التطور الجديد في عمل وغايات المنابر الإعلامية صادم لثقافتنا وقيمنا، وقوة الصدمة تكشف عنها ردود الفعل التي تثيرها برامج ووسائل الإعلام المتنوعة على مستوى تداول المعلومات ونقلها، وعلى مستوى نوع القيم التي تتضمنها هذه المعلومات وتدعمها؛ خاصة إذا علمنا أن الأمية متفشية في مجتمعنا، وتحول دون قدرة الناس على فك صحيح لرموز الرسائل الإعلامية التي يتلقونها بكثافة كل يوم. وانحراف وسائل الإعلام عن غاياتها النبيلة، مثل تقصيرها في أداء وظائفها، لا يحسن أداء الموطنين، ولا ينمي حرياتهم، ولا يساعد على التحرر ولا يحقق التنمية، بل يؤدي إلى تهديد الأمن والتماسك الاجتماعي.

إن أدبيات المهنة الإعلامية تحدد وظيفة الإعلام في المساهمة في التأثير الايجابي في اتجاهات الناس واستجاباتهم السلوكية وتغييرها، حتى تواكب خطط التنمية الاجتماعية العامة، وتعرف بأهدافها وتوضح أهمية تعاون المواطنين، وتروج القيم والمفاهيم الجديدة التي تطرحها، وتركز على الدور الإيجابي للمواطن المتعلم العامل المنتج والمشارك والفعال، وتقدم صورة حقيقية واقعية عن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للبلاد دون تهويل أو تلميع حتى تتيح للمواطنين فرص المقارنة والتفكير والتأمل، والمشاركة الفعالة الواعية والمنتجة.

ويجمع خبراء الإعلام والتنمية البشرية على إمكان الاستفادة من الإعلام في تطوير مظاهر الحياة الاجتماعية، والمساهمة في الارتقاء بأحوال المواطن وتنمية القوى البشرية، وما يرجح قوة هذا الرأي هو قدرة الإعلام على صنع اهتمامات رجل الشارع وقيادتها.
فالإعلام يقود عملية تثقيفية ذات أبعاد اجتماعية وإيديولوجية، فهو يقوم بترسيخ عناصر الانتماء الاجتماعي حين يحدد ما هو مستحب وما هو منبوذ من أنماط السلوك والتصرفات، ويدخل قيما ويؤسس معايير جديدة، كما أنه قادر على التحكم في الرأي العام وصياغته والتأثير فيه. ويشكل محيطا ثقافيا يطبع الناس بطابعه، ويتحكم في سلوكهم واتجاهاتهم نحو المخططات الاقتصادية والسياسية والمشاركة الاجتماعية وغيرها.

وانفتاح الإعلام على المؤسسات الاجتماعية الفرعية، يمكنه من التفاعل مع المجتمع الذي يكتنفه، والمساهمة في قيادة اهتمامات المواطن وتثقيفه وتوعيته والتعريف بمؤسساته وهياكله وترشيد نشاطاته ونقل خطاباته.

التهافت الإعلامي والمتاجرة بالرأي العام أديا إلى تهديد الإعلام للاستقرار الداخلي والسلام الاجتماعي، وإلى إحجام المواطن عن المشاركة في التنمية وتدبير الشأن المحلي، بل انتهك حق المواطن في المعرفة الحقيقية الشاملة بموضوعات تتعلق بحياته أو مستقبله، ناهيك عما يسجل في أداء الإعلام من انتهاكات لحق الناس في حماية خصوصيتهم

نجاح الإعلام في تحقيق التأثير الإيجابي المنشود رهين بالتزامه بالقيم، وبمراعاتها في محتوى رسائله، ويشترط لذلك:

تحديد القيم بشكل دقيق، ومراعاة ارتباط القيم بحاجات الأفراد الآنية واهتماماتهم المباشرة.

تضمين القيم في الرسالة الإعلامية، وضمان تكرارها من برنامج لآخر.

تقديم القيم بشكل ملائم يضمن تجاوبا انفعاليا من طرف المستهدفين.

وبتنمية هذه القيم والحرص عليها في الرسائل الإعلامية، نستطيع أن نطمئن إلى قدرة المواطن على الاستمتاع بالإعلام واستغلاله أحسن استغلال، مع تمثله للأنماط الثقافية الوطنية وسلوكه تبعا لها. كما يجب ترقية هذه الأنماط الثقافية حتى تدعو للتسامح والتعاون والتماسك الوطني، وتذكي الغيرة الوطنية، وتحارب الأنانية وسائر أنوع السلوك الضار، وتحث على تقدير العلم، وترقية الذوق، وتنمية الذكاء الاجتماعي، ومحاربة التفكير الخرافي، كما يجب أن يقوم دور الإعلام على إبراز المواهب والرأسمال البشري في كل الميادين، والتعريف بها، لأجل إتاحة الفرصة لاستثمار طاقاتها، والتصدي للعوائق المادية والمعنوية التي تحول دون إسهامها في التنمية والبناء.

فللمواطن حق في الإعلام، يشمل الأبعاد الأربعة:

البعد الحقوقي في ضمان حرية الاطلاع والتعبير.

البعد المهني، في بحث الإعلاميين عن الخبر والتحقق من صحته، وتقصي المعلومات من مصادرها، في استقلالية تامة وروح مهنية خالصة.

البعد الخلقي في تكريس قيم الحق والخير والجمال، ومحبة الحقيقة وتوخي النزاهة والموضوعية.

البعد الوطني في ترسيخ دعائم الوحدة الوطنية وتوفير مقومات السلام الوطني والاستقرار الداخلي.

وأن يتركز العمل الإعلامي على قاعدة البعد الإنساني، فيهتم بقضايا الناس ونوعية حياتهم وتأثير السياسات العامة على أوضاعهم ومعيشتهم وحقوقهم، وليس للإثارة والتشويق فقط.

إن أدبيات المهنة الإعلامية تحدد وظيفة الإعلام في المساهمة في التأثير الايجابي في اتجاهات الناس واستجاباتهم السلوكية وتغييرها، حتى تواكب خطط التنمية الاجتماعية العامة، وتعرف بأهدافها وتوضح أهمية تعاون المواطنين، وتروج القيم والمفاهيم الجديدة التي تطرحها، وتركز على الدور الإيجابي للمواطن المتعلم العامل المنتج والمشارك والفعال

إن أجهزة الإعلام لها دور بارز في صياغة المعتقد الاجتماعي وإشاعة القيم الجديدة، فلا ينبغي الحديث عنها كمجرد مقاولات تجارية همها الأساسي تكديس الأرباح وضمان أوسع انتشار تجاري، بغض النظر عن الوسائل المعتمدة والأساليب المتبعة لأجل تحقيق ذلك؛ أو اعتبار الإعلام مجرد قناة لتمرير وإعادة الخطاب السائد بعيوبه ومساوئه، أو أداة لتنشيط الآلة الاقتصادية وترويج المنتج التجاري الغذائي أو الفني أو غيره، فبذريعة مراعاة رغبات المستمعين وتلبية طلباتهم يقدم الإعلام فنونا هابطة رديئة، وبهذا العرض يرغم الإعلام المواطن على استيعاب وتمثل ثقافة استهلاكية مدمرة تحث على الخمول وتدعو إلى طلب الملذات وتحصيلها بأي وسيلة وأي ثمن، بغض النظر عما يشكله هذا السلوك من خطر على الموارد البيئية والقيم الدينية والحضارية، وترويج قيم هدامة بدل القيم البانية.

ينبغي للإعلام أن يكون له دور في إنتاج الثقافة الجديدة والقيم الإيجابية، وامتصاص أزمات المجتمع والتعبير عنها في شكل قضايا فكرية والبحث عن حلول لها باستحضار الإشكالات الاجتماعية الكبرى التي تؤطر المجتمع كله، وهذا يقتضي بالتالي تقدير دور المؤسسات الاجتماعية الأخرى وسماع صوتها والالتفات لرأيها ونشاطها ووظائفها الجديدة

إن إشراك المواطن في خطط التنمية، يستلزم الاهتمام بالتكوين الأساسي والمتوسط لعموم المواطنين، بنشر الثقافة السياسية والعلمية الصحية والبيئية الأساسية.

توحيد تصورات المواطنين وجهودهم وضمها بتعميق ولائهم للنظام السياسي القائم.

جعل عملية صنع القرار سهلة ميسورة بتوضيح القضايا وتفسيرها.

تحفيز عملية المشاركة وإذكاء بواعثها في المواطنين.

ووسائل الإعلام تساهم في برامج محو الأمية، وفي شرح وتفسير الخطط الاقتصادية الوطنية والسياسات الاجتماعية والمالية والثقافية. وقد تكون جامعات مفتوحة بما تقدمه من برامج تعليمية عليا تخدم هذا الغرض وتنمي وعي الناس وتكون لديهم اتجاهات إيجابية نحو التعليم والأنشطة الاقتصادية المستمرة والمخططات الاجتماعية الفعالة وتضمن لهم حدا أدنى من التشارك في إدارة مجتمعهم المحلي وأنشطته ومؤسساته. وواضح أن المشاركة الفعالة لا تكون إلا عن طريق التكامل بين المطالبة بالحقوق والالتزام بأداء الواجبات. والمشاركة أكثر من أن تكون إسهاما شكليا في اتخاذ القرارات فهي موقف يتميز بالتعاون والتعاطف والحوار أخذا وعطاء.

لا ينبغي أن تكتفي مهمة الإعلام بعرض المشكلة فحسب، بل أن تعمل على شرح الحقوق وسبل ممارستها، وعرض اقتراحات المعالجة، وإمكانات الحلول، وذلك يتطلب التسلح بالتكوين القانوني المتين للعاملين في الإعلام، حتى يتمكنوا من تعرف الحقوق والتقصي عنها ونشرها، فالثقافة الحقوقية ضرورة إعلامية مهنية، وهي المحرك الأساسي لممارسة العمل الصحفي بمهنية عالية، والنقاشات التي لا تستند إلى مرجعيات حقوقية تكون عقيمة وعديمة الجدوى، والملاحظ أن غالبية العاملين في الصحافة يدخلون المجال دون تكوين قانوني ملائم، مما يعرضهم للوقوع في الخطأ والخضوع للمتابعة القانونية، فمن الخطأ أن يتولى الحديث في القانون جاهل به.

يجب النظر إلى الأمية بأنواعها (الأبجدية والقانونية والتكنولوجية والسياسية وغيرها) باعتبارها داءً اقتصاديا لا يقل خطرا عن مظاهر الفساد والخلل الاقتصادي الأخرى، وعائقا يحول دون التواصل ودون القدرة على استقبال الخطاب الإعلامي وفهمه والتجاوب معه، فالأمية خطر ينتقص من قيمة ومردود الإعلام، فيتعين التصدي له بحدة. هذه الآفة تحول دون تحرير القوات العاملة وعوامل الإنتاج. فالقضاء على الأمية استثمار مالي هام، لأنها تزيد من الممكنات الاقتصادية. فليساهم الإعلام في محاربتها.

وهذا يتأتى بنشر الثقافة المكتوبة وترويجها، وتشجيع الإقبال عليها، حتى تصبح سلوكا عاديا، ونمط حياة، ويغدو الإعلام بالتالي آلية من آليات نقل المعرفة والخبرات والتنمية، بالتشجيع على القراءة بلغة سليمة واعتماد أساليب أدبية ناضجة، والتشويق الأدبي، كمبدأ أساسي في العمل الصحفي دون تسطيح الأمور أو زخرفة الحدث أو الإضرار بالمضمون. إن إرادة الأشخاص وقدراتهم على اكتساب التعلم من تجاربهم وبيئاتهم ومن الوسائط الإعلامية والثقافية المختلفة المتاحة لهم، هما أمران في غاية الأهمية في دينامية التنمية. وخبراء التنمية قد تخلوا عن اعتماد الأرقام الإحصائية الجافة المجردة وتحليلها لقياس تقدم البلاد أو تخلفها على أساس الدخل الفردي أو عدد الأطباء أو حجم الصناعة الثقيلة إلى الخفيفة. واستبدلوها بمؤشرات ترصد مدى وحجم ونوع المشاركة الجماعية والفردية في المجهود الإنمائي، والاستفادة منه.

لا ينبغي أن تكتفي مهمة الإعلام بعرض المشكلة فحسب، بل أن تعمل على شرح الحقوق وسبل ممارستها، وعرض اقتراحات المعالجة، وإمكانات الحلول، وذلك يتطلب التسلح بالتكوين القانوني المتين للعاملين في الإعلام، حتى يتمكنوا من تعرف الحقوق والتقصي عنها ونشرها، فالثقافة الحقوقية ضرورة إعلامية مهنية

إن الإعلام يجب أن يشيع المعارف والتقنيات والقيم التي تمكن المواطنين من المشاركة بطريقة ذكية وفعالة ومسؤولة في المجهودات التنموية التي تهدف إلى مضاعفة إنتاجهم وتنمية ثرواتهم وتحسين ظروف معيشتهم. فالدول المتخلفة قد تتطور إذا استطاع مواطنوها أن يستعملوا بطريقة أفضل مواردهم الطبيعية الخالصة، وكذلك مواردهم البشرية بشكل ينميها ويطورها ويزيد من مردودها.

إن الإعلام مطالب بالانخراط مع المؤسسات الاجتماعية في مسار التنمية بطريقة اندماجية تفاعلية تشاركية تبادلية. حتى لا يظل مهمشا. وعلى المجتمع ككل أن يعيد النظر في مسألة الإعلام.

....

الهوامش:

١) انظر مجلة المعرفة الصادرة عن وزارة التربية والتعليم، السعودية، الرياض، عدد ٥٨ محرم ١٤٢١ أبريل ٢٠٠٠، صفحات من ١٢ إلى ٢٧

٢) مهداد، الزبير: الطفل بين الحق في الإعلام والحق في الحماية، جريدة الصحراء المغربية ٢٦ سبتمبر ١٩٩٩ ص ١١

٣) انظر تصريح محيي الدين اللاذقي في الصفحة ١٧ من مجلة المعرفة المشار إليها

٤) جبيبي، عبد الإله: أزمة المدرسة بين سلطة المال وجاذبية المثال؛ جريدة الاتحاد الاشتراكي ٧ يوليوز ١٩٩٥ ص ٣

٥) J.W.Botkin (ET AUTRE) On ne finit pas d apprendre. Pergamon.1980. P : 40

٦) COMPRENDRE POUR AGIR (Unesco) PARIS : 1977 p 261

٧) Les problèmes mondiaux a l école (Unesco) PARIS : 1977 p 61

«التاو»: سِفرُ الحكمة الصينية
من وحي حكمة الشرق الأقصى

خالد العبسي

الحكمة ضالة المؤمن، وهي للشاعر أكثر قيمةً وأسمى معنىً؛ فالشاعر هو ذلك المؤمن الذي يحاول أن يقهر رغباته من أجل أن يفوز بالتسامي، الذي يتواضع من أجل أن يعلو بروحه، الذي ينحني للأشياء من أجل أن يشمخ بمعناه.

مخلوق حسّاس سامٍ هو الشاعر. همّه الأبدي يدورُ في فلك المشترك الذي اجتمعت عليه الأديان السماوية والأرضية والفلسفات العليا: كرامة الإنسان، ويظل الشاعر ينقّب بقريحته أبدا ليلامس حقيقة ذلك المشترك ويقلّب وجوهه المتعددة مستعينا بمقدرته الأدبية.



والكتاب الذي استهواني للحديث عنه كتابٌ يحوى كثيراً من تلك المعاني الجليلة التي تحاور شاعرية الإنسان السامي، إنه سِفرٌ جاء من أقصى الشرق يسعى ليحث قارئه على إعادة النظر في نفسه وكثير مما حوله.

إنه كتاب «التاو–تي–تشينغ» الغني بالشعر والحكمة والفلسفة، والذي يُعزى إلى حكيم صيني غامض السيرة عاش حياته بين القرن السادس والقرن الخامس قبل الميلاد، والذي يحمل أكثر من ثلاثين ترجمة باللغة الإنجليزية.

يتنقّل كتاب التاو في أفلاك عدة تحيط بالإنسان، منها ما يرتبط بحقائق الكون وفق الفلسفات الصينية، ومنها ما يرتبط بالرؤية التاوية مما يخصّ معالجة مبدأ تماهي الثنائيات المتناقضة وتقابل الأقطاب وتحول بعضها إلى بعض، ومنها ما يتصل بالسياسة وعلاقة الملك بالشعب.

وكعادة كلام الفلاسفة لا تخلو نصوص التاو من شذوذ القول وغرابة الفكرة (أو فيما يبدو للقارئ العادي على الأقل)، إلا أن أكثر ما جذبني إلى تلك الحكمة التاوية هو ما يتصل بمخاطبة جوهر الإنسان وفق الحكمة السقراطية «اعرف نفسك».

وإذا عرفنا أن معنى التاو بالصينية (الطريق) فنحن أمام كتاب تصوف على الطريقة الصينية؛ كتاب مليء بالحكمة التي تدعو الإنسان أن ينجذبَ نحو نفسه وأن يردد «أنا حي، أنا حي»، وهو لا يريد بالحياة الوظائف البيولوجية للجسد، بل الوظائف الحقيقية للروح.

يخوض التاو في كثير من حقائق الإنسان ليقول إن البصيرةَ والقوةَ أثمنُ من الذكاء والقدرة لأن:

«في معرفة الآخرين ذكاء
في معرفة الذات بصيرة
في قهر الآخرين قدرة
في قهر النفس قوة»

كلمات توجّه الإنسان إلى المعركة الحقيقة: مواجهة الذات، كلمات تقول للإنسان إن الانتصار الحقيقي هو أن تنتصر على نفسك لا على الآخرين، المكسب الحقيقي هو أن تقهر ذاتك المتمردة لا الآخرين، من السهل أن تصوّب قوتك إلى الخارج، لكن التحدي هو أن تصوّبها نحو الداخل: نحو الذات. فالانتصار الأصعب هو أن تتوجه القوة لتقهر نفسها.

ويوجّه التاو التأمل الإنساني نحو ما يتعلق بخطر الرغبات الساكنة في الظلمة الداخلية للإنسان، يعلّمه مكامن الإثم الحقيقي، يعرفه بالدواخل المتدنية التي تتسفّل به نحو القاع:

«لا توجد خطيئة تفوق امتلاك الرغبات
لا توجد نكبة تفوق عدم القناعة
لا توجد بلية تفوق اشتهاء ما ليس لك»

يحاور الإنسان من أجل أن ينظر إلى نفسه، يدعوه لأن يمحّص نفسه قبل أن يفكر في تمحيص الآخرين، يحثه على صقل نفسه قبل أن يفكر في صقل الأشياء التي تحيط به، يوجّه النفس الإنسانية نحو نكران ذاتها والاعتداد باللاأنا:

«عندي ثلاثة كنوز أحرص عليها:
الكنز الأول هو الرحمة
الكنز الثاني هو نكران الذات
الكنز الثالث هو العزوف عن صدارة الناس»

يدلّ على معاني السلام، يخلع القناع عن الحرب ليكشف عن همجية وجهها المختبئ خلف المبادئ الكاذبة، يحذر الإنسان من الاغترار ببريق الانتصار على أخيه الإنسان. يكشف زيف التغلب على الآخرين وخديعة نشوة النصر:

«السلاح أداة شؤم لا يلجأ إليها السادة
فإذا كان لا بد منها، فاستخدمها في حياد
لا يوجد مجد في الانتصار
تمجيد الانتصار يعني إعلاء شأن القتل
....
عندما يُقتل العديد من الناس نبكيهم بحزن وأسى
ولهذا عند الانتصار علينا أن نقيم طقوس الحداد»

ويتكلم «التاو» عن الحقائق المختصرة للأشياء ويتلمّس الجواهر الكامنة في الأشياء ويدلّ على خلاصاتها ومادتها الحقيقية:

«في السكن، ما يهم هو الحيز الذي يسدّ حاجتك
في صفات العقل، ما يهم هو العمق
في صلات الصداقة، ما يهم هو المودة
في الكلام، ما يهم هو الصدق
في الحكم، ما يهم هو النظام
في الشغل، ما يهم هو البراعة
في التنفيذ، ما يهم هو التوقيت»

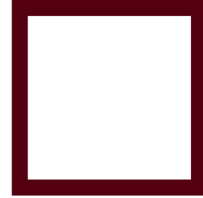
يجمّل للنفس الإنسانية فضيلة خفض الجناح للآخرين. يقبّح لها أن تلبس ما ليس من أثوابها وأن تتأنّق بما ليس فيها. يكشف تلك الحالة الزائفة المؤقتة للذات حينما تتقمّص ما ليس منها:

«من يتطاول على أطراف أصابعه لا يقف طويلاً
من يوسّع خطاه لا يمشي بعيداً
من يُظهر نفسه لا يبدو للعيان
من يعتبر نفسه دوما على حق لا ينال الرضى
من يتفاخر لا يحوز المكانة
من يتبجّح لا ينال الاعتراف»


راهب تاوي يمارس الخط الصيني مع الماء على الحجر

«التاو» سفرٌ ممتلئ حكمةً، قدمَ من أقصى الشرق فألبسه الحلّةَ العربية أحد الباحثين في تاريخ الحياة الروحية للإنسان والفكر الصيني والفلسفات الشرق أقصوية، إنه «فراس السوّاح» الذي قدّم للكتاب بمدخل عام للحكمة التاوية مما قلّ ودلّ ثم ألحق الكتاب بشرح وتعليق على تلك النصوص التاوية مُبيّناً رموزها وفلسفاتها ورُؤاها.
ليكن آخر ما نسمع من «التاو»:

«أن تموت من غير أن تفنى
ذلك هو الحضور الأبدي».



سيكولوجيـة الفراغ
المفهوم والمنظور

حسين محيي الدين سباهي

أبرزت الحضارة المعاصرة في سيرورتها المتعاظمة بفضل مصادر تطورها الداخلية، ظاهرة تدعى «وقت الفراغ»، وهي الظاهرة التي سرعان ما وسمت هذه الحضارة بطابعها، وجعلتها تعبيراً عنها، بحيث باتت تدعى اليوم (حضارة «وقت الفراغ») ويتكون وقت الإنسان من ثلاثة أقسام، تشكل وحدة متبادلة التأثير، هي: وقت العمل الضروري، وقت الراحة، وقت الفراغ... وقد أدى التطور العلمي التقاني إلى زيادة وقت الفراغ في العصر الراهن. ولما كان التطور الاجتماعي يقوم على التلازم بين أقسام الوقت الثلاثة فقد أدت زيادة وقت الفراغ إلى زيادة أهميته.

نص الإعلان العالمي لحقوق الإنسان عام ١٩٤٨ أن: «لكل شخص حقاً في الراحة وأوقات الفراغ»، وأصبح التلازم بين وقت العمل ووقت الفراغ، سمةً أساسيةً من سمات المجتمعات المتقدمة، بحيث يمكن استثمار وقت الفراغ من أجل تنمية دوافع العمل، حيث لا يجوز اعتبار وقت الفراغ في هذا العصر مسألة ثانوية يمكن التقليل من أهميته وقيمته بالنسبة للإنسان والمجتمع، فقد قال سقراط: «إن وقت الفراغ لهو أثمن ما نملك»، ولا يمكن في هذا العصر تصور الحياة عملاً متواصلاً، لأن ذلك يؤدي بعد فترة إلى الشعور بالتعب والملل، لذا فإن تحقيق التوازن بين وقت العمل ووقت الفراغ أمر أساسي للإنسان فالترفيه الثقافي والروحي والجسدي ضرورة حيوية تمهد لحركة العمل والإبداع. وتعتمد سياسة وقت الفراغ في المجتمعات المعاصرة على مبدأ إنساني، يطمح إلى تحويل وقت الفراغ إلى ممارسة أنشطة ترويحية بما يتناسب مع أوضاع الفرد، وتتجلى أهمية وقت الفراغ بأنه منطلق التكوين الذاتي وإعادة إنتاج الحياة الذاتية من خلال ممارسة أفراد المجتمع نشاطات تسهم في بناء شخصياتهم وتنميتها.

فمن خلال معرفة نشاطات أوقات الفراغ يمكن الحكم على شخصية الإنسان، أي: «قل لي ماذا تفعل في وقت الفراغ، وأنا أخبرك بشخصيتك».

إن الشخصية التي تعيش ظروفاً خالية من أنشطة وقت الفراغ، هي شخصية غير سوية، وهناك كلمة شهيرة مؤداها: «أن تشعر بالملل هو أن تقبل الموت»، هذا وتزداد أهمية وقت الفراغ عندما يتعلق الأمر بالشباب عموماً، لا سيما الشباب الجامعي، هذا الشباب الذي يشكل فئة متميزة في أي مجتمع بشري لأسباب ذاتية وموضوعية، تتلخص في وجودهم في طبقات المجتمع وفئاته، وهم أكثر فئات المجتمع حركة ونشاطاً، ويُعتبرون مصدراً من مصادر التغيّر الاجتماعي وحالة نفسية اجتماعية انفعالية تتقبل التغيير وسرعة التوافق مع المتغيرات والتكيف معها بكل جرأة. كما تتصف هذه الفئة بالإنتاج والعطاء والإبداع في المجالات كافة، إنهم المؤهلون قوةً وعملاً وعلماً وثقافة وسلوكاً للنهوض بمسؤولياتهم في بناء المجتمع، لأن خصائصهم المتميزة تختصر الزمن وتدفع عملية التنمية إلى الأمام، فالخطط التنموية التي تعطي نتائج إيجابية تبنى على أساس معرفة الحاجات الاجتماعية من خلال بحوث علمية تجرى على الواقع الاجتماعي، مما يؤدي إلى تحقيق توازن الشباب النفسي والصحي والعقلي وإبعاد الشباب عن المؤثرات السلبية التي يفرزها تطور المجتمع، والتي تحد من فعالية الشباب وإمكاناتهم.



وقت الفـراغ
من منظـور علم الاجتمـاع

وحش يتربص بمستقبل الأجيال.. كيف نواجهه؟

تركت الحضارة الإنسانية عبر العصور، حالات متعددة للنهوض الاجتماعي، أكدت شخصية الإنسان ودوره في حياة المجتمع، وظهرت نتيجة لهذا الفهم العديد من الأفكار التي ترجمها علماء الاجتماع لدراسة علاقة الفرد بمجتمعه، منها ما تحدث ـ وبشكل واضح ـ عن نمو هذه العلاقة في إطار من العمل البناء تنصهر فيه طاقات الأفراد في سبيل المصلحة العليا للمجتمع ككل، وتحدثت هذه النظريات والأفكار عن بناء المجتمعات ودور الإنسان في تحقيق هذه المعادلة الصعبة في إطار من الوعي المجتمعي. وقد حدد ابن خلدون في مقدمته الشهيرة «عوامل بناء الدولة» وأشار إلى دور العصبية والوعي الجماعي في بناء شخصية الدولة الفتية، حيث تتضافر فيها جهود أبناء المجتمع لبناء دولة قوية تستطيع فرض نفسها في دوامة الوجود الإنساني، حيث تسود العصبية في هذه المرحلة وتنجح في الوصول إلى بناء الدولة المنشودة، مستفيدة من جميع المعطيات الحضارية المتوافرة لديها، فيشهد المجتمع عموماً هذه الدولة تنمو وتتطور وتتعزز في إطار يصح تسميته بالنضال من أجل بناء الدولة القوية.

وهكذا تبدأ ملامح الدولة بالظهور وتتشكل بدافع العصبية دولة قوية تستفيد من جميع الطاقات المتاحة للأفراد، لتبدأ بعدها المرحلة الثانية من عمر الدولة، حيث تتبلور الأمور، وتنهض هذه الدولة قوية متماسكة تفرض نفسها، حيث تبقى آثار العصبية هي السائدة إلى حد ما في هذه المرحلة بعد تكامل عناصر الدولة، وهكذا يعيش المجتمع عصر الدولة الذهبي بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معانٍ... لتعيش مرحلة من الاستقرار والبناء المتكامل، ممهدة الطريق لجيل جديد يعيش على حرير الإنجازات ويبدأ استثمار ما أتاحته له الدولة العصرية. وفي غياب الوعي تبدأ العصبية بالتراجع، فيبدأ الوهن يدب في أوصال الدولة، حيث يتوجّه أفرادها إلى اللهو والمُتَع وحصار الإنجازات بعيداً عن الدوافع العصبية التي أكد عليها الأجداد. وهنا لا يجد الأفراد ما يشغلهم، فيدخلون المتاهة، تاركين المجال للأمراض الاجتماعية بالتفشي، مما يسبب الانهيار التدريجي لدعائم الدولة، وتبدأ المسألة من بداياتها.

تركت الحضارة الإنسانية عبر العصور، حالات متعددة للنهوض الاجتماعي، أكدت شخصية الإنسان ودوره في حياة المجتمع، وظهرت نتيجة لهذا الفهم العديد من الأفكار التي ترجمها علماء الاجتماع لدراسة علاقة الفرد بمجتمعه، منها ما تحدث ـ وبشكل واضح ـ عن نمو هذه العلاقة في إطار من العمل البناء تنصهر فيه طاقات الأفراد في سبيل المصلحة العليا للمجتمع ككل

وهكذا تكتمل الفصول لتبدأ مراحل نشوء الدول من جديد. وما يهمنا هنا أن أفراد الدولة المنهارة يتحملون عبء الانهيار، نظراً لانتشار روح اللامبالاة بينهم والفوضى، وانخراطهم في حياة اللهو... ومثل هذه المسائل تترك مجالاً رحباً لظاهرة الفراغ التي تبسط جناحيها على مختلف مناحي الدولة، لتبدأ عوامل الانهيار.


ابن خلدون

إلاّ أن ابن خلدون في حديثه هذا ترك المجال واسعاً أمام مبدأ الفناء والتآكل، الذي يحمل في بذوره عوامل البدء بنشوء الدولة الجديدة. وفي عصرنا هذا تغيرت أسباب ودوافع هذا الوضع، لأن العالم الجديد أو المتغيرات التي فرضت نفسها منذ عصر النهضة وبدء مرحلة التطور التكنولوجي، قد جعلت الهوة ترتفع بين الفرد بصفته عاملاً أساسياً في تحقيق النهضة بجميع أشكالها، وبين المجتمع الجديد الذي أصبحت فيه الآلة تحل محل الإنسان في الكثير من النواحي، مما جعل الأخير ينصرف نتيجة توفر البديل إلى ما هو أسهل، منغمساً في دوامة التعقيد، مما يجعل الفراغ المسيطر الأكبر على حياة الأفراد، فتبدأ المرحلة العكسية في سلوك الفرد وعلاقته بالمجتمع إذا لم تتوافر البدائل التي تشتت هذا الفراغ

وتعيد الفرد إلى مجتمعه، بإذكاء روح العمل لديه، وبتعزيز الشعور بأنه إنسان مهم، له هويته التي يريدها، ويناضل من أجل تحقيقها.

ومن هنا فالفراغ يعتبر أحد الأمراض الاجتماعية الخطيرة التي يعاني منها المجتمع. والحضارة المعاصرة في سيرورتها المتعاظمة، بفضل مصادر تطورها الداخلية قد أفرزت ظاهرة تدعى «وقت الفراغ»، وهي الظاهرة التي سرعان ما وصمت هذه الحضارة بطابعها، وجعلتها تعبيراً عنها، بحيث باتت تدعى اليوم بحضارة «وقت الفراغ».

وتشير الوقائع إلى أن ظاهرة «وقت الفراغ» ملازمة لوجود الثقافة في المجتمع، سواء كانت الثقافة قديمة أو حديثة، لكن الذي أعطى هذه الظاهرة بُعدها وانتشارها، هو تلك السمة التي تميز الحضارة المعاصرة والمتمثلة في إنقاص يوم العمل وأسبوعه وإنشاء نظام الإجازات المأجورة التي خلقت مزيداً من ساعات الفراغ عند أفراد المجتمع.

مفهوم وقت الفراغ:

وظاهرة الفراغ كما يقول الدكتور كامل عمران رئيس قسم المكتبات بجامعة دمشق، تعد في مفهومها من أكثر الظواهر غموضاً وإبهاماً، وتفرض على علم الاجتماع أن يدرسها دراسة شاملة، فقد قام تورستاين فيبلن منذ أوائل القرن العشرين بدراسة هذه الظاهرة وتحليلها، ولكنها لم تعرف الانتشار إلا مع تنامي البحوث الاختبارية وازدهارها، بدءاً من عام ١٩٣٠، فهذا روزنميز يؤكد أن وقت الفراغ فاعلية يُبرز فيها الفرد سائر قدراته الخلاقة.

أما فيليبكوفا فقد عرّف وقت الفراغ بأنه... «اختيار حر بصورة نسبية، غايته الفرد ذاته». ويضيف الدكتور عمران: من هذه التعاريف يتبين أن وقت الفراغ اختيار حر نسبياً، يقوم به الفرد دون أي التزام مقيد، كما أنه فاعلية تبرز قدرات الفرد الخلاّقة، وليس ثمة نشاط ضائع لا معنى له... وتسمح هذه الفعالية بمعرفة ذات الفرد، معرفة تؤدي إلى تحديد الذات وتكاملها.

الهروب هو أيضاً وسيلة من وسائل استعادة القوى وهي الوسيلة الموضوعية في تكوين الكمون الطاقوي البيولوجي والسيكولوجي تكويناً جديداً. وقد اهتم العلماء والمفكرون كثيراً بوقت الفراغ في استعادة القوى

ويقترح الباحث الفرنسي دوما زيديه - في محاولة لتحديد أبعاد هذه الظاهرة - أربعة مقاييس:

١- الطابع التحرري: ويعني أن وقت الفراغ تحرير من بعض الالتزامات واختيار بعض الفعاليات، أي تحرير الفرد في ساعات محددة من بعض الأنشطة التي يجب القيام بها سواء اختارها أم لا، لينقله إلى أنشطة جديدة يختارها بملء إرادته وحريته.

٢- الطابع المجاني: وهذا يعني أن وقت الفراغ لا يكون في خدمة أي هدف مادي أو اجتماعي، حتى عندما تضغط عليه الحتميات الاجتماعية، ولمّا كان وقت الفراغ يقابل وقت العمل، فإن وقت العمل يحيل وقت الفراغ إلى نشاط مجاني، وبالتالي دون فائدة مادية تذكر. لكن هذا الرأي لا يعتقد به إلا الفرد المنعزل عن العالم، لأنه من المتعذر أن لا يكون لوقت الفراغ هدف مادي أو اجتماعي.

٣- طابع المتعة: وهو أن وقت الفراغ يقترن دوماً بالبحث عن السرور والمتعة، أو البحث عن حالة من حالات الرضى، وهو ما يقود المرء إلى وقت الفراغ.

٤- الطابع الشخصي: حيث يرتبط وقت الفراغ مباشرة بالدفاع عن كمال الوجود الإنساني، ويتيح تحرر الفرد من الملل اليومي، وهو مرتبط بتحقيق الإنسان الكلي. حيث يولّد نمط الحياة المعاصرة مللاً يومياً يتوق الإنسان للتحرر منه. ويتابع الدكتور كامل عمران: يتصف التجلي التاريخي لوقت الفراغ في حضارتنا بصورة مؤكدة، بأنه نوعيٌّ، ويتخذ هذا التجلي صورة زمن محرر بالتقابل مع زمن العمل، إنه أحد مظاهر صلة الإنتاج الحديث الأساسية بالعمل المأجور، فهو يشارك بتناقض رأس المال والعمل، ويملك إذن طبيعة متناقضة، فوقت الفراغ ليس الزمن المحرر من الزمن الحر بالضرورة، والتمييز بين الحدين الذي يعتزمه فريدمان يبقى ضبابياً ولو ظهر مفيداً جداً، وسبب ذلك على وجه الدقة هو الطبيعة المتناقضة، طبيعة أوقات الفراغ التي تحرر وتستعبد، تهدم النظام الاجتماعي وتعيد إنتاجه، شأنها في ذلك شأن العمل. وبالمقابل لا يساعد بالضرورة الازدياد الكبير في مدة عدم العمل اليومية في أيامنا هذه على إرضاء حاجات المتعة، عندما يستعمل في الانتقال من مكان العمل، أو يستعمل في المساعي البيروقراطية المتنوعة، بل إن هذا مرض اجتماعي يزداد خطورة، فلا يمكن أن نفهم ظاهرة وقت الفراغ إلاّ بالنسبة إلى الصورة التي تتخذها

العمل، أي بصورة أكثر دِقّة بالنسبة إلى صلات الإنتاج في مجتمع معين من المجتمعات.

الهروب من الواقع:

وبمناقشة وظائف العمل أو أشكاله، نجدها تتمركز في مجال وظيفة الهروب من الواقع المعيش، أو ما يسمى بالتعويض. ويمكن تعريف الهروب بأنه الفرار الخيالي أو الحقيقي من واقع معيش قاسٍ وشاق، أو رتابة الحياة اليومية، وبمعنى أدق أن هذا الهروب يتحقق في الخيال، ويتميز في أيامنا هذه في انتقال الشخص من المكان اليومي المتوحد بصورة رمزية مع ضروب قسوة الحياة المهنية، في حين أن التعويض بواسطة وقت الفراغ عملٌ يضفي التوازن بهدف إملاء فراغ معنوي تخلفه الممارسات الشاقة.

ويختلف هذا الفراغ من شخص لآخر باختلاف المكان الجغرافي أو المهنة أو الجنس ودرجة التعليم والوضع الاقتصادي والوضع الاجتماعي، ويتخذ هروب ساكن المدينة على سبيل المثال صوراً تزداد مغالاة، تعويضاً عن ضعف الخيال، كالنزهات والرحلات الجماعية، والدورات السياحية.

إن الهروب الخيالي بالنسبة لغالبية السكان هو هروب إلى السينما والتلفزيون، والعروض الرياضية، والسير في الشوارع أو ممارسة الألعاب المختلفة كلعب الورق والشطرنج وغيرها.

والهروب هو أيضاً وسيلة من وسائل استعادة القوى وهي الوسيلة الموضوعية في تكوين الكمون الطاقوي البيولوجي والسيكولوجي تكويناً جديداً. وقد اهتم العلماء والمفكرون كثيراً بوقت الفراغ في استعادة القوى.

ويخلص الدكتور كامل عمران إلى القول: «يتقابل وقت الفراغ مع العمل، لكن العمل يملي قانونه، حيث تندرج البطالة في دائرة الاستهلاك الواقعي، بصفتها سلعة أنتجها الإنسان، ويكمن الخوف في أن يتحول وقت الفراغ إلى سلعة تباع وتشترى وإلى ظاهرة لتأكيد المكانة الاجتماعية، إلى الخوف من ممارسات في وقت الفراغ، الذي يتحمل جميع تصورات المجتمع المسمى مجتمع الاستهلاك. وأضاف: إن مفاهيم التسلية والراحة... إلخ التي يقرنها الناس بوقت الفراغ وقائع سيكولوجية لا تعطي أبداً مدلول الزمن الحر والمعاصر ولا مضمونه. حيث يندرج الزمن الحر في منظومة من التبادلات الاقتصادية والرمزية المعقدة.

الشباب وأوقات الفراغ:

يصف الشاعر العربي أبو العتاهية الفراغ الذي يصاحب الشباب بأنه مفسدة كبرى ولا تضاهيها مفسدة، وهو بهذا القول يحذر من خطر الفراغ في حياة الشباب، فيقول:

إن الشباب والفراغ والجده
مفسدةٌ للمرء أي مفسدهْ

فالفراغ وحش يتربص بأفراد المجتمع، وفي مقدمتهم الشباب، لأنهم يمثلون الجانب الأكثر التصاقاً بالواقع، وعلى عاتقهم تقع مسؤولية التغيير والبناء، فهم أداة التحول التنموي والاجتماعي بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى، وعندما يصيب الفراغ الشباب فإن ذلك يبشر ببدء تخلخل العمد الأساسية في بناء المجتمع، الأمر الذي يرتب على المعنيين والمهتمين ضرورة التصدي لهذا المرض الاجتماعي الخطير، وتجنيب المجتمع مخاطر الفساد. فكما ذكرنا في البداية إن مستقبل الحياة يقوم على الشباب، وكذلك بناء الدول

الفراغ وحش يتربص بأفراد المجتمع، وفي مقدمتهم الشباب، لأنهم يمثلون الجانب الأكثر التصاقاً بالواقع، وعلى عاتقهم تقع مسؤولية التغيير والبناء، فهم أداة التحول التنموي والاجتماعي بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى، وعندما يصيب الفراغ الشباب فإن ذلك يبشر ببدء تخلخل العمد الأساسية في بناء المجتمع

كما ذكر ابن خلدون في مقدمته. ولهذا لا بدّ لنا أن نقف على أسباب الفراغ في بداية معالجتنا للظاهرة، فللفراغ أسباب كثيرة منها ما هو ذاتي يعبِّر عن نزعة ذاتية لدى بعض الشباب في التخلص من روتين الحياة وقسوتها، فيلجؤون إلى الهروب الخيالي أو التعويض بالتمرد على أشكال الحياة الجديدة والانصراف إلى ما يوفر لهم المتع الذاتية، مستسهلين الطريق خصوصاً إذا توافرت لهؤلاء الشباب عوامل المتعة وأسبابها من مال وجاه وغير ذلك، فيكون المناخ ملائماً لتحول الشباب من عناصر فعّالة في بناء المجتمع إلى عناصر تعيش على هامش المجتمع فتخرج من عملية البناء، وربما تتحول إلى الجانب الهدّام... فالشعور بالملل على سبيل المثال جراء تكرار مفردات الحياة اليومية دون جديد يذكر، قد يخلق لدى الإنسان حالة من الرفض الذاتي لهذا الواقع، فيسقط في يده، وخصوصاً إذا افتقد الشباب إرادة العمل والتغيير، فينصرفون إلى الاتجاه المعاكس، فيصبحون عالة على المجتمع.

كذلك فإن هناك دافعاً اقتصادياً يجعل الفراغ ينتشر في صفوف الشباب، وذلك لانعدام

فرص العمل البناء الذي يبحث الشباب من خلاله عن هويتهم الاجتماعية، فلا يجدونها، لأن كل إنسان تتحكم فيه نوازع العمل والإنتاج، فيصبح الفراغ أحد أهم المشكلات التي يواجهونها، وإذا فشلوا في الوصول إلى عمل مقنع يوفر لديهم الراحة الذاتية، أو المكانة التي يجدون أنفسهم من خلالها، فإنهم سيتحولون إلى الانحراف والفساد، طريقاً للتعبير عن رفضهم وتمردهم على الظروف الصعبة التي يعيشونها.

أما الحالة الثالثة فتتمثل في فشل الشباب في أخذ فرصتهم في التعليم والعمل، وبالتالي يعيشون غربة صعبة في بيئتهم الاجتماعية، فيبدأ الروتين يشمل معظم مراحل حياتهم، مما ينعكس على نظرتهم للمستقبل فيقعون أسرى الفراغ.

فالشباب كما هو متفق عليه لا يمثلون طبقة، وإنما هم شريحة عمريه غير متجانسة، موزعة على مختلف طبقات المجتمع، غير منفصلة عن المرحلة التي سبقتها، ولا هي منفصلة عن المرحلة التي تليها، لكنها تتميز عنها بتطلعاتها ونظرتها إلى الكون واعتمادها على الذات ووعيها للأمور العامة وقدرتها على التأثير ورغبتها في التغيير، لكن هذه القدرات لا تتحقق بصورة عفوية، أو مجرد بلوغ عمر الشباب لا يزود المرء بصورة تلقائية في بهذه الصفات، بل لا بد من تنشئة الشباب تنشئة سليمة ومركّزة وتكوينه تكويناً علمياً يتماشى مع ما تتطلبه التطورات الفنية التكنولوجية الحديثة، تكويناً يُمكّنه من مواجهة تحديات العصر بثقة وثبات، وتتدخل في هذه التنشئة عوامل عديدة، من أبرزها التعليم. فالشباب يمرّ بمرحلة عمريه يحاول فيها إيجاد إجابات عن تساؤلات متعددة عن الوجود والذات والمُثُل والأخلاق، يحتاجها لتأكيد ذاته وترسيخ كيانه، ولمّا كانت المدرسة لا تشبع حاجات الشباب بحكم كثافة منهاجها، والجامعة لا تلبيها بسبب نقص أساتذتها أو بتعبير آخر حسب أعداد طلابها، كان لا بد للشباب أن يلجأ لمصادر أخرى للإجابة عن تساؤلاته، وقد يجره هذا إلى تبني اتجاهات غير سليمة، ويؤدي إلى تذبذب شخصيته وتبديد جهوده. لذلك لا بد من وجود المتخصص الاجتماعي في المدرسة الثانوية، باعتباره ضرورة لمساعدة الطلاب على حل مشكلاتهم والإجابة عن تساؤلاتهم، كما أن جهود المراكز التعليمية والثقافية والإعلامية ذات أثر بليغ في هذا المجال، وذلك من خلال قيامها بالأنشطة الثقافية المختلفة.

يشكل الشباب في الوطن العربي خُمس القوة البشرية العاملة أو التي يعتمد عليها في أداء أعمال إنتاجية معينة، وهو العصب الرئيسي للمجتمع والاقتصاد. ومع ذلك نجد طاقات جمّة للشباب تبدو بشكل عشوائي، أو تصرف دون أي طائل، وكثيراً ما يصرف الشباب جزءاً من طاقاتهم في مراحل تجريبية تهدر الزمن، وتترك آثارها من الإحباط والسلبية لأنهم لم يحسنوا الاختيار منذ البدء

فتكوين الشباب لا يتم داخل المدرسة أو الجامعة فقط، فهناك وسائل الإعلام المختلفة ومؤثرات البيئة الاجتماعية بما تملكه من قوة في المحتوى وجاذبية في العرض، كلها يجب أن تخضع لرقابة واعية حتى تكون توجهاتها نحو تكوين فكر علمي للشباب.

الشباب والعمل:

يشكل الشباب في الوطن العربي خُمس القوة البشرية العاملة أو التي يعتمد عليها في أداء أعمال إنتاجية معينة، وهو العصب الرئيسي للمجتمع والاقتصاد. ومع ذلك نجد طاقات جمّة للشباب تبدو بشكل عشوائي، أو تصرف دون أي طائل، وكثيراً ما يصرف الشباب جزءاً من طاقاتهم في مراحل تجريبية تهدر الزمن، وتترك آثارها من الإحباط والسلبية لأنهم لم يحسنوا الاختيار منذ البدء، ولم يتوجهوا توجهاً مهنياً يناسب قدراتهم وميولهم. فالعمل من الناحية الاجتماعية يساهم في تكريس قيم جديدة تقوم على التعاون وخدمة المصالح العامة والتفاني في تحقيق الانسجام بين الفرد والمجتمع، وبذلك تحارب قيم المجتمع المحافظ التي تكرِّس الاتكالية وازدراء الأعمال اليدوية. وتكمُن أهمية عمل الشباب من الناحية الاجتماعية في دخولهم كقوة منظمة تساهم في شعور الفرد بذاته وقدرته على العطاء، مما يؤكد الثقة بالنفس والقدرة على الإدارة وتنفيذ المهام بمهارة. وبذلك يمكن زج الشباب في الأعمال المنتجة مما يقتل لديهم الشعور بالفراغ ويحولهم إلى عامل البناء المطلوب.

أما المشكلة الأهم في مجال عمل الشباب فتتمثل في أن الكثير من الخريجين يشكون من عدم حصولهم على فرص العمل مدة تصل إلى عدة سنوات، وهذه فترة توصل الشباب إلى درجة واضحة من الضيق بالحياة، وينسى العدد الكبير منهم جزءاً كبيراً من المهارات والمعلومات التي جمعها في سنين الدراسة، وبالتالي تتكون لديه اتجاهات سلبية تجاه

المجتمع، إذ غالباً ما يفقد الشباب في مثل هذه الحالة تقديرهم لأنفسهم، واحترامهم لكفاءاتهم، وتظهر مشاعر اليأس واللامبالاة ما دام يتصرف المجتمع بهذه الدرجة من اللامسؤولية. وفي حال حصول معظمهم على فرصة عمل، فإن انخفاض الأجور التي يتقاضونها يشكل خطراً على الشباب، ليس من الناحية المادية فحسب، بل يتعداها إلى الإحساس بالظلم الاجتماعي، مما يؤدي إلى نتائج سلبية، تتمثل في الانصراف عن العمل، وسيادة اللامبالاة، وانشغال الشباب بالبحث عن مصادر أخرى للرزق، على حساب أعمالهم الوظيفية ومصلحة المجتمع. أو يسقطون في انحرافات خطيرة.

مما تقدم يمكن القول بأن مشكلات الشباب في عصرنا الراهن من أكثر المواضع اهتماماً لدى الباحثين وعلماء الاجتماع والتربية. وقد دلّت الدراسات الأخيرة على وجود علاقة جدلية بين ارتفاع السلوك المنحرف لدى الشباب وسوء التركيبات والبنيات الاجتماعية.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن مثل هذه العلاقة أكثر ما تلاحظ في المجتمعات التي تمتلك رؤوس الأموال، والتي سعى أصحابها وبشكل مقصود إلى ترسيخ الانحراف في نفوس الشباب ودفعهم نحو أنماط من هذا السلوك، لإبعادهم عن القيام بأي نشاط مثمر ومفيد يخلّص المجتمع من الضياع الذي يعيشه الإنسان في هذه المجتمعات.

لكن الأمر مختلف لدينا في الوطن العربي، فشبابنا اليوم تشدّه أصالة من جهة للتمسك والإبقاء على قيمه العربية الأصيلة، ومن جهة أخرى حضارة غربية زائفة ليتعلق بها، ولنقل إن توجيه الشباب نحو التمسك بهذه الأصالة تجسد في الدور الذي تقوم به المراكز التعليمية والثقافية والتي جعلت الشباب في الوطن العربي لا يبلغ ما بلغه الشباب من انحراف في المجتمعات الغربية. ويرجع الباحثون المشكلات إلى:

١ـ حالة عدم الاستقرار الاجتماعي.

٢ـ نزوع الشباب نحو الحرية واصطدامه بالقيود الاجتماعية.

٣ـ التعارض بين ما يريده الشباب وما يمنحهم إيّاه المجتمع.

٤ـ وجود أشكال متعددة للتمرد، نتيجة للتضارب بين الشباب وبين ما هو سائد من قيم في المجتمع من جهة، والتصادم الذي يعيشه الشباب نتيجة لاختلاف القيم من جهة ثانية. والتمرد يأخذ أشكالاً متعددة، منها ما يتمثل في التمرد النفسي، بخلق شخصية أخرى تشبع لدى الشباب حاجة للقدرة على السيطرة وتحقيق الذات، أو قد يتحول إلى نوع من الانطواء والعزلة. وهنا يكون الفراغ أحد أهم أشكال هذا التمرد.

٥ـ مشكلة العلاقة مع الجنس الآخر.

٦ـ الانتقال من فكر لآخر.

٧ـ الصراع بين نزعات الماضي وحاجات الحاضر.

٨ـ الالتصاق بالطبيعة.

٩ـ ضعف الثقة بالنفس، وهو ما يرافقه تضحية الشباب بحقوقهم.

١٠ـ غياب الإبداع، وغياب الهوية، وانتشار الحيرة تجاه المستقبل.

وقد أكد الدكتور خلدون الحكيم أستاذ علم النفس بجامعة دمشق أن الأزمة بالأصل هي أزمة البحث عن هوية بشكل عام، وتتفاقم هذه أكثر عند الشباب أنفسهم ما دام الأكبر منهم سنّاً والأكثر وعياً لا يعرفون بالتحديد ماذا يريدون، فالهوية التي نطالب بها شبابنا يجب أن تكون أصلاً واضحة وأصيلة عند كهولنا والراشدين منّا. وإن جهودنا في سبيل تحديد الهوية ما زالت قاصرة وسطحية و طفيلية ومتناقضة وما زالت إلى حد كبير لفظية غير قابلة للترجمة إلى سلوك فعلي وموضوعي، لإنقاذنا من الكوارث التي تحيط بنا وما أكثرها! ويختم الدكتور خلدون الحكيم بالقول: كم هي صعبة المهمة التي تنتظر شبابنا لإنقاذنا من الانتحار الحضاري الصامت!

ماذا عن الحلول؟!:

بعد دراستنا للجوانب المتعددة للمشكلة لا بد من التوقف قليلاً وسؤال أنفسنا: ماذا فعلنا كي نجنب الشباب مغبّة السقوط في متاهات الفراغ وما يمكن أن يتركه هذا المرض الاجتماعي من ظلال على نفوس الشباب وبالتالي على مجتمعنا بشكل عام؟

وبالتالي علينا أن نقف عند طاقات الشباب وحدودها... وحين نقول إن الصراع على الشباب أكيد لكسب أفئدتهم وعقولهم، فهذا هو الصراع الحقيقي اليوم. فكلما كانت المراكز التعليمية والثقافية قادرة على إمساك وتحصين عقول شبابنا، كانت المسألة تحسم لصالح المجتمع أكثر، وكانت النجاحات على هذا الصعيد أكبر. إذاً هناك ولا شك جهود مشكورة لاستيعاب طاقات الشباب وزجهم في عملية بناء المجتمع من خلال إدراكنا الواعي لأهمية هذا القطاع، والمطلوب أن تتضافر جهود الأسرة والمدرسة والمؤسسات التعليمية بأَسْرِها، مع جهود المؤسسات الإعلامية والجامعات وجهود الباحثين من

أجل مناقشة مشكلات الشباب، وفي مقدمتها التخلص من مشكلة أوقات الفراغ كي لا يتحول هذا المرض إلى وحش ضار يفتك بالشباب والمجتمع.

المراجع:

القرآن الكريم.

الإمام البخاري صحيح، صحيح مسلم.

١ـ مجلة جامعة دمشق العدد /٣/ كانون الثاني ١٩٩٦.

٢ـ دراسة بعنوان «وقت الفراغ في منظور علم الاجتماع» ـ د. كامل عمران.

٣ـ مشكلات الشباب في التعليم والعمل والبيئة الاجتماعية ـ سلسلة /١٤/ـ راجع بحث مشكلات الشباب مع التعليم– يمن الأعسر.

٤ـ مشكلات الشباب في العمل ـ عدنان عزارة.

٥ـ مشكلات الشباب بالنسبة إلى البيئة الاجتماعية والمستقبل ـ للباحث: أحمد إدريس.

٦ـ قضايا الشباب ومشكلاتهم ـ الندوة الفكرية الثالثة ـ ج١ – دمشق.

٧ـ الطريق إلى قضايا الشباب ـ د. فايز عز الدين.

٨ـ سيكولوجية الإدراك ـ منشورات جامعة دمشق ١٩٨١ – ١٩٨٢.

٩ـ علم النفس الاجتماعي ـ ترجمة حافظ الجمالي ـ دمشق أتو كلينبرغ.

١٠ـ المدرسة والمجتمع ـ جون ديوي ـ ترجمة الدكتور أحمد حسن عبد الرحيم ـ منشورات مكتبة الحياة ١٩٧٨– الطبعة الثالثة.

١١ـ سيكولوجية الإدراك ـ الدكتور خلدون الحكيم ـ منشورات وزارة التعليم العالي ـ دمشق ١٩٨١ ـ ١٩٨٢ ـ مرجع سابق.

١٢ـ الأطفال مرآة المجتمع ـ د. محمد عماد الدين اسماعيل ـ سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت ـ رقم (٩٩) الصادرة في مارس آذار ١٩٨٦.

١٣ـ مشكلات الطفولة ـ د. عبد الرحمن العيسوي ـ ط١ – ١٩٩٣م ـ دار العلوم العربية ـ بيروت ـ لبنان.

١٤ـ علم النفس ـ دراسة في التكيف البشري ـ منشورات دار العلم للملايين ـ الدكتور فاخر عاقل.

١٥ـ أطفالنا كيف نفهمهم ـ جيروم كاغان ـ دار الجليل ـ تعريب عبد الكريم ناصيف.

١٦ـ الموهوبون ـ ريمي شوفان ـ دار البشائر ـ ترجمة وجيه أسعد.

١٧ـ دائرة المعارف السيكولوجية ـ دار صادر ـ بيروت .

١٨ـ علم النفس الفردي: أصوله وتطبيقه ـ إسحاق رمزي ـ القاهرة دار المعارف ـ ١٩٨١.

١٩ـ دوافع التفوق وصقل المواهب ـ حسين محيي الدين سباهي ـ مجلة القافلة ـ إرامكو السعودية ـ عدد رمضان ١٤١٩هـ ـ ديسمبر ٩٨ ـ يناير ١٩٩٩م ـ العدد التاسع ـ المجلد ٤٧.

٢٠ـ الموجز في التحليل النفسي ـ ترجمة سامي محمود علي ـ القاهرة دار المعارف ـ ١٩٨٠.

٢١ـ الإرشاد النفسي والتوجيه التربوي ـ مصطفى القاضي وآخرون ـ دار المريخ ١٩٨١ـ.

٢٢ـ مدخل إلى الإرشاد التربوي والنفسي ـ دار إيلاف هل ـ بريطانيا ١٩٩٣.

٢٣ـ المجلة العربية ـ العدد /٢٦٠/ رمضان ١٤١٩هـ ـ من أجل طفولة تشرف المجتمع ـ سعاد العماري.

٢٤ـ النمو الروحي والخلقي ـ عبد الرحمن العيسوي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ مصر.

٢٥ـ أضواء على التربية في الإسلام ـ علي القاضي ـ دار النصار ـ القاهرة ١٩٧٩ ـ ١٤٠٠هـ.

إشكالية التعريب

بين منهج التصحيح ومشروع التنمية

د. إدهام محمد حنش

يفرض التطور الثقافي على اللغة - أية لغة - اكتسابها مفردات وأساليب وتعابير وتراكيب جديدة ومستحدثة، نتيجة الاستخدام الاجتماعي لها في التفاعل والاتصال. وبغض النظر عن مصادر هذه المفردات والأساليب والتراكيب المستحدثة، سواء أكانت هذه المصادر هي اللهجات المحلية بالنسبة للغة الفصحى (الأم) أم اللغات الأجنبية الوافدة عبر العولمة والترجمة والمثاقفة، فهي تمثل في المنظور اللغوي الحديث والمعاصر، عناصر رمزية أو كيانات لغوية مقبولة، ما دامت تحقق الحد الأدنى من حدود الوظيفة الاتصالية الاجتماعية للغة.

وكانت جرأة البحث العلمي الحديث قد فتحت آفاقاً جديدة في مجال تطور الدرس اللغوي، وفي مجال الكشف عن جوانب مهمة كانت مهملة في المسألة اللغوية، وخصوصا فيما يخص الصوتيات والمعاني والدلالة، حتى بسطت منهجيات الدرس اللغوي المعاصر يدها على مساحة لغوية واسعة ومتشعبة في البنى والعلاقات التي توزعت - بصورة مستقلة - على فروع علمية ثانوية شبه تامة ومستقلة، كعلم الصوت وعلم الدلالة وعلم الصرف وغيرها، بحيث يمكن القول - مع هذا التشعب الواسع لشبكة العلوم اللغوية - إن المجال مفتوح تماماً، منهجياً وأصولياً، لإمكانية التأسيس اللغوي، الفقهي والعلمي، لأي جديد أو مستحدث من الدوال الاتصالية التي قد يخلقها التفاعل الاجتماعي الإنساني أو الابتكار العلمي والتقني (التكنولوجي)، وذلك من خلال التأويل اللغوي الفقهي له، وتأسيس الحضانة اللغوية المبدئية والأصولية له في ضوء قوانين اللغة وقواعدها التي تؤهل كل جديد أو حديث لصيرورة تأصيله لغوياً ومن ثم ثقافياً، بعد أن صار كياناً حضارياً في الواقع التداولي الاجتماعي.

وعليه، يمكن أن تكون مسألة الجديد أو المستحدث اللغوي هذه، رافداً من روافد (التنمية اللغوية) لأية لغة، والتي تؤمن لها إمكانية التواصل التاريخي والحضاري مع مجمل التغيرات والتحولات التي تعتمل في بنى المجتمع الإنساني المختلفة. إن (التنمية اللغوية) يمكن أن تكون سبيلاً أكثر فاعلية وأوسع مجالا لازدهار اللغة وتواصل انتعاش تداولها الاجتماعي والحضاري. ومن هنا، يمكن القول إن (التنمية اللغوية) هذه تستحق أن تأخذ مكانها الطبيعي الهام في خارطة (التنميات) الاجتماعية والاقتصادية وغيرها، لتكون مشروعا قومياً وحضارياً واجب الالتزام وضروري العمل والتنفيذ، تحقيقاً لهدف تأصيل بنية «الأمن الثقافي القومي» الذي يشكل صلب «الأمن القومي الشامل» وعماده الأساس.

ويتصل (التعريب) - بوصفه مشروعاً قومياً وحضارياً - بالتنمية اللغوية والثقافية والحضارية للمجتمع العربي، بل يمكن القول إن التعريب هو الوجه اللغوي للمشروع التنموي المعاصر، الذي يعبر عن الفاعلية التعبيرية للغة العربية في المشاركة الحضارية الانسانية المعاصرة لأمتنا، لاسيما وأن لغتنا - شأنها في ذلك شأن اللغات الأخرى - يجب أن تواكب مسيرة التطورات الحديثة والمعاصرة الحاصلة في العالم، وأن تنهض بمهمة التواصل الحيوي بين إنتاجها التعبيري المعاصر وبين الإنتاج العلمي والتقني والمعرفي والثقافي الإنساني، وأن تسعى إلى تحقيق التوازي المعاصر والمقبول بين (أسمائها) و(المسميات) العالمية الجديدة، بحيث تتمكن بذلك من تحقيق كامل مشاركتها في عمليات العطاء الفكري والإثراء المعرفي، العربي، الذي ساهم في صيرورة التحولات الحضارية العميقة للامة وتحقيق نهضتها الحديثة والمعاصرة.

إن مشروع التعريب يجب أن يكون مشروعاً أصيلاً، يمتلك زمنه الثقافي المعاصر،

وطبيعته الحضارية المنفتحة، المختلفين تماماً عن الزمن الثقافي الماضي والطبيعة (المتحفية) اللذين قد يضعان «التعريب» في حلقات معقدة ومربكة، وربما خانقة تحول دون أن يتنفس الجيل الجديد والأجيال القادمة هواء الثقافة العربية الحقيقية والأصيلة، في مناخ لغوي صحي وبسيط. لقد أصبح التعريب بذلك، إشكالية ليست لغوية فحسب، بل وحضارية أيضاً. ولعل العمق البنيوي والتاريخي الذي اتسمت به إشكالية التعريب، ناجم عن أثر منهج «التصحيح اللغوي» مقروناً برؤية ثقافية مركزية أدخلته دائرة القسر اللغوي التي ظل يراوح فيها لقرون عديدة خلت، يمارس دوراً رقابياً حاداً ومتشنجاً على الفضاء اللغوي الاجتماعي العربي، في ضوء (معيارية تاريخية = ماضوية) ثقافية ولغوية، لا تستجيب ـ إلا بالكاد وبدافع رد الفعل والاستفزاز ودفع تهمة الجمود ربما ـ لتقبل مولودات الحياة الحديثة، المادية والمعنوية، ولا تشارك في إغنائها وإثرائها.

وعلى الرغم من أهمية «التصحيح اللغوي» في الحفاظ على المعالم والأصول والسمات الأساسية للغة، إلا أنه ليس السبيل الوحيد لديمومة (اللغة) التاريخية وتواصلها الإنساني، اجتماعياً وحضارياً. بل قد يؤدي التزمت اللغوي الذي يلجأ اليه هذا المنهج أحياناً، فيفرضه قسراً على التداول الاجتماعي، إلى حجر اللغة وتقوقُعها، بل وإلى وضعها في شرنقة متضائلة آيلة إلى الجمود والموت.

إن منهج التصحيح اللغوي يقدم جهوده على نحو أحادي ومجزوء في الحفاظ على الأصالة العربية للغتنا، وذلك لأنه منهج يركز على تصحيح التراكيب النحوية للمفردات، تصحيحاً معيارياً متوارثاً يتجاهل مؤثرات الأساليب الأجنبية المترجمة الداخلة إلى صميم العربية المعاصرة، في خلق تراكيب وأساليب جديدة، قد تكون على جانب معين من خطأ التركيب النحوي، ولكنها ذات فائدة اتصالية تامة في التداول اللغوي الاجتماعي.

ولعل أسباب هذا التجاهل هي:

(أ). التخوف والتوجس اللذان قد ينتابان الأوساط والمؤسسات اللغوية العربية المعاصرة من المغامرة العلمية المعاصرة في مسالك علوم العربية.

(ب). عدم مواجهة الأسئلة والمشكلات والقضايا اللغوية المعاصرة التي تواجهها العربية، مواجهة فقهية لغوية تتعمد المساءلة المقصودة والاختبار الموضوعي والحل المعاصر.

(ج). الاكتفاء عن ذلك كله باجترار القديم اللغوي، وتقديمه تقديماً معاصراً، على أنه مثال الأصالة اللغوية العربية.

وقد يؤدي ذلك كله إلى تهميش البنية المعاصرة للأصالة العربية وتغشية الذاتية اللغوية العربية القادرة على التواصل والاتصال والابداع بغشاء ضبابي من الادعاء اللغوي التاريخي والماضي، ادعاءً معاصراً وآنياً، الأمر الذي قد يعطل قدرة اللغة العربية المعاصرة ـ كما كانت في الماضي ـ عن توفير الحضانة النوعية للدخيل الأجنبي إلى محيطها اللغوي والاجتماعي، ويجعل المشروع الثقافي العربي، بعامة، يضطرب من الناحيتين التاريخية والحضارية في وعي بنيته الحالية ووجوده المعاصر، وذلك من جراء ما يفعله اجترار القديم اجتراراً معاصراً من إمكانية تكريس القيم المعرفية الماضية وسيادتها لتحكم نشاطنا المعرفي المعاصر، لنبدو وكأننا نعيش في زمن ثقافي قديم يرسخ (متحفية) واقعنا المعاصر، أكثر مما يعمق آنيّتـه، ويفجر (واقعيته) المعاصرة على طريق المستقبل المشرق. ولذلك كله، يجب على التعريب؛ بوصفه مشروعا نهضوياً معاصراً، الانتباه إلى نقاط عدة؛ منها:

(أولاً): وعي أحادية منهج التصحيح وآليته القسرية في تصنيف المتداول اللغوي، عبر تكريس «المعجمية» اللغوية إطاراً ثقافياً عاماً لعملية التداول اللغوي الاجتماعي.

(ثانياً): محاولة تجاوز هذا الاطار (المتحفي) الساكن، إلى وعي حيوية وديناميـة القوانين اللغوية وتطوراتها الاجتماعية والعلمية في التعامل مع الدوال اللغوية المعاصرة، سواء كانت تنتمي إلى اللغة الأم أو اللغات الأخرى؛ في إطار وجودها الحضاري الانساني الشامل.

(ثالثاً): محاولة تعريبها تعريباً حضارياً كلياً وشاملاً؛ يتضمن اللغة وقوانينها المتحركة ولا يعتمد على بنيتها المعجمية اعتماداً كلياً فحسب، وسلوك المرونة العلمية والموضوعية والأصالة المعاصرة إزاء قضية اللغة وما يرتبط بها من قضايا التفاعل الاجتماعي والتطور التقني والعلمي والاتصال الحضاري والمثـاقفة الشاملة، وعلى الأخص لدى التعامل مع المسميات الحضارية الاجنبية ذات النفع الحضاري اليومي في حياتنا الحاضرة والمستقبلية.

(رابعاً): محاولة توفير الحضانة اللغوية العربية المعاصرة لهذه المسميات والمصطلحات الأجنبية على طريق تنمية لغتنا العربية بأسماء هذه المسميات ومصطلحاتها الاجنبية، ليكون لهذه الاسماء والمفردات الجديدة «نفع لغوي ثقافي» في تشكيل ثقافتنا المعاصرة، مثلما كان وما يزال لمسمياتها «نفع حضاري» في حياتنا. وبذلك يمكن أن يسهم التعريب في أن يكون مشروعاً تنموياً من مشاريع نهوضنا الحضاري المعاصر.

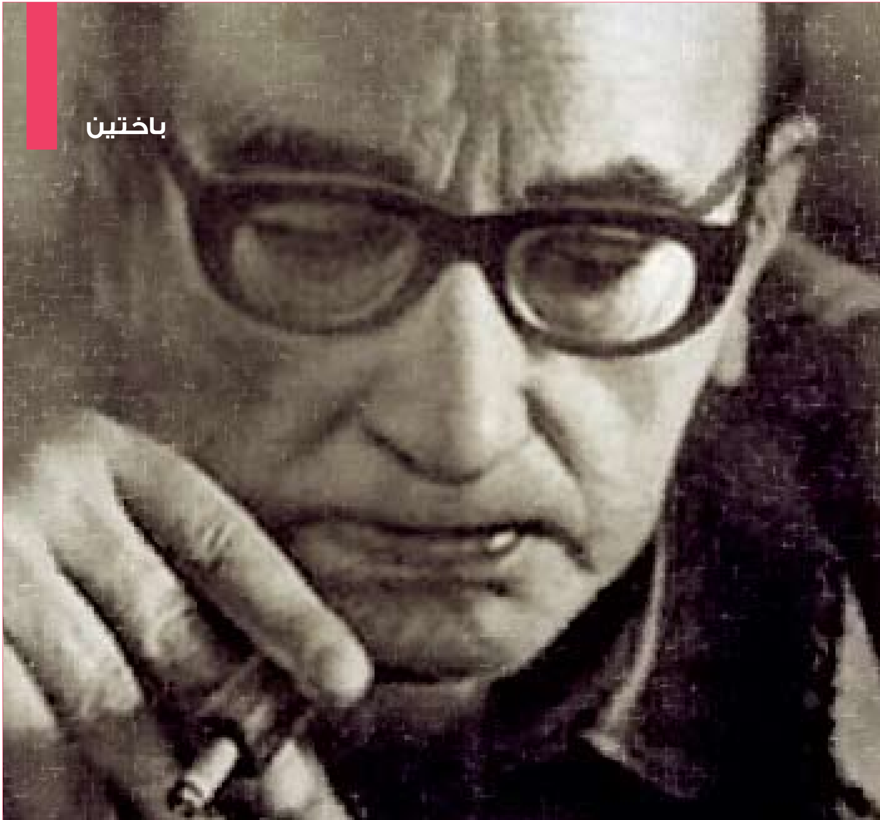
باختين وفلسفة الجمال

(الموضوع الجمالي جوهر الرواية)

أم السعد حياة

لا يمكن للناقد أن ينكر الاهتمام المتزايد بالرواية في الساحة العربية والغربية على حد سواء، وإن كان عمر الرواية طويلاً في المجتمعات الغربية، فهذا يعني أن الدراسات النقدية صاحبت كينونة هذا الجنس الفريد من نوعه، الذي لم تستنفذ طاقاته، ولم تستخرج مكنوناته إلى اليوم، لهذا فهو في تطور وتشكل مستمر جعل التنظيرات له تتوافد وتعرف تنوعا كبيراً وثريّاً.

ويعود هذا في حقيقة الأمر إلى طبيعة الرواية في حد ذاتها، فمن بين «الأجناس الكبيرة، وحدها الرواية لا تملك قانونا، فدراسة الأجناس الأخرى تعادل دراسة لغات ميتة، أما دراسة الرواية فتعادل دراسة اللغات الحية، وخاصة منها الشابة»(١)، على أن غياب قواعد تضبط الرواية لا يعده المنظرون «ضعفا في النظرية بل هو معطى ملازم للرواية، إنها لا تعرف ضغوطا ولا كوابح، وهي متفتحة على جميع الممكنات، لأنها غير محددة وفي توسع متواصل»(٢).


باختين

سنحاول هنا التركيز على الموضوع الجمالي الذي عده «ميخائيل باختين» جوهر الرواية، من أجل تبيين أن كتابة الرواية تسير وفق ضوابط يرسمها علم الجمال، فأعمال هذا المنظر تدور برمتها حول بؤرة مهمة وهي الموضوع الجمالي الذي من خلاله سيبرز نظريته للرواية التي أساسها نقد الموضوعية المجردة، لأن اللسان حسب باختين لا وجود له خارج الكلام الذي يُحييه، والكلام لا وجود له خارج الحوار، لأن هذا الأخير يجسد الصيغة الحية للسان، وعليه كانت خاصية الخطاب الروائي على العموم كامنة في «الاستثمار Exploitation» الواعي والنسقي للبنى الحوارية للسان، في التعدد الصوتي للكلمة، في الحضور الآني في كنف الملفوظ نفسه، لصوتي ولصوت الآخر»(٣).

ظهرت أولى المقالات التي كتبها باختين سنة ١٩٢٤، وعنوانها: «مشكل المحتوى والمادة

والشكل، داخل العمل الفني»(٤)، جاء هذا المقال ضمن كتابه «علم الجمال ونظرية الرواية»، ممثلاً الدراسة الأولى من هذا الكتاب، وفيها يتجلى لنا عمق تناوله للطبيعة الجمالية للعمل الفني والعناصر التي تكونه. خاصة وأن عمله كان وليد استهجان ما آلت إليه الدراسات النقدية في تلك الحقبة الوضعانية، التي لبست لباس العلم من أجل دراسة الأعمال الفنية، ولكن الحقيقة أن مثل هذه الدراسات قتلت جوهر العمل الفني بإسقاطاتها النظرية التي لا تتماشى مع طبيعة العمل الفني المدروس.

لقد كانت المقاربة العلمية للفنون في تلك الفترة موضة تستهوي الدارسين، خاصة في أطاريح بعض الشبان أصحاب المنهج الشكلاني أو المورفولوجي الذين سقطوا في شراك العلموية دون الوقوف عند ضوابطها. إلا أن باختين استثنى بعض الدراسات الجادة والقيمة التي لا ينطبق عليها مثل هذا الحكم، لوعيها بحدود استخدام المنهج العلمي في الدراسات الفنية.

يعود سبب سوء استعمال هؤلاء الشبان للمنهج العلمي في تحليلاتهم الفنية، إلى الأساس الخاطئ الذي اتكؤوا عليه، ذلك لأن أول خطوة قاموا بها تكمن في خروجهم عن علم الجمال العام وعن الفلسفة النسقية (philosophie systématique)، وهذا حسب باختين يعد خطأ منهجيا فادحا، لأن هذه الدراسات أصبحت تضع نفسها في مقابل هذين الحقلين، وبالتالي عملت على بناء نظام من الأحكام العلمية باستقلال تام عن الفن عامة، أي عن التحديد الجمالي الموجود في الثقافة الإنسانية برمتها، وكان هذا مرتبطا أساسا بالمفهوم الذي وضعوه للشعرية.

لتبين تجذر الخطأ الذي وقع فيه هؤلاء الدارسون، انبرى باختين لتجلية أهمية الفلسفة النسقية، التي اعتبرها الوحيدة القادرة بمنهجيتها العلمية على فهم الطبيعة الخاصة للموضوع الجمالي، وإيجاد علاقته بالمعرفة والأخلاق (éthique)، حينما اعتبرهما مكونين أساسيين للمحتوى الجمالي، ومكانته في مجموع الثقافة الإنسانية. لهذا سيصبح مفهوم الشعرية عنده مقترنا أشد الاقتران بعلم جمال الفن الأدبي، المرتبط بعلم الجمال العام والفلسفة النسقية(٥).

الشعرية الروسية التي كان ينتقدها باختين، كانت لصيقة باللسانيات التي تأثرت بالدراسات الوضعية التجريبية، لا بالفلسفة النسقية ولا بالثقافة الإنسانية، وعليه دأب باختين على نقد اللسانيات لاهتمامها بالطبيعة المادية للعمل الفني (أي المادة اللغوية)

ذلك لأن الشعرية الروسية التي كان ينتقدها باختين، كانت لصيقة باللسانيات التي تأثرت بالدراسات الوضعية التجريبية، لا بالفلسفة النسقية ولا بالثقافة الإنسانية، وعليه دأب باختين على نقد اللسانيات لاهتمامها بالطبيعة المادية للعمل الفني(أي المادة اللغوية)، وإن كان هذا الأخير يعد جزءاً لا بد منه في دراسة أي عمل فني، إلا أنه لا يمكن أن يحدد شعريته(٦). لأنه يظل عنصرا تقنيا فقط، لهذا رأى باختين أن عمل الجمالية المادية يصبح قابلا للتطبيق في حالة ما إذا التزم فيه بدراسة الجانب التقني من العمل الفني فقط، وعليه يقول باختين: «علم الجمال المادي لا يرى العمل الفني حيا، ولكن يراه كشيء، كمادة مُنَظَّمة»(٧).

عكف باختين في هذا المقال على تبيين أهمية الشكل والمحتوى، دون إهمال دور المادة التقني في بناء العمل الفني، فالعمل الفني مكون في أساسه من الجوانب الثلاثة: المحتوى والمادة والشكل، والأول منها هو ما يسميه باختين الموضوع الجمالي، يقول: «فهم الموضوع الجمالي في فرادته، وبنيته الفنية القحة، (البنية التي سيطلق عليها من الآن فصاعداً architectonique de) (٨) l›objet esthétique هو العمل الأول في التحليل الجمالي»(٩).

على هذا الأساس ذهب باختين في تقسيمه لهذا المقال إلى أربعة عناصر مهمة، أولها جاء فيه الحديث عن تاريخ الفن وعلم الجمال العام، أما العناصر الثلاثة الباقية فخصصها للمحتوى أولا، ثم المادة، وأخيرا الشكل. وغايته من كل هذا تخطئة الدراسات الشعرية التي سبقته وتقديم مفهوم جديد لها، والكشف من جهة أخرى عن مكونات العمل الفني.

بدأ باختين أولا بتبيين ضرورة فهم العمل الفني في الإطار الثقافي الذي تَولد فيه؛ «لأن الفن ذاته لا يمكن أن يكون له معنى إلا في وحدة الثقافة»(١٠)، وهذا أمر ضروري عنده ومهم لأن العمل الفني خارج سياقه العام لا معنى له، فهو جزء من لحمة ثقافية معينة ساهمت في بناء كيانه ليظهر على ما هو عليه، فَتَمَيُّز أي نوع فني لا يكون إلا في علاقاته بباقي الفنون في لحمة الوحدة الثقافية، ورؤيته معزولا ستجعله اعتباطياً.
شدد باختين على الطابع النسقي لكلية

الثقافة، التي من دون هذه النسقية لن يصبح لها أي معنى. وينطبق هذا كذلك على الفعل الجمالي الذي لا يولد من الفراغ، ولكن من المناخ العام الذي ظهر فيه، لهذا يقول: «إن العمل يحيا، ويصبح أدبيا ذا معنى، في تحديد متبادل، فعّال ومستمر مع الواقع، يُتعرف عليه ويُقيّمُ من خلال الفعل»(١١). المقصود بالفعل هنا الفعل الأخلاقي الموجود في المجتمع والحياة الفنية والسياسية التي يتجسد فيها الموضوع الجمالي، «فليس الجمال إلا تنويعا عن المجتمع (variété du social)، ولهذا لا يمكن لنظرية الفن إلا أن تكون سوسيولوجيا الفن»(١٢).

إلا أن الحديث عن العمل الفني وعلاقاته المتبادلة والمستمرة بالواقع الاجتماعي، لا يعني أن هناك تطابقاً بين الفن والواقع، بل على العكس تطرح العلاقة بينهما إشكالا، مما جعل باختين لا يغفل عن التعارض الموجود بينهما، الذي يمس الناحية الأخلاقية أو السياسية، فمن الناحية الجمالية، الفن لا ينقل الواقع، بل ينظر إليه من ناحية جمالية. لهذا ما يميز العمل الفني حسب باختين هو أننا نجد الواقع فيه (أي في الموضوع الجمالي، أي المحتوى) ببعده الأخلاقي والاجتماعي والسياسي والديني، ولهذا يعتبر الفن ثريا جدا في مضامينه.

كما أن الفعل الجمالي لا يخلق واقعا جديدا برمته، بل يثريه ويكمله، يقول: «الحياة هنا لا نجدها خارج الفن، إنما بداخله، بكل عمقها وثقلها الديني والأخلاقي والسياسي...»(١٣). وعليه اعتبر باختين أن الفن يخلق شكلاً جديداً، وعلاقات أخلاقية جديدة، لما هو موجود في الواقع، لهذا نجد في الفن عنصر الجدة والتميز والحرية، لأن الشكل الجمالي يعمل على تحويل الواقع، ثم يضعه في وحدة نسقية شكلية جمالية جديدة، فالجمال يثري الواقع، ويُجَمّله ويحاول تكملته، كما يعمل على خلق الوحدة الملموسة لعالمي المعرفة والقيمة، لأنه يحاول أن يضع الإنسان داخل الطبيعة باعتبارها محيطه الأخلاقي.

يعتبر باختين أن إدخال الفعل الأخلاقي والعنصر المعرفي في الموضوع الجمالي، يبين أن الجمال لا يلغي شيئاً، إلا في تعامله مع المادة. وعليه كان المحتوى ذا أهمية كبيرة، ومن دونه لن يصبح للعمل الجمالي فحوى، إذ يعتبره باختين «العنصر المُكوّن للموضوع الجمالي، وبه يرتبط الشكل الفني، الذي من دون هذا الارتباط لن يكون له أي معنى»(١٤)، والحديث هنا عن ارتباط الشكل بالمحتوى، مما ينجم عنه الطابع التقييمي، كان من أجل إبراز أن الدراسات الشكلية السابقة كانت تهتم بدراسة شكل المادة فقط دون التوقف عند شكل المحتوى(١٥).

نفهم من هذا نقطة مهمة وهي أن العمل الفني فيه الواقع بأجزائه المعرفية والأخلاقية، ولكن الفنان ليس عليه أن يقدم لنا هذا الواقع مباشرة، بل ما يهمنا هو موقفه من هذا العالم الذي نقله في نصه والذي يشكل موضوعه الجمالي، لهذا يعتبر الشكل مؤطرا للمحتوى بل هو الذي يعطيه مظهره الخارجي. واعتبر باختين أن الشكل يغلف المحتوى، لأن هذا الأخير مقتطف من الواقع المتنوع، يوضع في شكل جمالي ليجسد فرادته.

لهذا يلح باختين على حقيقة مهمة، وهي أن العمل الفني قبل أن يوجد، يسبقه في الوجود الواقع والمعرفة والأخلاق، كما يسبقه الأدب، ويستمد من كل هذه الحركية عناصر ليحقق بها فرادته، ويصبح عملاً فنياً مميزاً، وعليه «لا يمكن للعمل الفني في مجمله، ولا أحد عناصره، أن يُفهم انطلاقا من القواعد الأدبية فقط، ولكن من المهم الأخذ بعين الاعتبار القوانين المعرفية والأفعال الأخلاقية، لأن العمل الذي له معنى جمالي لا يقبل الفراغ»(١٦).

إذاً، للتحدث عن ما يسمى عملاً فنياً، علينا الاعتراف بأن هذا العمل يستثمر ما هو موجود قبله في الواقع بكل حركيته، هذا ما يجعل نظامين يتحكمان فيه، الواحد يغلف منهما الآخر، وإن كانا في تفاعل مستمر داخل العمل، وهما الشكل والمحتوى. واعتبرهما باختين بمثابة السلطتين اللتين تتحكمان في تقييم العمل الفني، يقول: «في العمل الفني هناك سلطتان وأمران متساويان محددان بهاتين السلطتين كل عنصر يمكنه أن يحدد من خلال نظامين من التقييم، ما يخص المحتوى وما يخص الشكل، ونجد هذين النظامين في تفاعل قيمي(axiologique)، ولكن بطبيعة الحال الشكل الجمالي يحيط من كل جانب بالقانون الداخلي للفعل الأخلاقي والمعرفي، ويربطهما بوحدته، وهذا هو الشرط الذي يجعلنا نتحدث عن عمل فني»(١٧).

لا يعني الحديث عن الشكل والمحتوى هنا، أن باختين يغفل عن أهمية المادة، التي يعتبرها مكونا من مكونات العمل الفني، فيقول: «الشكل الفني هو شكل لمحتوى، ولكن محقق داخل المادة»(١٨). فإن كان الشكل يغلف المحتوى الذي يتحقق عبر العنصر الأخلاقي والمعرفي (éthique et cognitif)، فإن هذا لا يلغي قيمة المادة في تشكيل العمل الفني.

لدراسة الموضوع الجمالي، (أي المحتوى)،

رأى باختين أن درجة علمية مثل هذا التحليل ستكون نسبية، فهي مهما اقتربت من الموضوعية، إلا أنها ستكون فيها نسبة من الذاتية لا محالة في أحد جوانب التحليل، لأنها (الذاتية) هي التي ولدت الموضوع الجمالي، إلا أن الذوق العلمي للباحث يمكنه دائما أن يُثَبّتَه في الحدود المرجوة، ويأخذه لرفض المظاهر الذاتية في تحليله.

لهذا كان فهم الموضوع الجمالي، (أي فهم المحتوى)، هو العمل الأول الذي على المحلل القيام به، فنرى أن باختين نفسه بدأ بمشكل المحتوى أولا قبل تعرضه للمادة والشكل، مؤكداً أن الموضوع الجمالي يمكن إيجاده في الأدب، أو في الفن عامة، بطريقة أو بأخرى. ولكن الوقوف عنده يطرح العديد من الأسئلة، من بينها:

كيف يتحقق المحتوى داخل العمل الفني؟

ما هي أعمال وإمكانات التحليل الجمالي للمحتوى؟

يشير باختين إلى أن الإجابة عن هذين السؤالين، الذين هما الشغل الشاغل لعلم الجمال، لن تكون هنا بطريقة حتمية، إنما سيكتفي بالإشارة إلى المشكل بصفة عامة، ملخصاً المشاكل الموجودة في التعرف على طبيعة المحتوى الجمالي. وعليه ما يجب أن نعرفه هو أن ما يدخل في تكوين الموضوع الجمالي هما العنصران الأخلاقي والمعرفي، كما أنه لا يمكن للمحتوى أن يكون مستوحى من المجال المعرفي فقط، بمعزل عن العنصر الأخلاقي، بل إن العنصر الأخير له مكانة تسبق العنصر الأول، فكل ما هو معروف عليه أن يرتبط بالعالم الذي يكتمل فيه الفعل/ الحدث الإنساني المرتبط بعمق الوعي، وهنا فقط يدخل في العمل الفني.

أما التحليل الجمالي للمحتوى فأول مشكلة يطرحها هي مسألة الأخلاقي، والدليل على وجود هذا البعد الضروري في التحليل الجمالي هو مقولة التطابق أو الانجذاب sympathie اللذين يكوّنان بعداً أخلاقياً، لأن وجودهما مرهون بوجود الآخرية في النص الأدبي، والآخرية شرط وأساس المقولة الأخلاقية، إلا أن هذا التحليل في اعتماده على مقولة الأخلاق لا بد من أن يُفَرّدَ البعد الجمالي الشكلي كي تنبو المقولة الأخلاقية، وتتراوح عملية الفردنة أو التفريد من نص لآخر(١٩).

بعد الحديث عن مشكل المحتوى، لم ينتقل باختين إلى مشكل الشكل الذي يغلف المحتوى وله صلة وثيقة بالموضوع الجمالي، إنما تطرق إلى مشكل المادة، التي لا يكون العمل الجمالي من دونها، ولكن من جهة أخرى هي لا تدخل في تكوين الموضوع الجمالي، فما مشكل المادة يا ترى؟

في حديثه عن مشكل المادة، يقف بنا باختين ليظهر أهمية اللغة في حياتنا بصفة عامة، فلا يمكن للإنسان أن يستغني عن اللغة، وعليه قال: «ليست الثقافة إلا ظاهرة لغوية»(٢٠)، ولهذا يؤكد أنه لا يمكن لأي مجال أن يتجاوز اللغة أو يستغني عنها وإن أخذ منها القليل، فاللغة هي المادة التي يستعملها الشاعر مثلا، وهي أشبه بالطبيعة التي هي مادة العلم.

نفهم مما تقدم أن اللغة ليست إلا عنصرا تقنيا، ولهذا قال: «لا تدخل اللغة، في تحديدها اللساني، داخل الموضوع الجمالي للفن الأدبي»(٢١)، ومعنى هذا أن العنصر التقني في الفن، هو كل ما لا يمكن الاستغناء عنه في إبداع العمل الفني، إلا أنه ليس جزءا من الموضوع الجمالي، إذًا، لا يقوم العمل الجمالي إلا عبر المادة اللغوية، ولكن رغم هذا فهي لا تدخل في موضوعه الجمالي، وبين لنا باختين - انطلاقا من مثال - ما يقصده بهذا القول؛ فلكي تشيد بناء ما، تستعمل العديد من المواد فيه، كالإسمنت والحديد، والألواح، وحين يكتمل البناء هل تصبح هذه المواد متجلية في الحكم على جمالية هذا البناء؟ طبعاً لا.

يصدق الشيء نفسه على الفن، فالنحات إن استخدم مادة مثل الحجر أو الخشب أو الخزف وشكل تمثالاً ما، فإن الحكم على جمالية هذا التمثال لا يرجع إلا المادة المستخدمة، بل إلى الشكل الذي يعبر عن موضوع جمالي ما، لهذا يقول: «إن شكل تمثال ما ليس هو الخزف ولكن هو الجسم الإنساني الممثل في التمثال»(٢٢)، لهذا تصبح هذه المواد (مثلاً الخزف هنا) غير قابلة للاستغناء عنها من جهة، ولكنها رغم هذا لا تدخل في الموضوع الجمالي.

إذاً، لا تدخل العناصر اللسانية، بالنسبة للعالم الجمالي Esthéticien، في الموضوع الجمالي، وعليه لا تدخل اللغة - في تحديدها اللساني - داخل الموضوع الجمالي، إنما تبقى في الهامش، أما «الموضوع الجمالي نفسه فهو ليس إلا المحتوى الفني وضع في شكل»(٢٣).

لكن لا ينقص باختين بهذا القول، من قيمة اللسان، بل يشير إلى أن الفنان يتحرر من اللغة في تحديدها اللساني، لا بنفيها/ نكرانها، بل بالاشتغال عليها وتجاوزها، يقول: «لا تَدخل اللغة، في تحديدها اللساني، داخل الموضوع الجمالي للفن الأدبي»(٢٤)، فالعنصر التقني في الفن هو كل ما لا يمكن الاستغناء عنه في

إبداع العمل الفني، إلا أنه ليس جزءاً من الموضوع الجمالي، ففي العمل الشعري l›œuvre poétique، تنتظم الكلمات من جهة وفق مجموعات؛ وهي القضايا، والفقرات، والفصول، والأفعال.. ومن جهة أخرى تبني الكلمات مظهر الشخصيات، وخصائصها، وموقفها، وإطارها، وأفعالها، وأخيرا مجموع ما يشكل الحدث الأخلاقي لحياة ما، في شكل منته بطريقة جمالية. وبهذا الفعل تتوقف الكلمات عن كونها قضايا وأسطراً وفصولاً: فسيرورة تحقيق الموضوع الجمالي، أو ما يسمى الرسم الفني، هي عبارة عن سيرورة تحويل نسقي لمجموع لفظي verbal، فُهم لسانياً وتكوينياً، إلى مجموع architectonique حدث جمالي منته(٢٥).

ما يفهم من هذا القول أن الحدث الجمالي يستعين بالكلمات لا محالة، ولكن الرسم الفني للعمل الجمالي يقتضي تحويل هذه الكلمات لتشغل حيزاً آخر داخل العمل الفني، وعليه لا يعتبرها باختين - في حالتها اللسانية - جزءاً يدخل في تكوين الموضوع الجمالي، بل هي هنا مادته فقط، ومن هنا تصبح اللغة التي هي المادة التقنية التي لا بد منها في العمل الأدبي، والشعري خاصة، لا تنفصل عن الموضوع الجمالي لأنه هو الذي يحييها.

بعد عرض مشكل المحتوى والمادة سيكون الانتقال في العنصر الأخير من هذه الدراسة إلى مشكل الشكل، الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذين العنصرين الأساسيين والمهمين، ومنه دراسة وفهم الشكل ستكون محددة من خلال هذين الوجهين المختلفين أي:

١/ من داخل الموضوع الجمالي القح باعتباره شكلاً منتظما architectonique موجها فكريا (قيميا) axiologiquement ومرتبطاً بهذا المحتوى.

٢/ ومن جهة أخرى داخل المجموع المادي، أي دراسة تقنية الشكل.

لتفادي أي خلط منهجي، ينبهنا باختين لضرورة فهم ما يرمي إليه في النقطة الثانية لأنه لايقصد مما قاله دراسة شكل المادة ولكنه سيدرس الشكل باعتباره محققا من قبل المادة وبمساعدتها، وهذا ما سنبينه لاحقاً. المهم أنه يجب فهم الشكل في ظل هذين المفهومين؛ أي انطلاقا من الهدف الجمالي والطبيعة المادية.

هكذا سيكون هذا الفصل بمثابة تقديم قصير لطريقة التحليل الجمالي للشكل، خروجاً به عن طريقة التحليل الشكلاني، والتي لم يكن ينظر إليها إلا باعتبارها تقنية، وهذه النظرة تقاسمها معه التحليل النفسي والتاريخي للفن. وبالتالي يعمل باختين على تجاوز النظرة التقنية للشكل، لينظر إليه من الناحية الجمالية المحضة.

من هنا يطرح باختين سؤالاً يكون الجواب عنه الانطلاقة التي تقودنا إلى التحليل الجمالي الذي يتوخاه للشكل، وهو: كيف للشكل الذي يتحقق كليا داخل مادة ما، أن يصبح هو نفسه شكلاً للمحتوى؟ وبعبارة أخرى: كيف للشكل المُكَوّن أو المُنَظم للمادة أن يحقق شكلاً منتظماً للقيم المعرفية والأخلاقية؟

لتحليل الشكل والوقوف عند تحديده، يلزمنا التفريق بين الأشكال، فهناك: الشكل المعرفي. والشكل الفني أو الجمالي، وبينهما اختلاف جوهري يمس جانب المؤلف المبدع الذي نلمس حضوره الإبداعي في الشكل الفني، وغيابه في الشكل المعرفي، «إن الفعل المعرفي فعّال ولكن لا يُشعر بفعاليته، لأن الإحساس لا يكون إلا فردياً، مرتبطاً بشخص. أو بتعبير آخر: الإحساس بفاعليتي لا يدخل في المحتوى الموضوعي للفكرة نفسها، بل يبقى هامشيا كمكمل نفسي ذاتي لا أكثر»(٢٦).

هذا عن الشكل المعرفي، أما في الشكل الفني أو الجمالي فالأمر مختلف تماماً، والفرق شاسع، لأن المؤلف المبدع يغلف نصه بما لديه من أحاسيس ومشاعر، كما أن حضوره في النص ليس هامشيا، إنما هو في لب العمل الفني حيث نجده بإحساسه وتعبيره عن حبه وآلامه. ويقولها باختين بعبارة أدق: «أجدني وأجد فاعليتي المنتجة»(٢٧).

من هنا يجب إظهار الشكل الفني باعتباره علاقة المؤلف المبدع الفعّالة والفكرية بالمحتوى، لكي يستطيع هذا الشكل الفني أن يثبت جمالياً. ولهذا نجده يعبر عن نفس الفكرة في حديثه عن مشكل المحتوى، حيث يقول: «لا يجب أن نغفل أبدا عن أهمية دور الشخصية المُبدعة المجسدة في المؤلف، باعتبارها عنصراً يبني الشكل الفني، إذ في وحدة عمله يتحقق اتحاد العنصرين الأخلاقي والمعرفي، إلا أنه على المحلل الجمالي أن يقف لفهم علاقة ودلالة العنصرين داخل وحدة المحتوى»(٢٨).

عليه، هناك محتوى نسمعه ونعيشه ونحسه، يجب أن نعبر عنه لكي نصنعه ونُفعله، وإذا فعلنا هذا فإننا نضع له شكلا. وبالتالي «يجب أن نغوص كمبدعين في ما نراه ونسمعه ونعبر عنه، ومن هنا نتعالى على المادية، وعلى التحديد الخارج عن الشكل، إذ يتوقف الشكل عن كونه خارجيا كمادة

منظمة بطريقة معرفية، ويصبح بالتالي تعبيراً عن فعل قيمي يخترق المحتوى ويحوله»(٢٩).


باختين

يعتبر باختين أن إدخال الفعل الأخلاقي والعنصر المعرفي في الموضوع الجمالي، يبين أن الجمال لا يلغي شيئا، إلا في تعامله مع المادة. وعليه كان المحتوى ذا أهمية كبيرة، ومن دونه لن تصبح للعمل الجمالي فحوى، إذ يعتبره باختين «العنصر المكُوّن للموضوع الجمالي، وبه يرتبط الشكل الفني، الذي من دون هذا الارتباط لن يكون له أي معنى»

لتوضيح هذه النقطة يمكن أن نقتطف من حياتنا اليومية أمثلة نوضح بها ما قصده باختين بقوله هذا، فمثلا ونحن نسمع موسيقى أو شعرا معينا أو نسمع حكاية ما، ففي بعض الأحيان تختزن محتويات هذه الفنون بدواخلنا، ونستعملها في أحد المواقف التي نراها مناسبة، ونُكَون منها ملفوظاتنا الخاصة، وكأنها التعبير الملائم لعلاقتنا الفكرية الخاصة بالمحتوى، ومن هنا فما أخذناه لم يكن الفونيمات أو التنغيم أو الكلمات، إنما أخذنا المحتوى الذي شكلناه بطريقتنا الإبداعية، «فأصبح الشكل هنا فعّالا ومن خلاله شغل موقفاً فكرياً خارج المحتوى المأخوذ»(٣٠).

لو تأملنا جيدا ما أوصلنا إليه باختين في محاولته لتحديد الشكل الفني، لرأينا أننا أمام معادلة لا تنتهي، هناك محتوى عام يأخذ منه المؤلف المبدع ليصوغه بطريقته الإبداعية في ملفوظات تكون شكلاً فنياً لمحتوى معطى، وهكذا تتجدد العملية الإبداعية في كل مرة لتظهر أشكالاً فنية متنوعة. ولعل باختين يدرك جيداً هذه النقطة لأنه طرح سؤالاً مهماً يدخل في صميم هذه الحلقة اللامنتهية، يكشف حقيقة عن الوظيفة الأولى لعلاقة الشكل بالمحتوى، من هذا تنبثق هذه الكوكبة من الأسئلة:

كيف يستطيع الشكل، باعتباره التعبير اللفظي لعلاقة ذاتية وفعلية بالمحتوى، أن يصبح شكلا إبداعيا يكمل المحتوى؟

مَا الذي يجعل فعلاً لفظياً، لا يخرج في الحقيقة عن حدود العمل المادي، ولا يعمل إلا على تنظيمه، فعلا يعطي شكلا لمحتوى فكري مكتمل؟

من خلال هذه الأسئلة نستطيع التعرف على الوظيفة المهمة للشكل في علاقته بالمحتوى، والتي يطلق عليها باختين «الوظيفة الانعزالية أو التفريقية» فماذا يقصد بهذه الوظيفة؟

يشير باختين قبل أن يدخل في تفاصيل هذه النقطة إلى أن العزل لا يمس المادة ولا العمل كشيء، وإنما يمس الدلالة أي المحتوى، وهذا يعني أن محتوى عمل ما هو بمثابة مقطع أخذ من حدث لا يزال مستمرا ومفتوحا على الوجود، وعندما نعزل هذا المحتوى نكون قد ألبسناه شكلا يصبح محيطا به، وبتعبير آخر: يمكن أن نفهم من هذا وكأن المحتوى حر في الوجود والشكل، يأخذ/ يقتطع جزءاً من هذا المحتوى ويعزله، وبهذا العزل يكون قد خلق له عالماً مستقلاً خاصاً به، أي شكلاً مرتبطاً به.

كما أن العزل عند باختين لا يلبس دائما نفس الشكل، فما نسميه مثلاً في الفن إبداعاً أو اكتشافاً، ما هو في الحقيقة إلا وجه من أوجه العزل، لان المبدع لا يأتي بإبداعه من العدم، إنما يقتطف من الواقع أو من الطبيعة ما يراه مناسبا وموائماً لحاجته التعبيرية، يقول: «... إننا لا نستطيع أن نكتشف، شيئاً إلا ما كان ذاتياً وله قيمة دلالية في الحدث، أي يحمل قيمة مهمة من وجهة النظر الإنسانية، ولكن لا يمكننا أن نخترع شيئاً لا وجود له، لأن هذا لا أساس له»(٣١).

إذاً، من أجل تحقيق إبداع شكل فني ما، ينطلق العزل والإبداع من واقع أو وجود معين يختار منه المبدع ما يحتاجه من أجل تكوين هذا الشكل، وعليه، فمن دون المؤلف المبدع لا يمكننا أبدا أن نلبس للعالم المعزول شكلاً فنياً ما. مع العلم طبعا أن المؤلف المبدع لا يبدع شكله الفني من الفراغ ما دام العمل الفني يؤخذ في كليته باعتباره مغلفا بمظاهر ثلاثة، «فالحدث الفني هو شكل خاص مثبت في العمل الفني الذي يتحقق من خلال العلاقة المتبادلة بين المؤلف والمتلقي»(٣٢)، طبعاً في ظل تواصل اجتماعي ما.

أما عن العزل وعلاقته بالمادة، فقلنا إن

باختين حدد مسبقا أنه يمس المحتوى لا المادة، وهذا لأن الفنان حينما يشتغل على المادة يحقق قيما لواقع معزول، وهذا العمل يتجاوز المادة من دون الخروج عن حدودها، فالكاتب المبدع حين يستعمل كلمات للتعبير عن شيء معين فهو باستعماله الإبداعي يتجاوز هذه الكلمات، ولكن من دون الخروج عن حدودها لأنه إن خرج عنها فلن يتسنى له التعبير عما يريده، أي أن: «الكلمة بطريقتها الخاصة تنقل الشكل المكتمل إلى المحتوى»(٣٣).

نستنتج أنه انطلاقاً من مادة وحيدة (الحروف مثلا) يمكن للشكل أن يملأ أي حدث بكل بعده الأخلاقي، «كما أنه انطلاقا من المادة الوحيدة يمكن للكاتب أن يتبنى بعداً إبداعياً خلاقاً مقابل المحتوى الإبداعي، أي القيم المعرفية والأخلاقية، كما لو أن الكاتب يدخل إلى الحدث المعزول ويصبح له مبدعا من دون أن يشارك فيه، وبهذه الطريقة يجعل العزل من الكلمة والملفوظ (أي المادة بصفة عامة)، شكلياً، مبدعة»(٣٤).

من كل ما تقدم يمكننا أن نفهم الوجه العام الذي انطلق منه باختين في رؤيته وتصوره للعمل الفني الذي لا معنى له أولا إلا في ظل الصرح الثقافي الذي ظهر فيه، وهذا ما يعززه ويضفي عليه المعنى الذي يتلاءم مع سياق وروده، وثانياً أن العمل الفني وإن كان كلا ينظر إليه في شموليته، إلا أنه مكون من عناصر ثلاثة، عنصران منها يلعبان دورا مهما في بناء جماليته وهما المحتوى والشكل، وعنصر مهم في بنائه ولكن لا يدخل في تكوينه الجمالي وهي المادة باعتبارها العنصر التقني في العمل الفني.

بهذا يكون باختين قد أطفأ الضوء على المساهمات اللسانية عموماً والشكلانية على وجه الخصوص، لأنها أفقدت النصوص الفنية جوهرها بعدم توقفها عند الموضوع الجمالي، ومن هنا نفهم جيّداً قياساً على ما قيل أن الرواية هي عمل فني أدبي جمالي بالدرجة الأولى، وعليه لا يصح أن نختزلها في بناها التكوينية التقنية، بل علينا فهم موضوعها الجمالي الذي يقودنا إلى بناءاتها المتشعبة التي تُكَونُها جماليا وتبني تآلفها وانسجامها، إذا نظر إليها طبعا ككل، فالدراسات اللسانية المغلقة تعجز عن الإحاطة بجل مكوناتها، لأن الجنس الروائي يحتوي على عناصر غير لسانية تدخل في تكوينه الجمالي، ولا يمكن بالتالي التغافل عنها.

وإن كان باختين قد انطلق من مقاله الأول الذي لخص فيه طبيعة الموضوع الجمالي من العام، أي دون أن يخصص عملا فنيا بعينه كالرواية مثلا أو الموسيقى أو النحت، إلا أننا نلاحظ هذا التخصيص في ما تلاه من دراسات قدمها، لتكون الرواية الجنس الحائز على اهتمامه بالدرجة الأولى.

الهوامش:

١) Mikhaïl Bakhtine :Récit épique et roman; in Esthétique et théorie du roman: Gallimard ١٩٧٨. p٤٧٣.

٢) بيار شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،٢٠٠١. ص١٢.

٣) Mikhaïl Bakhtine: Esthétique et théorie du roman، Gallimard ١٩٧٨، p١٧

٤) Mikhaïl Bakhtine: problème du contenu، du matériau et de la forme dans l›œuvre littéraire: in Esthétique et théorie du roman،

٥) Ibid.، p٢٧.

٦) لأن الشعرية عند باختين، وشعرية الرواية هنا، هي قبل كل شيء أسلوبية نسقيه systématique ووظيفية لكل نماذج العلاقات التي يمكن أن نجدها داخل نفس النص، نفس الموضوع، في حدود نفس الكلمة، بين مقصديتي ومقصدية الآخر، انظر ص١٧ من كتابه علم الجمال ونظرية الرواية.

٧) Mikhaïl Bakhtine: problème du contenu، du matériau et de la forme p٣٨:

٨) يعتبر باختين أن les forme architectoniques عبارة عن الأشكال التي تأخذها القيم الفكرية morale والفيزيائية للإنسان الجمالي de l›homme esthétique ، أشكال الحياة كما يراها في محيطه، في مجتمعه، تاريخه، فهي عبارة عن أشكال الحياة الجمالية في فرادتها ص٣٥. ونقترح ترجمتها بأشكال التفرد أو التأصل (ما يجعل الكاتب أصيلا في كتابته ومتفردا).

٩) Mikhaïl Bakhtine: problème du contenu، du matériau et de la forme dans l›œuvre littéraire; p ٣٣.

١٠) Ibid p٢٦

١١) Ibid.، p٤١.

١٢) Bakhtine، Voloshinove. Le discours dans la vie et le discours dans la poésie، contribution pour une poétique sociologique; in Todorov Tzvetan:Mikhaïl Bakhtine: Le principe Dialogique; Suivi de Ecrit du cercle de Bakhtine Edition du seul: ١٩٨١; p١٨٥

١٣) Mikhaïl Bakhtine: Problème du contenu، du matériau et de la forme dan l›œuvre littéraire، p٤٤.

١٤) Ibid.، p٤٦.

١٥) Bakhtine،Voloshinove. Le discours dans la vie et le discours dans la poésie، p٢٠٢.

١٦) Mikhaïl Bakhtine: problème du contenu، du matériau ......P ٥٠

١٧) Ibid، p ٥٠.

١٨) Ibid، p ٦٩.

١٩) ولكن باختين يشير إلى أن أكبر نص تصعب فيه عملية تحييد أو فردنة الجمال الشكلي هو النص الموسيقي، الذي تخفت فيه الأبعاد الأخلاقية خفوتا لطغيان البعد الرمزي فيه. انظر ص٥٤ من المرجع السابق.

٢٠) Mikhaïl Bakhtine: problème du contenu، du matériau... p٥٧.

٢١) Ibid.، p٦٠،

٢٢) Bakhtine، Voloshinove. Le discours dans la vie et le discours dans la poésie، p ٢٠٣.

٢٣) Mikhaïl Bakhtine: problème du contenu، du matériau p٦٢.

٢٤) Ibid.، p٦٠.

٢٥) Ibid.، p٦٣.

٢٦) Ibid.، p٧٠.

٢٧) Ibid.، p٧٠.

٢٨) Ibid.، p٥٣.

٢٩) Ibid.، p٧٣.

٣٠) Ibid.، p٧١.

٣١) Ibid.، p٧٣

٣٢) Ecrit du cercle de Bakhtine: Le discours dans la vie le discours dans le poésie in Todorov Tzvetan : Mikhaïl Bakhtine: Le principe Dialogique; P١٨٧.

٣٣) Mikhaïl Bakhtine: problème du contenu، du matériau; p٧٣

٣٤) Ibid p٧٤.

رهان النقد الثقافي

أسئلة الراهن والمحتوى

د. ياسمين فيدوح

لا سبيل إلى الشك في أن الحضارة كل متكامل، وهو ما تثبته بالأدلة وقائع الأحداث التاريخية عبر العصور لتطور الحضارات، وليس أدل على ذلك مما أشار إليه ابن خلدون حين اعتبر أن تاريخ البشرية يسير وفق سنن، إيماناً منه أن الساحة التاريخية بما تحمله من معطيات حضارية في جميع مراميها الفكرية، لها سنن، ولها نواميس، تجسدها عطاءات البشرية، ويؤكد مقامها علماؤها الذين يسهرون على عملية التغير، وفق ما تمليه عليهم ابتكاراتهم ونشاطاتهم الفكرية، ومن خلال منطق مستجدات الأحداث، وما تتميز به سنن الكون في اطراده المتنامي بالقوانين العلمية التي أنجزت – في غالبها – لمعالجة القضايا الإنسانية على وجه التحديد.

وإذا كانت عمليتا التطور والتغير، من قبيل سنن التاريخ وبناء الحضارات، فإن هاتين العمليتين في واقعنا العربي تنهجان الاتجاه المعاكس لمفاهيم المنظومات العالمية (the World System) من خلال الانتشار الهائل لتكنولوجيا المعلومات، وأن معايير المعرفة في ساحتنا الفكرية – اليوم – تعاني من انغلاق مستحكم؛ الأمر الذي انعكس سلباً على الوعي الثقافي، والمعرفي على وجه الخصوص، وأصبح الجسر الرابط بين تطور المعارف في الواقع الغربي، ومثيلها في واقعنا العربي، يحكمه التسطيح، وإقصاء الذات على حساب تمجيد الآخر.

وإذا حاولنا أن نتعرف إلى سبل تقدم الحضارات فلا أحد ينكر قدرة العلم وفاعلية الفكر لمد الحضارات بالتقدم، وحل مشاكلها، والنظر في مستقبلها، غير أن حال الفكر - بوجه عام - في ثقافتنا العربية مؤسف، لما أصابه من تغريب ، أو إقصاء، أو تهميش، وانحراف عن مسار التعاطي المعرفي السليم.

أضف إلى ذلك أن ركود الوعي المعرفي بوجه عام شبيه ببركة ساكنة، لمستنقع الماء الغدير، نتيجة حبسه في موضع راكد لا تتجدد روافده، وهو حال المعارف عندنا، إلا في حال غَرْفها من منبع مستجدات النظريات الغربية، مع فارق الزمن، حيث العلاقة التي تربطنا بتطور المستجدات لا تتناسب مع مسافة ابتكارها وتوظيفها في موقعها الأصل، فمع تجدد المعرفة هناك نبدأ نحن في طرح الأسئلة حول ما تجاوزه الآخرون على جميع الأصعدة ، الاجتماعية، والحضارية، والفكرية، والأخلاقية، والأدبية، ونستمر في لَوْك ما أصبح في حكم التاريخ، واجترار ما طوته الصحف، والتصارع – كصراع الثيران – في جَدَل ما لم يعد مستساغاً، بعد أن فقدنا العلاقة التي تربط بين ما كان وما ينبغي أن يكون، بأواصر اللحاق بالتقدم المعرفي الذي من شأنه أن يسهم في التنمية بالاستناد إلى التحليل النقدي، على اعتبار أن النقد – بصفة عامة – ظاهرة حضارية، من شأنها أن تضبط مسار العلاقة بين الإنسان وذاته، والإنسان وغيره، والإنسان والكون من حوله. وهو عملية فكرية تعتمد على الوعي والعلم والخبرة الإنسانية والفلسفة، ولعل في ذلك ميلاً إلى التحليل العميق للفعل الإنساني، وللسلوك البشري، ولكافة العلاقات القائمة في المجتمع البشري، ومن شأنه أن يقدم رؤية باتجاه الحاضر الإنساني ومتطلباته، وبخصوص اللحظة ومتطلباتها، وهو يضع المصير الإنساني نصب عينيه، كما أنه يوظف الوعي بالتراث الإنساني، لا باعتباره نبراس الحاضر، بل باعتباره جزءًا مكينًا من ثقافة الشخصية الإنسانية الواعية..(١).

ولعل الدراسة النقدية للمعرفة العلمية – شأنها في ذلك شأن الدراسة النقدية في الحقول الأدبية – استمرار لمواكبة التغير النوعي في ربط الواقع بالمعرفة، وعلاقة الذات بالآخر، وخلق مجال من التحرر لتجاوز كل ما هو قار وثابت، وكل ما هو مسيَّج بضوابط الحدود الإقليمية، لأن المعرفة لها ارتباط وثيق بالتحرر من القيود.

وإذا كان النقد الأدبي منهجاً تحليلياً، موضوعه النص، فإن استثماره في علاقته بالمجتمع وتأثيره في تكوين النظرة الإيجابية لتحديد مسار هوية هذا المجتمع، وأهدافه، أمر مسلم به، لأن التحليل النقدي البنّاء يخلق منظومة فكرية تؤسس لبناء تصور ينوب عما هو سائد. ولكن، إذا كان الأمر كذلك فما هي مشكلة النقد الأدبي في ساحتنا الثقافية والأدبية؟

تُجمِع الدراسات في هذا الشأن أن المأزق يكمن في عدم التواصل مع المعرفة من حيث طبيعتها، وأهميتها، وحدودها، وعلاقتها بواقعنا، وليس بحسب الواقع الذي أنتجت من أجله النظريات المستوردة؛ لأن مثل هذه النظريات تؤثر سلبا على نتائج الاختبارات المحلية، في حال تطبيقها بتفاصيلها في المعرفة المنقول إليها، على نحو ما تراه النظرية الإبستيمولوجية (epistemology) من أن ابتكار أية نظرية هو استثمار للعقل المنتج وليس للعقل المستهلك. ومن هنا نعتقد جازمين أنه ليس استيراد المعرفة وتوظيفها امتدادا للمعرفة المنتجة، بل هو انتقال من الابتداع إلى الاتباع، أو قل في ذلك: إن مبرر وجودها – هناك – حاضر في دوافع الإنتاج والتسويق والغاية. بينما مبرر وجودها عندنا حاضر كسلعة تجارية خاضعة لمبدأ العرض والطلب، وليس الأمر على هذا النحو فحسب، بل يشكل تعاطينا الحرفي معها لتصبح مأزقاً معرفياً واجتماعياً، حيث لا وجود لعلاقة فعل المعرفة التي تربط هذه المعرفة بوجودنا، الأمر الذي عزز القطيعة الابستيمولوجية بيننا وبين الإنتاج في جميع أشكاله، وخَدّر فينا ملكة العقل، وأهمل ملكة ذاكرتنا التي كانت تعنى بالقيم التاريخية، وقلّص ملكة الخيال – المتوارثة – في دوافعنا الفنية، ومن ثم أصبحت العلاقة التي تربطنا بعالمنا العلمي والفني علاقة مشوبة، لغياب الواقع العلمي الذي تستند إليه الأمم في بناء حضارتها، فضلاً عن عدم الاهتمام بروح المبادرة في التعاطي مع المعرفة في مساعيها المتنامية.

ولما كان النقد التحليلي هو ثمرة زاد منطق العلم، فكيف بوجوده في ظل غياب البذرة المعرفية لهذا الزاد عندنا، وقبل ذلك كله كيف بوجوده في غياب الدافع القومي، لذلك لم تعد للذهنية العربية هيبتها التي ما زالت تدافع عنها ثوابتنا.

إن غياب روح التعامل مع المبادرة العلمية، وإبعاد الحس الذوقي الفني من منظومتنا التعليمية، أساسُ إهمال الخلق والابتكار، وعدم ممارسة التحليل العقلاني والنقد المبدع، كما أن للتقصير في وظيفة الترجمة(٢)، وتشجيع المترهِل والغثّ منها، دوراً في تسطيح الوعي المعرفي، وبذلك نكون قد أقصينا عاملاً مهماً من عوامل توسع المعرفة، كان بإمكانه أن يكشف عن حقائق علمية غائبة، وينمي من قدرة الحدس وسعة الأفق بما يجلبه من أفكار الآخر في حال استثمارها وتوطينها، لتصبح مندمجة مع مساعينا وثقافتنا بكل موضوعية، بعد إعمال العقل فيما نتثاقف به، وآية ذلك أن الترجمة ركن فاعل من أركان ازدهار المعرفة في الثقافة المحلية، ووجودها لا يفصلها عن العملية الإبداعية.

ويظل الحكم على مأزم المعرفة بوجه عام، والنقد الأدبي على وجه الخصوص قائماً ما لم نُعنَ بمراجعة المنظومة التعليمية من جهة، وبأحكام العلم القابل للإثبات والدحض من جهة ثانية، وقبلهما ببذرة الحس المعرفي حتى يجد بدايته في الوسط الواسع من المجتمع، وخلق حوافز تنمي من هذا الحس قدراته الموضوعية. النقد إذن رسالة إنسانية سامية، ومن شأنه أن يقدم منجزاته باتجاه الحاضر، طرحاً للرؤى، وتصويباً للمسار، وتقويماً للعلاقات والنشاطات، وإضاءة للعقل، وإنارة للطريق أمامه. قد يختلف الخطاب النقدي باختلاف الفلسفة السائدة، أو باختلاف الأيديولوجيات، أو باختلاف الأسس الإبستمولوجية (المعرفية) التي يعتمد عليها، إلا أنه في النهاية يعبر عن توجه حضاري، ولا بد له من الارتباط بسياق حضاري له قيمه الجمالية والروحية والثقافية والمعرفية. هذا السياق وحده هو ضابط العملية النقدية ذاتها، أو بالمعنى: إنه يأتي في السياق وليس منفصلاً عنه، ومن ثم عندما نتحدث عن أزمة النقد فإننا بالضرورة – وعلى نحو غير مباشر – نتحدث عن أزمة الحضارة نفسها(٣).

النقد الأدبي بين العقلانية الجسور والرطانة

لقد كان النقد الأدبي – منذ تأسيسه إلى وقت قريب – يتضمن أصولاً وقواعد نقدية تطبق على النص عند تقويمه، أو تفسيره، وهو إلى

جنب ذلك يجمع بين الذاتية والموضوعية في مقاربات النصوص من المنظور الإبداعي، بما يقتضي منه المساهمة في العملية الإبداعية، وعندئذ حاول أن يغير من أدواته النقدية التقويمية إلى أدوات كشفية، من قبيل تحديث طرائقه في سبيل الكشف عن مظاهر جمال النص شكلاً ومضموناً، وعلى الرغم من هذه المحاولة إلا أن ما توصل إليه لم يرق إلى مستوى العقلانية النقدية بالمقارنة مع حالته التي اتسم بها نقادنا القدامى.

ومن هذا الموقع يصبح النقد الأدبي في منظومتنا الفكرية موضع سؤال حول: أيهما أسبق، التحديث أم التأسيس؟ فإذا كان قدماؤنا أسسوا فكرهم المعرفي بوجه عام، وحسهم النقدي – في جميع المجالات – على وجه الخصوص، فذلك لأنهم عرفوا كيف يؤسسون بناء «الذات» التي تعتبر نواة لتعزيز الشخصية، هذه الذات العربية التي جمعت بين الذات الواقعية والذات المثالية بحسب رأي (ريموند كات) ((Raymond Cattle ٤))، الذي يعتبر أن الذات الواقعية هي ذات حقيقية أو فعلية تمثل مستوى الاقتدار، في حين أن الذات المثالية هي ذات تطلعية يؤمل منها أن تكون – أي تمثل – ما يطمح الفرد إلى أن يكون، أو يصبح عليه تباعاً.

وإذا كانت هذه الذات العربية في بنائها المعرفي قد أسست حضارة يعتد بها، فلأنها استطاعت أن تنمي خبراتها من خلال تفاعلها مع متطلبات طموحاتها في إمكانية بناء حضارة متميزة، لذلك أسس قدماؤنا شخصيتهم على إدراك المعرفة، سواء منها المكتسبة أو تلك التي جلبوها من الآخر، وبمقدار تأثرهم بالآخر كان تمكُّنهم من توطين ثقافته «المصدر» إلى ثقافتهم «الهدف»، وأعادوا صياغتها بما يتلاءم ومعطياتهم الثقافية، فكانت بصماتهم موقعة في عمق التأسيس المعرفي العربي الصرف، بغض النظر عن إفادتهم من محتويات تلك العلوم المستوردة.

إذا كان النقد الأدبي منهجاً تحليلياً، موضوعه النص، فإن استثماره في علاقته بالمجتمع وتأثيره في تكوين النظرة الإيجابية لتحديد مسار هوية هذا المجتمع وأهدافه، أمر مسلم به، لأن التحليل النقدي البنّاء يخلق منظومة فكرية تؤسس لبناء تصور ينوب عما هو سائد. ولكن، إذا كان الأمر كذلك، فما هي مشكلة النقد الأدبي في ساحتنا الثقافية والأدبية؟

ولموضوع التأثير المتبادل بين الثقافات في موروثنا المعرفي أكثر من مستوى، ولحقيقته أكثر من اتجاه، ولفائدته أكثر من مغزى (لا سبيل إلى الحديث عنه هنا حتى لا نخرج عن الموضوع)، غير أن الذي يعنينا في هذا السياق هو كيف استطاع نقادنا القدامى أن يؤسسوا نظريتهم النقدية في ضوء سبل حضارتهم المعطاءة، وفي جميع المجالات؟ فإذا انطلقنا من فكرة أن الحضارة كل متكامل كما مر بنا قبل قليل، فلن يعسر علينا فهم نواة الشخصية العربية في بنائها المعرفي وتكوين أفكارها العلمية والإنسانية على حدٍّ سواء، ولعل في ذلك ما يمكن أن نطلق عليه تزاوج الفكر مع الروح، وتداخل الوجدان مع الوعي، وإمكانية تجاوز الواقع الطبيعي طلبا للواقع الممكن، تماشيا مع ثقافة العصر آنذاك التي كانت تدعو إلى كيفية تملك الإنسان للعالم، وما كانت تدعو إليه إنسانية الإسلام، ضمن إطار وحدة عقيدته السمحة لمواقف الإنسانية، هذه الإنسانية التي تعد إحدى ركائز الإسلام الكبرى إلى يومنا هذا.

وإذا كان الأمر كذلك في مورثنا الفكري، والنقدي منه على وجه الخصوص، فكيف هو الوضع بالنسبة إلى راهن الفكر النقدي في ثقافتنا العربية؟

عندما نتفحص الأمر في راهن النقد العربي، من حيث مفاهيمه، وتصنيف اتجاهاته، وتطبيق إجراءاته النقدية، قلما نجد ما نستند إليه ليرشدنا إلى النبع النقدي العربي المعاصر، على اعتبار أن النقد الأدبي جزء من تجربة الواقع، والتساؤل عن مضامينه من خلال تحليل النص، والكشف عن خلفيات دواعيه الموضوعية والذاتية، فضلاً عن ذلك فإننا نجد صعوبة بالغة في معرفة هوية سؤال البحث المعرفي في الثقافة العربية.

إن الاشتغال على تأكيد الهوية النقدية العربية مُغيَّب من على وجه الساحة الفكرية، ولا نتورع والحال هذه أن نرجع سبب التغييب إلى فقدان كينونة الهوية العربية، والإغراق في كينونة التماهي مع الآخر، ومصادرة رأي الذات طواعية، حبا في الاندماج مع الآخر.

إن ما يمكن استخلاصه في ضوء هذا التصور، أنه كان بالإمكان الاستغناء عن تبعية الآخر في مقابل تأسيس هوية الذات، من شتى نواحي عناصر المكونات الحضارية، لو أن المبادرة – في اتخاذ القرار من ذوي الشأن في أوطاننا – أخذت مجراها الطبيعي في التفكير بالتساؤل حول ماهية الوجود

الحضاري وتغيرات الذات المتنامية. ولو نحن رجعنا إلى الوراء قليلاً، مقارنة ببعض الأمم في بداية القرن العشرين، والتي كانت في مستوى مكانة بعض الدول العربية – مصر تحديداً – فإننا نجد تلك الأمم قد ركزت على طلب الوجود الحق بالمعرفة، بينما طلب ذووننا هذا الوجود بالسعي إلى السلطة بشتى السبل، ومن هنا حُقَّ لنا أن نتساءل: لماذا لم يحقق العرب – وعلى رأسهم مصر في بداية النهضة – بالتصنيع ما حققته اليابان على سبيل المثال التي كانت أقل شأناً آنذاك من واقعنا العربي؟ ولماذا فشلت نهضتنا الفكرية، فيما نجحت في تركيا، أو غيرها من الدول التي مرت بمنزلقات جمة.

والحديث عن مكونات النهضة في أوطاننا العربية، يجرنا إلى الحديث عن التماهي مع الضياع، وفقدان توازن المسئولية؛ إذ أصبح كل فعل يرمي بثقله إلى أن يكون هو ذاته على الدوام، ومرميا في حضن تعاقب الأجيال، من دون إجابة عن تساؤلات هذا الفعل. وإذا كانت مؤسسة السلطة الراعية للمكون الحضاري عندنا لا تكترث بمجريات التحولات الكبرى التي تخدم مصالح مجتمعاتنا من خلال مؤسسات المجتمع المدني المترامية الأطراف، فما عسانا نقول عن منظوماتنا التعليمية، والفكرية، والثقافية، بوصفها جزءاً من مؤسسة السلطة الراعية، التي تتجاهل الحركة الفكرية ولا تتفاعل معها إلا من منظور الإهمال، والتلاشي، سواء أكان ذلك عن قصد أو عن غير قصد، أو بدافع الروح اللامسئولة. أضف إلى ذلك أن ثمة إشكالية أخرى لافتة للانتباه، تكمن في أن مطلب العقلانية الذي ننشده في الحركة النقدية – على غرار ما كان سابقاً – وكان من قبيل التحليل الموضوعي، أصبح اليوم متلاشياً بعد أن تجاوزته الأحداث، ولم يعد بمقدوره مسايرة ما يجري في الساحة الفكرية المستجدة، خاصة بعد انتشار تكنولوجيا المعلوماتية، التي تنشر ما يستجد بين لحظة وأخرى، حتى أصبح يبدو لنا أننا غير قادرين على مواجهة الفعل الإبداعي، وأن العقل التحليلي والعقلانية النقدية قد أصبحا في حكم الانهيار. وبذلك نتصور أن ما تمر به الساحة الفكرية، ومن ضمنها النقد الأدبي، هو تعبير عن العجز المطلق عن مواكبة التطور السريع للحركة الفكرية العالمية، وفشل مريب في مواكبة سيرورة ما يستجد من اكتشافات في ميادين المعرفة. ويتأكد لنا ذلك بما بات يعرفه الجميع؛ أن العقد الأخير من القرن العشرين يشهد نهاية حقبة هامة من تاريخ الإنسانية امتدت زهاء قرنين، كانت بحق حقبة الثورات والتحولات الكبرى، سواء على مستوى التوجهات الجديدة التي عرفتها المجتمعات البشرية، أو على مستوى صيرورة الفكر والمعارف والعلوم(٥). إن معضلة النقد العربي الحديث تكمن في أنه كان – خاصة قبيل نهاية القرن العشرين – إجراءً مستمدا من نظريات غربية، يحول النص إلى «شيء» بمعزل عن وجوده بوصفه كياناً مستقلاً في الثقافة المحلية، وهذا إجحاف في حق النظرية التي صيغت بناء على فرضيات واستنتاجات، مستمدة من واقع ما، هو غير الواقع الذي صُدِّرت إليه حتماً، ومن هذا المنظور تختلف أهداف النظرية بحسب موقع المصدر، وموقع الهدف، حيث تصبح النظرية في مثل هذه الحال بعيدة كلية عن تجارب واقع ثقافة الهدف، ولعل هذا ما أبعد استنتاج التجربة الذاتية لإبداعنا من كينونتها، بعد أن طليناها بتجارب النظرية التي طبقت على واقع غير واقعنا؛ الأمر الذي أوقع الحركة النقدية عندنا في حيز عدم التحقق، وعدم الموضوعية، وبالجملة تكون النظرية المستمدة من ثقافة الآخر، بمقوماتها الحرفية، معياراً للتزييف (Falsification) بحسب كارل بوبر K. Poper، مما يعني أن تكون النظرية العلمية قابلة للتكذيب.

وعلى الرغم من جهود رواد النقد العربي الحديث المثمرة، والمثمنة، والذين كانت بصماتهم التأسيسية للحركة النقدية نبرة معززة في ربط الصلة بين المعرفة النقدية والمتلقي، على نحو ما كان عليه المشروع النقدي لطه حسين، أو جماعة الديوان، وميخائيل نعيمة، على الرغم من ذلك إلا أن روابط التواصل مع هذا الجيل في رؤاه النقدية تلاشت، وبدأ النقد ينحسر في الجانب التنظيري، ويتراجع عن تعزيز هويته، وقِسْ على ذلك علاقتنا بالنقد العربي القديم، حيث بدأت الصلات التي تربطنا بالمرجعية النقدية العربية تنفصم عراها تدريجياً، وأصبح الناقد اليوم يتشدق بكل ما هو آتٍ من الآخر، ويتشبث بقشور النظريات التي أُضفى عليها طابع التجريد والعمومية؛ الأمر الذي جعلها غير ملائمة لبيئتنا، وبعيدة كل البعد عن مردودية التعاطي معها، ومنقطعة الصلة عن الوظيفة التي ارتبطت بها في ثقافتها الأصل، وهي وظيفة النشأة والتأسيس.

سؤال النقد العربي:

في حال إمعان النظر في متطلبات ثقافة الألفية الثالثة، وأمام ثقافة ما بعد الحداثة، وهواجس العولمة، يجدر بنا أن نطرح الأسئلة الآتية: كيف هو حال الحركة الفكرية عندنا؟ وهل هناك ممارسة تحليلية لما يجري في الساحة الفكرية العربية؟ وقبل ذلك: هل هناك فكر عربي يوجه الحركة النقدية؟ وما علاقة الفكر بالتحليل النقدي؟ وكيف أصبحت فكرة «البحث عن الحقيقة» في ضوء تساؤل

التحليل النقدي الجديد؟ وهل الإجابة اليقينية تطرح نفسها في ثقافة الرؤية النقدية المعاصرة؟ وهل هناك سؤال عن يقين القيم العليا في النص في ظل ثقافة ما بعد الحداثة؟ وماذا يطرح الفكر النقدي العربي من أسئلة تميز كينونة وجوده من غيره؟ وهل مفكرونا ونقادنا يجيبون عما يطرحه الغرب من أسئلة مستمدة من بيئتهم؟ وفي المجمل، هل يمكن استنباط مشروع نقدي من واعية الثقافة العربية الراهنة؟ وإذا كان ذلك كذلك، هل باستطاعته أن يجيب عن أسئلة حاجة طموحاتنا؟

إن سؤال الرؤية التحليلية – في جميع مجالات المعرفة – هو سؤالٌ، أولا وقبل كل شيء، عن الكينونة الحضارية الأصيلة، المنفتحة على باقي الحضارات، سؤال عن مدركات الواقع والرغبة في تجاوزه، سؤال عن الهوية القومية. وفي غياب هذا التصور لم يعد للفكر العربي رؤية يدرك بها ذاته إلا من خلال المرآة العاكسة للآخر، ومن هنا أصبح القارئ الذي يطلع على نص عربي، سرعان ما يربطه بصفة مباشرة، أو غير مباشرة، بنص أوروبي، أو لنقل بالأولى إنه لا يطلع عليه إلا بعد أن يربطه بنص أوروبي، وهكذا فهو لا يقرأ حي بن يقظان إلا ليقارنه بروبنسون كروزو، ولا يقرأ المتنبي إلا ليبحث فيه عن نيتشه، ولا رسالة الغفران إلا ليجد فيها الكوميديا الإلهية، ولا اللزوميات إلا بحثا عن شوبنهاور، ولا دلائل الإعجاز إلا بحثا عن سوسور، ولا المنقذ من الضلال إلا بحثا عن ديكارت، ولا تهافت الفلاسفة إلا بحثا عن هيوم، ولا المقدمة إلا بعين أ.كونت. «وويل للمؤلفين الذين لا نجد من يقابلهم عند الأوروبيين»(٦). وبالنظر إلى هذا الحد يكون الاتباع – لا الإبداع – هو مرجع الحركة النقدية في الثقافة العربية، لأن النقاد ينظرون إلى جاهزية الأطروحات النظرية على أنها شافية ، توفر لهم عناء البحث، مما يعني أنه لا دور لقيمة البحث في هذا المجال ما دام الأمر محسوماً لصالح الاستيراد، ومن دون إعمال النظر في مدى قيمة ما نستورده، وجدوى فاعليته، ومنفعة مردوده من عدمها.

يظل الحكم على مآزم المعرفة بوجه عام، والنقد الأدبي على وجه الخصوص قائماً، ما لم نُعنَ بمراجعة المنظومة التعليمية من جهة، وبأحكام العلم القابل للإثبات والدحض من جهة ثانية، وقبلهما ببذرة الحس المعرفي، حتى يجد بدايته في الوسط الواسع من المجتمع، وخلق حوافز تنمي من هذا الحس قدراته الموضوعية.

ولقد سعى سؤال الفكر النقدي العربي الحديث بكل جهده إلى تلقي إجابةِ سؤالِ الآخر، كما بذل وقتاً واسعاً في كيفية تمكنه من نقل هذه الإجابة إلى بيئتنا المختلفة عن بيئة سؤال الفكر الآخر، الأمر الذي أبعد وجودنا عن إمكانية مساهمتنا في تحقيق نسبة – ولو ضئيلة على الأقل – من النوع الإبستيمولوجي للمشروع الحضاري الإنساني، ولعل كل ما استطاع النقد العربي تحقيقه، هو محاولة تخطي «حاجز الترائي» في علاقة الذات بالآخر، القائمة على ازدواجية: التخلف/التقدم، والأصالة والمعاصرة، وهو لم يدخل عتبة الحداثة بعد في زمان الحداثة – البَعْدِية.. وقد أدى وقوعه ضمن المزدوجات إلى تشكلِ خطاب «فكروي» إيديولوجي، مارس في خلالها فعل الترائي بين صفوة الذات والآخر [الترائي: عملية فيزيائية ضوئية، تقوم على الانعكاس المتبادل، مرآة ترى نفسها في مرآة أخرى]. هل يمكن للسؤال العربي أن يخترق حاجز الترائي؟ إن المثاقفة في نظر مطاع صفدي هي الحل للخروج من لعبة الترائي والمشاكلة، ولكن ذلك يشترط عودة إلى الفلسفة، إلى اللامفكر فيه، إلى سؤال الاختلاف والكينونة، وبرأيه لا يمكن لهذا السؤال أن يجد نقطة البدء إلا عندما يمتلك السؤال الفلسفي للفلسفة. وعند ذلك تفارقه غربته، ولا تحاصره خصوصيته، بل يجد خصوصيته في شمولية تحوله الفلسفي(٧)، من الاتباعية إلى الإبداعية وانتصار العقل التنويري على العقل النقلي، وذلك لتعزيز مبدأ الذاتية في مجمل علاقة الناقد بسبل التحرر، وصوغ عقلانية متماشية مع متطلبات العصر. وفي غياب هذا الحس الذاتي يصعب وضع تصور نقدي ذاتي يمتلك مقومات الهوية الثقافية العربية، ويفيد من المفاهيم الحديثة بحسب حاجاتنا وطموحاتنا من دون الارتماء في نظريات الآخر عبر منهجية أملتها عليه بيئته، وإذا كنا ممن يدعم فكرة الاستقلالية الفكرية التي يتبناها العقل التنويري، فهذا لا يعني أننا ندعو إلى «ترك الحبل على الغارب» أو إلى الانقطاع الكلي عن الآخر، وإنما مطلب التوفيقية، والمثاقفة، هو مطلب تطور الحضارات.

وما دمنا، حتى الآن، ننقسم حول كيفية التبعية، وحجمها، ونوعها، ، ومن دون أن نتساءل عن ضرورتها، أو ضررها، ومن دون أن نتساءل عن ذواتنا المقصِّرة، أو المغيّبة، فكيف إذن يقوم السؤال حول أزمة النقد؟ بل كيف نُسْأل عن رأينا فيه؟! السؤال يجب أن يتجه نحو ذواتنا المضَّيعة أولا، ونحو أزمتنا

الحضارية وكيف نجتازها.. ساعتها لن نجد مبررًا للسؤال(٨).

ولعل النقد الاتباعي يشكل تركيبة إثنية قائمة على «حضور»، و«مثول» وسط كائنين: كائن المرآة العاكسة للذات، وكائن الآخر. وفيما يكون كائن الآخر هو المصدر، بوصفه يمتلك سطوة سبل التنظير بتقديم مشروع بديل للسائد، ويبحث في ماهية الأشياء وعللها، يرتبط كائن المرآة العاكسة ـ كائن الذات ـ بالإمكانات والنتائج التي حققها الآخر، ومن ثم تكون الحقائق المتوصل إليها مزيفة نظراً إلى تبعية تصورات الآخر. وفي ظل سيادة مفاهيم التبعية هذه وما تستتبعه من انجراف نحو الاستيراد اللاواعي لكل منتج غربي فكري أو غير فكري، ومن دون ترو لما يستوجبه أمر الاستيراد من دراسة الاحتياجات الحقيقية للمجتمعات الشرقية، سواء الروحية، أو الفكرية، أو الجمالية، أو غيرها، ينجرف النقد في التنظير بعيدًا عن المنتج (بفتح التاء) الإبداعي، معتمدًا على أسس ابستمولوجية وفلسفية وحضارية لم تكن تخص الواقع العربي المأزوم في شيء، ولم تكن تشكل بالنسبة إليه قيمة، بل كان – بفعل تخلفه، أو بفعل ظروفه السياسية والتاريخية – منفصلاً عنها، ظل هذا الخطاب يؤذن في «مالطة» طويلاً، وهو الصادر من حفنة ممن يسمون في عالمنا العربي بالنخبة.. النخبة التي لم ينتخبها أحد، وكان من الطبيعي أن تكون هذه النخبة المثقفة تحت مظلة الرسمية، تابعة لأنظمة شمولية تدين بالولاء للغربي وتعتمد عليه – هي الأخرى – في بقائها، فيما ظلت ثقافة الشعوب العربية مستجهلة، وما زالت، وفيما سارت النُّخب العربية تُنَظِّر لحكوماتها بضرورة الاستمرار في وأد وتجاهل ثقافة الشعوب، وكان طبيعياً أن تنشأ المركزيات الثقافية شأن المركزيات السياسية، وكان طبيعياً أن تنفصل تلك المركزيات برطاناتها، وتغرُّبها عن مطالب واحتياجات الشعوب العربية وثقافاتها الحقيقية، هل لنا أن ننظر إلى كل أزمات الواقع الآن لنتأكد أنها إفراز طبيعي لتبعيتنا لآخر كان يوظف النُّخَب فينا، لتحقيق أغراضه فينا؟.. وهل لنا أن نتساءل: إلامَ يقودنا هذا الطريق؟!(٩).

والناقد العربي بمقتضى هذه النظرة، المحدودة، ذو طبيعة تبعية، كونه ظل أسير النظريات المستوردة، وأصبح يلح على مناقشة الشكليات على حساب القضايا الشائكة التي تخص مستقبل أمتنا، كما أصبح الحوار الفكري السائد قاصراً وعاجزاً عن تحقيق المأمول والانفتاح على الإبداع، وتحول الفهم الإبداعي من وظيفته التواصلية الاحتمالية، إلى وظيفة الفهم للبحث عن إجابة مقنعة، من منظور مطابقة الإبداع للواقع، وإذا كان هذا الأمر مقنعاً إلى حد ما فيما سبق، فإن ثقافة الألفية الثالثة تتجاوز هذا المعطى، كونها تتبنى تصورات المأمول الذي تدفع به النماذج المعرفية الجديدة كقضايا شرطية لتحقيق تواصل مستوى الوعي المعرفي بين الأمم، هذا الوعي الذي من شأنه أن يؤكد دور الذات في خلق العوالم الممكنة بغرض تجاوز الراهن المحدد سلفاً.

وإذا كانت نظرية النقد الأدبي – فيما سبق – قد ركزت على تحليل مضمون النص بما يقتضيه فهم جمالياته، فإن النظرية النقدية الجديدة تركز على الإمكان الافتراضي الذي بوسعه أن يتجاوز مراوحة مكانه، وأن يحدد مسار الرغبة في التجديد بحسب مقتضى الحال. وبقدر التفكير في ما يمكن تحقيقه من النص يكون بقدر إدراك خلق عوالم ممكنة على أنها ناصية نتاج التصور المعرفي، والمبدأ الذي تتبلور فيه جميع معارفنا المستجدة.

والناقد في هذه الحال عندما يحلل فهو يمارس وجوده في النص ليضفي عليه تجربته التي يضع فيها النص دائماً أمام احتمالات جديدة، يتصورها مثلما يريد أن يتصورها، وليس كما هي عليه بالتفكير النمطي، لأنه من غير المعقول أن نتصور فكراً نقدياً، على وجه التحديد، قائما على جاهزية الحكم الثابت، أو على مكونات العقل النقلي، والاعتماد على مبادئ المرجعيات من دون تصورات لمستجدات عصره، كما أنه من غير المعقول أن نكون عالة على مآزق الفكر الغربي، ونظل عالقين في سياجها الحديدي وشبابيكها الضيقة. وينطبق هذا على ما أكده ابن خلدون من أن «المغلوب مولع بتقليد الغالب».

لقد بات من المفيد لنا أن نغير من نمط تفكيرنا، خاصة ونحن نعيش ميلاد عصر جديد مجيّر بصبغة العولمة، حيث العلاقات متشابكة، والمعارف متداخلة، والنتائج غير متوقعة بفعل تكنولوجيا المعلومات، وغزو الصورة يكتسح عقول البشرية بسيل «الميديا» Media وسائل الإعلام والاتصال الجديدة – كما لو أنها أسطورة معاصرة – بعد أن وحدت الكون في قرية تجمع الأمم برمتها في محور انبثاق عالم جديد هو عالم «صدمة المستقبل»، هذه الصدمة التي ستواجه ردود فعل متباينة في جميع ميادين المكونات الحضارية التي قلبت الموازين حيث استبدلت ظاهرة الدراسات الثقافية بخصوصية تفرد الأجناس المعرفية، وباتت هذه المعارف – التي كانت تعبر عن معنى الوجود، والبحث في حقيقة الكون ـ مرآة لعالم الصورة، وأصبح

النقد الثقافي مصطلحاً جديداً لمنظومة ثقافية تتميز بمركزية الثقافة المعولمة (globalized) وعالميتها (global)، وبديلاً عن الدراسات النقدية المتخصصة في شتى المعارف.

التيه النقدي واتساع مدى النقد الثقافي

تجمع المفاهيم والنظريات على أن عملية تحديث التنمية في جميع المجالات مرهونة بالتمسك بالمعارف لدى المجتمعات التي تسعى إلى مواكبة مستجدات العصر. وإلى فترة قريبة كان النقد التحليلي على رأس ما ترنو إليه هذه المعارف وترغب في تجديده، ولعل كل ما كان يقاس من تطور معرفي يأخذ النقد التحليلي على عاتقه جزءا من المساهمة في هذا التطور، ويسهم في نشر رؤى تبحث في مخرجات جديدة للتنمية وأساليب الإنتاج المعرفي المثمر؛ لأن الغرض من المعرفة بوجه عام هو ارتباطها بالمنفعة الملموسة لصالح المجتمع.

صحيح أن المعارف – اليوم – تتجدد بسرعة مذهلة بما يتماشى مع المطلق، وصحيح أيضاً أن توالد المصطلحات والمفاهيم بدأ يتكاثر تكاثر الفطريات الطفيلية على جوهر الحقائق، واللاجدوى من نتائجها، من مثل نهاية التاريخ، وموت المؤلف، ونهاية البنيوية، ونهاية الحداثة، وما بعدها، وعصر الصورة، وجيل صدمة المستقبل، إلخ... حتى أصبحت فوضى الابتكارات الاصطلاحية ترفاً يتعالى من خلالها النقاد والمنظرون – على الأقل في مجتمعاتنا العربية – وينظرون بها إلى واقعنا من دون جدوى، غير التغرّب، واستيراد وعي الآخر، وإقحامها في تربة غير صالحة لزرعها.

ومع بزوغ الألفية الثالثة، تطل علينا أجناس معرفية جديدة، تنهل من روافد معرفية شتى، حيث أصبح سؤال المعرفة اليوم، هو غير سؤال المعرفة من ذي قبل، فإذا كان السؤال في السابق يُعنى بالبحث عن الإضاءة المعرفية الداعية إلى البحث عن الشيء ومحتواه، فإن سؤال الثقافة اليوم يعنى بالتشتت الذهني، والقضاء على هيمنة المركز الذي بات عقيما في نظر «الدراسات الثقافية»، مما جعله يطرح بديلاً واضحاً وشاملاً، ونابعاً من مسايرة الوعي الثقافي الذي تكرسه أفكار ما بعد الحداثة، والعولمة وما بعدها، كما أصبح سؤال المعرفة اليوم يطرح أفكاراً جديدة مخالفة للأفكار السابقة، ويهتم «بلامركزية الثقافة» في مقابل نشر «شمولية الثقافية» و«تلاشي الهويات القومية» التي أصبحت في حكم التشيؤ، والانقراض، والتنميط، وتحت سقف الانصياع لمبادئ العولمة التي تسعى إلى مطابقة الثقافة مع مشروع نظام العولمة، وما بعدها، في احتواء ثقافة الشعوب، وجعلها في سلة واحدة، ضمن سياق المشروع الثقافي الذي يتجدد بفعل متغيرات الكون ومستجداته.

وإذا كان التواصل مع مستجدات العصر، أساسه التثاقف المبني على دعامتي التأثر والتأثير بين ثقافة الشعوب، فإن شرط المشروع المعرفي، المستمد أساساً من ترسانة تكنولوجيا الوسائط المعلوماتية، يتطلب تفعيل الحراك الثقافي بما تستوجبه السيرورة المعرفية المتنامية، والقائمة على التجديد المتواصل. وعلى ما في هذه الدعوة من إيجابيات بوصفها تضع الوعي الثقافي في سنن التطور الابستيمولوجي، ففيها مقابل ذلك من السلبيات كونها تكرس المطلق العائم، وتروض المعرفة لتصبح منقادة، ومنساقة وراء افتقار النظام المنهجي، وتضع الوعي في مقام الشتات.

إن الانفتاح على المستجد الحاصل، والتبدل الجديد لنشاط المعرفة، ولد مشروعاً تحليلياً لدراسة إنتاج الأجناس المعرفية في دلالاتها الثقافية، وجعل من المعارف، برمتها، صيغة من صيغ الممارسات الثقافية؛ أي ضمن سياق الممارسات الدالة ثقافيا «وهو الأمر الذي يجعل الدراسات الثقافية اليوم تختلف بشدة عن المجالات البحثية التقليدية... ولا يعتبر افتقار الدراسات الثقافية إلى مجال بحثي واضح ومحدود مبعث دهشة؛ فنقطة انطلاقها رَحْبَة، وواسعة جداً. كما أنها تستخدم جميع المفاهيم الغامضة التي تتضمنها الثقافة بوصفها شاملة لكافة الممارسات ودراستها»(١٠).

إن الحاصل من تنظير للدراسات الثقافية - إلى يومنا هذا - قائم على الحاجة إلى تعديل المنظومة المعرفية، وإلغاء صفة الخصوصية التي تتميز بها كل معرفة، وتفكيك وظيفة فردية العلوم التي كانت تأخذ طابع التخصص. ولعل هذا ما يشبه، إلى حد ما، فكرة «التشتيت» (dissemination)(١١) التي أشار إليها جاك دريدا. وبالنظر إلى وظيفة الدراسات الثقافية، وحال ظاهرة التشتيت هذه، تعذر على النقاد الثقافيين أن يضعوا تعريفاً وافياً للدراسات الثقافية بعد أن تحولت إلى جنس معرفي شامل يحتوي باقي الأجناس الأخرى، ويلتهم محتوياتها، ويستوفي ما فيها من رؤى ثقافية، و«نظراً لاتساع مفهوم الثقافة وانفتاحه على كل شيء تقريباً، فإن حقل الدراسات الثقافية/ النقد الثقافي، يؤدي وظيفته من خلال الاستعارة، من مختلف فروع المعرفة، مثل: علم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، وعلم النفس،

واللغويات، واللسانيات، والنقد الأدبي، ونظرية الفن، والفلسفة، والعلوم السياسية، وعلوم الاتصال، وغيرها. ذلك أن الدراسات الثقافية ليست نظاما، وإنما هي مصطلح تجميعي لمحاولات عقلية مستمرة ومختلفة، تنصب على مسائل عديدة، وتتألف من أوضاع سياسية وأطر نظرية مختلفة ومتعددة»(١٢)، يجمعها مصطلح الدراسات الثقافية ومن بعده المصطلح المتساوق معها «النقد الثقافي» الذي يفرز النصوص من حيث منظور السياق الثقافي الإيديولوجي/الاجتماعي، وما يتبع ذلك من مؤثرات خارجية أخرى كالمؤثر السياسي، والاقتصادي، والفكري، غير مبالٍ بالمنظور الجمالي الذي كان حارسه النقد الأدبي بتحليلاته الإجرائية لكشف أنظمته القائمة على النسق الفني ضمن مؤسسة الدراسات الأدبية التي لم تعد قادرة على احتواء مستجدات العصر من معارف، تحاكي متطلبات المتغيرات الجديدة التي أصبح مشروعها بديلا للنقد الأدبي والدراسات الأدبية. «ونحن في النقد الثقافي لم نعد معنيين بما هو في الوعي اللغوي، وإنما نحن معنيون بالمضمرات النسقية، وبالجملة الثقافية، التي هي المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية، بحيث نميز تمييزاً جوهرياً بين هذه الأنواع، من حيث إن الجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية، ويتطلب منا بالتالي نموذجاً منهجيا يتوافق مع شروط هذا التشكل، ويكون قادرا على التعرف عليها ونقدها»(١٣)، كما يتطلب منا وعياً ثقافياً بليغاً يستمد طاقته من تنوع المعارف، وتشكل عناصرها، واستنباط الفاعلية الثقافية من داخل النص المقروء. وإلى جانب هذا هناك الرصيد الثقافي للقارئ الذي يعد مطلباً أساساً، يتقاطع مع الرصيد الذوقي، كونه وسيطاً بين المعارف. ولعل هذا ما قد يعزز من دور الناقد الثقافي في اطلاعه الواسع على ما يجري في السائد الثقافي المنزاح عن المألوف، وهو ما أشار إليه فريدريك جيمسون(١٤) حين تحدث عن «الوعي المرتبط بالوضع» أو [الأليغورة] Allegory الداعية إلى «التكلم على نحو آخر»، وكأن الأمر يتعلق – في نظر هذه المقولة التي تليق بالدراسات الثقافية ومنها النقد الثقافي ـ بتبعية المعرفة للوعي، في حين يفترض أن العكس هو الصحيح.

وبذلك يكون النقد الثقافي قد كسر كل المنهجيات التي سادت عصوراً، وكأن ذلك – في نظر بعض الباحثين – يعطينا يقينا أننا نعيش حالة لذة المنفى، أو ما يمكن أن نطلق عليه «الصعود نحو الأسفل» أو ما عبر عنه جان فرانسوا ليوتار (١٥) في أثناء تطرقه إلى «ما بعد الحداثة» على أنها حركة تقبل بمفهوم «كله ماشي»، أو على حد تعبير جوليا كريستيفا «كيف يمكن للمرء أن يتفادى الغرق في مستنقع الفهم الشائع، إن لم يكن بأن يغدو غريبا عن بلاده، ولغته، وجنسه، وهويته»(١٦)، وهي بذلك تشير إلى أن الوضع السائد بكل أنساقه تابع للوعي المعرفي، ولعل هذا ما يجرنا إلى تساؤل جوهري: هل يمكن أن يصبح الحدث اليومي موضوع الفن بثقافة الحديث اليومي؟ مثلا. ثم، كيف لنا أن نصوغ خطابنا الثقافي الذي يتوسط بين الأصالة والمعاصرة، بين شيب الماضي، وشباب المستقبل، وبين اللغة القومية والنزعة الفردية، وبين محاولة تأكيد الهوية، وارتمائها في أحضان الآخر. أمام هذه الحالة التي أوصلت المجتمعات الحديثة إلى « فقدان المركزية Decentring» وعدم الاقتداء بالنموذج، يتبادر إلينا أننا نعيش على مفترق طريقي الوجود والعدم، أو حالة الغيبة ونسيان الحضور، خاصة في هذه الحقبة المفعمة بالتحولات الرهيبة «حيث ترسم الدوائر الغربية خارطة العالم على ضوء مقولة تطابق بين الفكرة الكلية و«دولة العناية» العالمية، فتسعى إلى مطابقة الكون مع مشروعها الكوني. في هذه الحقبة التي تصنف الدوائر الثقافية الغربية فيها الشعوب إلى «تاريخية» ودون تاريخية، وتحكم علينا باللاتاريخية»(١٧)، وتزرع فينا دوافع التشتت غير المتناهي الذي يقودنا إلى خلق بنيات مفتوحة على مصاريع الحياة، وغير متصل بعضها ببعض، ولا محدودية لها، وأكثر ما يغلب عليها طابع الارتجالية من خلال النظرة الراديكالية إلى «عدم الاستمرار في الشيء»، والإفراط في التغيير الذي غالبا ما يكون من أجل التغيير ليس إلا.

عندما نتفحص الأمر في راهن النقد العربي، من حيث مفاهيمه، وتصنيف اتجاهاته، وتطبيق إجراءاته النقدية، قلما نجد ما نستند إليه ليرشدنا إلى النبع النقدي العربي المعاصر، على اعتبار أن النقد الأدبي جزء من تجربة الواقع، والتساؤل عن مضامينه من خلال تحليل النص، والكشف عن خلفيات دواعيه الموضوعية والذاتية. فضلاً عن ذلك فإننا نجد صعوبة بالغة في معرفة هوية سؤال البحث المعرفي في الثقافة العربية.

تتناول مساعي النقد الثقافي أبواب التحول من البحث عن الحقيقة الغائبة في النص، إلى

البحث في كيفية إعادة بنائها، لتصبح «معنى ما» بما يتلائم مع ثقافة المشهد، وبلورة صيغ تصوره بتعدد القراءات الذوقية، ثم رسا الأمر بهذه المساعي إلى وازع النسق الثقافي في جميع أشكاله من دون إقصاء ما يجري في الحياة اليومية من سلوكيات، خاصة منها المضمرة، «وكلما رأينا مُنتَجاً ثقافياً، أو نصا يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع، فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر، الذي لا بد من كشفه والتحرك نحو البحث عنه. وقد يكون ذلك في الأغاني، أو في الأزياء، أو الحكايات، والأمثال، مثلما هو في الأشعار، والإشاعات، والنكت. كل هذه وسائل وحيل بلاغية/جمالية، تعتمد المجاز والتورية، وينطوي تحتها نسق ثقافي ثاوٍ في المضمر، ونحن نستقبله لتوافقه السري، وتواطئه مع نسق قديم منغرس فينا، وهو ليس شيئا طارئا وإنما جرثومة قديمة تنشط إذا ما وجدت الطقس الملائم»(١٨).

من هذا المنظور تتبدى المعرفة في حكم النقد الثقافي على أنها مقوم ثقافي تستمد منابعها من البنيات الأساسية المكونة للمجتمعات، خاصة منها المضمرة، أو غير المتصلة بالأحداث الرسمية، ومن كل ما يناقض السائد في العلوم والمعارف، وجوهرها، وغالبا ما تظهر بشكل عفوي لتصبح خطابا يستنطق المسكوت عنه من الوعي الثقافي في النصوص، وهنا تكمن جسارة النقد الثقافي في عنصر التحدي، تحدي طرق المسكوت عنه، وليصبح الناقد الثقافي في هذه الحالة كحاطب ليل في براري شتات الثقافة، وتنوعها.

وإذا كانت دعوة معالم الدراسات الثقافية، والنقد الثقافي على وجه الخصوص، تركز على تجاوز الثابت عبر سلسلة من المتواليات من المعارف والثقافات في صلتها بتطور الحياة، فإن المبرر لهذه الدعوة هو الرغبة في تحول الفكر من البحث عن الحقيقة إلى البحث عن معنى، أو من المدلول إلى الدال، حيث منجزات تثير العقل والنظر معاً في شكل «المشهد المبهر»، والاهتمام «بثقافة الصورة»، حيث باتت ثقافة الألفية الثالثة تكرس نموذجا نمطيا في ثقافة الشعوب، ولم تعد تميز بين الوعي المعرفي فيما إذا كان علماً أو معلومةً، وهذا ما جعل ديك هيبدايج(١٩) يقول: إن صرخة الدال SIGNIFIER المجنون، تجتذبنا، في تحديد معارفنا والتي أصبح يغلب عليها طابع التشعب والتشتت، نساق فيها من مكان إلى مكان عبر سلسلة من السطوح العاكسة كالمرايا المتقابلة.

الهوامش:

(١)- ينظر: عبد الجواد خفاجي: النقد بين خطاب النخبة وأزمة الحضارة العربية، الرابط: http://www.jeeran.com

(٢)- كما جاء في تقرير الأمم المتحدة السنوي لعام ٢٠٠٢ في أثناء تعرضه لعوامل التنمية البشرية في العالم العربي، ما مضمونه: أن إسبانيا يفوق ما يترجم في ثقافتها في السنة الواحدة مقدار ما يترجمه العالم العربي مجتمعاً منذ عصر الخليفة المأمون إلى الآن (٨١٣-٢٠٠١) أي على مدى ثلاثة عشر قرناً! وأننا نترجم سنوياً خُمس ما تُترجمه اليونان!، ينظر ، شاكر النابلسي: أزمة النقد العربي المعاصر وأسبابها، الرابط: http://www.kwtanweer.com/articles/readarticle.php?articleID=٧٣

(٣)- عبد الجواد خفاجي: النقد بين خطاب النخبة وأزمة الحضارة العربية، الرابط: http://www.jeeran.com

(٤)- محمد عوض الترتوري: الكفاءة الاجتماعية الرابط، http://www.diwanalarab.com/

(٥)- ينظر: عبد الرزاق الدواي عن ملامح الفكر الفلسفي في مطالع القرن ٢١، الرابط: http://www.philomaroc.com

(٦)- عبد السلام بنعبد العالي: في مرآة الآخر: مجلة فكر ونقد، ع ٥١،

(٧)- ينظر : مطاع صفدي: نقد العقل العربي، مركز الإنماء القومي، بيروت ١٩٩٠. وينظر أيضاً : جميل قاسم مقدمة في نقد الفكر العربي من الماهية إلى الوجود، دار ومكتبة الهلال بيروت، ط ١، ١٩٩٦، ص: ١٧٢ وما بعدها.

(٨)- ينظر: عبد الجواد خفاجي: النقد بين خطاب النخبة وأزمة الحضارة العربية، الرابط، http://www.jeeran.com

(٩)- ينظر: عبد الجواد خفاجي: النقد بين خطاب النخبة وأزمة الحضارة العربية، الرابط: http://www.jeeran.com

(١٠)- زيودين ساردرا وبودين فان لون: الدراسات الثقافية، ترجمة: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٣، ص: ١٠.

(١١)- يعد مصطلح التشتيت dissemination من المصطلحات التي يستخدمها دريدا وهو مشتق من الفعل DISSEMINAT للدلالة على تبعثر البذور ونثرها، وفي معناها الدلالي على تناثر معنى

النص، حيث يصعب الإمساك بمعنى ما، يحمل دلالة أحادية التصور، كما أن «التشتيت» عند دريدا لا يدل على «البعثرة» بمعناها السلبي البسيط، بل يدل على تشتيت مضْطَلَع به، وعلى إنفاق، أو تبذير فعال، ونثر للعلامات والنصوص، كما تنتشر البذور، لا من أجل الضياع المحض، بل ليطلع منها بذر آخر على غير ما يتوقع.

ينظر، هومي. ك. بابا: موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المركز الثقافي العربي ط١، ٢٠٠٦، ص: ٢٤٨.

(١٢)– حفناوي بعلي: مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم – ناشرون، ط١، ٢٠٠٧، ص: ١٩.

(١٣)– المرجع السابق، ص ٥٠.

(١٤) - F.Jameson,Thrid Word literature in the era of multinationl capitalism socil text (Fall 1986)P. 69 and passim

(١٥)– في كتابه: La condition (1979) postmodern - Rapport sur le savoir

(١٦) - J.Kristeva.« A newtype of intellectual: the dissident» ,in T.Moi (ed.) the Kristeva Reader (Oxford: Blackwell,1986) P145

(١٧)– جميل قاسم: مقدمة في نقد الفكر العربي، من الماهية إلى الوجود، دار ومكتبة الهلال بيروت، ط ١، ١٩٩٦، ص: ٥ وما بعدها.

(١٨)– حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص: ٥١.

(١٩) - Dick Hebdige: Hiding in the Light: On Images and things (London and New York, 1988, P195.

إعلان هام لكتّاب مجلة الرافد

تتمنى إدارة المجلة من الإخوة الكتّاب أن يبادروا بإرسال كافة بيانات الهواتف والعناوين، إضافة إلى المعلومات البنكية، وفقاً للنموذج المرفق، لتسهيل إرسال المكافآت الخاصة بهم.

حكومة الشارقة - Government of Sharjah
دائرة المالية المركزية - Finance Department

REQUEST FOR FUNDS TRANSFER FORM

REMITTANCE DETAILS	
Remittance Currency	☐ AED ☐ USD ☐ EUR ☐ GBP ☐ OTHERS ____
Amount in Figure	
Amount in Words	
BENEFICIARY DETAILS (IN BLOCK LETTERS)	
Beneficiary Name	
Beneficiary Address	
Beneficiary Account No.	
BENEFICIARY BANK DETAILS	
Bank Name	
Bank Address	
Branch	
City	
Country	
IBAN No.	
SWIFT/BIC Code	SORT Code
Routing No. (ABA)	BSB No.
Payment Details	
INTERMEDIARY BANK INFORMATION	
Bank Name	
Bank Address	
SWIFT/BIC Code	
Bank Instructions	
INFORMATION MUST INCLUDE FOR TRANSFERS TO FOLLOWING COUNTRIES	
Australia	: BSB No
Euro-Zone (Europe) √	: IBAN No.
UK under GBP Payments	: Sort Code
Germany	: BLZ
USA	: Routing No.
India	: IFSC Code
South Africa	: ZA Code
Canada	: Beneficiary Information (eg. Address, phone etc)

Authorized Signatory

الفنون .. وجه الشـارقة المـتجـدد

حـوار مع الأستاذ هشام المظلوم

نورة شاهين

تعمل إدارة الفنون وفقاً لتوجيهات حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة الذي يولي الفنون جل رعايته واهتمامه، ولذا تنطلق إدارة الفنون من توجه ثابت تسعى من خلاله إلى أن تظل إمارة الشارقة من أهم المراكز الثقافية في منطقة الخليج والوطن العربي، وبالتالي استمرارية قوة الدفع التي تأتي من التحدي المتمثل بالتدرج نحو نجاح الشارقة في القيام بدورها الثقافي والفني والإبداعي، ولذا تعمل إدارة الفنون وفق إستراتيجية تهدف إلى تطوير الذائقة البصرية من خلال المعارض الفردية والجماعية المحلية والدولية، وتطوير الذائقة الفكرية عبر الندوات التخصصية والمطبوعات والإصدارات، والذائقة الحِرفية من خلال الورش والمراسم إضافة إلى عنايتها بتثقيف المجتمع ثقافة فنية راقية والعمل على اكتشاف المواهب الجديدة ودعمها بالاعتماد على كَوادر تَخَصصيةٍ مُؤهلةٍ تعمل في مَرافق فَنيةٍ مُعدةٍ ومُجهزةٍ لاحتضان واستضافة الفعاليات الكُبرى لأبرزِ فَناني العرب والعالم ومُنظريّ الفنِ يتصدرُها بينالي الشارقة ومُلتقى الشارقةِ لفنِ الخطِ العربيّ ومهرجانُ الفنونِ الإسلاميةِ، إضافةً إلى الندواتِ الفكريةِ والمعارضِ والورشِ التخصصيةِ المحليةِ والعربيةِ والدوليةِ.



هلا قدمت لنا رؤية مختصرة عن تراتب الفعاليات التشكيلية خلال العقدين السابقين؟

– تتعلق واجبات ومهام إدارة الفنون بإقامة المعارض الفردية والجماعية، وتنفيذ البرامج التعليمية في مختلف أفرع الفنون وبخاصة فن الرسم والتلوين والجرافيك والخزف والنحت والخط العربي والزخرفة، أيضاً إقامة المعارض والملتقيات الفنية الدولية داخل الدولة وخارجها، وإقامة ورش الفن التفاعلية للمتخصصين والمعنيين، تنظيم مسابقات للفن التشكيلي والبحث النقدي التشكيلي، و نشر الوعي الفني للرقي بالذائقة الجمالية لدى عموم شرائح المجتمع وفئاته من الأطفال والشباب والشيوخ، كذلك تبادل الثقافات الفنية بين مختلف المجتمعات العربية والأجنبية، وإعداد ونشر البحوث المعنية بالفنون البصرية، و الأفلام الوثائقية حول الفنون، أيضاً يتم تكريم المبدعين المتميزين في مجال الفنون من أبناء الدولة ومن كافة بلدان العالم، واستقطاب المشاريع الفنية المتميزة وتشجيعها، وإقامة الدورات التعليمية التخصصية بإشراف أساتذة وفنانين متميزين.

تطور الحركة التشكيلية في الشارقة أفضى بالضرورة إلى تقاطعات دلالية وأسلوبية مع الدوائر التالية: فنون الخصوصية العربية والإسلامية، فنون البيئة المحلية، فنون الحداثة، يرجى اختصار هذه التقاطعات الدلالية وأثرها في النشاط الفني بالشارقة؟

– بطبيعة الحال تتشعب الأفرع الفنية والأساليب والأنماط لتشمل الفنون المحلية والأصيلة والتأسيسية وفنون الحضارات الكبرى ومنها الحضارة الإسلامية وكذلك فنون الحداثة والفنون المعاصرة بكل ما تطرحه من مفاهيم ورؤى مبتكرة عبر وسائط وتقنيات أغلبها رقمي، ولذا سعت الإدارة في عملها لاحترام كافة التوجهات الفنية واختيار ما يتناسب منها مع ثقافة المجتمع ومن ثم العمل على طرحه من خلال المعارض والورش والعروض المرئية والمهرجانات التي تهدف لتعزيز الثقافة الفنية والتعريف بالموروث المحلي والتواصل في ذات الوقت مع فنون العالم.

ما هي أبرز الفعاليات الدولية التي نظمتها إدارة الفنون مؤخراً؟

– نظمت الإدارة مؤخراً العديد من الفعاليات الفنية الكبرى التي أقيمت بدعم ورعاية حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى للاتحاد حاكم الشارقة والتي استقطبت فنانين وباحثين من مختلف الدول العربية والأجنبية، ومن أهم هذه الفعاليات ملتقى الشارقة لفن الخط العربي في دورته الرابعة ٢٠١٠، وهي الدورة التي شهدت تنوعاً كبيراً في الأعمال المشاركة المعبرة عن معظم الاتجاهات الفنية التي ترتبط باستخدام واستلهام الحروف العربية ـ وما عداها من حروف وأبجديات شعوب أخرى غير عربية– ضمن مشروعات فنية تراوح وجودها بين الأصالة والمعاصرة، وقد تضمنت هذه الدورة مجموعة من المعارض الجماعية والفردية



من أهمها المعرض العام، معرض شبكة المبدعين، ومعارض فردية لكل من «مثنى العبيدي، محمد بستان، علي حسن، كاثرينا بيبر، سلطان المقطري». وأيضا معرض «الحرف والكتاب «للفنانين» تاج السر حسن، جمال عبد الرحيم، ضيف الله نور الدين، عمر الجمني، محمد الصياد» إضافة إلى معرض «صحراء على حافة الضوء» ومعرض «طلاسم أنوثة» والمعرض الجماعي «ضاد» لجمعية الإمارات للتصوير، معارض «زقرت، نون بنت الحرف، مزيان الحروف، الكلمة والصورة»، كما عقدت ضمن الدورة ذاتها ندوة (الكتابة والمنمنمة وانعكاسها على الفنون الإسلامية المعاصرة) والتي شارك بها مجموعة مختارة من النقاد والباحثين العرب من مصر، العراق، ليبيا، تونس، سوريا، لبنان، المغرب.

كما نظمت الإدارة مهرجان الفنون الإسلامية (نقش ورقش) ٢٠١٠ الذي أقيم في شهر ديسمبر الماضي واشتمل على مجموعة من المعارض الفردية الكبرى من بينها معرض الحروفيات «مسحور مفتون مجنون» للفنانة الباكستانية سيمن فرهات، ومعرض التصوير الفوتوغرافي «الطريق الأقل سفراً» للفنان الاسترالي بيتر جولد ومعرض «سراب» للفنانة الفلسطينية ليلى شوا ومعرض «الحج» للفنان الإيراني جمشيد بيرامي ومعرض الفنانة الإيرانية بارستو فروهر ومعرض الجداريات للفنانة الفنلندية ماري رانتنين ومعرض مقتنيات الإماراتي أحمد الحمادي، إضافة إلى المعرض الجماعي «المرئي والمسموع» الذي يضم إبداعات ٢٧ من الفنانين الإماراتيين والعرب المقيمين بالدولة.

وقد عرض خلال هذه الدورة من المهرجان أكثر من ١٥٠٠ عملاً فنياً تمثل الأنماط الفنية المتنوعة التي تستلهم الفنون الإسلامية ذات الطابع الحضاري وتعيد طرحها في رؤى فنية تواكب التطور الإبداعي الراهن.

أما النشاط الفكري المصاحب للمهرجان فقد تمثل في إقامة ندوة تخصصية تدرس مجموعة من المحاور المتعلقة بالقيم الجمالية للعمارة الإسلامية، وشارك فيها نخبة من الباحثين والمختصين بالدراسات الجمالية ونقاد وأساتذة الفن من بلدان عربية وغربية عدة.



ماذا عن الفعاليات المحلية؟

إضافة إلى المعارض الفردية والجماعية والورش التخصصية وعروض الأفلام التي تحتضنها مرافق الفنون في الشارقة والمنطقة الشرقية كمعهد الشارقة للفنون، مركز الشارقة لفن الخط العربي، رواق الشارقة للفنون، مراكز الفنون في خورفكان وكلباء ودبا الحصن، يعتبر برنامج (صيف الفنون) الذي عقد في مراكز الفنون بالمنطقة الشرقية والذي بدأ في يونيو واستمر حتى نهاية أغسطس ٢٠١٠ من أهم الفعاليات التي نظمتها الإدارة مؤخراً، وقد اشتمل على ورش فنية (خزف– نحت– تصوير– حفر)، دورات تدريبية، معارض للفنون، وورش لفن الخط العربي والزخرفة الإسلامية، في مختلف الصنوف والمدارس (التقليدية والحديثة)، وقد أشرف على هذا البرنامج خبراء ومختصون



صاحب السمو أثناء التجوال في أحد المعارض الفنية



ندوة متزامنة مع فعاليات فنية تراثية

في مجال الفنون التشكيلية من المشرفين على المراكز الفنية والأساتذة الذين عملوا على تعزيز مهارات الفرد وصقل أدواته ومهاراته لتنمية الذوق الفني وتعزيز الدراية الكافية بالفنون والمدارس الفنية والتعرف بالنتاجات الفنية والاتجاهات التي من شأنها أن ترقى بالذائقة الجمالية، وتعمل على خلق جيل واعد يسهم بإنجازاته الخلاقة في دعم الساحة الفنية الإماراتية.

ما هي العلاقة التي تربط إدارة الفنون بالعمل الإعلامي؟

– في الحقيقة يلعب الإعلام دوراً كبيراً وحيوياً في الإعلان عن الأنشطة والفعاليات المختلفة مع المتابعة وإلقاء الضوء وتغطية المناسبات الفنية التي تنظمها الإدارة في ربوع الشارقة وفي مدن المنطقة الشرقية خورفكان، كلباء، دبا الحصن، ولذا فنحن نعتبر الإعلام المرئي والمطبوع شريكاً أساسياً في تحقيق النجاحات وفي الإسهام بترسيخ الثقافة الفنية من خلال البرامج الوثائقية والكتابات الفكرية والتحقيقات المرتبطة بما تقدمه الإدارة من زخم فني وإبداعي.



هل توجد مشروعات مشتركة مع المؤسسات الإعلامية؟

– يوجد في خطة عمل الإدارة مجموعة من المشروعات الفنية التي تحتاج للتعاون مع المؤسسات الإعلامية وبخاصة الإعلام المرئي حيث تسعى الإدارة لإنتاج المواد التوثيقية الخاصة بالفنانين المحليين بالتعاون مع جهات إعلامية متخصصة لديها من الخبرات ما يتناسب مع تقديم طرح قوي ومتميز يعبر عن الحراك التشكيلي في الإمارات والمنطقة العربية بشكل موضوعي ومعبر.

ما هي السبل التي تتبعها الإدارة في دعم المواهب الفنية؟

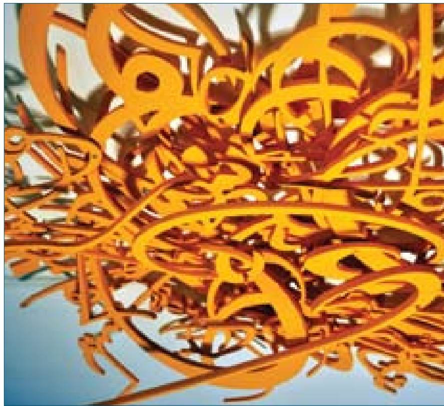
تسعى الإدارة للنهوض بالجانب التأسيسي لدى الموهوبين فنياً من الجنسين، والعمل على تزويدهم بالخبرات النظرية والعملية من خلال مجموعة متعاقبة من الدورات الفنية التخصصية والورش والمعارض والعروض المرئية، التي تهتم بالكشف عن الجوانب الإبداعية لدى المنتسبين لهذه الدورات، ومن ثم التأكيد عليها بطرق علمية وتقنية متطورة، تحت إشراف ومتابعة وتوجيه الأساتذة والفنانين العرب العاملين بمعهد الفنون ومركز الشارقة للخط العربي ومراكز الفنون في مدن المنطقة الشرقية.

ومن بين الأنشطة الداعمة والمشجعة للمنجز الطلابي، في فترة الدراسة وبعدها، تنظم الإدارة مجموعة من المعارض الفردية والجماعية التي تضم منجزات الطلاب وأعمالهم الإبداعية بما يعبر عن المستوى الفني الذي ارتقوا إليه، وكذلك المحصلة العلمية والخبرات التي اكتسبوها.

وتشكل هذه النوعية من الأنشطة والفعاليات أهمية بالغة في فترة التكوين الفني للموهوبين فنياً من الجنسين.


لقاءات وورش عمل فنية







لهجتنا.. هويتنا العربية

نحو منهل ثري تأخذنا الأيام التراثية في الشارقة، وإلى مزارات خاصة تلتحم بالقلب في أزقة تتسع للحلم ولفضاء أرحب تحوم فيه مخيلتنا نحو أبعد من حدود الخيال المبدع، وبرغبة في التواصل غير المنتهي مع التفاصيل التي لا تكف عن استدعاء مخزون الذاكرة والنبش فيه لتتجلى الصور.

على جدران التراث القديم المعاد ترميمه في الشارقة، وبين ممراته، تتسع حدقة العين لتمعن في فصول العمر القابعة في ربيع مشرق العطاء، ففصول الزمان ذاك لم تكن لتمر دون أثر في المكان والزمان والروح الحاضرة في كل جزيئاته، والتي تواصل عطاءها رغم كل التغيرات، وتصر على بقاء تلك الروح بحيويتها وارتباطها بالبشر.
يبقى أن نعيد التراث ونسرده على مسامعنا ومرائينا، فالحفاظ على التراث المادي والمعنوي وحده لا يكفي، وإن كانت تلك المباني والحرف والعادات والتقاليد والأعراف تختزل قصصها وتروي حكاياتها بمجرد النظر إليها، وبمجرد حضورها ومثولها حولنا، فحبل موصول بين ماضينا والحاضر وممتد للمستقبل نراه ونحسه ونتمثل به، إلا أنه لا يكفي لديمومته، وبرغم قدرة أحدنا على معايشة فكرة التحدي ومجابهة الانفتاح والعولمة والعصرنة، وفكرة التمازج والامتداد بالتقارب والانتماء، فإننا بحاجة لتكريس عادات الكتابة للتراث، وعادات قراءته وعادات رسمه، وبحاجة إلى إعادة صياغته بما يتناسب مع الفكر الجديد دون إخلال بهويته ودون انزياحات تفقده أصالته، وبأيدٍ قادرة على القراءة والتماس الحس المتفرد في التراث الإماراتي.

مفردات التراث المنحدرة من اللهجات المحلية والمتوافقة مع البيئات الجبلية، البدوية، الزراعية والبحرية، والتي تأتي في تنوع وإثراء للّهجة المحلية الإماراتية، وتعزيزاً لارتباطها بإنسان المكان، قد يجد فيها الآخر صعوبة في الفهم والإدراك والتمييز، وذلك لارتباطها بشكل الحياة وارتباطها بالبيئة التي تنتمي إليها، والتي تحولت وتبدلت إثر التطورات الراهنة في المجتمع الإماراتي وبيئاته، وتبعاً للتداخل بين اللهجات العربية الوافدة للمنطقة وغير العربية أيضاً.

اللهجة المحلية مفرداتها بسيطة وعربية الأصل، والتعقيد الحاصل الذي يجده الآخر فيها، هو نتاج التطورات الحاصلة والممتدة للغة العربية في الأساس، حيث امتزجت وتداخلت مع اللغة الأخرى، والمنفتحة على لغات العالم، في تمازج هجين معقد، لا تمت للهجتنا ولا للغة العربية الفصيحة بشيء، بل هي شكل جديد للتواصل بلغة عالمية موسومة بأنها إماراتية.

عائشة مصبح العاجل

مكونات الخطاب القصصي الإماراتي

مجموعة (البيدار) لعبد الحميد أحمد نموذجاً

د. عبد الجليل غزالة

اشتهرت أعماله القصصية المتميزة وذاعت بين المتلقين العرب منذ بداية الثمانينيات، إذ بنى من خلالها (كونا سرديا) NARRATIVE UNIVERSE، مثخنا بالقضايا والأسئلة، التي تعشش في الذاكرة. نجده يتأنى كثيراً في إبداعاته، فيراعي سلطة المتلقين العرب ويقدرها. يمزج بين الحلم والواقع وتعدد أبعاد الشخصيات والأحداث. تمثل إنجازاته الأدبية تجربة إنسانية، تعانق التحولات والتغيرات التي يعرفها مجتمع الإمارات العربية والعالم. نجده يرصد الجو العام الذي يعرفه وطنه، من خلال ربطه بالخطابات والقضايا اليومية. يستخدم اللقطات والومضات السريعة الدالة، المسكونة في أغلبها بنغمة من الحزن، الذي يجسد بساطة الشخصيات. كما يزرع بين طيات إبداعاته السردية عنصر المفاجأة والنهاية المفتوحة. يصبح عنده السارد هو المروج للفعل والمحرك للحدث القصصي.



عبد الحميد أحمد

يتميز أسلوبه الشخصي بطابع شعري سريع الإيقاع، يؤسسه إيقاع الحياة بدولة الإمارات العربية. نجد فيه الصدق والأمانة والوصف الدقيق للواقع. تتنوع وتتناقض أحداث وشخصيات قصصه نظرا لتنوع وتناقض قضايا محيطه. يستخدم أحيانا أسلوب الحكاية كما في (قالت النخلة للبحر). تبرز بين طيات بعض إبداعاته لحظات تنوير وإشراق واستشراف مهمة، يتجلى من خلالها عمق الحبكة وروعتها، مفضية إلى نهاية محكمة الإنجاز. يتمحور العمل حول شخصية البطل المحورية في كل قصة.

يمثل أسلوب عبد الحميد أحمد نقاء وشفافية شخصية صاحبه وصدقه القومي. كما أنه يعد الكاتب الساخر الأول في منطقة الخليج العربي نظراً لمعجمه القصصي الخاص وطريقة معالجته المتميزة وانتقائه الدقيق لموضوعاته THEMES.

أنجز عبد الحميد أحمد إبداعات أدبية متنوعة عن السفر والرحلات وقضايا أخرى مهمة. نجده يسخر، يحلم، يتداعى، ينكسر، يقاوم...

- أنجز المبدع عبد الحميد أحمد مجموعته القصصية، الموسومة ب (البيدار) عام ١٩٨٧ م. تم نشرها عن طريق دار الكلمة للنشر بلبنان.

مكونات الخطاب القصصي في مجموعة (البيدار):

تتعدد النظريات والمفاهيم المتداخلة، المتعلقة بالجنس القصصي الرائج حاليا في العالم العربي. يظهر بعضها عديم الجدوى العلمية، وبعضها الآخر عميق وجوهري. لذلك فإننا نصادف عدة مسارات نقدية تهم هذا الحقل الأدبي:

أ - بلورة الخصائص الجمالية والفكرية المهيمنة في مجال القصة العربية.

ب - الإحاطة بجل التيارات والاتجاهات المعاصرة.

ج- إخضاع النصوص القصصية العربية لمختلف المقاربات والتحاليل والتجارب.

د - التأرجح بين توظيف المصطلحات والإسقاطات الغربية والقراءة العميقة والطيبة للإبداعات العربية، المبلورة لقضايا العرب الثقافية والاجتماعية...

يستند تحديد مكونات الخطاب القصصي في مجموعة (البيدار) إلى قناعتنا الفكرية والفنية، التي نعتنقها في هذه المرحلة من تطورنا النقدي.

تعتمد عملية السرد القصصي عند كاتبنا على معجم عربي نثري خيالي، يروج نظام الحكي الموضوعي، المرتكز على ضمائر الغياب (هو، هي، هما، هم، هن). تضم هذه العملية عدة مكونات تتداخل وتتقاطع فيما بينها، تبعا لنوعية القصة.

تدفعنا قناعتنا الفكرية والنقدية الحالية إلى حصر مكونات الخطاب القصصي عند عبد الحميد أحمد في أربعة أقسام محورية فقط:

الأحداث القصصية:

يصعب علينا عند دراسة أي عمل قصصي عربي تمييزُ أحداثه عن شخصياته، نظرا لتشابك العلاقات وتعدد الجسور الرابطة بين الاثنين. فلا وجود لشخصيات قصصية من دون أحداث ولا وجود لأحداث من دون شخصيات. تهتم بعض الدراسات البنيوية اللسانية الوصفية التصنيفية TAXONOMY، التي تيمم وجهها شطر الإبداعات الأدبية، بعدة أنواع من التقسيم والتفكيك والاستقراء INDUCTION، تفرضها منهجيتها الشكلية الداخلية المثولية IMMANENCE على المتون المدروسة.



يبني عبد الحميد أحمد أحداث مجموعته القصصية (البيدار) بالاعتماد على معارفه الذهنية (١) وتجاربه المتنوعة وقدرته COMPETENCE اللسانية وطرق إفراغها وإذاعتها على شكل إنجازات PERFORMENCES شخصية لافتة للنظر.

يقوم أثناء بنائه لهذه الأحداث ووصفها بعمليتين من المزج والدمج:

أ- المزج والدمج بين التجارب الذاتية النفسية والموضوعية ؛ الثقافية والاجتماعية والسياسية والتاريخية، المتعددة المصادر والمشارب...

ب ـ المزج والدمج بين الخيال والواقع من أجل بث الأحداث القصصية إلى المتلقي العربي المتمرس بكل قوة ونضارة...

تتنوع الأحداث في هذه القصص العشر التي يعرضها علينا الكاتب، من خلال مقدماتها وعقدها وحلولها ونهاياتها. نجده يقدم بعضها ضمن تسلسل منطقي منضد، حيث يربط سابقها بلاحقها بشكل دقيق، ويستخدم بعضها الآخر بصورة مفككة، مما يجعلها تبدو منفصلة تبعا لطبيعة الموضوع وسمات الإنجاز والقصد القصصي.

تتابع الحوادث بشكل إيقاعي منظم، تبعا للأسلوب الفني المستعمل في رصف الملفوظات اللسانية LINGUISTIC CLAUSES، المؤسسة لعملية السرد القصصي. لذلك تتنوع التجارب والمشاعر، المرتبة حسب ضوابط نفسية، تفرغها في قالب فني عربي محدد. يلقي الكاتب الأضواء وينوع اللوحات الخاصة بوصف أحداث قصصه، مما يجعله يعرض مادته السردية بمهارة وإبداع جميل:

١ـ العرض الواقعي للأحداث بجل تفاصيلها الدقيقة والمهمة لأنها تمثل حياة شخصيات تنتمي إلى الطبقة الوسطى.

٢ـ الربط الجميل لصور الأسلوب القصصي في المجموعة بالمجتمع العربي وقضاياه المتنوعة، فيقع التلاحم، من خلال كل هذا، بين العرض والمحتوى السردي.

لذلك فإن أحداث مجموعة (البيدار) تمثل إنجازا سرديا واقعيا، يرسم أثر الزمن ومخلفات دورته على حياة الشخصيات (كويا، أبو محمود الفلسطيني وابنته ندى،

سعيد عبد الله، كاتب القصة وكسارة البندق، الفلاح سلمان وزوجته زهرة، حمدون، خلفان ونورة، مبارك وعفراء، خلاله S.E.L وحماره مسعود، مريش العماني). تصف هذه الأحداث ضعف بعض الشخصيات المذكورة وهروبها من الواقع، من خلال غربتها خارج الوطن، بحثا عن لقمة العيش ورزوحها تحت كلاكل الزمن وقهره. يرتبط بعضها بأرضه ووطنه المغتصب ويعاني من حيف وجور المحتل، لكنه يبدل قصارى جهده لمعرفة أخباره ومعانقة عدد من أهله بعد النزوح... وبعضها الآخر يتغرب بحثا عن الذات والاستقلال والمال وحرية التعبير والديمقراطية.

تختلف طرق معالجة الأحداث القصصية والأساليب الفنية الموظفة من مبدع عربي إلى آخر. لذلك فإننا نجد تطورا وتنوعا كبيرين بين الكتاب في هذين الجانبين. تركز الأحداث القصصية العربية المعاصرة على بعض القضايا والمشكلات النفسية والاجتماعية والتربوية والسياسية عند الشخصيات

يثير عبد الحميد أحمد في هذه المجموعة بعض القضايا المتعلقة بالمرأة: ثورتها ضد تسلط صنف معين من الرجال ورغبتها في الانتقام وإثبات الذات والتحدي، الجنس، الشك، الدعارة، الإهمال والاستخفاف، تربية الأولاد وألعابهم، الغيرة، الحب الأول والدفين، الزواج، العمل، اللقاءات والمناظرات، حنان الأمهات.

كما تعانق الأحداث القصصية هنا بعض قضايا المجتمع الإماراتي والعربي ومشكلاته كالعمل والهجرة (٢)، والتمايز الطبقي وحب الوطن والطبيعة الرومانسية والفقر والغنى والظلم والانتهازية والاعتماد على المظاهر والشكليات واستغلال النفوذ والمال والبساطة والتواضع والنفي والحرمان.

تعالج بعض الأحداث القصصية المسيطرة على مجموعة (البيدار) عدة جوانب عقلية وعاطفية متشابكة، تحرك الشخصيات داخل المجتمع الإماراتي، من خلال مجموعة من الغرائز والفوضى والمتناقضات والتغيرات والانشطارات والتقسيمات... ترتبط ديباجة هذه الأحداث بالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية التي يعيشها الكاتب، فهو أحد إفرازاتها. كما أنه ابن بيئة خليجية تتأقلم مع هذه الظروف.

لذلك فإن الفترة الحالية التي تعيشها القصة الإماراتية والعربية والعالمية قد انعكست على الأحداث الواردة في العمل المدروس:

أ- التفتيت والتجزيء لبعض أشكال وموضوعات القصص المعروضة داخل المجموعة.

ب - الحركة الجدلية لتطور الخصائص الجمالية والفكرية.

ج - تعايش الإبداع والاتباع ضمن بعض النماذج.

د - اعتماد بعض القصص كمرآة للعصر.

تختلف طرق معالجة الأحداث القصصية والأساليب الفنية الموظفة من مبدع عربي إلى آخر. لذلك فإننا نجد تطورا وتنوعا كبيرين بين الكتاب في هذين الجانبين. تركز الأحداث القصصية العربية المعاصرة على بعض القضايا والمشكلات النفسية والاجتماعية والتربوية والسياسية عند الشخصيات، وهي نفسها القضايا والمشكلات التي تعاني منها مجتمعاتنا العربية وعصرنا الحالي. لذلك فالقاص العربي المعاصر يركز على فكرة مهمة ويقفز على أخرى ثانوية مزعجة. كما أنه قد يستعمل عدة مظاهر صوتية إيقاعية متعددة POLYPHONY ويوظف صنوفا من التصوير والنحت والحفريات والتحقيقات البوليسية، وقد يتحيز للسرد غير المرتبط بالفضاء الزمكاني. نجد تغير بعض المفاهيم والقيم والنظريات عند عدة كتاب، مما جعل بعض القصص المعاصرة لا تقوى على تصوير العالم، بناء على نظرية السببية، فتحول الكون إلى فكر(٣).

لقد خلفت النظريات العلمية المعاصرة آثارا كبيرة على فن القصة في العالم، حيث نجد الأحداث تجري بسرعة، من خلال حالات نفسية متهافتة وشطحات فكرية متنوعة. كما تتوازى الصور والمناظر وتتوالى داخل حيز زمكاني. تبرز الحقيقة العلمية مفتتة إلى جزيئات وذرات صغيرة وإلكترونات وبروتونات، تعيش في الفضاء.

يعبر عبد الحميد أحمد في مجموعته القصصية عن حداثة فنه وحيثيات عصره، من خلال المواقف الموصوفة والجمل اللغوية والشخصيات المفتتة والتسلسل المنطقي والتحول السريع من حالة إلى حالة ومن منظر إلى آخر. يجسد هذا التوجه إحساسه بالحياة المتتابعة والمتقطعة بصورة عفوية، حيث تتدفق الانطباعات والمشاعر على شكل سيل مستمر في غير انتظام (٤).

تغير هذه الدروب والمسارب المتشعبة حياتنا النفسية والروحية وتنميها، فتنمو معها أجسادنا عبر مراحل العمر.

تطرح دراسة مجموعة (البيدار) عدة أسئلة تعد مزمنة في وقتنا الحالي:

١ـ كيف تستطيع الشخصيات القصصية، ذات الحواس العاجزة عن ملاحظة كل الأشياء والظواهر الطبيعية، السيطرة على مشاعرها وانفعالاتها المتضاربة؟

٢ـ هل تعد شخصيات هذه المجموعة متعددة أو أحادية الأبعاد؟

٣ـ كيف نميز بين العقل والإلهام والحلم والواقع والحواس في هذه القصص؟

٤ـ ما نوع المعارف والتجارب التي تقدمها إلينا هذه الإبداعات السردية؟

٥ـ ما علاقة المعجم القصصي المتداخل في هذه المجموعة بالنسيج السكاني الموجود بدولة الإمارات العربية المتحدة؟.

تتعاقب الأحداث القصصية في جل الأحيان حسب تسلسل زمني صغير ومحدد (ساعات، يوم، شهر، سنة) أو حسب التجارب الذاتية المرتبطة بنفسية بعض الشخصيات المحورية داخل المجموعة. إنها تبرز طبيعية جدا، حيث ترصد وتحلل جل الدوافع والمعالم المتعلقة بمحيط الشخصيات وبيئتها. كما أنها واقعية أيضا لارتباطها بالحياة الإماراتية والعربية العامة والرمزية والطبيعة والمجتمع والنفسيات المختلفة.

تسيطر على جل أحداث مجموعة (البيدار) وحوارات شخصياتها المحورية المظاهر والقضايا النفسية والاجتماعية، حيث نجد السارد / الكاتب يصف لنا في عدة مواطن ما يدور في صدورها من دراما إنسانية، جعلتها الأقدار تواجه واقعها المر:

أـ ((الرصيف يعج بالمارة والحرارة والضجيج والذباب والفرحة الصغيرة التي غمرت الجوف تتلاشى نهائيا اللحظة، وقد تحملها الهموم من جديد كما تحمل الريح الهباء. ((كويا)) ضاع تماما وسط الصخب، أكلته الحيرة ودمرته اللحظة القاسية. عبير اللحم الطري لم يعد يداعب أنفه ولم تبق إلا دموع الزوجة وكآبة السنين ومرارة الحرمان وعذاب الوحدة ومذلة الطريق، سنوات العمل في رصف الطرقات، هذا الرصيف، هذا الشارع بناه ((كويا)) وزملاؤه. تاه في الليل طويلا، جاب الطرقات الساكنة حاملا اللفة، فجأة انهمرت عليه البشارة...))، ص ١١ ـ ١٢.

ب ـ ((يخرج إلى الشارع في ثيابه الزرقاء الغامقة التي تتستر على بقع الزيت وأوساخ الشحوم، يجابه الشمس وجها لوجه، رغم الأحزان الكبيرة القابعة في أعماقه تنم ملامحه الصارمة عن تحد عجيب لكل شيء يصادفه في هذه المدينة التي تلونت وتشكلت في زيف أخرق))، ص ١٨.

ج ـ ((أدرك أنه كي يصل إلى حد الماء الأول عليه اجتياز هذه المزبلة العظيمة وليس ثمة طريق آخر، لكنك اندهشت كيف أمكن للمزبلة أن تتسلل إلى عقر دارك لتفترش الأرض، وتماما توقفت ((كسارة البندق)) لكن الحطام ما زال هنا، والدخان ما زال هنا، والتوجع والأنين ما زال هنا، أدركت أنك واقع ومتورط كالآخرين في لب الأكذوبة المحبوكة الصياغة والصنعة. ولم يكن ثمة مجال إلا الصهيل والزمجرة والقعقعة لتسمع الدنيا بأنك آت، عابر المزبلة التاريخية لتصل إلى حافة الماء...))، ص ٥٠.

د ـ قال والشرر يتطاير من عينيه الغارقتين في الجمر: ((هل يجتمعان معا؟ هل يجتمع العدس والدعارة معا؟))، ص ٦٣.

هـ ـ ((تركت النجوم تغرق هناك في السماء. تنفست في الهواء الطلق. أغلقت النافذة. شعور غامض يثيرها في الليل البهيم. وجدت تفسيراً. وحيدة. ليست وحيدة. في داخلها امرأة أخرى استيقظت. تتوحش. كومت قبضتها، ستسددها بإحكام. شخيره مثل المنشار في الخشب. صدره يعلو. يهبط. جثة بليدة فوق الفراش. النشوة الغامضة تتفشى في أوصالها. تأتى من عالم مجهول في داخلها، تعذبها، تدفعها إلى الكتابة، ستكتب الليلة عن المرأة الأخرى، بالقلم. لا.. بالسكين. غدا ستقرأ نورا والأخريات ما ستكتبه الليلة...))، ص ٨٣.

و ـ ((مضت الأحلام إلى غير رجعة ومضت ((عفراء)) في أردية الزمن الأهوج كان الوطن ((عفراء)) يذوب فيه مبارك ويستميت لأجل الإبقاء عليه...

أمسك التراب يعصره، صار الوطن كميات من قهر يومي حين يبحث عن دراهم لأجل العيش وللإبقاء على نقطة كرامة. صار وحيداً.. وحيداً، الوجوه لم يعد يعرفها، ولم تعد الوجوه الجديدة تعرفه... صار شيئاً لا وجود له إلا في خفقات الذكرى))، ص ٨٩ ـ ٩٠.

تبرز هذه النماذج سيطرة الكاتب الضمنية على فنه القصصي، حيث تظهر كل حبكة محكمة ومتشابكة من خلال الأحداث والمواقف والشخصيات المتداخلة. كما يظهر أيضاً تفانيه في تقديم إطار واقعي طبيعي لكل قصة. فالأحداث ترصد حقائق فعلية وملاحظات وتجارب معيشة، ربما ((اشترك هو فيها أو حصل على تقرير عنها أو رواية عنها من شاهد عيان)) (٥).

يلتقط ذهن عبد الحميد أحمد الأحداث والمعلومات القصصية فيرتبها ويقسمها حسب ((نسق سردي)) NARRATIVE SYSTEM. متميز العلاقات والوظائف.

يستخرج عدة تضمينات نفسية واجتماعية ليرسم في النهاية معالم شخصيات واضحة، خالية من كل زيف أو بهرجة أو تشدق أو إنشائية مجانية.

تتنوع طرق الكاتب في معالجة الأحداث والوقائع المتشابهة من قصة إلى أخرى داخل مجموعة (البيدار)، حيث تتعدد الصراعات بين الحقيقة والواقع والحلم والوهم والخداع والطموح والبساطة... تعرض علينا القصص العشر التي تحويها المجموعة نماذج مهمة في هذا الصدد:

١ـ ((تجول في السوق، اقتعد الأرض وعرض لفة الزوجة للبيع، لكن، ليس من يشتري... استجدى أحدهم واثنين وثلاثة، إنها قطعة قماش جيدة، «أرباب هذا زين واجد زين، أنا يشتري بأربعين يبيع بثلاثين»...

ينصرف..ينصرفون.. لا أحد يتوقف...((إنها هدية زوجتي))، يبقى وحيدا عارضا بضاعته للهواء، يضج من الغضب والحزن والقساوة... يضيع وسط لجة الأحزان...))، ص ١١.

٢ ـ ((...أخذها في حضنه، هصرها بين يديه بقوة، شعر بحرارتها، بأنه يحتضن وطناً كاملاً، تساقطت دموعه وبللت كالمطر كل ذكرياته... نامت ندى فوق صدره المتعب، عشرون عاماً خارج الوطن فوق الأرصفة، في المدن العربية القاسية، الفاجرة، ترفع سيوفها الخشبية، تهادن، لا تقاتل، أعمال كثيرة، بائع صحف، سجائر، سائق تاكسي، ميكانيكي، خباز، كاتب، مدرس، لا شيء غير الحنين، القهر، الحلم بالبيت الذي ولد فيه تنمو في حوشه شجرة زيتون كبيرة، يظلله، كانت كاذبة، خادعة، خائنة، كل العواصم والمدن، لا حقيقة إلا الدموع التي جفت فوق أرصفتها والحياة التي سفحت فوق شوارعها، وأخيراً.. هنا.. النفط، المال يصنع كل شيء. لا شيء مطلقاً... أول يوم يا ندى سقطت ورقة التوت، ظهرت عورة هذه المدينة، عورة قبيحة كريهة...))، ص ٢١.

٣ـ قاطعه الضابط وقد ازداد جنوناً: ((اخرس! ستقول لكنها لم تمارس ديمقراطيتها، صرخت، عملت مشكلة من لا شيء، من حقي أن أطلب، من حقها أن ترفض، في أوروبا يقول الفتى للفتاة ما يشاء، هذه حرية ليس ثمة اعتداء...))، ص ٣٩.

تجسد النماذج الثلاثة نوعية الشخصيات والأحداث الأكثر تواترا في قصص عبد الحميد أحمد، حيث نجده يمزج بين الواقع والحلم والتوليفات الاجتماعية المتنوعة وتعدد الأبعاد. كما أنه ينشر بين ثنايا هذا المتن المدروس قسطاً مهما من الازدواج اللغوي BILINGUALISM وشعريته POETRY السريعة، المتناغمة مع إيقاع الحياة بالإمارات العربية ونسيجها السكاني.
يتعلق النموذج الأول من النماذج الثلاثة السابقة بشخصية البطل ((كويا)) الذي ظل يحلم طيلة غربته عن الوطن ببعث لفة من الملابس إلى زوجته بمنطقة ((كيرالا)) لأنها قد أنجبت له طفلا بعد أربعة عشر عاماً من الانتظار. لكنه يصطدم بواقع ظالم؛ موبوء بالسخرية والقساوة والتمايز الطبقي. تتقوض أحلامه وتنكسر طموحاته فيظل يجوب شوارع المدينة الكبيرة عارضا لفة الملابس للبيع.
أما النموذج الثاني فيجسد لنا حلم الفلسطيني الكبير بالعودة إلى الوطن المغتصب وحنينه الشديد إلى معانقة الأهل والمضارب، لكن الحصار الفلسطيني يمثل أمامه حقيقة أليمة قائمة بعنف وواقعا متشظيا. يعلق آماله على العرب، لكن مدنهم تلفظه بكل رموزها ودلالاتها، فيضيع وجهه في زحامها. يفتضح تواطؤها...

نستخلص من النموذج الثالث محاولة البطل ((سعيد عبد الله))، الذي يروم التعبير بكل ديمقراطية عن مكبوتاته، لكنه يواجه بلفيف من العادات الاجتماعية وتقاليد مراكز الشرطة البائدة، التي تردعه بكل تسلط...
تعد هذه الأحداث، التي يقدمها لنا عبد الحميد أحمد في مجموعة (البيدار)، ذات فنية راقية بالنسبة لـ((كون)) UNIVERSE القصة القصيرة في العالم العربي. فالكاتب يرصد في كل قصة حادثة واحدة فقط. كما أنه يستخدم زمنا بسيطا، مما جعل قصصه واضحة ومهضومة، تكشف لنا عن الغربة والفقر والحرمان والتسلط والعادات البائدة والبساطة والرومانسية والصفاء والتغير الاجتماعي والصراعات النفسية.

يرد الحدث القصصي في هذه المجموعة خصبا، مما يجعله يجلو نفسيات الشخصيات، فيصبح جو القصة صافي الأديم واضحا. يتابعه المتلقي العربي بشغف فيفهمه بكل سهولة ويؤوله بعمق. يتبلور عمل الكاتب الضمني بدقة من خلال طريقة السرد الصريح والتسلسل الزمني المنطقي، حيث نجده يدفع السارد إلى تحريك الأحداث إلى الأمام في أغلب الأحيان، ولا يجعلها ترتد إلى الوراء إلا عند اللزوم. تؤدي هذه التقنية القصصية إلى جعل المتلقي العربي يركز على قصص المجموعة بكل سهولة ويسر، فيجلو مستغلقاتها ورموزها ومقاصدها وخصائصها الجمالية والفكرية والفنية.

تبرز عملية السرد القصصي سهلة وواضحة عند المؤلف نظرا لمعانقة ومشابهة تراكيبه ومعجمه اللساني لتراكيب ومعجم الشعر العربي المعاصر بإيقاعاته المتميزة ولغته اليومية الرمزية المتعددة المستويات والمقاصد.

يحاول الكاتب في عدة فقرات من مجموعة (البيدار) استعمال هذ النوع المتميز من السرد، وهو كما أسلفنا عبارة عن محاكاة لبعض البنى التركيبية والمعجمية والدلالية، الشائعة في الشعر العربي المعاصر.

تتحكم شخصية السارد عند كاتبنا في جل الأفعال القصصية، حيث تحرك شخصياته وتوجه حواراتها المتنوعة وأصواتها المتنوعة POLYPHONY نحو نهاية معينة أو حل منشود. نجده ينغمس في عمق الأحداث بكل سلبياتها وإيجابياتها، فيتعاون ويتضامن بوعي مع عملية السرد وبناها المتعددة، ولا يشق عصا الطاعة... إننا ننعته بـ ((السارد المنتمي)). قد نجد ساردا آخر في بعض القصص العربية المعاصرة يتنصل من ملفوظاته ومسؤولياته اتجاهها، فلا يقوم إلا بالنزر اليسير من التنميط MODALISATION، وهو ما نسميه بـ ((السارد غير المنتمي)).

تتمحور الأحداث القصصية في مجموعة (البيدار) حول موضوعات وقضايا، يثير بعضها عدة مشكلات داخل أغلب المجتمعات العربية:

أ- الهجرة والغربة والنفي أو الهروب إلى الخارج.

ب - حب المرأة والوطن.

ج - رمز البحر والآم الواقع المعيش، المضارعة لعمل كسارة البندق.

د - البحث عن العمل والمال والتغير الاجتماعي.

ه - الالتحام بالأرض والجذور والتراث والثقافة.

و - الجنس والدعارة وانفصام الروابط والريب والتنكر للعشرة.

يستغل القاص هذه الموضوعات والقضايا لتحليل الدوافع النفسية والاقتصادية والاجتماعية عند جل الشخصيات لأنها تشكل رموزا متشعبة لعدة أفكار قصصية محورية في المجموعة بأكملها. تخيم هذه الرموز بإصرار وعناد على كل الأحداث من أولها وحتى آخرها. تتضخم معانيها وتتسع وتتشعب لتشمل مقاصد هائلة بدورها.

تعد هذه الأحداث والموضوعات ضرورية في الحياة لمقارعة ومحاجة بعض مثل ومبادئ الشخصيات ومعرفة مدى قدرتها على مواجهة الواقع والحياة (٦). فالهجرة والغربة والنفي خارج الوطن وحب المرأة والوطن وتنوع رموز البحر وكسارة البندق بسلبياتها وإيجابياتها عند بعض الشخصيات والبحث عن العمل والمال والتغير الاجتماعي والالتحام بالأرض والجذور والتراث والجنس والدعارة وانفصام الروابط والريب والتنكر للعشرة هي رمز للصراع المتنوع في الحياة والإحساس العميق بها وسر الوجود. إنها تمثل نسق الحياة وطريقا نحو النجاح والحب والمال والتغير الاجتماعي والتجدد. كما أنها تقوي إحساس كل شخصية بنفسها وتشجعها على البذل والعطاء والكفاح المسمر، فتنشر فوائد عميمة بطرق متعددة.

تتوغل الأحداث والموضوعات السالفة داخل نفسيات شخصيات مجموعة (البيدار)، حيث تقطن تحت شعورها.

تمثل الهجرة والغربة والنفي خارج الوطن مجالا للعمل المتنوع وإثباتا للذات. فالحياة الراهنة مادية، تتطلب الحصول على المال لبعثه إلى العائلة، الباقية بالوطن. تعتقد جل الشخصيات أن هذه الهجرة والغربة هي التي ستحقق آمالها فتنعم بالسعادة والاستقرار من الناحية النفسية. إنها قناعات نفسية فاصلة بالنسبة لموضوع الغربة والعمل، حيث إنها تعبر عن رغبة ملحة في الانتماء إلى عالم المهاجرين والمغتربين خارج أوطانهم (فلسطينيون، آسيويون، عرب، جنسيات أخرى بشركات النفط والمال...). تصبح هذه الرغبة أكبر من كل فرد، فهي تجعله يحرص على إثبات ((ما يعتقد أنه صواب في نفسه، وفي التشبث بها قضاء على المخاوف التي قد تزحف إلى نفسه من آن لآخر...)) (٧).

لقد جعلت الأحداث القصصية المذكورة عبد الحميد أحمد يكتب ويعبر بأصالة عن قناعاته ومبادئه، التي يتبلور من خلالها إحساسه بالمسؤولية، فجاءت إنجازاته صافية وصادقة ولا رياء فيها. نجد علاقاته جد وطيدة بالأحداث والشخصيات على لسان السارد، الذي يجلو بعض دوافعه واهتماماته بالهجرة والغربة خارج الوطن والعمل والتغير الاجتماعي والفقر والإهمال والسخرية والجنس والحرية.

٢) الشخصيات:

تتنوع أبعاد الشخصيات القصصية في مجموعة (البيدار) وتتعدد توليفاتها الاجتماعية وتداخلاتها اللسانية INTERFERENCES. يرسم لنا السارد حياتها بطرق منسقة، من خلال ربطها بفضاءات زمكانية محددة. لذلك فإننا نجدها تضم ثلاثة أنماط:

١- الشخصيات القصصية المتغيرة: تتأقلم مع أحداث المجموعة برمتها وتنمو نفسيا واجتماعيا وفكريا مع التسلسل القصصي وفضاءاته، حيث تتغير حالاتها باستمرار.

٢- الشخصيات القصصية المعيارية: تحمل بعض أبعادها وتوليفاتها الاجتماعية سمات وقيما، تنتشر كثيرا في الحياة اليومية الرائجة بالإمارات العربية وغيرها من البلدان العربية، ذات الأوضاع والظروف المضارعة. يجد كثير من المتلقين العرب أنفسهم وذواتهم

داخل هذا النمط من الشخصيات، فيتأثرون ببعض سلوكياته وأفعاله ويتعاطفون معه. ((... يصل الأمر أحياناً، إلى تقمصها وجعلها مجالا لإسقاط حالاته الوجدانية)) (٨).

٣- الشخصيات المعالجة: يملك السارد قصب السبق بالنسبة لتفكيك الأبعاد النفسية والاجتماعية والفكرية الخاصة بهذا النمط من الشخصيات القصصية. نجده يبدل قصارى جهوده من قصة إلى أخرى ليكشف خباياها ودوافعها وحوافزها وحاجاتها ورغباتها المتنوعة...

تتنوع طرق الكاتب في معالجة الأحداث والوقائع المتشابهة من قصة إلى أخرى داخل مجموعة (البيدار)، حيث تتعدد الصراعات بين الحقيقة والواقع والحلم والوهم والخداع والطموح والبساطة... تعرض علينا القصص العشر التي تحويها المجموعة نماذج مهمة في هذا الصدد

يخلق عبد الحميد أحمد ((كونه القصصي)) الخاص بناء على أحداث، يستقي مادتها الخام من الواقع العربي المعيش... نجده يهتم كثيرا بأفراد معينين في كل قصة ولا يعزلهم عن قضايا المجتمع الإماراتي. يجعله هذا الاهتمام يغوص في أعماق نفسية أبطاله، فيرصد ما يعانونه من ألم وفرح وسعادة وشقاء وحيف اجتماعي، وهو محور أغلب الإنجازات القصصية العربية المعاصرة، رغم اختلاف أنماط شخصياتها وطرق تعبيرها. يوظف بعض المبدعين العرب إنجازات علم النفس الحديث الذي روجه فرويد ويونج لإبراز جوانب مهمة من العقل الباطن، التي تهم شخصياتهم القصصية. يفضي هذا الجانب النفسي إلى الحقيقة التي تحدد بطريقة لاشعورية سمات الأبطال وأعمالهم المختلفة.

تسعى بعض شخصيات المجموعة القصصية المدروسة إلى تجاوز واقعها النفسي المؤلم ووضعها الاقتصادي المصاب بالبوار مستخدمة ذكاءها، حيث تتنوع الصراعات وتتزاحم الأحلام والكبوات. يرصد السارد هنا بعضا من هذه الظواهر المرتبطة بالشخصيات، فيخلق لها فضاءات وأحيازا مهمة لتعبر عن نفسها.

تتناص INTERTEXTUALITY وتتداخل عدة نظريات أدبية واكتشافات علمية معاصرة عند كاتبنا لتعرب عن حداثة اتجاهه وفلسفته الواضحة، الساعية إلى التغيير والمناظرة لبعض الثوابت والتقاليد. لذلك نجده يمارس حرية كبيرة في الإبداع ويشي بها لمتلقيه، دون شرط أو قيد أو زيف أو كبت. يجسد هذا التوجه طريقة جديدة في التعبير. كما أنه يحمل على عاتقه واجب ترويج بعض المبادئ الصالحة في زمن كثرت فيه الترديات والعثرات و((التسول)) الفكري... يستخدم القاص أحيانا شخصيات ساخرة، تتحدى بعض السلط؛ مثل شخصية ((سعيد عبد الله)) في قصة (صفعتان) وشخصية ((خلاله S. E. L)) في قصة (طائر جريح في فخ صياد ماكر). فالشخصيتان تشككان وتسخران من بعض الثوابت والتقاليد والأخلاق، والعلاقات العربية السائدة. فهل السخرية والتشكيك والتحدي لبعض الثوابت هي جوانب سلبية أم إيجابية عند هذا المبدع؟

نعتقد أنه يروم من وراء استخدامه للأسلوب الفني الساخر في بعض قصص مجموعته نقد وإصلاح بعض المشكلات والقضايا الاجتماعية بطريقة غير مباشرة، وهو ما يشكل مكونات معيارية لخطاب قصصي رمزي.

تتمتع شخصيات هذا العمل السردي بنوع من الحرية وتفتح في المعتقدات والمبادئ وتميز بعض السمات الفردية المعاصرة. إنها لا تركن إلى الاستقرار والثبات ضمن فضاء مقنن. نجدها تغلي بالغرائز والانفعالات المتنوعة والسلوكيات الآنية والرواسب الاجتماعية والثقافية المتناقضة. لذلك فهي تمثل سمة خاصة وإفرازاً محددا يؤطر عصرها ولحظتها أو ظروفها التاريخية، التي تعبر عنها.

نجد كل شخصية في مجموعة (البيدار) غير مستقرة، بل هي كثيرة التحول والتقنع MASK. كما يغيب التجانس بين قريناتها، حيث تتجلى متفتتة الحالات ضمن فضاءات متنوعة الأبعاد. لا يتحكم أبطال أغلب قصص هذه المجموعة في أحاسيسهم وعوالمهم لاستغلالها لصالحهم. إنهم يتحركون ويتصرفون في عالم مليء بالمتناقضات والظلام، مستعملين، في بعض الأحيان، وسائل غير عقلية وغرائز بسيطة. لذلك فهي تتغير وتتأثر بمحيطها وتجاربها بصور مفتتة. تسعى هذه الشخصيات إلى ممارسة حياتها الواقعية، من خلال عدة صراعات ومواجهات، تحدث داخل فضاءاتها الخاصة. يصارع جلها في الغربة والوحدة من أجل المال وحسن الحال والرقي والتشبث بالجذور وعدم الخنوع والتواكل والانهزامية في الحياة والطموح والأحلام العريضة المؤجلة.

يعرض لنا عبد الحميد أحمد شخصياته القصصية من خلال عدة زوايا، مما يمنح المتلقي العربي فكرة واضحة عن تحولاتها وتغيراتها الواقعية. لذلك فإن تلاحق الحركة بالنسبة للحوادث، المكونة لنسيج قصص

المجموعة، يبرز معه تلاحق الحركة بالنسبة للشخصيات أيضاً.
تتحدد الحياة بكل وظائفها عند كاتبنا من خلال الرسم الأنيق الواضح لتحولات أبطاله وتغيراتهم ضمن لحظات ومواقف، تتجلى فيها سماتهم الخاصة وانفعالاتهم النفسية. إنه يرصد حركاتهم وسلوكياتهم في مواقف معينة ليصل إلى قرارة أنفسهم. تسعى بعض هذه الشخصيات نحو الإيمان الصافي والرقي والنمو والتغير وبعضها الآخر ييمم وجهه شطر المروق والجحود والاستسلام والجمود. تعاني هذه الشخصيات من عدة مشاكل الحياة، فتتقدم خائفة من الموت والمصير الغامض، كما تستمر في مطاردة بعض أحلامها التي تحطم قسطاً كبيراً من نفسيتها فترضخ للواقع، وتبقى كما هي، لأن في رضوخها لهذا الواقع خلاصها وطهارتها وحلولها.

يقدم لنا الكاتب شخصيات واقعية، تحس بالنقص والوهن عند اكتشاف عجزها المتعلق بعدم فهم العالم المحيط بها. لذلك فإنها تجد الأمل الوحيد في الخلاص هو تحمل الصراعات والمجازفات والغربة والقهر والتسلط والأحلام والأوهام المتنوعة، بغية حماية نفسها من هذا الواقع المؤلم.

تدرك هذه الشخصيات القصصية الحاملة لعدة توليفات اجتماعية ومستويات لسانية متداخلة INTERFERENCES وأبعاد مختلفة أن سماتها وقيمها ـ ولو أنها مجرد أوهام ـ تعد ضرورية للبقاء والاستمرارية مثل ضرورة الوهم الباهض الثمن، الذي يصنع إنسانيتها وحقيقتها (٩).

لقد صور لنا عبد الحميد أحمد على لسان أبطال قصصه، التي يحركها في أغلب الأحيان سارد مسيطر، يلون الأصوات باستمرار ليرسم شخصيات واقعية، تقاوم الإغراءات والحياة القاسية وتقلباتها والنكبات المرحلية التي تصيبها، يتعامل الكاتب معها بوسائل جمالية وفكرية ثرية، مما جعلها تحمل بين جوانحها عدة رموز ودلالات، تهم موضوع الغربة وحب الوطن والأبناء والجنس والحرية والفقر والحيوان وبعض مظاهر الطبيعة والرقي والتغير الاجتماعي.

يرسم الكاتب / السارد بعض أبطال مجموعة (البيدار) بطريقة مركبة، حيث يحدد بعض ملامحها من الخارج، الأمر الذي يجعل المتلقي العربي يكتشفها على مراحل ومن زوايا مختلفة إلى أن تتآلف أطرافها وتتجلى في النهاية كاملة كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضاً.

إن طريقة عرض هذا المبدع لشخصياته القصصية تشبه ما نجده عند ممثلي تيار الوعي، فهي تحس بالتاريخ أثناء تكوينه وجريانه، ولا تبدو جامدة أو ساكنة. تساهم كل شخصية في المجموعة بصنع التاريخ، سواء بشكل مضمر أو معلن أو رمزي. لذلك فإن مساهماتها تعكس قي الحقيقة وجهات نظر مختلفة، تحمل بين ثناياها ((أفعالا)) أو ((ردود أفعال)) متباينة، يشارك فيها السارد بعمق.
يقدم الكاتب ثقافة المجتمع الإماراتي والعربي، من خلال وجهات نظر مختلفة، يعرضها السارد على ألسنة بعض الشخصيات من زوايا متعددة، مما يجعله يتحكم بقوة في الأحداث ويبني ((كونا قصصيا)) خاصا، في حالة سيولة وتغير مستمر.
تتميز هذه الشخصيات بالتنافر وتعدد اللغات والأبعاد والجنسيات (هنود، باكستانيون، إماراتيون، عمانيون، فلسطينيون). إنها تشبه مجموعة ((نوسترومو)) لجوزيف كونراد، حيث تتحدد ملامح كل شخصية وطبيعتها وتصرفاتها تبعا للموقف الذي تسلكه إزاء الأحداث والمشكلات التي تعترض طريق حياتها.

تتوغل موضوعات الغربة وحب الوطن المغتصب والطبيعة والجنس والمال والحرية والخيانة والوحدة والفقر والتنكر للقديم في أعماق نفوس شخصيات مجموعة (البيدار)، فتصل إلى ما تحت شعورهم. نرى بعضها مطوقا بظروف تدفعه إلى حب المال وتغير الحال مهما كلف الثمن، فيفقد السيطرة على نفسه. رغم ذلك نجدها من الناحية الإنسانية مفعمة بالعواطف الجياشة المتعارضة مع هذه الأحداث القصصية ونتاجها.

لقد تعرض عبد الحميد أحمد للعلاقات المتنوعة القائمة بين شخصياته والأحداث التي تخصها. فكانت كل شخصية تدخل في صراعات مختلفة مع أحداث قصتها وتتحكم فيها بطرق كثيرة. هناك شخصيات تعاني من الفقر وأخرى تخون شريك عمرها وثالثة تستغل الظروف جيدا لتصبح ميسورة الحال، فتشكل النقيض لبعضها بالنسبة لفلسفة الحياة. ترى مجموعة من هذه الشخصيات أن الغربة أو الهجرة خارج البلاد قد تخلق جنة على الأرض، تجعلها تنعم بالسعادة رفقة ذويها وأحبائها. نجد من الناحية النفسية أن اعتقادها يمثل ((ضرورة نفسية)) لأنها من دون الغربة لن تصبح شيئاً مهماً. لذلك فهي مقتنعة بالهجرة من أجل العمل، مما رسخ لديها فكرة الانتماء لعالم خاص ؛ حقيقي وثمين، يتجاوز حدود إطارها الذاتي.

نعانق كذلك عدة مبادئ راسخة عند بعض الشخصيات، منذ بداية القصة وحتى نهايتها؛ وهي الارتباط والدفاع عن الأرض والعرض والوطن والرموز المتعلقة بهذه الأشياء وحبها حباً جما.

تتعدد أبعاد هذه الشخصيات وتوليفاتها الاجتماعية، لكننا نجدها في القصص العشر التي تضمها المجموعة، تقاوم وتتحرك ضمن مجتمع تحكمه نفس القضايا والأسس:

أ - تنوع وتعدد الصراعات الاجتماعية والتغيرات والمشاعر النفسية.

ب - صعوبة تحقيق الهدف وضبابية الرؤية في بعض الأحيان.

ج - تعقيد كثير من الحوادث وضراوة وأذى بعض مظاهر الطبيعة.

د - ارتباط الأمل بالخوف والواقع بالحلم عند بعضها وألم الإجهاد ووعثاء الرحلة والاشتياق إلى الوطن.

تتنوع مشاعر أبطال مجموعة (البيدار)، فبعضها يؤول مصيره إلى نهاية مأساوية (قصة المرأة الأخرى + قصة حالة غروب + قصة البيدار)، وبعضها الآخر ينعم ردحا من الزمن برغد العيش وبحبوحته، أو تتحسن أحواله إلى ما هو أجمل وأرقى (خلاله S.E.L+ هدهدة). لقد مات بعض هذه الشخصيات منعزلا وحيدا غريبا متعفنا، وبعضها الآخر ظل يخدع نفسه بآمال زائفة، وهو جاهل لنفسه حتى النهاية. نجده إما أن يرضخ لضعفه أو يستسلم لقوة الطبيعة المدمرة. قد يحس بعضها بالأسى والحسرة والجور والغبن وبعضها الآخر تزهر مشاعره وآماله لفترة طويلة، فيسعى لأنبل الغايات والآمال، لكنها لا تتحقق كلها. تروم عدة شخصيات تحقيق السعادة بكل صدق واجتهاد، فتخلق لنفسها مواقف مؤثثة بالألم والبؤس والشقاء. إنها تعيش في غربة وفريسة لخدع وصراعات اجتماعية، لكن بعضها يخترق هذه الحواجز المفعمة بالأنانية والفقر والنفاق والتسلط والفساد والاغتصاب، فينعم بقليل من العطف والحب والفهم والصداقة وأصالة المشاعر.

تقع أغلب شخصيات عبد الحميد أحمد، المؤثثة لهذه المجموعة القصصية، تحت وطأة الحياة، فينكسر عود بعضها من شدة الضغط والقسوة، لكن الكاتب/ السارد يقدم إلى المتلقي العربي بكل رقة وشفافية إحساسها الصوفي، الذي يمنحها قوة التماسك والتضامن والحرص على هذا الرباط الجامع، بغية البقاء والتطور.

يظهر تطور المجتمع والتاريخ الإماراتي والعربي من خلال بعض الأحداث وأفعال الشخصيات القصصية، مما يمنحها الدعم والتزكية القوية، لكنها تتأرجح بين الحين والآخر، ثم تصبح مرغمة على الرجوع إلى ذاتها لتعانق قوتها، التي تساعدها على منازلة حظها التعس وهزيمته هزيمة نكراء. إن الآلام والبؤس والتسلط والخيانة والاغتراب والإقصاء والانتهازية التي تتعرض إليها بعض شخصيات المجموعة القصصية المدروسة هي نتيجة للشرور الحية المتنوعة التي تقبع داخل النفس البشرية.

والحقيقة أن الشخصيات في القصة العربية المعاصرة ناقصة الرسم نظرا لطبيعة التطور الحثيث الذي يعرفه هذا الجنس الأدبي. فالنفوس والأبعاد متنوعة وتصرفاتها محيرة لعقول المتلقين ومربكة لمنطقهم. نجد كثرة التيارات والمذاهب مثل تيار الوعي والانطباعية، حيث تتعدد التجارب المختلفة، التي ((تحصلها الحواس وأشتات الأفكار والمناظر المختلفة المتغيرة ويصبح القاص كالفنان يطل من نافذة في رأس الشخصية ويرصد ما يدور داخل هذا الإطار)) (١٠).

تقدم إلينا مجموعة (البيدار) شخصيات تحمل في نفسها حقائق خاصة بها، ترتبط بفضاءات زمكانية معينة، تعاني من عدة صراعات مع ظروف الحياة والعمل والغربة والخيانة والموت وتغير الحال.

يرسم عبد الحميد أحمد في هذا العمل المدروس عدة علاقات وروابط إنسانية بين شخصياته والآخرين، من خلال الموضوعات والقضايا المشتركة التي تربط بينها. يجعلها هذا التوجه تستفيد وتصطدم في نفس الوقت بأنماط من الوعي والحكمة، فتتقوى تجاربها الذاتية لتمنحها قليلا من راحة العقل والنفس. نجده يترك بعض شخصيات قصصه وحيدة لتواجه الموت أو القتل بفظاعة (المرأة الأخرى + حالة غروب + البيدار). كما يحرك السارد جل الشخصيات ليمسك بانطباعاتها وتجاربها في الحياة، حيث يرصد تغير اتجاهها واندفاعها وسعيها نحو النهاية.

لا توجد في هذه المجموعة شخصيات شريرة، فهي مزيج من سكان الإمارات، الذين تتنوع جنسياتهم ومشاربهم وتطلعاتهم. فأولهم غريب يتجول في الشوارع بائعاً وثان نازح يعمل ميكانيكياً، وثالث مهاجر هارب يبحث عن الجنس، ورابع مقهور يعانق الطبيعة والزراعة أو العمل بالبيوت. إنها شخصيات تنظر إلى الحياة بتأنٍ وشمولية، حيث تبث آراءها النبيلة إلى الآخرين، معتمدة في ذلك على قلوبها الطيبة، آملة أن تبتسم لها الحياة وتصبح أيامها ربيعاً أخضر نضرا.

تتنوع شخصيات عبد الحميد أحمد، حيث إنها تضم أبطالا من الجنسين، مما يحقق لها نوعا من المساواة والتوازن والواقعية. فالجنسان يعترفان بأن الحياة معقدة اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً، ولكننا نجد لديها حسن النية المتعلقة ببناء علاقات متنوعة، يسحق الواقع الاقتصادي أغلبها. يقدم الكاتب

للمتلقين العرب سلسلة من الأحداث والمناظر الإماراتية والعربية السريعة، التي تظهر الشخصيات على حقيقتها. تتعرض إلى عدة صراعات وأزمات فتهضم بعض حقوقها وتطلعاتها. تتعدد وتتنوع الصور داخل عقولها فيصير من الصعب الملاءمة بين وجهات نظرها المختلفة. يقفز فيما بعد إلى الواجهة العطف والذكاء والحب والمعاضدة والتضامن القومي، لتتغلب مجتمعة على جل هذه الصراعات والأزمات.

تظهر في مجموعة (البيدار) ثلاثة أنماط من الشخصيات:

أ ـ الأب: المغترب العامل البسيط، الذي يشده الحنين إلى الوطن وإلى أفراد أسرته

ب ـ الأم: المربية الحنون والزوجة الغيور، والمتذمرة من الوحدة والوسواس.

ب ـ الابن: المستقل، الفار من تسلط الوالد والباحث عن الذات.

تتنوع إحساسات هذه الشخصيات بشكل حيوي، حيث نجدها من جانب تحب وتكره بصور متقلبة، تخضع للمواقف والعلاقات والسلوكيات التي تصادفها في المجتمع الإماراتي، ومن جانب آخر يتم التلاقي بين أكثرها حول موضوع الغربة والأرض والعمل والأبناء والوحدة والعزلة القاتلة والخيانة وضعف الحال والطموح المشترك، مما يشيع بين جوانحها ((شعاعاً من الفهم)) يربط بين الجانبين.

لقد رسم القاص شخصياته بالاعتماد على دوافع ومثيرات STIMULUS معينة، أفضت إلى تحديد ((وظائف قصصية)) ملموسة ورائقة:

١ـ ضعف الحال والفاقة يؤزمان مصاريف عائلات المهاجرين المتعددة الأفراد.

٢ـ الفلسطيني المغترب يرزح تحت ثقل هموم وطنه وأهله.

٣ـ صعوبة شيوع الممارسات الديمقراطية بين الجنسين.

٤ـ خلافة الإنسان في الكون عبارة عن قصة مليئة بالكفاح والسخرية والحزن والتقلبات والرموز المتناقضة والأحلام العريضة.

٥ـ العناية بالأرض توازي العناية بالشرف ونفقة الأهل وغيابها ينتج الخيانة والزلل.

٦ـ ارتباط الأطفال بالطبيعة وبعض الحيوانات الأليفة دليل على البراءة والصفاء والبساطة، التي تتجاوزها عقلية الكبار والآباء.

٧ـ تشبث بعض النساء بالمال والتبرج وإثبات الذات وعدم التستر.

٨ـ الحب العذري الأول يفقد صاحبه عقله.

٩ـ المال وتغير الحال لا يقهران الطبيعة النفسية للناس ذوي الأصل البسيط الطيب.

١٠ـ الغربة والقهر يفنيان العامل الوحيد ويطوحان بجثته.

٣) الفضاء الزمكاني:

١ـ الزمان في المجموعة القصصية:

يعتمد فهم وتأويل المتلقي العربي لأحداث وشخصيات القصص العشر التي تضمها مجموعة (البيدار) بصورة كبيرة على عنصري الزمان والمكان. فالكاتب / السارد لهذا العمل ينقل ويحرك الوقائع والأبطال داخل إطار زماني وإطار مكاني لكي يفهمها ويؤولها المتلقي العربي بكل دقة. لذلك فإن الأحداث والشخصيات ((لا تتحرك في فراغ ولكنها تتفاعل في سياق مكاني معين وحسب إيقاع زمني محدد)) (١١).

يمنح عبد الحميد أحمد الفضاء الزمكاني وظائف متعددة:

أ ـ الإيحاء للمتلقي العربي باندماج الكون القصصي بالواقع الإماراتي الحقيقي، بغية استدراجه إلى صلب الموضوعات السردية ليتفاعل مع الأحداث والشخصيات.

ب ـ خلق الاتساق COHESION والتماسك COHERENCE بين عناصر النصوص القصصية على مستوى الخصائص الجمالية والفكرية والفنية.

يرتبط الزمن الداخلي في مجموعة (البيدار) بفترات ولحظات شريط الأحداث وتحركات شخصيات وأبطال القصص العشر برمتها. نجد كذلك الزمن الخارجي الذي تمت فيه كتابة المجموعة وقراءتها في الوطن العربي. هناك زمن متخيل للعمل القصصي، وهو مهم في الدراسات النقدية (١٢).

يبث إلينا القاص عدة أفكار وملاحظات دقيقة تجعلنا نحس بمساحة المكان وضواحيه المتصلة وبمرور الزمان المتعاقب، حيث يندمج الفضاءان على طريقة النظرية النسبية ويعملان بتكاتف كبير. قد يعقد الزمان في بعض قصص هذه المجموعة المدروسة آفاق المكان فيدور الفضاءان حول نفسيهما، وقد تتفتت أفعال وسلوكيات وأفكار الشخصيات فتجري الحوادث من البداية حتى النهاية لتناسب المشاهد المتنوعة. إنها تترابط داخل حيز زمكاني يتألف من أربعة أبعاد، ثلاثة منها مكانية وواحد زمني.

تفسر بعض الأحداث القصصية والظواهر الطبيعية التي تحويها مجموعة (البيدار) كيفية مرور الزمن بلا توقف، كما تبرز في مناسبات كثيرة رجوعه وارتداده إلى الماضي. فانطلاق هذا الزمن إلى الأمام يبرز العلاقة الوشيجة بين السبب والمسبب، مطعمة بالتجارب الخاصة بكل شخصية، التي تطور

قوانين الطبيعة من حيث الاتصال أو الانفصال تبعا للمدة. إنه نسبي ووهمي، وربما خداع في بعض الأحيان.

تتحدد الحياة بكل وظائفها عند كاتبنا من خلال الرسم الأنيق الواضح لتحولات أبطاله وتغيراتهم ضمن لحظات ومواقف، تتجلى فيها سماتهم الخاصة وانفعالاتهم النفسية.إنه يرصد حركاتهم وسلوكياتهم في مواقف معينة ليصل إلى قرارة أنفسهم

يزخر الزمن في حياة شخصيات عبد الحميد أحمد القصصية بالتجارب، فبعضه طويل وبعضه الآخر قصير (لحظة، ساعة، يوم، شهر، عام، منذ سنوات). يتضاعف هذا الفضاء عند العامل الآسيوي المغترب بالإمارات العربية المتحدة والمواطن الفلسطيني المكتوي بنار الحصار الإسرائيلي، فيمر في عجلة من أمره ويتبخر، أثناء لحظات السرور التي تجعل بعض الشخصيات تنغمس في الحب ورغد العيش والسقوط والزلل.

يرتبط الزمان بالمكان بشكل عضوي. فالزمان هو مجرد بعد رابع للمكان؛ والمكان يكسو الزمان حللا خاصة ويغيره والعكس صحيح أيضا. إنهما أمران معقدان في الحياة. تحس الشخصيات القصصية في الزمان بما قبل وما بعد وبتدفق اللحظة الحالية بصور ذاتية. كما أنها تحس أيضا بالمكان من خلال أحيازه وفضاءاته الممتدة فوق الأرض.

يتميز الزمان في المجموعة المدروسة بالحركة المتنوعة والسيولة، فهو متغير ومراوغ، لا يسعف كثيرا العمال المغتربين والمهاجرين بدولة الإمارات العربية، مما يجعل مشاريعهم وطموحاتهم تتقلب داخله بصور مبهمة. لذلك فهو لا يتحدد بلحظات منفصلة أو يمكن قياسه والسيطرة عليه بسهولة.

نصادف عدة عمليات من التقديم والتأخير تخص الترتيب الزمني للحوادث عند الكاتب وطرق عرضها داخل مجموعة (البيدار). يؤثر الزمان في حياة الشخصيات، ذات الكيان الجسدي عندما تتعامل معه بشكله الميكانيكي الصارم، الذي لا يمكن إطالته أو تقصيره أو استرجاعه، وشكله الذاتي الذي يمكن أن يختزل أو يبسط في بعض الأحيان أو يسترجع إلى مجال الوعي بواسطة عمل الذاكرة. كما نجد أحياناً زماناً نفسياً يبرز كثرة المفارقات الغريبة، التي تتحرك وتتبلور على طول صفحات بعض قصص المجموعة، خلال فترات يومية محددة. يرتبط الزمان الميكانيكي ببطل كل قصة. أما الزمان الذاتي فإنه يتجاوز الزمان الميكانيكي ويتخطى التسلسل التاريخي (١٣).

تتميز طبيعة السرد القصصي وحقيقته هنا حسب ثلاث مراحل زمانية:

أـ الزمان الأولي: يكون عند بداية كل قصة من قصص المجموعة، حيث تتحرك الشخصيات داخل أوضاع تروم جاهدة تفسيرها أو تغييرها. يتدخل المتلقي العربي في هذا الزمان بمعارفه الذهنية وتوقعاته ومخططاته الضرورية، إذا لزم الأمر. نجده يستخدم كل الممارسات الاجتماعية والميول الإنسانية ليؤثر في النتيجة.

ب ـ الزمان الإنجازي PERFORMATIVE: يتابع من خلاله المتلقي العربي تجليات الأحداث القصصية داخل المجموعة. إنه يقرن هنا الفعل بالعمل.

ج ـ الزمان الاسترجاعي: يعيد المتلقي العربي تجسيد الحدث ليرسم من جديد الخطوط الدقيقة المرتبطة بنتيجة العمل القصصي، فربما يطلع على بعض من الفشل أو التدخلات الخارجية أو طرائق وقوع النتائج غير المنتظرة.

تعد هذه اللحظات الزمانية الثلاث ضرورية بالنسبة للإبداع القصصي، فهي ((تأتي معها بإمكانية تغير قيمة الأحداث حين ينظر إليها استرجاعياً. وعلاوة على ذلك، فإن من البديهي أن ما يظهر نجاحاً من منظور واحد قد يكون فشلا أو هزيمة حين يرى بأعين مختلفة... قد يحدث في النفس تغير في الالتزام نتيجة معرفة لاحقة أو تجربة تحول روحي قد يغير جوهريا، فتتطور الحياة وفقاً له))(١٤).

تكتنز زمانية السرد القصصي عدة تقنيات خاصة بالتسلسل الزمني وزمن السرد لقصص المجموعة وزمن القراءة عند المتلقي العربي المتمرس:

١ـ الرصف ORDER: يصف السارد/ الكاتب بعض الأحداث المتعلقة بالشخصيات في الماضي فيسترجعها ويحييها ANALEPSIS، وقد يتقصاها في المستقبل فيخمن وقوعها، أو يركبه هاجس ذلك PREMONITION، وربما يستبقها ANTICIPATION. نجده يقدم للمتلقي عدة إضاءات FLASH FORWARD وتوقعات مسبقة PROLEPSIS. تتنوع الأحداث المسترجعة أو المتوقعة، من حيث المدى والمسافة، وقد تعانق زمن السرد القصصي الأساسي، فتتسم بالإحياء ANALEPSIS والتوقع الداخليين. نجدها أحيانا خارجية لوقوعها قبل بداية القصة. كما أنها قد تشكل أيضا جزءا من التوجه العام للقصة، فتكون أحادية أو متعددة HOMO HETERODIEGES.

٢ ـ الاستمرارية: تتعلق بمناظر ومشاهد الأحداث المتنوعة، حيث تعانق الفترة الزمنية الموصوفة زمن القراءة عند المتلقي العربي. قد يمنح الوصف الدقيق زمن التلقي أطول من زمن الحادثة، فيحصل الامتداد STRETCH.

٣ ـ التردد: تستخدم الحادثة القصصية مرة واحدة SINGULATIVE أوتتردد عدة مرات REPETITIVE، حيث تتسم بالكثافة DENSITY والأصالة المتنامية INDENTITY.

٤ـ النهاية: يصبح فيها زمن القراءة أقصر من الزمن التاريخي (مثلاً: بعد سنوات، مرت عدة سنوات فأصبح...).

يختلف الترتيب والتركيز على هذه التقنيات وكذلك العلاقة بالمتلقي من قاص إلى آخر داخل الإمارات العربية وفي البلاد العربية الأخرى. لذلك فإن استعمالات الكاتب الزمنية في هذه المجموعة القصصية المدروسة تخضع لعدة دوافع ووظائف ورموز ومعارف وتقنيات دقيقة ومستويات لسانية متنوعة، تخدم سلطة المبدع وسلطة النص وسلطة المتلقي العربي. كما أنه يصف وينعت الزمن بشتى النعوت والصفات السلبية والإيجابية ويقسمه إلى أقسام وجزئيات متعددة ومتفاوتة: (اليوم، أشرق الصباح، قبل، آخر الشهر، هذه المرة، أقرب فرصة، كانت الساعة قد تجاوزت التاسعة مساء، الليل هبط، الظلام انزلق، عند الضحى، الشهر في منتصفه، اللحظة القاسية، الليل طويل، كآبة السنين، سنوات العمل، الأمس، الحزن في الليل والنهار، الواحدة ظهرا من كل يوم، منذ ثلاث سنوات، أول يوم في العمل، بداية النهاية لسنوات طويلة من الجوع والتشرد والنضال، البارحة، الشمس ما تزال ترسل أشعتها الحارقة، بعد الغذاء، سهر، أيام رتيبة، يوما بعد آخر، الآن، بعد دقيقة، كان في يوم ما حلما، المستقبل، الزمن الطيني، ذات يوم، خبزاً يومياً، وقت قطاف، الممتد عبر الأزمنة، الأمس واليوم وغداً، آلاف آلاف السنوات القاحلة والظامئة والضائعة، عندما يبزغ الفجر، عمرها جاوز الثلاثين، عند الغروب، تمضي أيام وليالي سلمان، في الصباح الباكر، بعد أسبوع، جاء وقت العشاء، مرة في السنة أو مرتين أو ثلاثا، أشقى طوال اليوم، ذات صباح، هذا اليوم، منذ الصباح حتى المساء، كانت الشمس قد بدأت ترتفع في كبد السماء، العام الماضي، الأنوار مضيئة بالخارج، تركت النجوم هناك تغرق في السماء، مرايا الزمن، منذ أن تبدلت الأحوال، ذات يوم بعيد، في الصباحات الباكرة الندية، ظل صامتا زمنا، ومضت أيام، لشهر كامل، ومرت السنون، بعد ٣٠ سنة...)). يوظف الكاتب عبد الحميد أحمد عدة تقنيات وتقسيمات وأوصاف ومؤشرات وتكسيرات متنوعة تمنح الزمن دلالات نصية رائقة بالنسبة لمجموعته السردية. تصبح الأزمنة الموظفة عبارة عن بنى أساسية لخلق الدلالات القصصية، تبعا للعلاقة القائمة بين الكاتب ومتلقيه في الوطن العربي. تتبلور هذه التقسيمات الزمنية من خلال المعجم والتراكيب القصصية المتنوعة السالفة، التي تجسد وعي القاص بقضية الزمن (١٥).

ترسم مجموعة (البيدار) ملامح شخصيات متنوعة، تعيش في بلاد الغربة والهجرة من أجل العمل وتحسين الوضع المادي لأسرها وبعض أهاليها، الذين بقوا بأرض الوطن. تعاني هذه الشخصيات من القهر والفقر والخيانة والهوان والوحدة والموت مطروحة بالخلاء، دون عناية أو تأبين أو تكريم إنساني لائق.

ينقسم الزمن في هذه المجموعة إلى أربعة أقسام:

١ ـ زمن الماضي.

٢ـ زمن المضارع الحالي والاستقبالي.

٣ـ زمن الغربة والهجرة (وهي الفترة التي تقضيها بعض الشخصيات الأسيوية والفلسطينية والعربية والعمانية بدولة الإمارات العربية من أجل العمل).

٤ـ زمن الحلم والانفعالات والاستشرافات المختلفة عند الشخصيات.

يؤلف المبدع بين هذه الأزمنة ضمن أغلب قصص المجموعة. نجد أن زمن القصة لا يسير باستمرار في خط تسلسلي، كما تبلور ذلك عدة نصوص. فالكاتب يخلخل هنا المسار الزمني ليعرض على المتلقي العربي صورا دلالية جديدة تخص بنية هذا الفضاء، على مستوى الاسترجاع للماضي والاستشراف للمستقبل والآنية في الحال الراهنة. إنه يقدم إليه رؤية خاصة من خلال هذه التقنيات الموظفة. تضيق في هذا العمل المسافة بين زمن القصة وزمن الخطاب، فزمن القصة ماض منته، ولكن المؤلف يقدمه إلى متلقيه في صور أخرى غير ماضية. تساعد هذه الطريقة الخاصة بتعامل القاص مع الزمن على خلق بنى دلالية تحدد نوع التراكيب اللسانية والسياقية.

يبني الزمن الماضي جل القصص المجموعة لأنه المتحكم في شخصياتها التي يدخلها زمن الحاضر. كما أنه يشكل بداية التكوين وقاعدة البناء الزمني لتواجده في عدة صور استرجاعية متكررة. إنه يملك وظائف ((فنية ونفسية وفكرية)) (١٦).

تتجلى تقنيات السرد الزمني عند عبد الحميد أحمد من خلال:

أ ـ طريقة التناول لكل مقدمة ونهاية، تتحكم في قصص المجموعة.
ب ـ نوعية السرد العربي.
ج ـ أنواع الحذف (معلن / ضمني).
د ـ المشاهد القصصية وموضوعاتها.
ه ـ أنواع الوصف ومقاطعه.

تتميز القصة المعاصرة في الإمارات وبعض البلدان العربية الأخرى بتقديمها لرؤى زمنية متنوعة ترتبط بالانتماء الثقافي والتاريخي والنفسي لمبدعيها، رغم خصوصية النصوص وتميزها عند المؤلفين. فالتشابه موجود هنا بين هذه المجموعة ورواية (الأمير الثائر) للدكتور سلطان بن محمد القاسمي، أوبينها وبين قصص عربية أخرى، مثل قصص يوسف القعيد في مصر (أيام الجفاف، في الأسبوع سبعة أيام، من يخاف كامب ديفيد، عنتر وعبلة مرافعة البلبل في القفص، الحداد، أخبار عزبة المنيسي، البيات الشتوي) أو غيره من المبدعين في بلدان عربية أخرى. يستهل هؤلاء المؤلفون بعض إنتاجاتهم القصصية بزمن الماضي، ثم يتحولون إلى زمني الحاضر والمستقبل.

٢ـ المكان في المجموعة القصصية:
توازي أهمية المكان أهمية الزمان في نفس المجموعة لأنه يمثل المساحات والأحياز التي تتحرك وتتفاعل فيها الشخصيات القصصية. كما أنه يعد الفضاء الخاص بجريان الأحداث والوقائع. يضم قسمين:
أ ـ مكان قصصي واقعي حي.
ب ـ مكان قصصي متخيل، تصنعه ذاكرة القاص.

تتعدد الأمكنة في مجموعة (البيدار)، حيث نجد الكاتب يمنحها أوصافا وتحديدات جغرافية وفيزيائية عامة أو خاصة. تتنوع تقنياته الفنية هنا تبعا لنوعية التراكيب اللسانية المستخدمة وجماليتها أو زينتها المستهدفة والمقاصد والدلالات والخصائص الفكرية المنشودة. لذلك فإن مساحات وأحياز هذه الآفاق تتغير باستمرار، فهي إما ضيقة أو رحبة وإما قريبة أو بعيدة: (السوق، الأرض، الدكان، غرفته، الشارع، الرصيف، البيت، المطبخ، المدن، المدرسة، فلسطين بلادنا، شارع العروبة، حوش البيت، أوروبا، السعودية، خور فكان، الجبال، الطريق، الصحراء، دبي، المحلات، مركز الشرطة، عمارات، مخدعها، القرى، المطار، مصر، أبو ظبي، الجدران، الإمارات، إنجليزية، هولندية، لبنانية، مزبلة، الحقل، حظيرة، الجهات الأربع، البحر، الشاطئ، البنك، الخارج / الداخل، النافذة، الجامعة، الباب، السماء، الحمام، محجريهما، البوابات، العالم، مقعدها الخلفي، على مقربة أمتار منه، منزل، الخيمة، جنوب المساكن الشعبية، عمان، الأودية الصخرية، الباطنة، الساحل، البلاد...)).
يطلعنا استخدام المؤلف لهذه الأماكن في عمله السردي على بعض مقاصده:
أ ـ فضاء وقوع وتحرك الأحداث والشخصيات.
ب ـ الانتماء الاجتماعي والثقافي والاقتصادي والسياسي للشخصيات. فالمكان يمنح العمل القصصي أبعادا جغرافية يتصرف في مساحتها المبدع / السارد كما يشاء، حيث نجده يقرر طريقة تعامل أبطاله مع هذه البنى التحتية.

٤) رؤية القاص:
يمثل هذا المكون منظوراً سردياً / حكائياً وزاوية نظر خاصة، يعرض من خلالها المبدع تصوره عن الواقع الإماراتي والعالم. كما أنه يرسم بواسطتها المعالم الجلية لفكره وذهنيته وأسلوبه الشخصي.

تتنوع النظرات النقدية والسردية في هذا الصدد، حيث نجد:
١ـ النظرة التعادلية: توازي معرفة السارد معرفة الشخصيات.
٢ـ النظرة القاصرة: تقل معرفة السارد عن معرفة الشخصيات.
٣ـ النظرة المحيطة: تتجاوز معرفة السارد معرفة الشخصيات

تؤثر هذه النظرة الأخيرة على مجموع قصص (البيدار)، لأن السارد يملك معرفة، تفوق معرفة الشخصيات، حيث يقدم إلى المتلقي العربي تفاصيل ومعلومات دقيقة. كما أنه يتحكم في سير الأحداث والشخصيات وفضاءاتها الزمكانية، فهو الذي ينسج ((الكون القصصي)) عند كاتبنا، مفرغا فيه كل ميوله ورغباته ومعماريته وأسلوبه. إنه ينمطه MODALEZED كما يشاء ويصطفي. يبقى هذا السارد في أغلب الأحيان متخفيا، يحرك الأحداث والشخصيات بطريقة ماهرة لا تفسد الجوانب الجمالية والفكرية والفنية في العمل القصصي. نجسد نظرته المحيطة في مجموعة (البيدار) بالصيغة الرياضية التالية:
معرفة سارد قصص
معرفة شخصيات قصص
المجموعة
> المجموعة

تمنح النظرة المحيطة السارد للقصص المدروسة مجالا رحبا للحركة والسيطرة على سير الأحداث وتصرف الشخصيات، لكنه يتحلل نسبيا من الفضاء الزمكاني. كما أنها تسمح له ببث كمية هائلة من الأفكار والمعلومات والمواقف المتنوعة إلى المتلقي العربي. تتميز هذه النظرة ببعدها الإخباري والسردي المحكم.

ينغمس سارد مجموعة (البيدار) في صلب عدة توليفات اجتماعية، تهم الشخصيات. كما أنه يدلي بدلوه في بناء معجم قصصي عربي ومحلي إماراتي متداخل DIGLOSSY. إنه يسطر معالم موضوعات متعددة عن الغربة والوطن والأرض والعمل والرمز في الحياة والبحر والتغير والوحدة والخيانة والموت المشتت المطوح.

يقدم السارد هذا العمل القصصي بشكل واقعي، من خلال:
أ- ربط الإبداع القصصي بمعجم عربي ومحلي لهجي وبثقافة مجتمع الإمارات العربية
ب - اندماج الذات بالموضوع.
ج - حمل ((رسالة)) أخلاقية _ تربوية وهدف معرفي وأحكام اجتماعية _ ثقافية.

يبرز الجانب الواقعي في القصص العشر المحللة من خلال تعبيره بشكل تجريبي عن الحياة المعيشة وتجسيده لثقافتها وتمثيله لخصائصها الجمالية والفكرية والفنية بكل بصدق. ينتج السارد هذه القصص حسب ترتيب زمني معين، ثم يدفعها إلى المتلقي العربي ليرتبها تبعا للتسلسل الزماني الصحيح. يحول هذا السارد عملية السرد عن موضوعها الأصلي المسبق، حيث يقوم بتقسيمها وتوزيعها وربط الموضوعات ربطا هيكليا تكوينيا، ينجزه بطرق صائبة، تجسد طبيعة عمله.

تتبلور عناصر السرد القصصي في مجموعة (البيدار) عن طريق الأحداث والمشاهد والعروض المتنوعة التي يقدمها السارد بخصوص ((درامية)) أفعال الشخصيات وسلوكياتها وتنكراتها وأقنعتها. كما أن النتائج والنهايات والمعلومات المختلفة وطرق السرد والتنميط تلعب هي أيضا دورا مهما في تحديد عناصر السرد القصصي.

تظهر وجهة نظر السارد عند عبد الحميد أحمد عميقة ومكتنزة، من خلال توظيف عدة جوانب رمزية:
أ - رمز الحبيبة عفراء يضارع رمز الوطن الغالي.
ب - تعدد رموز وإيحاءات ((كسارة البندق)) في الواقع.

تتجاوز هذه الرموز اللغة القصصية الإنشائية الخطابية البسيطة لتلج عالم التلميحات والإثارة والإشارات الذرية المجزأة. فالسارد يجسد نسقا من الرموز التي تعمرها رموز أخرى متنوعة. نجده يستعمل في رموزه السردية عدة قياسات وتشبيهات واستعارات غير معقولة في بعض جوانبها. إنه يقدم للمتلقي العربي إحساسات وأفكاراً مركبة بإيقاعات معينة ودالة يعرض السارد وجهة نظره بالنسبة لعدة تجارب، نابعة من الواقع الإماراتي والعربي المجاور، حيث ينتقي حبكة ومادة قصصه من الحياة المعيشة. نجده يصفها بصدق، ودون أي تحوير، ثم يضيف إليها بعضاً من خياله ليجعل المتلقي العربي يسمعها ويحس بها ويراها، متجاوزاً تقديم النصائح والعبر الأخلاقية المباشرة.

تبرز رؤية السارد من خلال لغة شعرية رقيقة، ترسم معالم تيار من الوعي، الحامل لتجربة حية لا تحير ((العقل العربي)) المعاصر أو تربك منطقه.

يستنطق السارد الشخصيات ويفكر بعقليتها ووعيها ومنطقها. إنه يملك قدرة رسم جميع ملامحها ((بدقة وإضافة أبعاد جديدة لها بالرغم من كونها تعيش في الحاضر. فحركة تيار الوعي إلى الأمام وإلى الخلف إلى الماضي وإلى المستقبل ومنهما إلى الحاضر، يمكنها من تغطية مساحة كبيرة من حياة الفرد في بضع دقائق أو بضع ساعات)) (١٧).

يعمق السارد إحساس المتلقي العربي بالشخصيات القصصية المحركة لمجموعة (البيدار) ويضيف إليها أبعادا فلسفية. إنه يقدم عدة رؤى وتصورات وتأملات ووجهات نظر وتنميطات قولية وأحكام وتقييمات كثيرة تهم:
١- الحياة والموت.
٢- حب الوطن والأهل والخلان والنساء.
٣- مشاعر وانفعالات الشخصيات وتجسيداتها المتنوعة.
٤- الرمز الخاص بعدة أشياء.
٥- التقاليد والعادات.
٦- البحث عن الحقيقة والدلالات الرمزية عبر مراحل من العمر، فيما يخص الغربة و البحر والحبيبة.
٧- بعض صور الارتباطات بين أفراد الأسرة والعلاقات الاجتماعية المتنوعة.
٨- الهروب من الواقع والتحديات والمواجهات للقضايا.
٩- تيار الوعي والحقيقة المتجددة عند الشخصيات من خلال تغير الفضاء الزمكاني.
١٠- التمازج السكاني والطبقات الاجتماعية وحالاتها الذاتية المتنوعة.

١١- صورة الغلاف المجسدة لنزول الحيوان من مرتفع ورمزه إلى الخلاص والانعتاق من فضاء سابق مؤلم، يلخص كل قصص المجموعة وواقعها العربي الإماراتي.

١٢- رموز البنى التحتية الإماراتية والعربية (البيت، الشارع، السيارة، المدينة، مركز الشرطة، الوطن، غرفة النوم، المدرسة، الورشة، مقر العمل، الحديقة، الدكاكين،

الحقل، الوطن، الأرض، الصحراء، البحر، الخيمة، العمارة، الحوش، المطبخ، الجامعة، الفراش، الباب، الشاطئ، البنك، الواجهات الزجاجية، الطريق...).

١٣ـ بؤر توتر وانفراج حياتية فضائية عند الشخصيات.

١٤ـ جوانب من السيرة الذاتية والبيوغرافية لفترات من حياة بعض أبطال قصص المجموعة.

١٥ـ تنوع العالم وصحة القيم الروحية وثباتها الكوني وأهمية فوائد السفر.

١٦ـ نضال العقل والروح عند السارد وبروز مجهوداته من أجل الإبداع القصصي.

١٧ـ امتزاج شخصية السارد بشخصية المبدع الضمني واستخدام ضمير الغائب ذي البعد الموضوعي OBGECTIVE.

تعتمد وجهة نظر أو رؤية السارد لمجموعة (البيدار) على التقاليد القصصية الإماراتية والعربية المألوفة ووسائل إيصال المعاني المقصودة وأسس هذه الرؤية المعينة وعلاقات المسرودات بالواقع. كما أنه يقسم المشاهد إلى درامية تعانق الأحداث في زمن المضارع الحالي ونهايات يسردها في الزمن الماضي. نجده ينتقل بين الاثنين جيئة وذهابا (السرد (١٨).

يتميز ((النحو القصصي)) هنا باحترام قواعد اللغة العربية، مع العلم أن بعض أساليبه وصوره البلاغية حديثة لأنها مجتثة من الواقع المعاصر الحي. فأقسام الكلام العربي مستخدمة حسب السنن والسليقة الاتفاقية العامة والإنجازات الشخصية الأصولية GRMMATICALE وكذلك التوابع والضمائر والظروف والأسماء الزمكانية.

نصادف بعض الازدواج والتداخل اللساني INTERFERENCES، حيث يستعمل عبد الحميد أحمد كلمات مستقاة من المعجم اللهجي الإماراتي المحلي (الفحال، الغيط، النبات، المدواخ، الباطنة، محلوي، داس، حنتومة، الوانيت، بوسمبول، مخبوق، الحليو، بلاليط، الجميزة) (١٩).

وخلاصة القول أن دراستنا لمكونات الخطاب القصصي عند المبدع الإماراتي عبد الحميد أحمد، من خلال مجموعته المعروفة ب(البيدار) قد أبرزت لنا رسوخ بعض القيم الأدبية التي جسدت مواطن الجمال في حياة بعض شخصياته وطرق إدراكها والإحساس بها وأبعادها الذاتية والموضوعية. كما تبلور لدينا من خلال القراءة ((الطيبة)) والتقصي اللساني بؤرة الجمال الموسيقي لبعض إنجازاته العربية الفصيحة والمحلية الإماراتية المتداخلة.

استعمل القاص عدة دوال ومدلولات لسانية مزدوجة اللغة لخلق تأثير على عقل ونفس المتلقي العربي وإثارة صور ذهنية متنوعة لديه، بغية الفهم والتأويل الصحيحين. منحت هذه الصور الفنية لعمله قيمة أدبية كبيرة، حيث برزت العواطف المتنوعة والخيال السامي الرائع والصور البلاغية المختلفة. لقد تم رصف الحقائق والأفكار عند بعض الشخصيات والأبطال وتنوعت العقول والأحلام والرؤى الواقعية والأساليب المختلفة. لذلك فإنه يمكن القول أن هذا القاص يعد كاتباً واقعياً، يمثل تيار الوعي في القصة الإماراتية بكل صدق ووضوح.

الهوامش:

(١) عبد الجليل غزالة، بناء المعارف في الفكر الإسلامي، صحيفة الدعوة الإسلامية الأربعاء، ٢ مارس، طرابلس، الجماهيرية ٢٠٠٤ م.

(٢) تراجع قصة (أشياء كويا) وقصة (الأرصفة العربية) وقصة (صفعتان) بنفس المجموعة.

(٣) طه محمود طه، دراسات لأعلام القصة في الأدب الإنجليزي، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٩.

(٤) المرجع نفسه، ص ٣٣.

(٥) نفسه، ص ٦٥.

(٦) نفسه، ص٧٩.

(٧) نفسه، ص ٨٠.

(٨) عبد اللطيف الجابري، بوشعيب الحسيني، عبد الرحيم آيت دوحو، نجيب محفوظ، دراسة وتحليل، بداية ونهاية، طباعة الجديدة، ١٩٩٤المغرب، ص١٥.

(٩) طه محمود طه، مرجع سابق، ص ٧٢.

(١٠) المرجع نفسه، ص ١٠٧.

(١١) عبد الطيف الجابري وزملاؤه، مرجع سابق، ص، ١٦.

(١٢) تنظر فاطمة سالم الحاجي في عملها (الزمن في الرواية الليبية) ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه، نشر الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ٢٠٠٠ م.

(١٣) طه محمود طه، مرجع سابق، ص، ١٢٢.

(١٤) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ٣٦، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٩٨، ص ٩٨.

(١٥) فاطمة سالم الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ثلاثية احمد إبراهيم الفقيه، الدار الجماهيرية للنشر والإعلان والتوزيع، ٢٠٠٠، ص، ٢٩٥.

(١٦) المرجع نفسه، ص، ٣٠٧.

(١٧) طه محمود طه، مرجع سابق، ص، ١١٠.

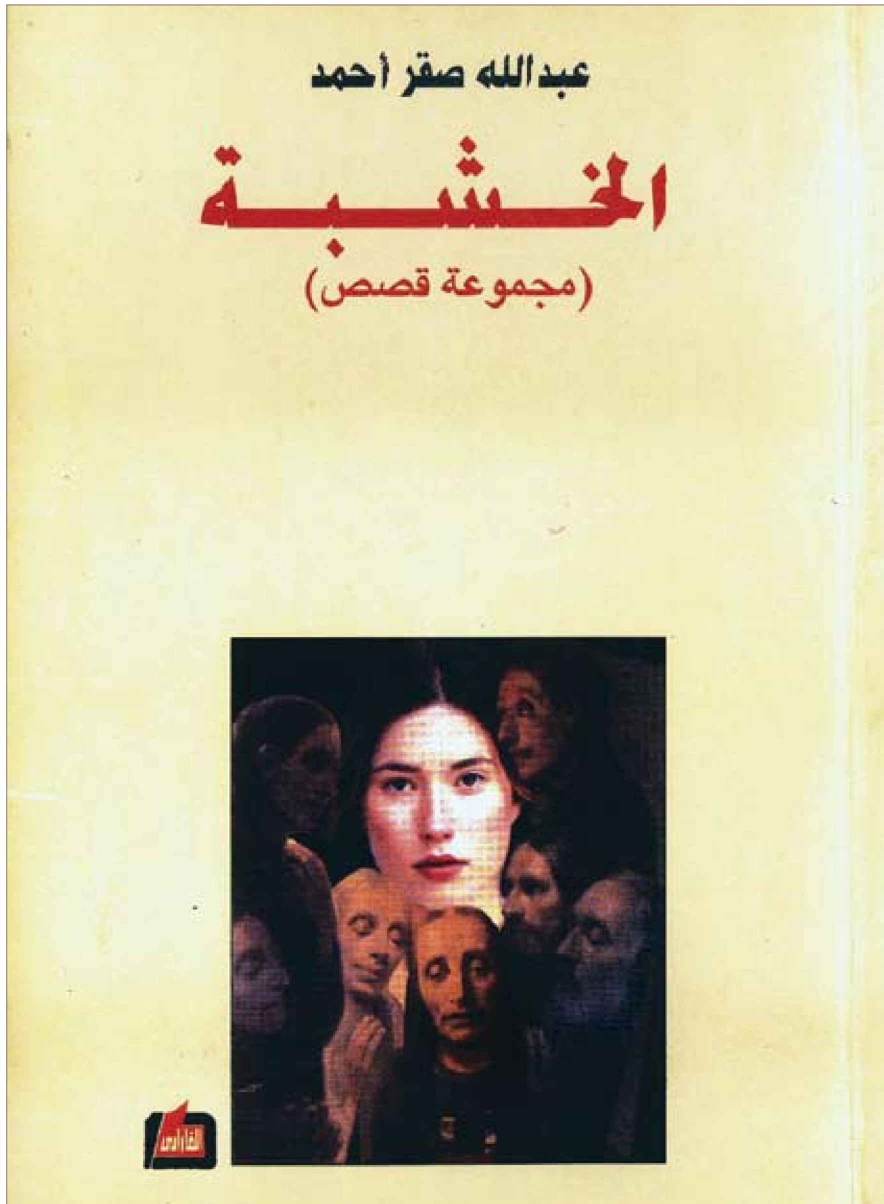
(١٨) والاس مارتن، مرجع سابق، ص ١٨١.

(١٩) تنظر الصفحة ١٢٦ من المجموعة، حيث يشرح المؤلف هذه الكلمات.

هواجس التحديث والمغايرة القصصية

مجموعة (الخشبة) لعبدالله صقر أحمد نموذجاً

أحمد حسين حميدان



في العودة إلى تجربة عبد الله صقر أحمد المري القصصية رجوع إلى بدايات القصة الإماراتية، التي نسبها له الدراسون والمتابعون للشأن الإبداعي الإماراتي، كما نسبوها إلى شيخة مبارك الناخي مرة أخرى(١)، وهو ما يعيد إلى الأذهان تلك البداية للشعر الحر في القصيدة العربية، التي تاه نسبها بين نازك الملائكة وبين بدر شاكر السياب.. ومهما يكن من أمر، فإنه من الواضح أن ميلاد القصة الإماراتية القصيرة جاء متوافقاً مع تأسيس الدولة الإماراتية المتحدة، ومن المفترض أن تكون الحالات الإنسانية التي رصدتها هذه القصة الإماراتية قد أسهمت في سبر أغوار أهلها وناسها، إذا شاءت أن تكون ابنة بيئتها، وإذا تطوعت للمشاركة في نهضة بناء الدولة المؤسساتية الحديثة(٢)... وبناء على ذلك، لنا أن نتساءل إن كانت قصص عبدالله صقر أحمد في مجموعة «الخشبة»(٣)، تذهب هذا المذهب، أم أنها كانت منشغلة بمسألة التحديث في عملية القص، أكثر من انشغالها برصد ملامح الإنسان الإماراتي، وخصوصاً النفسية والفكرية، سيما وأن العملية التعليمية والتثقيفية بدأت في الإمارات مع إنجاز دولتها المتحدة؟.. ويبدو أنه من الموضوعية أخذ التساؤل عينه إلى قصص شيخة مبارك الناخي، طالما أن كلا القاصين يمثلان مبتدأ القصة الإماراتية، الذي أعطته شيخة الناخي في سياقها السردي بعداً واقعياً، بدت فيه أكثر انغماساً في الهم المحلي الإماراتي، وخصوصاً في مجموعتها الأولى «الرحيل»،

أخذ هذا الابتداء بعداً تخييلياً فلسفياً في بعض المواضع وبعداً آخر واقعياً لا يخلو من فجاجة الطرح ومباشرته في مواضع أخرى عند عبدالله صقر أحمد. وإذا كانت القاصة الناخي لم تستطع أن تنأى بنصها عن الزوائد والاستطالات السردية، وبدت في سياقها القصصي غير معنية في عملية التحديث وأساليبها الفنية، إلى حد دفع اتحاد كتاب وأدباء الإمارات إلآ القول في تقديم مجموعتها «الرحيل»(٤): «إنها لا تأخذ أهميتها من الأساليب الفنية التي تطرحها الكاتبة، وإنما في إطار التوثيق لبدايات القصة الإماراتية..»، فإن تجربة عبدالله صقر جاءت مفعمة بهاجس التحديث، إلى حد تبدو فيه وكأنها قامت أساساً من أجله قبل أي شيء آخر، وهو ما صرح به الكاتب نفسه في مقدمة مجموعته القصصية «الخشبة» المكتوبة بقلمه، قائلاً في مطلعها: «مع إصدار مجموعة (الخشبة) القصصية في نوفمبر من عام ١٩٧٥، كنت أود تقديم مجموعة من القصص القصيرة كفرضية تسبق عصرها.. وللتأكيد فإن (الخشبة) تزامنت ومرحلة التغيير في معالم القصة العربية والخليجية لمواكبة عالمية القصص والأخذ بجوهرية أساليب الكتابة القصصية...»(٥).

هكذا ـ ومن غير مواربة في قصدية الطرح ـ يفصح عبدالله صقر أحمد عن الهدف المحوري الذي قامت عليه العملية السردية في قصصه التي ذهب إلى إشادتها وإنجازها مملوءًا بهاجس المغايرة ومجاراة عالمية القص، حتى بلغ الأمر أن اعتقدت القاصة الإماراتية عائشة ماجد بأن قصصه مترجمة عن الآداب الأجنبية، وحين تأكدت أنها له، استبشرت خيراً للقصة الإماراتية.

إن عبدالله صقر أحمد في مجموعته «الخشبة»، سعى مع أول القصص «في الناحية الأخرى


عبد الله صقر

كانوا يشعلون النار» إلى الخروج عن المألوف القصصي إلى المغاير الحلمي، وحاول بلوغ شيء من هذا المبتغى بتقديم صور مختلفة ومتعددة للمشهد، مستفيداً مما تسميه نظريات السرد الحديثة (التبئير) ـ أو زاوية النظر إلى الحدث ـ، وهو ما يعتبره الناقد الراحل نعيم اليافي أطياف الوجه الواحد(٦). وفي سياقه يأتي وصف الراوي عند عبدالله صقر لما يحيط حوله قائلاً: «في وضح النهار تتجمع جمهرة في صف طويل، بعيني العادية ألمح كأنما موكب جماهيري منتظم يستقبل رئيساً أو سلطاناً، وبعيني الثاقبة اللاعادية أرى فيهم فلولاً من طوابير لفرق الشغب، أو جيشاً انتصب أفراده في الناحية الأخرى من الطريق..». وفي موضع آخر يقول: «استيقظت، وتحسست أطرافي .. كان حلماً، أو ربما نظرة أخرى من موقع آخر..»(٧).. إذاً، يورد أكثر من بُعْد للحادث الواحد، ويرسل أكثر من طيف للصورة الواحدة، كما هي الحال في مدرسة الرموز والصيغ الفرنسية، التي تميز بين اللون الواحد على الأشياء.. فالأحمر يتمايز ويتعدد عبر الدم والشفاه والأغذية المختلفة، ويتماوج من خلالها بين المقدس والفاتن والشهي، ويبدو أن المقدس المتمثل في الدم هو الغالب في قصص عبدالله صقر، باعتبار

أن أبطاله يتعرضون إلى قمع العسكر، دون أن يسمي المكان الذي وقع فيه الحدث، وهو ما يجعل الحدث عنده مفتوحاً، لا يتوقف عند زمن محدد بعينه، كما أنه لا يتحدد في مكان.. ففي الإمارات والخليج عموماً ثمة عسكرة من البرتغال والإنجليز، كما يروي تاريخ المنطقة، وفي فلسطين المافيا الإنجليزية، وتبعتها العصابات الصهيونية، والحال لا تختلف كثيراً في غير بقعة عربية، بل تتشابه فيها الظروف القاسية، التي صورها عبدالله صقر في مكان جعله متنقلاً بين الشارع، كما في قصة «السقوط»، وبين المعتقل، كما في قصة «من الناحية الأخرى كانوا يشعلون النار»، وفي قصة «الخشبة» التي اختارها لتكون عنوان المجموعة القصصية. ويبدو أن القاسم المشترك بين هذه القصص الثلاث هو مجابهة القمع السلطوي والتمرد عليه، وكأن الكاتب يعيد إنتاج مقولة سيوران الذاهبة إلى اعتبار قيمة الفرد تقاس بمدى تمرده على محيطه المعاش، ولكن دون الإشارة إلى أسباب هذا التمرد... ففي القصة الأولى لا يعرف أي شيء عن التهمة الموجهة لبطلها سوى قوله: «رأوا أنني انتزعت من أحد رجال الحرس قطعة من مقدمة أنفه وتركت الدماء تغمر وجهه..»(٨)..

وفي القصة الثانية ليس ثمة تهمة موجهة لبطلها المودع في المعتقل سوى تقطيب حاجبيه.. لكن الأمر يأخذ دلالات مختلفة في القصة الثالثة «الخشبة»، والتي حاول الكاتب فيها استثمار التراث الحكائي من خلال شخصية (قيس بن الملوح) التي أعادها بإسقاط معاصر جاعلاً منها الراوية للحدث والمحورية فيه، إلى جانب الشخصيات الأخرى التي جمعها المعتقل، فيتعدد من خلالها صوت الراوي الكاشف لأسباب هذا الاعتقال، الذي يكبر فيه السجن بعد أن ينشأ بمساحات اجتماعية وسياسية ومزاجية، لا

توفر قضبانها الجائع والصامت والعاشق المتمرد الخارج عن هيئته بمظهرها القديم إلى مظهر آخر عصري، كعودة قيس الجديدة في السياق القصصي الذي أجرى الكاتب عليه إعادة صياغة للواقع، ضمن تركيب فني، بين من خلاله ثبات الصورة القديمة في أذهاننا، ورفض كل من يخرج عن إطارها المحدد بشكل مسبق، وسعى بعد ذلك إلى تجسيد إدانة لهذا النهج، ولكافة العوامل والأشكال القاهرة والمناهضة للحرية على اختلاف سلطاتها، وهو بهذا المعنى لا يذهب إلى حدود مناصرة الفوضى، أو الانحياز لأي قادم جديد.. بل إنه يأخذ في قصصه الأخرى منحى مضاداً ومخالفاً للمنجز العصري، حين يفد من الآخر وفق أطر لا تتعدى التوجه الاستهلاكي، وما قدمه في قصته «الحفلة» يتجه في هذا السياق، الذي تتحول فيه المرأة من سيدة إلى خادمة وافدة مع الغريب، الذي يستغل فقرها وعوزها، ويجعلها تتخلى عن ثيابها، وتخلعها قطعة قطعة، وتعرض جسدها على الحاضرين جزءًا جزءًا، حتى تصبح عارية كحقيقة مُرة؛ يتفق عبدالله صقر أحمد على رفض خلاصتها مع غنزبورغ، الذي احتج على ما آل إليه الراهن العصري، متهماً إياه بتفضيل السلعة على الإنسان.

وإذا كان هنري ميلر قد احتج هو الآخر عندما وجد صوت الدراجة النارية أعلى من صوته، فإن عبدالله صقر في قصته «نشوة وسط اضطراب العالم يموت» يعيد صياغة هذا الاحتجاج بواسطة بطله المثقف، الذي يركض ليلحق بالعربة المزدحمة، ويحاول الصعود إليها كلما جاءت، لكنه يفشل في تحقيق مبتغاه عند كل محاولة، ويسخر منه الركاب، مطالبين إياه بالتخلص من كتبه وأوراقه التي يحملها، إذا أراد الصعود حقاً في عربات الزحام، وحين أذعن لطلبهم، وألقى ما كان يحمل من جراء التعب، محاولاً الاستعانة بهم في صعوده الأخير، تحل به النهاية المأساوية، وتتجاوز العربة حياته، في مشهد يصفه الراوي قائلاً: «ترك متاعه يسقط تلبية لرغبة الآخرين، وعندما تشبث بهم، رفع إحدى قدميه ليوطئها على عتبة البوابة.. كانت حركة العربة أسرع من حركته، فارتطم بالمتزاحمين على البوابة، وعندما سقط، كانت عجلات العربة الخلفية تمر عليه»... وينقل بعد ذلك عن الركاب المتسببين بحادث الدهس قولهم: «جنون بعينه..

ـ لم ينظر إلى نفسه..

ـ كان ضحية نفسه..»(٩).

من خلال هذه الملامح التي يقدمها **عبدالله** صقر أحمد بصوت متعدد، يرسم صورة المثقف وأحواله المعاصرة، التي تبدو مزرية، ومنفعلة بما يدور حولها، غير فاعلة بسيرورة الأحداث الجارية.. وإذا كان ما قدمه في سياقه القصصي يفصح عن اتهام وإدانة صريحة للواقع الصعب المحيط بهذا المثقف، فإن السياق القصصي نفسه يفصح عن إدانة صريحة أخرى للمثقف ذاته، متهماً إياه بالتراجع عن أداء دوره المناط به، والتخلي عن أسلحته الثقافية، ممثلة بالكتب والأوراق التي ألقاها قبل محاولة الصعود الفاشلة في العربة، الرامزة بحركتها إلى الزمن المعاصر.. واللافت أن الصورة المتراجعة التي قدمها **عبدالله** صقر أحمد من خلالها للمثقف لم تكن وليدة إيديولوجيا سلطوية قامعة، كما هي الحال في قصصه «في الناحية الأخرى كانوا يشعلون النار ـ والسقوط ـ والخشبة»، والتي يتوافق في سياقها مع طروحات ميشيل فوكو(١٠) حول المثقف والسلطة ،في حين أنه جاء في السياق السابق مختلفاً عن هذا الاتجاه، وذلك بعدما مثلت صورة المثقف فيه محاطة بسلبيةن مستجيبة لقنوط الذات، ومستسلمة لنداءات اليأس وأصدائها المنبعثة من داخل المثقف، ومن حوله أيضاً.. وإذا كانت حاله تبدو هكذا في الشأن العام، حتى بلغ فيه المصاب حياته ووجوده، فإنه في قصة «لحظة التفاوت الزمني» لا يبدو أقل فداحة أو أحسن حالاً في الشأن الخاص، بعدما ظهر من خلاله أقل صموداً ومجابهة، وذلك حين شبّ الحريق في بيته وطال زوجته وولديه.. فانهارت قواه، وقرر الانتحار واللحاق بهم دون تردد..

وكما تعرّض للسخرية من ركاب العربة في القصة السابقة، يتعرض في هذه القصة للسخرية ممن حوله أيضاً، وكأن بطل القصة يقرُّ بالهزيمة ذاتها وهو يصرخ: «سحقاً.. أينما أذهب يتبعني هذا الوباء اللعين..». ويصف الكاتب ذلك على نطاق أوضح من خلال الراوي، الذي يقول في بداية القصة وفي خاتمتها: «دق عنقه بعد أن اعتزم ذلك مراراً.. تطلع في وجوم، انفرجت أسارير وجهه.. ألصق شفتيه الغليظتين برفق على جسم العمود.. قبله على جانبيه قبلتين!.. واحدة لـ «سلموه» وواحدة لـ «علوه»»، في حين سخر الآخرون مما يرونه، فتسابقت دمعتان.. مررّ الآلة الحادة بعنف، ثم تهاوى الجسد قطعتين وتصرخ بدمائه..»(١١).

من خلال هذا السياق وما سبقه في قصة «نشوة وسط اضطراب لعالم يموت»، سعى **عبدالله** صقر أحمد إلى إبراز سكونية الفعل الثقافي المعاصر، وتقهقره أمام حدثه الفردي الخاص، والمجتمعي العام أيضاً ـ كما أشرنا ـ ويعلل ذلك بأسباب متعددة، يرتبط معظمها بجذور الشخصية الثقافية الكامنة في بيئتها التربوية المستمد منها النسغ الأول لمكونات هذه الشخصية، والتي يوردها الكاتب وهي محاطة بالزجر ونشر الخرافة والخوف، مما

يجعلها مهيأة للتراجع والسقوط منذ بنيتها الأولى.. ويتكئ عبدالله صقر في تجسيد ذلك على مخزون الذاكرة الذي يرجع إليه عبر (الفلاش باك)، حيث الطفولة القابعة التي لا تفارق صاحبها، والتي تعود دائماً مع الذكرى(١٢).

ويشير القاص عبدالله صقر إلى ذلك بشكل صريح في قصته «الزوبعة»، ويخرج عن متنها الحكائي الذي يتحدث فيه الراوي عمّا تتعرض له الطفلة من خوف، ليقول لنا عبر الهامش: «كنت في طفولتي أحد أولئك الأطفال الذين تطردهم أم رويّ عند الذهاب إلى البحر والابتعاد عن القرية..»(١٣).. وهو ما يبدو فائضاً عن حاجة السرد القصصي، الذي جاء في معظم قصص عبدالله صقر ممتثلاً للتكثيف والإيجاز في متونه النصية، في حين أنه اشتط عن قواعد القص الفنية في هوامشه وتعقيباته الكثيرة والمسهبة، وخصوصاً في قصص: «الخشبة، المغني الشهير، لحظة التفاوت الزمني..»، مما أصاب العديد من نصوصه بالزوائد والحشو من جراء هذا الفائض السردي.. ونستطيع القول: إن بعض الهوامش التي مال فيها إلى التنظير، وبعض ما أورده من تجريد ومباشرة في الطرح، أبعد بعض نصوصه عن دائرة فن القص، وجعلها تتحول إلى مقالة قصصية، وهو ما يتبدى جلياً في القصة الأخيرة «حلم اليقظة والاغتراب»، التي ابتعدت بتقريريتها ومباشرتها عن الإيحاء الذي حرص عليه الكاتب في معظم القصص، واستخدم من أجله الفواصل والتنقيط؛ في بداية القص حيناً، وفي وسطه حيناً، وفي آخره حيناً آخر، تاركاً مساحات ليُفعّل بها الإيحاء عند المتلقي، باعتبارها نسيجاً من الفضاءات البيضاء والفجوات التي يفترض بها مساعدة القارئ كشرط لتحفيزه وتحقيق فعله، كما



يقول امبرتوايكو(١٤).. ومردّ الخلل الذي أشرنا إليه في القصص السابقة يعود إلى بدء التجربة وحداثتها من ناحية، والاعتماد المفرط على السارد المهيمن كلي المعرفة من ناحية ثانية، سيما وأن استيلاءه على سياق السرد ونشاطه المتزايد فيه يأتيان على حساب فاعلية الشخصيات وتفاعلها مع مجريات الحدث القصصي، وهو ما لا نستطيع فصل أسبابه عن الكاتب نفسه، لأن هذا السارد يعتبر - حسب توصيف واين بوث - الأنا الضمنية الثانية له(١٥)، والتي بدت في القصص الأخرى أقل حدة في تدخلها، وخصوصاً في السياق الذي تقمص فيه بطل القصة زمام السرد، ومعه الشخصيات المصاحبة والمشاركة في سياقاته وحواراته، كما في قصص: «في الناحية الأخرى يشعلون النار - السقوط - الخشبة - نشوة وسط اضطراب لعالم يموت)، وعلى الرغم من أن القصة الثانية «السقوط» تبدو استطراداً وتكملة للقصة الأولى «في الناحية الأخرى يشعلون النار»، إلا أن الكاتب نجح فيها بتقديم أكثر من طيف للصورة الماثلة في اللوحات القصصية المتوالية بسلسلة رقمية، ملتقطاً مشهديتها وفق بنائية سردية متداخلة بلغ فيها منحى دائرياً يربط مقدمة القصة بخاتمتها، ويعود

في نهاية القصة إلى بدايتها التي انطلقت منها حكائية القص، وهو ما نجده ماثلاً بوضوح في قصص: «السقوط – نشوة وسط اضطراب لعالم يموت– ولحظة التفاوت الزمني...»، وفي قصة «الخشبة» اعتمد الكاتب الصوت المتعدد في إضاءة سيرورة الحدث، وإبراز جوانبه من زوايا متعددة.. ولجأ في قصة «لحظة التفاوت الزمني» إلى مسرحة بنيته السردية، متكئاً على الجملة الوصفية التي لم تتعدَ المظهر الخارجي إلى استبطان دواخل الشخصيات القصصية، ما جعل نشاطها ينهض على الحوار المصاحب لنشاط الراوي، ويقتصر عليه، فغابت التداعيات الداخلية لهذه الشخصيات عن مساحات متعددة من السرد، الذي اجتهد الكاتب في تقطيعه إلى متواليات من اللوحات القصصية، جزّأ في أطرها الحدث بصورة يغلب عليها التداخل، أكثر من التتابع والتراتب، بدأ في بعضها إيراد الهوامش إلى جانب المتن الحكائي، كمحاولة منه لإضفاء شيء من المغايرة على الشكل الفني للنص، وهو ما تمّ تحت وطأة هواجس التحديث، التي ألمح إليها عبدالله صقر في مفتتح مجموعته القصصية.. وإذا كان قد رغب بالتنويه عبر هذا المفتتح إلى تعثر صدور قصصه مراراً. حتى بلغت متأخرة إلى يد القارئ بتدخل حكومي، فإن موضوعاتها - كما تبين تواريخ كتابتها - جاءت لتضيء ملامح الشخصية الإماراتية وآفاقها الحياتية في مرحلة ما قبل بناء الدولة الإماراتية المعوّل على قيامها نهوض الذات الثقافية، باعتبار أن العملية التربوية والتعليمية المسؤولة عن إنجاز ذلك بدأت مهامها مع ميلاد هذه الدولة المؤسساتية المتحدة، التي أحدثت منذ إعلانها عن نفسها تغييراً تجاوز الجغرافية المجزأة إلى وجدان أهلها وناسها وكل محبيها.. وإذا كانت مجموعة قصص «الخشبة» قد ابتدأت أولى صفحاتها بعبارة مباشرة تطالب فيها

بامتلاك الأساليب الفنية القادرة على بلوغ شكل ومضمون هادفين، من أجل هؤلاء الناس الذين يعايشون أحداثاً باتت مفتوحة على التغيير، فإن القصص التي أودعها لهم عبدالله صقر أحمد عبر هذه المجموعة لم تكن على درجة واحدة في بلوغ الشكل والمضمون الهادف الذي دعت إليه، فقد بدت متباينة، ومتفاوتة في مستواها الفني، وفي أفكارها أيضاً.. كما بدت غير بعيدة عن عثرات البدايات، على الرغم مما تضج به من هواجس التحديث.

مراجع وإحـالات:

١ـ فن القصة القصيرة، مقاربات أولى، محمد محيي الدين مينو، منطقة دبي التعليمية، ط١ـ دبي ٢٠٠٠ ـ ومدخل القصة الإماراتية القصيرة، الدكتور رشيد أبو شعير، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط١، الشارقة ١٩٩٨.

٢ـ انظر إلى: ملامح الهم الاجتماعي من خلال أطياف الأدب الإماراتي، الناقد هيثم يحيى الخواجة، إصدار دائرة الثقافة والإعلام، ط١، الشارقة ٢٠٠٣.

٣ـ مجموعة قصص (الخشبة)، عبدالله صقر أحمد المري، دار الفارابي، بيروت ١٩٩٩.

٤ ـ مجموعة قصص (الرحيل)، شيخة مبارك الناخي، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة ط١، ١٩٩٢، المقدمة، ص٧.

٥ـ مجموعة قصص (الخشبة) لعبدالله صقر أحمد، المقدمة، ص٧. وما جاء حول التباس عائشة ماجد بقصصه أورده الكاتب في مقدمته ذاتها.

٦ـ نظرية السرد من وجهة نظر إلى التبئير، واين بوث، ترجمة ناجي مصطفى، مطبعة الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء، ١٩٨٩ ـ وأطياف الوجه الواحد، الدكتور نعيم اليافي، اتحاد الكتاب العرب، ط١، دمشق ١٩٩٧.

٧ـ مجموعة قصص (الخشبة) لعبدالله صقر، قصة (في الناحية الأخرى يشغلون النار)، ص١٣ـ١٤.

٨ـ المرجع السابق ـ قصص: السقوط وفي الناحية الأخرى يشعلون النار والخشبة، ص١٩، ١٣،٣.

٩ـ المرجع السابق، قصة (السقوط) وقصة (نشوة وسط اضطراب لعالم يموت)، ص٣٣، ٢٩.

١٠ـ المعرفة والسلطة، مشيل فوكو، ترجمة عبدالعزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط١، بيروت ١٩٩٤.

١١ـ مجموعة قصص (الخشبة) لعبدالله صقر أحمد، قصة (التفاوت الزمني)، ص٧٧، ١٥.

١٢ـ شاعرية أحلام اليقظة، غاستون باشلار، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ط٢، بيروت ١٩٩٣.

١٣ـ مجموعة قصص (الخشبة) لعبدالله صقر أحمد ـ قصة (الزوبعة)، ص٦٣.

١٤ـ القارئ النموذجي، امبرتوايكو، ترجمة أحمد أبو حسن، مجلة آفاق المغربية، عدد/٨ ـ ٩/١٩٨٨م.

١٥ـ نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ـ ترجمة ناجي مصطفى، مطبعة الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء ١٩٨٩م.

رسـائل جامعية

سلسلة تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة لأطروحات الدكتوراه والماجستير المتصلة بقضايا تمس مجتمع الإمارات ومجتمعات الخليج الأخرى في المجالات المختلفة، فضلاً عن تلك التي تتناول موضوعات تاريخية وإسلامية عامة.

e-mail : sdci@sdci.gov.ae











من التراث ننهل

شهدت إمارة الشارقة بمدنها كافة احتفالات تراثية، وذلك في الفترة من 3 حتى 18 إبريل 2011، تخللها ندوة علمية (فضاءات التراث غير المادي) بمشاركة مجموعة مختصين، إضافة لكوكبة من الضيوف والإعلاميين المهتمين بالتراث محلياً وعربياً وعالمياً، وذلك في إطار خطة إدارة التراث بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، حيث انصب اهتمام صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة على التراث وأهميته، قبل تولي سموه الحكم، وعودة إلى مقابلات عدة وكتب سموه تؤكد ذلك، ومنذ صدور مرسوم تأسيس دائرة الثقافة والإعلام في 30 إبريل عام 1981 كان من صلب مهامها الاهتمام بالتراث بشقيه المادي والشفوي، تراكم العطاء بترميم منطقة الشارقة القديمة (المريجة– الشويهين) نظمت الورش والندوات والملتقيات العلمية المتخصصة بالتراث، استقدمت الخبرات وأوفدت الوفود إلى دول عربية وأجنبية لاكتساب المهارات. قبل سنوات تسع نظمت الدورة الأولى لأيام الشارقة التراثية وبدأ الغيث بالتقاطر.

الاهتمام بالتراث حقق نتائج إيجابية، ذلك أن التراث مكون أساسي من مكونات الشخصية الوطنية، إضافة إلى خصائص الشخصية وميزاتها.

ومع التقدم العلمي ونمو الدول وازدهارها وتبلور كيانات جديدة، كان لا بد من الحفاظ على التراث خاصة وأن العولمة المتوحشة تستهدف قولبة العالم وأتمتته مما يؤدي إلى القضاء على السمات الإنسانية والحضارية للشعوب.

لقد كان لمبادرة الشارقة منذ أربعة عقود ونيف، آثارٌ إيجابية ونتائج تمثلت في:

– الاهتمام المحلي والوطني والإقليمي بأهمية التراث وضرورة حمايته والحفاظ عليه وتطويره.
– تعزيز الانتماء الوطني لأبناء الشارقة خاصة والإمارات عامة.
– تأسيس جمعيات وأندية تعنى بالتراث المادي والشفوي.
– اهتمام إعلامي متنام بالتراث.
– إقامة متاحف عامة وخاصة تعنى بالتراث.
– الدراسة الجادة لإدخال المواد التراثية في المناهج الدراسية.
– أنشطة متواصلة على مدار العام، ومعارض للمنتجات التراثية والأزياء والمأكولات الشعبية والمهرجانات الفلكلورية.. إلخ.
– توفير مئات فرص العمل للمواطنين والمواطنات من خلال تفريغهم في المؤسسات والدوائر والإدارات والأندية المعنية بالتراث.
– تعريف الأشقاء العرب والأصدقاء الأجانب بالتراث الإماراتي، ويتجلى ذلك من خلال «أيام الشارقة الثقافية» التي نظمت في العديد من الدول وآخرها اليابان (5 معارض على مدى عام كامل). وما تقوم به المؤسسات الرسمية الرديفة والرافدة بالدولة.
– توفير الفرص للأشقاء العرب والمقيمين من كافة دول العالم على أرض الإمارات للتعرف إلى التراث الإماراتي كجزء من مكون حضاري، لدحض مقولة إن دول الخليج ـ والإمارات منها ـ دول نفطية فقط.
– الاهتمام بالتراث والمعارض التراثية شكل رافداً مهماً من روافد استقطاب السياح مع ما ينتج عن ذلك من إيجابيات إعلامية ومادية، تتنامى لتشكل رافداً من روافد الدخل القومي أسوة بالعديد من البلدان.

هذه قراءة سريعة للنتائج الإيجابية التي تحققت من خلال تنفيذ توجيهات حاكم مثقف أدرك وقاد بنجاح مسيرة التنمية الثقافية.. موقناً سموه أننا أمة وشعب له ماضٍ وحاضر ومستقبل.

أسامة طالب مرة

همس الذات

قراءة في السيرة الذاتية النسوية

عمر إدلبي

جوهر المسألة في جدل علاقة الذات بالآخر يظهر في فعل الكتابة عن الذات، حيث تحدث كبرى المواجهات بين طرفي هذا العلاقة الجدلية، فما إن تبدأ رحلة الوعي بالذات والكتابة عنها، حتى تبدأ الذات بالبحث عن هويتها، وتغدو الرحلة خطوات تأمل وبحث عن المعنى وسؤال الوجود، وتغدو كل خطوة من الخطوات محاولة تعرف على موقع الـ (أنا) في هذا العالم، وتصبح الحدود الفاصلة بين هذا الموقع (الذاتي) ومواقع الذوات الأخرى مسألة شائكة ومحل صراع، كما تصبح قضية البوح بخصائص هذا الموقع الذاتي للآخر قضية تحتاج كل الثقة بالآخر وكل الخوف منه بآن معاً.

هذا واقع حال الكتابة عن الذات، ولكن حين تتعرف المرأة موقع (أناها) وتكتب ذاتها؛ فإن شيئاً ما يحدث، شيءٌ يجعل الكتابة ذاتها في موقع المحرق، وكاتبتها محل احتمال احتراق، وتغدو الحاجة لثقة الآخر والثقة به مطلباً ملحاً، كي لا يصبح احتمال الاحتراق واقعاً.

لا يعني عنوان هذه البحث أننا ننظر إلى الكتابة السيرية الذاتية النسوية من منطلق فصلها عن الكتابة السيرية الذاتية عند الرجال، بمقدار ما يعني أن هناك بواعث تختص بها الكتابة النسوية عموماً، ومنها الكتابة في السيرة الذاتية، ومرد ذلك إلى جملة خصائص مميزةٍ يتسم بها الخطاب النسوي، وهي خصائص نابعة بالتأكيد من خصوصية واقع المرأة في المجتمعات العربية، ونظرة هذه المجتمعات إليها، وهي نظرة تمييزية بكل المقاييس، لا نرغب في الخوض ببحث أسبابها ونتائجها وتأثيرها على وعي ونمو مجتمعاتنا على الصعد كافة، على أهمية مثل هذا البحث.

رغم كون الصيغة السردية للسير الذاتية تشكل أكثر الصيغ ظهوراً في الكتابة النسائية السردية العربية إلا أن السير الذاتية النسائية تظل قليلة العدد قياساً بمثيلاتها عند الكتاب الرجال، ويعزو أغلب النقاد هذه الظاهرة إلى أسباب متنوعة ومتعددة، منها أن الكتابة النسائية عموماً والسيرة النسائية على وجه الخصوص تكاد تكون مشياً على الأشواك بأقدام مجروحة أصلاً، لا حافية فحسب، وذلك لأن الكتابة النسوية تعاني عوائق اجتماعية تجعل من النظرة إلى المرأة ككيان مادي (جسد) بحد ذاتها فعلاً محرماً، فكيف هو الحال مع السيرة الذاتية النسائية على وجه الخصوص، وهي فعل انكشاف - وإن كان لغوياً - على جسد كاتبتها وتاريخه، وعواطفها وطموحاتها وغرائز ذاتها!! فأن تكتب المرأة يعني - كما يرى مونيك غادان - تحقيق اختراق مزدوج، بصفتها فرداً تجريدياً، والحال أنها في الواقع موضوع جميع المحرمات، إنها الكائن الذي لا ينبغي الحديث عنه ولا رؤيته ولا معرفته، إنها تمر غير مرئية!!

وتظهر لنا مدونة النصوص السردية النسائية أن للخطاب النسوي خصوصية تتشكل من احتلال المرأة فيه مركز السرد وموضوعه، في تظهير شبه دائم لواقع مجابهة المرأة محيطاً يضعها في الهامش، ولذلك تبدو ردة فعل الكاتبات على هذا الواقع منصبة على محاولات تحقيق المرأة المأزومة ذاتها، وهذا ما يفسر كون البطل في معظم السرود النسائية العربية امرأة.

وإذا كانت السيرة الذاتية العربية عموماً تقع في محرق قضايا المحظورات اجتماعياً وسياسياً وثقافياً، مما دفع الكتاب لممارسة أساليب متنوعة من المراوغات الميثاقية التي جعلت هذا الجنس في الكتابة العربية موضع نقاش وتساؤل، فإن لنا أن نتخيل حجم الالتباسات التي تعتري السيرة الذاتية النسائية، فعندما تكتب المرأة ذاتها وهي أصلاً صوتٌ مقموعٌ وهامشيٌّ، فليس غريباً عندئذ أن تلجأ إلى أساليب أكثر مراوغةً وتعتيماً على الميثاق السيري الذاتي، مما يوقع سيرتها الذاتية بمزيد من التعالقات

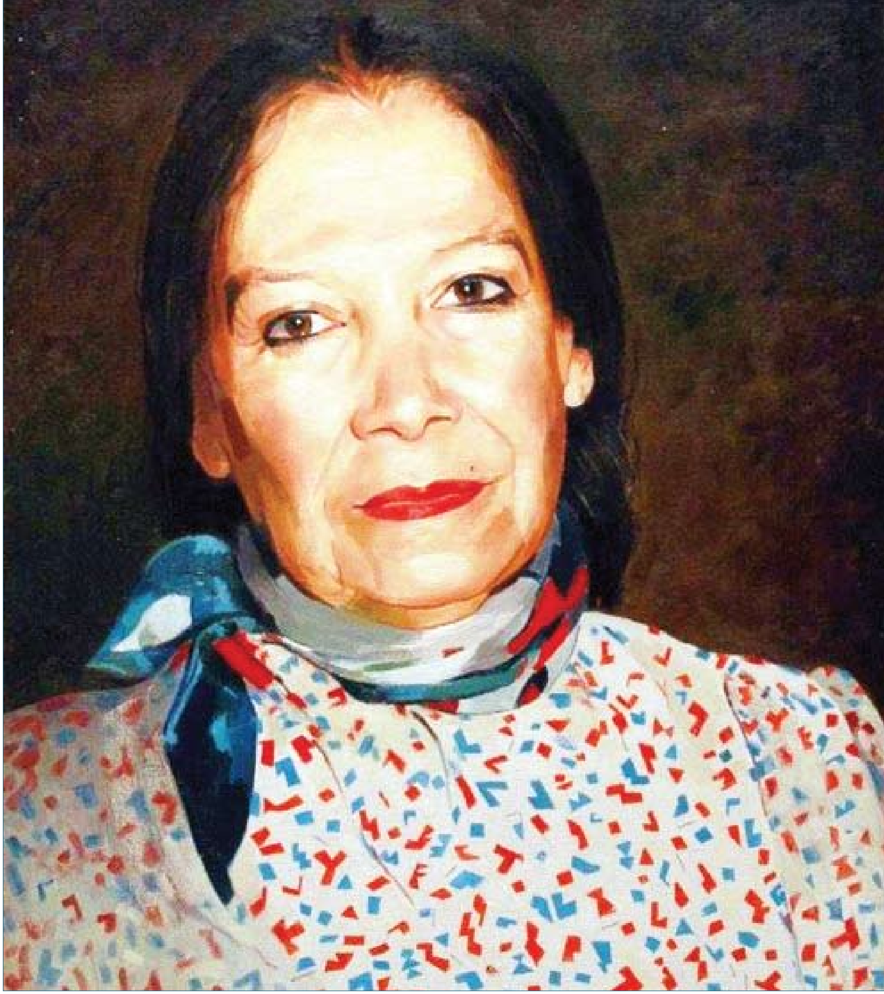
الأجناسية والمحذورات الفنية والإكراهات التي تجعل السيرة الذاتية عموماً محل نقاش، وما إشارتنا إلى جملة التعقيدات هذه التي تعتري كتابة السيرة الذاتية النسائية العربية إلا لسوق مزيد من الأسباب التي تدفعنا للمرونة في تحديداتنا للخصائص والسمات الفنية للسيرة الذاتية.

وتظهر لنا مدونة النصوص السردية النسائية أن للخطاب النسوي خصوصية تتشكل من احتلال المرأة فيه مركز السرد وموضوعه، في تظهير شبه دائم لواقع مجابهة المرأة محيطاً يضعها في الهامش

وتأسيساً على ماسبق نبحث في مدونة السيرة الذاتية النسائية عن بواعث خاصة بالكتابة الذاتية النسائية، ونرى مع (فرجينيا وولف) في مقالتها عن المرأة والكتابة الروائية «أنّ من أسباب اعتماد الكتابة النسائية على السيرة الذاتية رغبة امرأة في الكشف عن عذابها، والدفاع عن قضيتها، فهذه من أهم دوافع الكتابة لدى المرأة، فحتى مرحلة متأخرة جداً كانت الشخصيات النسائية في الأدب بالطبع من خَلْق الرجال»(١).

كما نعتقد أن الكتابة النسائية عموماً وكتابة السيرة الذاتية النسائية على وجه الخصوص تؤدي ـ إضافةً لما تؤديه السيرة الذاتية عموماً ـ وظائف أساسية خاصة منها:

١ـ وظيفة الاعتراف والمساءلة: حيث تكتب المرأة السيرة الذاتية بهدف اكتشاف الذات وتعرية نواقصها وعيوبها وفضح ما تنطوي عليه شخصيتها من ضعف أو زيف، وبالتالي الرغبة بمساءلة الذات/الأنثى عن كثير من



فدوى طوقان

العذابات التي تترك نفسها عرضةً لها، وتحميلها نصيبها من المسؤولية عن الأزمة التي تعانيها، وفي هذا المضمار تقول (فدوى طوقان) في سيرتها: «واتسعت الفجوة بيني وبين المجتمع النسوي، فلم يكن بمستطاعه أن يعطيني شيئاً، كان مجتمعاً لاذع اللسان يثرثر كثيراً جداً؛ والثرثرة رمز التخلف في المجتمعات التي لا تقرأ»(٢).

٢ـ وظيفة التبرير: فأغلب الكتابات الذاتية النسوية هي بالمحصلة محاولاتٌ لتبرئة الذات، وتبرير الواقع الهامشي الذي تحياه المرأة، وعادة ما يتم ذلك عن طريق تصوير أو خلق محيط يتعدد فيه المذنبون، الأسرة والمجتمع والعرف والثقافة، تقول (فدوى طوقان): «في هذا البيت وبين جدرانه العالية التي تحجب كل العالم الخارجي عن جماعة الحريم الموءودة فيه انسحقت طفولتي وصباي وجزء غير قليل من شبابي»(٣).

والرجل بالضرورة هو السلطة الأشد قسوةً، السلطة التي لا تترك متنفساً ولو لبعض

الهواء، وقد تكون الأنثى أيضاً سلطةَ قمع، وربما تكون هذه الأنثى هي الأم، كما تروي (فدوى طوقان): «خرجت من ظلمات المجهول إلى عالم غير مستعد لتقبلي، أمي حاولت التخلص مني في الشهور الأولى من حملها بي»(٤).

تكتب المرأة السيرة الذاتية بهدف اكتشاف الذات وتعرية نواقصها وعيوبها وفضح ما تنطوي عليه شخصيتها من ضعف أو زيف، وبالتالي الرغبة بمساءلة الذات/ الأنثى عن كثير من العذابات التي تترك نفسها عرضةً لها، وتحميلها نصيبها من المسؤولية عن الأزمة التي تعانيها

٣ـ وظيفة تعويضية: حيث تبدو عملية سرد الذات وتجربتها وتظهير دورها فعلاً تعويضياً عن هشاشة الحضور الفعلي الواقعي لهذه الذات في الحياة العامة، وانحسار وتحجيم دورها ككائن بشري قبل أي تصنيف بيولوجي، وباعتبارها كائناً كامل الإنسانية والمواطنة، فإن النضال من أجل الحرية حق وواجب تَقبلُ برضىً كاملٍ ما يتَطَلّبه من أثمان، وهذا ما نجده مثلاً عند نوال السعداوي، تقول في سيرتها: «كنت أتلقّى تهديدات بالقتل، أصوات مجهولة تأتيني عبر أسلاك التلفون، شتائم باللّغة العربيّة الفصحى والعاميّة المصريّة»(٥).

وهذا ما يقودنا للإشارة إلى الارتباط الوثيق في السير الذاتية النسوية بين العام والخاص، وعلى نحو مبالغ فيه أحياناً، رغبة من الكاتبات في رد التهم الموجهة إليهن في حصرية اهتمامهن بالقضايا الخاصة بالمرأة، مما يدفع أغلب الكاتبات إلى تقديم الخلفية السياسية والتاريخية لمحيطهن على نحو دائم، بسببٍ وبغير سبب، وإبراز الدور السياسي والوطني للمرأة من خلال سرد يحلل ذاتها و يكشف عن مواقفها وآرائها السياسية، حتى وإن لم يكن هناك مبررٌ موضوعي أو فني يحتم إبراز هذه الخلفية العامة أو الدور الذي يضطلعن به.

٤ـ وظيفة ثأرية انتقامية: وهذه الوظيفة لا تحتاج الكثير من الجهد لإثبات حضورها القوي في الكتابة النسوية عموماً، حيث تحفل معظم هذه الكتابات بصور عن شخصيات ـ ذكورية في معظمها ـ تتسم بالزيف والتخلف والقسوة، ولا تكاد تخلو سيرة ذاتية نسوية من صورة لرجل أو موقف منه باعتباره رمزاً، لا ذاتاً إنسانية، يخضعه النص للتعرية بقصد الثأر منه، والانتقام مما يمثله (السلطة/ الحارس/المنتفع) ومن ثقافة المجتمع وتقاليده الذكورية، وبذلك تغيب على الغالب معالم الإنسان/الذكر، لحساب حضور الذكر/ السلطة، ويتم تقديم هذه الملامح من المنظور النسائي الذي يرى في هذا الفعل عملاً ثأرياً انتقامياً من فكر وسلوك وممارسات وزيف هذا المجتمع وسلطاته عموماً، والاجتماعية منها على وجه التحديد.

٥ ـ وظيفة تأسيس المستقبل: لطالما كانت الكاتبة الأنثى مهمومة و منشغلة بهم أساسي يتمثل في الدفاع عن جدارتها وبناء هويتها الأنثوية الخاصة أمام سياق غَيريّ لا يعترف لها بهذه الهوية وحسب، بل يسعى إلى محوها وتهميشها أيضاً، ولهذا فإننا نجد في سيرتها الذاتية محكيات تعبر عن رفضها لهذا السياق الغيري الذي يجعل من سيرتها سيرةً هامشيةً مقموعةً، وهذا الرفض يظهر على شكل محكياتٍ حالمة تتخذ من التخييل حاملاً سردياً لها، وتظهر كفعل إنجازٍ أسس أو يؤسس لمستقبلٍ مغاير للواقع الذي ترفضه.

ولا يعوزنا التأكيد على أن مثل هذه المحكيات المتخيلة تشكل إكراهات إضافية لنص السيرة الذاتية النسوية، كما لا تعوزنا الأمثلة للتأكيد على الحضور الكثيف لمثل هذه المحكيات المتخيلة المؤسسة لمستقبل تحلم به الكاتبة الأنثى.

ختاماً، لا يفوتنا في هذا المقام الإشارة إلى نقطة جوهرية هامة، تتعلق بفارق واضح بين بواعث كتابة السير الذاتية عند الرجال والنساء، ألا وهو عامل مرور الزمن، والإحساس باقتراب العمر من نهاياته، فهذا الباعث الذي يشكل عند الرجال الذي كتبوا سيرهم الذاتية دافعاً قوياً، لا نكاد نلحظ له حضوراً طاغياً أو مؤثراً في الكتابات الذاتية النسوية، ومراجعتنا لهذه الكتابات التي تقترب كثيراً من كونها سيري ذاتية نسوية وتفحص أعمار كاتباتها يظهر أنهن في معظمهن شابات ـ باستثناء نوال السعداوي وفدوى طوقان ـ ولا يشكل مثل هذا الباعث أي ضغط نفسي أو قلق وجودي بالنسبة لهن، على عكس ما هو ملاحظ عند الكتاب الرجال، حيث تُظهر دراسةُ أعمار كتاب السيرة الذاتية الرجال أن معظمهم ـ وليس جميعهم ـ كتب سيرته الذاتية في سن الخمسين وما بعد.

الهوامش:

(١) ـ د.رفقة محمد دودين ـ جدل نقش الذات والموضوع ـ جريدة الأسبوع الأدبي العدد ٩٧٣

(٢) ـ فدوى طوقان ـ رحلة جبليّة، رحلة صعبة، سيرة ذاتية ـ دار الشروق١٩٩٩ـ ط١ ـ ص١٧

(٣) ـ فدوى طوقان ـ مصدر سابق ـ ص٢٥

(٤) ـ فدوى طوقان ـ مصدر سابق ـ ص٣١

(٥) ـ نوال السعداوي ـ أوراقي حياتي ج٢ـ دار الآداب ٢٠٠٠، ص٢٩.

أعواد ثقاب

قراءة في بعض التقنيات

عبد الفتاح صبري

«في حياتنا مواقف كأعواد الثقاب منها المشتعل ومنها الموشك على ذلك، ترى هل أعددنا عدتنا لمنع تفاقم آثارها؟

أتطلع في هذه المجموعة القصصية إلى توصيل نداءات استغاثة إلى من يهمه الأمر» «عتبة أولى» بعد العنوان «أعواد ثقاب» رغم أنها أتت كعتبة نهائية على الغلاف الأخير من المجموعة.

وما بين العنوان على الصفحة الأولى المفتتح الأول للنصوص «أعواد ثقاب» والعتبة الخاتمة على الغلاف الأخير تقع سبع عشرة قصة.

* **وتسبق هذه النصوص العتبة الثالثة**

الإهداء في الصفحة الخامسة

(**إلى الذين ينفخون في فوهات البراكين.. «كفّوا».. فلن تزيدها أنفاسكم إلا اتّقاداً**).

(أعواد الثقاب) لمانيا سويد مجموعة قصصية تفتح أولاً باتجاه العتبات).

* **العنوان ودلالة العتبات**

اتخذت الكاتبة من مادة الاشتعال أو المادة المسببة له مدخلاً أولياً للكشف عن مضمون ما تود طرحه من قضايا أو رؤى متعلقة بحركة ا لإنسان في المعيش..واللافت بعد قراءة النصوص أنك لن تجد في الظاهر، أي ظاهر النص (هذا على العموم) هذا الاشتعال..

وهنا مكمن الخداع.. فالنص الصريح والكاشف عن ظاهره بلا مخاتلة يبدو بسيطاً في فكرته ودالاً على موضوعيته ولكن البراعة في أن هذه البساطة اللافتة في الطرح هي المدخل الخادع للولوج إلى عمق المسكوت عنه وهي أرادت بالعتبة الأخيرة أن تنبهنا أو تنبه المتلقي إلى تلك المساحة الأخرى القابعة في خفوت وراء الحدث وعلينا البحث عنها.

«أتطلع في هذه المجموعة القصصية إلى توصيل نداءات استغاثة إلى من يهمه الأمر..» وكأنها تؤكد على عمق ما طرحته من أمور أخرى موازية ومهمة وحارقة يستهدفها ظاهر النص.

* في نصوص المجموعة سنكتشف أن هناك قصصاً بطلها رئيس دولة أو ملك أو أمير وهي:

سفير في المنفى

التختروان

مملكتان

خلع في قصر الرئاسة

أعواد الثقاب

هذه القصص تحكي عن صراعات المعيش في الحياة وفي داخل القصور أو خارجها بين رموز السلطة وبعضها أحياناً أو أعدائها أحياناً أخرى، ولكنها تفتح الباب نحو المسكوت عنه في علاقة الشعوب والناس بهؤلاء الرؤساء ـ مشكلة الديمقراطية – إشكاليات العلائق الأفقية والرأسية مع هذه السلطة ومنها مشكلة الديمقراطية – الحريات – الديكتاتورية – الفساد – الصراعات الداخلية.

علاقات الظلم والجور.. أو القوانين التي تستهدف خدمة النظام وحسب.

مدخل فني

١– الفضاء الثقافي

* تمثل قصة «أسير» مثالاً مهماً لنوعية وشكل القصة التي تكتبها القصة مانيا سويد مرتكنة فيها دوماً على واقع مضفور بخيال.. ويتمكن فتى خادع يوهمك بمصداقية الخيال الذي يجوب اليومي والمعيش الاجتماعي للشخوص، وكذلك فاتحة للبعد النفسي لها.. وقصة «بطل أسير» تكاد تكون لها مرجعية من الواقع العربي الراهن.. ورغم أنها قصة بطل متخيل لكنها جعلنا نعيش – أي الكاتبة – قصة مجتمع زاخر بحيواته وحركته الدؤوب واليومية.. واللافت لي في هذا النص هو اكتنازه بكثير من التوسلات الفنية التي من الممكن أن تكون مدخلاً ضافياً لأي دراسة باحثة في فن القصة. واللافت كذلك في معمارها المضموني تضمينها لفضاء ثقافي لافت بمعنى أن السرد مرتهن بأرضية ثقافية مع تداعياتها الاجتماعية والنفسية.

هذا الخطاب القصصي الذي تمتلكه قصة

مانيا سويد هو حاضر من هذه الزاوية وبوضوح ظاهر، وكأنها تحاول تفكيك المحتوى الاجتماعي والسياسي لمجتمع النص وخلفياته من أجل المزيد من التأمل والتروي وربما الفعل حتى وإن كان سلبياً.. ولا شك أن ذلك سيكون مدخلاً مهماً لسؤال كبير: وهل القصة معنية بذلك؟ أعتقد أننا بحاجة إلى إعادة تأمل إلى وظيفة الأدب في الراهن.

ومن هذه الفضاءات الثقافية في النص على سبيل المثال ص٤٩:

«قلت بحزم المسؤول والقادر: لا يمكن أن نفصل المجتمع عن السياسة عن الدين عن الثقافة عن الاقتصاد.. لا يمكن لأي فكر من هذه الأفكار السير بمفرده، كلها كتلة واحدة».

وبإمعان النظر سنجد أن هذه العبارة في حالة تفكيكها وتأملها فإنها تقدم لنا فضاء ثقافياً عن الحالة السائدة في المجتمع المعيش حتى خارج النص، وبالتأكيد هذا هو المقصود وأن أيّاً من هذه العناصر مرتبطة بحزمة واحدة تبدأ من السياسة وأثرها الباتر والحاد في المجتمع من خلال تأثيرها في باقي العناصر التي يحاول أهل السياسة في مجتمعاتنا الفصل بينها.

في حين أن النص يوغل في إبراز ذلك ص٤٩:

«أضع يدي في جيبي وأخرجها خالية.. حي مرتبط بديني وسياسة بلدي..وعادات مجتمعي وحالتي المالية، كلها واحد، تعيشها مع الحب وفي الرغيف ومع استنشاق دخان الحافلات».

مثالاً: وفي صفحة ٥١:

سنرى هذا الفضاء الثقافي الذي يطل من خلال رؤية البطل في راهنه ومستقبل أيامه مستشهداً بالتقنيات والآلة التلفزيون والأفلام وأبطالها الذين يهبطون علينا بقدرات الآخر الأكبر من الخيال ويربط كل ذلك بحاله هنا وخيباته هناك.

إذاً هي مقاربة بين راهن مجتمعنا وخيباته

وبين ما يصدر إلينا من أوهام وقدرات وهمية يحملها بطل كاذب يأتينا من الغرب محملاً بوهم يجعلنا نحلم به وبقدراته الخارقة..علماً بأنها – أي الكاتبة – كشفت كذلك عن دفء العاطفة في الشخصية العربية التي تجعلها تحن إلى الماضي وإلى الشعارات الجميلة التي كانت في لحظة ازدهار الوطن ولكنها ذابت ولم تتحقق..

أغفلت الدراسات النقدية العربية موضوعة «الوصف وعلاقته بالسرد»، وربما يعود ذلك إلى الاهتمام المرتكز على عناصر القصة وأركانها البنائية الأخرى، خاصة الزمن والفضاء والشخصية.. كما يعود ربما لعدم الاهتمام بالوصف كونه يعتبر معطلاً لنمو الحدث أو أنه بمثابة بروز خارج عن النص يجوز اجتثاثه دون أن يؤثر في الحدث أو في منطق الحكاية

لو أني أملك يا سنابل أيامي القادمة! لو أملك آلة الزمن التي طالما كنت أشاهدها معك في قصص الرسوم المتحركة! لو أني أستعيد سنواتي التي هدرت في انتظار تحقيق حلم من أحلامي التي عشتها محارباً في زمن الخيبة والانتظار.. زمن السنت والبحث عن السراب على أنه حقيقة.. ليتني أكون لك كبطل فيلمك الكرتوني المفضل صاحب الظل الطويل.. الذي حقق «لجودي آبوت» السعادة والفرح والذي طالما لقبتني به رغم أني لم أحمل يوماً صفاته.. ثروتي وممتلكاتي كانت ذكرياتي.. أمانيّ.. أصدقائي.. أقاربي.. هم الماضي الذي أدار ظهره لي بعد سقوط الرمز الأكبر لكل الشعارات التي هتفت معهم لها ومن أجلها، واضطُهدنا فداء لها..

وفي صفحة ٥٤ تعيد الكاتبة التذكير بذلك الماضي وشساعة التمسك به، وهذه إحدى معضلات العقل العربي الذي يعيش ماضيه دوماً وبذلك لا تتجدد حركة الزمن باتجاه المستقبل والتغيير، ودائماً نحن نرسف في اللحظة الماضية، ولذلك فمشروعنا النهضوي متوقف هناك عند حدود الماضي الذي لن يحملنا للجديد ولا إلى التطور:

«فشرحت لها أنني أعيش مع الماضي بنضالاته وهزائمه وأشخاصه لأن زمني توقف هناك معهم.. ولست قادراً على التكيف مع حياة الحاضر.. إلخ». ص٥٤.

بين الخطاب الوصفي والخطاب السردي

١– بين الخطاب الوصفي والخطاب السردي

* أغفلت الدراسات النقدية العربية موضوعة «الوصف وعلاقته بالسرد»، وربما يعود ذلك إلى الاهتمام المرتكز على عناصر القصة وأركانها البنائية الأخرى، خاصة الزمن والفضاء والشخصية.. كما يعود ربما عدم الاهتمام بالوصف كونه يعتبر معطلاً لنمو الحدث أو أنها بمثابة بروز خارج عن النص يجوز اجتثاثه دون أن يؤثر في الحدث أو في منطق الحكاية.

وتؤكد سيزا قاسم هذا بقولها: «إذا كانت مقاطع السرد لا تأخذ معناها الحقيقي سوى بارتباطها بغيرها من المقاطع السردية، بكشف مسار القص، فإن مقاطع الوصف تتميز بنوع من الاستقلال النصي، وتقف بمفردها لوحة ثابتة يمكن استخراجها وحدات مفردة»(*).

بمعنى آخر يمكن اعتبار الوصف زيادة يمكن التخلص منها دون خلل يصيب أركان أو فنيات النص.. ولكن في القصة الحديثة يمكن أيضاً أن نتخيل صوراً أخرى للعلاقة بين الوصف والسرد تصل حد التضفير الذي يتحلى به النص متماهياً في أبعاد جمالية، مبتعداً عن انحلال أو تفكك النص إلى وحدات سردية وأخرى وصفية.

وإذا أردنا التتبع لهذه التقسيمة في النص على أساس أن السرد مختص بنقل الأفعال والنص مختص بنقل أحوال الأشياء وهيئاتها التي تتخلل مراحل وتطور النص باتجاه المنتهى..

علينا ننظر مفتتح القصة:

بينما أضع المفتاح في الباب للمرة الثالثة، ويحول اضطرابي دون ولوجه بشكل صحيح، سمعت صوتها الرقيق يناديني مدخلاً الدفء إلى قلبي المرتعش من برد الوحدة واقتحام الماضي له بشراسة، قالت: صباح الخير.

قبل أن ألتفت نحوها لأرى وجهها الصبوح سمعت خطواتها تقترب نحوي أكثر.. لامست يدها كتفي فأحسست بها جمرة متوجهة أخرجت للتو من فرن أبو علي الخباز فوزعت حرارتها على كامل جسمي بالتساوي لتمنحه الطمأنينة.. سألتني: هل هناك ما يزعجك؟

قبل أن أرد عليها حدثت نفسي: كيف لها أن تشعر بي قبل أن ترى وجهي وقسماته، إن كانت منقبضة أم مرتاحة، لتطرح عليّ مثل هذا التساؤل، وإذا بها تجيب عن سؤالي من دون أن يصل إلى مسامعها: أشعر كأن ظهرك ازداد انحناء عن البارحة.. إياك الادعاء بأنك هرمت.. نحن اتفقنا أننا صديقان وأنت رفيقي رغم أني لم أتجاوز العشرين بعد.

كان غنجها كالهواء النقي في قرى وجبال لم تلوثها فوضى وعشوائية التكنولوجيا.. بريق عينيها الطفولي يذكرني بحياء الفتيات أيام كنت تلميذاً في المدرسة وتأمرني نفسي،

بسبب نزعتي لاقتحام عالم الرجال أو الكبار، أن أثبت قدرتي على فعل ما يفعلون فألحق بإحداهن لمعاكستها وأقذف كلماتي.

* في هذا المفتتح وما تلاه سنجد أن السردي والوصفي متجاوران بما لا يخل بجريان الحدث.. لأنه أحياناً يصل التجاور حد التماهي مما يفضي جمالية على النص.
بينما أضع المفتاح في الباب للمرة الثالثة، ويحول اضطرابي دون ولوجه بشكل صحيح، سمعت صوتها الرقيق يناديني – **(نص سردي)**
مدخلاً الدفء إلى قلبي المرتعش من برد الوحدة واقتحام الماضي له بشراسة – **(نص قريب إلى الوصفي)**

قبل أن ألتفت نحوها لأرى وجهها الصبوح سمعت خطواتها تقترب نحوي أكثر.. لامست يدها كتفي – **(نص سردي)**.
فأحسست بها جمرة متوهجة أخرجت للتو من فرن أبو علي الخباز فوزعت حرارتها على كامل جسمي بالتساوي لتمنحه الطمأنينة (**أقرب إلى الوصفي**).

٣– فنيات أخرى
* قصة «أسير» نموذج صادق للمجموعة إذا ما حاولنا البحث في الفنيات التي توسلتها الكاتبة في مجموعتها.. ومن هذه التقنيات الأسلوبية والفنية والجمالية المستخدمة، حيث تكتنز القصة بكل ما نود تفصيله أو البحث عنه وهو ما يلي:

أولاً – اللغة:
أ – لديها لغة حاملة سلسلة مطواعة لما يود النص طرحه أو الكاتبة استهدافه مضمونياً وسردياً وتستطيع اللغة لديها أن تصور الجماليات الإنسانية أو حدود الأشياء وأشكالها المكانية والزمانية ومتمازجة مع النفسي في الحالة الإنسانية الموصوفة
«**سمعت صوتها الرقيق يناديني مدخلاً الدفء إلى قلبي المرتعش من برد الوحدة واقتحام الماضي له بشراسة**» ص٣٥.
الصوت الرقيق يدخل الدفء إلى القلب المرتعش من برد الوحدة والماضي.. هذا التمازج أو التماهي الذي أحدثته الرقة فأزالت وحشة البرد النفسي.. وأثقال الماضي البعيد.
«**أشعر كأن ظهرك ازداد انحناء عن البارحة.. إياك الادعاء بأنك هرمت..**» ص٣٥.

هذه المراوغة اللغوية التي تؤكد على هرم الرجل وشيخوخته، ولكنها تمكنت من المزج بين حدة الشعور والتأدب في الخطاب وتدليل الرجل.. إذ تتبعها
«**أنت رفيقي رغم أني لم أتجاوز العشرين**» ص٣٥.
تقول: «**كانت عيناها فعلاً متشوقتين لسماع ما أريد قوله**» ص٤٣.
العين حاسة للنظر.. ولكنها جعلتها حاسة للسمع.

وكأن اللغة هنا لها مذاق آخر واستخدام آخر.
وتقول: «**يداي ترتعشان وقلبي يتحدى أنفاسي في السرعة وظهرت على ملابسي بقع رطبة من شدة التعرق، أما لساني فظننته لثقله يزن طناً..**» ص٤٧.

هذه الصورة النفسية الخائفة والمتوترة رسمت ببراعة، والأجمل هو هذه الدلالة للثقل ثقل اللسان عادة ما يكون دلالة معنوية عن عدم القدرة على الكلام لعظم الموقف والارتباك الشديد الذي يعتري الشخصية المتحدثة.. ولكنها للإيغال في التصوير الارتباكي وعدم القدرة على النطق أتت بدلالة حسية ضخمة «يزن طناً».

ب– جماليات أخرى في استخدام اللغة:
تمكنت هذه اللغة في جملتها الخبرية أن تكون صوتاً للآخر للمرأة الجميلة الرقيقة ربطاً بالحالة النفسية للشخصية البطلة الرجل الذي يعيش ماضيه في حاضر هذه الأنثى والتي هي امتداد عضوي لحبه الأول.. هي بنت المرأة التي كانت
ولنتدبر
– «بينما أصبح المفتاح في الباب للمرة الثالثة، ويحول اضطرابي دون ولوجه بشكل صحيح» ص٣٥.
– سمعت صوتها الرقيق يناديني مدخلاً الدفء إلى قلبي المرتعش من برد الوحدة.
ـ قبل أن ألتفت نحوها لأرى وجهها الصبوح
ـ سمعت خطواتها تقترب نحوي أكثر – لامست يدها كتفي فأحسست بها جمرة متوهجة..
ـ قبل أن أرد عليها
ـ حدثت نفسي كيف لها أن تشعر بي قبل أن ترى وجهي وقسماته

ثانياً – تقنية الاستشهاد والتبرير:
يبدو أن الكاتبة مولعة بثيمة التأكيد دوماً على ما تود طرحه من رؤى وأفكار للشخصيات والقصة القصيرة قد لا تتحمل مثل هذه الخروجات ولكن القاصة لا توغل في تمديد الصورة الاستشهادية، ولكنها تبرزها كنثار تأكيدي سريع غير موغلة في الاستغراق الطويل أو التبرير المخل.
الصورة «كان غنجها كالهواء النقي» ص٣٥.
الاستشهاد «في قرى وجبال لم تلوثها فوضى وعشوائية التكنولوجيا» ص٣٥.
الصورة: «لامست يدها كتفي فأحسست بها جمرة متوهجة» ص٣٥.
الاستشهاد: «أخرجت للتو من فرن أبو علي الخباز» ص٣٥.
الصورة «وكان صوتها وهي تسلم يصلني، تلتفت نحوي» ص٥١.

الاستشهاد: كأنها أم تخشى أن يضيع ابنها في زحمة المنتزه».

ثالثاً – تقنية الحوار:
اتكأت الكاتبة على الحوار كتقنية توسلتها في كل قصص المجموعة.. ولن أتطرق إلى هذه التقنية إلا من زاوية غاية التأكيد وكأنه حوار تأكيدي، إضافة إلى الوظائف الأخرى للحوار.. بمعنى أن الكاتبة باحثة دوماً عن تأكيد ما توده مثلما فعلت في العنوان الذي أتبعته بعتباتها التأكيدية.

مثالاً: صفحة ٣٦:
«ردت مغردة: هكذا أطربني.. ما بك؟ هل بسبب غيابي البارحة ارتفع السكر عندك؟
قلت لها ببرود مستفز:لا، أبداً
فردت منفعلة مغتاظة: غريب أكان على سكرك أن يرتفع؟».

مثال: ص٤١:
- «هل ستصدقني إن قلت لك شيئاً» ص٤١.
- «سأصدقك ما من مبرر يجعلك تكذبين وقد التقينا للتو».

مثال: ص٤٢:
- «لا عم ولا خال .. أقترح إن كان ذلك لا يزعجك أن تناديني سنابل وأنا أناديك جوهر.. إلخ».
- «لا مانع فالشيب ليس معياراً للكبر.. إلخ».

رابعاً – تقنية المشهدية:
سنلمح أن إحدى التقنيات التي استخدمتها الكاتبة مانيا سويد هي المشهدية أو التفاصيل اللازمة للسرد كرائية أو صورة تفتحها للمتلقي كي تعيد استثارة ذهنه لتوالي الربط المحكم بفتنة السرد لديها أو للإطلال على جانب زخرفي للحدث واللافت لديها هو التضفير اللازب الذي لا يمكن فصله أو يكون له توظيف جمالي.

ص٣٥: «قبل أن ألتفت نحوها .. إلخ.
سمعت خطواتها تقترب نحوي أكثر.. لامست يدها كتفي.. إلخ

ص٤٠: «نهضت عن كرسيها متجهة نحو الحوض لتغسل كوب الشاي بينما كنت أرتب الأدوية على الرف العلوي ثم قالت.. إلخ».
ص٤٠: «أشرت لها أن تتبعني.. غادرنا.. وكعادتها قفزت درجات السلم الثلاث قبلي وانتظرت نزولي ثم انقضت على ساعدي وشبكت ذراعها به وقبل أن تقول كلمة التفتت نحوي... إلخ».

ص٤٢: «بعد الخطوات الثقيلة التي تفصل المنزل عن بوابة الحديقة انحرفت نحو اليمين.. إلخ».

ص٤٦: «وبعد أن دخلت وتأملت الساعة القديمة على الجدار المعتم من أثر الدخان.. وبينما المحطة لم تكن مزدحمة، لمحت امرأة ترتدي ملابس أنيقة تترجل من سيارة أجرة وتخرج من حقيبة يدها نظارة شمسية لتضعها على وجهها وتخفي بها عينيها الباكيتين».

خامساً – تناسل القصص:
تكتنز قصة «أسير» بتقنية الاستشهاد بقصص موازية تتناسل على هامش الحوار أو من خلال تنامي الحدث. وهي إما قصص كاشفة عن المضمون العام أو تأكيد عليه أو قصص موازية لاستجلاء أبعاد الحدث الماضوية التي ترتكن عليها قصة «أسير» أو كاشفة عن سلوك الشخصية وراسمة حدودها، واللافت أن هناك أكثر من قصة وكل لها دلالتها كالتالي:

الكشف عن أبعاد الشخصية
في صفحة ٣٥ يذكر البطل قصة ترد إلى ذاكرته حينما يطل في عيني البطلة التي في مواجهته ويذكر أنه في مطلع شبابه كان يريد أن يكون رجلاً مثل الرجال في معاكسة النساء والتودد إليهن وكأن هذا التودد سيسد نقصاً في تركيبة هذه الشخصية أو سيكمل به ملامح الرجولة المفتقدة.

وكأن استخدام هذه القصة يؤكد للبطل الآن أنه ربما ما زال هذا الفتى الذي يريد أو يؤكد أنه رجل في مواجهة أنثى جميلة.. الفارق الكبير بالسن ربما يدفعه إلى تذكر هذه القصة الراسمة لحدود شخصيته الآن وكأنه يذكر نفسه بالخيبات القديمة حينما حاول أن يكون رجلاً فهل سيكون رجلاً الآن في هذه المواجهة مع أنثى، وخاصة أن هناك خيبة أهم وأكبر.. قصته القديمة مع أم هذه الفتاة.. هل تذكر القصة بفتح الباب للخيبات النفسية المتلاحقة ومنها بالتأكيد هذه الخيبة التي يتوقعها الآن ربما ص٣٥، ص ٣٦.

كان غنجها كالهواء النقي في قرى وجبال لم تلوثها فوضى وعشوائية التكنولوجيا.. بريق عينيها الطفولي يذكرني بحياء الفتيات أيام كنت تلميذاً في المدرسة وتأمرني نفسي، بسبب نزعتي لاقتحام عالم الرجال أو الكبار، أن أثبت قدرتي على فعل ما يفعلون فألحق بإحداهن لمعاكستها وأقذف كلماتي البلهاء خلف خطواتها فترتبك وتتعجل الهروب من ثقل ظلي أو خوفاً من أن يلمحها أحد فيظن بها سوءاً، إلى أن شاءت الأقدار أن أضع نفسي في موقف لا أحسد عليه يوم تبعت إحدى الفتيات وأفضيت بإعجابي بها لدرجة الهيام والهوس وأخبرتها أن صورتها تؤرق

مضجعي، فالتفتت نحوي بكل حياء، وعيناها بالكاد تنظر نحو وجهي وقالت: يبدو أنك مخطئ، فهذه هي المرة الأولى التي أمر فيها في هذا الحي، وكلمح البصر اختفيت كأني سارق رغيف يريد الإيواء بسرعة إلى أي مخبأ ليلتهم رغيفه كما التهمت خيبتي. ربتت على كتفي وقالت معاتبة: حتى هذه اللحظة لم ترد عليّ تحية الصباح وتسرح وأنا معك.

القصة التبريرية

وهذه القصة وردت حينما أراد أن يبرر لبطلته أنها لن تأكل خبزاً طازجاً.. لأن الفران أو الخباز مشغول بضرب ابنه لتعليمه أصول العمل وعدم اللعب وإهمال العمل، ولكن اللافت هو انشغال الكاتبة بهذه القصة الفرعية التبريرية لتطلعنا من خلالها على بعض المشهدية الاجتماعية في المكان القصصي ومظاهر التكافل والتعاضد والترابط التي كانت في الماضي من خلال القيم والعادات الاجتماعية التي استعرضتها القصة «النص المتناسل»

ـ نعم كان مزدحماً ولكن ليس بالناس بل بصراخ ابنه علي المستنجد بأحد ليخلصه من (فلقة) أبيه اليومية.

ـ وماذا عنده اليوم؟

ـ العصا من الجنة، تلك حكمته التي يحرص على تنفيذها كل يوم ليضرب الفتى، وحسب ما فهمت أنا والمنتظرون والمستمعون الفضوليون من كلامهما أثناء سقوط العصا على قدمي علي أن والده أرسله لتوصيل الخبز لأمه فتأخر، وظن أبوه أنه كالعادة وضع الخبز في الطريق وبدأ باللعب مع أولاد الحي ممن أخرجوا من مدارسهم بحجة إعالة أسرهم واحتضنهم التشرد والشقاء، وكان علي يصرخ ويسرع في الكلام ليفهم والده أن السبب في تأخره هو غياب أمه عن المنزل، وهنا جنّ جنون أبو علي أكثر وزاد في قوة ضرباته سائلاً: كيف تغادر البيت من دون إذني؟ فرد عليه علي أنه انتظر أمه في الشارع ثم سمع صوت القرآن من بيت الجيران وعلم أن فريال ابنة أم فريال توفيت.. وما إن نطق علي بآخر كلمة حتى توقف والده عن الضرب لاهثاً ثم قال: المعلمة فريال توفيت؟ لا حول ولا قوة إلا بالله إنا لله وإنا إليه راجعون، لقد قضى المرض اللئيم على أمها منذ سبعة أشهر وها هي تتبعها وكأنها لم تطق العيش من دونها وهما الأرملتان اللتان عاشتا وحيدتين تؤنس كل واحدة منهما حياة الأخرى، ثم بدأ باستنطاق علي: أعرفت إن كانت أمك ستغسل الفقيدة أم لا؟! الله يهديها لأن تفعل ذلك وتكسب ثواباً عظيماً يرد عنها في الآخرة، ثم انتفض في وجه علي قائلاً: هيا اذهب بسرعة وابق تحت إمرة أمك فقد تكون بحاجة إلى مساعدة فالمرحومة كانت وحيدة، وها أنا سأغلق الفرن وأتبعك لنقوم بواجب فتح التربة ودفنها فإكرام الميت دفنه، ثم نادى علينا: لتسامحوني.

قصة استشهادية

وهي قصة أرادت بها الكاتبة أن ترسم حدوداً لنفسية الشخصية وكذلك كقصة استشهادية لما يريد أن يصف به البطل شعوره أو مشاعره حينما التقى بمحبوبته الأولى فارتبك وتعرق مثلما حدث له في قصته التي ذكرها عن مطلع شبابه حينما أراد الوقوف على المنبر وفي ذات الوقت لم تنس الكاتبة أن تعرج لنا على الفضاء السياسي والتبريري والدراسي وعن مسلك أصحاب السلطة تجاه الناس، وفي النهاية تفاجئنا مانيا سويد بأن القصة مجرد حلم ولكن البطل فتح بها مكامن كثيرة عن أفكاره ورؤاه تجاه ما هو حادث حوله، وبالتالي حولتها الكاتبة أيضاً إلى فضاء ثقافي ضاف للمتلقي عن شخص المكان:

لذلك قل لي أولاً قصة الخطاب ثم حدثني عن سيدة ماضيك.

– لم يكن سياسياً.

– أياً كان.

– كنت في السادسة عشر.. وقفت على المنبر، يداي ترتعشان وقلبي يتحدى أنفاسي في السرعة وظهرت على ملابسي بقع رطبة من شدة التعرق، أما لساني فظننته لثقله يزن طناً..

إحدى التقنيات التي استخدمتها الكاتبة هي المشهدية أو التفاصيل اللازمة للسرد كرائية أو صورة تفتحها للمتلقي كي تعيد استثارة ذهنه لتوالي الربط المحكم بفتنة السرد لديها أو للإطلال على جانب زخرفي للحدث واللافت لديها هو التضفير اللازب الذي لا يمكن فصله أو يكون له توظيف جمالي

بادر أحد المحتشدين بالتصفيق فانقادت وراءه الجموع ممن كانوا بانتظار كلمتي، وقد دُعي إليها أصحاب الهم الواحد، كنت شديد التمني لتغيير نمط تفكير الآخرين.. كنت أختلف مع مدرس علم الاجتماع وأعود لأقول لنفسي هذا المعلم وصل إلى هذه السن وهو يدرس هذه المادة، أي يعرف أكثر مني، وعندما يطلب مني مدرس مادة القومية والفكر السياسي كتابة رأي في إحدى القضايا كنت أحتاج إلى أوراق كثيرة، أكتب ما بداخلي وأمزقها وأكرر العملية عشرات المرات محاولاً الالتفاف على ما أرغب كتابته وإخفاء معالمه بما يرضي المعلم، لكني أفشل فأقرر كتابة ما فرض عليّ فهمه داخل جدران المدرسة، فأقرأه على مسامع أصدقائي في الصف وأمام المدرس فيصفق لي بشدة ويفعل

التلاميذ مثله بالرغم من عدم قناعتهم بما قرأته واتفاقهم معي فيما أخفي..

– والمدرسون الآخرون أكنت تتفق معهم؟

– مدرس الدين غالباً ما كان يطردني من الفصل ويقول لي: يا أسف والديك، ويا صدمتهما بك، بعد أن انتقيا لك هذا الاسم إذا بك لا تملك من صفاته شيئاً، وسيأتي يوم أضع فيه حداً لنظرات عينيك المتسائلة، فما أقوله ليس علماً كأي العلوم قابل للنقاش، يجب أن تأخذ به كما أقوله أنا وليس كنظريات العلوم الأخرى والعياذ بالله.

كانت سنابل تنظر إليّ بعينين تطلبان المزيد.. تسمعني وكأن كل حواسها اتحدت لتسمع فقط، فتابعت: أعاد المصفق الأول مبادرته بشكل مختلف وهتف: جوهر.. جوهر.. فتلته الجموع وهتفوا مثله.. استجمعت قواي وأخذت نفساً عميقاً وقلت فقط: (يا شباب)، ولم أقو على المتابعة إلا بعد محاولة فاشلة لابتلاع لعابي المتبخر، وأمام إصغائهم بانتظار كلماتي تابعت: (يا شباب كل ما يحيط بنا خاطئ) وبعد هذه العبارة عصفت الساحة تصفيقاً، وبانتظار توقف هتافهم اعتدلت بوقفتي وتابعت (كل شيء.. التعليم.. القيم.. المعايير.. المفاهيم.. منذ فجر التاريخ يطلقون النظريات والأحكام والتشريعات.. ويوماً بعد يوم يقومون بتجزئتها أكثر فأكثر بدلاً من ارتباطها وتلاحمها دون ترك المجال للتفكير بحجة الأزمة السياسية أحياناً وبحجج اجتماعية أو دينية واقتصادية أو حتى أزمة عاطفية في أحيان أخرى، ثم يعودون ليقسموا ويجزئوا من المفاهيم التي تحكمنا وتسيرنا كباراً وصغاراً، يضعون قوانين وتشريعات يفرضونها علينا فرضاً وهم يخالفونها في الخفاء، يمنعون عنا ويبيحون لأنفسهم تحت أغطية مشروعة أيضاً في قوانينهم.. لماذا ندع لهم المجال للعبث بمصائرنا وأقدارنا وعقولنا؟ لماذا لا نطرح ما نريد بجرأة دون أن نقلد أحداً؟ نقول ما نريد دون طرابيش آبائنا وعباءات أمهاتنا وعصي وألسنة معلمينا..

انفعلت سنابل وصفقت كأنها من يسمع الكلام، فقلت لها: تريثي، إياك أن تهتفي أيضاً، فقد هتف أحد الأصدقاء ممن وقفوا بالصف الأول: جوهر.. جوهر..وتبعه الجميع، فقطعت هتافهم وقلت بحزم المسؤول والقادر: لا يمكن أن نفصل المجتمع عن السياسة عن الدين عن الثقافة عن الاقتصاد، لا يمكن لأي فكر من هذه الأفكار السير بمفرده، كلها كتلة واحدة، فأنا محكوم بتنفيذ ما يأمرني به أبي ومدرستي، السلطة الأعلى، وتحكمني أعراف حارتي، وتحكمني الأزمة المالية عندما أرغب في شراء زهرة لمحبوبتي بنت الجيران.. أضع يدي في جيبي وأخرجها خالية.. حبي مرتبط بديني وسياسة بلدي وعادات مجتمعي وحالتي المالية، كلها واحد، نعيشها مع الحب وفي الرغيف ومع استنشاق دخان الحافلات.. أليس كذلك يا شباب؟! وهتفوا أيضاً: جوهر.. جوهر.. تدافعوا إلى أن صعدوا إلى المنصة.. حملوني، وأثناء حملهم لي شعرت أني سأسقط فأمسكت بيد أحدهم كي لا أهوي على الأرض.. ضغطت عليها بأقصى قوتي، وفاجأني صراخ أمي وهي تقول: جوهر .. اترك يدي.. هيا استيقظ.. ستتأخر على المدرسة..

(*) سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة، ص ١٠٢–١٠٣.



اقتناص الحالة الشعرية

الشاعر سليمان العيسى

محمود أسد

سليمان العيسى إحدى قامات الشعر العربي التي يليق بها اسم الشاعر ويليق بها حسنُ الانتماءِ والتمسّكُ بالثوابت وهو من الشعراء الذين حفروا اسمهم ومسيرتهم بالحبِّ للضادّ والأمة والإنسان، وبالحبِّ للقيم العربية الإنسانية النبيلة، والتي اكتسبها من نشأتِهِ الأولى، وتكوينه القومي الذي غرسَ فيه أسمى القيم العربية.



سليمان العيسى

عبّر عن هذه القيم النبيلة وعن هذا الحبّ السامي بأساليبَ متنوعة وأشكال مختلفة. كتبها مسرحية شعرية هادفة، وباح بها شعراً للأطفال وللكبار وصاغها بأشكالها التعبيرية المختلفة عمودية وتفعيلة ومزجاً بينهما ونثراً وهذا مؤشرٌ على طاقته الابداعية وعلى تقبّله الأشكال الجديدة ولكن بوعي الشاعر المتمكن من أدواته فهو شاعرٌ فطريٌّ بإحساسه، والشعر يجري في دمِهِ وعلى شفتيه تراه مغرّداً ومطرباً، يحلّق به كطيرٍ حرّ يداني السماء، تأسرْهُ الحالة الشعريّة المؤثِّرَة والمباغتة فتسيطر عليه، وتوقعه في شَرَك الإبداع الجميل الآثر. صحيحٌ أنه تجاوب كثيراً مع القضايا القومية التي تعرّضَتْ لها الأمة العربية وما زالت تشغله وتؤلمه دون أن يفقد الأمل بالخلاص. فالشاعر سليمان العيسى شاهدُ عصرٍ كان واعياً لكلِّ ما يعترض أمّتَهُ من مخاطرٍ وأحداث. ودافعه إلى ذلك إحساسٌ شعريٌّ مُفْعَمٌ بالودِّ ومُسَوَّرٌ بالإخلاص تجاه ما يعبّرُ عنه، وقد جرّه هذا الاخلاص في بعض الأحيان للوقوعِ في إشكالية الأسلوب والخطاب الشعري والمنجز له.

اقترن اسمُهُ بالقصائد القومية التي يعبّرُ فيها عن عقيدته القومية الثابتة فكان ملتزماً

فطريّاً بأهداف أمّتِه، وعقائدياً بثوابتها. ومؤمناً بمبادئه، فلم يلتفت إلى جزئيات الحدث القومي التي تُولّدها اللحظات العصيبة والمستحدَثَة فلمْ يوقعْ نفسه في مثل هذه المتاهات. وهذه حالةٌ لصالحِه. فما أكثر الأدباء الذين انجرفوا مع الراهن ثم انسلخوا عنه ثمّ عادوا حتى فقدوا المصداقية وأفقدوا المصداقية للنابهين ضمن هذا الاتجاه للشاعر لا غرابة أن يتوجّه الدارسون إلى دراسة شعره القومي وما فيه من جزالة ومتانة وجرأة في الصياغة فهو شاعر خطابيٌّ متمكن من أدواته الفنية وصياغته. تشدّهُ المناسبة التي تخاطب وتهزُّ مشاعرهُ وانتماءَه فتثير قريحته دون أن تقف الحواجز أمامها أليسَ القائل عن رحلته الطويلة مع الوحدة العربية والتي ما زالت حلمَهُ رغم عاتيات الزمن عليه وعلى أمّتِهِ في مقدّمة (قصيدة العمر):

(قصيدة طويلة... كانت أغنيتي للوحدة... للاتحاد... ماذا تهمُ التسميةُ؟ قصيدة طويلة... أكلَتْ عمري... استغرقَت كلّ ما قلْتُ... وما سأقول لماذا يأكلني هذا الهمّ الذي يساوي

وجودي) فيقول من قصيدته:

أطلّي على ليلِ اختناقي، تيبّسَتْ

لهاتي، وملّتْني أناشيدُ مأتمي

أطِلّي علينا وحدةً، طيفَ وحدةٍ

بريقاً، سراباً، كيفما شئتِ فاقدمي

وهبْتُكِ عمري، ما وُهِبْتُ سوى الظما

إليكِ، أنا الحادي القتيل، أنا الظمي

أطلّي على الأطفال... لا يتشرّدوا

ومن أجلهم يا ليلَنا الخالدَ ابسمِ

هذه صرخة ألم وحسرة ومكابدة وهي نفثة إنسان محروق مفجوع دفعته للتعبير عن فرحِهِ العظيم إلى مستوى إيمانه والتزامهِ بها:

أنا في هدرةِ الحناجرِ أنسا

بُ هتافاً ملْءَ الدُّجى ودويّا

الأهازيجُ ترعِشُ الأفقَ حولي

وتصبُّ الحياةَ في مسمعيّا

لا تلمني،فلن أعدّ حياتي

في دروبِ الضياعِ والذلّ شيّا

منذ يومين قد وُجْدتُ فعمري

يومَ أعلنْتُ مولدي اليعربيا

إن القضايا القوميّة المصيرية عايشها عن قرب لم يدّخرْ إحساساً من أحاسيسه أمامها. يفرح ويحزن ويتفاءَل ويقلق ويبتهج. عايشها بنبضه لم يتوقّفْ عندها كأداء واجبٍ أو مسايرة لموجةٍ من الموجات الوافدة، ولم يقلها مجاملةً أو إرضاء لشخص ولذلك نراه أكثرَ الشعراء إلحاحاً وإحاطةً بهذه الموضوعات لا يضعف ولا يسأم ولا يستسلم وهو جانب جوهريٌّ بارزٌ في شعره. وهذا الجانب يحتاج إلى دراسة نقدية متأنيّة وجادة تنصف الشاعرَ وشاعريّته، وتنصف المرحلةَ التي شهدها الشاعر وهي مرحلة غنيّة بالمدّ القومي المندفع والمؤمن... وهذا ما عبّرَ عنه الأديب (حيدر حيدر) في دراسته التي ختم بها الشاعر سليمان العيسى ديوانه (أغنيات صغيرة) سأقتطف بعض ما قاله حيدر حيدر... «إذا كان «فيدر يكوغرسيالوركا هو قصيدة الوطن والدم للشعب الإسباني، فإنّ سليمان العيسى هو الشبّابة الريفية والبشير القومي لأجيال العرب، خلال سني المخاض والإرهاص الثوريين قبلَ أن تكتحلَ عينٌ عربية بثورةٍ ويومَ كانت الثورة محضَ نبوءة لم يكن سليمان أوّل شاعر قومي بشّرَ بالثورة، وأرهصَ بالغد العربي ولكنه كان الشاعر الأكثرَ هدفيّة، والأشدّ تركيزاً... حدّدَ ملامحَ تلك الثورة بإصرار وعناد ووهب لها حياةً برمّتها كان من الممكن أن تُعاش بطريقة مغايرة رفض الوجه الآخر للحياة... اختارَ توتّرَه الواعي البصير......... وقبل سليمان كان شعراء...... كانوا قوميين بشكل عمومي، وكانت قصائدهم وطنيّة تفيض بالحماسة والغضب... كانوا طارئين...... في حين كانت قصائدُ سليمان شيئاً آخر أكثر تميُّزاً وتجذُّراً وحلوليّة».

ذكرتُ هذه الجمل النقدية لما فيها من رأي نقديّ حصيف منصف وقد أصابَ الأديب «حيدر حيدر» كبد الحقيقة وما التفاتي إلى هذا الجانب إلاّ تحريض للغوص العميق فيه وربمّا يبعث مواضيع أخرى وهذا شأن النقد الجادّ.

أرى أن المبدع الحقيقي مَنْ يُحْسنُ التقاط الحالة الإبداعية الجاذبة والصادقة لأحاسيسه والمفجّرة لطاقاته. فتوقظ مشاعرَه الساهية فتهبُّ سريعاً كيلا تفلت منه. فلا يتركها تهرب منه لأنها لن تعودَ ثانية بنفس المساحة والدفقة، فلا يعيدُ صياغة الحالة إلاّ وقد أحاطَ بجزئيّاتها الموحية والباعثة على الخيالِ والتخيُّل وهنا مكمن الإبداع... فإعادة الراهن والمرئيّ دون إحاطة به وتلمُّسٍ لجوانبه الخفيّة المتوارية يُصْبحُ نسخاً وتكراراً مألوفاً لا جديدَ فيه... وهذا الاقتناص الذي يحلو لي أن أسميهُ بهذه التسمية لأنه يحتاج إلى طاقاتٍ كبيرة ومجتمعة ومتوثبةٍ هذه الطاقة تفجّرُ الإبداعَ الجديدَ بالدراسة والإعجاب والخلود.

الشاعر سليمان العيسى في دواوينه المتعدّدة تتناثر قصائدُ وجدانية شفّافة، تدخل في هذا التصنيف، فالجانب الذاتي والوجداني والجانب «الجوانّي» لدى الشاعر غَفلَ عنه النقّاد أو لم يلتفتوا إليه أمام الكمّ الكبير من

القصائد القومية التي كستِ الشاعرَ بردائها وظلالها، فاتجه النقّاد إلى الجاهزِ والمعَدّ والمناسبِ للمرحلة، وهذه الحالة يتعرّض لها الكثير من الشعراء، فيلتفت النقاد إلى الجانب الأبرز المطروق والمشهور دون أن يكلّفوا أنفسهم عناءَ البحثِ والإبحارِ إلى مرافئ جديدة لم يلتفت إليها أحدٌ أو لم تأخذْ حقّها. في ديوان أغنيات صغيرة الصادر عن مكتبة الشرق بحلب في الفترة التي كان فيها الشاعر مدرّساً ونشيطاً في حلب في هذا الديوان الكثيرُ ممّا يقال عن هذه الحالة في قصيدة (فلّة) يطلّ علينا الشاعر بعذوبة ألفاظه ورقّة معانيه وهمسِ مشاعره: ص٣٥

صَبا...... وتضحك خلف الأفقِ زنبقةٌ

تعطّرُ الجبلَ المسحورَ، والأفقا

تفتّحتْ في حكاياتي وبين يدي

كفجر نيسان من بستاننا انبثقا

النبعُ أعرفه في ضيعتي غزلاً

يسقي الجرارَ، وكرمَ الفلِّ والحبقا

فالشاعر أحسن الاصطيادَ والتقط ما حُفِرَ في ذاكرته من أيّام الطفولة، في ضيعته السليبة وبساتينها وهي من الصور والقصائد اللافتة، ومثلها في التعبير والتأمل (أغنية الصمت) ص٤٧:

أصطادُ أحلامَ البنفسجْ

وأعودُ بالسّرِّ المؤرّجْ

أتراهُ يهمسني بلا شفةٍ

ويعيشُ في أعماقِ أغنيتي

أتراهُ قد عتبا

أن رقرق اللّهبا

نبعاً بظلِّ الصخرِ في جبلِ

لم تبقِ منه

جراحُه العطشى

سوى وَشَلِ

في هذا المقطع الجميل تتجلّى ذكريات الشاعر وورومانسيته الحالمة الهادئة، وكأنّهُ ليس سليمان العيسى في القصائد العمودية الخطابية وهذا سرُّ الإبداع ومكمنُ الشعريّة التي تتجاوب حسب الحالة، لأنّ الشاعرَ الحقّ ترسُمُه الحالة، وتسيّر مجراه وروافده، لا تحنّطهُ الصورُ والتراكيبُ الجاهزة.

وشاعرنا بارعٌ في التقاط الحالة الشعريّة الباعثة في النفس المشاعرَ والأحاسيس. في قصيدة (وكان زادي) كتبها في مقهى / ب / يقول فيها: ص٧٩

يا صورةً تُبْدِعُني سرّاً كما تشاءْ

يا هبة السماءِ للسماءْ ......

الصيف والشتاء والخريف...

نهرُ ربيعٍ في دمي وريف......

منذ استظلَّ العاصفُ العنيفْ......

شطّ الصدارِ الأعفرِ الأليف

تقطَّعَتْ عُفْرَتُهُ

بالنورِ، بالحنين

بعاصفِ الشوق

أتذكرين ؟

وعندما تَقْصِفُني البروقُ

ويُمْطِرُ الليلُ بأعماقي

مرارةً تملأ أحداقي

تومض في عينيّ كالشروق

كنبضة الربيعْ

في رئةِ الصقيعْ......

هذا عالم ريفيٌّ نقيٌّ، وعالمُ البراءةِ التي يتنامى في حنايا ذاكرة الشاعر، وينبئ عن حزن دفين يلسعُ دون رؤيته. وهو عالمُ الرومانسيين الذين يجدون في الطبيعة وصفائها ملاذهم ودواءَهم ولكن هيهات هيهات... فأغلبُ الصور تنتح من ذكريات الطفولة واللواء والهجرة القاسية وقسوة النشأة فلا مهرب للشاعرِ منها وهو الذي التقطها من كلِّ الزوايا الزمانية والمكانية وارتبط بها حسّاً وشعراً وطفولةً وشيخوخةً ولكنه يراها في أحفادِه.

إن القضايا القوميّة المصيرية عايشها عن قرب لم يدّخرْ إحساساً من أحاسيسه أمامها. يفرح ويحزن ويتفاءَل ويقلق ويبتهج. عايشها بنبضه لم يتوقّفْ عندها كأداءِ واجبٍ أو مسايرة لموجةٍ من الموجات الوافدة

في أجمل اللحظات ترى الشاعر فرحاً منشرحاً، ولكنه ينزُّ عن حزنٍ وغضبٍ يتجاوز ما يحاول لملمته. فيحاول تجاوزَ انكسار الذات المعذّبة في قصيدة (الأغنية السجينة) التي كتبها على الشاطئ ص١٢٢

ريشتي بين يدي

وصلاةٌ كعبير الأبدِ......

تتململْ...... في جناحيّ اشتياقا

تتوسّلْ...... فُكّ عنّي القيدَ

أُرْهِقْتُ وثاقا

أنت يا جارَ الأعاصيرِ

وساقي الأفق ناراً

فكّ عنّي القيدَ

أرهِقْتُ إسارا......

ثم يقول:

لسْتُ أدري أين يُرْسي بي الشراعُ

موجةٌ في القفرِ أستهدي شذاها، وشعاعُ

أيضُنُّ الظمأ المحرقُ، والرملُ بزهرهْ ؟

بشعاعٍ، واثق الضوءِ

كعينيك بقطرهْ......

يستقي منها على اليأسِ قصيدي ؟

تخلقُ الزورق والملاّحَ

خلقاً من جديد......

في أعماق الشاعر عالم متواشجٌ من الصراع والقلق والحيرة والتجاذب بين اليأس والأملَ ولكنّ وميض التفاؤل وشعاعَ الأمل يرجّحان كفّة الشاعر، وقد تأثّرْتُ بقصيدة (ساقية الضيعة) وذلك عندما مرّ إلى جوار بيت الطفولة بعد غياب طويل، رأى ساقية تصبُّ في العاصي، تهدر شتاءً حتّى تهدّدَ البيوت المجاورة، وتجفّ صيفاً إلا من قطرات هنا وهناك فترك على ضفّتيها قصيدته: ص ١٢٧

أُحسُّ طعْمَ حصاكِ البيضِ في قدمي
يا سمفونيّةَ تسعِ غضْةَ النغمِ
يا جارتي...... كلّما أَفْلَتُّ منَ قفصي
كنّا على لَسَعاتِ الماء قافلةً

ورحْتُ أهمسُ في أذْنِ الحصى حُلُمي
من الصغارِ، بلا دَرْبٍ، ولا ألمِ

نخوضُ صدركِ
أقداماً مثلّجَةً
ونستطيبُ
تحدّي سيلك العرمِ
وربمّا...... ربّما جلجلْتِ غاضبةً

فكنتِ ثورتيَ الأولى تروضُ فمي

كبُرتُ يا جارتي
مرّتْ على طرقي
سواحلٌ وبحارٌ مُرّةُ الظّلَم
وجئتُ أُلْقي شراعَ التيهِ محترقاً

في حضنِ داري على قرميدي الهرمِ

كبُرتُ فالتفتي
هل تسمعينَ صدىً
هل تلمسينَ صدىً ؟

هلْ تلمسينَ
حصاكِ البيضَ
في قدمي ؟...

هذه القصيدةُ وأمثالُها تقدّم سليمان العيسى من جوانب أخرى يتألّق فيها الهمسُ والخيالُ، وتتنامى فيها الصور المعبّرةُ والموحيةُ، وهذا سرٌّ من أسرارِ طاقته الإبداعية. تلتقط بعض هذا قصيدة (بداية اعتراف) منها: ص١٨٤

أنت يا مرهفةَ الأحلام، يا أختَ السهرْ
نجمةٌ تَسْفحُ ضوءَ العمرِ
نجمةٌ تَسْفحُ ضوءَ العمرِ
تسقي المنتظرْ
كانَ في عينيكِ شيءٌ لا يقالْ
كنتِ شلاّلَ جمال...
ستقولين... ستروي في غدٍ...
ألفَ أسطورةِ شوقٍ مجهدِ...
فوداعاً (شهرزادْ)!
في غدٍ نبدأهُ ليلَ السهادْ
في غدٍ... يا مرمرَ الزنديـنِ
شعّا في السوادْ
لم يزلْ عندَ ضفافِ
الرعشةِ الأولى
الفؤادْ...

وفي مقدّمة مختارات (نشيد الجمر) التي اختارها الأديب (مصطفى طلاس) ونشرها، هناك كلمات أخذت عنوان (قطرات ضوء على الطريق) فيها يسكب الشاعرُ رؤيته وآراءَه ونظرته في الشعر والأدب والعالم المحيط بنا في هذه الكلمات نظرة المتأمّلِ والمتألّم وفيها بوح المتألّق والقلقِ معاً وهذا مزيجَ الشاعر الحقيقي وردَ فيها:

(الموسيقا عَصَبُ الكلام الجميل، نثراً كان أو شعراً، تبلغ ذروتها في الشعر، والذين لا يُحسُّون هذه الموسيقا ولا يجيدونها لا يملكون «العَصَبَ» السليم...

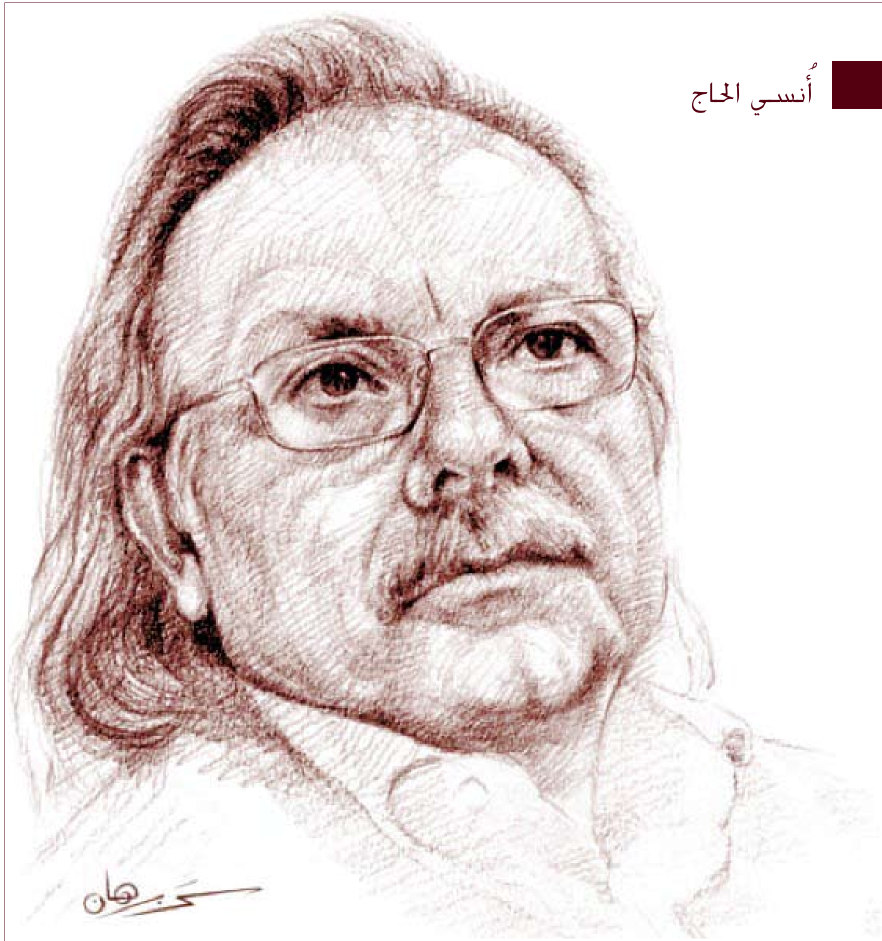
هذا رأيهُ وفيه خلاصة تجربة لشاعر يرى ببصيرته وإحساسه ويقول أيضاً: «حين تبلغ الحادثة حدّ الفاجعة تشغلك عن الفنّ وترغمك على الحديث عنها مباشرة. الحريّة هي أن تكافح لتعطي أجمل وأنبل ما تستطيع أن تعطيَه ... والكفاح شرطٌ أساسيٌ من شروط الحريّة بل هو لُبُّها وجوهرها شيء آخر ذلك الذي يتوهّمُهُ بعضنا (حرية) شيء آخر اسمُهُ الفوضى، اسمُهُ الضياع. لا أريد أن أقول: «الانحلال» هذا بعض ما قاله في مقدمته ولذلك تراه في شعره واضحاً وكذلك في نثره ينطلق من قناعاته وإيمانه بجدوى الكلمة وهذا ما يجعلنا نقول:
إنّهُ صائدٌ بارعٌ في مجالات الشعر الوجدانية الذاتية يُحسنُ القَنْصَ الجميلَ بما يملكه من رهافة حسٍّ ودفء مشاعرٍ وحسن تقديرٍ للحالةَ. وهو صَيْدٌ ثمين يقع في فخّ القصائد الفجائعية والمنبرية التي تدعو إليها المناسبة فتصطاده المناسبات الجليلةُ والمثيرة للخطابة وهذا جليٌ في أعمالِه الكاملة (شعر سليمان العيسى) الصادرة في بيروت في ثلاثة مجلدات عام ١٩٨٠ ومجموعة (غنّوا يا أطفال) الصادرة في مجلد كامل وتضاف إليها الكثير من الدواوين الصادرة بعدها خلال ربع قرن. فالشاعر غزير الانتاج دفّاق الشاعرية يتماوجُ ويتناغم مع القصائد الذاتية فتراه سلسبيلاً عذباً ينضح من معين الموسيقا الموحية والأبحار المناسبة ثم تراه واقعاً في شرك الخطابة وهو واعٍ كلّ الوعي لها، وذلك عندما تهزّه المناسبةَ وهذه لفتَةٌ جديرة بالدراسة النقدية التي تنطبق على مشوار الشاعر الطويل.

قصيدة النثر العربية وكتاب «لن» لأنسي الحاج

(من خلال أزهار القانون لقيس المرابط)

مجدي بن عيسى

رغم مرور أكثر من نصف قرن على ظهور قصيدة النثر العربيّة، فإنّ الأسئلة ما تزال تطرح حول ملابسات نشأتها، و حول ما استحقت به التواجد ضمن سياق الحداثة الشعريّة. لقد مثلت قصيدة النثر إبّان ظهورها في زمن حرج من أزمنة تاريخنا الثقافيّ منعطفاً مهمّاً وخطيراً في آن، وهي تطرح نفسها على النخبة وعلى الجمهور كشكل شعريّ هو الأرقى للخلاص من عدد من القيم الشعريّة التقليديّة التي ظلّت تلابس كلّ حداثة مقترحة، وكأداة أكثر جرأة واقتدارا على إبطال فعاليّة كلّ ما يهدد بالتسلّل إلى حداثة النصّ الحديث، ما من شأنه أن يحيل على واقع شعريّ جديد، هامشيّ في الغالب يستطيع من خلال إبدالات النثر الشعريّة أن يجد له موطئ قدم في النصّ الشعريّ الجديد، ومتنا يقول من خلاله وجوده الذي ظلّ مقموعاً ومحاصراً سواء مع الشعريّة العموديّة التقليديّة أو سليلتها الحرّة المتمرّدة على وحدة البيت والقافية.


أُنسـي الحاج

إلى جانب هذا الغنى الذي تميّزت به مرحلة النشأة، يجد عمل المراجعة لتلك المرحلة وملابساتها شرعيّة أخرى فيما آل إليه مشروع قصيدة النثر العربيّة اليوم، لقد انتهت قصيدة النثر إلى محض شكل شعريّ، وتحوّل الاختصام والجدل حولها إلى ما يشبه حربا مذهبيّة بين شيع وأحزاب، وقد تخلى كلاهما (قصيدة النثر والجدل النظريّ الذي أثارته) عن الأسئلة الكبرى التي كانا يطرحانها حول اللغة الشعريّة وعلاقتها بإنسانها وإشكالات وجوده. من هنا تصبح المراجعة التي ما فتئ

يقوم بها النقّاد والباحثون خلال السنوات الأخيرة عبر التفاتهم إلى زمن نشأة قصيدة النثر العربيّة تنظيرا وإبداعاً، شكلاً من أشكال استعادة زخمها الحيّ وبعثا جديدا له في زمن لا يبدو أنّه قد جاوز كثيراً رهانات الستينات من القرن الماضي، ولا أجاب عن كلّ أسئلتها النهضويّة التي ولدت قصيدة النثر في رحمها، فكانت تنظيرات قصيدة النثر الباكرة ونصوصها الإبداعية من أكثر إجاباتها حيويّة وجرأة.

ضمن هذا الإطار يتنزّل عمل الباحث التونسي قيس مرابط حول قصيدة النثر العربيّة من خلال كتاب «لـن» لأنسي الحاج، والذي يحمل عنواناً رئيسياً موحياً هو «أزهار القانون»، في إشارة إلى قوانين المنع والقمع غير الصريحة داخل النظم المعرفيّة ومؤسساتها، مصحوبا بعنوان فرعيّ محيل على موضوع البحث هو: «قراءة في قصيدة النثر العربيّة من خلال كتاب «لن» لأنسي الحاج».

يقترح الباحث منذ المقدّمة تصوّرا لفعاليّة قصيدة النثر في تيّار الحداثة الشعريّة العربيّة يقوم على مبدأ القطيعة، وذلك بناء على «ارتيادها (قصيدة النثر) للنصّ المختلف ولعوالم بكر لا عهد للشعريّة العربيّة بها على مرّ تاريخها الطويل»(ص ١٠). وعليه فقد قام بتنزيل حركة قصيدة النثر من خلال عمل مجلّة «شعر» اللبنانيّة ومجموعة أنسى الحاج الأولى في متنها الشعريّ وعتبتها التنظيريّة ضمن ما سمّاه بالتململات الأولى لعصر النهضة: «إذ سرت في الشعر رعشة جديدة تضارع تلك الرغبة في التجديد التي بشّر بها قديماً العصر العبّاسيّ، وعبّر مفهوم الشعر بما هو كلام موزون مقفّى من جديد عن قلقه وضيق أفقه بتسرّب جملة من التصوّرات التي رامت ابتناء شعريّة تقوم على التجاوز، ورؤية تعبّر عن عصرها»(ص ٩)، حيث تنوّعت الاتّجاهات، فجاء البديل الشعريّ المقترح ـ شأنه شأن التيّارات السيّاسيّة والإصلاحيّة والأديولوجيّة ـ فسيفساء من التجارب، بعضها أبصر طريق الخلاص في تحيين الماضي واستنطاق التراث، وبعضها الآخر تخيّر الانحياز لثقافة الآخر كمحاولة لاستبصار مسالك أخرى، في حين ظلّت أغلب التجارب محمومة بعقدة الذنب لتؤسس بديلها وتجاوبها مع العصر عبر المقاربة بين هذا وذاك»(ص ٩).

أمّا اختياره لمجموعة أنسي الحاج الأولى مصدراً لقراءة مشروع قصيدة النثر العربيّة فيبرّره الباحث بثلاثة دوافع أوّلها كون المجموعة قد مثّلت مشروع مجلّة شعر اللبنانيّة في وقوفها مع قصيدة النثر وإعلانها الصريح أنّها تتبنى مشروعها الرامي إلى تجديد الشعر العربيّ في أسسه الأكثر أصالة وعراقة، وثانيها اشتمالها (إلى جانب المحتوى الإبداعي الممثّل في القصائد الشعريّة) على مقدّمة نظريّة هي بمثابة بيان يقدّم للقارئ الأسس التي قام عليها تفكير كتاب قصيدة النثر الأوائل في الشكل الشعريّ الجديد، أما ثالث المبرّرات فيتمثّل في واقعة المصادرة التي تعرّضت لها المجموعة، وهي الواقعة التي كانت تتويجاً غير سعيد للنقاش الذي دار بين أنصار هذا الشكل الشعريّ الجديد وخصومه، «فالنقاش الذي انطلق مع حركة مجلّة شعر وتزامن مع هذا الإصدار سرعان ما أفضى إلى اندلاع خطاب العنف والعنف المضاد، وكشف عن مؤسسة الرقابة التي ستعمل على إقصاء الكتاب ومصادرته» (ص ١٢).

ممهدات النشأة وملامح النوع:

تحت هذا العنوان يعمل الباحث ضمن الفصل الأوّل على تقصّي الممهدّات التي أدت إلى قيام مشروع قصيدة النثر العربيّة بما كان لها من عميق الأثر في زعزعة أمن البيت الشعريّ القديم والعصف بالمرجعيات الموروثة، الأمر الذي سيقود إلى خوض تجربة قصيدة النثر. يستهلّ الأستاذ قيس المرابط هذا الفصل بتحديد العوامل الموضوعيّة لظهور قصيدة النثر، حيث يحصرها في خمسة عوامل هي: تنامي روح التجديد والتحرّر من وحدة البيت والقافية والوزن الخليليّ، ودور النثر الشعريّ والشعر المنثور، وتأثير الثقافة الغربيّة والترجمة، ثمّ دور مجلّة شعر. هذه العوامل يجمعها الباحث ضمن عنوان واحد هو منزع التجديد في الشعر العربيّ، مما يعني أنّ قصيدة النثر إنّما جاءت ضمن سياق تطوّر طبيعيّ عرفته الشعريّة العربيّة بعد شوقي، متمثّلا في نزوع قويّ إلى تجديد الأشكال الشعريّة، وفتح آفاقها اللغويّة والإيقاعيّة والتخييليّة لتستوعب المستجدّ في الذهنيات والوقائع والتطلّعات التي عرفتها الحضارة العربيّة في مطلع القرن العشرين. ولا يغفل الباحث التأكيد في هذا المجال على تضافر الدوافع الداخليّة والخارجيّة للتجديد، ذلك أنّ تنامي هذه الروح وجد في الرافد الخارجيّ الوافد عبر الترجمة دفعا قويّا أوجد له النماذج والممكنات التي شرّعت لتلك النزعة التجديديّة التي ستطال الأشكال الشعريّة، وقد كانت مجلّة شعر اللبنانيّة واحدة من أهمّ النوافذ العربيّة في تلك الفترة والتي فتحها أصحابها على التجربة الشعريّة الغربيّة والفرنسيّة على الأخص، حيث: «عمدت منذ أعدادها الأولى إلى ترجمة العديد من النصوص لشعراء غربيين، وعزّزت حضورها في الخارج بمراسلين يتابعون الحياة الثقافيّة

في كلّ من فرنسا وأنكلترا وألمانيا وأمريكا، ثمّ تدعّم ذلك الخيار فيما بعد حين شارك في تحرير العدد الثامن عشر من المجلّة ثلّة من الأدباء كبيارجان جوف وتريستان تزارا وجاك بيريفار ليبرز التفاعل مع التراث الشعريّ العالمي كإحدى الدعائم الرئيسيّة لنهضة الشعر العربي، على حدّ عبارة يوسف الخال»(ص ٣٦).

وإذا كانت بعض هذه العوامل قد ساهمت بدور ما في نشأة قصيدة التفعيلة، فإنّ ثلاثة عوامل من بينها قد لعبت دورا حاسما في نشأة قصيدة النثر، أوّلها هو الدور الذي لعبه النثر الشعريّ و الشعر المنثور في إيجاد أولى النماذج العربيّة المتحرّرة من الوزن والقافية حيث: «فتحت محاولات جبران التجديديّة السبيل أمام تجارب شعريّة أكثر نضجا، وبتضافرها مع جهود أمين الريحاني في الاتجاه نفسه، ساعدت القارئ العام على تقبّل الحركات الجديدة التي كانت تسعى إلى خلق شكل شعريّ جديد يختلف جوهرا وشكلا عن القصيدة التقليديّة» (ص ٣٤).

من جهة أخرى فقد مثّلت القصائد الشعريّة المترجمة إلى العربيّة أنموذجا آخر لقصيدة النثر بخلوّها من الوزن والقافية من جهة، «ولما تستولده في اللغة المنقول إليها النصّ الأجنبيّ من قابليات شعريّة نائمة» على حدّ عبارة عبّاس بيضون، والذي يؤكّد على العلاقة العضويّة بين وجود هذه الترجمات وبين نشأة قصيدة النثر العربيّة في رحاب مجلّة شعر اللبنانيّة، حيث يقول: «استلهمت قصيدة النثر العربيّة كثيراً من الترجمات، وكان في وسعها أن تكون وارثة حركة الترجمة الشعريّة» ثم يضيف: «ومن هنا بعض قوّة هذه القصيدة وضعفها وغناها وغربتها في آن».

أمّا ثالث العوامل فهو التنظير الغربيّ لقصيدة النثر، ذلك أنّ الشكل الشعريّ الجديد لم يكن له أيّ هويّة خاصة تميّزه عمّا كان قد قرئ للريحاني وجبران أو عمّا كان يقرأ مترجما لشعراء غربيين، حتى جاء كتاب الناقدة الفرنسيّة سوزان برنار: «قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن»، ليعطي لقصيدة النثر ملامحها المميّزة.

مثّلت القصائد الشعريّة المترجمة إلى العربيّة أنموذجا آخر لقصيدة النثر بخلوّها من الوزن والقافية من جهة، «ولما تستولده في اللغة المنقول إليها النصّ الأجنبيّ من قابليات شعريّة نائمة»

لقد قدّمت سوزان برنار إذن لمنظري قصيدة النثر العربيّة وأنصارها السمات التي تجعل من هذا الشكل الشعريّ كياناً مختلفاً عن أشباهه من ضروب الشعر المتحرّر من الوزن والقافية، وبذلك صار النثر الشعريّ و الشعر المنثور (وهو ما أطلق على كتابات جبران والريحاني) «آخر درجة في السلّم المفضي إلى قصيدة النثر» على حدّ عبارة أدونيس، ووجدت قصيدة النثر لنفسها الدفع النظريّ الذي احتاج إليه أنصارها ليخوضوا معارك الدفاع عنها ضدّ الخصوم والمشككين في أصالة هذا الشكل الشعريّ الوليد.

«بهذا الأفق إذن ـ يقول الباحث ـ بدأ التاريخ الفعليّ لقصيدة النثر العربيّة ليتحدّد بعد ذلك الخيار الشعريّ لمجلّة شعر بعد مرحلة اتّسمت بضبابيّة الرؤية وغموض الاتّجاه. ذلك أنّ صدور كتاب برنار كان بعد انطلاقة «شعر» بسنتين ثمّ إننا متى تصفّحنا الأعداد الأولى للمجلّة وجدنا مصطلح قصيدة النثر لم يطرح بشكله النظريّ العميق إلاّ مع مقال أدونيس الذي لم يخف فيه اعتماده على المرجعيّة الفرنسيّة وعلى دراسة سوزان برنار بوجه خاص»(ص٣٩).

في القسم الثاني من الفصل الأوّل يعمل الباحث على تبيان الأسس النظريّة لقصيدة النثر العربيّة في مرحلة التأسيس معتمداً على نصين نظريين هما مقدّمة كتاب «لن» لأنسي الحاج ومقالة أدونيس «في قصيدة النثر» المنشورة ضمن العدد الرابع عشر من مجلة «شعر».

لقد عمل صاحبا النصين على تحديد السمات النظرية لقصيدة النثر فكان التقارب بينهما شديداً، وهو تقارب لا يبرّره فقط انخراطهما ضمن نفس التيار التحديثي تحت راية مجلة شعر أو تاريخ نشر العملين، بل هو تقارب أملته وحدة المصدر، حيث انطلق كلاهما من عمل الناقدة الفرنسية سوزان برنار السابق الذكر والصادر بفرنسا سنة ١٩٥٩.

كلا العملين يؤكّد على ما وصفته برنار: «بالنزعة التدميريّة والفوضويّة (في قصيدة النثر) المتوافقة مع استخدام النثر، والنزعة البنائيّة والفنيّة المتوافقة مع الانتظام في القصيدة».

تتولّد إذن النزعة الفوضويّة الهدّامة في قصيدة النثر من خلال ثورتها أوّلاً على الإيقاع التقليدي، حيث تنهض قبل كلّ شيء على انتقاض هذه الخاصيّة الفيزيائيّة التصويتيّة (ص ٥٠)، وعلى القفز على الأطر الإيقاعيّة المستقرّة لتنبع موسيقاها من معين الشاعر الداخليّ وتجربته الشخصيّة (ص٥١). كما تتولّد ثانيا من جعل النثر مادة للقول الشعريّ، وبذلك ذهب كلّ من أدونيس وأنسي الحاج إلى إيجاد تمايز بين الشعر والنثر بعيداً

عن معطى الوزن الذي كان يعتبر حاسما في التفريق بين الجنسين.

وإذا كان هذا العمل قد قدّم إضاءات مهمّة في تحسّس جوهر الشعر الخالص من حدود الشكل، فإنّه قد اقتصر في تعريفه للنثر اللاشعريّ على نوع واحد مخصوص «ألا وهو النثر الخطابيّ دون أن يشير إلى أنواع أخرى يمكن أن تحمل في صلبها نفساً شعريّاً، مما يعني أنّ التمايزات التي عقدتها حركة شعر بين الشعر والنثر ليست سوى شكل من أشكال الخطابات السجاليّة و المفاضلات التقليديّة التي وضعت الحدود الفاصلة بين كلا الخطابين»(ص٥٤).

السمة الثانية المميزة لقصيدة النثر تتمثّل ـ بحسب تحديد برنار ـ في القوّة البنائيّة المتوافقة مع مبدأ الانتظام في القصيدة، وهو ما يسميه أنسي الحاج بقوّة التنظيم الهندسيّ، وقد وقف الباحث على ثلاثة مفاهيم تؤسس لهذه السمة في تنظيرات أدونيس والحاج هي القصديّة وتحيين البديل الموسيقي والوحدة العضويّة. وتتحقّق الوحدة العضوية بدورها ضمن ثلاثة مبادئ هي الإيجاز والتوهّج والمجانيّة.

وبغضّ النظر عن مدى التزام كلّ من أدونيس والحاج بمجمل هذه السمات النظريّة، فقد مثّلت لكليهما ولحركة مجلّة شعر عموماً دعماً أساسيّاً في الجدل الذي ثار حول قصيدة النثر، ومدى شرعيّتها كتابة وقراءة، هذا الجدل الذي سيؤدّي في أحد منعطفاته الدالة إلى مصادرة كتاب «لن» لأنسي الحاج، وهي الواقعة التي يقف عندها الباحث في الفصل الثاني من الكتاب.

قصيدة النثر و مغامرة الاختلاف:

يتناول الباحث في الجزء الأوّل من الفصل الثاني مجموعة أنسي الحاج الصادرة عن منشورات مجلّة شعر اللبنانيّة سنة ١٩٦٠ كعلامة فارقة في مشروع قصيدة النثر العربيّة وفي منجزها الإبداعي، من جهة ما تحمله في مقدّمتها النظريّة ونصوصها الشعريّة على السواء من نفي جازم (وهي الدلالة الأساسيّة التي يحملها العنوان) للثوابت التي قام عليها النصّ الشعري العربي في رواسمه القديمة لغة وإيقاعاً وتصويراً.

لقد سعت مجلّة شعر ـ كما يقول الباحث ـ إلى بناء بديلها الشعريّ على اعتبار: «أنّ الشكل يجب أن يكون شاهدا على عالم الرؤيا ومتمرّداً على كلّ الالتزامات المفروضة على الشاعر من خارج تجربته الشخصيّة»(ص٨٨). على أساس هذا التصوّر لم يقنع الحاج ومن ورائه أعضاء حركة مجلّة شعر بالانجازات التي حقّقها رواد الشعر الحرّ في المستوى الإيقاعي، وعليه فإنّ «لن» التي رفعها الحاج في وجه الإيقاعية القديمة إنّما هي تأسيس لإيقاعيّة جديدة على اعتبار أنّ موسيقى الشاعر تصدر عن الذات في علاقتها الحيّة مع المعنى الذي تعالجه، إنّ النصّ الشعريّ النثريّ: «يرفض كلّ الأشكال الإيقاعيّة المسبقة ويقيم إيقاعه على سمت تجربة الذات مما يجعل الباحث أمام تنوّع إيقاعيّ يختلف من شاعر إلى آخر، بل ويختلف في خضمّ التجربة الواحدة»(ص١٠٢).

حاول الباحث تحسّس بعض مظاهر هذه الإيقاعيّة النثريّة الجديدة في نصوص الحاج، في إيقاع الحرف واللازمة، وفي إيقاع الجملة والتركيب، وفي إيقاع الصورة، مؤكّداً منذ البداية على أنّ هذا الإيقاع الذي بشّرت به تنظيرات جماعة مجلّة شعر: «يبقى إيقاعاً خافتاً يصعب تقعيده»(ص١٠٣) «باعتبار صدوره من ذوات مختلفة، وانفلاته من القوالب العروضيّة الجاهزة»(ص١٠٨).

ورغم قصر الحيّز الذي خصّصه الأستاذ المرابط للجانب التحليلي في الظاهرة الإيقاعيّة لنصوص الحاج الشعريّة (وهي واحدة من نواقص هذا البحث) فإنّ ما يتوصّل إليه من نتائج يبدو ذا أهميّة في فهم حدّة الردود التي تناولت الجانب الإيقاعيّ في قصيدة النثر من قبل المناهضين لمشروعها الشعريّ. حيث ينتهي الباحث من عرض مختلف المظاهر الإيقاعيّة المميزة في مجموعة أنسي الحاج إلى ملاحظة أنّ: «هذا الإيقاع (...) لا يتعلّق بشكل قصيدة النثر فحسب بل يمكن أن نجد بعض علاماته في النصوص الموزونة ذاتها وخاصة في شعر التفعيلة، وبالتالي فإنّ إيقاعات الحروف واللازمة والجملة والتركيب والصورة لا يمكن أن تعدّ من خصائص قصيدة النثر دون سائر الأشكال الشعريّة الأخرى»(ص١٠٨). كما يخلص إلى أنّ ظاهرة المعاودة التي تتولّد عنها كلّ المظاهر الإيقاعيّة في شعر الحاج، والتي يؤسس أيضا للإيقاع التقليدي تظلّ هي نفسها الآليّة المولّدة لإيقاع قصيدة النثر، مما يعني: «أنّ شاعر قصيدة النثر بوعي أو بدونه ظلّ محتكما إلى الإيقاع التقليدي وإلى ذاكرة موسيقيّة قوامها التعاود»(ص١٠٩).

أمّا في تناوله لإبدالات قصيدة النثر في مستوى اللغة الشعريّة، فيبدو عمل الباحث أقلّ كفاءة ووضوحاً من عمله على المستوى الإيقاعي، حيث يكتفي برصد عدد من الظواهر التركيبيّة التي لحقت جملة الحاج، كاستحضار الأسماء والصفات في بناء الجملة بدلا عن الأفعال (ص١١٦)، وكذهاب الشاعر نحو تشكيل الجمل غير التامة بحذف نواتها الأساسيّة وكسر أنظمتها النسقيّة وبعثرة العبارة فيها (ص١١٧)، وكتعدية

الفعل اللازم إلى الضمير دون حرف الجرّ، وكإخلاله بنظام بناء الجملة عبر عمليات تقديم وتأخير مختلفة (ص١١٩). وإذا كان الباحث قد عمل على تأويل مختلف هذه الظواهر على اعتبار أنّها «احتجاج» يرفعه الشاعر في وجه الأبوّة اللغويّة، وعلى أنّها تكشف عن: «رؤيا جديدة تقدّم لنا ممارسة رافضة لمركزيّة لغويّة مقدّسة لا ترى من العالم غير الانسجام»(ص١٢٠)، رغم هذا التأويل الذي يبدو متساوقا مع مشروع البحث الرامي إلى كشف الاختراقات المختلفة التي قامت بها قصيدة النثر في مواجهة النموذج الشعري التقليدي ومثله العليا، فإنها (جملة الاختراقات الموصوفة في شعر الحاج) لم تخرج عن كونها مجموعة من الاختلالات التركيبيّة والنحويّة، لا يثير تكرارها وتعاودها في النصوص غير الريبة والشكّ في سلامة لغة الشاعر وقدرته على استعمالها بوجوهها السليمة الدالة. وجهة النظر هذه هي التي عبّر عنها مناهضو قصيدة النثر، معتبرين ما وصفه الباحث في لغة الحاج من باب «سوء نيّة» شعراء هذا الشكل الشعريّ الجديد تجاه اللغة العربيّة معقل العروبة وصمّام أمانها ضدّ تفسّخ الهويّة وانحلالها.

بعد الإيقاع واللغة الشعريّة يتناول الباحث مسألة الصورة في شعر الحاج، مبيّنا بنيتها في قصائد «لن» من الصورة الحسيّة إلى الصورة العلميّة إلى الرمزيّة والنفسيّة، ليخلص بعد تحليل بدا أكثر عمقاً و أقلّ عموميّة مما تناول به العنصرين الأوّلين إلى استنتاج مفاده: «أنّ المتخيّل الشعري عند الحاج ظلّ مسكونا برؤيا التفكيك التي طالت ثقافة التعميم والتوحيد والانسجام، ومحموما بعقدة قتل الأب من أجل نحت الوجود المتعدّد والمختلف(...) وبالتالي فإنّ الانحرافات التي رشح بها النصّ (...) ليست إلاّ شكلاً من أشكال العودة إلى الذات باعتبارها حمّالة كلّ القيم وإطلالة مبتكرة على المسكوت عنه والمهمّش». ثمّ يضيف: «إنّ الصور التي وقفنا عليها لا تتلاحق في حيّز منطقي ولا تتنامى علاقاتها بتضافر الدال والمدلول في وحدة تقريريّة، بل تنمو الصور في شكل عنقوديّ مترابط يحيل إلى وحدة شعوريّة وإحساس واحد، ألا وهو رفض كلّ ما هو منسجم ومؤتلف وبيان مظاهر التفكّك والانهيار الذي يغشى الذات والعالم في آن»(ص١٥٤).

في العناصر الثلاثة المتعلّقة بقراءة مشروع قصيدة النثر العربيّة في منجزها الإبداعي من خلال مجموعة أنسي الحاج، ظلّت هناك ملاحظة متكرّرة يعود إليها الباحث في كلّ مرّة ليؤكّد على مرجعيّة كتاب الناقدة الفرنسية سوزان برنار في مختلف الظواهر الفنيّة التي عملت في نصوص الحاج. وإذا كان فعل هذه المرجعيّة واضحاً وجليّاً في مستوى المقدّمة النظريّة التي صدّر بها الشاعر مجموعته، فإنّ تأكيد الباحث على حضورها في مستوى النصوص الإبداعية وسعيه الدائب على تأكيدها قد مثّل واحداً من الكوابح التي حدّت من حريّة عمل الأستاذ المرابط في قراءته للنصوص في المستويات الثلاثة التي حدّدها.

لقد كان هذا المعطى واحداً من نواقص العمل الأساسيّة حين حدّ الباحث قراءته لنصوص الحاج بتنظيرات المنظّرين وقراءات المناهضين والأنصار، بحيث تحوّل البحث في هذا الجانب بالذات من قراءة في قصيدة النثر العربيّة كما أراده صاحبه من خلال العنوان الفرعي الذي وضعه لعمله إلى قراءة في مشروع قصيدة النثر العربية بما هي طموح نظريّ قبل أن تكون منجزا إبداعيّا متحقّقا في النصوص.

واقعة مصادرة مجموعة «لن»:



تتنزّل مصادرة مجموعة «لن» ضمن الجدل العام الذي عرفته قصيدة النثر العربيّة بين أنصارها وخصومها. فقد كان لمجلّة شعر وجماعتها تطلّعات إلى تحديث الشعريّة العربيّة، انتهت بتبنّي مشروع قصيدة النثر والدعوة لها مروراً بعدد من الدعوات «الفتّاكة» إلى النيل من صرح الشعريّة التقليديّة بتجاوز منجز قصيدة التفعيلة، والدعوة إلى هدم إيقاعيّة الشعر العربي وزناً وقافيةً، وانتهاء بالدعوة إلى خلخلة البنى النحويّة والتركيبيّة للغة العربيّة، وإلى تبنى بديل لغويّ قوامه اللغة المحكيّة باعتبارها اختزالا للمسافة بين اللغة الحيّة في المجتمع و لغة التفكير (ص١١٢). هذه الدعوة الأخيرة إلى تفكيك الكيان اللغوي هي التي أدت إلى تفجّر حركة مجلة «شعر» التجديديّة من الداخل بانسحاب أدونيس ومحمد الماغوط قبله، فضلاً عن اللهجة الهجوميّة الشديدة التي لقيها مشروع قصيدة النثر من قبل الخصوم.

في مستوى النصوص الإبداعيّة، لم تحظ القصائد المكتوبة بلغة النثر بالقبول إلاّ في حالات قليلة ونادرة، وذلك لأسباب مختلفة يحوصلها الباحث في مختلف مظاهر: «التفكيك الذي عمد إليه الشاعر لمختلف المركزيّات»(ص١٥٠) بحثا عن لغة جديدة تعبّر عن أزمات الذات في تماسها الحيّ مع واقعها وتاريخها، إلاّ أنّ هذا الطموح: «كان كثيرا ما يقرأ في مستواه التعييني ليعتبر من زاوية النقد والرقابة على وجه خاص بمثابة الانحرافات التي تستوجب العقاب، ويظلّ التعامل مع النصّ بالتالي عبر فكر متمركز

وأخلاقي لا يبصر غير علاميته الواضحة»(ص١٥٠).

لقد كان عمل الحاج في تنظيره وإبداعه «خطراً على طمأنينة المركز فانتقل الصراع الكامن داخلها (مجموعة لن) إلى الخارج ودفع الرقابة إلى تشغيل آلياتها التي انتهت بمصادرة كتاب «لن» في العالم العربي كلّه». وبالمقابل فقد كان «عمل الرقابة الذي قاد لن نحو المصادرة مرفودا بشبكة من المؤسسات المتباينة التي تملك نفوذا وسلطات متداخلة، الأمر الذي يعني أنّ تدخّل الرقيب كان بتحريض من مؤسسات أخرى خلقت حالة من عدم الرضا والإثارة، لعلّ أهمّها المؤسسات الصحفيّة التي قادت حربا على اختلاف الكتّاب و من ورائه اختلاف مجلة شعر، وكذلك مؤسسة لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب بمصر التي سعت إلى خلق خطابها الرسميّ وتأمين امتثال المبدعين، وأيضاً مؤسسة النقد التي أصبحت لها سلطة معنويّة ووجّهت نقدها بلهجة حادة للنصّ بحكم نقضه للأعراف وخلخلته للثوابت»(ص١٥٦).

ما يؤكّد عليه الباحث في تناوله لعلاقة قصيدة النثر بالسلطة التي دعت إلى مصادرته هو أنّ الكتاب كان يستبطن منذ البدء إرادة صداميّة، فهو: «لم يصدر إلاّ ليخوض صراعاً حاداً مع السلطة في شتّى تجلّياتها، اختزلته حدّة الرفض في عنوانه، فقد كتب ليفتح الدوائر ويخترق الحدود، وخاض صراعه من أجل عدم غلقه من جديد، فكانت هذه السلطة حاضرة في الكتاب منذ البدء»(ص١٦٢).

إنّ الصراع الذي انتهى بقرار مصادرة الكتاب كان جوهر مشروع قصيدة النثر العربيّة، في صداميّتها لما اعتبر زمناً طويلاً ثوابت في شعريّة الشعر العربي. وهو وإن كان مداره الكتابة كعمليّة فنيّة إبداعيّة فقد حمل في صميمه صراعاً حول الهويّة ذاتها، هويّة الكتابة والمكتوب داخل كونيّة مفاجئة ما تزال دائرتها تتسّع لتصيب بالدوار تلك الذات العربيّة التي ابتدأ راهنها منذ الدعوات التجديديّة الأولى في عصر النهضة العربيّة وهو ما يزال عاصفا إلى أيّامنا هذه، بل لعلّه ازداد عصفاً بثوابتنا بعد خمسة عقود مرّت على ظهور قصيدة النثر.

تتولّد إذن النزعة الفوضويّة الهدّامة في قصيدة النثر من خلال ثورتها أوّلاً على الإيقاع التقليدي، حيث تنهض قبل كلّ شيء على انتقاض هذه الخاصيّة الفيزيائيّة التصويتيّة (ص ٥٠)، وعلى القفز على الأطر الإيقاعيّة المستقرّة لتنبع موسيقاها من معين الشاعر الداخليّ وتجربته الشخصيّة (ص٥١). كما تتولّد ثانياً من جعل النثر مادة للقول الشعريّ

لقد انتهت قصيدة النثر إلى مجرّد شكل شعريّ، لا تختلف عن مثيلاتها العموديّة والحرّة في حاجتها جميعا إلى نموذج وضوابط تحدّد هيأتها، ولكنّها تظلّ في مدوّنة الشعر العربي الحديث مثار أسئلة ما تزال تطرح حول الهويّة والذات والآخر، إنّها في المحصّلة النهائيّة بحث عن إجابات ممكنة لأسئلة متطلّبة عن حضورنا في زمن لم نشارك في صياغة أولوياته.

الهوامش:

١) هذا المعنى هو ما نعثر عليه في استنتاجات مختلفة لنقّاد عرب تناولوا مشروع قصيدة النثر في مراجعات لأسسها النظريّة، وقد تبيّن لنا أنّ بعضها يستلهم استنتاجاً سابقاً كان قد صرّح به تزفتيان تودوروف في الفصل الخاص بقصيدة النثر ضمن كتابه: الأجناس في الخطاب (للتوسع، ينظر مقالنا: قصيدة النثر في سنّ النبوّة - جريدة الصباح التونسيّة: الثلاثاء ٢١ مارس ٢٠٠٠).

٢) قيس مرابط: أزهار القانون - قراءة في قصيدة النثر العربيّة من خلال كتاب «لن» لأنسي الحاج / دار أسبيس للنشر والتوزيع - ط ١ - تونس ٢٠٠٨.

٣) أرقام الصفحات الواردة بين قوسين تحيل على بحث الأستاذ مرابط: أزهار القانون.

٤) عباس بيضون: مجلّة نزوى العمانيّة - عدد١ - سنة ١٩٩٥.

٥) أدونيس: في قصيدة النثر - مجلّة شعر - عدد ١٤ / نقلا عن المرابط: أزهار القانون.

٦) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن - ترجمة راوية صادق - ص ٣٥. نقلا عن: المرابط ص ٤٩.

٧) يشير الباحث إلى تفاوت بين الشاعرين في مستوى التزامهما بالمسالة الشكليّة في قصيدة النثر: «ففيما يختار الأوّل (أنسي الحاج) عبارة «شروط قصيدة النثر» بما تتضمنه من راحة واطمئنان، يفضّل الثاني (أدونيس) استعمال عبارة «قوانين قصيدة النثر» تأكيداً على الصرامة والالتزام»(ص٦٦).

٨) يحيل الباحث في هذا المعطى على نازك الملائكة ومواقفها المتشدّدة من مجلّة شعر وكتّابها ضمن كتابها: «قضايا الشعر المعاصر».

٩) يلاحظ صبحي حديدي أنّ الماغوط قد وقع قبول نصوصه النثريّة من قبل القراء لأسباب مختلفة تتعلّق بالنصّ أوّلاً، ثمّ لطبيعة انتمائه لمجموعة مجلة شعر، ثمّ لتصريحه بعد ذلك وتبرأة نفسه مما كانت الحركة تنظّر له (صبحي حديدي: محمد الماغوط وسيط النثر، أداء الشاعر وجدل القصيدة - مجلة الكرمل / العدد ٨٨-٨٩ / صيف وخريف ٢٠٠٦).

أسرار الكتابة على الشبكة

«أسرار الكتابة على الشكبة» بدا هذا الكتاب فخما بمعنى الكلمة، لأنه يعرض لموضوع طالما شعر الناس بأهميته لكنهم لم يقفوا على حقيقة توصيفه وطرائق معالجته، رغم أنهم وعلى نحو يومي يمرون به ويقفزون عنه ولا يلقون إليه بالا، إنما اكتفوا بالشكوى والتذمر فالهروب إلى لغة أجنبية حيث يجدون (الغنى المعلوماتي والتنوع والوضوح وفن الأسلوبية والمباشرة في الطرح).

إن اللغة العربية اليوم أصبحت تحمل الرقم ١٠ بين اللغات الحية في العالم، ومن أوصلها إلى هذه المرتبة هم من كتبوا ويكتبون على الشبكة أفرادا ومؤسسات ومراكز دراسات أغلبهم متطوعون وبمجهودات فردية. ومن ميزات فرض العربية على العالم، أنه تم تمكينها من أن تستخدم كـ (دومين) نطاق، يكتب بالعربية مثله مثل أي إيميل بالإنجليزية..

إلا أن مهمة النهوض باللغة العربية وتمكينها من اجتياز ضعفها على أكثر من مستوى على الشبكة العالمية، تلك كانت مهمة كتابنا الجديد (المحتوى العربي على الانترنت..) على مستوى التطوير والتجويد، فهنالك فرق واضح بين الكتابة على الورق والكتابة على الشبكة العالمية، علينا التعرف على تقنيته وأسلوبيته ولعبته وأحجيته الذهبية..

وتأتي هذه الأهمية، من كون الفضاء الرقمي (بكل ما يشمله من مواد علمية وثقافية ومعرفية وعملية يومية) قد أضحى، منذ بدء العصر الرقمي، الحوض الرئيس الذي تصبّ فيه معارف وأفكار وإبداعات التراث والحضارة الإنسانية كافة. فمعظم ما يكتبه الإنسان اليوم صار يُحرّرُ مباشرة في صفحات رقميّة يفوق عددها بما لا يقاس كلّ ما كتبهُ الإنسان على الورق .. إن ما كتبه الإنسان على الورق، منذ فجر التاريخ حتى الآن، يتمّ ترقيمه يوميّاً لِينصهر في هذا الحوض الذي لا حدّ لتوسّعه. لقد تمّ ترقيم أكثر من عشرة ملايين كتاب ورقي في السنوات القليلة الماضية، والذي يمكن اعتباره قَطعاً أهمّ وأعظم ما اخترعه الدماغ البشري حتى اليوم.

إن إشكالية هذا الكتاب تنبع من كون المادة الرقمية، إذا لم تلتزم بقواعد وخصائص محدّدة أثناء تصميمها وإخراجها، تبقى محفوفة بالضياع في هذا المحيط العرمرم الذي يحوي مئات المليارات من المواد الرقمية، والذي يزداد يوماً بعد يوم بأرقام خيالية..

في الختام، إن ضمان الحضور الجيّد للمادة الرقمية في معمعانٍ شبكة المكتبة الرقمية الكونية يتطلّب مواصفات فنية ذكيّة وخصائص تقنية عديدة يعرضها هذا الكتاب بتفصيل جيّدٍ دقيق.

محمد حسن الحربي

الكاتب المسرحي «صالح كرامة»

حي «الباور هاوس» هو المكان الذي حملته معي في رحلتي الفنية

المكان عند صالح كرامة هو الذاكرة الأولى التي يحملها الإنسان معه أينما ذهب

كريمة السعدي

كاتب فرض اسمه في المحافل الفنية والعالمية بعد سنوات عدة من الإبداع المسرحي والسينمائي والقصصي، وكان لنشأته الأولى في حي الباور هاوس الشعبي في أبوظبي الأثر الكبير في حياته؛ كاتباً مسرحياً ومؤلفاً ومخرجاً وسينمائياً.

بدأ حياته كمراسل حربي وصحافي ومصور في مجلة (درع الوطن)، وشارك في العديد من الدورات خارج وداخل الدولة، منها في مجال السينما في بريطانيا، وفي الإعلام في جريدة «الأهرام» المصرية، وألّف العديد من المسرحيات، طبعت له من قِبَل دائرة الثقافة، منها: (حرقص، على الهوا، السدادة، سراب عينيها، هواء بحري)، واستطاع كرامة أن يكتب باللهجتين العامية والفصحى، وقد أبدع فيهما من حيث التوليف والإخراج.

كانت أول مشاركة له في مهرجان (سان سيبستيان) الدولي للأفلام في إسبانيا، حيث فاز فيلمه (عربة الروح) بالجائزة الأولى لعام 2007، وهو من إخراج الإنجليزي كونوراد كلارك، في دورة المهرجان الـ (55)، وكان من بين (16) فيلماً مشاركاً آنذاك، وقد تم تصوير هذا الفيلم في شانغهاي بالصين،



صالح كرامة

وأنتجته وندي كوان، هذا الفيلم كان ملامساً للواقع الإنساني، وبعيداً عن الحدود الجغرافية والزمنية، واستطاع كرامة بهذا أن يخرج به عن المألوف والسائد الذي يلزمه بالتقيد، لأنه يرى - من وجهة نظره - أن (الأدب والثقافة) بمعناهما الإنساني الوجودي أبعد ما يكونان عنه.

المكان عند صالح كرامة، هو شيء مهم في حياة الكاتب، كما يقول، وهو الذاكرة الأولى التي تنعشه مدى العمر، وهذا ينطبق على نشأته الأولى في حي الباور هاوس، والذي حمله معه رحلة عمره الفنية، واستطاع أن يتعرف إلى أنواع البشر من خلاله.

لذا، لم يكن يتخيل كرامة بأن يوماً ما سيأتي ويتحول مكانه من بيته القديم، حيث الأزقة الضيقة والحي الشعبي والناس الطيبون، إلى مكان آخر، على الرغم من أناقته وجماله، لأنه افتقد بهذا سماع أصوات العصافير فوق شجرة السدر التي كانت بجوار بيتهم، وافتقد رائحة الصباح الساخن، وعبق الجدران الطينية.. هذا ما يتحدث به كرامة عن مكانة المكان عنده، وما يحمله من خواطر وذكريات جميلة، بقيت في ذاكرته، عندما كتب وألّف وأخرج مسرحياته وأفلامه السينمائية.

كانت أول معرفة صالح كرامة بالمسرح من خلال المكان عبر مسرح الاتحاد (مسرح الجزيرة حالياً)، هذا المكان الذي كان يلهو ويلعب به مع الأطفال الآخرين عندما كانوا صغاراً، وهو المكان نفسه الذي حمله معه، وحلم بأن يكون واحداً منه، أو واحداً من المسرحيين الذين ينتمون إليه، فقد أصبح يشكل عنده رحلة في غاية الحساسية، وخصوصاً عندما استطاع أن ينقله من طفل يلعب ويلهو بالمكان، إلى كاتب ومؤلف ومخرج، فالمكان في ذاكرة صالح كرامة هو

الذي ينقلك من مكانك إلى حيز الوجود العام، وهذا ما فعله معه الحي الشعبي الذي ولد وترعرع فيه، فقد أثر في تشكيله البصري والنفسي، والذي تشكل به مسرح الاتحاد، وهذا ما قاده إلى أن يكون جزءًا منه، وملاصقاً له، فلم يتوان صالح في أن يعمل بائعاً في شباك التذاكر بادئ الأمر، ويساعد الممثلين، ليس لسبب سوى انتمائه لهذا المكان الذي شعر به، وكان كل همه ومن معه في تبني فكرة المسرح، والذي مات مؤقتاً - كما يقول - بعدما ظهرت الإذاعة والتلفزيون وهجر الممثلون المسرح إليهما.

فالمكان والزمان عند كرامة هما اللذان يقودانه إلى الكتابة، لأنه بهذا يبرز الفعل الإنساني، وهذا يقوده إلى اختصار الاثنين في آن واحد، لأن أي عمل كتابي وإبداعي لابد أن يسبقه هدف، أو فلسفة يتبناها، لسنوات طويلة من التفكير، ثم يقوده بعد ذلك إلى الكتابة والتأليف، وهذا ما لمسناه في مسرحية (حرقص) التي عرضت في ختام مهرجان مكناس بالمغرب، والتي أخرجها التونسي منير العماري، وقبلها قدمت على خشبة ساقية عبدالمنعم الصاوي من قبل المخرج أحمد رمزي بالقاهرة.

حيث تجد أن ما قدم على خشبة المسرح هو احتواء المكان على أسلحة معلقة، ما يوحي لك بأنه مصنع للأسلحة، وهذا المكان هو الذي استفاق عليه النص المسرحي، والذي اعتمد فيه فكرة تاجر السلاح (حرقص)؛ ذلك





الرجل الجشع الذي يبيع الأسلحة للأعداء الذين يقاتلون أهله ويبيدونهم، فـ(حرقص) هو شخص مدني، يعيش بين الناس، ويلبس ملبسهم، ويقطن معهم في منطقة نائية ومعزولة، لكن تنطبق عليه كل مواصفات الآدمي/العفريت، وهنا استطاع كرامة في نص مسرحيته أن يداخل الزمان بالمكان، عندما جعل من شخصية (حرقص) تلك الشخصية القابلة لأن تكون شريرة في وقت ما من أجل الربح، ولا يهمه المكان الذي ينتمي إليه، ولا أهله، وهذا ما لاحظناه عندما طلب أحد أصدقاء (حرقص) من أهل القرية أن يزود أهله بالسلاح، فرفض إلا أن يجلب النقود، لأنه، وكما يقول النص ويذكر حرقص بأنه تاجر سلاح، (أقبض أولاً وأعطي السلاح، وآخذ النقود، وإلا أغلقت المكان).

فالعرض المسرحي الذي قدم من قبل المخرج التونسي منير العماري، ومن قبله المخرج المصري أحمد رمزي، اعتمد المكان أيضاً في المسرح، ففي العرض التونسي اعتمد المخرج المنهج (الأرتوا)؛ أي ما يسمى مسرح القسوة؛ المكان الذي يخلو من أي شيء سوى من بعض الأدوات التي توحي بوحشيته، مثلاً بعض الأسلحة. أما العرض المصري فقد اعتمد المنهج (البرختي)، وهو ملء المكان بالأدوات والناس، بحيث يكون مقارباً للواقع الذي يعيشه الناس.

من هنا نقول إن المكان كان له الأثر البالغ في تطويع العمل المسرحي وشد المشاهد إليه؛ سواء من قبل الكاتب صالح كرامة، أو من قبل المخرجين الآخرين الذين قدموا عرض مسرحية (حرقص).

مفهوم الدراماتورغيا ووظائفها في المسـرح الأوروبي

د. مؤيد حمزة

ما هي مهنة الدراماتورغ؟ وهل هي مهنة مُحدثة في هذا الفن؟ وكيف تطورت هذه المهنة، وكيف يمكن الاستفادة منها؟

نلاحظ أن هناك أوجهاً كثيرة لمهنة الدراماتورغ التي يمكن وضعها في قائمة طويلة بعد أن تستخلص من مجموعة التعاريف لا يمكن أن يتفق كل تعريف منها على جميع هذه المهمات:

ـ مستشار مسرحي.

ـ كاتب مسرحي مقيم.

ـ ناقد.

ـ التواصل مع كتّاب مسرحيين آخرين.

ـ البحث عن أصالة الأعمال المسرحية.

ـ التشاور في وضع الريبرتوار المسرحي.

ـ الترجمة والإعداد المسرحي لنصوص غير مسرحية.

ـ في مرحلة ما قبل الإنتاج النهائي يعمل الدراماتورغ على قضايا التصحيح المشهدي والإخراج والعرض النهائي.

ـ البحث والاستقصاء في الأمور المتعلقة بالنص.

ـ يعقد الدراماتورغ حلقات نقاش فيما يتعلق بتسويق العمل المنوي إنتاجه.

ـ تكوين حلقة وصل بين المخرج والكاتب المسرحي.

ـ يعتبر ممثلاً لوجهة نظر الجمهور عند المؤسسة المسرحية.

ـ يقدم المشورة ليس للمخرج فحسب، بل وللمصممين، والممثلين، والقائمين على كل أشكال التقنيات المسرحية.

هذا وقد لاحظنا أن هناك خلطاً بين مفهوم الدراماتورغيا، وبين المهمات التي تلقى عادة على عاتق الدراماتورغ. وبما أن هذه المهمات تختلف من بلد إلى آخر ومن مسرح إلى آخر، فنحن نعتقد أن الأصح يكمن في ضرورة التعرف على مفهوم الدراماتورغيا تحديداً، وبالتالي تتضح الرؤية حول مهمات وأصل وحدود مهنة الدرماتورغ.

• دراماتورغيا هامبورغ

أول إطار نظري لهذا المصطلح يرتبط باسم ليسنغ (1729 ـ 1781) وبالتحديد فيما يسمى)دراماتورغيا هامبورغ(حيث تُذكر هنا الدراماتورغيا (Dramaturgie) والدراماتورغ (Dramaturg) مرتبطة بمهماتها، ما يعطينا فكرة واضحة عن ماهية الدراماتورغيا ونشوئها والسبب الداعي لذلك، ومدى ارتباطها بالقضايا المسرحية.

«دراماتورغيا هامبورغ» ليس كتاباً مؤسساً للدرماتورغيا، ولا مقالات مجمعة للتنظير لهذه المهنة، بل هي مقالات نقدية حية عن عروض مسرحية، تميزت هذه المقالات بجديتها وتحليلها للواقع المسرحي في زمانها (1767 ـ 1769). تجمعت هذه المقالات فيما بعد في إصدار معنون بـ:(Hamburgische Dramaturgie)، وكما يظهر من العنوان فقد كتبت هذه المقالات عندما دُعي ليسنغ إلى مدينة هامبورغ في عام 1767 ليكون المستشار الأدبي لأول مسرح قومي ألماني، وبذلك صار غوتولد إبرايم ليسنغ أول دراماتورغ معروف. وحتى تتضح لنا الصورة بشكل أشمل سوف نحاول التعرف على أهم ملامح مسرح تلك الفترة.

أول تحول مميز في مسرح القرن الثامن عشر في ألمانيا يعود إلى «كارولينا نايبر» (1692 ـ 1760) ابنة محام، هربت من البيت بعمر 26 عاماً. عملت في العروض المسرحية المتجولة، واشتهرت في خلال مدة قصيرة نسبياً، وهي أول ممثلة في تاريخ المسرح الألماني. وقد اشتهرت بكونها ممثلة تتبع المدرسة الكلاسيكية الفرنسية في الأداء التمثيلي.

في عام 1727 أسست نايبر في مدينة لايبزغ فرقة مسرحية لها ريبرتوار يحدده يوهان كريستوف غوتشيد 1700(ـ 1766) ورد وصفه كما يلي: «أنه لم يكن مفكراً ذا قيمة رفيعة، ولا صاحب عقلية تنويرية، ولكن تعصبه للكلاسيكية الفرنسية، ومعرفته الواسعة، هي ما أهلته ليحتل هذا المنصب». بالتدريج صارت فرقة نايبر تفقد جمهورها، وعلى الرغم من أن ليسنغ نفسه قد قدم ثلاث مسرحيات لهذا المسرح، كتبها تبعاً

لتوجيهات غوتشيد نفسه (على النمط الكلاسيكي) إلا أن نايبر اضطرت في العام 1750 إلى إغلاق مسرحها.



كارولينا نايبر

وفّرت هذه التجارب التي قدمها ليسنغ في مسرح نايبر بين الأعوام (1747 ـ 1748) له الفرصة للاطلاع على هذا المسرح من الداخل، كما نمّت لديه الحس النقدي الذي اشتهر به في الستينيات من القرن الثامن عشر. وهذه هي الفترة (1759 ـ 1765) التي أصدر فيها ليسنغ «مجموعة خطابات تمس الأدب الجديد» (Briefe die Neueste Literatur betreffend) بالتعاون مع موسى مندلسون وفريدريش نيكولاي، حيث تبلورت فيها رؤية ليسنغ تجاه المسرح، وما اعتبرها أهدافاً للمسرح الألماني.

من أبرز تلك الأهداف أنه كان يدعو إلى التأكيد على الهوية الوطنية الألمانية، وفي سبيل ذلك كان لابد له من التخلي، بل وحتى من محاربة الكلاسيكية الفرنسية السائدة في مسرح ألمانيا آنذاك، وهكذا ظهرت القطيعة والخلافات مع غوتشيد. على سبيل المثال ذكر ليسنغ في تلك الخطابات: «أن الانجليزي يصل إلى هدفه من المسرحية التراجيدية حتى لو اختار طرقاً غير مألوفة، والفرنسي لا يصل لهدفه أبداً على رغم أنه يمشي دائماً على نهج القدماء نفسه»، نلاحظ هنا الهجوم على مذهب الكلاسيكية، ومدح الأسلوب الإنجليزي والشكسبيري تحديداً كونه مثالاً جيداً لتأسيس أسلوب ذي طابع وطني ـ برأي ليسنغ.

لم يكن هدف ليسنغ النهائي إنشاء مسرح وطني فحسب، بل كان يسعى إلى استغلال هذا النمط الوطني الجديد من أجل بث أفكاره التحررية سواء على المستوى الاجتماعي أو حتى الديني، وهناك الكثير من الإشارات التي تسلط الضوء على توجهه ذلك، تتضح بشكل كبير في «دراماتورغيا هامبورغ».

ففي سلسلة المقالات تلك يقوم ليسنغ بتحليل ريبرتوار المسرح، وفي نفس الوقت يقوم بتحليل الأداء التمثيلي للممثلين. كما يشغل الحيز الأكبر منها للحديث عن الدراماتورغيا بالتحديد، فماذا قدّم في هذا السياق؟

يستمر ليسنغ في هذا السياق بجدله مع الكلاسيكية الفرنسية. تلك المهمة التي ابتدأها في مقالاته السابقة: «خطابات تمس الأدب الجديد» (1765). اعتبر ليسنغ أن هدف الدراما يتمثل في أن تجعل من نفسها ساحة للنضال في سبيل الإنسانية، فيما «أكد على أن الكلاسيكية تتناقض مع طبيعة الفن». كما عُرف عن ليسنغ تمتعه بأفكار ليبرالية في زمن سادت فيه الاقطاعية والانقسام في كل أرجاء المجتمع الألماني خاصة من الناحية السياسية، ومن أجل بث هذه الأفكار سواء من خلال النص أو أداء الممثل أو حتى في سياق كامل الريبرتوار المسرحي، كان لابد له من إيجاد مهنة الدراماتورغيا، ولكن الأمر لم ينته عند هذا الحد.

ففي مسرحية ليسنغ الأكثر شهرة «مس سارة سمبسون» (1755)، يؤكد ليسنغ على نصرته للطبقة البرجوازية التي لم تحصل على حقوقها الجديرة بها في ذلك الوقت، وإن كان طرحه بعيداً عن المباشرة. هذا الهدف بدأه ككاتب واستمر به كدراماتورغ. فكان يركز في مقالاته «دراماتورغيا هامبورغ» على مواضيع وقضايا الطبقة البرجوازية، واتخذ في سبيل ذلك كتاب أرسطو مثالاً يُحتذى في سلسلة كتاباته تلك التي أكد فيها على معظم

أفكار أرسطو في المأساة، إلا أنه (ليسنغ) عدّلها لصالح مواضيع الطبقة الوسطى، الأقرب إلى جمهوره (الطبقة الوسطى) من الشخصيات الرفيعة التي أوصى بها أرسطو.

بالإضافة إلى ذلك كان ليسنغ يتميز بوجهة نظر وُصفت بأنها إلحادية، ترفض وجهة نظر الكنيسة، الأمر الذي يذكرنا بصراع البرجوازية مع الكنيسة، والمتواصل منذ عصر النهضة الأوروبية.

من هنا نستطيع أن نلاحظ كيف جمع ليسنغ في شخصه الكاتب والمسرحي، والمفكر، والثائر، جمع كل ذلك وتوصل إلى نتيجة أنه لابد من استخدام الدراماتورغيا لضمان إيصال أفكاره.

كان ليسنغ يسعى لتحقيق أهداف وطنية – إيديولوجية – اجتماعية وفنية، وسعى إلى ذلك في عمله ككاتب وكدراماتورغ، وحتى في أسلوبه الفني الذي أكد فيه على الأسلوب الإنجليزي أكثر من الفرنسي، ومن خلال استعراض تجربته بالشكل الذي قدمناه نلاحظ ما يلي:

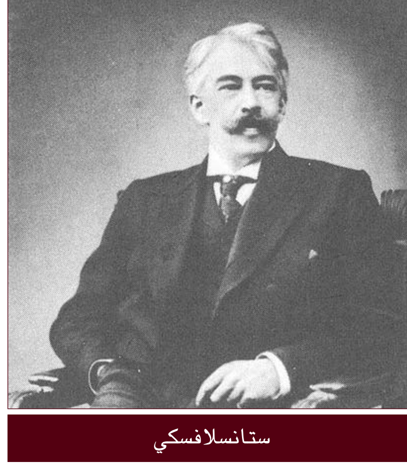
1– ارتباط الدراماتورغيا كمهنة مسرحية بإيديولوجيا معينة (بغض النظر عن طبيعة هذه الإيديولوجيا).

2– الدراماتورغيا هي وسيلة للتأكيد على هدف أسمى للمسرح يسعى لتغيير المجتمع، وتحفيز الرغبة لهذا التغيير.

3– الحاجة لارتباط الدراماتورغيا بريبرتوار مسرحي.

هذا النوع من التوجه – باتخاذ الفن المسرحي كساحة نضال – أمر أكد عليه الكثير من المبدعين المسرحيين، وهذا ما نراه عند دراسة تاريخ المسرح.

هيغل أكد على هذا الأمر: «الدراما الشعرية كانت تستخدم في بعض المراحل التاريخية من أجل توصيل أفكار جديدة في السياسة والأخلاق والشعر، والدين» ويعلق أنيكست في كتابه تاريخ دراسة الدراما على ذلك فيقول: «وطبقاً لذلك يرى هيغل أنه من حق الفنان استخدام الفن من أجل تأكيد أفكاره التقدمية. أما اعتراضه الوحيد فهو موجه ضد النزعاتية المرتبطة بشكل مصطنع مع الفعل الدرامي، دون أن تكون صادرة عنه ومشروطة به»، وهنا نستطيع أن نقدر دور الدراماتورغيا الذي قام ليسنغ بتأسيسه على الجانب الفني فهو يضمن عدم حدوث الشيء الذي حذر منه أنيكست وهيغل من قبل، أي: ألا تطغى عقيدة الفنان على القيم الجمالية الواجب أن يتحلى بها العمل الفني.



ستانسلافسكي

الهدف الأعلى في منهج ستانسلافسكي لا يعني مطالبة الممثل بفكرية الفن فحسب، ولكن يعني كذلك مطالبته بالنشاط العقائدي الذي يكمن في أهمية الفن كعنصر من عناصر التغيير الاجتماعي». نلاحظ هنا أن ستانسلافسكي نفسه يسير على خطى ليسنغ

غادر ليسنغ مسرح هامبورغ بعد ثلاث سنوات من العمل، إلا أنه استمر بنشر تعاليمه الدراماتورغية، حتى وصل الأمر إلى أن تأسست وظيفة الدراماتورغ في المسرح الألماني وتغلغل الدراماتورغ في كل ريبرتوارات المسارح الرئيسة في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر.

تطور الدراماتورغيا بعد ليسنغ

بدورهما بريخت – وستانسلافسكي من قبل – أكدا على ضرورة وجود عقيدة في العمل الفني ما يؤدي إلى التغيير في النظام الحياتي بشكل عام، أطلق ستانسلافسكي على رؤيته هذه «الهدف الأسمى». يشرح بوريس زاخافا الهدف الأسمى تبعاً لمنهج ستانسلافسكي فيقول: «إن الهدف الأعلى في منهج ستانسلافسكي لا يعني مطالبة الممثل بفكرية الفن فحسب، ولكن يعني كذلك مطالبته بالنشاط العقائدي الذي يكمن في أهمية الفن كعنصر من عناصر التغيير الاجتماعي». نلاحظ هنا أن ستانسلافسكي نفسه يسير على خطى ليسنغ.

هذه الرؤية لستانسلافسكي لم تكن مدار جدل مع بريخت فقد كانت الدراماتورغيا أداة بريخت في تعرية المجتمع، ما يؤدي بالتالي إلى ظهور نزعة جماهيرية للتغيير المجتمعي.

كان بريخت دراماتورغاً رائداً في القرن العشرين، تداخل عمله بين الإخراج والتأليف، بالإضافة إلى وجهة نظره في الأداء التمثيلي، ليس بهدف استحداث شكل جديد في الأداء، بل من أجل منع الجمهور من الاندماج بالعرض، وبالتالي منعه من التطهير والتنفيس عن مشاعره، فعل بريخت – الدراماتورغ – كل شيء سواء على مستوى التأليف أو الإخراج أو المشهدية أو الأداء التمثيلي المنشود من أجل أن يبقى المتفرج بعيداً عن حالة التنفيس عن

مشاعره وغضبه، فيبقى في حالة قلق مستمر حتى لدى عودته إلى المنزل، فيصل إلى نتيجة أن لابد من التغيير، بعد أن يكون قد أدرك بالطبع سوء الوضع في زمن النازية. الأمر الذي يُذكرنا بدور ليسنغ في زمانه، والذي كان بحاجة لأن يجعل المجتمع الألماني يدرك ضرورة التغيير، والوحدة في زمن كانت الإمبراطوريات العظمى في أوروبا تتشكل وتخرج إلى ما وراء حدودها. وإن كان منهجه الدراماتورغي مختلفاً بالطبع عن منهج بريخت، وأسلوبه الفني.

أولى مايرهولد لمهنة الدراماتورغ أهمية خاصة. وإن كانت كل الإشارات الواردة في محاضراته (1918 ــ 1919) حول صفة الدراماتورغ تؤكد أنه يقصد بها الكاتب المسرحي، الذي يدرك قيمة المشهدية المسرحية، استخدم مايرهولد هنا صفة الدراماتورغ للدلالة على الكاتب المسرحي الذي يكتب للمسرح وليس للأدب، فكان يؤكد أن الكُتّاب في عالم المسرح ينقسمون إلى: مسرحيين وأدبيين. وكان يصف المسرحيين منهم فقط بالدراماتورغيين، فهذه صفتهم تبعاً لمايرهولد: «الدراماتورغيون الذين كتبوا المسرحيات للمسرح، كانوا يجمعون في شخصهم: المخرج والممثل، بالإضافة إلى الدراماتورغ. كذلك كان شكسبير، وموليير، ويوربيديس، وغيرهم».

أما المفهوم المعاصر للدراماتورغ، فقد قدّم له مايرهولد تسمية أخرى (إلا أننا سنعاود الحديث عن هذا الأمر في موضع لاحق).

أما عند غوردون كريغ فنلاحظ أنه أطلق تسمية أخرى على القائم بمهام الدراماتورغ وهي (المدير الفني للمسرح): «طبيعة منصبه يجب أن تجعله أهم شخصية في دنيا المسرح كلها... رجل يستطيع أن يتناول المسرحية فيُخرجها كما يطيب له هو نفسه، ويتولى تدريب الممثلين فيزدوهم بما تستلزمه كل حركة وكل موقف، ويتولى تصميم المناظر واقتراح الملابس، فيشرح لمن يقوم بصنعها ما لابد من توفره في كل منها؛ ثم يعمل مع مهندسي الأضواء الصناعية، فيوضح لهم توضيحاً تاماً ما يريده منهم». فهو هنا يعتبر المخرج هو نفسه المدير الفني، علماً بأن غوردون كريغ كان يقوم بكل هذه الأعمال مجتمعة. أي أنه يتوقع من المخرج أن يكون مخرجاً ــ دراماتورغاً.

هنا نعود إلى مايرهولد من جديد ــ وتحديداً إلى محاضراته في دورة الإخراج المسرحي تحت عنوان: عمل المخرج، منهج المخرج، (1918 ــ 1919)، حيث نجده يذكر ما يسمى (بالمخرج ــ ماستر العرض المسرحي). فهو المصطلح المقابل ــ برأينا ــ للمفهوم المعاصر للدراماتورغ. حيث يصفه كما يلي: «المخرج ــ ماستر العرض المسرحي، مؤلف التركيبة المسرحية. المخرج ــ الماستر يوحد مجموع (Collective) كل المبدعين المسرحيين المشاركين في العرض المسرحي (الممثل، الدراماتورغ، مصمم الديكور، التقنيين وغيرهم) من أجل تجسيد فكرة فنية واحدة».

ويضيف مايرهولد لهذه المهام ما يلي: «يبني شكل الميدان المشهدي، وشكل الشخصيات المسرحية ووضعيتها. وينتقي من المقرّبين له المعاونين، من فنانين ــ مصممين، وموسيقيين (إذا كانت الموسيقي داخلة في فكرة المخرج بالعرض). ويختار المخرج الفنان الذي بمواصفاته وتابعيته لمدرسة فنية ما يكون مسؤولاً بشكل كامل عن أفكاره».

نلاحظ هنا أن مايرهولد يضع سلطة هذا المخرج ــ الماستر، فوق سلطة مخرج العرض، وينسب للمخرج ــ الماستر مهمة الإشراف، وتحديد ملامح فكرة العرض النهائية.

الدراماتورغيا والريبرتوار المسرحي:

يمكن أن نعرّف الريبرتوار المسرحي بأنه ذخيرة الفرقة المسرحية من الأعمال الجاهزة للعرض أمام جمهور. كما يمكن جدولة هذه الأعمال أو بعض منها إلى جدول شهري مثلاً، يعلن عنه بشكل مسبّق، فيتعرّف الجمهور من خلاله على ما سيتم عرضه من مسرحيات. حيث تطلق تسمية الريبرتوار عادة على هذا الجدول الخاص بالعروض.

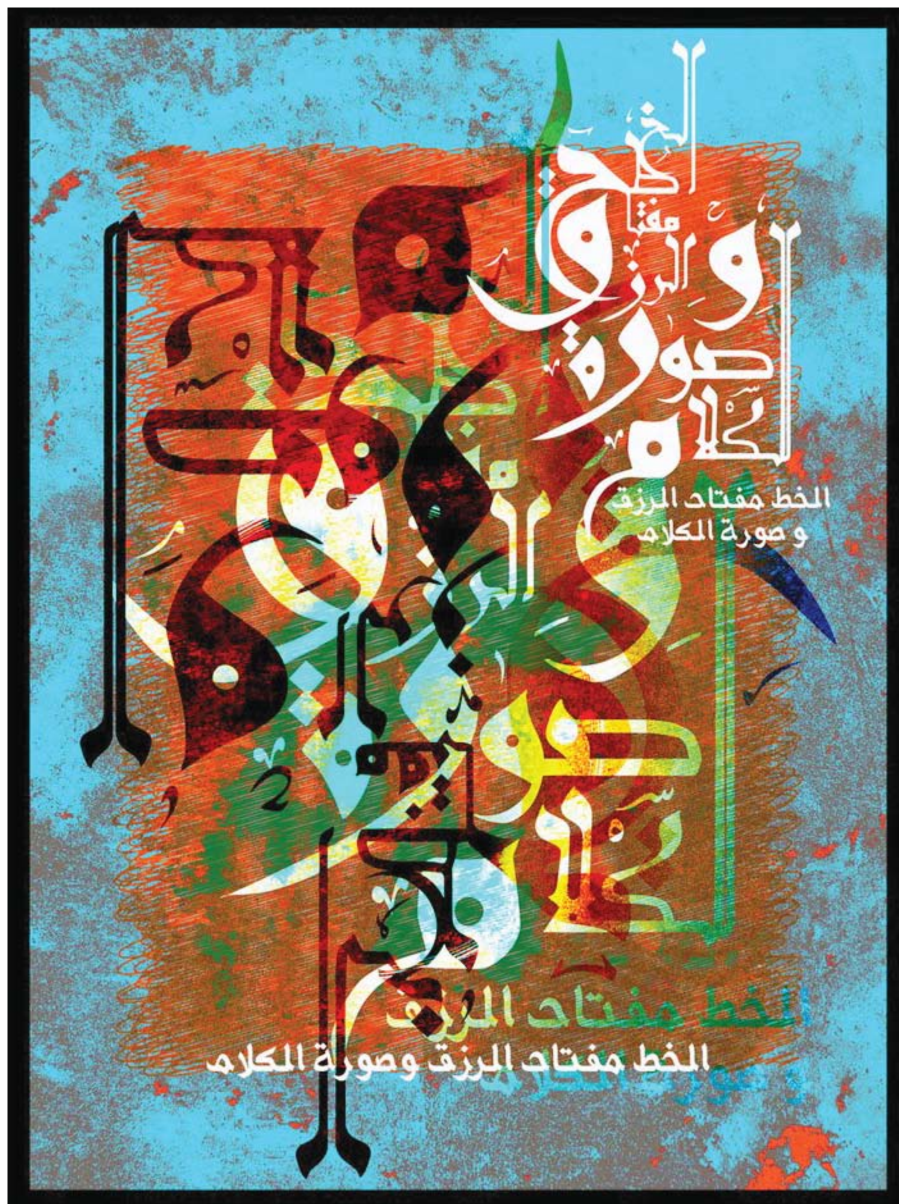
لاحظنا في تجربة ليسنغ بدايةً، وبالتحديد مع «دراماتورغيا هامبورغ»، أن هذه المقالات المبلورة لمفهوم الدراماتورغيا إنما كانت مرتبطة وبشكل وثيق بالريبرتوار المسرحي، حيث كان من البديهي إدراك حقيقة أن ليس من الممكن توفير بيئة خصبة لأفكاره دون ريبرتوار مسرحي، وكذلك فعل كل رواد المسرح الثوريين الذين بلوروا شكل المسرح الحديث والمعاصر، حيث لم يكن بوسعهم تصور التغيير المجتمعي من مجرد عرض واحد أو عروض متناثرة، بل لابد من وضع هدف أسمى ينعكس على تشكيلة الريبرتوار بشكل عام، بحيث تضمن الاستمرارية والتأثير في المجتمع وقيادته نحو التغيير، فكان نهجهم الدراماتورغي مرتبطاً بمفهوم الريبرتوار بشكل لا يقبل النقاش فيه.

من الممكن بالطبع أن تُستغل هذه الخاصية لأهداف دعائية، وهذا ما حدث بالطبع في أكثر من عصر من عصور المسرح سواء القديم، أو الحديث، أو المعاصر، ولكن هذا شأن أي أداة بالمطلق حيث تكون نتائجها النهائية مرتبطة بالمستخدم ونواياه وطبيعة الاستخدام، وليس بالأداة نفسها وطبيعتها الخاصة بها.

جَماليّة الخط العربيّ

من جمال المعنى إلى جمال الشكل

صلاح الدين رسول





الخط العربي فن من الفنون الجميلة، يتبوأ أرفع المقامات، وأعلى الدرجات والمنازل بينها، برع فيه المسلمون أيما براعة، وقد تجلت براعتهم هذه في حقول كثيرة، وميادين شتى. وقد كان للقرآن الكريم أثره الكبير في تطور هذا الفن، ونقله إلى عالم الجمال الروحي والشكلي معاً، حيث إن للقرآن الكريم أثراً عظيماً في نفوس المسلمين، فهو كتاب الله، أصل كل الأصول؛ يحفظونه ويتبركون به، يتحصنون ويتداوون بآياته، ويأخذون بأحكامه. وحرص المسلمون جميعاً على أن يكون في أجمل صورة وأبهى حلة. وانكب الخطاطون والمجلّدون والمذهبون عليه إبداعاً في إخراجه، حتى أصبح أعظم رونقاً، وأجمل شكلاً، وأكثر جلالاً، فكان سبباً في تطوير وتجويد الكتابة العربية؛ خطوطاً ونقوشاً، حتى أصبح الخط العربي إحدى أهم الوحدات الزخرفية الفنية الإسلامية، ليس هذا فقط، بل امتد أثره ليشمل كل جوانب وميادين الفن الإسلامي.

هكذا برع المسلمون في كتابة آيات القرآن في أجمل صورة، وأبهى حلّة، فأضافوا بذلك إلى جمال المعنى جمال الشكل والصورة، وإن هذا التضافر وهذا الالتقاء القوي والحميم بين جماليات المعنى وجماليات الخط في القرآن الكريم، قد أكسبا فن الخط روحاً شفافة، ترفرف مع المشاعر الجميلة في النفوس، لتتوجه إلى الله، إلى حيث الجمال المطلق!.

وقد تجلت براعتهم في هذا الفن أيضاً في لوحاتهم الجميلة، التي زيّنوا بها جدران المساجد، فأعطوها هيبة وقدسية، وجمّلوا به قصورهم، فأسبغوا عليها روعة وجمالاً. وإذا كان المسلمون قد فتحوا العالم، وأضاؤوا على الدنيا نوراً وهاجاً، وحملوا إلى الإنسانية رسالة الحق والخير والجمال، فلا ننسى أنهم خير من تذوق الناحية الفنية في الخط، وتحسسوا حلاوة الحروف وجمالها.

لقد زاوجوا بين المعنى والشكل، في براعة نادرة، ونفخوا في رسم الكلمات روحاً شفافة، تتراى بين الحروف، لتصبح الجملة المكتوبة آية يموج فيها الجمال الحي النابض. ولقد استغرقت إجادة هذا الفن قروناً عدّة، حتى أصبح على مستوى من الجمال والجودة يؤهله لأن تدون به المصاحف، ويستخدم في الكتابات التذكارية والأثرية والزخرفية.

وفي فترة ازدهار الحضارة الإسلامية، أصبح الخط فناً، غايته الأولى المعرفة، فوضعت له قواعد علمية، واخترعت طرائق وأساليب، تهدف كلها لإظهار الجمال المتناهي فيه، فاستطاع الفنان/ الكاتب المسلم أن يبلغ أنواعه العشرات.. ولا ريب أن الخط العربي هو أجمل خطوط العالم على الإطلاق، فإنّ له من حُسْنِ شكله، وجمال صورته، وبديع هندسته، ما جعله مفضلاً ومحترماً، حتى عند الغربيين.

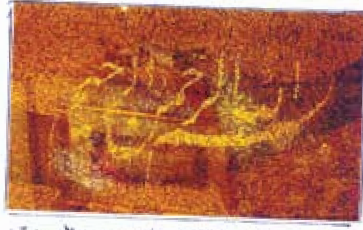
فالباحث (تيتوس بوركهارت) أشار إلى الأهمية الفنية للخط العربي، فاعتبره أيقونة العرب والمسلمين. أما (أوليه غرابار) فقد أولى اهتمامه الرئيس لفن الزخرفة الإسلامية، واعتبر الخط العربي جزءًا متمماً لهذه الزخرفة، وأضفى عليها سمة «الكتابة المقدسة». ويقول (روم لاندو) في كتابه «الإسلام والعرب»: حُرِّم على المسلمين الاهتمام بالفن التشبيهي، ولذلك فقد تعين على مواهبهم الفنية أن تلتمس منافذها في اتجاهات أخرى، ومن خلال هذا السعي، أحدثوا فناً يستطيع أن يدعى ـ بصرف النظر عن محاسنه أو نقائصه الأخرى ـ أنه واحد من أصفى الفنون التي نعرفها.

ويعترف (بيكاسو) مرةً: «إن أقصى نقطة أردت الوصول إليها في فن التصوير، وجدت الخط الإسلامي قد سبقني إليها منذ أمدٍ بعيد».

ويروي لنا التاريخ أن الخليفة العباسي الواثق بالله أنفذ ابن الترجمان بهدايا إلى ملك الروم، فرآهم قد علقوا على باب كنيستهم كتباً بالعربية، فسأل عنها، فقيل له: هذه كتب

المأمون بخط أحمد بن أبي خالد؛ استحسنوا صورتها فعلّقوها. هذا ما حكاه الصولي، وقد أورد أيضاً أن سليمان بن وهب كتب كتاباً إلى ملك الروم في أيام الخليفة المعتمد، فقال ملك الروم: ما رأيت للعرب شيئاً أحسن من هذا الشكل، وما أحسدهم على شيء حسدي على جمال حروفهم. وملك الروم لا يقرأ الخط العربي، وإنما راقه باعتداله وهندسته. ويقول الخليفة المأمون: لو فاخرتنا الملوك الأعاجم بأمثالها، لفاخرناها بما لنا من أنواع الخط؛ يقرأ في كل مكان، ويترجم بكل لسان، ويوجد في كل زمان.

فالخط العربي يمتلك من الخصائص الجمالية الكثير، ويتميز بآفاق جمالية واسعة، تعطي تكوينات فنية لا حدود لها، فالحرف العربي تراث متجدد، أينما يقف يسمو، وأينما تحرك فهو يعطي للعين موسيقا تسحرها إلى شواطئ الإبداع والخيال الخصيب. ونتيجة لما يتحلى به الخط العربي من قيم جمالية وتشكيلية وتعبيرية، فقد نحا الخطاطون نحواً خاصاً في وضع التشكيل والتنقيط، سعياً وراء جمال الخط وحسن منظره؛ أبدعوا في زخرفة الكتابة العربية غاية الإبداع، وسلكوا في ذلك سبلاً تأخذ بالألباب، حتى إنك لا تكاد في كثير من الأعمال تميّز العنصر الكتابي الأصلي في وسط تلك الأفانين الزخرفية، وتجد نفسك مشدوهاً أمام تلك السمفونية من الخطوط والزخارف، المصاغة بترابط رشيق يأخذ بالألباب، فقد لعبت الكلمات المكتوبة دوراً كبيراً في الفن الإسلامي، حيث دخلت كعنصر مكمّل في تصميم زخرفي، ففي الوقت الذي يمكن فيه اعتبار الخط مجرد وسيلة لنقل كلام **الله** الموحي ونشره، يقف أمامنا كفن قائم بذاته، له شخصيته الخاصة، كما أن له همسه الخاص، لما يتميّز به من جمالية



لوحة بخط التعليق الفارسي « البسملة » حيث تتألق من خلال فضاء من البسملات بخط الديواني



لوحة بخط الكوفي المربع نصها « لا إله إلا الله »

مستقلة كل الاستقلال عن مضمون الجمل، أو الغاية المباشرة التي كتبت لأجلها.

فحين تروح العين تتأمل ذلك الانسياب العذب للخط التعليقي الفارسي، وكأنه سيل من ندى، أو تتأمل الخط الثلثي، الذي ثبت على مرّ العصور، كأحسن خط تزييني، وكأنه بحر لا حدود له من القوة والعظمة والكبرياء الذي ينطلق منه.

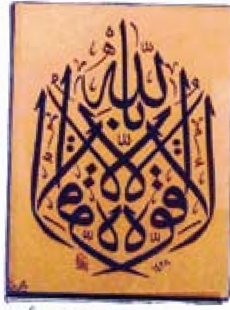
أو نتأمل الخط الديواني، ذلك الإبداع السلس، الذي يلتف على ذاته، وكأنه يسعى نحو الرجوع إلى الدائرة حيث ولادته!.

لوحة بخط التعليق الفارسي «البسملة»، حيث تتألق من خلال فضاء من البسملات بالخط الديواني

لوحة بخط الثلث الجلي، نصها: «لا قوة إلا بالله» متناظرة

لوحة بالخط الكوفي المربع، نصها «لا إله إلا الله»

وحين يتم ذلك، تنفتح أمامنا نافذة تطل على أفق بعيد، ويأخذنا التأمل إلى الداخل.. داخلنا نحن كبشر، حيث قالوا: إن الخط توقيف من



لوحة بخط الثلث الجلي نصها : « لا قوة إلا بالله » متناظرة

عند **الله** جلّ وعلا، واستفاد البشر لتركيب حروفه عن طريق العقل البشري.

هكذا رأينا أن الخطاطين الكلاسيكيين سعوا وبذلوا جهداً كبيراً في إظهار القيم الجمالية لفن الخط، والنهوض بخصائصه الفنية، حتى بلغ ذروة في الجمال والبهاء، فكان له ما كان من المنزلة الرفيعة، والدرجة العالية بين سائر الفنون الجميلة. لذلك، نطمح أن يحافظ كل فنان معاصر، وكل متذوق لهذا الفن الجميل، على تلك الخصائص الفنية، والقيم الجمالية الموجودة في هذا الفن الرفيع، خصوصاً ونحن في عصر التكنولوجيا، الذي يتهدد هذا الفن بزوال اللمسات البشرية المشبعة بالشفافية الروحية، وبتثبيت الطابع الآلي الذي يتميز بالصلابة والقسوة عليه.

هذا ما أدركه الخطاطون في استانبول في عصر المطبعة، حين خرجوا في تظاهرات ضد استخدام المطبعة، واضعين قصباتهم ومحابرهم في نعش، وكأنهم يعزّون الخط باقتراب أجله ودنو مثواه!

المراجع:

1 ـ كيف نعلّم الخط العربي: معروف زريق ـ دار الفكر.
2 ـ الخط العربي الكوفي: حسن قاسم حبش، دار القلم ـ بيروت.
3 ـ مجلة البيان: العدد 319/ فبراير 1997م، معصوم محمد خلف.
4 ـ في رحاب الخط العربي: محمد منير كيال.
5 ـ مجلة الثقافية ـ العدد الرابع عشر/ ربيع أول ـ ربيع الثاني/ 1417هـ، معصوم محمد خلف.
6 ـ محمد غنوم: الخط العربي: نشأته وتطوره ـ مجلة العربي، العدد 412، مارس 1993م.



ارتباكات

قوة

حين اشتعلت.. توجهت
فتواجهت.. تـأملت.. ارتبكت
(قعت) نظراتي فعلمت
أن ذاتي أقوى من ذاتي

ضياع

نـادتني.. فتعريت، وبعزيمتي
الخـاوية دلفت
فهالني أن دروبي البيضاء قليلة جداً
فبكيت

مستقبل

النـار المشتعلة في أعماقي منذ أمد طويل
لم تطهرني
فتـأملتني أكثر
تحصنتُ برغبـاتي
وقررت الانتقال للخطوة التـالية

تشوش

ضبـابية الارتـعاشات التي تـهزني طوال الوقت
تساهم في عدم اكتشاف الظلام الذي يـغمرني
رغم شساعة الضوء الساطع
هكذا زعم لي قرينـي

حلم

راودتـها.. فاقتربنا أكثر
وحين دنت لحظة المكاشفة
وانسيـالـها في كفي
انـهمرت من يدي القابضة
على الفراغ

درب

كنت منهكماً بـالنظر بـعينين جـاحظتين
أتلمس طريقي
وفجـأة انبثقت مشاعر الحنين
بـحثاً عن الدرب الذي رحل عنـي

عبد الفتـاح صبري

برج بابل

كما تصوره التشكيليون

.. بنــاء شامخ يرنو إلــى السماء

محمد مهدي حميدة

استطاعت فنون التشكيل أن تؤكد أهميتها وعلاقتها الوطيدة بالدراسات التراثية المادية والشفهية في غير مناسبة وموقع، وقد أمكن لكثير من الأعمال الفنية أن تقدم تصورات مرئية عن الموروثات الإنسانية في الحقب الزمنية الغابرة والعصور السحيقة، وكذلك في أماكن وأزمنة أخرى متفاوتة لم يكن الإنسان ليهتم خلالها بالاحتفاظ بموروثه كما هو متحقق بالكيفية الآنية في عصر العلوم واقتفاء الآثار.



صورة تخيلية لبرج بابل، (بيتر برويغيل البكر 1563)

قد لاذ كثير من الفنانين التشكيليين العالميين لإعمال الخيال في تقديم تصورات إبداعية متنوعة تسعى لمقاربة الشكل الأسطوري لبرج بابل الذي ذكر في الإصحاح الحادي عشر من سفر التكوين، وينسب بناؤه إلى نسل النبي نوح عليه السلام، وقت أن كان شعب بابل هو الشعب الأوحد على ظهر البسيطة، وهذا قبل أن يتشتت الناس ويتفرقوا في أنحاء الأرض ناطقين بألسن ولغات مختلفة، ويقال إنه بني من ثمانية طوابق تتدرج أعلى بعضها وتنتهي – في الطابق الثامن - بمعبد علوي يرنو إلى السماء، فيما خصص سلم حلزوني يحيط به من الخارج ويسمح بالارتقاء إلى حيث توجد قمة البرج.

ويعد الفنان البلجيكي بيتر بروجيل (١٥٢٥–١٥٦٩) من أشهر الفنانين الذين أولوا برج بابل اهتمامهم، حيث صوره على هيئة بناء ضخم يطل على شاطئ النهر، ويظهر في تكوين معماري متدرج يرتكز على قاعدة دائرية، يعلوها الطابق الأرضي في محيط هو الأكبر قطراً، قياساً بمحيط كل طابق من الطوابق الأخرى المرتفعة تباعا، فيما يتألف كل طابق من طوابق البرج من سور دائري يُقدر ارتفاعه بارتفاع الطابق الواحد، وهو يشتمل في أرجائه على دعامات طولية مائلة قليلا وتتوزع في مساحات متساوية ومنتظمة ضمن المسار الدائري للأسوار التي احتوت في ثناياها على مداخل ونوافذ وانحناءات ذات عقود نصف دائرية، إضافة إلى مجموعة من الفتحات العلوية الصغيرة مستطيلة الشكل، كما زين بروجيل نهايات الطوابق بسلسلة زخرفية ذات

انحناءات نصف دائرية متماثلة ومتكررة تحتل مكانها في المساحة الواقعة بين كل دعامتين.
وفي هذه اللوحة أكد بروجيل على شموخ وعظمة البرج عبر الكتلة المعمارية الضخمة التي احتلت النصيب الأكبر من مساحة اللوحة وجاءت في حجم كبير يتباين بطبيعة الحال مع كافة البنايات الضئيلة والمتقزمة التي تمتد إلى خلفية اللوحة، وهو تباين قصد به الفنان التأكيد على تفرد هذا البرج قياسا بكل ما يحيط به من عناصر ومكونات، كما أنه ذهب في مبالغته التشكيلية حد أن البرج يظهر بطوابقه الثمانية وقد طاول السحاب، مما يؤكد على ارتفاعه الشاهق الذي قدر بـ ٣٠٠ قدم تقريبا.

لقد استطاع بروجيل أن يطرح تصورا بصريا مدهشا يعتمد على صرامة البناء الهندسي ورسوخ الكتلة المعمارية والتنوع البادي على أجزائها وعناصرها المؤلفة التي تتأكد عبر اهتمامه بقواعد المنظور الهندسي، ودراسة الظل والنور، وكذلك التناسب الكائن بين كافة العناصر البنائية المتممة لجسم البرج وطوابقه المتتالية التي استعان الفنان في تصويرها بزاويتي نظر؛ أولاهما علوية (منظور عين الطائر) تظهر أسقف وتغطيات الطوابق السفلية من الخارج، بينما زاوية النظر الثانية سفلية (منظور عين النملة) وهي تؤكد شموخ البرج وارتفاعه الواضح، وقد جاء الانتقال بين زاويتي النظر هاتين خلال حل تشكيلي أقرب إلى منطق التكوين والبناء الفني الدال الذي يخلو من الافتعال.

تبدو في لوحة بيتر بروجيل بعض الأجزاء المنهارة من جسد البرج، وهي تعطي بهيئتها



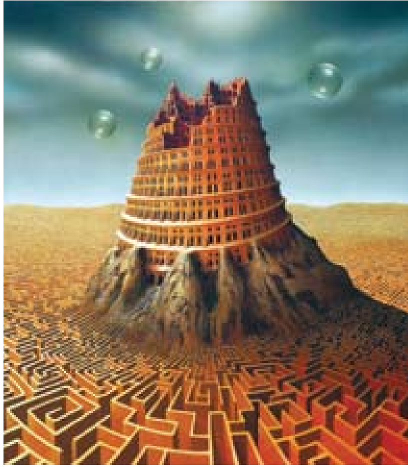
برج بابل كما تصوره كورنيليس أنثونسيز

تلك دلالة قوية على المصير الذي آل إليه هذا البناء الإنساني الذي لم يعد له وجود، إلا في بعض لوحات الفنانين التشكيليين، الذين تصوروا بناء البرج دائما على هيئة دائرية أو أسطوانية التكوين، حتى أظهرت صور الأقمار الاصطناعية الروسية مؤخرا وعن طريق المصادفة أن البرج قد بني على قاعدة مربعة الشكل، وذلك في المكان المفترض وجوده في بابل المبنية في عام ١٨٠٠ق.م، على وجه التقريب.

أما لوحة الفنان الهولندي كورنيليس أنثونسيز (حوالي ١٥٠٥ حتي ١٥٥٣) فقد طرحت تصورا يبدو إلى حد ما مختلفا لبرج بابل من خلال اعتمادها على تقنية جرافيكية تكثف عالمها التشكيلي في توقيت انهيار البرج وتداعياته، دون أن تغفل إبراز المكون المعماري لذلك المبني الفاره، والذي لم يخرج تكوينه عن نفس الشكل التخيلي الذي ارتضاه معظم التشكيليين في أعمالهم لإبراز شموخ البناء، إضافة إلى التأكيد على طوابقه المتعددة ذات المحيط الدائري المتقلص من طابق إلى آخر كلما ارتفع البرج لأعلى.
ويلاحظ في لوحة كورنيليس أن الشكل العام للبناء المعماري لم يختلف عن اللوحة السابقة لبروجيل، فيما تبدو التفاصيل المتعلقة بالفتحات وعددها وطريقة توزيعها، وكذلك الدعامات والحليات المعمارية، مختلفة بشكل يسهل رصده بين اللوحتين على الرغم من اعتماد كورنيليس أيضا على شكل العقد نصف الدائري، وكذلك الفتحات الصغيرة المستطيلة الشكل.

البرج للتشكيلي الهولندي إيشر

فيما تعد لوحة برج بابل للهولندي موريتس كورنيليس إيشر (١٨٩٨ – ١٩٧٢)، من الأعمال الفنية الهامة التي حملت فرادتها ورؤيتها الخاصة في تقديم معالجة تشكيلية افتراضية لبرج بابل، وفيها يتجاوز الفنان النمط التشكيلي المفترض للبرج، ويذهب لوضع مخطط معماري خاص به، بحيث يتوافق مع رؤيته هو نفسه ودون أن يحيد عن أجواء ومكونات عالمه التشكيلي الثري ذلك الذي احتلت العمارة فيه القسط الأكبر.



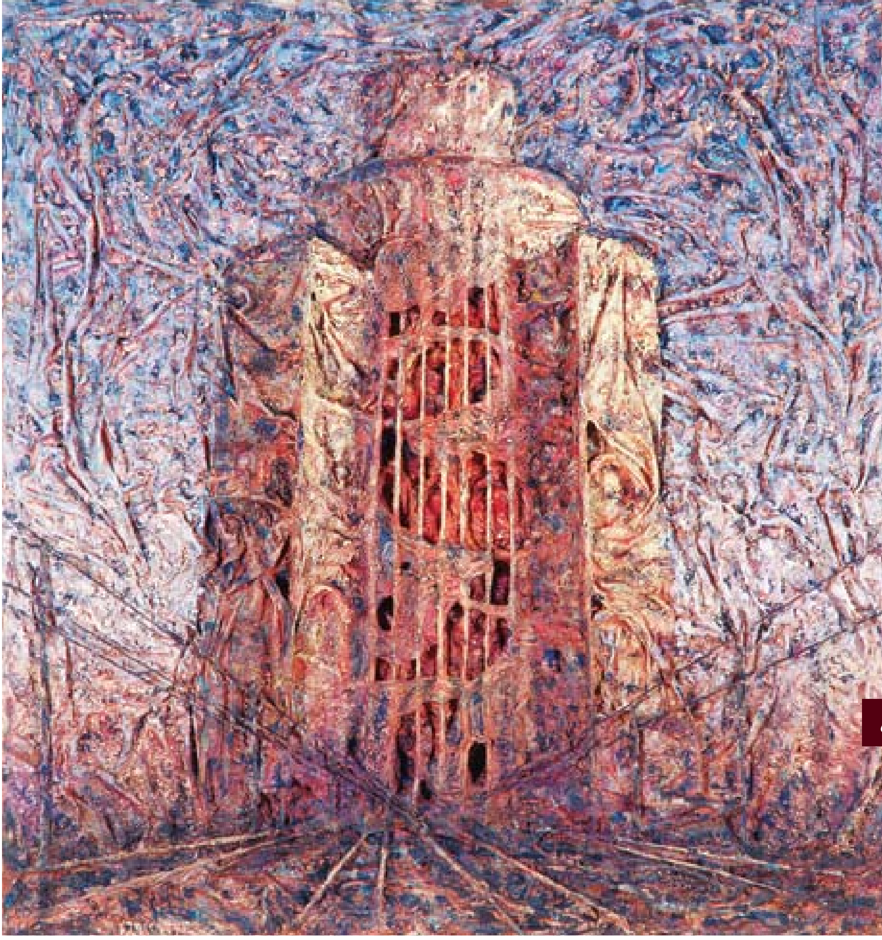
من لوحات برج بابل لكورنيليس أنثونسيز

إن إيشر في لوحته تلك يستعين بالمبالغة المنظورية لإظهار الارتفاع الشاهق للبرج، وكذا تعدد طوابقه وإبراز قمته العالية في الوقت الذي يظهر فيه مراحل العمل المختلفة لذلك البناء الذي يطاول السماء، والذي آثر الفنان تغطيته بمجموعة من الحبال التي تمتد من أسفل إلى أعلى وتتجه بحسب ما تقتضيه أجزاء المبنى والعناصر المكونة عبر تصور تشكيلي يحمل خياله الخاص.

بينما تتسم لوحة البولندي الأصل أندرياس زيلنكيوسز (١٩٥٥)، بطابع سوريالي يمزج بين عالمين افتراضيين، يمثل أحدهما العالم الأرضي بمتاهاته اللانهائية المؤدية إلى المنطقة الوسطى في اللوحة، والتي تشهد بزوغ العالم الثاني المتمثل في كتلة برج بابل المعمارية،

المعمارية، والتي جاءت بنفس ألوان المتاهة الأرضية بسيطة التكوين والخالية من أية تفاصيل عدا الجدران الملتفة والمتداخلة في مساحة تمتد من مقدمة اللوحة ووصولا إلى العمق.

وفي هذه اللوحة يكتفي الفنان بالعمائر والفضاء المحيط الذي ينثر خلاله مجموعة من الكرات أو الفقاعات اللامعة، كما أنه يستخدم مجموعة لونية واحدة في صبغ المتاهة المعمارية وكذلك جسد البرج الملتحم بمتاهة العمائر الأرضية من خلال تلال جبلية تتماهى خلالها الحيطان والجدران ليصعد البرج عالياً محتلاً موقعه البارز على الرغم من النقصان الذي يشوب طوابقه العلوية.



عمل للفنان لوكاس فان فالكينبورش

لقد استطاع بروجيل أن يطرح تصورا بصريا مدهشا يعتمد على صرامة البناء الهندسي ورسوخ الكتلة المعمارية والتنوع البادي على أجزائها وعناصرها المؤلفة التي تتأكد عبر اهتمامه بقواعد المنظور الهندسي، ودراسة الظل والنور، وكذلك التناسب الكائن بين كافة العناصر البنائية المتممة لجسم البرج وطوابقه المتتالية



للفنان أليكسج كوبال

من روائع الفنون التطبيقية بالمغرب الأقصى

المنابر العتيقة.. تاريخٌ وإبداع

منتصر لوكيلي

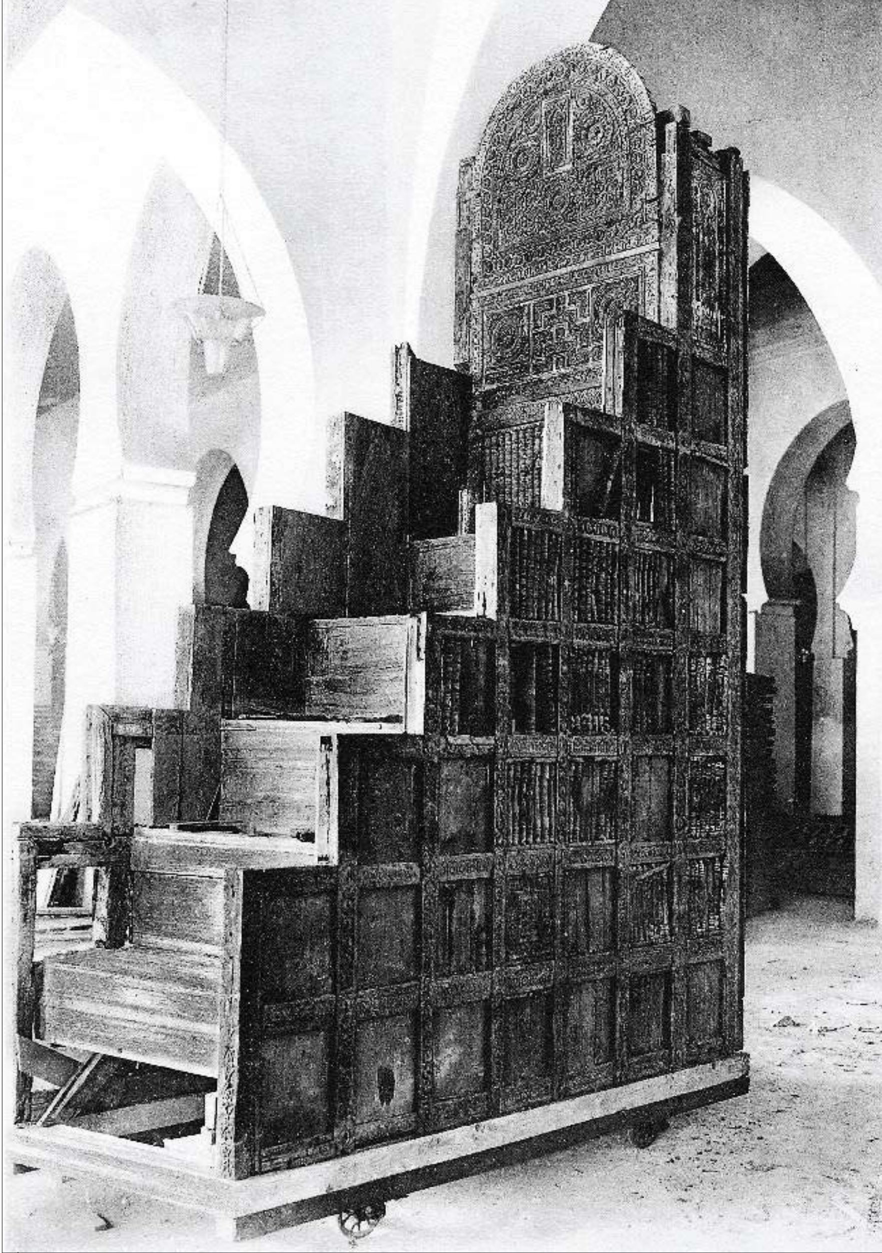


عرف العالم الإسلامي ظهور المنابر المخصصة لإلقاء خطب الجمعة في المساجد الجامعة، منذ بدايات انتشار الدين الإسلامي، شأنها في ذلك شأن العناصر المعمارية والأثاث المرافق لعمارة المساجد، وقد اهتم بأصول المنابر عدد من مؤرخي الفنون من مستشرقين ومسلمين، فرأى بعضهم أن أصل المنبر موروث عن العرش المرتفع لدى القادة الساسانيين الفرس، أو من (الأمبو) الموجود في الكنائس القبطية. ويرى حسين مؤنس أن المنبر «لغة» قد ورد على لغة قريش من لهجة اليمن عن طريق الجماعة المسيحية في نجران (١)، أما ابن منظور فيعرفه بأنه: «مرقاة الخاطب»، سمي منبرا لارتفاعه وعلوه، وانتبر الأمير: ارتفع فوق المنبر (٢). والنبر هو العلو والارتقاء، والنبرة هي الهمزة سواء بسواء، إلا أن هذا اللفظ لا يوجد في القرآن الكريم.

عند بناء المسجد النبوي، كان منبر رسول الله صلى الله عليه وسلم، مجرد ارتفاع عن الأرض قرب المحراب، تبعه صنع منبر خشبي من درجتين ومقعد، وقد استمرت المنابر على هذه الشاكلة إلى أيام معاوية بن أبي سفيان الذي صنع لنفسه منبرا خشبيا من ست درجات كان يأخذه معه أينما ذهب، ثم قرر أن يتركه في الحرم المكي.

ومما لا نقاش فيه أن المنبر جزء من أثاث المسجد الجامع وعمارته، وقد تطورت مواد صناعته في مختلف بلدان العالم الإسلامي فصنعه العثمانيون بالرخام واختار له المماليك الحجارة وصنعه الفرس من الآجر، أما في شمال إفريقيا فقد صنعت المنابر من خشب وتطورت أساليب زخرفتها خلال العصور الوسطى، وأقدم منبر بالغرب الإسلامي هو منبر مسجد القيروان بتونس الذي يرجع تاريخه لسنة ٢٤٨ هـجرية/٨٦٢ ميلادية، والمصنوع من خشب الساج المستورد من الهند، من أكثر من ثلاثمائة قطعة منقوشة تم تجميعها بعد صنعها. تتميز اللوحات بفنها الزخرفي الفريد متعدد المشارب والتأثيرات.

هكذا، نستطيع أن نستنتج أن المنبر (المغربي) يتكون من أساس وباب، وقبة مدخل، ودروج (سلالم) وجانبين و(شواف)، ويمكّن الأساس الإطار السفلي من تشكيل قاعدة لحل مجموع الهيكل، أما الشواف (وهو اصطلاح لدى معلمي الصنعة المغربية) فهو الجزء الأعلى من الجسم وينتصب فوق التربيعة المخصصة لجلوس الخطيب بنهاية درجات المنبر.



وقد ارتأينا أن نقدم في هذه المقالة أهم النماذج التي ما زالت شاهدة على عبقرية الصانع المغربي والتي ما زالت محفوظة بالمتاحف والمساجد المغربية، سيما وأنها

تطورت بين القرنين العاشر والرابع عشر الميلاديين:

منبر مسجد الأندلسيين بفاس.

منبر مسجد الكتبية بمراكش.

منبر مسجد القرويين بفاس.

منبر مسجد المدرسة البوعنانية بفاس.

منبر الجامع الكبير بفاس الجديد.

منبر مسجد الأندلسيين بفاس

استعمل هذا المنبر بجامع الأندلسيين بفاس منذ ٣٦٩ هجرية/٩٧٩ ميلادية إلى سنة ١٩٣٤م، حيث نقل إلى متحف البطحاء للفنون والتقاليد بفاس، حيث لا يزال محفوظا، وهو يعتبر ثاني أقدم منبر بالمغرب العربي الكبير بعد منبر مسجد عقبة بالقيروان. صنع من خشب الأرز المنحوت والمخروط والمنقوش وأثر صباغة متعددة الألوان بادية عليه.

ونظرا لتدهور بعض أجزائه فقد اقتصر المتحف على عرض أجزائه الخمسة الحاملة للنقائش المؤرخة له، وهكذا يمكن أن نقرأ الكتابات على الواجهتين الجانبيتين كالتالي:

«بسم **الله** الرحمن الرحيم ﴿في بيوتٍ أذن **الله** أن ترفع ويذكر فيها اسمه يسبح له فيها بالغدو والآصال..﴾».

- «بسم **الله** الرحمن الرحيم عمل هذا المنبر في شهر شوال سنة تسعة وستين وثلاثمائة من التاريخ».

كما يمكن أن نقرأ على المسند الأموي المؤرخ بعام ٣٥٧ هجرية/٩٨٥ ميلادية على طول العقد:

- «بسم **الله** الرحمن الرحيم هذا ما أمر بعمله الحاجب المنصور سيف الدولة الإمام عبد **الله** هشام المؤيد بـ**الله** أطال **الله** بقاه أبو عامر محمد».



- وأفقيا نقرأ: «ابن أبي عامر وفقه **الله** في شهر جماد الآخر سنة خمسة وسبعين وثلاث».

تعكس هذه القطع التاريخ السياسي والديني المتوتر في القرن العاشر الميلادي، فالجوانب ترتبط بالمرحلة الزيرية، وهي سلالة مغربية كانت موالية للفاطميين. أما المسند، فيحمل اسمي الحاجب ابن أبي عامر وخليفة أموي الأندلس هشام الثاني. لقد تم عمل هذا المنبر سنة ٣٥٧ هجرية/٩٨٥ ميلادية، عندما خضعت فاس للزناتيين، حلفاء أموي الأندلس.

تأثرت زخرفة الجوانب بصناعة الخشب بمصر،

وكان الشكل الطولي للألواح، التي تحيل على محاريب صغيرة ذات عقود مؤطرة بإفريز من الكتابة الكوفية المزهرة، كما يشير النقش الغائر وطابع الأشكال الزخرفية إلى تأثيرات شرقية عباسية، وربما وصل هذا الشكل إلى المغرب عن طريق الفن الطولوني بمصر، خاصة وأن الطولونيين كانوا موالين للعباسيين. أما تنظيم الزخرفة الداخلية للتجويفات فيحيل على الشكل الزخرفي المنتشر بإفريقية الأغلبية. ويمكن محور متناظر يحمل زخارف نباتية تتكون من خلق ترتيب دقيق للزخرفة بواسطة أشكال تتكون من أنصاف سعيفات. وهو ما يذكر بمحراب الجامع الكبير بالقيروان.

أما المسند، فقد انتظمت زخرفته حسب تصميم هندسي يعطي الانطباع بأنها تغطي المجال كله. وهي بذلك أقل حركية من زخرفة الجوانب. ويمكن تقريبه من العمارة الأموية بالأندلس، كنموذج الجامع الكبير بقرطبة. أما الطابع المزهر للحروف الكوفية، فيجعل من هذه النقيشة نموذجا للخط الكوفي الفاطمي المرتبط بالشرق الإسلامي، كشأن الشكل المدرج الذي يزين وسط المسند.

ومن الجدير بالذكر أن المنبر لم يعرف تدميرا من طرف الأمويين والزناتيين رغم كون صناعه الأول من الزيريين والفاطميين، بل وقع إتمامه فجاء تحفة تجمع المغربي بالمشرقي، والشيعي بالسني، والفاطمي بالأموي، والأوروبي بالإفريقي في انسجام متكامل يذكرنا بمقولة بوركارت: الإسلام دين يجمع عدة متفرقات.

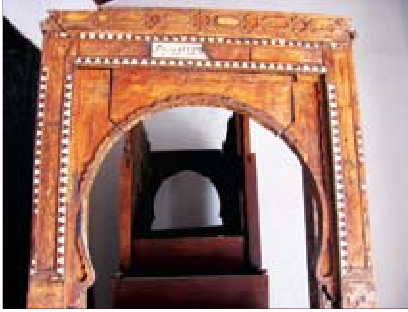


منبر جامع القرويين

صنع منبر جامع القرويين بقرطبة الأندلس بناء على طلب من الأمير المرابطي علي بن يوسف بن تاشفين سنة ٥٣٨ هجرية/ فبراير ١١٤٤ للميلاد، ومواد صناعته الخشب المنحوت والعاج والأبنوس، وكذلك الخشب المطعم. وحسب كتاب للجزنائي فإن هذا المنبر هو تحفة العالم أبي يحيى العتاد الذي عمر أكثر من مائة عام والذي تتلمذ على يديه العديد من طلبة فاس.

يتكون المنبر من ثماني دروج (سلالم) نلج إليها عبر عقد ذي خمسة فصوص تؤطره نقيشة بخط نسخي وتذكر زخرفة مسنده وجانبيه بزخرفة منبري جامع الكتبية بمراكش والجامع الكبير بالجزائر.

يصل طوله إلى مترين وخمسة وسبعين سنتمترا (٢,٧٥ م)، وعرضه واحد وتسعون سنتمترا (٩١ سم)، وارتفاعه ثلاثة أمتار وستون سنتمترا (٣,٦٠ سم).

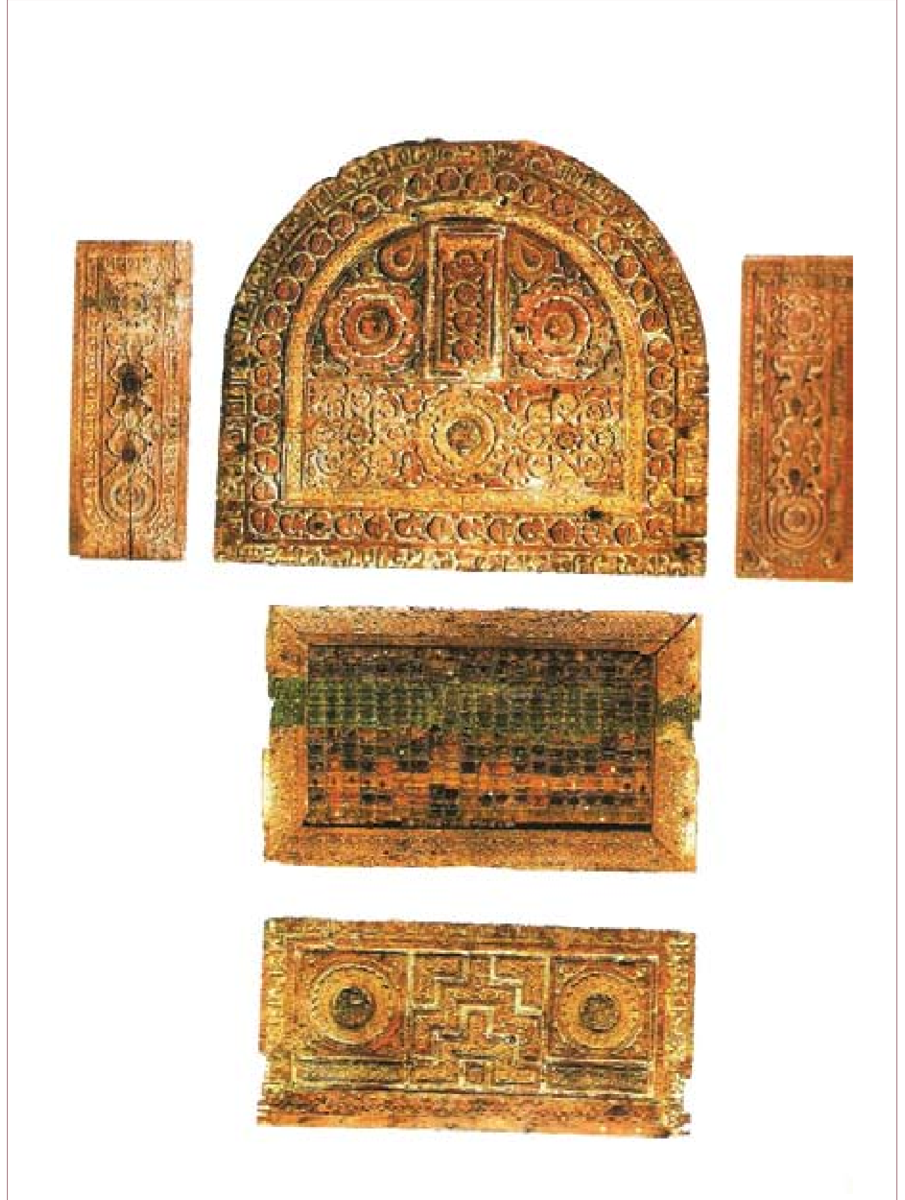


نقاط واثني عشر رأسا، مستطيلة ومتعددة الأضلاع تنتهي بحافة بارزة من جهة ومقعرة من جهة أخرى(٣)، أو أشكال ممددة سداسية الأضلاع. تحتوي هذه الأشكال المختلفة سعيفات منحوتة وفق قاعدة التماثل. وقد كتب بخط نسخي فوق العقد الأمامي لدخول الخطيب: «في شهر شعبان خمسمائة وثمان وثلاثين» / ١١٤٤م.

منبر مسجد الكتبية بمراكش

تم إنجاز هذا المنبر بقرطبة ابتداءا من عام ٥٣٢هـ/١١٣٧م، تبعا لأمر أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين المرابطي (١١٠٦-١١٤٢م) حسب نقيشة المسند. يتكون هذا الصرح من قطع قابلة للتفكيك، ورفع فوق عجلات صغيرة، مما يسمح بإخراجه يوم الجمعة بواسطة طريقة آلية، وإعادته عقب نهاية الخطبة. وقد كان المنبر المتحرك مألوفا في الغرب الإسلامي. وقد صنع من خشب الأرز والصنوبر، مع زخرفة بألواح من الخشب الإفريقي الأسود، و العناب الأحمر، وخشب الورد، والعظم.

يصل طوله إلى ثلاثة أمتار وستة وأربعين سنتمترا (٣,٤٦ م)، وعرضه تسعون سنتمترا (٩٠ سم)، وارتفاعه ثلاثة أمتار وستة وثمانون سنتمترا (٣,٨٦ م).



زينت واجهة المسند بأغصان تنبعث منها زخرفة نباتية تتكون أساسا من سعيفات متناظرة بفص سفلي حلزوني. وتتمثل خلفية هذه اللوحة في الخشب المرصع أو المطعم الذي لم يتبق منه إلا بعض الأجزاء الصغيرة، يؤطرها عقد متعدد الفصوص، تم بناء أجزائه بمناوبة خشب الأبنوس والعاج، يشبه في شكله قوس دخول الخطيب إلى درج المنبر. أما ركنيتا هذا القوس فممتلئتان بأغصان بسعيفات. يشبه جانبا المنبر منابر الكتبية وجامع قرطبة من حيث التشبيكات المنجمة والتشكيلات النباتية الرقيقة. فقد تم رسم الطابع العام للوحات بواسطة أشرطة من الخشب مقطعة بدقة تشكل نجمات ذات ثمانية

يتكون المنبر كله من ترصيعات من مختلف أنواع الخشب والعظم، ويشتمل على مجموعة من اللوحات الخشبية المنقوشة بدورها بتقنية تقترب من نقش اللوحات العاجية الإسبانية لنفس الفترة.

كل اللوحات مختلفة، وإذا كانت أغلبها تحمل عناصر نباتية، فإنها في بعض الحالات تسجل داخل عُقيدات متعددة الفصوص. تتميز الزخرفة بمخروطيتها، والألواح المنقوشة مسطرة بواسطة أشرطة ترصيعات تخلق عناصر هندسية معقدة ومنظمة، حول نجمة مثمنة الرؤوس، وهذا العنصر يستعمل كثيرا في العمارة الإسلامية، ويوجد في كل من الزليج، وفي فن الكتاب والنسيج.

تنتظم بالمنبر أنواع كثيرة من العقود، يرتفع من جهتي الدرج الأخير والأول العقد الكامل الذي يتناسق مع العقد المزخرف لدعامة الدرج. غالبا ما اعتبرت هذه العناصر كزخارف نموذجية للغرب الإسلامي، إلا أنها ولدت في الواقع قبل الإسلام بكثير، إذ نجدها في المغارات الهندية بإلورا (القرن ٦–٧م) وفي أسبانيا القوطية. أما في القرون الوسطي، فاستعملت في بعض الأحيان في بعض البلدان المسيحية، خلال الفترة الكرولنجية. وقد استمرت موضة الشبكات المتعددة الفصوص حتى عهد ملوك بني نصر بالأندلس (١٢٣٠–١٤٩٢م).

وخلال تسعينيات القرن الماضي، قررت وزارة الثقافة المغربية ترميم هذا المنبر بالولايات المتحدة الأمريكية بشراكة مع «الميتروبوليتان ميوزم»، وكانت عملية ترميم دقيقة استوجبت تدخل فناني صنعة تطعيم الخشب المغاربة وأخصائيي الترميم الأمريكيين، أعيد بعدها المنبر إلى مدينة مراكش حيث يعرض حالياً بإحدى قاعات قصر البديع وسط عاصمة المرابطين.

منبر مدرسة أبي عنان بفاس

شيد هذه المدرسة السلطان المريني أبو عنان فارس بن أبي الحسن لأجل تدريس المعارف العلمية والعلوم الدينية، وتضم فناء مكشوفا وأروقة وقاعة صلاة ومئذنة فريدة الشكل، ومنبرا رائعا يعود تاريخه لسنة ١٣٥٠ م.

طول المنبر من الظهر إلى المقدمة ٢,٥٣ م، وأقصى ارتفاعه ٢,٥٠ م (متران ونصف) من ناحية المدخل، وأقصى ارتفاعه من ناحية



الظهر ٣,٩٥ م، واتساعه ٨٢,٥ سنتمترا من الخارج، و ٦٦ سنتمترا من الداخل، وعمق جلسة الإمام الخطيب ١١١,٥ سنتمترا.

يتميز المدخل بوجود عقد كامل الاستدارة يتكئ على عمودين رقيقي الصنع من أبيض وأسود، يحف بالعقد إطار كتابي محصور بين شريطين كتب فيه بالخط النسخي المغربي: «أمير المسلمين أبي سعيد» بالعاج الأسود فوق أرضية بيضاء، وتعلو ذروة المدخل شرفات مسننة.

وقد كان للمنبر «درابزين» بجانبي المدخل، إلا أنه حاليا لا يتوفر عليهما.

وقد عرف هذا المنبر محاولة لترميمه بعد استقلال البلاد في خمسينيات القرن الماضي وشرع بعض فناني «التلبيس والتطعيم» في مباشرة الإصلاحات في الجانب الذي يقع عن يمين الخطيب المرتقي للمنبر باستخدام خشب الأرز أو البرداع (حسب لسان معلمي الصنعة)، والترصيع بالعاج وعود المشمش والببلوز.
ويضم هذا المنبر مشاهد من الزخرفة الهندسية الإسلامية المغربية كالنجمة المثمنة المسماة الخاتم السليماني، وزخرفة (ثمانية بالقمرشونة) التي نجدها في الجصيات والزليج وعناصر معمارية أخرى.
منبر الجامع الكبير بفاس الجديد
هذا المنبر مصنوع من خشب الأرز ويحمل عدة زخارف، طوله ثلاثة أمتار وسبعة عشر سنتمترا ٣،١٧م (من قمة مسند الخطيب إلى الأرض). يحتوي هذا المنبر على ثمان درجات بما فيها العتبة، بالإضافة إلى سلسلة الخطيب العليا، أما عرض المنبر فيصل إلى ٨٥ سنتمترا من الخارج وسبعة وستين سنتمترا من الداخل.

وبمدخله آثار عقد قديم يعلوه قائم مستعرض وبقايا شرفات في الأعلى. وبجانبي المدخل عقدان صغيران، وبآخر أعلى المنبر عقد آخر. يتميز تزيين المنبر من الناحية الهندسية بتوحيد العناصر المتعارف عليها بالمنابر السابقة باعتماد النجمة ذات الأضلاع المتعددة والأركان الثمانية في الأوجه الجانبية، واعتماد التلبيس على الشريط المضفر والحشوات.



أما الزخارف فقد تلاشى الكثير منها، إلا أن ما تبقى يسمح بشكل جزئي بإعادة تصور واضح لها، والسماح بإجراء ترميم لها في المستقبل، وهكذا، فقائم الدرجة الأولى يحتفظ بزخارف سوداء على أرضية بيضاء، وبقائم الدرجة الخامسة زخارف هندسية من الصدف الأسود والأبيض. وبجانب آخر، يمكن رصد بقايا صنعة «الشطير» من خلال علامات مرصعة و آثار للخط الكوفي باللون الأسود، وابتداء من مستوى الدرجة السابعة، يتضح إطار كان يسير بمحاذاة درجات المنبر، ويمكن قراءة بعض كلمات لتحيلنا إلى





نص قرآني ﴿...الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور والذين كفروا...﴾ آية ٢٥٧ سورة البقرة.
يتكون المنبر «المغربي» من أساس وباب، وقبة مدخل، ودروج (سلالم) وجانبين وشواف، ويمكّن الأساس الإطار السفلي من تشكيل قاعدة لحل مجموع الهيكل، أما الشواف وهو اصطلاح لدى معلمي الصنعة المغربية فهو الجزء الأعلى من الجسم وينتصب فوق التربيعة المخصصة لجلوس الخطيب بنهاية درجات المنبر.

إشكاليات الخطاب المرئي

متطلبات إحياء الذاكرة البصرية

د. حسين الأنصاري

لقد ساد اليوم استخدام مصطلح «عصر الصورة»، لما لها من تأثير كبير في مجالات الحياة كافة، والتي أضحت بكل ما فيها صوره، فأغلب المعلومات التي نتلقاها ونعيد إنتاجها وفقاً لمدركاتنا وقدراتنا إنما مصدرها الصورة سواء أكانت خيالية Imaginative image– ذهنية – أم واقعية مادية– وبالتالي فإن التراكم الصوري صار بمثابة المخزون الفكري للإنسان ومرجعية لوعيه وصياغة رأيه وثقافته.
أحدثت الثورة التكنلوجية في مجال الاتصالات تغيرات جذرية في بنية المشهد الاتصالي العالمي، (ولعل الانتقال من مجال التناظر إلى المجال الرقمي قد أنشأ قطيعة هامة في تأريخ الصورة، يمكن التعبير عنها بأنها ثورة رقمية أو معلوماتية تجلت بتحرر الصورة من كل تعيين، لتتحول إلى شيء مجرد، أي تحولت إلى لوغاريتم وسجل من الأعداد المتحولة باستمرار وبشكل لانهائي طبقاً لعملية حسابية. إن هذه الثورة الرقمية بسطت تأثيرها على الصورة والصوت والنص ليتوحد بذلك المهندس والباحث والكاتب والتقني والفنان ضمن نظام مشترك، وها هو عالم الصورة قد أصبح بسيطاً ومنفتحاً ومعلناً عن رمزية كونية)(١).

إذن تقوم الصورة بدور هام في صناعة الرمز وصياغة الدلالات، لما تتوفر عليه من عناصر تعبيرية في الشكل واللون والكتلة والحجم والمسافة الجمالية وزاوية العرض والتوقيت الزمكاني، إلى جانب العنصر الأهم ألا وهو العلاقة مع المتلقي. من هنا أضحى الخطاب البصري مصدراً أساسياً لإنتاج القيم والرموز وتشكيل الوعي والوجدان والذوق والسلوك وتكريس السلطة والنفوذ، ونتيجة لكل ذلك أصبح الاهتمام كبيراً بالفن المرئي كونه نظاماً متكاملاً ومؤثراً للإرسال والتلقي، ويمكن من خلاله خلق التأثيرات المختلفة وتحقيق الأهداف المنشودة باعتبار أن الواقع المرئي هو إعادة تشكيل للواقع الأصل وإدراك ذاتي ورؤية جديدة للعالم.



وعبر مر السنين التي شهد فيها الخطاب المرئي تطورات متلاحقة جعلت منه أداة للنفوذ والهيمنة بفعل إمكاناته في إنتاج المعرفة وامتلاك المعلومة والتحكم بها سواء أكانت اجتماعية، سياسية، عسكرية، ثقافية أو تربوية، فإن محصلة هذه التقنيات أدت إلى تقارب كوني للمجتمعات الإنسانية رغم اختلاف لغاتها وقومياتها وأهدافها، فثقافة الصورة قد تجاوزت كل الحواجز وألغت الحدود الزمكانية وسجلت وقائع التاريخ

لحظة بلحظة، إنها الوسيلة الأكثر اتصالاً وإبلاغاً وتثقيفاً. (ورغم اتساع أدوار الصورة وآثارها إلا إن تلك الأدوار ما زالت مادة خصبة للبحث والتحليل والاكتشاف بمنظور لا نهائي كمدرك بصري يستثير المدرك الداخلي المفسر لوجودها «الصورة» لتخرج قيماً تراكمية تشكل وعي بني الإنسان أفراداً وجماعات، وتؤثر في قراراتهم)(٢).

ولو تأملنا واقعنا اليوم لوجدنا أن الصورة تحيط بنا من كل الجهات، فالفضائيات تمطرنا بوابل من الصور على مدار ساعات البث المتواصلة، وكذلك تلعب السينما دورها لما تتميز به من إمكانات تقنية هائلة وقدرات في التصوير، الأداء، الخدع، المونتاج والإخراج مما يجعل الخطاب السينمائي في غاية من التشويق والإثارة التي لا مناص من الإنجذاب إليها والاندماج معها والتأثر برسالتها.

(للسينما لغة خاصة بها، لها قواعدها عند التنفيذ، وطريقتها في العرض والتلقّي، أدواتها هي الصورة «اللقطات» والصوت «المؤثرات الحية، الحوارات والموسيقى.. إلخ». ثم تقوم عملية البناء بالتوليف أو المونتاج بين اللقطات وبداخلها، وبينها وبين الأصوات، مونتاج الحركة، واللون والضوء، لتؤدي بالنتيجة إلى مادة مركبة بالغة التكثيف متعددة الرسائل الذهنية والجمالية. وهذا يتوافق مع طريقة العرض السينمائي السيكوفسيولوجية، حيث يبدأ طقس التلقي بالتوجه إلى صالة العرض، والدخول التدريجي في مرحلة الاستعداد والتهيؤ للمشاهدة والانعزال شبه الكامل في الظلمة عن الآخرين والتوحد مع الشاشة، حيث التتابع في تلقي شبكية العين لصدمات النور والظلمة، مما يؤدي إلى التركيز. وهذا لا يحدث تماماً في حالة التلفزيون الذي يبقى كقطعة ديكور في منزل أو منتدى، مهما تطورت تقنياته. ثم وبدلاً من أن يلعب الدور الأساس كوسيلة اتصال حضارية، كان وأصبح من السهولة استخدامه كأداة صراع في حروب الفضائيات اليوم ولأغراض سلطوية في معظم الحالات، بينما نأت السينما عن ذلك كثيراً بحكم اختلاف قواعدها وطبيعتها الفنية والتجارية)(٣).

صارت السينما صناعة وفناً وأيديولوجيا تتحكم فيها رؤوس الأموال الكبيرة والشركات العملاقة التي توجه مناشطها وفقاً لاقتصاديات السوق وتطورات التقنية الحديثة ومتغيرات الواقع بوصفها الوسيلة الأكثر شعبية وارتباطاً بالأحداث والمستجدات الكونية إلى جانب أن الصورة المتحركة تختزن بالثراء العلاماتي والتكثيف الدلالي.

من هنا صارت السينما صناعة وفناً وإيديولوجيا تتحكم فيها رؤوس الأموال الكبيرة والشركات العملاقة التي توجه مناشطها وفقاً لاقتصاديات السوق وتطورات التقنية الحديثة ومتغيرات الواقع بوصفها الوسيلة الأكثر شعبية وارتباطاً بالأحداث والمستجدات الكونية، إلى جانب أن الصورة المتحركة تختزن بالثراء العلاماتي والتكثيف الدلالي الذي تكشفه القراءة المتأنية للنسيج البصري، حيث يتم فيها إعادة انتاج المعنى والتأويل الذي يتطلب كفاءة وفهماً واعياً وقدرة على تفكيك الخطاب البصري وتحليل بنيته العميقة باعتبار أن أيديولوجيا الصورة نابعة من بنية المنظومة الكلية للخطاب. (فالصورة توفر إمكانية التفكير والفهم لعدد كبير من الهواجس المعرفية بسبب كثافتها الدلالية وتراثها الرمزي، فهي لا تكتفي بإظهار ما هو مرئي، بل تدخل في ضمن لعبة التوتر الدلالي التي تفرضه متعة ولذة القراءة) (٤).

وفي هذه المداخلة التي تتعلق بإشكاليات الخطاب السينمائي في العراق حاولنا رصد أهم المشاكل التي تعتور سيرورة السينما العراقية وتعثرها على مدى عشرات السنين، مقارنة بما وصلت إليه صناعة الفيلم، ليس في البلدان المتقدمة فحسب، بل استطاعت الكثير من الدول النامية أن تستثمر في هذا الميدان وتحقق نتائج ملموسة، وسوف نشير إلى السبل والحلول والمقترحات التي من شأنها أن تفعل دور الخطاب السينمائي على مستوى صناعته وإنتاجه وترويجه وأنماط استهلاكه الإيجابية بغية اللحاق بالثقافة المعاصرة والمعولمة بالتقنيات الرقمية، تلك التي باتت تهدد بصيرتنا وذائقتنا من خلال طوفان المد البصري، الذي سنغرق فيه ما لم نتعلم فن العوم بالعين والعقل وقراءة الكتابة الضوئية.

بدايات السينما العراقية

يبدو إن إشكاليات السينما العراقية لا تنفصل عما يعانيه الواقع الثقافي عموماً ولكن معضلة السينما ظلت قائمة على الدوام رغم مرور أكثر من مائة عام على تقديم أول عرض سينمائي – سينماتوغراف– وذلك عام ١٩٠٩ في دار الشفاء في جانب الكرخ، في مكان أطلق عليه فيما بعد «سينما بلوكي»،

نسبة إلى التاجر الذي استورد آلات السينما آنذاك، وهكذا تم استحداث أول دار عرض تتابعت بعدها دور أخرى منها «أولمبيا، سنترال سينما، السينما العراقي، سينما الوطني» وغيرها، ونتيجة لتزايد دور العرض تم التفكير بضرورة الإنتاج المحلي، وفعلاً جرت محاولات في هذا المجال منذ عام ١٩٣٠، إلا أن هذه المحاولات لم يحالفها النجاح.



وفي فترة الأربعينيات تزايد عدد الشركات السينمائية، وكان منها «شركة أفلام بغداد المحدودة» التي لم تستطع هي الأخرى تقديم اي نتاج سينمائي، لكن عام ١٩٤٦ شهد أول تجربة من قبل شركة الرشيد العراقية – المصرية وكان فيلما«ابن الشرق» الذي أخرجه إبراهيم حلمي وشارك في تمثيلة مجموعة من الفنانين المصريين مثل: مديحة يسري، بشارة واكيم، آمال محمد، ومن العراق شارك عادل عبد الوهاب، حضيري أبو عزيز، عزيز علي، وحين عرض الفيلم حقق نجاحاً كبيراً في سينما الملك غازي. الأمر الذي شجع بعض أصحاب شركات السينما على دخول حقل الإنتاج، وهذا ما قام به إسماعيل شريف صاحب سينما الحمراء، والذي ساهم مع اتحاد الفنانين بالقاهرة لإنتاج فيلم «القاهرة– بغداد» والذي لعب دور البطولة فيه الفنان الكبير حقي الشبلي أمام مديحة يسري. وكان نجاح هذين الفيلمين قد أضاف خطوة إيجابية لدخول أسماء جديدة من المستثمرين في هذا المجال، فتم إنشاء أول استوديو سينمائي في العراق هو «استوديو بغداد» والذي أنتج أول أعماله فيلم «عليا وعصام» المستوحى من قصة روميو وجوليت ولكن بأسلوب بدوي . قام بالإخراج الفرنسي اندريه شاتان وقام بالتصوير جاك لامار، أما التمثيل فقد أسند إلى الفنان الراحل إبراهيم جلال وعزيمة توفيق وجعفر السعدي وحين عرض هذا الفيلم حقق نجاحاً كبيراً لموضوعه وبيئته البدوية وأسلوب معالجته في التصوير والإخراج، وتوالت الأفلام بعد عليا وعصام، وقد تفاوتت في مستوياتها وحضورها، منها فيلم «ليلى في العراق– ١٩٤٩»، الذي أخرجه المصري أحمد كامل مرسي، وفتنة وحسن ١٩٥٥ وفيلم وردة عن قصة يوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم، ثم أنتج فيلم ندم ١٩٥٦، من المسؤول ١٩٥٧ إخراج عبد الجبار ولي، وهو عن قصة للكاتب العراقي أدمون صبري، وشارك في تمثيله سامي عبد الحميد وناهدة الرماح وخليل شوقي، ويعد هذا الفيلم نقطة تحول في مسار السينما العراقية، حيث نجح في تجاوز الإنتاج التقليدي للفيلم المصري وسعى في محاولة جيدة للتعبير عن الحياة العراقية الاجتماعية في فترة الخمسينيات ومشاكلها القائمة بأسلوب واقعي ناقد. ومن الأفلام الأخرى الناجحة فيلم سعيد أفندي الذي قام بإخراجه كاميرن حسني ١٩٥٧، وشارك في تجسيد أدواره يوسف العاني، زينب، جعفر السعدي وهو أيضاً عن قصة لأدمون صبري بعنوان «شجار». وفي عام ١٩٥٨ عرض فيلم أرحموني سيناريو وإخراج حيدر العمر وتمثيل المطربة هيفاء حسين والملحن رضا علي وبدري حسون فريد. وهناك فيلم أدبته الحياة للمخرج مهند الأنصاري الذي شارك بتمثيله إلى جانب مديحة شوقي، وفيلم عروس الفرات من إخراج عبد الهادي مبارك وتسواهن وارادة شعب وغيرها.





(الظامئون)

فترة السبعينيات: أفلام جادة

على أثر المتغيرات واستحداث المؤسسة العامة للسينما والمسرح بدأت الحركة السينمائية تخطو نحو وضع الأسس السليمة والخطط الإنتاجية ومحاولة تجاوز حالة الركود التي أصابت السينما إبان السنوات الماضية،

وشرعت المؤسسة بإنتاج مجموعة من الأفلام التي تميزت بالجدية والاهتمام بقضايا المجتمع وإشكالياته ونذكر من بين أهم الأفلام: «الظامئون» إخراج محمد شكري جميل و«المنعطف» إخراج جعفر علي و«بيوت في ذلك الزقاق» لقاسم حول. وتلت هذه الأفلام إنتاجات أخرى في ذات الاتجاه رغم تفاوت مستوياتها وأساليب معالجاتها؛ منها أفلام: «الأسوار» لمحمد شكري جميل ١٩٧٩ و«القناص» لفيصل الياسري١٩٨٠. إن هذا التواصل في الإنتاج مهد لأن تتحرك عجلة الإنتاج وتتجاوز الحدود المحلية وتنفتح على تجارب عربية وعالمية وصار الفن السينمائي حاضراً وسط المشهد الثقافي، إلا أن النظام سرعان ما أدرك أهمية وخطورة هذا الفن، لذا فقد سعى لأن يوظف إمكاناته لصالح الأفكار التي يريد والأهداف التي ينشد، ومن هنا تحول الخط الإنتاجي وفق الاتجاه الذي يصب في ذات الرافد الإعلامي الذي صار مكرساً لخدمة النظام ورموزه، وقد وضعت لهذا الهدف ميزانيات ضخمة واستقدم لتنفيذ هذه المشاريع بعض من أشهر الأسماء اللامعة في السينما العربية آنذاك أمثال الفنان توفيق صالح الذي أخرج فيلم «الأيام الطويلة» ١٩٨٠ والفنان صلاح أبو سيف الذي أخرج فيلم «القادسية» ١٩٨١. وهكذا تحركت عجلة الإنتاج السينمائي العراقي لتكريس الرؤى الحزبية والافكار السلطوية.

الثمانينيات: سنوات الحرب وأفلام الدعاية والتعبئة

مع اندلاع شرارة الحرب الإيرانية–العراقية وضعت عجلة السينما إلى جانب العجلات العسكرية لتكون سلاحاً مسانداً ووظفت الكاميرات السينمائية لتصوير ما يدور في





الجبهات عبر أشرطة وثائقية لتعرض الحالات الفريدة والمتميزة للجند. أما الأفلام الروائية فقد كرست مضامينها للجوانب الدعائية والتعبوية ودعم المجهود الحربي، فأنتجت على هذا الصعيد عشرات الأفلام منها: «المهمة مستمرة» لمحمد شكري جميل و«ساعات الخلاص» لطارق عبد الكريم، «الحدود الملتهبة» لصاحب حداد، «المنفذون» لعبد الهادي الراوي، «صخب البحر» لصبيح عبد الكريم، «شمسنا لن تغيب» لعبد السلام الأعظمي، «الفارس والجبل» لمحمد شكري جميل، «عرس عراقي» وهو من إخراج شكري أيضاً. هذه الأفلام وغيرها ورغم ما رصد لها من مبالغ كبيرة وما وظف لها من طاقات



وإمكانات استثنائية، إلا أنها لم ترتق إلى المستوى المأمول وظلت محصورة في إطار المستوى التعبوي الذي لا يخلو من المبالغات وضعف واضح في البناء السردي والأداء والمعالجة الفنية.

التسعينيات وما تلاها

الحصار الذي تم فرضه على العراق انعكست آثاره أيضاً، وبوضوح على الإنتاج السينمائي الذي تراجع، بل يمكننا القول إنه قد توقف تماماً بعد إنتاج فيلم الملك غازي، وتم التحول إلى إنتاج أفلام السكرين، وعلى إثر إنتاج بضعة أفلام تم إيقافها أيضاً، لأسباب عديدة، إلا من محاولات شبابية كان يساهم فيها طلبة قسم الفنون المرئية في كلية الفنون الجميلة، وغالباً ما تقدم لأغراض دراسية. ونتيجة ضغط الحصار وما خلفته حرب الثمان سنوات إلى جانب ممارسات النظام السابق في عسكرة البلاد، وفرض حالة التقشف وممارسة الضغوط، كل ذلك كان دافعاً لهجرة ورحيل العديد من المثقفين كان بينهم الكتّاب والشعراء والنقاد

والمسرحيون والسينمائيون، وهنا في بلدان المنفى بدأت رحلة أخرى للتجارب السينمائية التي تنم عن رغبة في التواصل مع الإبداع والطموح، فقد كان يرفد هؤلاء السينمائيين الحماس والإصرار على تأكيد الذات والحضور في المهرجانات الدولية رغم ضعف الإمكانيات المادية والتقنية وتباعد المسافات بين الفنانين، لاسيما إذا أدركنا أن فني السينما والمسرح يتطلبان جهوداً إبداعية وتخصصات عديدة من أجل إنجاز هذه العروض التي كان يرحب بها في الصالات العربية والدولية، ولعل بينالي السينما العربية في باريس قد شهد عديد العروض السينمائية العراقية، تلك التي أنتجت في فترات متنوعة إلى جانب إقامة ندوة كرست محاورها عن السينما العراقية. والأفلام التي عرضت هي «عليا وعصام» ١٩٤٨، إخراج الفرنسي أندريه شاتان، «الحارس» ١٩٦٧، خليل شوقي، «الظامئون» ١٩٧٢، محمد شكري جميل، «المنعطف» ١٩٧٥، جعفر علي، «الأهوار» ١٩٧٦، قاسم حول، «النهر » ١٩٧٧، فيصل الياسري، «المهد » ١٩٨٥، ليث عبد الأمير، «في حقول الذرة الغريبة» ١٩٩١، قاسم عبد، «المرأة العراقية صوت من المنفى» ١٩٩٣، ميسون الباجه جي، «حياة ساكنة» ١٩٩٧، قتيبة الجنابي، «الخرساء» ١٩٩٩، سمير زيدان، «مدخل إلى نصب الحرية» ١٩٩٩، لعدي رشيد، «شاعر القصبة» ١٩٩٩، لمحمد توفيق، «جيان» ٢٠٠٢، لجانو روشبياني، «بغداد حاضرة غائبة» ٢٠٠٢، لسعد سلمان، «انسَ بغداد» ٢٠٠٢ لسمير جمال الدين، «عائد إلى بابل» ٢٠٠٢، لعباس فاضل، «زمان رجل القصب» ٢٠٠٣، لعامر علوان، «١٦ ساعة في بغداد» ٢٠٠٤، لطارق هاشم، و «نحن العراقيون» ٢٠٠٤ لعباس فاضل.



وتشهد العواصم العالمية مزيداً من المحاولات السينمائية التي نشطت خارج البلاد وبدأ السينمائيون العراقيون يعملون تحت مختلف الظروف الإنتاجية ورغم ضعف الإمكانات إلا إنهم يجتهدون من أجل التعبير عن أفكارهم من خلال الخطاب البصري.

السينما بعد ٢٠٠٣ : أفلام مغايرة

لقد استبشر السينمائيون حالهم حال الكثير من المثقفين وأبناء الشعب بمختلف فئاتهم وقومياتهم وأديانهم الذين حلموا بالتغيير الحقيقي إثر تغيير النظام وانتظار بشائر الديمقراطية وسيادة القانون والسلام وتوفير الخدمات العامة وفرص العمل والبناء لما دمرته الحروب طوال عشرات السنين، ولكن هذه الأحلام سرعان ما تبخرت وأضحت أوهاماً في واقع صار تحكمه الطائفية والمحاصة الحزبية المقيتة ويسوده العنف وتسيطر فيه قوى الإرهاب وعصابات الإجرام، حيث القتل العشوائي والتهديد والتهجير القسري والاغتيالات وتصفية العقول الإبداعية وفق مخطط مرسوم لتدمير

كل ما من شأنه أن يعيد الحياة لوطن أثخنته الجراح وسلبت خيراته ونهبت ثرواته من المحتل وأعوانه. أزاء واقع كهذا ماذا كان حال السينما ومبدعيها؟ وكيف واجهوا الصعاب وغامروا من أجل توثيق أحداث جسام وجسدوا صوراً لن تبارح ذاكرة الأجيال؟ إن معظم الأفلام التي تفذت إبان هذه الفترة كانت تعتمد على المبادرات الفردية، أو بدعم من بعض الجهات المستقلة وبميزانيات ضئيلة مقارنة مع متطلبات العمل السينمائي، وقد عالجت هذه الأفلام الوضع الحالي الذي يمر به العراق وهو يرزح تحت الاحتلال وأعمال العنف والجريمة إلى جانب التناقضات الدائرة والاختلافات التي تولدت نتيجة المصالح الحزبية والشخصية التي أفرزتها السنوات الماضية. إن تدهور الوضع الأمني حرم الكثير من السينمائيين العراقيين سواء الموجودون في الداخل أصلاً أو أولئك الذين عادوا إلى الوطن رغم صعوبة الظروف، ومن بين السينمائيين الذين أنجزوا أعمالاً بعد التغيير: وليد المقدادي وفيلمه «الطريق إلى بغداد»، طارق هاشم «١٦ ساعة في بغداد»، هادي ماهود «العراق موطني»، ميسون الباجةجي «العراق بلد العجائب»، ليث عبد الأمير «العراق أغاني الغائبين»، سعد سلمان «دردمات»، باو الباري «ابن العراق»، وأضاف هادي ماهود شريطاً آخر بعنوان «ليالي هبوط الغجر»، وأنجز محمد الدراجي فيلمين هما «أحلام»، و«حرب حرب رب جنون»، أما عدي رشيد فقد حقق إنجازه الأول «غير صالح للعرض»، وفيلمه الآخر «كرنتينة»، الذي تناول فيه جرائم اغتيال العلماء وأساتذة الجامعات واستهداف العقول العراقية .

إن المتابع للمنتج السينمائي خلال السنوات القليلة الماضية سرعان ما يجد أن مضامين وأساليب الأفلام قد اختلفت كثيراً عما كان سائداً من قبل، فقد تميزت بجرأة الطرح وتناول المسكوت عنه، وقدمت رؤى وتساؤلات مفتوحة الآفاق سياسياً واجتماعياً وثقافياً، لقد بدت لمسات التعبير وطرح الأفكار بحرية ووضوح. إن الخبرة والثقافة والاحتكاك مع الخبرات الأجنبية إلى جانب التطور التقني جعل المخرجين يعتمدون في التصوير على كاميرات الديجتل «الرقمية» لما توفره لهم من إمكانات إضافية لم تكن في متناولهم سابقاً، إضافة إلى أنها تلبي جانباً من احتياجاتهم في ظل التكاليف العالية للإنتاج وضعف الميزانيات المرصودة، وبعيداً عن هيمنة واستغلال المؤسسات الرسمية والشركات التجارية الاحتكارية.

إشكاليات السينما العراقية

ضعف الاهتمام بالذاكرة البصرية وغياب الرؤية والتخطيط السليم

رغم مرور حوالي مائة عام على دخول الفن السينمائي للعراق وممارسة هذا الفن من قبل الهواة والمحترفين وتأسيس معاهد متخصصة لدراسة فنون السينما في معاهد وكليات الفنون التي قامت بتخريج العديد من الطلبة وتأهيل الكوادر للعمل السينمائي، وكذلك وجود مؤسسة متخصصة بشؤون الفن السينمائي وأقسامه العديدة، إلا أننا ما زلنا نلمس تراجعاً واضحاً في مستوى حضور وإنتاج الفيلم وآفاقه، ونستطيع أن نعزو هذا التخلف إلى ضعف الاهتمام من قبل الدولة التي كانت مسؤولة عن تسيير الثقافة وبرامجها، وإسناد إدارة الفنون لأشخاص من ذوي الخبرات القليلة أو توجيه الخطاب السينمائي لإيديولوجيات تخدم أهداف وسلطة النظام، وهذا ما فعلته دائرة السينما والمسرح التي وظفت جميع طاقاتها ضمن هذا الاتجاه، إلى جانب غياب الحريات في تناول الموضوعات ذات المساس بالجوانب الاجتماعية وما يجري في الواقع من مشاكل يعاني منها الشعب. إن مسألة بناء الوعي الفني الثقافي تتطلب تضافر الجهود وترابط العلاقات الفكرية والإبداعية والإدارية، باعتبار أن (صناعة الذاكرة المرئية بحاجة إلى تأسيس ومنهجيات ومنظومات قيمية وهذه لا تأتي من اجتهادات وفراغ)(٥)، بل إن ذلك ينبغي أن يبدأ من الأساس، أي من خلال نشر تعليم وثقافة جديدة تضع ضمن مناهجها أهمية الأخذ بالأفكار والتقنيات الجديدة والمتطورة، وأن تفيد من التراث الإنساني والعالمي. وما تم إنجازه في صعيد الخطاب البصري لا يرتقي إلى المستوى المأمول، ذلك لغياب القناعة لدى المعنيين، وربما القصور في إدراك ماهية الفن السينمائي ودوره وأهميته كرسالة إنسانية وفكرية وجمالية مؤثرة.

الحصار الذي تم فرضه على العراق انعكست آثاره أيضاً وبوضوح على الإنتاج السينمائي، الذي تراجع، بل يمكننا القول إنه قد توقف تماماً بعد إنتاج فيلم الملك غازي وتم التحول إلى إنتاج أفلام السكرين وعلى إثر إنتاج بضعة أفلام تم إيقافها أيضاً، لأسباب عديدة، إلا من محاولات شبابية كان يساهم فيها طلبة قسم الفنون المرئية في كلية الفنون الجميلة، وغالباً ما تقدم لأغراض دراسية.

إشكالية التمويل والدور الإنتاجي

تعاني السينما العراقية من غياب الدعم الحكومي، وكذلك من قلة المستثمرين في قطاع الإنتاج السينمائي الخاص بسبب عدم الثقة في ضمان الأرباح، لكون الفيلم العراقي لم يزل غير معروف ولم يجد أسواقاً لا في الداخل ولا في الخارج لقلة الإنتاج. وإن ما أنتج من أعمال سابقة كانت لا تبغي الترويج التجاري قدر استهداف الجانب الدعائي، والجمهور بطبيعته ونتيجة الاعتياد على أنماط السينما التجارية أي الأفلام الاجتماعية والرومانسية، أو أفلام الآكشن والخيال العلمي، تلك التي تتطلب مهارات وتقنيات عالية المستوى، إن نقص التمويل دفع بالكثير من المخرجين بعد عام ٢٠٠٣ إلى التعاون مع جهات خارجية طلباً للدعم، وهذا ماحصل مع المخرج عدي رشيد في فيلم «ابن بابل» الذي ساهمت في تمويله شركة بريطانية وأطراف عربية من مصر والإمارات وفلسطين، حيث بلغت ميزانية الشريط أكثر من مليون دولار، كذلك فعل المخرج قاسم حول لإنجاز فيلم المغني الذي مولته شركة التلفزيون الفرنسية آي.آر.تي، وساهم فيه فنانون من فرنسا والعراق، هذا الشريط أصبح جاهزاً للعرض، وحصل المخرج عباس فاضل على دعم من جهة فرنسية لدعم فيلمه «فجر العالم» الذي قام بتصويره في أرياف مصر واعتمد في تنفيذه على ممثلين من أقطار عربية مختلفة، كما أن الفنان سعدي يونس قد أنجز فيلمه «ترانيم من بلاد الأرز» بدعم فرنسي ولبناني، وآخرون حاولوا ويحاولون لإيجاد مصادر تمويل للعديد من الأفلام والسيناريوهات التي تنتظر الإنجاز، وفي هذا الصدد نقول إن مشكلة التمويل من شأنها أن تنعكس على هوية السينما وخصوصية الإنجاز لأن جهات التمويل والإنتاج لطالما كانت لها شروطها التي تحد من حرية التعبير وتطلب تقديم الموضوعات التي تتناسب مع أهدافها. إذن لا بد من وجود دعم حكومي وتخصيص ميزانية للإنتاجات السينمائية المميزة اضافة إلى دعم الطاقات الشبابية وتوفير الأجهزة والتقنيات والاستوديوهات لتنفيذ أفكارهم الإبداعية.

إشكالية الجانب التقني وتبادل الخبرات

نتيجة لقلة الدعم وضعف التمويل وعدم توافر الأجهزة التقنية الحديثة التي يتطلبها العمل السينمائي سواء في التصوير أو المونتاج والصوت والمؤثرات والخدع السينمائية التي وفرتها الاجهزة والتقنيات الرقمية التي ساهمت في تطوير الفيلم ووفرت إمكانات مذهلة بحيث كانت النتائج باهرة جداً، وهذا ما نشاهده عبر الأفلام الجديدة التي تنفذ عبر تقنيات الحاسوب والسينما الرقمية ولعل آخرها كان فيلم ٢٠١٢ للمخرج رولاند اميرش، الذي سبق له أن قدم عدداً من الأفلام التي اهتمت بموضوعات الكوارث والخيال العلمي وما أثاره هذا الشريط بسبب استخدامه التقنيات العالية من دهشة ومتابعة في كل أنحاء العالم، إن ما تعاني منه السينما العراقية اليوم هو قلة الاجهزة والأدوات المستخدمة في العملية السينمائية لاسيما إذا علمنا أن بناية واستوديوهات دائرة السينما والمسرح قد تعرضت للتدمير والسرقة إبان الاحتلال الأمريكي، ولم تتمكن هذه الدائرة لضعف ميزانيتها من تمويل أي فيلم جديد يرتقي إلى مستوى الإنجاز الحقيقي، أو يواكب السينما السائدة، إن ما عاناه الفنان السينمائي داخل العراق أيضاً هو قلة الإطلاع على التجارب العالمية، فنتيجة الحصار لم يستطع معظم السينمائيين الاطلاع على الأفلام العالمية الجديدة، أو المساهمة في مهرجانات السينما



العالمية للاحتكاك مع الخبرات، ومشاهدة الجديد من أساليب وتقنيات السينما في ظل التطورات التقنية المتلاحقة، وهذا ما حرم الكثير من الفنانين والدارسين لفن السينما من المواكبة وإضافة الخبرات الجديدة التي يكون الفنان والمبدع بحاجة إليها دائماً.

انحسار دور العرض السينمائية ورداءتها

إن المتابع للنشاط السينمائي يلاحظ أنه منذ تسعينيات القرن الماضي قد بدأ العد التنازلي للنشاط السينمائي في العراق، وباتت الأفلام المعروضة تتراجع شيئاً فشيئاً نتيجة عدم الاهتمام بأماكن العرض من قبل الجهات الرسمية، وكذلك القطاع الخاص، حيث دخل إلى الميدان عدد من التجار الذين لا يمتلكون أي قدر من الثقافة السينمائية باستثناء الجانب المالي والتفكير بالأرباح على حساب الفكر والجودة والقيمة الجمالية والإبداعية، التي كانت توفرها بعض الأفلام التي تعرض في صالات العرض المحترمة، كما كان الحال في قاعات غرناطة وبابل وسميراميس

وأطلس، حيث كان عدد الدور حوالي أربعين دار عرض لم يتبق منها سوى عدد قليل جداً، وكذلك في المحافظات الأخرى، إلا أن هذا الحال قد تغير تماماً وباتت دور السينما اليوم شبه غائبة، وقسم منها تحول إما إلى قاعات للعروض المسرحية التجارية أو مخازن ومكاتب تجارية، وبذلك حرم جمهور السينما من متعة كبيرة ووسيلة جماهيرية مازال العالم يهتم بها ويعتبرها سبيلاً للمعرفة والتعلم والتسلية معاً، إن هناك العديد من الأسباب التي جعلت واقع دور العرض السينمائي بهذا الحال اليوم، منها انحسار الثقافة السينمائية وعدم تشجيع ودعم الجهات الحكومية أو منظمات المجتمع المدني للفن السينمائي، إلى جانب الظروف التي مر بها العراق منذ التسعينيات وفرض الحصار الشامل عليه وصولاً إلى ما بعد التغيير وشيوع حالات العنف وغياب الجانب الأمني ونظرة بعض الجهات المتطرفة ودعواتها إلى تحريم الفنون ومنها الفن السينمائي، وكذلك قلة الإنتاج السينمائي العراقي الذي يلبي حاجات الجمهور ورغباته، وغياب الموزعين الأذكياء الذين يمتلكون خبرة في اختيار نوعية الأفلام العربية أو العالمية وكيفية ترويجها، انعدام وسائل الراحة داخل صالات العرض. هذه الاسباب وغيرها مثل توافر اجهزة العرض الصغيرة DVD والأقراص المدمجة والاعتماد على الشبكة العالمية الإنترنت للحصول على مواقع عرض أحدث الأفلام وتوفر الشاشات الكبيرة «البلازما» لتعويض حجم الشاشة السينمائية، وكذلك مساهمة عدد من القنوات المختصة بالأفلام، كل هذه كانت أسباباً لتردي واقع دور العرض السينمائية في العراق. وتبقى الحاجة قائمة لإعادة تأهيل وبناء دور عرض جديدة انطلاقاً من أهمية السينما كفن إبداعي مؤثر.



الجمهور وبناء الذائقة الفنية والجمالية

يشكل الجمهور عنصراً أساسياً في تلقي الإنجاز الفني في أي مجال. وبدونه لايتحقق الاثر المطلوب

تعاني السينما العراقية من غياب الدعم الحكومي، وكذلك من قلة المستثمرين في قطاع الإنتاج السينمائي الخاص بسبب عدم الثقة في ضمان الأرباح، لكون الفيلم العراقي لم يزل غير معروف ولم يجد أسواقاً لا في الداخل ولا في الخارج لقلة الإنتاج وإن ما أنتج من أعمال سابقة كانت لا تبغي الترويج التجاري قدر استهداف الجانب الدعائي

وقد حدثت قطيعة منذ زمن طويل بين الجمهور والسينما في العراق، وهذا يعود إلى عدة أسباب لعل أهمها هو قصور الثقافة السينمائية لدى نسبة كبيرة من الناس وهذا الجانب يتحمله الإعلام بكل وسائله، إضافة إلى غياب البرامج والإعلانات والنقد الجاد الذي من شأنه أن ينمي الذوق ويرتقي به، إضافة إلى أن نوعية الأفلام التي تستورد أو تنتج في الداخل لها تأثير على اجتذاب رواد السينما، وقد شهدت نوعية الأفلام المعروضة تراجعاً حاداً وباتت أفلام الكاراتيه والآكشن والمغامرات هي الطاغية والمطلوبة من قبل تجار ومتعهدي العروض السينمائية، إلى جانب الصعوبات التي ولدتها سنين الحصار وما خلفته من آثار على حياة الشعب الذي أتعبته الحروب والحياة العسكرية والملاحقات لأن يكون دائماً تحت الطلب حاملاً السلاح ومهدداً بلقمة العيش والحرمان من أبسط حقوق الإنسان، إزاء هذه الظروف كيف يمكن بناء جمهور للسينما؟! لأن الفن دائماً ينتعش في أجواء الأمن والسلام والرفاهية.

اقتراحات وحلول

إن إعادة الاعتبار للسينما العراقية لايمكن أن

يتحقق بالأمنيات فقط ما لم تتوفر القناعة الكاملة لدى أصحاب القرار بأهمية هذا المرفق الحضاري الذي بات يشكل حلقة من حلقات التواصل والتفاعل والحوار مع الشعوب، ومن أجل وضع وإعادة الأسس السليمة للنهوض بقطاع السينا نقترح الآتي:

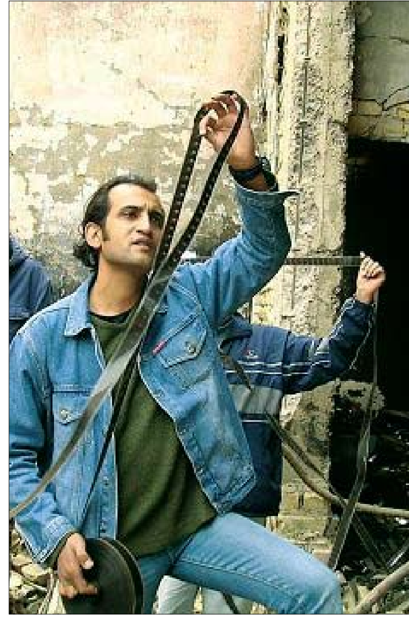
– العمل على وضع الخطط العلمية والمنهجية من قبل الاختصاصيين في الشؤون التربوية والفنية والثقافية والتقنية، للشروع بمرحلة جديدة لهذا الفن، وإنشاء مدينة للسينما تتوفر على وسائل الإنتاج الحديثة.

– دعم التجارب السينمائية الشابة والتعريف بها من خلال توفير فرص العمل والإعلام والدعم المادي والإعلامي.

– نشر وترسيخ الثقافة الفنية للنشء الجديد من تلاميذ المدارس والتأكيد على الثقافة البصرية وإبراز دورها الحيوي في تطوير وعي الإنسان وسلوكه.

– ضرورة رصد ميزانيات لأفلام عراقية تتناول الموضوعات المحلية وتبرز التقاليد والتراث العراقي بكل وجوهه، والعمل على تأهيل نخبة من كتاب السيناريو المتميزين ومنحهم الحوافز التي تتوازى مع أهمية وقيمة الإنجاز المتحقق.

– تشجيع القطاع الخاص ومنحه التسهيلات والإغراءات لدخول مضمار الاستثمار في مجال الإنتاج السينمائي من خلال إعفاء الاجهزة السينمائية من الضرائب أو المساهمة المشتركة في بناء دور العرض وإنتاج واستيراد وتوزيع الأفلام العالمية والعربية المتميزة وغير ذلك.



– المشاركة والانفتاح على السينما العالمية والاحتكاك مع تجاربها من خلال المشاركة في المهرجانات المختلفة أو إرسال العاملين في الميدان السينمائي للدراسة والتدريب في ورش عملية وبمختلف مجالات العمل السينمائي من المصورين ومهندسي الصوت والإضاءة والتقنيات الأخرى.

– التواصل في اقامة المهرجانات للأفلام القصيرة والروائية وإقامة الندوات النقدية لكل ما يعرض وتخصيص جوائز تشجيعية كبيرة للأفلام المتميزة.

– بناء وإعادة تأهيل دور العرض السينمائي وبما ينسجم وخصوصية هذا الفن وجمالياته في المشاهدة والاستمتاع كون دور العرض تشكل مراكز ثقافية تساهم في تقديم الثقافة الرصينة والفن الراقي.

– العمل على إعادة العلاقة مع الجمهور واستثمار كل السبل المتاحة من أجل إعادة الثقة بما يعرض له سواء من خلال نوادي السينما في بغداد أو المحافظات، وتوفير كافة الفرص للاطلاع على ما ينتج محلياً ودولياً.

– إعادة النظر بمناهج تدريس الفن المرئي نظرياً وعملياً في معاهد وكليات الفنون الجميلة وتحديثها وفقا لمتطلبات العصر التقني والاتصالي، وضرورة إشراك الطلبة بتجارب مع معاهد سينمائية عربية أو عالمية.

– وأخيراً أقول إن هذه المقترحات لا يمكنها أن تتحقق ما لم تتضافر الجهود الرسمية والشعبية لإحياء ثقافة الفن السابع باعتباره رافداً ثقافياً مهماً في حياتنا المعاصرة .

إحالات:

١– سمير الزغبي: معقولية الصورة في الجماليات المعاصرة، موقع ياهو مكتوب، ١٢–١١–٢٠٠٨.

٢–أحمد بن عبدالرحمن آل أحمد الغامدي، ثقافة الصورة الفنية وأثرها الاجتماعي والتربوي، بحث مقدم إلى مؤتمر جامعة فيلادلفيا الدولي الثاني عشر (ثقافة الصورة)،عمان، الاردن، ٢٤–ابريل–٢٠٠٧.

٣–ملف الذاكرة المرئية، فاروق داود، من حوار أجراه عدنان حسين لجريدة وموقع إيلاف.

٤– مخلوف حميدة،سلطة الصورة، تونس، دار سحر،الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص١٠.

٥– طاهر عبد مسلم، ولادة السينما المستقلة في العراق، مقتبس من حوار معه في موقع إيلاف.

جدل السيرة الذاتية والسينما

فيلم (الخبز الحافي) أنموذجاً

ع. إدلبي



تتميز الصورة البصرية بخصيصة متفردة تتمثل في أيقونيّتها، أو ما يسمى بخاصة المماثلة، وهذه المماثلة تعني التشابه الحسي العام للصورة مع الموضوع الذي تمثله، وأهمية هذه الخصيصة تبدو من خلال كونها أداة مركزية في عملية تحويل شيفرات الصورة، إلى أنظمة تواصل تمتلك القدرة على تحليل وقراءة موضوع الصورة. ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن الصورة - كأداة تواصل - تختلف في أهميتها من حيث قدرتها على الإيصال من فن بصري إلى آخر، وخير مثال على ذلك بعضُ الأشكال البصرية التشكيلية الرمزية التي تغيب عنها خصيصة المماثلة، مما يستدعي من أجل فهمها استخدام أنظمة دلالية أخرى.

- الصورة والسرد:

ومن هذا المنطلق يُنظر إلى اللغة البصرية على أنها لغة «تقيم مع باقي اللغات علاقات نسقية متعددة ومعقدة، ولا أهمية لإقامة تعارض ما بين الخطابين اللغوي والبصري كقطبين كبيرين يحظى كل منهما بالتجانس والتماسك في غياب أي رابط بينهما، فالعالم المرئي واللغة ليس غريباً أحدهما عن الآخر، ورغم أن تقاطعهما على صعيد الشيفرة لم يدرس بعد بدقة كبيرة، فإن ذلك لا ينفي أن من وظائف اللغة الأساسية تسمية الوحدات التي تقطعها اللغة، كما أن من وظائف الرؤية منح التشكلات الدلالية للغة، واستلهام هذه التشكلات منها أيضاً».(١) وبما أن فكرة التوصيل الجمالي هي محور التشارك في إنتاجية النص الإبداعي، فإن هذه الفكرة في الفنون البصرية تتميز بإمكانية التواصل معها بأكثر من حاسة واحدة، فالنص

البصري يفترض متغيرات أدائية ترتبط بعنصرين رئيسيين هما: المكان، والدلالة، إضافة إلى عنصر الزمان، وهو غائب ظاهرياً، إلا أنه ضمن مستوى تأويلي باطني، ينفتح على رموز إشارية تأتي في سياق الشيفرات الجمالية التي من أبرز خصائصها خصيصة القيام بدور الدال على عدة مدلولات ضمن مدى الرؤية للنص الإبداعي. وبالحس المكاني والزماني يكتمل جوهر العمل الفني، «إذ لابد للعمل الفني من بنية تعد بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى على نحوه الموضوع الجمالي، كما أنه لابد من بنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي، بوصفه عملاً إنسانياً حياً»(٢). كل هذه الصفات التي يتوفر عليها النص البصري تجعل منه نصاً سردياً ينطوي على سارد ومسرود له وقصة تُحكى، «وإذا كانت هذه العلاقة الثلاثية ما بين السارد والقصة والمسرود له قد تصنفت نهائياً في حقل الجنس الروائي القصصي حالياً، إلا أنها من حيث البنية تؤسس لكل ما ينتمي إلى عالم الحكاية والتعبير عنها، وبذلك فإننا نستطيع القول: إن كل رقصة تعبيرية، أو كل نص محكي نثراً أو شعراً، أو كل فعل تمثيلي أو غنائي لا بد وأن ينطلق بالضرورة من اللحظة السردية التي سيتموضع في مركزها سارد أو أكثر يسعون لتقديم الحكاية إلى جمهور سامع أو مشاهد أو قارئ بجملة من الطرائق يجترحها السارد أو المؤدي، وعلى هذا الأساس أيضاً يمكننا التأكيد على أن السرد سوف يكون موجوداً في اللوحة التشكيلية، وفي العمل النحتي، وفي السينما والتلفزيون، وغير ذلك مما يتصل بعالم السارد والمسرود له»(٣). ولما كانت الصورة تحكي، فإن السرد فيها موجود بقوة الخطاب الذي يسرد الحكاية، وإذا كانت وحدات الحكاية في الصورة الثابتة تظهر كلها دفعة واحدة ملتحمة في المكان وفي اللحظة ذاتها، فإن الصور المتحركة، وكذلك الصور الثابتة المترابطة بطريقة تسلسل التعبير عن موضوع واحد تحيل على فضاء زمني وعلى محتوى حكائي بالغ التعقيد بقدر تعدد الفنون البصرية الحكائية. وفي هذا البحث ندرس المعادل البصري في السرد، ونورد مثالاً على المعادل البصري في السيرة الذاتية، وهو فيلم (الخبز الحافي) المأخوذ عن نص الجزء الأول من سيرة محمد شكري الذاتية المعنونة بنفس العنوان، ونتناوله بالدراسة التطبيقية لنبين خصائص السرد في هذا النموذج من السرد البصري.

– المعادل البصري في السرد:

يُنظر إلى المعادل البصري في السرد على أنه: التكافؤ بين النصوص ـ بالمعنى الواسع لهذا المصطلح ـ المرئية والسردية، وما ينتج عن هذا التكافؤ من علاقات. فالمعادل البصري وفق هذا التعريف هو: مصطلح يعبر عن عملية تحويل المشاهد السردية التي يمكن تخيلها في السرد إلى صورة مرئية يمكن معاينتها بصرياً، وبمعنى آخر هي عملية تحويل الصورة الذهنية التي ينتجها الوصف السردي إلى صورة حسية مادية أيقونية (متحركة أو ثابتة)، فكل فعل سردي يمكن تخيله، ويمكن بوساطة التصوير أوالرسم تحويله إلى فعل مرئي بالعين. وعملية التحويل هذه تقتضي – وهنا تكمن المشكلة – أن لا يشكل النص السردي الأدبي إلا مادة دلالة أولية للنص المرئي، ونعتبر ذلك مشكلة لأن مسألة الإفلات من سطوة الأدبي السردي على المنجز المرئي مسألة ليس من السهل تحققها، وبالتالي غالباً ما تؤدي هذه السطوة من جهة، ومحاولات الإفلات منها من جهة ثانية، إلى ضياع الخصائص المميزة لكلا النصين، السردي والمرئي على حد سواء، وهذا ما يفسر مثلاً ندرة نجاح الأعمال السينمائية التي تعتمد نصوصاً روائية على سبيل المثال، ما لم تأخذ هذه الأعمال السينمائية بعين الاعتبار شرط المواءمة بين النصين، وشرط المواءمة هذا سنبحثه باختصار شديد لتوضيح أهميته في عملية التحويل سابقة الذكر.

– المعادل البصري وشرط المواءمة:

لإنجاز معادل بصري للسرد ناجح ومقنع لا بد من وجود «التوافق الممكن بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص – المَصدَر وبين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص – الهدف»(٤). وهذا التوافق هو ما يسمى بالمواءمة التي يفترض لتحققها تحقق شرطين لازمين، وهما: ١ـ شرط إمكانية الاختزال: ويقصد بعملية الاختزال «الحصيلة الدلالية الناتجة عن سيرورة تدلالية تأويلية، وهي حصيلة تتم في الذهن بشكل سابق على تحقيق النص – المصدر في عمل فني مغاير من حيث وسائل المحاكاة، وينصب هذا الفعل الذهني على الدليل التفكري، أي على النواة الدلالية المجردة والسابقة على كل التمفصلات

الدلالية المتحققة، سواء في وسائل البناء المستنتجة من خلال اللغة الإظهارية مثل الحبكة في كل أنواع الحكي، أو في وسائل الإظهار نفسها، وينتهي هذا الفعل عند التحقق الكامل للنص المصدر في ذهن الذات المحوِّلة في شكل خطاطات ذهنية، تجعل إمكانية الترجمة إلى عمل فني آخر ممكنة»(٥).

وشرط الاختزال هذا يمكن معه تصور عمليات حذف وتجاوز الكثير مما يتضمنه النص السردي، وذلك من قبيل عملية الحذف لبعض الهوامش التعليقية التي يضعها السارد في النص السردي، بما يمثل تدخلاً سردياً من المؤلف في سياق السرد بهدف تأدية وظيفة بلاغية أو تزيينية. هذا إضافة إلى إمكانية تصور حدوث إضافات على هذا النص، وذلك لأن تحويل بعض الجمل السردية «من صيغة السرد إلى صيغة العرض يفرض على المخرج أن يختار ضرورة أماكن الحركة وخلفيات المواقف الحوارية إلخ.. ومن هنا لا بد من أجل نجاح التحويل أن تكون الإضافة الإجبارية ملائمة لسيرورة الحدث الحكائي»(٦) ويمكن اعتبار عملية تحويل الوصف السردي إلى سيناريو فعلَ اختزال بسيط يساهم في جعل النص المصدر قابلاً ليكون موائماً للنص المرئي الهدف، أوالمُحَول إليه. -٢ شرط إمكانية الترجمة: ونقصد بالترجمة هنا «إعادة تجسيد المختزل في شكل مفصل، و إعادة إنتاج المؤشرات الدلالية في أشكال مادية منسجمة مع وسائل محاكاة الجنس أو النوع الذي ينتمي إليه العمل المحول إليه، ويعني ذلك أن الترجمة هنا هي ترجمة لوسائل المحاكاة المادية الإظهارية»(٧). ويمكن اعتبار عملية تحويل صفات الشخصية السردية (الجسمانية، والنفسية، والسلوكية) إلى صفات للشخصية المرئية في النص المرئي (العرض المسرحي، أو الفيلم السينمائي) عملية ترجمة لا بد من توفرها لتوفر شرط المواءمة، مع التأكيد أن هذه الترجمة لا يمكن أن تكون عملية نسخ كلي وتام ومتطابق، لأن الخصائص المميزة والمتمايزة لكل من الفنين (السردي والمرئي البصري) تحول دون ذلك التطابق بالتأكيد. وخلاصة الأمر أن نجاح عملية التحويل من السردي إلى المرئي البصري يفترض رؤية فكرية تتسم بالشمولية وحسن التبصر في الأهداف التي يتوخى النصان (السردي والمرئي) تحقيقها، وبالتالي التعامل معهما من زاوية نظر واحدة، بما يحقق عملاً مرئياً يتخذ من السردي خلفية ودلالة وذاكرة.

وفي هذا البحث نحاول الاطلاع على تجربة المعادل البصري في السيرة الذاتية العربية، وهي تجربة لم تبلغ من التنوع والنضج ما يكفي لدراستها دراسة تهدف إلى استخلاص التقنيات المستخدمة فيها وإطلاق الأحكام النقدية عليها، ولذلك سنستعرض ونقرأ فحسب محاولات تقديم معادل بصري في السيرة الذاتية ونترك للقادمات من الأيام، وربما السنين، هذه المهمة التي نتمنى أن تساعدنا محاولاتٌ كثيرةٌ وجادة على جعلها واسعة ومجدية.

ويدل واقع الحال أن المعادل البصري في السيرة الذاتية العربية جد قليل، إذ نكاد لا نعثر على محاولات تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة حتى الآن، رغم أن المعادل البصري لنصوص السرد العربي الروائي بلغت حداً معقولاً من ناحية الكم، قاد بالتالي إلى عدد لا بأس به على صعيد النوع والنضج الفني، ومن أمثلة المعادل البصري في السيرة الذاتية، نورد مثالين:

أولهما فيلم سينمائي بعنوان (الخبز الحافي) يحكي بصرياً سيرة محمد شكري الذاتية التي تحمل نفس الاسم. وثانيهما عرض مسرحي بعنوان (غيوم رحلة جبلية صعبة) يحاكي بصرياً سيرة فدوى طوقان (رحلة جبلية – رحلة صعبة).

لإنجاز معادل بصري للسرد ناجح ومقنعٍ لا بد من وجود «التوافقِ الممكن بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص – المَصدَر وبين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص – الهدف»(٤). وهذا التوافق هو ما يسمى بالمواءمة التي يفترض لتحققها تحقق شرطين لازمين

ونظراً لبلوغ فيلم الخبز الحافي درجة ممتازة من الجودة الفنية، وضآلة القيمة الفنية والفكرية التي تحصل عليها عرض (غيوم رحلة جبلية صعبة) من أكثر من ناحية، فإننا سنركز في مثالنا التطبيقي على تجربة المعادل البصري (سينمائياً) المتحققة في فيلم (الخبز الحافي)، وهو فيلم من إنتاج مغربي- فرنسي- إيطالي مشترك حققه المخرج الجزائري رشيد بن حاج عام ٢٠٠٥ ووضع السيناريو له بنفسه، وشارك في التمثيل من خلال شخصية المناضل الوطني (المرواني)، ولعب فيه دور البطولة بنجاح ملفت الفنان المغربي (سعيد طغماوي)، من خلال تجسيده دور (محمد شكري)، فيما أدت الممثلة الإيطالية (مارزيا تيديسكي) باقتدار دور (سلافة) بائعة الهوى، إضافة إلى الكثير من الفنانين والفنانات المغاربة

وفي مقدمتهم الفنانة المغربية (سناء علاوي) التي أدت بإتقان دور أم محمد شكري. وما نذكره عن أهمية هذا الفيلم تؤكده حقيقةُ حصول الفيلم على أكثر من جائزة في أكثر من مهرجان، ومنها حصوله على أحسن جائزة في مهرجان سالينتو الدولي للسينما الذي انعقد في تريكيس بإيطاليا، وجائزة الجمهور في مهرجان مونبلييه للسينما المتوسطية.

- (الخبز الحافي) سينمائياً:

يتميز الخطاب السينمائي عن غيره من أنواع الخطاب بكونه ذا سلطة وسائطية، تضعه بين التعبير والبناء الجمالي والمنحى الفكري والدعائي والترفيهي. ورغم أن (بازان) يرى أن الصورة في الفيلم السينمائي هي في جوهرها تسجيلٌ موضوعي لما يوجد في الواقع، فان هذا الرأي لا يغير من حقيقة أن السرد البصري السينمائي بصفة خاصة، والبصري بصفة عامة، يتضمنان ولا شك مساحات تخييلية شاسعة ومتنوعة، ولكن هذه المساحات التخييلية تصبح مع سيناريو يحاكي نص سيرة ذاتية مجرد لعبة بصرية يطغى عليها البعد الواقعي والذاتي.

وبعد كل هذا، لنا أن نتصور حقيقية المتخيل البصري في عمل سينمائي يجسد مرئياً نص سيرة ذاتية لمحمد شكري، هو (الخبز الحافي) (٨)، بكل ما يحكيه هذا النص من تجربة فعلية، لكائن حقيقي، في واقع فعلي حقيقي، يكاد ينفجر بما فيه من فقر وبؤس وغرابات وشذوذ؟؟ المخرج الجزائري رشيد بن حاج، وفي ٩٧ دقيقة هي مدة الفيلم كاملاً قدم لنا معادلاً بصرياً لهذا الجزء الشائك والمتجاوز من سيرة محمد شكري الذاتية، في عمل سينمائي يمتلك كل الجرأة التي امتلكها شكري نفسه في سيرته، ومنذ المشهد الأول



في الفيلم يعلن السردُ البصريُّ في الخبز الحافي/ الفيلم نفسَه معادلاً للسرد في السيرة الذاتية (الخبز الحافي)، وبكل اقتدار. فإذا كان نص السيرة يحكي الفقر والجوع في أبلغ حالاتهما، فإن الفيلم يبدأ بمشهد (محمد شكري الطفل) يبحث في القمامة عما يسد به رمقه، ومنذ هذا المشهد يصبح من الصعب على المتلقي/المشاهد أن يقبل أقل مما قدمه محمد شكري في نصه الكاشف لسوءات المجتمع كمؤسسة والناس كأفراد.



وبداية نشير إلى أهم ما يجعل فيلم (الخبز الحافي) معادلاً بصرياً ناجحاً إلى حد معقول للسيرة الذاتية لشكري بجزئها الأول، وهو أن المخرج رشيد بن حاج لم يرغم اللغة البصرية في فيلمه على نقل اللغة السردية (الفكرية والذهنية) بحَرفية صارمة، وإنما يختزل ويترجم (الخبز الحافي) السيرة الذاتية عبر لغة سينمائية متقنة وظف فيها صيغة

بناء السرد في فيلم (الخبز الحافي) جاء وفق نسق السرد المتداخل، حيث تتكون بنية السرد من محاور متداخلة، زمانياً ومكانياً، ولعبت تقنيات الوقفات والارتدادات والقفزات، الدور الهام في بنيته، مع الاحتفاظ بروابط ذهنية وبصرية شكلت عوامل فنية دلالية أمّنت الوحدة العضوية للفيلم، وعززت آليات التوصيل بين الفيلم والمتلقي

سردية سينمائية تتناسب مع طرح النص المَصْدَر، وهي صيغة البناء المفتوح: التي تولي اهتماماً بالهدف والأحداث، ولكن مع التركيز على الدافع الداخلي مُحَرِّك الحبكة الرئيسي، وتأخذ عملية الدخول إلى أعماق الشخصية وأفكارها ومزاجها النفسي جلّ اهتمام السيناريو، وهذا ما يجعل السرد في صيغة البناء المفتوح سرداً بطيئاً، وقد يؤدي إلى إحباط المتفرجين، لكنه في فيلم الخبز الحافي لم يكن كذلك، بفعل تقنية الإضاءة التي ساهمت في تسريع إيقاع الزمن، إضافة إلى حيوية الحوار ودوره في دعم المحتوى البصري للمَشاهد وفي تصعيد الحدث ودفعه للأمام. ويبدو أن عملية المواءمة التي أنتجت فيلم (الخبز الحافي) كمعادل بصري لـ (الخبز الحافي) السيرة الذاتية لمحمد شكري، يبدو أن هذه المواءمة كانت عمليةً دقيقةً ومتناسبة وشبه متكاملة، بحيث أنها انطوت على تحقيق شرطيّ الاختزال أولاً، والترجمة ثانياً، وبنجاح معقول، مما مكن الفيلم من تقصي مكامن الجمال والدهشة في النص السير الذاتي وتقديم وجهة نظر إخراجية أقرب ما تكون إلى وجهة نظر محمد شكري.

وبفعل عملية المواءمة الناجحة هذه يبدو السرد البصري في الفيلم في حالة تماسك، تعكس البنية المتماسكة للنص السير الذاتي المصدر، وهي كما نعرف سيرة ذاتية متماسكة البنية، ويتميز السرد فيها بمشهدية وصفية عالية من جهة، وتركيز على الشخصيات من جهة ثانية، مع الإشارة إلى أن الكثير من عمليات الحذف والتلخيص كان لابد منها لتكون عملية المواءمة أقرب ما تكون إلى النجاح. وبفضل عملية الترجمة الناجحة يظهر زمن السرد في الفيلم داخلياً، يتوضح بحركة الشخصيات، ولا سيما عندما يبتعد الفيلم عن بؤرة الحدث ويتحول إلى السرد الوصفي للمكان ومعالم الشخصيات، بحيث يتباطأ زمنه حتى كأنه يتوقف. ورغم أن الحوار يبطئ السرد عادةً، فإنه في فيلم الخبز الحافي لم يكن مؤثراً بدرجة كبيرة على تدفق الزمن وسرعته، وذلك بفضل تقديم حوار متماسك عن طريق تقنية «رباط الحوار»، إضافة إلى تقديم المخرج طرقاً مرئية للحوار ساهمت عيون الممثلين بتقديم أهم مقترحاتها، مما قلّلَ استخدامَ الكلام وشكّلَ منظماً لإيقاعات المشهد.

ويدل واقع الحال أن المعادل البصري في السيرة الذاتية العربية جد قليل، إذ نكاد لا نعثر على محاولات تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة حتى الآن، رغم أن المعادل البصري لنصوص السرد العربي الروائي بلغت حداً معقولاً من ناحية الكم، قاد بالتالي إلى عدد لا بأس به على صعيد النوع والنضج الفني، ومن أمثلة المعادل البصري في السيرة الذاتية، نورد مثالين

بناء السرد في فيلم (الخبز الحافي) جاء وفق نسق السرد المتداخل، حيث تتكون بنية السرد من محاور متداخلة، زمانياً ومكانياً، ولعبت تقنيات الوقفات والارتدادات والقفزات، الدور الهام في بنيته، مع الاحتفاظ بروابط ذهنية وبصرية شكلت عوامل فنية دلالية أمّنت الوحدة العضوية للفيلم، وعززت آليات التوصيل بين الفيلم والمتلقي.

البنية المتداخلة للسرد في الفيلم جاءت حصيلة دمج مستويين، الدرامي والتسجيلي، حيث عمد المخرج رشيد بن حاج إلى بناء السرد في الفيلم من خلال دمجٍ سهلٍ وموظّفٍ بين وثائقيةِ الحدث التاريخي وبين انطباعات الشخصيات وردود أفعالها على هذه الأحداث، كما يتأسس هذا الدمج على تطور الشخصيات التي يقدمها الفيلم، وهذا التطور يأتي سلساً من خلال التوازي مع تطور الأحداث المؤثرة بعمق في مجريات حياة الشخصية الرئيسة (محمد شكري) أولاً وباقي الشخصيات ثانياً، وتطور إحساس ووعي وفهم هؤلاء الأبطال لعمق مأساتهم ومدى تركيبيتها وتعقيدها. هذا المستوى الدرامي يمكن أن نلحظه بوضوح بفضل بنيته القائمة على المتخيل السينمائي والصناعة البصرية للمعنى والوهم، وترميز المعنى والفكرة، على نحو ما يفعله المخرج في لقطة جميلة ومعبرة، عندما تُدين الكاميرا الفقرَ والحاجةَ والجوعَ بمشهدٍ آسرٍ ومؤثرٍ، حيث ينبطح (محمد) ويضع وجهه على الأرض ليلتهم الحليب المسكوب على الأرض والمختلط بشظايا الزجاج من الزجاجة التي انكسرت بعد أن وقعت من يد سائحة أجنبية. في حين يظهر المستوى التسجيلي بوضوحٍ وجلاءٍ من خلال اللقطات الوثائقية التي اعتمدها المخرج من الأرشيف كحامل دلالي يعبر عن الحياة المغربية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في الفترة التي كان يسيطر الاستعمار (الفرنسي والأسباني) على مقدرات الحياة في المغرب، إضافة إلى اللقطة التسجيلية المركزية والجوهرية التي يظهر فيها محمد شكري نفسه قبل وفاته بفترة وجيزة في زيارة إلى قبر أخيه عبد القادر (الطفل الذي يقتله الأب في نوبة غضب منفلتة)، وتنتهي اللقطة بذلك المشهد الذي يجمع محمد شكري في المقبرة بالطفل المشرد الذي يبحث عما يسد به رمقه بين القبور، ليبدو الفيلم مدوّراً في مشهده الأول ومشهده الأخير، في دلالة على أن شيئاً لم يتغير بين الأمس واليوم، فالفقر ما زال قادراً على أن يفعل فعله في المستقبل (الطفل الصغير) كما سبق له وفعل بالماضي (محمد شكري الطفل). وإذا كان البعد الدرامي في الفيلم السينمائي يهتم بتقديم المتعة البصرية الحكائية وذلك ببناء العقدة وتحبيك المقاطع الفيلمية على أساس العلاقات بين الأحداث التي تدور حول الشخصيات والمواقف تنشأ عن سلوكهم، والعواطف الفردية التي يشكل التأكيد عليها واستثمارها بصرياً أهمية بالغة في نسيج السرد في الفيلم، فإن الفيلم نجح على هذا الصعيد في تمثل كل هذه المعطيات التي تقدم متعة بصرية تنمو بنمو الأحداث، وتطور الشخصيات، ولاسيما تطور شخصية البطل الرئيسي/محمد شكري عبر مراحل نمو وعيه وعمره. هذا بالإضافة إلى أن البعد التسجيلي للفيلم بانغماسه الكبير في قلب الحياة البائسة والفقيرة للسواد الأعظم من الناس، ومعايشة الفيلم للواقع السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي، والإنساني، ومتابعته الراصدة والكاشفة والمضيئة لتفاصيل الحياة والناس، ساهم في حفاظ الفيلم على مضمون الرسالة التي عمل محمد في سيرته الذاتية (الخبز الحافي) على إيصالها والتأكيد عليها، وبذلك تمكن الفيلم

من تقديم معادل بصري للمضمون الفكري والوجداني للسرد في نص(الخبز الحافي) بما انطوى عليه الفيلم من رسالة لها خطورتها ودورها وأهميتها في تكوين الوعي المجتمعي، وتوجيه انتباهه نحو ظواهر مؤثرة في بنائه أو تقويضه. كل هذا لا يمنع من الإشارة إلى مأخذ سلبي على الفيلم، وهو دبلجة حوار بعض الشخصيات، ولاسيما شخصية (سلافة) بائعة الهوى، التي جسدت دورها بنجاح الممثلة الايطالية (مارزيا تيديسكي)، هذه الدبلجة خلقت شيئاً من البرودة في الحوارات التي تستعمل فيها هذه التقنية، والتي نعتقد أنها أضرت بعفوية انسياب السرد في الفيلم وخلقت فجوات نفسية بينه وبين المشاهد.

ختاماً، أردنا أن نؤكد أن المعادل البصري في السرد السير الذاتي لم يؤكد حضورَهُ الفعّالَ في المشهد البصري حتى الآن، شأنه شأن نص السيرة الذاتية الواضح والميثاقي، وإن كنا قد تجاوزنا مسألة انتظار نص سيرة ذاتية ينطبق على ما نتخيله من شروط وحدود ومتطلبات وممنوعات، فإننا سنظل بانتظار المزيد من تجارب ومحاولات تحقيق المعادلات البصرية لنصوص السيرة الذاتية أولاً، ونصوص السرد العربي بكافة أجناسه ثانياً، نظراً لفقر مكتبتنا البصرية بمثل هذه النصوص البصرية التي تجعل المتخيل السردي مرئياً ممتعاً ومفيداً بآن.

هوامش:

(١) – كريستيان ميتز ـ ما بعد المماثلة/ الصورة ـ ترجمة وائل محجوب ـ مجلة النداء الفني ـ بيروت ـ العدد ١٤ ـ نيسان ٢٠٠٤م.

(٢)– زكريا إبراهيم ـ مشكلة الفن ـ مكتبة مصر ـ القاهرة (د.ت) ـ ص ٢٧.

(٣)– عزت عمر – من ورقة عمل مقدمة إلى ورشة الإبداع الثامنة بعنوان: السرد وبناء السياق الثقافي ـ الشارقة ـ نيسان عام ٢٠٠٥م.

(٤)– عبد اللطيف محفوظ – عن بعض آليات تحويل النص الروائي إلى شريط سينمائي – موقع الفيل السينمائي على شبكة الانترنت.

(٥)– المصدر السابق.

(٦)– المصدر السابق.

(٧)– المصدر السابق.

(٨)– محمد شكري – الخبز الحافي – دار الساقي، بيروت ١٩٩٩.

دولة الإمارات العربية المتحدة - حكومة الشارقة
دائرة الثقافة والإعلام - إدارة الفنون - المركز العربي للفنون
جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي
مارس 2011 - ديسمبر 2011
الدورة الرابعة

ص.ب : ٥١١٩ – الشارقة – دولة الإمارات العربية المتحدة | e-mail : farah@sdci.gov.ae

العودة إلى القصص على لسان الحيوان

في (ذئاب وأسود وقمر واحد)

منى الشيمي

يتكئ شريف الغريني في روايته (ذئاب وأسود وقمر واحد) على استخلاص الحكمة من عالم الحيوان، لم يلجأ إلى قصة عادية تدور أحداثها بين بني البشر، ويمرر من خلالها رؤيته عن الواقع، وآماله عن المستقبل القريب أو البعيد، وكونه اختار عالم الحيوان لتحقيق فكرته، فلقد حمّل نفسه عبئاً إضافياً، وهو دراسة هذا العالم الخافي علينا؛ بعاداته وتقاليده وقوانينه الخاصة، ليرسم لنا لوحة تكاد تكون مقنعة فنياً. وأصبحت للرواية متعتان؛ متعة قراءة الرواية كعمل فني يرص فيه الكاتب جملة واحدة تلو الأخرى لإخراج الرؤية الكاملة في ما أراد أن يقوله، ومتعة الاستمتاع بأحداث عالم مغاير عن عالم البشر، سواء كانت المعلومات حقيقية مؤكدة، أو من خلال الكتاب البحت.

ليس جديداً أن يلجأ الكاتب إلى عالم الحيوان لإبراز الفكرة، وبسط سماط الحكاية، بل هذه الأنماط من القصص ضاربة الجذور في القدم، بقصد التهذيب الخلقي، أو النقد السياسي، ونقد الكهنوت. وقد تكون غاية الكاتب تقويم الحاكم والمحكوم معاً، وإصلاح الفرد والجماعة. وعلى كل حال، فقصص الحيوان توفر للكاتب قدرة تعبيرية إضافية، وهي شكل فني متعدد الأبعاد، يتيح للمتلقي فرصة رحبة للتأويل حسب ثقافته، وقدرته على التلقي.

ولم يكتف الكُتاب بقصص الحيوان، وإنما مزجوا السرد بالتناول العلمي لخصائص الحيوان، مضافاً إليه خيال الكاتب، فخرجت الأعمال مبهرة، وأقرب إلى الأمثلة والحِكَم، ربما لجأ الكُتّاب إلى هذه الطريقة لأن الصفات الحادة أوضح عند الحيوان، فمثلاً، يشتهر الكلب بالوفاء، على الرغم من وجود صفات أخرى كثيرة يتميز بها كالشراسة والخوف. وثمة صفات أخرى يتمتع بها الأسد غير الزعامة والجرأة، اللتين اعتدنا أن نلصقهما به فقط.

والكاتب يعي تماماً ما لعالم الحيوان من أهمية، «فالغراب علم الإنسان كيف يدفن جثة أخيه، والهدهد جادل بعلمه النبي سليمان، فقال له: ﴿أحطت بما لم تحط به﴾، وإذا نظرنا متأملين في أحوال النمل والنحل، أو في هجرة الطيور، لعلمنا حقاً أنهم أمم أمثالنا، وشركاء لنا في هذا الكون الفسيح»(١).

ومن هذا المقطع نعرف أن الكاتب لم يبنِ عالماً غير مقنع، وأحداثاً مستحيلة الوقوع، بل كان على قناعة بأن أحداث الرواية قد تحدث فعلاً، وقد يكون الغرور البشري سبباً في اعتقادنا بأن الحكمة قاصرة على بني البشر، وقد توفر علينا الحكم المستخلصة من عالم الحيوان والطير الوقوع في الخطأ نفسه، بل تجاوزه، والبداية من حيث انتهى الآخر، لكن الإنسان لا يستفيد من تجارب بني جنسه السابقة، ولن يستفيد من تجارب الحيوان بالطبع، لذا، لكي ننصف الرواية، يجب أن لا نتعامل معها إلا على اعتبار كونها عملاً فنياً فقط، قد يُستفاد منه، وقد يُستمتع به فقط.

تنقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام؛ قسم خاص بعالم الذئاب، وقسم يخص عالم الأسود، والقسم الأخير للقمر الذي ينضوي تحت لوائه الجميع في الغابة، وفكرة الرواية ـ على الرغم من بساطتها ـ في منتهى الأهمية، وهي أن الكائن تتغير طبيعته إذا تخلى عن أهم صفاته، وفي الرواية نجد أن الذئب الأسود ملّ من البحث عن فرائس، وحسد الكلاب في قصر قريب على حياة الدعة، وساعده مسخ يقيم في كهف قريب في الغابة بالسحر على التحول من ذئب حر حكيم إلى كلب يؤثر الحياة بين الأسوار، عاش الذئب فترة من الوقت هكذا، لكنه حنّ سريعاً إلى حريته في الغابة، ورأى بعين المحروم ما كان فيه من نعيم.

لم يكن المسخ سوى رجل ثري وقع ضحية صديقه اللئيم، علّمه السحر أولاً، ثم خدعه وحوله بالسحر إلى ثور في البداية، واستولى على ممتلكاته وزوجته، لكنه استطاع التسلل بعد حين إلى القصر، وتوصل إلى كتاب التعاويذ، ليستعيد هيئته الحقيقية، وبينما هو يقرأ التعاويذ، اكتشف الخدم وجوده، فهاجموه، فتوقف عن تلاوة بقية التعويذة التي ستعيده إنساناً، لكنه لم يظل ثوراً، بل تحول بفعل ما قرأه من التعويذة إلى كائن برأس إنسان وجسم ثور.

عندما عاد الذئب الأسود إلى المسخ ليعيده كما كان، اشترط عليه أن يأتي من القصر بكتاب

التعاويذ، كي يستطيعا معاً إنهاء السحر والعودة إلى حقيقتهما.

استطاع الذئب الأسود التسلل إلى القرار المكين، واستولى على الكتاب السحري، ولكن الساحر رآه أثناء عودته إلى القصر، وأمطره بوابل من الطلقات النارية أصابته، وعند وصوله إلى كهف المسخ، كان الموت يحوم حوله، انشغل الثري قليلاً في قراءة التعويذة، التي أعادته إلى بشريته، وبعد أن انتهى من نفسه، نظر إلى الذئب، فإذا به غارقاً في دمه، يوشك أن يفارق الحياة، فاقترب منه، وهو يحاول أن ينقذه، ثم قال:

لا تمت الآن أيها الذئب، لقد حان دورك.

فرد عليه بصوت متقطع منهك:

كم أنا تعس! فعندما بحثت عن الراحة والطعام فقدت حريتي، وها أنا ذا أفقد حياتي وأنا أحاول استعادتها.

نظر إليه المسخ ـ الذي لم يعد كذلك ـ متأثراً، ثم قال:

آه لو تدري قيمة أن تموت في سبيل حريتك!

إن مثلك ليس بحاجة إلى تعاويذ، إن إرادتك وإيمانك أعاداك وأعادا إليك ذاتك(٢).

لقد كان موت الذئب هنا قبل استخدام التعاويذ أمراً دالاً، وحتمياً، وإلا فقد العمل قيمته، فالحرية لا تعود بالسحر ولا بالشعوذة، وإنما يلزم لاستعادتها العمل والجهد، وهو ما قام به الذئب الأسود، واستعاد بهما حريته، ومات ذئباً كاملاً، لا غبار على حريته الكاملة.

***

وفي الوقت الذي يتخلى فيه الذئب الأسود عن حريته، نجد أخاه الذئب الأبيض يسلك الطريق



المغاير؛ حرص على حريته وحرية من حوله، الأمر الذي جعله يقدم على مقابلة ملك الذئاب، ليخبره بالصعوبات التي يواجهها الذئاب في الغابة، وظلم بطانة الملك لهم، لكن الملك قابله بعجرفة، وطلب منه أن يكون ضمن الحاشية، الأمر الذي رفضه الذئب الأبيض، فحرمه الملك من الانضمام للمجموعة، وحرّم عليه الاشتراك في الصيد، أصبح طريداً في الغابة لأنه رفض اصطحاب الملك في رحلاته، لكنه لم ييأس، وقال لأخيه في مقطع من الرواية: لا تنس أنني حر، والأحرار عليهم أن يغيروا واقعهم إلى واقع يرضونه(٣).

استطاع الذئب الأبيض بهذا المنهج أن يصنع قدره، أن يصل إلى مكانه في عقول وأذهان الآخرين، وتقرب منه الجميع، حتى وصل إلى مكانة مستشار الملك (الذئب الأحمر).

استخدام شريف الغريني الديالكتك(٤) بدءًا من اللون، فهذا هو الذئب الأسود، واختياراته خاطئة، ونتائجها سيئة بالضرورة، أما الذئب الأبيض فخياراته صائبة، وبالتالي نتائجها حسنة، يحيلنا إلى قصص ألف ليلة وليلة، وكتاب كليلة ودمنة، ولا أعرف إن كان عليّ أن أدين الكاتب في هذا، أم ألتمس له العذر!، فمعطيات ونتائج العالم الذي نحياه باتت متباينة ومعكوسة، والإنسان يكيّف نفسه على ما يستشعره، ويخلق قناعات تليق بالمقام الذي وجد فيه، بعيداً عما يقال من رسوخ بعض القيم وعدم تبدلها، ليس بالضرورة أن تكون النتائج فيه سيئة، حتى إذا كانت المعطيات سيئة، لكنه اختيار الغريني في النهاية.

***

أما بالنسبة إلى الأسود، فتدور الحكاية في الحمى السندسي، يحكيها هنا الذئب الأسود لملك الذئاب، بعد مقتل الذئب الأبيض، ليستخلص منها عبرة رآها الأول، ويحاول بها تشكيل وعي الثاني، وهي كالتالي: يتولى أمر الغابة أسد يرغب في الإتيان بفعل جديد لم يقدم عليه أسد من قبل، فاختار أن يهادن الضباع، وهو اختيار وإن دل فيدل على شخصية هزيلة، لا تملك مقومات الزعامة، ولنلحظ الإسقاط هنا بوضوح، فالربان، الذي يلزم الشاطئ مخافة قراصنة أعالي البحار، لن يسلم من الصخور الناتئة التي قد تحطم سفينته، والرئيس الذي يضع رأسه في الرمال، لن يسلم من أعشاش النمل. عقد الأسد مع الضباع صفقة: أن يتقاسم الجمعان وقت الصيد، لكن الضباع تمادت في الحصول على امتيازات، وهو أمر طبيعي، فانتقاص مساحة من زعامة الأسود لا يعني سوى زيادة مساحة تجبُّر الضباع، فطلبت الضباع أن تقوم الأسود عنها بالصيد نظير عدم قيام الضباع بالهجوم على أشبال الأسود، وكانت هذه بداية التداعي لقوانين الطبيعة في الغابة.

استطاع الحوار في الرواية أن يكون مطية جيدة لأفكار الكاتب، فمثلاً نجد حواراً بين ملك الذئاب والذئب الأبيض:

يا عزيزي، واهم كل من يظن أن الشعب سيرضى عنه، حتى وإن أحسن.

قال الذئب الأبيض:

هذا ما اعتاد قوله الطغاة من الملوك عندما يشعر أحدهم بوخز الضمير.

قال الملك متهكماً:

ومع ذلك، لا يستطيع الملك في كل يوم أن يذهب إلى كل فرد في رعيته يشرح له أحوال السلطان وتصريفات أمور الدولة، ثم يتلو عليه قسم الرعاية، ثم ينتقل إلى توضيح قراراته وتصرفاته اليومية(٥).

ثم يصل الأمر في الغابة إلى أن تتفق الحيوانات الضارية على تحريم الصيد والاعتماد على الأضاحي التي تقدمها الحيوانات لحقن الدماء، أو الاعتماد على الحيوانات النافقة.. تعيش الحيوانات جميعها في سلام في البداية، ثم يحدث التغيير في طبيعة الحيوانات/ المكان، يحدث خلل في تصرفات الحيوانات المفترسة من ناحية؛ فتستسلم للسكينة والدعة، وتتغير طبيعة الحيوانات آكلة العشب؛ فتتحول إلى الصيد والتعارك.

***

كان لا بد من الخديعة الحميدة ليعود الوضع في الغابة إلى طبيعته، وهذا ما يفسره الجزء الخاص بالقمر في النهاية، القمر الذي اعتقد الطرفان أنه منقذ في وقت الخطر، وملهم الصواب دوماً، ما عليهم سوى الصعود إلى ربوة عالية، مطلة على النهر، ثم يقلب طالب المشورة نظره بين القمر وصورته في الماء، يطيل النظر ويمعن الفكر، فيلهمه القمر الصواب، هكذا اعتقدوا جميعاً في القمر؛ اتجه إليه الذئب الأبيض ليستشيره، فأشار عليه بالتحول إلى كلب ذليل، ولم يكن الرأي سوى مرآة لما يدور داخل الذئب، ولما يريد فعله، واستنجدت به الأسود في قراراتها غير الصائبة، فأشار القمر عليهم من فوق التلال ومن وراء الغيوم بما يرغبون. لذلك كان لا بد من توظيف القمر نفسه في حيلة تنطلي على الجميع، ليعيدهم الذئب الحكيم إلى طريق الرشاد.

أدرك الذئب الأبيض خدعة القمر منذ البداية، قال مخاطباً نفسه:

ما أتعس الشعوب التي يحكمها الوهم! ما أشقانا بملوك يستشيرون أنفسهم ثم يدّعون على القمر الأكاذيب!

ثم أكمل مخاطباً القمر:

ما أنت إلا مخادع، ما أنت إلا وهم أبيض!.

اتجه الذئب الأبيض إلى ملك الغابة، مدركاً أن القمر الذي انخدعوا به في السابق وسيلته لإصلاح ما آلت إليه الغابة من تدهور، وقال له:

لقد أرسلني القمر إليك، لقد أمرني القمر أن أطلب منك أن تصدر قراراً بعودة الصيد(٦).

ذهب الأسد لاستطلاع رأي القمر، اعتلى الربوة ليسمع القمر، فانتهز أعوان الذئب (من الحيوانات العشبية المتضررة من الوضع الجديد) الفرصة، وقالوا بصوت مغاير حسبما اتفقوا مع الذئب:

أيها الملك، أعد الصيد إلى الغابة(٧).

وفي لحظة صدق، صرح الأسد للذئب الأبيض بأن إلغاء الصيد لم يكن إلا لصالح استقرار السباع. هكذا انتهى الأمر بعودة الصيد، عادت الغابة إلى قانونها؛ قانون الصيد، عاد كل حيوان إلى خصائصه التي هي جوهره، فعادت للمكان خصائصه بالتدريج، بعد أن فهموا أن الواقع الذي نراه سيئاً، ربما يكون أفضل من وهم قد نراه جميلاً.

إذا كان ابن المقفع هو إمام هذا الفن، بترجمته من الفارسية لكتاب (كليلة ودمنة)، واستعانة ابن خلدون في معرض حديثه عن «أسباب سقوط الدول وخراب العمران»، بقصة رمزية من عالم الحيوان، واستعانة أدباء حضارات بلاد الرافدين والمصريين القدماء بالحيوانات كأبطال للقصص، وانتقال هذه القصص إلى بلاد اليونان والرومان ومنها إلى أوروبا، نجد أيضاً (جان دي لافونتين) يستخدم التقنية نفسها في الأدب الفرنسي، و(جورج أرويل) في «مزرعة الحيوانات» لمهاجمة النظام الشيوعي. هذا النوع من القصص سيظل مستمراً، وقد رأى بعض الباحثين أن هذا الفن يزدهر في عصور القهر والاستبداد، يستعين فيه الكُتاب بالرمزية التي توفرها لهم الحيوانات، محركين أحداثهم من خلف أستار وحُجب، وربما اختاروا أزمنة سابقة أو تالية بديلاً عن الحيوانات، كي لا يقعوا في شرك المساءلة، لكن تظل لهذه القصص مميزات أخرى غير الرمزية والنقد، وهي التسلية والإمتاع، والموعظة الأخلاقية الاجتماعية.

هوامش:

(١) الرواية، ص١.

(٢) الرواية، ص٦٠.

(٣) الرواية، ص٣٩.

(٤) التقسيم المنطقي الذي يوصل المرء عبر المقاربة إلى اكتشاف المعاني الأساسية المجردة (أو المُثل).

(٥) الرواية، ص١٤٠.

(٦) الرواية، ص١٥٥.

(٧) الرواية، ص١٥٥.

أجساد وقُبّرة

قصص قصيرة تغرف من تناقضات الواقع

صبيحة شبر

ضمن سلسلة الإصدارات التي تولي اهتماماً كبيراً بفن القصة القصيرة والقصيرة جداً، في بلاد المغرب،صدرت مجموعة قصصية تتضمن النوعين من هذا الفن الجميل المثير للإعجاب والاندهاش معا، إحداهما مجموعة القاص الشاب (رشيد البوشاري) الصادرة عن «الديوان للطباعة والنشر والتوزيع»، والتي تحمل عنوانا يثير التأمل ويحمل الكثير من الدلالات (أجساد وقبرة).

المجموعة القصصية في اثنتين وخمسين صفحة من الحجم المتوسط، تحتوي على ثماني عشرة قصة، سبع منها قصص قصيرة، والباقيات - وهن إحدى عشرة قصة - من القصص القصيرة جداً، لأن طولها يقل عن صفحة واحدة، كما يذكر نقاد فن القص، في محاولتهم التفريق بين النوعين من جنس الحكي.

يطل الإهداء من صفحة البداية، ويليه تقديم جميل لقصص المجموعة كتبه القاص والروائي المغربي (جمال بوطيب).

نالت المجموعة حظها من العناية والدراسة، من قبل ورشات الإبداع التي يقوم بها القاصون، لتشجيع كتابات المبدعين الشباب، ودراسة ما تقدمه الأقلام الموهوبة من قصص، تستحق العناية والاهتمام، سيما إن كانت محاولة جادة، للتعبير عن ألم الواقع المعيش، وتحليل السلبيات المحبطة وتقديمها للقراء بصورة فنية، تشجع فيهم الإقبال على محاربتها، والعمل من أجل تغيير الواقع، فالكلمة موقف، والقدرة على انتقاء المفردة، و المهارة في تكوين الجمل الموحية، والصياغة الفنية، تكسب العمل قدرة على رؤية ما يحيط بالحياة من خيوط متينة، وتدفعنا إلى مضاعفة الجهود من أجل التخفيف من المعاناة، تتراءى لنا القصص بأسلوبها المسرحي الممتع، وكأننا نشهد مناظر حقيقية على خشبة المسرح، من حياتنا، يتجاور فيها الفرح والألم، بشكل غريب، استطاع الكاتب أن يجسد المشاهد القصصية بما أوتي من قدرة مسرحية..

في قصة (البحث عن فكرة) يحاول البطل أن يجد فكرة، يمكن له أن يجسدها في قصة، يشترك فيها في إحدى المسابقات، لينال الجائزة، ويمعن التفكير في ما عساه يكتب، تظل الورقة بيضاء، مدة طويلة من الزمن، ووقائع الحياة تمور من حوله، بشكل يدعو إلى الاغتراف منه؛ فقر مدقع، وموت يصاحب الحياة، وتسول وجوع وكفاح خائب، من أجل تحسين ظروف الحياة، يتوصل بطل القصة أخيراً، أن كتابة قصة جديدة، بفكرة لم يسبقه فيها أحد، في متناول يده، إن هو أمعن النظر، في أحداث تمر أمامه سريعاً، وتحب من يقتنص الاستفادة منها، بالقبض عليها.

(تذكرت صورة الجسد النحيل، جسد السي إبراهيم، وهو ينهار أمام عيني، مستسلماً لأزمة قلبية حادة، تجرعها في كوب الحياة المر، وصورة الشحاذة وهي تلد، وكأنها رفضت أن ينقص من حينا شخص، فأبت إلا أن تعوضه بإنسان، لا مستقبل ينتظره، سوى التيه في دروب الحياة الموصدة، أو كما قال والده «العربي»: «جاب الله اللي يعاونا في السعاية»، توهج ذهني، واستعجلت إلى مكتبي، لأكتب قصة ألم دفين، عنونتها: (التأرجح على حبل الحياة والموت)..

ما الذي يجعل الإنسان - والمرهف الشعور على وجه الخصوص - يتجرع الغصات، ولا يعثر على الماء الزلال؟ هل لطيبته المفرطة؟ أم لعدم إدراكه لطبيعة الحياة، التي تحمل صفات الانقضاض على الفريسة الضعيفة، وتجريدها من عوامل الرغبة في الحرص على البقاء؟

يتجاور الموت مع الحياة في قصص (البوشاري)، وتتعايش المتناقضات وتتآلف السلبيات (صاح أحد المارة بحزن: سبحانك يا الله تحيي وتميت!) في قصة (ويبقى الدم أحمر)، يشتد اليأس ببطل القصة، من انحدار الفشل، وخيبة المحاولات، لوضع حد لنزيف الآلام، فيقرر وضع حد لحياته البائسة، بالانتحار، يختار مكاناً عالياً ليهوي بنفسه، وليقارن بين

علياء من يمتلك الوسائل لحياة جميلة، وأسافل من عاش على الهامش، محروماً من كل شيء (فتح ذراعيه لمعانقة الرياح، عناقاً أخيراً، تحسراً على سنين الحضيض. لم يكن هواءً ما استنشقناه بأمس الألم، ولم يبق من العمر متسع لنستنشق أكثر)..

يتردد البطل بين رغبته في إنهاء حياة مترعة بالألم، وبين حبه أن يتذوق معيشة من كان في العالم العلوي، ولكن لم التردد؟ وبطل القصة غير قادر على إنهاض بعض الاهتمام بموته المستمر، ومعاناته الباردة، فالتجاهل مصيره. من يمكن أن يهتم بشخص قد قرر أخيراً أن يهدر دمه بيده، ويترك صغارا بأفواه جائعة، تخلى عنهم من يعيلهم، في وقت يحتاجونه، ومضى رقما من الأرقام المبهمة، العاجزة عن فعل شيء؟

ولعل السؤل ينطلق من القارئ، بعد أن ينتهي من قراءة هذه القصة: هل كان الانتحار جسدياً؟ أم كان مجازيا؟ وهو موت الأحلام، والفشل المتواصل، في إيجاد أسباب مقنعة للعيش. وهل أراد الكاتب أن يعبر عن يأس كبير، من تغيير طبيعة الحياة، في ميلها إلى جانب من يتصف بالاقتحام وعدم التردد؟ أم إن القاص أحب أن يعبر عن شعور مهيمن على الكثير من المهمشين، الذين ينتقلون من فشل إلى آخر اشد مرارة، ويجدون غيرهم يحصد النجاح بلا عناء، في وقت تفترسهم المرارة، لأن جهودهم الكبيرة لم تثمر، ولم يتح لها أن تؤتي أكلها، ببعض ثمرات العرق المسفوح..

ما الذي يجعل الإنسان ـ والمرهف الشعور على وجه الخصوص ـ يتجرع الغصات، ولا يعثر على الماء الزلال؟ هل لطيبته المفرطة؟، أم لعدم إدراكه لطبيعة الحياة، التي تحمل صفات الانقضاض على الفريسة الضعيفة، وتجريدها من عوامل الرغبة في الحرص على البقاء؟

في القصة القصيرة الثالثة، وعنوانها (شرفة الانتظار)، تتراءى لنا أحلام العاجزين، في تحقيق بعض الطموحات؛ إنسان مقعد، يحب فتاة جميلة، يروم الاقتران بها، ككل قصص الحب في مجتمعنا، ولأنه مقعد وفقير، ترتبط فتاته بمن يستطيع، ان يحقق لها ما تصبو له الفتيات، من حياة آمنة وعيش رغيد، يحلم العاجز المقعد، أن يتمكن من التعبير عن حالته، بكلمات جميلة ونص فني، قد يجد فيه تعويضاً عن فقدانه الحب وحياة الصحة والشباب، فالعجز يقعده، والفقر يربطه، وجلوسه الطويل في الشرفة، منتظراً أن يطل عليه «شيطان الكتابة» فينقذه مما يعانيه من بؤس وجفاف، لكن محاولاته البائسة، سرعان ما يجهضها الفشل، فتتكوم كرات من الورق في سلة المهملات، وتتعب العمة في حمل قناني القهوة، ابتغاء التخفيف من معاناة الشاب المقعد.

ما الذي يحمل إلى المرء بذور الإبداع؟ هل هو إدمان المعاناة، والفشل في وضع حد لها؟ هل هو المرض؟ أم فقدان الحب؟ هل السبب يكمن في الفقر أبي المصائب كلها؟، أم إن المعاناة تنقلب إلى ضدها، ككل أمر إن زاد عن الحد..

لماذا ينجح بطل القصة في التعبير عن أحزانه الكبيرة، حين تبدأ قصته مع الحب في التعريج إلى نهايتها؟

(انطلق قلمه يطوي سطور الورقة، وضاع الوقت في الكتابة وتمزيق الأوراق..... وفي الجهة الأخرى، كان الجواهري يحشد ثروته لإغراء أسرة المحبوبة. من خارج بيت سعيدة، تعالت زغاريد النساء، وقرعت طبول الفرح، إيذانا بإحياء عرس الجواهري وسعيدة، وسجن وحيد في دخيلة عاشق في صدريته رقم ٤٨ رفقة ياسر، ليتوغل في رطوبة صمت أبدي، مقعداً لا يقوى على شيء، سوى الانتظار، وشرب فناجين العمة المتذمرة، ليعيش اليوم بأسى، منتظرا الأمل رفقة صديقته الجديدة، وهي تغني من شرفة الانتظار :

«قديش كان في ناس عالمفرق تنطر ناس
وتشتي الدني، ويحملوا شمسية
وأنا في الصحو ما حدى نطرني)

في (موت الكتابة) تنعدم عناصر القص، ويغدو النص تسجيلاً لحرب طويلة بين اليأس والفراغ، المستمدين من الواقع، وبين محاولات تبذل للتخلص من براثن واقع مظلم، شديد البؤس: (استندت إلى حافة السرير، للنهوض من فراش احتضاري المؤجل، اتجهت نحو نافذة الغرفة، المغلقة طوال سنوات الخصام بيني وبينها، ترددت قليلاً في فتحها، ولكنني بدافع قوي استسلمت لرغبة الصلح، تطلعت بلهفة إلى الطرقات المذهبة، التي رسمتها الشمس في لوحة السماء الزرقاء، بعد أن زالت كل الغيوم عن سمائي، استدرت بشكل آلي، لا يخلو من الأسى، إلى ذلك الركن البعيد في الغرفة، حيث كان يقبع آخر ما يربطني بها، أتذكر أنني لم أبارحه يوماً، إلا في ذلك اليوم المظلم، عندما كتبت كلمات موتي، عندما وضعت النهاية لقصة احتضاري، أجل لقد كنت أحتضر، وكانت هي إلى جانبي، لكم كانت جميلة، وكانت ابتسامتها الحزينة وصوتها الطفولي، يجعلانني أؤجل موتي قليلاً، للغوص في أعماق عينيها البريئتين، وهما ترويان بالدموع ورود نعشي)

لماذا هذا الإصرار الكبير، على وضع حد لحياة بشعة؟ تنكل بإنساننا المعاصر، وتسلب منه الحق في محاولة التغيير؟ هل فقدنا القدرة على الابتسام، ومواصلة الحياة بتجرع مرارتها غير القابلة للاحتمال؟ وماذا دهانا كي نطلب الموت؟ وهل نحن أحياء حقا؟، في وقت يتفاقم فيه الألم، وتشتد الخسارات، ويغدو الإنسان

مجابها عداوة مخلوقات غير مرئية، أشدهم فتكا هي نفسه؟

هل تعبر القصص عن موقف متشائم، من حياة تعسة لا خير فيها؟، وهل يمكن أن يواصل المرء الكذب على نفسه بأن حياتنا يمكن تبديلها إلى أفضل وأكثر مدعاة للاعتزاز؟ وهل هذا الموقف سلبي فردي؟ أم إنه يمثل الغالبية من الجماهير العربية التي تفقد يومياً، كل ما أحرزته في نضالاتها الطويلة، في العقود الماضية من حقوق؟ ما الذي جعل الإنسان بمثل هذه الهشاشة، وهو يصارع أعداء، لا قبل له بمواجهتهم، وفي كل الميادين؟

في قصة (أجساد وقُبّرة)، يستخدم الكاتب (القبرة) ليرمز الى الوفاء، باعتباره قيمة مفقودة، انعدمت من مجتمعاتنا، وبقي الحيوان الضعيف متصفا بها

والقصة هذه، كقصص المجموعة كلها، تعبر عن هموم ضحايا الفقر المدقع، و انهيار الأحلام في واقع بائس، الجميع فيه يجري خلف سراب، تتبدد القدرة، وتستبد حالات اليأس والقنوط من إمكانية للتغيير..

(داخل عباءة الليل، في قعر أجسادنا ننزوي، برد قارس، يتسلل عبر شقوق الزمن، يترصد شعلة أعيننا المتوقدة فزعا)، الكل ناقم على هذا الجو، ترتفع الأصوات، ولا تشبع حاجة، يتواصل نقر القبرة، عبر الزجاج، طالبة للدفء، فيعجز البشر في هذا الجو المثير للغضب، عن تلبية حاجة القبرة، فكيف يمكن أن يلبي المحروم من الدفء، طلب القبرة الملتاعة، وفاقد الشيء لا يعطيه؟ والأجساد تتلاحم، ليس رغبه في الصداقة، لأن المشاعر الدافئة تنعدم في مثل تلك الأجواء، ويضحي كل امرئ عدوا (تستفزه فكرة الرفس) ويبدد الجميع الصمت المهيمن وصوت البرد العالي، المتسلل إليهم عبر شقوق الحياة ذاتها، بحوار ساخن، يتساءلون فيه عن الحب، الحياة، المرأة، الخيانة، الحلم الذي ضل طريق العودة، لقلوب أفسدها طول الحرمان


رشيد البوشاري

في ومضات المجموعة (شظايا) ـ وهي قصص قصيرة جداً ـ نجد التكثيف واللغة الشعرية، والقدرة على التأثير في المتلقي، وجعل النهايات مفتوحة، لمشاركة القارئ.

تبكي (القُبّرة) عجز الإنسان وخيباته المتواصلة، واحتضاره كل لحظة، واستمرار موته، وحين تعجز القبرة عن تحقيق الدفء المفقود، تتوقف عن نقرها، ويختفي أبطال القصة في بياض النهار، يتيهون وسط الزحام، يغادرون الخواء، لئلا تسيطر عليهم فكرة العجز، عن إغاثة القبرة، فكل مخلوق وحيد، يواجه قشعريرة الحياة، مفرداً عاجزاً..

في ومضات المجموعة (شظايا) ـ وهي قصص قصيرة جداً ـ نجد التكثيف واللغة الشعرية، والقدرة على التأثير في المتلقي، وجعل النهايات مفتوحة، لمشاركة القارئ، ففي قصة (سعادة مؤقتة) نجح الكاتب في اختيار العنوان، الذي يدل على ذكاء ودقة، فالذين يستعينون بالعرافة، لتساعدهم على متاعب الحياة، قد يحصدون فرحا وقتيا، لا يلبث أن يزول:

(وجدت نفسي أزاحم في طابور لأعرض ألمي على عرافة..
كلهم كانوا هناك. من يدخل، يخرج مبتسماً
أجهضت فكرة البوح
غادرت الصف، محتفظاً بألمي.
أدركت أن سعادة العالم توزعها عرافة.

القصص القصيرة وجدتها أكثر مهارة من القصص القصيرة جداً، لأن الكثافة الواجبة والمفارقة والإدهاش، تخلو منها بعض القصص القصيرة جدا، فتفقد فنيتها وجمالها، ففي قصة (ليس في السراب ماء) يتطرق الكاتب إلى فكرة مستهلكة من كثرة التطرق إليها:
(بسذاجة من يعشق الآن، سألها:
– أفي القلب متسع لي؟

بوقاحة من يخون دائماً، صفعته بالجواب:
– بالطبع، شريطة أن تدفع ثمن التذكر، فكل المقاعد قد تحجز بخيبة من يدعي الكرامة.
قال: أكرهك

بلا مبالاة من فقد الإحساس، بصقت نتانة دخيلتها في وجهه:

– اترك مقعدك إذن لمن معه ثمن التذكرة.

غادر جسدها مكتشفا أنه إذا أحب يوما لن يحب......

كان يمكن للقصة أن تكون أجمل لو خلت من التفسيرات الكثيرة، التي أحدثها الكاتب، فهذه التفسيرات أخلت بشرط أساسي من شروط القصة القصيرة جداً.

تلومني الريح.. وتعاقبني حدوسي..

غالية خوجة

(١)

الموسيقى الخائنة..
كادت الريح تخرج من الكلمة..
لكنّ رمال المعنى حجبت المشهد!
وخلفي،
كنتُ أطير،
وتطير إليّ الجهات واللحظات..
تخيلته ينتظرني في اللغة الأولى للطبيعة..
خانتني اللغة،
ولم يخنّي ظني!
زرعتُ إشارة استفهام في الضباب،
فشعشع الاحتمال،
واختفت ملامح الكون..
كأنني رأيتها..
أخبرتني الغوامض أنها أمي..
لماذا هي العاصفة الموقدة؟
لماذا أنا النار المغنية؟
ولماذا هو الريح؟
وتاهت الأوقات في خطوة الغابة..
لا الليل ينطفئ..
لا الإيقاع ينجلي..
وتراحلتُ..
تلومني الريح على الموسيقى..
تلومني الموسيقى على مخيلتي..

تلومني المخيلة لأنني أباغت مخيلتها..
يا الله..،
هيئ للغتي ما لا تعرفه لغتها،
وأحرقني أكثر بما لن يألفه الشعر..
لعل اللهب يظاهر الشمس..
لعل الشمس تذوب كما السؤال في الريح..
لعل الريح تتنزه مع روحي،
ليس بين الموسيقى والخيال،
ليس في العدم فقط...
وكما تهوي النقطة في القصيدة،
زاغت أحوال اللا موجود،
وغابت في البؤرة..
كم على الوقت أن يعلو كي يحترق مع
المعاني؟
للرؤيا،
تركت ظلي..
فحبا الكون خلفي..
حبوتُ خلفي..
ومجرةً، لغةً،
تشكلتُ في الذي لا يتشكل..
هل مضينا؟
قل أيها العماء: من أية غيبوبة يبدأ غيبي
ولا ينتهي؟

(٢)

سبحانه يرى ما يرى..
زعفرانٌ مشكولٌ على الريح..
وسماواتٌ غائبة..
أعطيتُ القلعةَ أرواحي،
ودفنتُني في المعنى..
نبضات الحجارة تموج..
يغرق المكان..
وجوه الغرباء منغّمةٌ بالدهشة،
والخريف..،
محيطاتُ الذاكرة..
ثمة ضجيجٌ يغزو اللوحة..
وصمتٌ يغزو التحولات..
للبرق،
أن يحصي شموسي..
وللقصيدة،
أن تبصر ما لا يبصرهُ الكون...
وحدي بين اللغات أتأرجح...
ووحدها اللغات،
تذوب في أحوالي لتولد من جديد..
رعدٌ آخر،
والفصول المنسيّة في النهر،

المسبيّة في الجمر،
تتأبط احتمالاتي،
وتتفتّح في الروح السرية لجبلٍ كان هنا..
هل تذكر التربة كم جسداً تملّصَ من
الظلال؟
كم جرحاً تسربلَ من الأزلية؟
وهل تحلم الأرض بأكثر من الموسيقى؟
القبورُ،
بأكثر من الهدنة بين الليل والنهار؟
كأن التي كانت أنا لم تكن..
كأن التي ستكون أنا لن تكون..
كيف سأجد ما ضيّعتُه الأبدية؟
وكيف الأبدية ستجد ما أضعتُه في الأبدية؟
تعاقبني الظلمات بمكامن النور..
تعاقبني الحياة بما تجهله الرؤى..
يعاقبني الشعر بما لا يراهُ الشعر..
سبحانهُ يرى ما يرى..
والمطرُ قاب جملةٍ وفاصلةٍ وسؤال..
المطرُ،
يصعد من مخيلتي..
والهياكل العظمية تنتعش..

مزيداً من النار،
والوقتُ يطفئ الوقت..
رمادٌ مائي..
ومائي،
رماد..
كيف ستعود السماوات إلى حضورها؟
وأية قصيدة ستنتشلني من حضرتي؟
نزحتُ بشرودي عن شرودي..
كانت الذكورة ظلاماً راقصاً..
والأنوثةُ،
مجرّاتٍ خجلى..
والموجاتُ،
لهباً قديماً، قديماً..
لماذا حين تحوّلَ صار أنا؟
لا الريح تهاجر من العناصر..
لا العناصرُ،
تهاجر من الفناء..
كل هجرةٍ أنا..
وكل بقاءٍ يشير إليّ..
إلى متى،
تعاقبني حدوسي؟

التلميذ والمطر

خطيب بدلة

طلبت معلمة اللغة العربية من طلاب الصف الخامس بمدرسة «الشهيدة جميلة بوحريد» أن يكتبوا موضوعاً أدبياً عن المطر. ووضعت لهم رؤوس أقلام ليهتدوا بها أثناء الكتابة وهي:

– مقدمة تصف شعور التلميذ حينما يهطل المطر وينقر على النافذة بحباته الجميلة.

– التحدث عن أهمية المطر في ري التربة وغسيل أوراق الشجر وتغذية الآبار والمياه الجوفية بالمياه العذبة.

– الاستشهاد بما يحفظه التلميذ من أقوال مأثورة وأشعار تشيد بالمطر وتحكي عن أهميته.

ـ خاتمة مناسبة للموضوع.

وكان أكثر الموضوعات التي تسلمتها المعلمة غرابة ومدعاة للتأمل هو موضوع يبدؤه كاتبه بعبارة: أنا أكره المطر!

أخرجت المعلمة ورقة التلميذ من بين رزمة الأوراق الامتحانية وشرعت تقرؤها باهتمام شديد، وكان فيها:



أنا أكره المطر. حارتنا ليست مزفتة، وبمجرد ما يهطل المطر تتحول الأتربة التي تغطي الزقاق والساحة إلى طين لزج، إذا دسنا عليه نتزحلق ونقع على وجوهنا، وإذا لم نتزحلق فإننا نحمله بأحذيتنا إلى المدرسة، وهنالك يقف في وجهنا «الفراش» الضخم أبو وليد، ويوبخنا، ويقول لنا:

– ارجعوا من حيث أتيتم.

ونحن بدورنا نتغامز ونندفع داخلين رغماً عنه، ووقتها يمسكني أنا، بوصفي التلميذَ الأصغر حجماً بين الجميع، ويشدني من أذني حتى ليكاد يقطعها، ويعيدني من حيث أتيت.

وحينما يهطل المطر وأنا خارج الحارة لا يعلق الطين بحذائي، ولكن حذائي مخروق من أسفله، وسرعان ما تمتلئ فردتاه بالماء، ووقتها أمشي وأسمع صوت الماء بداخلهما يقول: فش فش..!

وللمطر ذكريات سيئة لدينا أنا وإخوتي؛ فالوالد يمنعنا من تشغيل المدفأة حينما يكون هو خارج البيت، لأن ثمن لتر المازوت مرتفع، ووقتها نكون أمام خيارين؛ فإما أن نجلس في أماكننا ونرتجف من البرد، أو نخرج إلى الزقاق ونلعب ألعاباً عنيفة لكي تدفأ أجسامنا، وبعد اللعب، وبمجرد ما ندخل إلى البيت وتلاحظ الوالدة أننا بللنا ثيابنا بالمطر، ووسخناها بالوحل، تنهال علينا ضرباً بكل ما أوتيت من قوة. فنجلس ونبكي، ونبكي أكثر حينما نتذكر أن الوالد حينما يعود، سيضربنا مرة أخرى، وفي اليوم التالي ستضربنا الآنسة لأننا لم نتمكن من كتابة الوظيفة.

أنا أكره المطر. والله العظيم أكرهه!

جسر لقوافل الذكريات

عماد الدين موسى

-١-

تأخرَ ليليَ هذا المساءْ

وخيّمَ فوقَ جدار المدينةِ

غيم البكاءْ.

.. .. ..

لأنّ الغروب حنونٌ سأمشي

سأجلسُ قرب المغيبِ تماماً

وأطلقُ خلف الغيومِ

حمامات شوقي.

وحيدٌ أنا، أو...

فبعضي يحنٌ لبعضي

وكلّي يحنٌ

لبعض النساءْ.

.. .. ..

تأخرَ ليليَ هذا المساءْ.

-٢-

لأنّ المساءَ حزينٌ

سأشعلُ صمتي،

وأتركُ صوتي..

على مقصلات المراثي.

أقولُ: المدينةُ جسرُ عبورٍ

لقافلة الذكريات،

... المدينةُ بابُ حنينٍ

من الشهداءِ

إلى الشهداءْ.

.. .. ..

تأخرَ ليليَ هذا المساءْ.

-٣-

لأنّ الرثاءَ جريحٌ

سألقي عليهِ قميص الوداع.

أنا لنْ أقولَ:

هبوبُ الرياحِ شديدٌ

فبعضُ العواصفِ تشتدٌ

حينَ ينامُ الهواءْ.

.. .. ..

تأخرَ ليليْ..

تأخرَ هذا المساءْ

وطوّقَ خصر المدينةِ

غيم البكاءْ.

قصص قصيرة جـداً :

بريهان فارس عيسى

صداقـة

امرأة مـا تزال تحـافظ على جمـالها ورشاقتها، وتتمتع بروح الدعـابة والنكتة، رغم بلوغها الخـامسة والخمسين.

أذكر أنها كانت تزور أمي منذ أن وعيت على الدنيـا، كانت في طفولتي دومـاً تحمل لي معها الحلوى، ومـا من مرة أتت إلا وأعطتني قطعة نقود.

كانت تمضي ساعـات طويلة مع أمي وأحيانـاً كنت أرى أبي يشاركها الجلوس، يدخنون جميعاً ويحتسون القهوة تـارة، وأخرى يشربون الشاي. كانت أغلب زياراتها لنا بعد الغداء، وفي أوقات متقطعة، ونـادرا تـأتي في فترة الصبـاح وتعود إلى بيتها وقت الغداء قـائلة إنه وقت رجوع زوجها من العمل وأولادهـا من المدرسة.

علمت فيما بعد أنهما كانتا في حيين مجاورين في المنطقة التي تبعد عن بيتنا نحو مئة كيلو متر، وشاءت الظروف أن تسكنا في حيين مجاورين في زواجهما أيضاً، ولذلك عندما تزور أهلها فإنها تزور أهل أمي وتـأتي بـأنبـاء وسلام ومـا ترسله جدتي معها.

الحقيبة

نظرت إلى الحقيبة التي خرزتها خرزة خرزة في عزلتها التي دامت سنة ونصف السنة، ثم قـالت وهي تمدهـا إليه: والآن

انتهى كل شيء، تلك عصـارة سنة ونصف السنة من العمر، إنها ثقيلة كضيـاعي ثم نظرت إلى الحقيبة بيده وهي تقول: خرزتها خرزة خرزة.. كنت أظن أنني سأضع فيها بقايا ثيابي وأحتفظ بها ذكرى أبدية كشاهدة على العزلة، هـاهي تخرج حـاملة كل ذاك النزيف. وأشارت إلى الحروف التي خرزتها: مـا يزال المطر يسقط من خـاصرة مجرحة لإنسان معذب يحمل في قلبه الجراح كلها، جراح الضوء الذي يتلاشى .. الشرارة الأخيرة البـاهتة.. مـا أزال أسكب دمي.

أمومـــة

كان ذلك منذ خمس سنوات، عندمـا تعرضت أمي لإجراء عملية جراحية، فشعرت حينذاك بـأن العالم كله اختصر في جسد

واحد، هو جسد أمي. شعرت بـأن كل شيء اختل توازنه ولن يعود إلى مـا كان عليه أو يبقى مختلاً إلى الأبد إلا بعد أن يخرج الطبيب وأرى وجه أمي من جديد. ولكن كان لحسن الحظ أن هذه العملية توجت بـالنجـاح، فرأيت وجه أمي مشرقـاً كمـا لم أره من قبل. آنئذ تعلمت درسـاً لن أنساه مـا حييت، وهو الدرس الذي أظن أنه يزيدني شعوراً وتوقـا إلى الأمومة.

أحوال الشاعر..

عمار الجنيدي

(١)

قصيدة أخرى من أجلها..

تنهّد بارتياح بعد أن أنهى كتابة قصيدته.

دقت الساعة الثانية والنصف بعد منتصف الليل، لملم أوراقه من جديد وراح يكتب لها قصيدة جديدة.

طوال سنوات الجامعة وهو يلاحقها، يكتب لها يوميا وفي أحايين كثيرة بمعدل قصيدتين أو ثلاث.

احترف الشعر لأجلها، فجادت قريحته بآلاف القصائد وهو يتغزل بها ويصف عنادها وقسوة أنوثتها.

غيّر تخصصه كي يظل بقربها.

لم ينجح في كثير من المواد، فقط لأنها هي لم تنجح فيها، رغم تفوقه وعزمه على النجاح.

لم تمانع يوماً أن تستلم منه أي قصيدة، لكنها لم تكن تعيره اهتمامها.

التقاها يوم التخرج، سألها عن رأيها في القصائد؛ فقالت بهدوء حقيقي:

– قصائدك موحية وجميلة وتعيش معي، لكنني لا أطيقك.. لا أطيقك.. فما العمل؟!!

ابتسم بغباء، وجلس في ظل سور مبنى الفنون، وراح يكتب لها قصيدة جديدة.

(٢)

هرولة..

في ركن منزو من القاعة الكبيرة، جلست بهدوء متحفز، جال بصرها في أرجاء القاعة، كأنما لتتأكد أنها الأنثى الوحيدة في هذا المكان.

ولما تأكدت، خالجها شعور بالرهبة وتسرّب إليها ضيق مقيت، خاصة وهي ترى الموجودين ينهبونها بنظراتهم ..

– لا تهتمي لأمرهم ..

ندت عن أحد الشباب تنهيدة لم يحسن كتمانها، تبعتها على الفور تنهيدات أخرى، سمعتها كلها بنشوة خائفة. ارتابت من نظراتهم التي أكلت كل قطعة في جسدها، حتى خيّل إليها أنهم لا يأبهون لوجود الشاعر المنهمك بإلقاء قصائده ..

–الجو خانق هنا، سأخرج لأتنفس هواء نقيّا

...

حملت عبير كنزتها، لفّتها على يدها اليمنى، وشقت طريقها خارجة من القاعة .

تأفف شاب يجلس في الصف الأول، متبرما من طول القصيدة، لمحها وهي تغادر، فحمل حقيبته المحشوة بالأوراق، ولحق بها على الفور، تبعه شابان كانا يجلسان إلى يساره.

حركة غير هادئة سادت القاعة؛ سرعان ما انتقلت عدوى الهرولة إلى الآخرين؛ حتى الرجل الخمسيني، لم يترك الفرصة تفوته، عدّل نظارته، فقد توازنه أكثر من مرة، وهو يحاول الوقوف. أبعد الكرسي من أمامه، وهرول خلف الجميع بحماسة بالغة، حتى لا يفوته المشهد.

وقفت بباب القاعة. التفتت نحو الجلبة تنظر بانشداه غريب لما يجري؛ فقد خلت القاعة من الجمهور . وصعقتها المفاجأة المذهلة، وهي ترى الشاعر يلملم أوراقه على عجل، ويهرول خلف الجميع..

(٣)

جدوى الكتابة..

كنتُ مشغولا بكتابة قصيدة جديدة عندما داهمني حضورها المربك.

تشاغل فمي بالسكوت، وعيناي بإغماضة مقصودة ، بينما يدي اليمنى تسلّلت لفك أزرار القميص المشجّر بالدفء.

الأعضاء كلها استنفرت بلحظات الاندماج المنفعل.

تسلّلت يدي اليسرى نحو القلم، احتضنته قليلاً، ثم رمته في سلّة المهملات...

مدينةٌ من خَيَال

حسام لطيف البطاط

لها .... ؟
أم للحظة جَمَعَتنا ؟
لستُ أدري ...

لستُ أدري لأيّ وهم أتاك
ناظرٌ كلّ همّه أن يراك

يرقبُ الأفقَ باحثا عن جواب
أهوَ الشوقُ قادمٌ أم جفاك ؟

فارحميه، أو اتركيه ليحيا
أمنياتٍ بعيدةً عن سمَاك

أنكرتهُ مدينةٌ منْ خَيال
سَرمديّ ، وأقصرٌ من ضياك

رسم البعدُ واحةً منْ دموع
تتهادى أمامَ طَيش علاك

أنا صبٌّ ولستُ أنكرُ أني
كنتُ أرمي عَلى الهواء شباكي

كلما طارَ في السّماء - خجولاً -
طائرُ القلبِ دائراً في فَضاك

أسْقطَتْهُ على ضفاف الرزَايا
ذكرَياتٌ فَما نعتْهُ البَواكي

كلّ دَمع ذرَفْتُهُ كان روحا
أنقذتْهُ منَ السقوط يداك

فخذي أحرفي ووَحْيَ دموعي
وادفنيها لعلّها تنساك

وَانثريني على جرَاح القوافي
أنجمًا طَالَ مُكثُها في دجاك

كيفَ أنبتَ في العيون جمالاً
نرجسيًا، وأنجماً ترعاك ؟

كلّ من قالَ: في العيون حَياةٌ
كاذبٌ، والدليلُ ليسَ سواك

كلما حلّ طيفُ وجهك ضيفا
قرّبتْني منَ الرّدى عينَاك

فارحمي عاشقا - ولو بصدود -
يَحْملُ الشّوقَ جنةً منْ لظاك

ممعناً في الغياب يحملُ قلباً
عبقرياً، وحفنةً من رؤاك

كانَ حتما عليك أن تُنقذيه
من مَوَاويل حزنه مذ رَآك

كانَ يَحْيا وفي الفؤاد جَفافٌ
عاطفيٌ من قبْلِ أنْ يَلقَاك

أرْغمتهُ ظروفُ عصر شقيّ
أن يُواري غَرَامَهُ في ثراك

أنا أدري بأنهُ ليسَ سَهلاً
أنْ ينَالَ الفؤادُ بَعض نَداك

أنا طودٌ من الطموح ولكنْ
لستُ أهلاً بأن أنال هواك

ملف العدد

بمناسبة أيام الشارقة التراثية

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

المعطيات الثقافية للحكاية الشعبية

محمد السموري

تعد الحكايات الشعبية بأشكالها (السوالف - الحدّوثة)، من أهم مصادر التراث الشعبي، والتاريخ الشفهي، بما يرد فيها من أحداث نُسي تاريخها بسبب التحريف والتشويق والمبالغة، وبقيت القيم والمعطيات الثقافية المعرفية التي تتضمنها، وهي معطيات تربوية، ونفسية، وتاريخية، واجتماعية، متعددة ومركبة، ومن خلالها يمكن معرفة الظروف الاجتماعية، وحياة الناس في: القحط، والرخاء، والتاريخ الشفهي للجماعات.

والمفردة العاميّة (حدّوثة) مأخوذة من مصدر (حَدَث)، أي أنها ترتبط بحدث تاريخي متناقل شفهياً، وهذا ما يشير إليه أيضاً مصطلح (سالفة)، والحكاية قصة ليس لها مؤلف معروف، وإلا خرجت عن إطار تصنيفها في التراث الثقافي غير المادي، وعلاقتها بالإبداع تتجلى بصيغ متعددة، منها ما يصوغه الراوي من وصف وإضافة وعناصر تشويق، مما لا يغير من السياق العام للسرد الحكائي، ومنها ما تتركه لدى المستمع وتثيره من انفعالات وجدانية، يتجلى هذا الدور لدى الجدّات اللواتي كنّ يسردن الحكاية، والأحفاد يسرحون في خيالاتهم، ويتقمصّون أبطال الحكاية، عندما تعمد الجدّة /الراوية إلى تسمية أبطال الحكاية طبقاً لأسمائهم. إن الأطفال يملكون خيالاً تصورياً هم بحاجة إلى تنميته وتوجيهه واستثماره، بدلاً من تحطيمه عن طريق تقييم بيانات جاهزة لعقل الطفل، تجعل تفكيره التصوري الناشئ يتراجع، ويضمر، أو يقف مؤجلاً. لقد كان إلحاح الأطفال على الجدات لسرد الحكايات، والاستفسار عن بعض التفاصيل، أو حتى إعادة الحكاية مرات عدة، له أهميته العقلية واللغوية والحوارية. إن الحكاية الشعبية شكلت الركيزة الأساسية لبناء القصة الأدبية والرواية، لما تملكه من جماليات الصوغ الفني من جهة، والقدرة على الوصف والتصوير والحبك الدرامي من جهة أخرى، فهي تمتاز بمقدمة، ومشكلة، أو مشكلات وحلول، مما مهّد لظهور الأدب القصصي، بالتوازي معها، وليس على أنقاضها، بدليل استمرارها، وعدم انزياحها لصالح القصة والرواية.

يرى الدكتور: أحمد زياد محبك من جامعة حلب أن (الحكاية تقدم قصة ذات بداية ونهاية متكاملة، وتمتاز بالتماسك وقوة الحبك والبناء، وهي تعتمد على حوادث كبيرة فاصلة، وغالباً ما تكون غريبة ونادرة، وهي حوادث كثيرة وكبيرة، وليس فيها شيء من الوقوف على الحوادث الصغيرة والتفصيلات، أو شيء من الاهتمام بالمواقف النفسية والانفعالات)(١).

إن صلابة القوانين الشكلية للحكايات، وضيق إطارها، هما سرّ قوتها وبقائها، ولمّا كانت التركيبات الشفهية في الحكاية الشعبية هي شكل من أشكال التعبير الأدبي مصاغ بطريقة فنية خاصة، فإنها تفتح مجالات واسعة لدراسات مقارنة شيقة بين حكايات الشعوب، فالبنية الحدثية للحكايات متشابهة في كل الحضارات، ولها أصل ثابت في كل المجتمعات، إلا أن المساهمات والإضافات المحلية في كل فترة زمنية، لا تتضح معالمها إلا من خلال الصيغة الأصلية للنص النقي.

إذاً، فمكونات الشكل التعبيري للحكاية الشعبية تلقي الضوء على الظروف التي ولدت وعاشت فيها، وتقدر مكانتها في الحياة اليومية التي عاشها الناس، في حقبة زمنية محدّدة، وهذا ما ينصّ عليه المنهج البنيوي، الذي يهتم بتوصيف العلاقة ما بين البنية التركيبية لنموذج النمط القصصي الواحد، وبين البنية الاجتماعية التي تولدت عنها، هكذا، وبعد أن تنتهي مرحلة استعادة النصّ الأصلي للحكاية الشعبية بطريقة علمية أنثروبولوجية، تأتي مرحلة الرجوع إلى هذا التراث كنبع متدفق للاغتراف منه، سواء كان ذلك بالتحليل والدراسة، أو النقل والتجديد، وتتعدّد الأطر العلمية التي تتناول هذه الحكايات الشعبية بعد اكتشافها، لما لها من مدلولات: تاريخية، واجتماعية، ونفسية، واقتصادية، ودينية، وجغرافية، وأدبية، وحضارية، فهي مادة تراثية غنية تهم أي دراسة علمية متخصصة)(٢).

وترى الدكتورة شهلة العجيلي (أن الحكاية الشعبية تمعن في الاشتغال على الإنسان كائناً ثقافياً منذ أن انبتت علاقته بالطبيعة، وأن حكايات الخوارق أضعف من الواقعية، وكذلك التي على لسان الحيوان، تصنف في مرحلة دون الحكاية الشعبية، لأنه إذا كان

بإمكانك أن تجعل بالحيلة الثقافية الفنية أن يتكلم الإنسان، فلماذا الحيلة المكشوفة على لسان الحيوان؟، ثم هي غالباً ما تخاطب الأطفال أكثر من البالغين، فالطفل لا يعرف المستحيل)(٣). وتختلف وظائف الحكايات الشعبية طبقاً للسامعين، ومستوياتهم وأعمارهم.

المعطى الإبداعي الآخر في الأدب الحكائي هو تاريخي، إذ يكتفي بلمحات عن الحدث التاريخي، والحكايات الشعبية تعد (كشواهد عيان على حقبة تاريخية معينة تتحدث بلسانها، وتنقل أحاسيسها، وأفكارها وتقاليدها، وأن التسجيل الوصفيّ والذي يحافظ علي الصيغة الشفاهية في حالتها الأصلية، يجب أن يتبع في عملية إحياء النصوص التراثية)(٤).

ومن أهم أنماط الراوايات الشعبية التاريخية السير الشعبية: فهي من نتاج مخيلة الجماعة الشعبية، وأبناء هذه الجماعة يتواترون السيرة، ويتداولون روايتها، ويتبنونها باعتبارها معبّرة عن مُثلهم وقيمهم ورؤاهم الجمعية، وأبرز السير التي لا زالت راسخة في الذاكرة الشعبية العربية:

١ـ السيرة الهلالية.

٢ ـ سيرة الزير سالم.

٣ ـ سيرة عنترة بن شداد.

٤ ـ سيرة الملك سيف بن ذي يزن، سيرة السلطان الظاهر بيبرس.

وبالمثل تُنسب أعمال أخرى إلى السير الشعبية، تشير عناوين السير الشعبية إلى شخصيات، أغلبها مذكور في التاريخ العربي والإسلامي، فأغلب هذه السير يدور حول شخصيات ووقائع لها أصل تاريخي، وغير قليل من المعالم والمواقف والأحوال الموصوفة فيها تحوي أصولاً تاريخية، ولكنّ هذا لا يعني أن السير الشعبية مؤلفات تؤرّخ لأشخاص، أو فترات، أو أحداث ـ حسب الأستاذ: أحمد سعد الدين ـ.

تتميز الحكاية الشعبية كما يرى (فراس السواح) عن الحكاية الخرافية والحكاية البطولية بهاجسها الاجتماعي، وموضوعاتها التي تكاد تقتصر على مسائل العلاقات الاجتماعية، والأسرية منها خاصة، والعناصر القصصية التي تستخدمها الحكاية الشعبية معروفة لنا جميعاً، والحكاية الشعبية واقعية إلى أبعد حدّ، مركزة على أدق تفاصيل الحياة اليومية وهمومها. وهي ـ على الرغم من استخدامها لعناصر التشويق ـ إلا أنها تقصد إلى إبهار السماع بالأجواء الغريبة، أو الأعمال المستحيلة. ويبقى أبطالها أقرب إلى الناس العاديين، الذين نصادفهم في سعينا اليومي. ويظل البطل عنصر الاختلاف لدى السواح بين الحكاية الشعبية والحكاية البطولية قصة غير متحقق من صحتها تاريخياً، على الرغم من الاعتقاد الشعبي بصحتها، ويطغى عليها الخيال، وتمتلئ بالمبالغات، وأبطالها أشخاص متميزون، ومحبوبون على النطاق الشعبي، ولا يعني ذلك غياب العناصر الخيالية تماماً في الحكاية الشعبية، فهذه العناصر قد تستخدم في الإثارة والتشويق عندما يقابل البطل غولاً أو جنياً فيوقع به بالحيلة والذكاء. ودخول مثل هذه العناصر لا يفقدها واقعيتها، مثلما لا يضفي طابع الواقعية على الخرافة وجود حأداث وشخصيات واقعية فيها. أما بنية الحكاية الشعبية فهي بنية بسيطة، تسير في اتجاه خطي واحد، وتحافظ على تسلسلها المنطقي الذي ينساب في زمان حقيقي، وفي مكان حقيقي، إلى جانب رسالتها التعليمية والتهذيبية والأخلاقية. إن المعطى الإبداعي الأدبي في الحكاية الشعبية ميزة اختصت بها الحكاية الشعبية العربية، ويتمثل هذا المعطى في تضمين الحكاية مقاطع أو قصائد أو أبياتاً شعرية، وغالباً ما تكون العتابا بشكليها (عتابا الفراقيات، وعتابا الهواويات)، والقصيد النبطي، ومختلف فنون الأدب الغنائي، إضافة إلى المثل الشعبي والحكمة.

والنتيجة: إن فوائد دراسة الحكاية الشعبية تتجلى في عملية التثاقف الحضاري، التغيير الثقافي، والتنمية، من خلال التوظيف الإعلامي للحكاية. ويمكن محاكاة الأدب الحكائي من قبل الأدب القصصي بتمثله ولحظ قيمه، كما تسهم بدور تربوي وعقلي في تنمية الخيال لدى الأطفال والناشئة. وأخيراً، تسهم في توثيق التاريخ الشفهي للجماعات بما تقدمه من إلماحات تاريخية عن أحداث نُسي تاريخها، ولكن تجسدت معانيها وقيمها بصيغة حكاية شعبية، وهذا جلّ علاقة الإبداع بالتراث الشعبي.

والمقترح: هو جمع وتوثيق وتسجيل الحكايات الشعبية من حملة التراث الشعبي، بلهجاتها المحلية، وألفاظها، وأسلوبها، بعيداً عن تحريف جوهرها وبنيتها الحكائية، وإلا فقدت كنهها وانتماءها إلى بيئاتها الثقافية والاجتماعية.

هوامش:

(١) منتديات مرمريتا، د. أحمد زياد محبك، الحكاية الشعبية تعريفها ما هي.

(٢) مجلة عربيات الإلكترونية، العدد الخامس، ٢٠٠/٨/١.

(٣) الحكاية الشعبية بين الواقع والمعاصرة، جريدة الجماهير، حلب، ٢٠/١١/٢٠٠٨ حوار عمر مهملات.

(٤) مجلة عربيات، العدد الخامس، ٢٠٠٠/٨/١.

توثيق تراث الرواة الشعبيين

د. مصطفى جاد

إذا اتفقنا على أهمية الرواة في حفظ التراث الشعبي، فلا أظن بأننا نختلف على أهمية توثيق الرواة أنفسهم، بما يحفظونه من تراث.. وأقصد هنا توثيق حياتهم، والنوع الإبداعي الذي يحفظونه، وتصنيف مجالاتهم، وانتخاب المميزين منهم، من أجل إعداد أرشيف متخصص للرواة، يحوي قاعدة معلومات قوية، يمكننا من خلالها استرجاع كل ما يتعلق بهؤلاء الرواة؛ بالكلمة والصوت والصورة والحركة. والراوي الشعبي قد مر بمتغيرات تاريخية، وتحولات اجتماعية متعددة، خلال نصف القرن الماضي، جعلته ينتقل من الأدوات التقليدية في العرض على الجمهور، إلى الوسائل التكنولوجية، مروراً بشرائط الكاسيت، ونهاية بمواقع الإنترنت.. فضلاً عن وسائل الإعلام، التي ساندته، وخصصت البرامج التي تناولت سيرته وإبداعاته. وجميع هذه المراحل تجعلنا في حاجة إلى توثيق حياته، وطرائق إبداعه، التي - حتماً - قد تأثرت بهذه المراحل.

الراوي الشعبي اليوم يختلف كليةً عن راوي الأمس، فهو يحمل بطاقة تعريفية به يقدمها لك، تحوي بيانات تليفونه النقال، أو بريده الإلكتروني، وربما موقعه على شبكة الإنترنت، وهو يحظى بالانتشار الواسع، الذي جاوز نطاق بلدته ووطنه إلى المحافل الدولية، نتيجة لسفرياته حول العالم، واحتفاء المجتمع المحلي والدولي به.. إلى أن وصلنا إلى إعلان اليونسكو لحماية الكنوز البشرية.

وما نود طرحه في هذه الورقة هو الاتفاق على خطة علمية لتوثيق رواتنا الشعبيين في مختلف المجالات، إذ إننا في حاجة لرصد منظومة القيم التي يحملها هؤلاء الرواة، ورصد التغيرات التي طرأت عليها، من خلال توثيق سيرتهم، والمقارنة بين النصوص التي كانت تؤدى في الماضي، وتلك التي تؤدى في الحاضر.. نحن في حاجة لتوثيق أساليب الأداء والعلاقة مع الجمهور، وقنوات الاتصال التي تربط هؤلاء الرواة بجمهورهم.

وهناك من بين الرواة من يعطي تفسيراً موضوعياً لبعض التغيرات في مستوى الأداء إلى سيطرة الإيقاع السريع على الحياة، وتراجع الاحتفالات الشعبية التي كانت مناسبة لازدهار فنونهم، والتفاف الجمهور حول التلفاز وغيره من أدوات التسلية، فضلاً عن انتشار فرق الفنون الشعبية، التي استوعبت هؤلاء الرواة، فأصبحوا يعملون تحت مظلة رسمية.

والراوي الشعبي يقوم بدوره في نقل التراث من جيل إلى جيل، ولا شك في أن هناك فروقاً بين الرواة في القدرة على الإبداع، ومن ثم نشأت الحاجة إلى تقييم إبداعهم. ويقوم برنامج الكنوز البشرية باليونسكو على تعريف الرواة بأنهم: الأشخاص الذين يتمتعون بدرجة عالية من المعرفة، والمهارات اللازمة من أجل أداء أو إعادة إنشاء عناصر محددة من التراث الثقافي غير المادي.

الراوي الشعبي يقوم بدوره في نقل التراث من جيل إلى جيل، ولا شك في أن هناك فروقاً بين الرواة في القدرة على الإبداع، ومن ثم نشأت الحاجة إلى تقييم إبداعهم. ويقوم برنامج الكنوز البشرية باليونسكو على تعريف الرواة بأنهم: الأشخاص الذين يتمتعون بدرجة عالية من المعرفة، والمهارات اللازمة من أجل أداء أو إعادة إنشاء عناصر محددة من التراث الثقافي غير المادي

وتشجع اليونسكو على منح الاعتراف الرسمي لحاملي التقاليد والموهوبين والممارسين، مما يسهم في نقل المعارف والمهارات إلى الأجيال الشابة. ويتم تقييمهم على أساس إنجازاتهم، واستعدادهم لنقل معارفهم ومهاراتهم للآخرين، كما يستند تقييمهم إلى

قيمة التقاليد، وأشكال التعبير التي يؤدونها، وارتباطها بالمجتمع المحلي. ومن ثم، فإن دعوتنا إلى توثيق الرواة، وما يحملونه من تراث، مرتبطة بانتقاء الرواة المهرة والموهوبين، حتى يمكننا الاستفادة منهم في نقل الخبرات للأجيال المقبلة.

منهج توثيق الرواة

يقوم منهج التوثيق المقترح على أسس عدة، يمكننا إجمالها على النحو التالي:

أولاً: تصنيف الرواة:
لا نستطيع ونحن بصدد توثيق الرواة، أن نتعامل معهم من زاوية واحدة، فالنهام، أو الحكواتي، أو راوي السيرة، لهم خصائص تختلف قطعاً عن امرأة أو رجل يحفظان عادات وتقاليد دورة الحياة، وهم من نطلق عليهم (الإخباريون). ومن ثم نقترح تصنيف الرواة إلى:

الرواة المبدعون: وهذا النوع من الرواة يتميز بندرته، أو قلته، وسط الجماعة الشعبية.. إذ يتميز بمهارات خاصة، وهو صاحب الحق في الحذف والتعديل والإضافة للعنصر الشعبي، مما يزيده إبداعاً وبهاء. وهؤلاء يمكن تصنيفهم حسب مجالات إبداعهم على النحو التالي:

١ ــ رواة مبدعون في الفنون القولية (الشعر كالموال النبطي والإنشاد الديني ــ الحكي بأنواعه).

٢ ــ رواة مبدعون في مجال الموسيقا والغناء (يشمل العزف الموسيقي).

٣ ــ رواة مبدعون في الحرف التقليدية (الخزف ــ السدو ــ الفخار ــ الذهب..إلخ).

الإخباريون: ونقصد بهم الرواة الذين يحفظون بعضاً من تراث وطنهم، ولهم مهارات في سرد معلومات عن هذا التراث، فمنهم من يحفظ الأمثال بدرجات معينة، تتفاوت من شخص لآخر، ومنهم من يستطيع أن يحكي لك بدقة طقوس الزواج في منطقة معينة، أو زمن بعينه.. ومنهم من يقرأ الكف أو الطالع. وهؤلاء يتسع عددهم ليشمل جميع طبقات الشعب، ومن ثم هم في حاجة أيضاً إلى تصنيفهم حسب براعتهم في رواية الحدث، أو وصف الظاهرة. ويمكننا تصنيفهم على النحو التالي:

إخباريون حاملون للتراث: أي الذين يعملون في مجالات مرتبطة بالمعارف والمعتقدات الشعبية والعادات والتقاليد: كالمطبب، والمسحر، والداية، والخاطبة، والسقاء، والبحار، والقضاة العرفيون، وقصاصو الأثر..إلخ.

إخباريون حافظون للتراث: ونقصد بهم أولئك الذين يحفظون عن ظهر قلب العديد من عناصر التراث التي عايشوها أو سمعوا عنها، ولهم مهارات خاصة في سرد العادات والتقاليد القديمة والمأثورة، لكنهم لا يعملون في مهن متعلقة بالتراث.

ثانياً: البيانات الأولية لبطاقة الراوي:
الباحثون في مجال جمع التراث الشعبي وتوثيقه، يدركون جيداً أهمية بطاقة الراوي، وهي بطاقة تحمل عناصر بيانات للتعرف إلى الراوي من ناحية نوعه وعمره ووظيفته وعمله..إلخ. وتفيد هذه البطاقة في وزن المادة العلمية التي وردت على لسان هذا الراوي أو ذاك.. فالراوي الذي اقترب عمره من الستين عاماً يختلف عن شباب في الثلاثينات.. والراوي الرجل غير الراوي المرأة.. والطبقة الاجتماعية والمستوى التعليمي يختلفان من راوٍ لآخر، ومن ثم فإن رواية رجل أو امرأة لم يعرفا القراءة والكتابة لها دلالتها في البحث، بل وفي الأداء، إذا ما قورنت برواية رواة متعلمين، تأثروا بأسباب التطور حولهم.. وهكذا تعد بطاقة الراوي مؤشراً أولياً لما يصدر عنه من إبداع.

غير أن بطاقة الراوي اليوم تختلف ـ كما أشرنا في البداية ـ عن بطاقة الراوي قبل عقد واحد، أو عقدين على أكثر تقدير.. فنحن في حاجة للتعرف إلى بياناته الإلكترونية.. وفي حاجة للتعرف إلى البرامج التلفزيونية ومواقع الإنترنت والكتب والمقالات والحوارات التي تمت معه..إلخ. ومن ثم يمكننا عرض بطاقة الراوي على النحو التالي:

* الاسم واللقب.

* اسم الشهرة.

* المجال الإبداعي: موسيقا، رقص، غناء، حرف، سرد..إلخ.

* النوع: رجل ـ امرأة.

* السن.

* الموطن الأصلي: البلد ـ المحافظة ـ القرية.

* السكن: العنوان الذي يمكن الوصول إليه.
* الديانة.

* درجة التعليم.

* القراءات: تشمل اطلاعه على بعض النصوص الأدبية الشعبية المنشورة، كالسير الشعبية، أو الحكايات، أو المديح، أو الشعر...إلخ.

* الحالة الاجتماعية.

* العمل الرئيس، والأعمال الإضافية.

* تاريخ حياته وتنقلاته (ملخص حول سيرته الذاتية).

* علاقة الراوي بالإعلام: البرامج الإعلامية التي تناولته ـ الكتب أو المقالات حوله.. إلخ.

* الإنتاج المنشور: شرائط كاسيت، أقراص ممغنطة، أفلام وثائقية... إلخ.

* المشاركة في المحافل الوطنية والدولية.

* الرواة أو المبدعون الذين تأثر بهم.

* نماذج من إبداع الراوي: مقاطع فيلمية تبرز مستوى الأداء ومهارة السرد (تمهيداً لإدخال جميع إبداعاته الشعبية).

* وسيلة الاتصال بالراوي: (يشمل: عنوان السكن ـ التليفون المنزلي ـ النقال ـ البريد الإلكتروني ـ الموقع على شبكة الإنترنت).

وتحوي هذه البيانات معلومات أساسية، يمكننا من خلالها استرجاع نمط معين من الرواة، في مجال بعينه؛ كالغناء أو الرقص أو الطب الشعبي، كما يمكننا التعرف إلى الرواة حسب نوعية الأداء أو العمر أو الجنس.. فضلاً عن تتبع مسيرة حياة بعض الرواة في حقبة عمرية معينة.

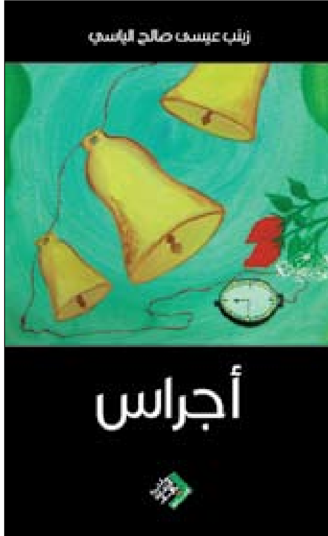
الباحثون في مجال جمع التراث الشعبي وتوثيقه، يدركون جيداً أهمية بطاقة الراوي، وهي بطاقة تحمل عناصر بيانات للتعرف إلى الراوي من ناحية نوعه وعمره ووظيفته وعمله.. إلخ. وتفيد هذه البطاقة في وزن المادة العلمية التي وردت على لسان هذا الراوي أو ذاك

وتجدر الإشارة إلى أن جميع هذه البيانات موثقة بالصور والصوت والفيديو (كنماذج إبداعاته، أو البرامج التي شارك فيها، أو الأفلام الوثائقية التي تناولته..إلخ).

أرشيف الرواة العرب

هذا المستوى الأولي من البيانات التوثيقية حول الرواة سيشكل لنا قاعدة بيانات موثقة حول رواتنا الشعبيين في كل قطر عربي.. وهو طموح نسعى في المستقبل أن يتحول إلى «أرشيف للرواة العرب». ولسنا في حاجة إلى شرح الهدف من هذا الأرشيف في البحث الفولكلوري المقارن.. والكشف عن عناصر تراثنا الشعبي، بمنهج سيغير من خارطة البحث عن هؤلاء الرواة إلى المستوى الذي يليق بهم.

إصدارات جديدة





دائرة الثقافة والاعلام • الشارقة

بين الراوي الشعبي والحكواتي

محمود مفلح البكر

عن طريق الراوي ترسخت في ذهني أسماء قبائل وأفراد، مثل: بني كلاب، وبني هلال، وبني تغلب، وطي. وأبطال، مثل: جندبة، والصحصاح، وليلى، وعطاف، وظالم، ومظلوم، والزير، وجساس، وأبي زيد، والأمير ذياب بن غانم.

تتابعت التعاليل؛ أي السهرات، ورويت سير جديدة، كتغريبة بني هلال، وقصة الزير سالم.

كان علي الحامد راوياً بالفطرة، وممثلاً صوتياً بارعاً، وهبه الله حنجرة فيها بحة رقيقة، تمنحه القدرة على التعبير عن المواقف العاطفية، بما فيها الحماسية والحزينة، وبرع في تلوين صوته حسب المواقف، وتبلغ براعته ذروتها في إنشاد الأشعار، بجرس موسيقي صاف، مفعم بدفء وجداني آسر.

وعن طريق هؤلاء الرواة، ترسخت في أذهان الناس أسماء أبطال الحكايات، مثل: الشاطر حسن، والشاطر محمد، والغول، والساحرة.. وأبطال الأحداث الواقعية، وهم أكثر من أن يُعدّوا، مثل: ركان بن حثلين، وخلف الإذن، والركيبي.. وعن الرواة تناقل الناس الأشعار الكثيرة، المتعلقة بالأحداث والأشخاص.

وأبرزَ الرواةُ دورَ الشخصيات الوطنية التي قاومت قوى العدوان الأجنبي، مثل: فوزي القاوقجي، وسلطان الأطرش، وأدهم خنجر، وعزالدين القسام،وأبي درة وأبي دية، وعبدالله التل.. وغيرهم. هذا في بلاد الشام، ولهم مثائل في بقية الأقطار العربية، مثل: أدهم الشرقاوي، وأحمد عرابي في مصر.

أما في مجال المعارف والخبرات، فهناك رواة عارفون، بمختلف ميادين الثقافة الشعبية في بيئتهم، كالفلاحة، والحصاد، والرعي، والطب، والزينة، والقضاء..

ولهؤلاء فضل كبير في توجهي المبكر، لتدوين المرويات والمعارف، في مختلف ميادين الأدب والغناء الشعبي، والثقافة الشعبية، فقد كنت هاوياً شغوفاً، وساعدتني نشأتي البدوية الريفية، وصلاتي الواسعة والوثيقة، بكثير من حملة التراث.

تصنيف الرواة الشعبيين:

يمكن تصنيف هؤلاء الرواة حسب اهتماماتهم، بل تخصصهم في كثير من الأحيان، على النحو التالي:

١ ـ رواة السير الشعبية: وقلّما يروي هؤلاء الحكايات القصيرة، لكن كثيراً ما يروون قصص الأحداث الواقعية القديمة والمستجدة، ويذكرون معارفهم وخبراتهم.

٢ ـ رواة الحكايات: وهم فئات متعددة، منها:

أ ـ رواة الحكايات الطويلة نسبياً.

ب ـ رواة الحكايات الساخرة، وهي قصيرة غالباً، وكثيراً ما تهدف إلى النقد الاجتماعي.

ت ـ رواة الحكايات القصيرة، المرحة غالباً، الموجهة إلى الأطفال الصغار، لغايات ترفيهية وتربوية.

٣ ـ رواة التاريخ الشفهي: وهم ثلاث فئات أساسية، هي:

أ ـ رواة الأحداث القبلية، وما يرافقها من أشعار، وأغان، وأمثال، وأقوال سائرة.

ب ـ رواة المجتمعات القروية، وما فيها من أحداث، وما رافقها من أغان وأشعار وأقول.

ت ـ رواة الأحداث السياسية والوطنية، وما فيها من معارك، وأبطال، وانتصارات، ومواقف مشرفة، وغيرها.. وما أفرزته من أغان وأشعار.

٤ ـ رواة المعارف والخبرات، وهم متنوعون بتنوع خبرات الحياة، في مختلف ميادين النشاط العملي للإنسان، في هذه البيئة أو تلك.

٥ ـ رواة الحياة اليومية المتجددة، وما فيها من مواقف سعيدة، وحزينة، ومؤلمة،

ومضحكة.. في البراري، والحقول، وموارد الماء، وغير ذلك من مجالات. فهنا يلتقي العابرون، والعشاق، والأصحاب، والخصوم.. رجالاً ونساء. ومن مجريات هذه الحياة بهدوئها وصخبها، يولد كثير من الأشعار والأغاني والأمثال والأقاصيص النادرة.

حكواتي المقهى:

رافق انتشار شراب القهوة، في الجزيرة العربية، وبلاد الشام ومصر.. حرب ضروس بين المحللين الذين تذوّقوه، وانتشوا بعبق البن والبهار، وتغزلوا به منتهجين نهج أسلافهم الخمريين القدامى، وبين المحرِّمين الذين أثارهم هذا التغزل، فأيقنوا ــ وبعض اليقين شك ــ أن هذا الشراب خمرةٌ مسكرة، فشنوا حرباً شعواء على القهويين وأماكن شربهم، التي عرفت بـ «بيوت القهوة»، ودافع هؤلاء عن شرابهم دفاعاً مجيداً، فأريقت دماء، وخُرّبت بيوت.. ووصل شرر هذه الحرب إلى رأس السلطنة العثمانية.

على الرغم من هذه المعارك، تمكن هذا الشراب الساحر من الانتصار، وأصبحت بيوت القهوة ملتقى الشعراء والأدباء والمفكرين والزعران على حد سواء، وصارت مكاناً مفضلاً لتبادل الأفكار والآراء، وتشكُّل الجماعات والتيارات. وبتكاثر المقاهي، بدأ التنافس على جذب الزبائن، فأدخل بعضهم أنواعاً من الكحوليات والمخدرات؛ كالحشيشة وغيرها.. وفي هذا الظرف ولدت فكرة الحكواتي، لغايتين أساسيتين، أولاهما المنفعة المالية، والثانية التسلية، فضمن صاحب المقهى زبائن دائمين، من الشرائح الاجتماعية المهتمة بسماع السير الشعبية، وضمن الحكواتي مبلغاً ثابتاً تقريباً من صاحب المقهى.

وكان على الحكواتي أن يبرع في الأداء، ليجذب الزبائن، ويشد المستمعين إليه، حتى نهاية حديثه تلك الليلة، فقام بدور الممثل، واستعان بالحركات وتلوين الصوت، وبعض الوسائل المعينة؛ كالسيف، والعصا، والخوذة.. وحوّل السيرة إلى مسلسل روائي، يُنهي كل حلقة عند نقطة مشوّقة، ليضمن عودة جمهوره في الليلة التالية.

لكن ظاهرة الحكواتي أصبحت لها منافع ثقافية، لم تكن في الحسبان أصلاً، فانتشار الأمية، وندرة المتعلمين، في العهد العثماني، جعلا غالبية الناس محرومة من القراءة والاطلاع على تراث أمتها، وجاء ظهور الحكواتي ليسد ثغرة في هذا المجال، فعن طريق السماع اطلع كثير من الناس على مضامين السير، وما فيها من شخصيات تاريخية وقصصية كثيرة، ومعارف عامة؛ جغرافية وتاريخية، وأحداث جمعت بين الواقعي والخيالي، وما في طيات ذلك كله من منظومة قيم مرغوبة؛ كالصدق، والشهامة، والبطولة، والنجدة والإقدام، والتعاون، وحب الاكتشاف والابتكار.. وأصبح أبطال السير بما يحملون من قيم ضمنية، وفي مقدمتهم عنترة، وأبو زيد الهلالي، والأمير ذياب بن غانم، والملك الظاهر، والصحصاح، وذات الهمة، وعبدالوهاب البطال.. وغيرهم كثير، أسوة حسنة، وقدوة للفتيان.

وبذلك لعب الحكواتي دوراً مهماً في المدينة، يكمل دور الرواة الشعبيين في الأرياف والبوادي والبلدات والمدن نفسها، لأن دور الحكواتي مقتصر على مكان واحد هو المقهى، وعلى جمهور واحد هو رواد المقهى.

مقارنة بين الراوي والحكواتي:

من المفيد أخيراً إجراء مقارنة بين الراوي الشعبي وبين الحكواتي، لمعرفة نقاط التشابه والاختلاف:

١ ــ الحكواتي مرتبط بمكان واحد ثابت هو المقهى، بينما الراوي الشعبي متحرك، مفتوح المجال، متعدد الأمكنة، يروي في المضافة/ الديوان، والحقل، والمرعى، والمورد.

٢ ــ الحكواتي يروي دائماً وهو قاعد على كرسي، أو دكة مرتفعة قليلاً، أما الراوي الشعبي فيروي وهو قاعد، وماشٍ، وراكب، وأثناء العمل.

٣ ــ جمهور الحكواتي ثابت، أو شبه ثابت، وهم زبائن المقهى، أما جمهور الراوي الشعبي فهو متغير، وتأثيره بالتالي أوسع دائرة.

٤ ــ جمهور الحكواتي من الرجال حصراً، أما جمهور الراوي الشعبي فيشمل شرائح المجتمع كلها، من رجال ونساء وأطفال.

٥ ــ الحكواتي متخصص بسرد السير الشعبية حصراً غالباً، أما الرواة الشعبيون فيغطّون مختلف جوانب الأدب الشعبي، والغناء، والثقافة الشعبية قاطبة، بما فيها من معارف وخبرات وعادات وتقاليد ومعتقدات.

٦ ـ الحكواتي يروي مقابل منفعة مادية، أما الرواة الشعبيون فيروون للأهداف التالية:

أ ـ تربية الأطفال على القيم المرغوبة السائدة في المجتمع.

ب ــ ترسخ منظومة القيم السائدة بين فئات المجتمع عامة.

ت ــ إكساب الناشئين المعارف اللازمة المتعلقة بشؤون حياتهم.

ث ـ إشاعة الحكمة.

ج ــ التسلية، وتمضية أوقات الفراغ، بالأحاديث المفيدة، والأشعار، والأغاني المجدّدة للنشاط.

والخلاصة: الرواة بمجموعهم أوعية التراث، وسدنة الثقافة الشعبية.

ملاحظة: الحكواتي راو شعبي، لكن لتسهيل المقارنة ميزناه بصفته عن بقية الرواة الشعبيين، لاختلاف الشروط المحيطة.

رواة مبدعون من الإمارات
الرواة: سيرة إنسان ووطن

بدرية الشامسي

يعتبر الموروث الشعبي أحد أوعية الثقافة الجادة، ورافداً من روافد التنمية الثقافية في المجتمع. وللعمل الميداني في جمع التراث ميزة ونكهة يختلفان عن مجالات البحث في ميادين المعرفة المختلفة. فالبحث في مجال التراث يضعك أمام حملة التراث من ذوي الخبرة، ويفتح لك أبواباً من العلم والحكمة، ويعلمك دروساً في التواضع، والأناة، والحكمة، وفن الإنصات، والملاحظة والدقة، بل يحرضك على الجمع في ميادين وموضوعات أخرى تثري بها مكتبة الوطن التراثية.

والغوص في تفاصيل ذاكرة الرواة تخرج منه بلآلئ من الحكمة والخبرة، تعتبر كنزاً من كنوز موروثنا الشعبي. فاللقاء مع الرواة لقاء مع التاريخ، يعرفنا بثقافة هذا الجيل.. لقاء يكشف لنا إدراك الآباء والأجداد للبيئة من حولهم، ومدى تفاعلهم مع محيطهم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وتأثيرهم فيه.. يكشف عن إحساسهم وتقييمهم للبيئة، ودورهم في أحداثها وتقلباتها.. فالحوار معهم فيه حنين إلى الماضي، ورحلة إلى عالم الآباء والأجداد، للتعرف إلى انطباعاتهم، وانفعالاتهم، وأفكارهم.. الحديث مع الرواة حديث شيق، يسرد بعفوية وصدق، فنأنس لمجالستهم، ولا نمل من حكاياتهم، ونسجل أحاديثهم وأفكارهم وانطباعاتهم، فهم أناس كانوا - ولا يزالون - شهود عيان لمرحلة تاريخية مهمة، كانوا فيها عنصرها البشري، وذاكرتها الحية.. إنهم جيل عميق غني بتجاربه الحياتية.

ما هو الإبداع؟

للإبداع تعريفات عدة، ومن هذه التعريفات:

- إن الإبداع عملية ينتج عنها عمل جديد ترضى عنه الجماعة.
- ويعرف أيضاً بأنه إنتاج شيء جديد.
- كما يعرف بأنه ظهور إنتاج جديد في العمل نتيجة تفاعل الفرد مع البيئة.
- ويعرف بأنه عملية إدراك الثغرات والاختلال في المعلومات والعناصر المفقودة، والبحث عن دلائل ومؤشرات في الموقف وفي ما لدى الفرد من معلومات، ووضع الفروض حولها، واختبار صحة هذه الفروض، والربط بين النتائج، وربما إجراء التعديلات، وإعادة اختبار الفروض.

ووضعت الجمعية القومية الأمريكية للتربية الإبداعية والثقافة (١٩٩٩) تعريفاً للإبداع على أنه «نشاط تخيلي منظم، يؤدي إلى نتائج أصيلة ولها قيمة».

نستطيع أن نقول إن الإبداع عملية تنتج عن شيء جديد، سواء كان فكرة أو شكلاً يراه الآخرون، وفيه يكون للفرد القدرة على الابتعاد عن التفكير التقليدي، وتجنب الروتين، وفيه يصل الفرد إلى إنتاج أصيل، غير شائع، يمكن تنفيذه، ومفيد، يعود بالنفع على الآخرين، وهو عملية إيجاد حلول جديدة للأفكار أو المشكلات.

صفات الشخص المبدع:

يتصف الشخص المبدع بالطلاقة اللفظية، والمرونة، والأصالة، وتفصيل الأمور، والتوسع في التفسير، والحساسية المرهفة، والشفافية، خصوصاً نحو المشكلات، ولديه قدرة في تحديد المشكلات وتعريفها، ولديه مهارة التخيل البصري، واستعمال الأفكار في سياقات مختلفة، ومهارة التحليل والتركيب البنائي للعلاقات، والتقييم، والتحويل، والحدس الوجداني، والتركيز، والتفكير المنطقي، والقدرة على تفعيل المعلومات، وتتضمن المعرفة المتاحة للأفكار الجديدة، وتجنب الإدراك الجزئي المحدود، والنظرة الكلية بدلاً من النظرة الجزئية، والتنظيم واتخاذ القرار.

أهمية الراوي في إثراء التراث:

للراوي أثر كبير ودور مهم في إثراء التراث، وذلك لما يتمتع به من دور كبير من مهارة وقدرة على سرد الأحداث، واستخدام لغتين؛ الأولى اللغة المنطوقة، والثانية لغة الجسد، التي تنطلق بشكل لا شعوري، وتعبّر عن ذواتنا واتجاهاتنا، وهي الأكثر أهمية في

العلاقة بين المؤدي والمتلقي، من خلال وضع الجسم، ونبرة الصوت، وتعبيرات الوجه... فتصل الرسالة للمستمع بأقوى صورة.

راويات مبدعات:

إن المعمرات من الجدات والأمهات اللاتي يشكلن مصادر خصبة لمواد التراث الشعبي المحلي، لا يقتصر مخزون ذكرياتهن ورواياتهن على الشؤون الأسرية والتربوية والاجتماعية الخاصة بالمرأة، بل يتعداه إلى مجالات تفاعل اجتماعي عام ومتنوع، إذ كان للمرأة في الماضي أدوار ومساهمات في الأعمال الميدانية؛ كالزراعة والغوص والرعي والحطابة والبيع والشراء، وغير ذلك، إلى جانب مسؤولياتها المنزلية المباشرة والكبيرة، خاصة في الفترات الطويلة لغياب الرجال لرحلات الغوص، أو الأسفار الخارجية، أو غيرهما. كما أن للمرأة اهتمامات في الطب الشعبي للرجال والنساء والأطفال. وأيضاً تعليم القرآن للصبيان والفتيات، وخاصة «المطوعات» منهن. والمرأة كانت ترسم الثقافة الأساسية للأطفال، خاصة في السنوات الخمس الأساسية من أعمارهم، وذلك عبر الحكايات «الخراريف» والمفاهيم والدروس الأولى عن الحياة من حولهم.

الراوية حلاوة سعيد خميس (أم سعيد)

تبلغ الراوية ٥٣ عاماً، تسكن في منطقة (الطويين) بإمارة الفجيرة، في بيت ملك مع زوجها وأبنائها، تخصصت في طب النساء، وخاصة علاج تأخر النساء في الإنجاب، استقبلتنا في بيتها، فقد كانت مستعدة للقاء الذي سبق وحددته معها عبر الهاتف، فأعدت كل الأدوات التي تستخدمها، لتعريفنا بها، وشرح ما تعالجه. دار الحوار الذي استمر نحو ساعة ونصف الساعة، حول طب النساء، والتداوي بالأعشاب، بالإضافة إلى العلاج بالمساج. في البداية تحدثت الراوية عن مهنتها التي تمارسها منذ ثلاثين سنة، والتي تعلمتها من والدتها، وأهم علاج تقوم به علاج النساء اللواتي تأخرن في الحمل بالمساج. ويرجع تصنيفي لهذه الراوية بأنها راوية مبدعة، أنها كانت متعاونة لدرجة كبيرة، لديها خبرة واسعة في مجال الطب الشعبي، ذات ثقافة عالية؛ تربط الأمراض السابقة بما يماثلها من أمراض هذا العصر، كما أن ثقافتها لم تقتصر على الطب الشعبي فقط، بل كان لها معرفة بأشياء كثيرة؛ مثل دق الحب الذي أفادت به مجموعة أخرى من مجموعات التدريب الميداني، كما تشارك في المهرجانات والفعاليات التي تنظمها المدارس. وكان لديها استعداد لمقابلتنا مرات ومرات.

الراوية مريم بنت محمد سيف حميدان (أم محمد)

مريم محمد سيف (أم محمد)، تبلغ الراوية ٨٠ عاماً، تسكن في منطقة الظيت الشمالي، بإمارة رأس الخيمة، في بيت ملك مع ابنها، تخصصت في معالجة الأطفال بالمساج، كما اشتغلت بمهنة تغسيل الموتى لفترة طويلة، ولم تتقاعد إلا مؤخراً بسبب آلام في رجلها وظهرها. الراوية تملك معلومات غزيرة في طب النساء، لذلك حرصت على مقابلتها، على الرغم من أنها رفضت تسجيل صوتها، فاحترمت رغبتها، واكتفيت بالتصوير (تصوير طريقة العلاج، وكان التطبيق على دمية أحضرتها معي). استقبلتني الراوية في بيتها، فقد كانت مستعدة للقاء الذي سبق وحددته معها عبر الهاتف. استمر اللقاء معها نحو ساعة ونصف الساعة. ويرجع تصنيفي لهذه الراوية بأنها راوية مبدعة، على الرغم من كبر سنها، إلى أنها نشطة، وتتصف بذاكرة متقدة، ومعلومات غزيرة، تعلمت طريقة العلاج بالمساج منذ أن كانت صغيرة من الدايات اللاتي كن في زمانها. كان لديها استعداد للحديث لمدة أطول، بل إنها وعدت باستقبالي مرة أخرى لو رغبت في ذلك، وأن لديها مواضيعات كثيرة يمكن أن تتحدث عنها.

علاقتي بالراوية وغيرها من الراويات اللاتي قابلتهن لم تنقطع بانتهاء الزيارات الميدانية، بل بقيت على تواصل معهن حتى الآن، فهن كنوز ثمينة، لا يمكن التفريط بها.

الخلاصة:

- العناية والاهتمام بالرواة الشعبيين، باعتبارهم كنوزاً بشرية، ينبغي توجيه الدعم والمساندة الدائمة لهم، وإعطاؤهم الدور الذي يستحقونه، وإبرازهم إعلامياً، وتقديم المكافآت المجزية لهم، إضافة إلى تشجيعهم على تدريب الجيل الحديث في التعامل مع الموروثات الإبداعية بكل أنواعها.

- تقوم المرأة بأدوار متعددة في الثقافة الشعبية، فهي الموئل الأساسي لصون بنية هذه المأثورات، والحفاظ على رصيدها، فهي تقوم بدور بارز في بث ألوان من المأثور الشعبي، تحفل بحشد من القيم والتصورات، التي تثبت صور الوعي، أو تهدف إلى المحافظة على الأوضاع التقليدية السائدة في مجتمعها أو تغييرها.

- الحنين إلى الماضي والذكريات الجميلة، له أثر فعال في مساعدة الإنسان على مقاومة وعلاج الكثير من حالات القلق والحزن والشعور بالوحدة، وبعض حالات الاكتئاب التي أصبحت سائدة هذه الأيام. هذا ما تقوله الدراسة النفسية والاجتماعية التي أجراها أستاذ علم النفس الأمريكي الدكتور (فرايد ديفينز) مؤلف كتاب «التشوق إلى الأمس ـ دراسة في سيكولوجية الحنين»، الذي يرجع هذه الظاهرة إلى الرغبة في حياة أكثر بساطة وهدوءاً، عقب التغيير الذي أصاب الحياة بصفة عامة، حيث أصبحت التكنولوجيا الحديثة وإيقاعها السريع يسيطران على كل صغيرة وكبيرة، حتى في العلاقات الإنسانية، التي غدت تتداول عبر شبكة الإنترنت والهواتف الذكية وغير الذكية.



نحو آفاق جديدة

تواصل هيئة تحرير «مجلة الرافد» جهودها باتجاه مواكبة المستجدات في النشر الالكتروني، بالإضافة إلى ترسيخ كامل التقاليد التي تميّزت بها المجلة، وأبرزها العناية بالتحرير بشقيه النصّي والبصري، والحرص على توصيلها لقطاع واسع من المتابعين العرب. سواءً عبر النسخة الورقية أو الموقع الالكتروني الذي يقدم نظامي الصورة والنص معاً. وإلى ذلك يأتي كتاب الرافد الشهري الذي فاض بعناوين ولطائف ذوقية ثقافية، ليُشكل علامة فارقة في النشر المترافق مع المطبوعة الثقافية، والذي يعكس تنويعات في الرؤى والمقاربات، محتضناً كوكبة واسعة من الذاكرة الثقافية الجمعية العربية والانسانية .

هذه المرة نتوقّف مجدداً أمام النشر الالكتروني الذي يكمل المشهد من خلال استحداث الرافد الثقافي الالكتروني، بوصفه ساحة إضافية لتنويعات الحال والمقال.

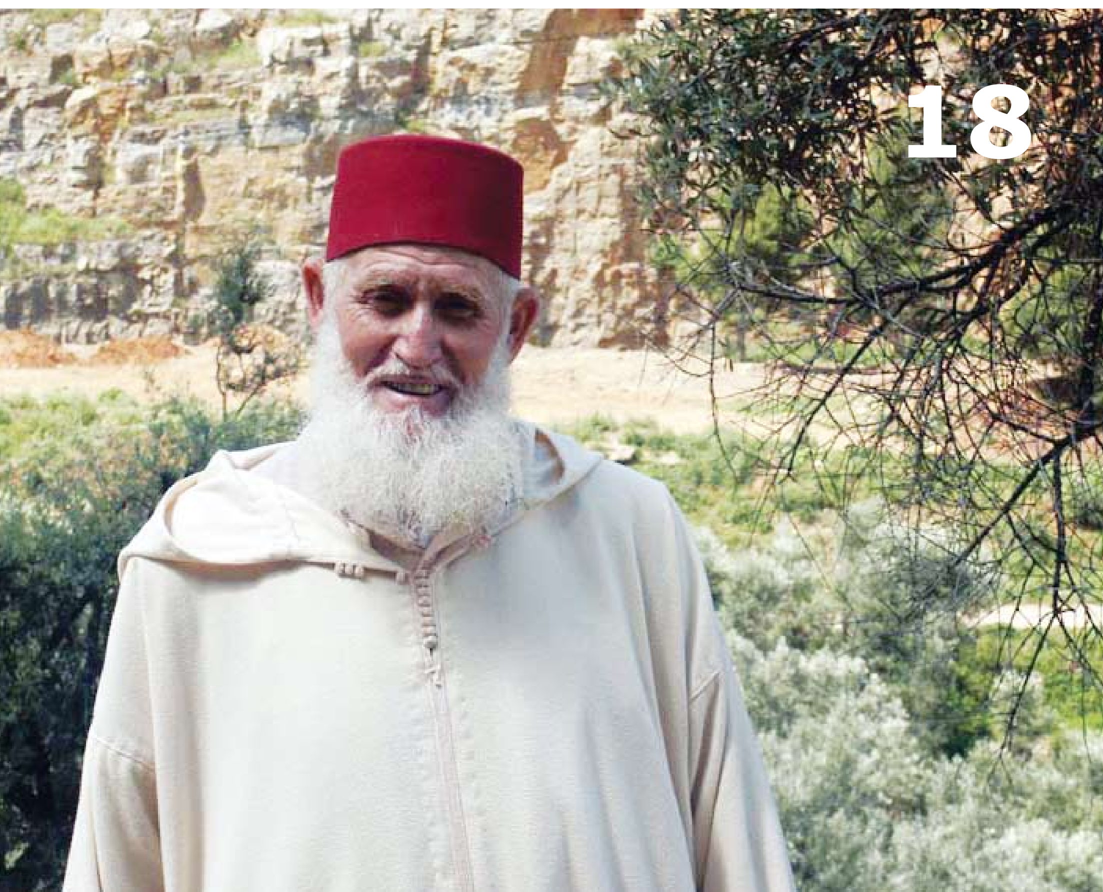
في هذه المطبوعة الالكترونية القادمة، سيجد المساهمون أنفسهم في رافد من طراز جديد، بحيث يتّسع الملعب لمئات المدارس الفكرية والابداعية، وتصبح الرافد الالكتروني حاملاً آخر لرسالة المجلة، ومفرداتها المتعددة .

نحن على موعد قريب مع الرافد الالكتروني التي ستعيد إنتاج الرسالة من جهة، فيما يواكب التفاعلية اليومية التي تجمع ما بين الثابت والمتغير، وتسمح بحوار حميم بين المجلة وقرائها في أربعة أرجاء العالم .

لم يعد المنجز الكتابي الرقمي يمثل فسحة للفانتازيا، بل أصبح ضرورة مُلحة، ذلك أن الرافد بنسختها الورقة العتيدة المترافقة أيضاً مع نسختي الصورة «بي دي اف» والنص «وورد»، ستنفسح على مطبوعة إلكترونية ثالثة تنطلق من نفس المرجعية، فيما تتحرك أُفقياً لمزيد من النشر.

ذلك وعد جديد نترقّبه معاً على جناح السرعة .. قريباً. وبهذه المناسبة نوجّه الدعوة للقراء للتواصل معنا عبر بريد الرافد، مساهمةً بالكتابات والآراء والمقترحات، وسنكون حريصين جداً على التحاور معهم والرد على مقترحاتهم .

د. عمر عبد العزيز

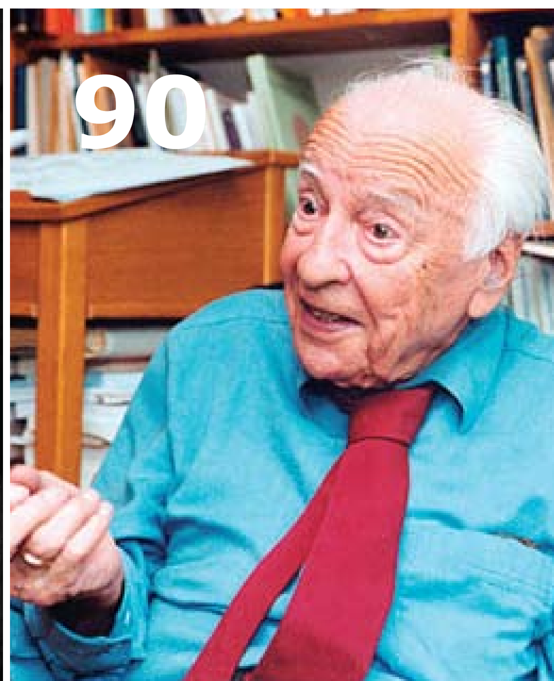






ثمن النسخة : الإمارات 5 دراهم | مصر: 3 جنيهات | السعودية: 5 ريالات | البحرين: 500 فلس | قطر: 5 ريالات | عمان: 500 بيسة | اليمن: 60 ريالاً | المغرب: 10 دراهم | الكويت: 500 فلس | سوريا: 40 ليرة | الأردن: دينار واحد | السودان: 3.5 جنيه سوداني | العراق: ألف دينار







فهـرس العـدد

166

ملف العدد [160 - 127]

بلورة الشعر العربي الحديث ونهضته • أدب القطيعة • مستقبل الشعر العربي • بانوراما فنية • ظهور المدارس والمذاهب الشعرية

رئيس الدائرة
عبد الله محمد العويس

رئيس التحرير
د. عمر عبد العزيز

مدير التحرير
عبد الفتاح صبري

سكرتير التحرير
نورة شاهين

الإخراج
مريم بن داغر المرزوقي

التدقيق اللغوي
محمد الأمين

السكرتارية التنفيذية
بدرية علي

التصوير
محمود بنيان [متابعات]

وكلاء التوزيع: دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي: ت: ٠٤/٣٩١٦٥٠١، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع: ت: ٤١٤٤٨٢ البحرين: دار الهلال للتوزيع ت: ٥٣٤٥٦١-٠٥٣٥٥٥٩٠، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء: ت: ٢٧٢٥٦٢-٠٢٧٢٥٦٣، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء: ت: ٢٤٩٢٠٠ ، مصر: مؤسسة أخبار اليوم: ت:٥٧٨٢٧٠٠ ، سوريا: الشركة السورية لتوزيع المطبوعات . طبع: شركة رويال للطباعة، الشارقة: ت: ٠٦ ٥٣٣٢٤٣٤

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

الشــارقة فـي قلـب الأندلس

المحرر الثقافي



سموه يوقع على الكتاب الذهبي لمدينة غرناطة

عمدة مدينة غرناطة

يواصل صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي رسالته السامية من خلال التفاعل والحوار البناء مع العالم المعاصر، ليقدم الخيارات المُثلى والبدائل الحميدة. وتأتي زيارة سموه إلى اسبانيا على رأس وفد ثقافي شامل تعبيراً عن محطة هامة من محطات التفاعل الحضاري الانساني التي أومأت بمنارات وشواهق فكرية ثقافية وعلمية شهدتها الاندلس التاريخية. في غرناطة واشبيلية التاريخيتين كان الحدث الثقافي الاستثناء قبل عدة سنوات من خلال الفعاليات الفنية والثقافية. وامتداداً لهما كان الحضور الموازي حد الاحتياط، في "فالنسيا"، ومناطق اخرى، حيث تواترت أيام الشارقة الثقافية محفوفة بالعطاء الثر، وممهورةً بالقيم الكبيرة النابعة من الحوار. بمشاركة أساسية لصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، وعمدة مدينة غرناطة، ورئيس جامعتها، بالإضافة الى كوكبة من مسؤولي الثقافة والفنون، احتضنت مدينة غرناطة مؤخراً مرة أخرى أيام الشارقة الثقافية والتي اشتملت على الفعاليات الفنية وورش العمل الابداعية والملتقيات اليومية كانت منصّة أُخرى لذات الحوار الذي قدمت فيه الشارقة بُعدها الأثيري المحمول على جناح المعاني الكبيرة، وتراءت أمام المشاركين بوصفها تعبيراً عن عمق الثقافة العربية الاسلامية ذات الصلة العضوية بثقافة التنوع والحوار والتعايش في شبه الجزيرة الايبيرية، تلك التي بدتْ في حضارة الاندلس كما لو أنها الوجه الآخر لشبه الجزيرة العربية.

الأندلس التاريخية تعيد انتاج الوهج، واسبانيا تتعمْلق في تضاعيف هذه الحقيقة لتقدم نموذجاً ساطعاً للجغرافيا الثقافية الممتدة في مدى البحار والسهول والتلال والهضاب والجبال.

صاحب السمو حاكم الشارقة وفي الخلف سور قصر الحمرا المرمم على نفقة سموه



في ميدان من ميادين غرناطة العتيدة، ،وأثناء فعالية من أيام الشارقة الثقافية انتقل أحد الاعلاميين الإسبان إلى عمق آخر في زمن المعاني وهو يسأل وفد الشارقة: من انتم ؟ ومن أين جئتم؟!! وكان الجواب : جئنا هنا لنسأل ذات السؤال .. نحن هنالإعادة اكتشاف المعرفة المتبادلة بين العرب والاسبان!.

نعم .. من حق كل اسباني أن يتساءل، عطفاً على مدارات الأزمنة المتشظّية بعوامل التعرية السلبية، ومن حقنا على أنفسنا أن نقدم الذات عبر الآخر الانساني، لنردم الهوة بين الحقيقة والمجاز.

اسبانيا نقطة محورية في ذاكرة الحنين العربي، كما أن العرب نقطة محورية في ذاكرة الحنين الاسبانيولي. وتبقى الثقافة كحامل أكبر لكامل هذه الدلالات.



سموه يوقع على النسخة الإسبانيه من كتابه «سرد الذات»

افتتاح أيام الشارقة الثقافية في إسبانيا


من الفعاليات

افتتح في اليوم الأول من مايو الفائت حضرة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، أعمال أيام الشارقة الثقافية في مدينة غرناطة الإسبانية، تلك المدينة التي تمثل كذلك تاريخاً مهماً للعرب، وبالتالي فإن هذه الأيام تعتبر بمثابة إطلالة للآخر علينا، وتفتح باباً للحوار الحضاري الذي أصبحت الشارقة – بمثل هذه الفعالية – طرفاً مهماً فيه، من أجل فتح أبواب التلاقي والتواصل بين العرب والشارقة كمدينة من جهة، وبين مدن العالم من جهة أخرى، وتضمنت تلك الأيام فعاليات ثقافية مهمة في السياق، من أبرزها معرضٌ للخليج في الخرائط التاريخية، اشتمل على ٤٨ خريطة من مقتنيات صاحب السمو حاكم الشارقة، وكذلك معرض لبينالي الشارقة، ومعرض الفن المعاصر الذي يعكس واقع التشكيل الإماراتي، وكذلك معرض للخط العربي، ومعرض للتراث، كل هذه المعارض تشكل حزمة من فنون التراث، تعبر عن ازدهار ونمو الحركة الفنية في الإمارات، وهي تشكل مدخلاً لتفهم حضارة الوطن ومدى رقيه وازدهاره وتعانقه مع الإبداعات الفنية والإنسانية التي تفتح أبواباً للتواصل مع الآخر.








سموه يفتتح معرض «الخليج في الخرائط التاريخية»









من أعمال الورشة

جائزة الشارقة للإبداع العربي

التأمت مؤخراً فعالية جائزة الشارقة للإبداع العربي في دورتها الرابعة عشرة، وقد تم توزيع الجائزة على الفائزين في حقولها الست، وعلى الهامش تم انعقاد ورشة الإبداع للفائزين، الورشة التي تميز الجائزة عن مثيلاتها، حيث شاركوا بأوراق عمل حول عنوان الورشة «دور المدارس الشعرية في تطور الشعر العربي». وقد أشرف الناقد العربي محمد عبدالمطلب على أعمال الورشة التي أبرزت أهمية المدارس الشعرية ودورها، كما تطرقت إلى أثر التكنولوجيا الحديثة على سيرورة الشعر العربي.

هذا وقد وزع سعادة عبد الله العويس رئيس الدائرة شهادات الفوز والتكريم على المشاركين في نهاية أعمال الورشة.



العلامة والتواصل

كتاب نقدي للدكتور رسول محمد رسول، يقدم رؤية نقدية من خلال علم الدلالات للمشهد القصصي الإماراتي، فاتحاً أقنية جديدة في المشهد النقدي الجاد، الذي بدأ يترسخ في الساحة الثقافية الإماراتية.

الكتاب يقدم مداخل عن القصة لنماذج مختارة يؤكد بها فكرته عن الجسد، ليس بمعناه الفيزيائي، ولكن بمحتواه الضام للقيم والكتل الفكرية والإنسانية في مجتمع النصوص المشار إليها.



رأيتها

مجموعة مقالات للأديبة الإماراتية فاطمة محمد تبحث فيها عن الاجتماعي والفكري والأدبي والثقافي في ساحة الفعل الثقافي بالوطن، وهذه الإطلالة تكشف فيها الكاتبة رؤاها وفكرتها عن المجتمع الحيوي الذي يزخر بحيوات التقدم والازدهار، ناقلة صورة واقعية عن ساحة الفعل الوطني المتباينة والفنية والثرية. وهذه المقالات رغم أنها كتبت عبر مرحلة زمنية متتابعة، لكنها بالإجمال تساهم في الكشف عن بعض قيم المجتمع وممارسات الفعل الثقافي والاجتماعي بالدولة.





مدائن الريح

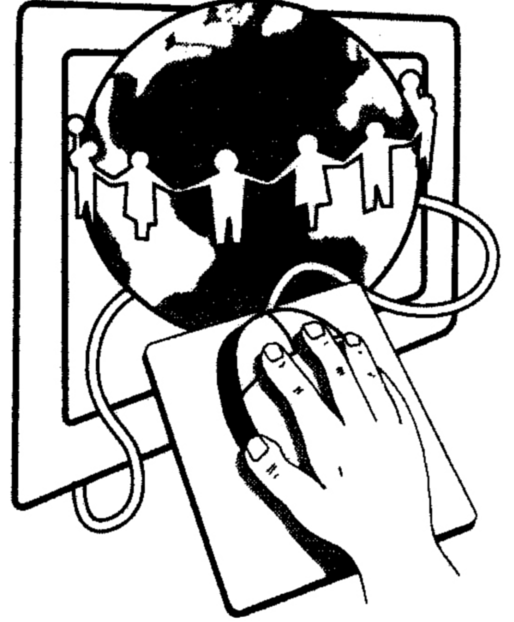
كتاب لعبد العزيز المسلم يفتح به باباً لأدب الرحلات، ويكشف فيه بعين الرحالة أماكن ومدناً في عدة قارات، وأبرز لنا أيضاً بعض ملامح مدن إماراتية، وقدم لنا صورة عن قرب لمعالم سياحية وآثار تاريخية ومؤسسات خدمية وثقافية، وكأنه ينبه أيضاً لملامح خلفية عن تلك المدن، وبعض المظاهر الاحتفالية والاجتماعية.

الكتاب يقدم دليلاً مكثفاً ومختزلاً عن بعض المدن العالمية والعربية.



فكرة الإخراج

كتاب للمؤلف عقيل مهدي، يبحث فيه موضوعة الإخراج، إحدى أهم العمليات المسرحية التي تحول النص إلى خشبة العرض، طارحاً رؤاه حول تقنيات الإخراج وتطوره التاريخي، وعارضاً لتجارب إخراجية عربية، قدمت لهذا الفن حلولاً فنية وفكرية واجتماعية للمسرح، الذي هو أحد الفنون، ولا يكون بدون الإخراج الذي يبتكر حلولاً للمسرحة ومستفيداً من تقنيات السنوغرافيا المساعدة على الإبهار، وإبراز موضوعة العمل بشكل مقبول، ويجعل من التلقي عنصراً فاعلاً ومشاركاً.



نافذة على ثقافات العالم

زكريا أحمد

نطل من هذه النافذة على بعض تفاصيل المشهد الثقافي العالمي، وهي التفاصيل التي يندر أن تلتفت إليها الصفحات الثقافية في الصحف والمجلات العربية.

سويسرا : ليس بالشوكولاتة وحدها يحيا السويسريون!



الصورة الغالبة على تفكيرنا جميعاً، أن سويسرا بلد الشوكولاته، والحسابات السرية، والمكان المفضل لسياحة أغنياء العالم. وهذا كله صحيح تماماً. ولكنها أيضاً البلد الذي أنجب اثنين من عباقرة المسرح في القرن العشرين، وهما ماكس فريش (١٩١١ ـ ١٩٩١)، وفريدريش دورينمات (١٩٢١ ـ ١٩٩٠) اللذان وضعا سويسرا على خريطة المسرح العالمي.

وفي شهر مايو الماضي بدأت احتفالات سويسرا بالمئوية الأولى لميلاد ماكس فريش، فأقامت معرضاً ضخماً في العاصمة السويسرية يضم كل مخطوطاته وكتبه ورسائله وصوره وجميع مقتنياته الشخصية. ويتكون المعرض من سبعة عشر جناحاً، خصص كل واحد منها لمحور أو موضوع يتعلق بحياة فريش الإنسانية والإبداعية. وتقول ماري هورليمان، مسؤولة المعرض، إن الزائر يحتاج إلى حوالي ست ساعات لكي يحيط بكل تفاصيل المعروضات.

ولد ماكس فريش في شهر مايو ١٩١١، وبعد أن أكمل دراسته الثانوية التحق بجامعة زيورخ لدراسة الأدب الألماني ولكن وفاة والده جعلته يترك الجامعة ليعمل بالصحافة، ليعول أسرته، ثم عاد مرة أخرى إلى الجامعة بعد أن تحسنت أحواله المالية ولكنه في هذه المرة درس الهندسة المعمارية. وقد أتاح له عمله في الصحافة أن يسافر إلى العديد من دول العالم في الشرق والغرب كما زار بعض البلاد العربية. وتفرغ بعد ذلك للكتابة الأدبية والمسرحية.

في ثلاثيته الروائية (شتيلر، والإنسان فابر، وليكن اسمي جانتيان) يعالج مشكلة الهوية الفردية في المجتمع البرجوازي في النصف الأول من القرن العشرين الذي شهد حربين عالميتين مزقتا العالم وأشاعتا الرعب والدمار والموت في جميع أرجائه.



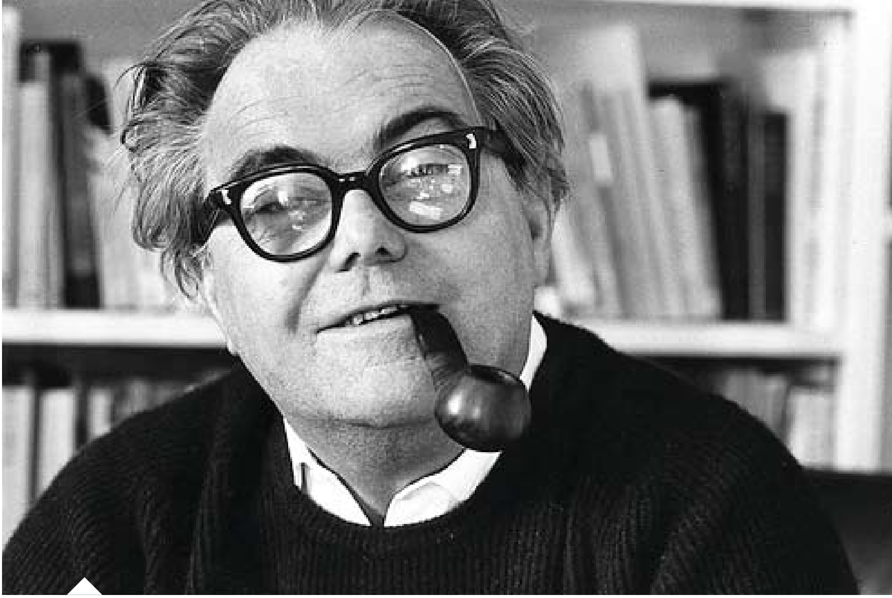
دورينمات

كما تمثل تيمة الإنسان المغترب عن وطنه، وداخل وطنه، محوراً رئيساً تدور حوله معظم أعماله المسرحية، ففي مسرحية (الآن يغنون مرة أخرى) التي عُرضت على مسرح زيورخ عام ١٩٤٥ يطرح سؤالاً هاماً: كيف يمكن للشعب الألماني ذي التقاليد الإنسانية العريقة أن يغرق في أحضان البربرية النازية؟!

ومن مسرحياته أيضاً: (سانتا كروز)، و(سور الصين)، و(دون جوان عاشق الهندسة)، و(أمير الأراضي البور)، و(بيدرمان ومشعلوا الحرائق)، والمسرحيتان الأخيرتان من أشهر مسرحياته وخاصة في العالم العربي، وما زالت تقدم حتى الآن في مسارح العالم. كما ترجمت معظم أعماله إلى اللغة العربية.

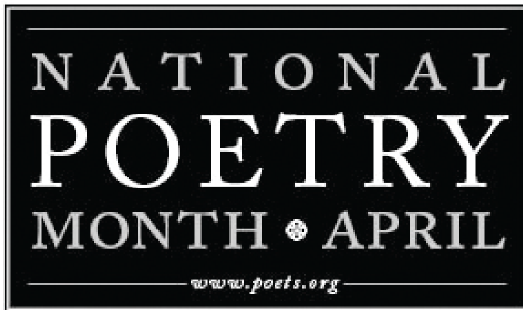
وقد حاول فرش في معظم أعماله البحث عن الفردوس البشرى المفقود، بإعادة الكرامة إلى ضمير الإنسان، والحياة الإنسانية إلى قلبه الذي توقف أو كاد عن النبض بالعواطف الإنسانية، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، حين أسدلت ستائر المسرح الأوربي، ولاذ كتاب المسرح إما بالصمت أو بالفرار أو بالانتحار، ولم يعد هناك إلا مسرح زيورخ في سويسرا كُوّة ينبعث منها ضياء الأمل وإشعاعات المستقبل. وقد وصف دورنمات مسرح فريش بأنه مسرح الأمل اللا معقول، أو الأمل الذي لا يُقهر.

ولكن بعد أن توفى دورنمات عام ١٩٩٠ وبعده ماكس فريش في عام ١٩٩١، انطفأت أضواء المسرح في سويسرا أو كادت. ولعل سويسرا تحتاج الآن إلى أكثر من معرض عن المسرحيين الراحلين، بل إلى جيل جديد من المسرحيين، يضعونها مرة أخرى على خريطة العالم المسرحية، ولتثبت بحق أن لديها ما هو أهم من الشوكولاتة.

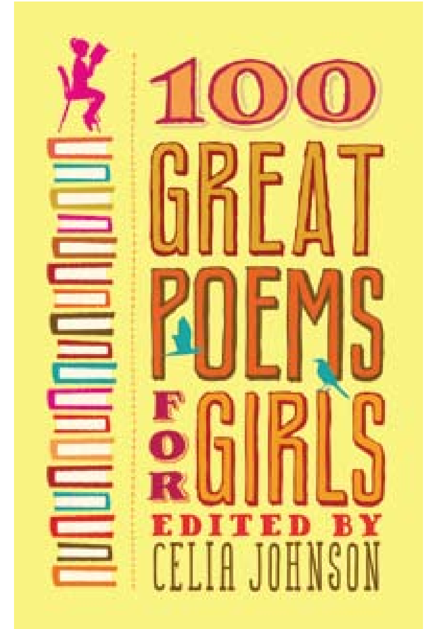


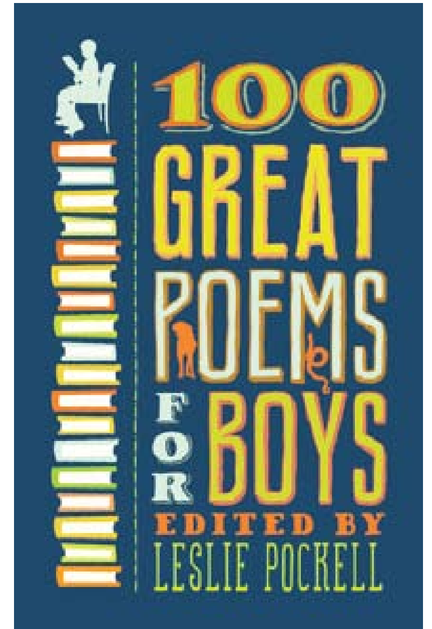
ماكس فريش

الولايات المتحدة :
مختارات شعرية للأولاد وأخرى للبنات!



في أبريل من كل عام، تحتفي الولايات المتحدة بالشهر القومي للشعر، وتستمر الاحتفالات طوال الشهر حيث ينشد الشعراء قصائدهم في كل مكان، بدءاً من المدارس والجامعات، ومروراً بالنوادي الثقافية والرياضية، وانتهاء بالمقاهي والشوارع في مختلف الولايات. ويضاف إلى هذا كله المحاضرات والندوات، وأيضاً المؤتمرات التي تعقد للحديث عن أهمية الشعر في عصرنا الحديث، وأفضل الأساليب التي يجب أن تُتّبع لتظل جذوة الشعر مشتعلة في وجدان الكبار والصغار.





كما تحتفل دور النشر بهذا الشهر أيضاً، وتُصدر العديد من دواوين الشعر الجديدة، أو تقدم مختارات من قصائد الشعراء عبر العصور، وغالباً ما تكون هذه المختارات بأسعار زهيدة تشجع جمهرة القراء على اقتنائها. ولكن الشهر القومي للشعر هذا العام (أبريل ٢٠١١) شهد حدثاً فريداً لم يحدث من قبل؛ فقد صدر كتابان أثارا جدلاً واسعاً بين المثقفين وخاصة الشعراء منهم، وأيضاً بين القراء العاديين. الكتاب الأول صدر تحت عنوان (مائة قصيدة رائعة للفتيات) والثاني (مائة قصيدة رائعة للأولاد).



وجاء في الكتاب الأول الذي يقع في ٢٠٨ صفحات، أن القصائد موجهة للبنات في الفئة العمرية بين ٩ سنوات و ١٢ سنة، وقد اختيرت القصائد بعناية شديدة، وتدور حول الموضوعات التي تناسب البنات في هذه السن، مثل: الطبيعة، والخيال، والحب والصداقة، والإلهام والحيوانات، وأغاني الأطفال والحيوانات الأليفة.

أما الكتاب الثاني المخصص للأولاد، فكان أكبر حجماً، وعدد صفحاته ٢٥٢ صفحة، وهو أيضاً للفئة العمرية بين ٩سنوات و ١٢ سنة، وجاء في مقدمته أن الأولاد سوف يستمتعون بقصائد الكتاب لأن موضوعاته تدور حول الأبطال العظماء، والحيوانات المفترسة، وساحات القتال!

وبنظرة سريعة على قصائد الكتاب الأول، نجد أنه تضمن ٥٧ قصيدة كتبها شعراء ذكور، و ١٨ قصيدة مجهولة المؤلف، و٢٤ قصيدة فقط بقلم شاعرات، أما قصائد الأولاد فقد توزعت على النحو التالي: ٧٥ قصيدة كتبها شعراء ذكور، و٢١ قصيدة مجهولة المؤلف، و٤ قصائد فقط بقلم شاعرات، ويطمح محررا الكتابين أن تساعد هذه القصائد كلا من البنات والأولاد في هذه الفئة العمرية على الاستمتاع بالقصائد وحفظها، ومتابعة قراءة الشعر بعد ذلك.

وقد ثار الجدل الذي بدأ في الولايات المتحدة بمجرد صدور الكتابين ـ ثم امتد بعد ذلك إلى أوروبا وخاصة بريطانيا ـ حول هذا التمييز (العنصري) في قراءة الشعر بين البنات والأولاد، والذي يعود بالزمن إلى الوراء، إلى عصور التزمت الديني والأخلاقي. فالشعر هو الشعر، والشعر هو الحياة، ولا بد من تقديمه كما هو للبنات والأولاد دون أي تفرقة، والفيصل في الاختيار هو مستوى اللغة في القصائد وليس الموضوعات، لأن جميع الموضوعات صالحة للتناول الشعري.

ولا يتسع المجال لإشارات تفصيلية إلى قصائد الكتابين، ولكن الملاحظ أن عدداً من هذه القصائد يصعب استيعابها سواء من البنات أو الأولاد لأن فيها غموضاً في المعنى ورمزية تتجاوز فهم هذه الفئة العمرية، مثل قصائد وليام بليك وشكسبير وبعض قصائد إميلي دنكسون. ولكن صدور هذين الكتابين في هذا الوقت الذي ينحسر فيه الاهتمام بالشعر كان له أثر إيجابي، فقد أثار الاهتمام الإعلامي بنوع الشعر المناسب للبنات أو للأولاد، وبالتالي أصبح الشعر في بؤرة الاهتمام العام، وهذا هو المكسب الحقيقي من نشر هذين الكتابين.



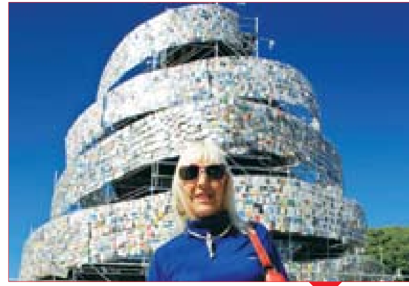


الأرجنتين :
احتفال غير مسبوق بالكتاب والقراءة

اختارت منظمة اليونسكو مدينة العاصمة الأرجنتينية بيونس آيرس لتكون العاصمة العالمية للكتاب للعام الحالي ٢٠١١. وفي إطار احتفالات هذا الحدث الثقافي الهام، قامت الفنانة التشكيلية مارتا مينوجين، بتنفيذ فكرة عبقرية تخلد هذه المناسبة وتكون فريدة من نوعها بين احتفالات عواصم الكتاب الأخرى.

اختارت الفنانة الأرجنتينية ميدان سان مارتين في وسط العاصمة، لتشيد فيه مشروعها العبقري، وهو بناء برج بابل جديد من الكتب على غرار برج بابل القديم الذي تم تشييده في العراق منذ أربعة آلاف عام، ويتكون البرج الجديد من سبعة طوابق على ارتفاع ٢٥ متراً، ويبلغ عدد الكتب المستخدمة في بنائه ٣٠ ألف كتاب من جميع اللغات، وقد ساهمت السفارات الأجنبية في الأرجنتين بحوالي ١٦ ألف كتاب بينما أطلقت حملة قومية لجمع باقي العدد. وتشمل هذه الكتب المؤلفات القديمة والحديثة. وتم تخصيص الطابق الأرض لكتب متنوعة من دول مختلفة من العالم. والطابق الأول والثاني للكتب من الأمريكتين، والثالث والرابع للكتب من القارة الأوروبية. والخامس لكتب القارة الأفريقية، والسادس لكتب القارة الأسيوية.

ولدت الفنانة مارتا مينوجين في بيونس آيرس عام ١٩٤٣، ودرست الفنون الجميلة، ولها العديد من الأعمال الفنية الإشكالية، مثل بانثيون الكتب الذي منعت عرضه الحكومة الدكتاتورية السابقة.



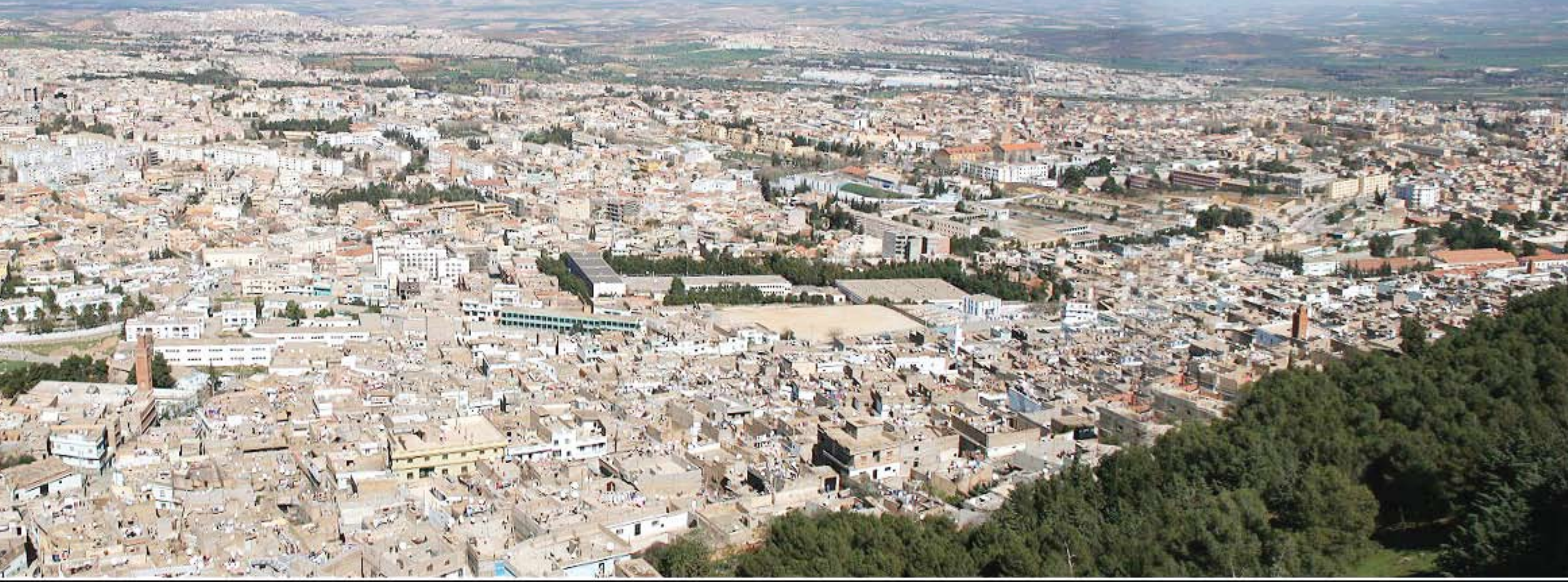
وتقول مينوجين إنها تود من خلال عملها هذا أن تبين أن الكتاب يمكن أن يوحِّد بين الأجناس جميعاً، كما وحّد بينهم برج بابل القديم الذي تقول الأساطير إن الأجناس جميعاً اجتمعت فيه.

وسيظل البرج في الميدان حتى نهاية هذا الشهر مايو ٢٠١١، ويتسع البرج لمائة زائر في المرة الواحدة. وأثناء تجوال الزوار في طوابقه يستمعون إلى كلمة «الكتاب» تتردد بلغات العالم المختلفة.

وفي السياق نفسه أطلقت الأرجنتين حملة الكتاب وتقوم فكرة الحملة على أن يجد القارئ كتاباً مجانياً في أي مكان يذهب إليه، سيجد على المقعد الذي سيجلس عليه كتاباً داخله بطاقة تدعوه فيها إلى قراءة الكتاب والاحتفاظ به إذا أراد، أو يمكنه أن يُحضر كتاباً من عنده ويتركه في أي مكان يحب، لكي يحصل عليه قارئ آخر.



هذا المشهد يتكرر في جميع الأماكن العامة التي يمر بها المواطن الأرجنتيني في بيونس آيرس. فهذه العاصمة هي عاصمة الكتاب، وعاصمة القراءة أيضاً. وإضافة إلى هذه الكتب التي يجدها المواطن في كل مكان، انطلقت حملة أخرى موازيه تستخدم وسائل النقل المفتوحة وخاصة الدبابات، وتجوب شوارع المدينة محملة بمئات الكتب وكلها مجانية. وكأن المدينة التي كانت مسقط رأس لويس بورخيس (١٨٩٩ ـ ١٩٨٦) أشهر قارئ في العالم ـ الذي كان يتخيل الجنة مكتبة مليئة بالكتب ـ تريد أن تؤكد للعالم من جديد أنها ما زالت مدينة عشاق القراءة والكتاب.



تلمسان عاصمة للثقافة الإسلامية ٢٠١١م

أهم المعالم التاريخية

د. سعد بوفلاقة

تعتبر مدينة تلمسان من أهم المراكز العلمية والثقافية بالمغرب الأوسط، حيث كانت مكانتها في فترات من تاريخها تضاهي مكانة بجاية عاصمة دولة بني حماد، وقسنطينة، وبونة، وبخاصة في عصر دولة بني زيان (٦٣٣ – ٩٦٢ هـ). ويبدو أن الناس عمروا تلمسان منذ فجر التاريخ ولما احتل الفينقيون المدينة سموها (أغادير) وتعني جداراً قديماً أو مدينة محصنة، وفي عهدهم استولى عليها البربر واحتفظوا بهذه التسمية، ثم استحال اسمها إلى (بوماريّة) في عهد الحكم الروماني للمدينة، ومعناها «البساتين».

«وقد أطلق على مدينة تلمسان أيضاً اسم (تاقرارت) وهي كلمة بربرية معناها (معسكر). وقد أطلق هذا الاسم المرابطون في القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)، وهم الذين أنشأوا مدينة تلمسان الحديثة، ومسجدها الجامع أثناء حصارهم لمدينة تلمسان القديمة (أغادير)»(١).
كما أطلق عليها اسم (المنصورة أو تلمسان الجديدة)، بناها المرينيون من أهل فاس على بعد قليل منها في ناحية الغرب، وشيدوا بها مسجداً جامعاً وقصراً وحصناً مسوّراً، وذلك عند نهاية القرن السابع وبداية القرن الثامن للهجرة، إبان حصارهم الكبير لمدينة تلمسان. وأمّا الذي بنى تاقرارت وهي تلمسان الحالية، فهو يوسف بن تاشفين (٤١٠ – ٥٠٠ هـ) أمير المرابطين كما سبق ذكره، وباني مدينة مراكش.

أما المعالم الدينية والتربوية بتلمسان، كالجوامع والمساجد والمدارس فنذكر منها(٢):

1 – المسجد الجامع:

المسجد الجامع الذي يعد أول مسجد جامع بني في (أغادير) هو الذي بناه الشريف السيد إدريس الأول، مؤسس دولة الأدارسة سنة (١٧٤هـ) ووضع فيه منبراً وكتب عليه: «بسم **الله** الرحمن الرحيم، هذا ما أمر به إدريس بن عبد **الله** بن حسن بن حسن بن علي بن أبي طالب رضي **الله** عنهم، وذلك في شهر صفر سنة أربع وسبعين ومائة»، (١٩ جوان ٧٩٠م).

وأعيد بناء مسجد (أغادير) من جديد، ورمم الشريف السيد إدريس الثاني منبره في السنين الثلاث التي قضاها في تلمسان سنة ١٩٩ إلى سنة ٢٠١ للهجرة.

إن مسجد (أغادير) تهدم وانطمس ولم يسلم من الاندثار إلا منارته العتيقة التي تكون قد بنيت في القرن السابع الهجري.

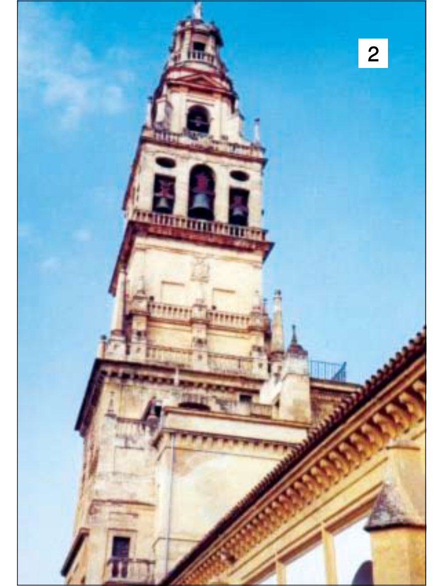
ومن أسباب عظمة مدينة تلمسان في الحاضر، القيم الفنية التي احتفظت بها إلى الآن، وهي المباني العتيقة الخالدة التي أضفى عليها القدم وتعاقب الأحقاب والدهور سربالاً من الجمال والجلال تباهي بها عواصم الدنيا، وأغلب هذه المباني مساجد ومشاهد، وهي تحف في منتهى الحسن والروعة(٣).

2 – الجامع الأعظم:

ومن أشهر مباني تلمسان الجامع الأعظم القائم في وسط المدينة، وطوله ستون متراً (٦٠م)، وعرضه خمسون مترا (٥٠م)، وقد شيد في عهد المرابطين، ولكن المؤرخين


1

اختلفوا في من شيده، فذكر المستشرق الفرنسي جورج مارسي أن أوّل من شرع في بنائه هو يوسف بن تاشفين (٤١٠ – ٥٠٠ هـ) حوالي سنة (١٠٨٢م). بينما أحمد توفيق المدني المؤرخ الجزائري الكبير يرى أنّ مؤسس الجامع الأعظم هو الخليفة المرابطي علي بن يوسف، وقد انتهى بناؤه سنة (١١٣٥م)، وللمسجد منارة ابتناها الأمير يغمراسن الزياني (٦٠٣–٦٨١هـ) يبلغ ارتفاعها خمسة وثلاثين متراً، ووسّع الجامع وأضاف إليه فناء آخر، ووسّع قاعة الصلاة(٤).

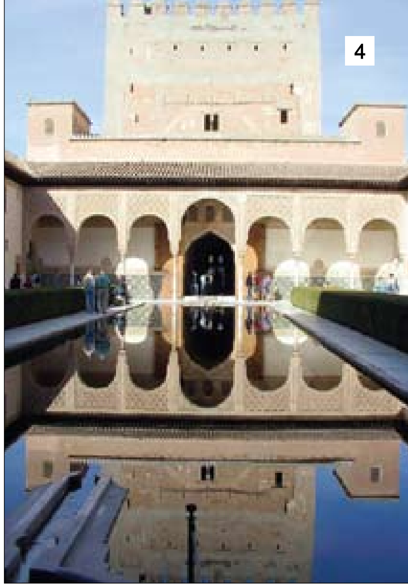


3 – ضريح ومسجد سيدي أبي مدين الغوث:

وهو تحفة فنية، وآية من آيات الجمال الفني والهندسة العربية البديعة، وموقعه في قرية العُباد (جمع عابد) على بعد كيلومترين من تلمسان، ولقد شيده محمد الناصر بن المنصور الموحدي على قبر الولي الصالح والعلامة الشهير الشيخ سيدي شعيب بن حسين الأندلسي الملقب بأبي مدين الغوث ولد بإشبيلية سنة (٥٢٠هـ) ودرس بها وبمدينة فاس؛ ثم حج إلى بيت الله الحرام وقفل إلى المغرب فانتصب للتدريس ونفع الناس ببجاية، واستقدمه الخليفة يعقوب المنصور إلى مراكش فسار إليها، إلا أنه توفي أثناء الطريق، ونقل إلى قرية العباد ودفن بها وذلك سنة (٥٩٤هـ)؛ وتشمل هذه البناية البديعة ثلاثة أقسام: الضريح والمسجد والمدرسة. أما الضريح فهو قبة متقنة النقوش بها قبر أبي مدين، وقبر العلامة سيدي عبد السلام التونسي. والمسجد أبدع جمالاً وأجمل صنعاً من القبة، له باب فخم من أبدع ما أخرجه الفن العربي الأندلسي، وبه نقوش تكاد تكون وحيدة في بابها وتحت قوس الباب مدرج به إحدى عشرة درجة توصلك إلى باب فخم من خشب الساج محلى بصفائح منقوشة نقشاً بديعاً من النحاس الخالص ومساحة المسجد ٣٠ مترا في ١٨متراً، أما بيت الصلاة وحده فطوله ١٠ أمتار وعرضه ١١متراً، وبه جملة من أساطين المرمر البديعة تحمل على رؤوسها نقوشاً خلابة. والمدرسة تشمل مسجداً وصحناً مستديراً حوله بيوت الطلبة المجاورين لتلقي العلوم بذلك المسجد، وقد شيد المدرسة الخليفة أبو حسن علي سنة ١٣٤٧م وقد لعبت أيدي الخراب بهذه المدرسة وفقدت الكثير من زخرفها»(٥).

4 – قصر المشور:

وهو من أشهر آثار تلمسان، وهو مقام عند منتهى شارع الاستقلال الذي يشق تلمسان، بني المشور سنة (٦٥٠هـ) وما زال قائما إلى حد الآن، والمشور مشتق من الشورى وهو لفظ مغربي ومعناه الحقيقي المكان الذي كان يعقد فيه أمراء تلمسان مجالسهم للتفاوض مع وزرائهم ورجال دولتهم حول الشؤون العامة(٦). وهو قصر يبلغ طوله ٤٩٠ متراً وعرضه ٢٧٠ متراً وقد كان مقر الحكومة إلى أن انحطت سلطة بني زيان؛ ومن سوء الحظ أن تلك البنايات البديعة التي كانت به قد استولت عليها يد الخراب، واحتلتها السلطة العسكرية الفرنسية، فجعلت منها إدارات مختلفة(٧).



5 – مسجد سيدي أبي الحسن:

وهو من أبدع المساجد وألطفها، به نقوش عربية مدهشة ابتني سنة ١٢٧٩م وأصبح اليوم متحفاً لآثار تلمسان، وقد ابتني حسبما تنص عليه كتاباته الذهبية فوق المحراب تذكاراً لأبي إبراهيم بن يحيى يغمراسن، سمي مسجد سيدي بالحسن نسبة إلى العلامة الأشهر سيدي أبي الحسن بن يخلف التنسي الذي كان يدرس بتلمسان أيام الأمير أبي سعيد(٨).

6 – مسجد سيدي الحليوي:

نسبة إلى أبي عبد الله الشودي الذي تولى قضاء إشبيلية مدة ثم استقر بتلمسان فلقب بالحليوي، وقد ابتناه الأمير المريني أبو عنان فارس سنة ٧٥٤ هجرية(٩).

7 – صهريج بن بدة :

أمر بحفره الأمير أبو تاشفين ملك تلمسان

بين سنتي ١٣١٨ و١٣٢٧م وهو معد لسقي البساتين والحدائق المحيطة بتلمسان، ويبلغ طول هذا الصهريج ٢٠٠ متر وعرضه ١٠٠ متر وعمقه ١٣ متراً وكانت المياه ترد إليه من منابع لالا سبتي الجبلية أما اليوم فهو جاف(١٠).

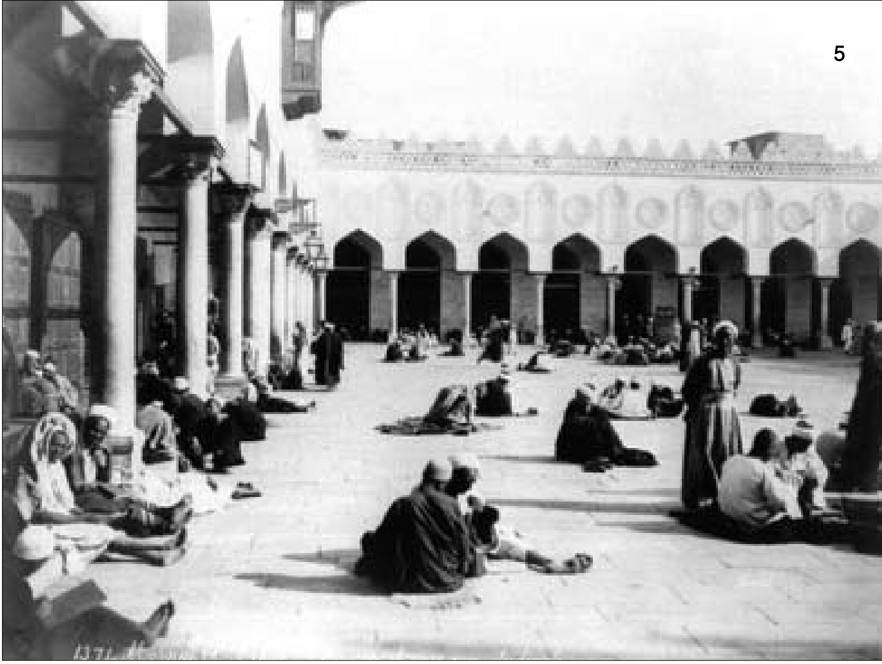
8 – جبل لبعل:

ومن المناظر الخلابة، والمشاهد الأخاذة، جبل (لبعل) بالعباد المطل على كل أحياء تلمسان، وهو يبعد عنها بنحو كيلومترين أو تزيد.

والجبل مزين بأشجار الغابة الباسقة الدائمة الاخضرار، وفيه قبة للولي الصالح العارف بالله سيدي الطاهر بوطيبة التلمساني أحد تلامذة شيخ الطريق التجانية سيدي أحمد التجاني الجزائري رضي الله عنه، وضريحه هناك مزار للخاص والعام.

وقد شد الرحلة لزيارته والترحم عليه القاضي العدل الشيخ أحمد سكيرج قاضي سطات بالمغرب الأقصى، ولكنه لم يستطع الصعود إليه لأنه يقع في جبل (لبعل) كما ذكر آنفاً.

ويصعب علينا أن نلم في هذه الأسطر الوجيزة بجميع آثار تلمسان وما أبقته فيها الأيام من تذكار المجد القديم وقد أعلمنا الشاعر الكبير الشيخ محمد السعيد الزاهري أنه ألف كتاباً تحت اسم «حاضر تلمسان» وأنه قدمه للطبع وفيه من التدقيقات الممتعة عن آثار هذه المدينة ما يشفي الغليل ويدرس حاضرها وحاضر المجتمع الجزائري عامة درساً تحليلياً مفيداً(١١). وكذلك ألف الأستاذ الحاج محمد بن رمضان شاوش كتابا بعنوان «باقة السوسان في التعريف بحاضرة تلمسان عاصمة دولة بني زيان» عرف فيه بمدينة تلمسان وعلمائها وشعرائها عبر العصور تعريفاً كاملاً شاملاً.



الهوامش:

(١) استقينا هذه المعلومات بتصرف من كتاب البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان لابن مريم، تقديم عبد الرحمن طالب، ص: ٨ وما بعدها، اقتبسه من مجلة الأصالة، العدد ٢٦ رجب وشعبان، ١٣٩٥هـ ص: ٢٩٦ وما بعدها، مقال بعنوان: تلمسان للسيد محمد بلقراد. وانظر أيضاً: عبد الحميد حاجيات: أبو موسى الزياني: حياته وآثاره، ص: ١١ وما بعدها. ومحمد الطمار: تلمسان عبر العصور، ص: ٧ وما بعدها. ومحمد سهيل ديب: أساطير تلمسان المحاصرة، (ترجمة رحال رياض)، ص: ٨ وما بعدها.

(٢) انظر ابن مريم: المصدر السابق، ص: ١٠ وما بعدها وأحمد توفيق المدني: كتاب الجزائر ص: ٢٠٣ وما بعدها، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٤، ط ٢.

(٣) البستان، ص: ١٠– ١١.

(٤) أحمد توفيق المدني: المرجع السابق، ص: ٢٠٣. وابن مريم: المرجع نفسه، ص: ١١.

(٥) أحمد توفيق المدني: المرجع السابق ص: ٢٠٤.

(٦) البستان، ص: ١١.

(٧) توفيق المدني، المرجع السابق، ص: ٢٠٣.

(٨) المصدر نفسه، ص: ٢٠٣.

(٩) توفيق المدني: المرجع السابق، ص: ٢٠٣.

(١٠) توفيق المدني: المرجع نفسه، ص: ٢٠٣–٢٠٤. وانظر أيضاً: ابن مريم: البستان ص: ١١.

(١١) المدني، ص: ٢٠٤ – ٢٠٥.

عاصمة الثقافة الإسلامية ٢٠١١

تلمسان لؤلؤة المغرب العربي

محمد مروان مراد

مع بداية العام الحالي ٢٠١١ كانت مدينة «تلمسان» الجزائرية على موعد لتتبوأ مكانتها كعاصمة للثقافة الإسلامية خلفاً لمدينة «تريم» اليمنية التي حملت اللقب في العام الماضي٢٠١٠.

تعد «تلمسان»، واحدةً من مراكز الإشعاع الحضاري المعروفة في الوطن العربي، ومصدر اعتزاز لأبنائها الذين انتشروا على مدار التاريخ في مناطق عربية عدة، وبالذات في شمال أفريقيا.

وتعرف «تلمسان» بلقبها «لؤلؤة المغرب العربي»، وأحياناً بـ «غرناطة إفريقيا»، وقد تضافرت طبيعتها الغنية مع جهود الإنسان المبدع لتجعل منها مدينة متألقة، نابضة بالحياة والجمال.

موقع استراتيجي واقتصادي:

تعتبر «تلمسان» ثاني أهم مدينة في الجزائر بعد مدينة «وهران»، وتقع في الشمال الغربي من الجزائر، على مبعدة ١٠٠ ميل من الحدود الجزائرية المغربية، وقد أهّلها موقعها الاستراتيجي لتكون حاضرة لعدد من الدول والممالك المتعاقبة منذ القرن السابع الهجري، الثالث عشر للميلاد.

تقع المدينة على هضبة واسعة ترتفع إلى أكثر من ٨٠٠ متـر عن سطح البحر، مما جنّبها التعرض للرطوبة وجعل مناخها جافاً، وهواءها لطيفاً، وبحكم هذا المناخ، فهي حارة في الصيف، وباردة في الشتاء، وقد تشهد سقوط الثلوج. وإضافة لهذا فإن غنى الهضبة بأشجار الزيتون والكروم وقربها من البحر المتوسط أعطاها مركزاً اقتصادياً وتجارياً مهماً، حيث عدّت واحدة من محطات طريق الذهب الإفريقي إلى أوروبا، ونقطة اتصال رئيسية بين تجار أوروبا وإفريقيا.

من معسكر صغير إلى حاضرة زاهرة:

بدأ عمران «تلمسان» بإنشاء معسكر روماني عام ٢٠١م، سمي «بيوماريا» وهو اسم لاتيني يعني «البساتين» وشيّدت على أطرافه الجنوبية مساكن للعامة وللتجار ثم غزاها «الواندال» القادمون من أوروبا عام ٤٢٩م.









وما لبثت المدينة أن غدت واحدة من أبرز الحواضر الإسلامية وبالذات في المغرب، بعد الفتح الإسلامي في القرن الثامن الميلادي. وتفخر «تلمسان» بأن قبائلها من «زناتة» كانت من أوائل القبائل البربرية التي دخلت في الإسلام، إذ كان «زمار بن صولات» أول سفير لزناتة لدى الخليفة «عثمان بن عفان» الذي أقرّه والياً على «زناتة» كلها، وقد كانوا في جيش «عقبة بن نافع» لدى فتوحه الأولى في المغرب.

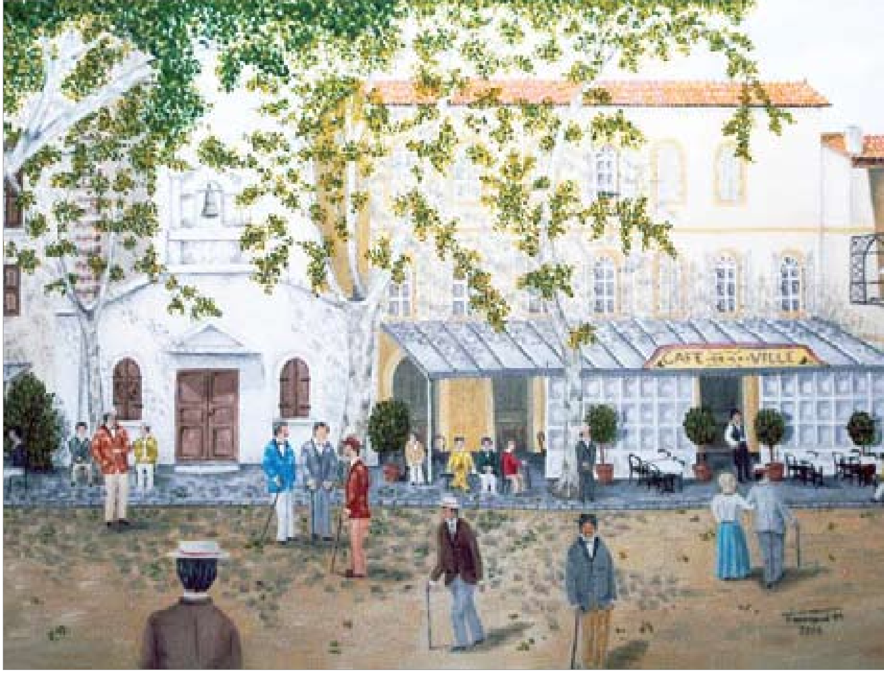
دويلات تعاقبت على السلطة:

شهدت «تلمسان» قيام أول دولة للخوارج «الصفّرية» في المغرب بزعامة «أبي قرة اليفرني الزناتي» الذي ثار على الحكم العباسي ونصّب نفسه إماماً للمسلمين في عام ٧٦٧م، وإلى «أبي قرة» ينسب بناء مدينة «أغادير» على أنقاض «بيوماريا» الحصن الروماني القديم.

وأدى تطور المواجهات بين العباسيين والعلويين إلى فرار «إدريس بن عبدالله بن الحسن» لاجئاً إلى أغادير، وبالرغم من أنه توجه للمغرب الأقصى، حيث أسس دولة «الأدارسة» فإن «أغادير» دخلت طوعاً تحت سلطته عام (١٧٣ هـ ـ ٧٨٩م) حيث شيّد فيها مسجداً يعدّ الأقدم في المغرب، وتم تجديده ثانية عام ١٩٩ هـ على يد إدريس الثاني. واستمر حكم الأدارسة إلى عام ٢٩٦هـ حين سيطر عليها «الفاطميون» وفر الأدارسة إلى الأندلس، ثم حدث تمرد «زنادة» على الفاطميين إلا أن «جوهر الصقلي» قمع التمرد عام ٣٦٠ هـ، ووجّه إليها الغزوات الهلالية

التي دخلت معها قبائل بربرية جديدة هي «لواتة» و«هوارة» ومن بينهم «بنو عبد الواد» الذين يعدّون من الزناتية الجدد المتأثرين بالهلالية.

سيطر المرابطون على المنطقة بعد الفاطميين عام ٤٦٨ هـ (١٠٧٥) ولدى محاصرة «يوسف بن تاشفين» أغادير عام ٤٧٤هـ/١٠٨١م، بنى مدينة جديدة نزلت فيها جيوشه وسماها «تقرارت» وهي كلمة بربرية معناها «المعسكر»، وشرع بإنشاء قصر الحكم في المدينة الجديدة التي التحمت عمرانياً بأغادير الواقعة إلى الغرب منها، لتظهر إلى الوجود المدينة الواسعة «تلمسان» التي أضحت من أكبر المدن في دولة المرابطين الممتدة بين المغرب والأندلس.



وفي عام (٥٤٠هـ ـ ١١٤٥م) أخضع «عبد المؤمن بن علي» المدينة لحكم «الموحدين» بعد تدمير أسوارها، وأعاد تزويدها بسور جديد وقلاع إلى جانب القصور والفنادق والبيوت، وفي هذه الفترة دخل «بنو عبد الواد» في طاعة الموحدين، واكتسبوا حق الاستيطان في المنطقة الممتدة من «وهران» غرباً إلى «تلمسان» شرقاً، وما لبثوا أن استقلوا بالحكم فيها تحت وصاية الموحدين.

ومن بني «عبد الواد» ظهرت الأسرة الزناتية المنسوبة «ليغراسن بن زيان» الذي بدأ حكمه للبلاد في عام ٦٣٣ هـ، وتعاقب عليه بعده السلاطين الزيانيون الذين حكموا تارة بوصفهم مستقلين، وأحياناً كنواب عن الموحدين، ثم ورثهم «بنو مرين» ونجح الزيانيون في الحفاظ على أملاكهم في وجه الأطماع الأسبانية، خاصة في عهد السلطان «أبي عبدالله محمد» (٩٣٤ ـ ٩٧٤هـ) والذي تولى من بعده «أبو زيان» آخر ملوك هذه الدولة. وكان جلّ اهتمام سلاطين «بني عبد الواد» النهوض بعاصمة ملكهم إلى مرتبة حواضر المغرب الإسلامي، فراحوا يجذبون إليهم الوجوه الفكرية والعلمية، وخاصة من الأندلس، ولهذا كان عليهم خلق مناطق حضرية وعمرانية جديدة بجوار النسيج العمراني القديم، وقد منح سقوط «غرناطة» آخر معاقل المسلمين بالأندلس في قبضة ملوك قشتالة، تلمسان مسحة أندلسية ما زالت ظاهرت فيها، فمن جهة استقبلت المدينة عدة آلاف من الأندلسيين الفارين من الاضطهاد المسيحي، ومعهم تأثيرات فنية ومعمارية وعادات أندلسية شملت الطعام ومظاهر الحياة الاجتماعية، وقد اختارها «أبو عبدالله بن محمد» آخر ملوك غرناطة ليقضي آخر أيامه فيها، وبها دفن.

تلمسان والاحتلال الأجنبي:

بعد سنوات من سقوط غرناطة عام ١٤٩٢م في أيدي الإسبان وسيطرتهم على كامل الأندلس، زحف الغزاة على المدينة، وأطبقوا حكمهم عليها لسنوات طويلة، إلى أن استنجد السكان بالعثمانيين، الذين أخرجوا المحتلين عام ١٥٥٣م، لتغدو المدينة تحت حكم السلطان العثماني، وإن حظيت بنوع من الاستقلال الذاتي عن الباب العالي في الأستانة، وتوالت الأحداث لتقع «تلمسان» ـ والجزائر كلها ـ في قبضة الاحتلال الفرنسي عام ١٨٤٤م، وحتى العام ١٩٦٢ الذي شهد استقلال الجزائر، وقيام الحكم الوطني فيها.

المعالم الحضارية.. شواهد تاريخية:

مدينة «تلمسان» هي العاصمة الإدارية لولاية «تلمسان» التي يبلغ عدد سكانها حوالي المليون نسمة، وتشتمل على ٢٢ دائرة و٥٣ بلدية، وتتوفر المدينة على كثير من المعالم التاريخية المهمة التي جعلت منها متحفاً مفتوحاً للتراث المعماري العربي الإسلامي الراقي، ومن عناصره المدينة القديمة المحاطة بالأسوار، والمساجد الواسعة

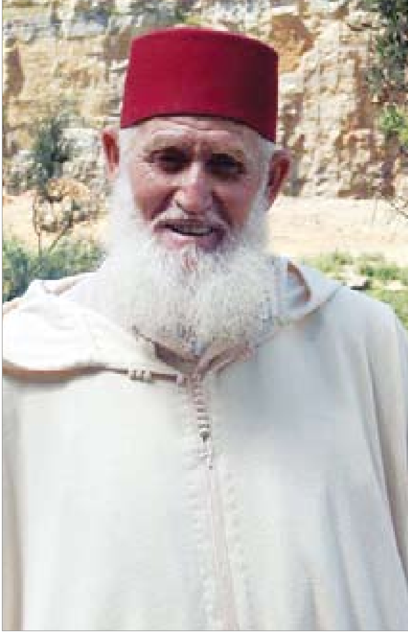
العتيقة بمآذنها الشامخة بأبراجها المربعة ولونها الآجري وزخارفها الأنيقة. مثل «الجامع الكبير» الذي شيّد في عهد زعيم المرابطين «يوسف بن تاشفين» عام ٤٧٥هـ/١٠٨٢م، وتمت فيه عدة توسعات، وإن احتفظ بأجمل عناصره: المحراب والقبة المتميزة الفريدة في نوعها بين قباب العالم الإسلامي، وجامع «المنصورة» في الضاحية المجاورة لتلمسان والتي أسسها المرينيون، وللجامع أسوار مزدوة بثلاثة عشر باباً موزعة بالتناظر، ويرتفع برج مئذنته إلى حوالي ٣٨ متراً، كذلك يمثّل جامع «سيدي بو مدين» في حي «العباد» القائم على أعلى هضبة بأطراف تلمسان واحداً من أهم عمائر المدينة، وهناك مسجد سدي الحلوي، وسيدي بو الحسن، وجامع أغادير، وهي شواهد على الفن المعماري الراقي في مدينة تلمسان.

ومن آثار المدينة الباقية «مدرسة التشفينية» التي شيّدت في القرن الثالث عشر الميلادي، وهي أول جامعة في المغرب العربي، وقد امتد دور «تلمسان» الثقافي كأحد مراكز الإشعاع الحضاري في المنطقة إلى يومنا، إذ تعدّ «جامعة تلمسان» من أهم جامعات الجزائر، وقد اختيرت مؤخراً أفضل جامعة في البلاد.

مرافق سياحية في حضن الطبيعة الساحرة:

تعدّ الإطلالة من فوق هضبة «لالاستي» فرصة رائعة لرؤية «تلمسان» والتمتع بمشاهد المدينة الآسرة.. حيث يدير الزائر بصره على مساحة تقارب العشرة كيلو مترات مربعة يطوّف خلالها بمعالم المدينة المترامية الأطراف، ولا تفوت ضيوف المدينة في مرافق تلمسان الطبيعية، فإلى جانب المناظر الخلابة في السهول الخضراء، هناك الينابيع الطبيعية للعلاج بالمياه المعدنية الساخنة، ومن أبرزها: حمام بوغرة، وشلال «لوريط» بمياهه العذبة، فضلاً عن المغارات المثيرة، والأماكن الخلابة مثل «المنصورة»





ودائرة «ندرومة» التابعة لها والتي تضم معالم تاريخية إسلامية مهمة.

وكما أسلفنا فإن «تلمسان» كانت ملاذاً للعائلات الأندلسية التي وفدت من الأندلس إثر استيلاء الإسبان عليها عام ١٤٩٢م، وحملت معها ألواناً من الفنون الأندلسية، سواء في الصناعات اليدوية أو الغناء الأندلسي، حيث تشتهر المدينة اليوم بأنها أحد مراكز الفن الأندلسي في الجزائر، وإحدى مدارس الغناء الأندلسي القديم، خصوصاً ما يسمى مدرسة الغرناطي (نسبة إلى غرناطة) وكذلك «الحوذي» ويعتبر الشيخ محمد غفور من أبرز مطربي المدينة.

تظاهرة الفكر والثقافة الإسلامية:

* من «تلمسان» يستطيع الزائر أن يتنقل بين المدن الساحلية المجاورة لها في غرب الجزائر: وهران، سيدي بلعباس، و«عين تمو شنت»، انطلاقاً إلى المدن الساحلية على المتوسط مثل الغزوات، ومرسي بن ومهيدي...

* أعدّت «تلمسان» أهبتها لتكون مسرحاً متميزاً يستقبل تظاهرة الثقافة الإسلامية من خلال أنشطة فكرية وفنية واجتماعية، تحيي الوجه المتألق للحركة الوطنية الجزائرية المتمثل في النضال ضد الاحتلال الأجنبي الذي مثله أبناؤها المناضلون من أمثال: مصال الحاج، وأحمد بن بلا، وكذلك الوجه الثقافي الذي مثّله الكتّاب والأدباء ومن أبرزهم المؤرخ الشهير «شهاب الدين المقري» من القرن السادس عشر، وفي العصر الحديث الكاتب الراحل محمد ذيب.

المصادر:

١) قمم عالمية في تراث الحضارة الإسلامية: د. عبدالقادر الريحاوي ـ دمشق ٢٠٠٠.

٢) تلمسان: لؤلؤة المغرب العربي، عادل بوعكاز ـ الشرق الأوسط/ تشرين الأول ٢٠١٠.

٣) مدينة الفن والتاريخ: أحمد الصاوي ـ جريدة الاتحاد/ أيلول ٢٠١٠.

شُبُهات حول التفكيك

عندما يحجب البيان لطافة البرهان

د. محمد شوقي الزين

كثيرة هي المصطلحات في التاريخ البشري التي أحدثت ضجَة، أو بالأحرى فزعاً عارماً، لأنّها جاءت لتُحدثَ شرخاً في نظام الأعراف والعقائد السائدة. فكلّ مصطلح جديد هو بمثابة الدخيل الذي يؤلّب ضدّه المجتمع المعرفي الذي ينبجس فيه. كلّ ولادة جديدة في المفاهيم والمصطلحات قد تحدث المفاجأة بأن تلد ما يسمّيه ميشال دوسارتو «الوحش اللغوي». والواقع أنّ الوحوش اللغوية أو المفهومية عديدة في تاريخ الفكر البشري، وأثارت الرعب في نظام المعرفة. والوحوش مآلها القمع أو الإقصاء أو السجن، بمعنى سلوك حذر في تفاديها أو حبسها.

لم يكن تاريخ الفكر البشري سوى الحذر في كلّ مصطلح جديد جاء ليخلط المنظومة المعرفية التي تُرسى عليها كلّ ثقافة. نجد هذه الإشارة مثلاً عند توماس كوهن صاحب كتاب بنية الثورات العلمية (شيكاغو، ١٩٦٢)، عندما درس ما يمكن تسميته «نفسانيات المعرفة العلمية»، بمعنى الهواجس أو الشكوك التي يبديها المجتمع العلمي تجاه كلّ فكرة أونظرية لا تخضع إلى «إجماع». لأنّ من طبيعة المنظومة المعرفية أن تحافظ على التقاليد وأن تدافع عن «النموذج» الذي تعتبره المعيار الحقيقي في الممارسة العلمية. لكن من طبيعة المنظومة أيضاً أن تحتمل التناقضات أو السجالات التي هي حصيلة القوى المتعارضة أو الأهداف المتقابلة أو المصالح المتعاكسة. وهذا التناقض الداخلي يؤدّي إلى ما يسمّيه كوهن بالأزمة وعلى إثرها تتفكّك الوحدة السابقة لتقوم على أنقاضها وحدة جديدة. كوهن يصف بشكل غير مباشر عمل «التفكيك» كاشتغال داخلي، متوار، خفيّ. وطبعاً لم يكن كوهن تفكيكياً أبداً وإنّما كان مؤرّخاً للمعرفة العلمية.

الغرض من الإشارة إلى توماس كوهن هو نقد الوحدة المتماسكة، في شكل مؤسّسة علمية أوفكرة سياسية أو عقيدة دينية، تدّعي لذاتها التماسك أو الاتّساق، بينما يفاجئها التشظّي من حيث لا تحتسب، بمعنى التناقض الداخلي الذي يجعل من المؤسّسة العلمية حلبة للصراع من أجل الامتيازات أو السلطات، ومن الفكرة السياسية حقلاً للنزاع الإيديولوجي أوالقبض على مقاليد الحكم، ومن العقيدة الدينية مسرحاً للإقصاء أو احتكار الرموز أو التعاليم. بهذا المعنى يشتغل «التفكيك» في التواري أو الخفاء، لأنّه يقرّ بالطابع المتضارب للحقائق. فهو يشتغل هنا على مستوى اللا شعور، لأنّ علاقات القوى في الهيمنة أو الاحتكار هي دوافع لا شعورية. لكن ماذا يصبح التفكيك عندما يُمارَس شعورياً؟ من الأولى أن نقرأ «التفكيك» قراءة «عربية»، ليس فقط على مستوى التعبير ولكن أيضاً على صعيد المفهوم، لأنّ «البيان» يحجب في الغالب «البرهان»، فنحكم على المفردة في شكلها البرّاني وكأنّها الوحش الذي ينبغي التوقّي منه.

والأمر الذي دفعني لكتابة هذه المقالة حول التفكيك هو اطّلاعي على دراستين إلكترونيتين، الأولى عنوانها «الفكر التفكيكي ورفضه» لكاتب مجهول. وطبيعة الكتابة تجعل من البيان الفقهي أو الكلامي حرباً على الإبداع الفكري، فنقرأ بتعجّب: «ويا قوم من ينصرنا من الله إن فكّكنا عقيدتنا وأضعفنا شريعتنا ودمّرنا جذورنا وأصولنا». والدراسة الثانية عنوانها: «وقفة مع التفكيك»، وهي أكثر تعجّباً لأنها تناقش المسائل الكلامية حول وجود الله وإمكانية معرفة ذاته أولا، كما انتشر ذلك في العصر الوسيط الإسلامي مع علماء الكلام (المعتزلة، الأشاعرة، الماتريدية، إلخ) أوالفلاسفة (الفارابي، الغزالي، ابن رشد) أو الصوفية (إبن عربي، الجيلي، داوود القيصري، حيدر آملي)، نقرأ مثلاً: «إن حقيقة معنى الغيرية بين الخالق والمخلوق التي يثبتها هؤلاء المفككين لا يكون شيئاً غير نفس الشبح والصورة التي تُملأ عندهم من حقيقة وجود الخالق»، وبالمفكّكين يقصد الكاتب المجهول «أصحاب الفلسفة والعرفان». وفي فقرة أخرى نقرأ ما يلي: «والتفكيكيون يخضعون لكل هذه العقائد الواضحة البطلان ولكنهم يَسِمون الأعيان الثابتة بالعلم بلا معلوم».

هذا يدفعنا إلى التساؤل حول مسوّغ هذه الدراسات التي تستعمل مفردة «التفكيك» لنعت قراءات أونظريات «تدميرية» وافدة من الغرب كما في الدراسة الأولى، أو لوصف فلاسفة ومتصوّفة العصر الوسيط على أنّهم «أهل التفكيك» في الدراسة الثانية. أليس وسم فلاسفة أومتصوّفة الإسلام الوسيطي بالـ«تفكيكيين» هو أمراً «مخالفاً للزمن» (anachronisme)، لأنّه يستعمل مفردة «التفكيك» للدلالة على سجالات كلامية أو فلسفية أو عرفانية غير معاصرة؟ وخصوصاً استعمال مفردة «التفكيك» للتشنيع بنمط في التفكير يخالف الفكر الشيعي في بداياته التكوينية؟ لا شكّ أنّ هذه الدراسات تستعمل مصطلحاً في غير موضعه ولغايات إيديولوجية لا تمت إلى المصطلح بصلة. المصطلح هو مجرّد ذريعة في التهويل بطوائف أو مذاهب معارضة. فلماذا اختيار مصطلح «التفكيك» في التشهير والقدح بتيّارات فكرية مختلفة؟ من الملاحظ أنّ الدراسة الأولى تستعمل «التفكيك» و«التدمير» و«الإضعاف» على سبيل الترادف، والدراسة الثانية تستعمله في نقض الأفكار الفلسفية والعرفانية للقرون الخالية.

فلماذا أصبح «التفكيك» وحشاً لغوياً يثير القلق والفزع؟ وبأيّ معنى بَيانُه حَجَب بُرهانَه؟ لنلق نظرة على مدخل المفردة «ف ك ك» في «لسان العرب» لابن منظور، لأنّ فقه المفردة في لسانها العربي، ليس فقهها في اللسان اللاتيني (الفرنسي أو الألماني): «الليث: يقال فَكَكْتُ الشيء فانْفَكَّ، بمنزلة الكتاب المختوم تَفُكُّ خاتَمه كما تَفُكُّ الحَنَكيْنِ تَفْصِل بينهما. وفَكَكْتُ الشيء: خَلَّصْته. وكل مشتبكين فصلتهما فقد فَكَكْتَهما، وكذلك التَّفْكيك (...) ابن سيده: فَكَّ الشيءَ يفُكُّه فَكّاً فانْفَكَّ فصله (...) وكل شيء أَطلقته فقد فَكَكْتَه (...) وأَصل الفَك الفصلُ بين الشيئين وتخليص بعضهما من بعض». كلمتان أساسيتان يمكن إدراكهما من هذا العرض: الفصل والتخليص. لكن من الملاحَظ أنّ لسان العرب يعرض الدلالة بناءً على الفعل «فَكَّ» لا الفعل «فَكَّكَ». فالتفكيك هو مصدر الفعل «فكّ». وما مصدر الفعل «فكّك»؟ هل هو «التفكُّك»؟ إذا جاء التفكيك على وزن «التفعيل»، فإنّ التفكّك هو على وزن «التفعّل». بناءً على هذا العرض يمكننا تسمية «التفكيك» ما يمكن «تفعيله»، أي تنشيطه أو بعث الحركة فيه وبناءً على دلالة لسان العرب، ما يمكن «تفصيله أو تخليصه». ونسمّي «التفكّك» ما «يتفعّل» بضغط داخلي أو حركة ضمنية، دون فاعل خارجي. في هذا المضمار نقرأ: «الشيء يُفَكّ فَيَتَفَكّك أي يَتَزايل وينفرج». تحيل المفردة إلى التزايل والانفراج والتي توحي إلى نوع من الضغط أو الثقل الذي يسبق التزايل والانفراج. هناك نوعٌ من التخلّص أو الفصل.

أَوّلاً: «التفكيك» يُفهم على وزن «التفعيل» (الثلاثي المزيد بحرف)، فيتطلّب المراس أو التمرين أو التدريب لتحريك وحدة ثابتة أو منظومة صلبة، وهذا التحريك يتّخذ شكل النقد أو الإزاحة أو التقصّي. فهو فعل خارجي على الموضوع يعمد إلى استقرائه والولوج إلى عالمه لفحصه أو إعادة تركيبه، وخصوصاً «فصله» أو «تخليصه» كما جاء في لسان العرب. فماذا نقصد بالفصل والتخليص؟

التفكيك يرتبط عضوياً ووظيفياً بالتفكّك لأنّه يتدبّر في الأمور أو الحقائق أو النصوص التي تشتغل بذاتها تبعاً للّغوة الكامنة فيها، وتتبدّى وظيفته في الكشف عماّ يعتمل في هذه الأمور من تركيبات أو انحلالات أو طفرات أو تحوّلات. فالتفكيك يساعد «التفكّك» على الوعي بذاته والانتباه إلى حركته بالخروج عن ذاته أو التجسّد في التمظهرات النصيّة أوالفعلية أو الفكرية

وهل هاتان المفردتان توحيان بأنّ ما نسعى إلى تفكيكه هو في ارتباط وثيق بأمر آخر، خفيّ أو متعالٍ، تحت سلطته أو قهره؟ لا شك أنّ الإجابة عن هذا الإشكال تتطلّب قراءة متأنّية في نصوص التاريخ الفكري قصد فصلها عن الأمر الذي يشدّها إليه وتخليصها من سطوته. فلا مراء أنّ التفكيك ينطوي على أمر أساسي هو البحث عن الأمر الذي بطبعه «يتسلّط» على الأمور الأخرى لقهرها أوحبسها. ويبقى هذا الأمر مجهول الهوية. يتبدّى ربّما في الأنساق الفكرية والفعلية للثقافات الإنسانية من سياسة ودين وإيديولوجيا ومعرفة.

ثانياً : «التفكُّك» يُفهم على وزن «التفعّل» (الثلاثي المزيد بحرفين)، وهو أن تشتغل الوحدة الثابتة على ذاتها دون علمها، لأنّ اشتغال أي منظومة هو فعل لا بدّ منه، وهذا الفعل ينطوي على نقص أو تضاؤل أو جهد، بمعنى إنفاق للطاقة، أوبتعبير أرسطو «الكون والفساد». فلا تنفكّ أيّ حقيقة عن الاشتغال على ذاتها، باستنفاد طاقتها أو ترتيب عالمها بما يقوّم وجودها ويحافظ على ماهيتها. لكن فعل الإشتغال على الذات هو بطبعه «فعل سلبي» إذا لجأنا إلى فكرة «هيغل» حول ما يسمّيه «الأوفبونغ» (Aufhebung) وهي مفردة غير يقينية تدلّ على الشيء ونقيضه، بمعنى «الإلغاء» و«الحفاظ» أو «السلب» و«الإيجاب»، وهي ما اشتهر في فلسفة هيغل بالجدل (dialectique). لكن من المستحيل إيجاد مفردة «عربية» تعادل المفردة الألمانية، ونأخذ «الاستحالة» في معناها الإيجابي كإمكان ضمني. فما هي المفردة العربية التي «يمكن» أن تؤدّي وظائف «الأوفبونغ»؟ نفكّر مثلاً في «التَنْفيَة»، لأنّ الجذر «ن ف ي» يحتمل «النَفي» بمعنى الإلغاء و«النُفاية» بمعنى «ما يتبقّى» من الشيء، حتّى وإن كان لسان العرب يرى «النفاية» من زاوية قِيمية، لكن يمكن إزاحة الدلالة إلى تفكير إبستمولوجي حول «ما يتبقّى» من الأمر، بمعنى الأثر، البصمة، العلامة، إلخ. نفكّر أيضاً في «اللُغوَة»، وتعني ما هو «زائد» في التعبير وما هو «ساقط» لا يُعتَدّ به. يقول الأزهري في هذا الصدد: «واللُّغة من الأَسماء الناقصة، وأَصلها لُغْوة من لَغا إذا تكلم ». و«اللغة» في أساسها منحدرة من هذه الاشتقاقات بين «الزيادة» و«النقصان»، أوفائض التعبير وباطلُه، ومنه «الإلغاء» بمعنى الإبطال.

ثالثاً: مفاد هذه المحاولات التي تقترب من «الأوفبونغ» دون أن تتطابق مع دلالته أنّ الأمر الذي يشتغل على ذاته، يمكنه أن ينطوي على أمر يختلف عنه، يجعله في «تخلّف» (النفاية، الإلغاء) لا يكتمل. لأنّ كلّ اكتمال هو توقّف عن الحركة أو تعطّل. والتاريخ في تجلياته المذهبية أو الفكرية أو السياسية أو الدينية يبيّن أنّ الاكتمال أمر لا ينفك عن الاستحالة، لأنّ المنظومات التي تنبني على التشكيلات المعرفية والخطابية هي في «لغوة» من أمرها («تَلْغَى» بفائض التعبير و«تُلْغِي» بإبطال تعابير) لا تنفكّ عن مراجعة أساليبها أومدوّناتها؛ فكم من فكرة فلسفية أو لاهوتية أو سياسية تعرّضت لما نسمّيه «اللغوة»؟ بين إطناب في التعبير أو الإبانة، أو إعادة الكتابة والتدوين لإضافة فكرة أوشرح دلالة أو زيادة تفسير أو مراجعة رأي أو شطب بيّنة، وفي هذه العمليات ثمّة بناء لنص يتواقت مع تفكيك للنصّ عينه، بإلغاء محتويات عبر اللغو في مضامين أخرى. بمعنى إرساء لـ«لغة» هي في الوقت نفسه «لغو» و«إلغاء»، أي زيادة ونقصان أو نفي وإثبات أو رفع ووضع، إلخ. فلا شكّ أنّ المنظومات المعرفية أو المذاهب السياسية أو الفكرية أو الدينية هي «على صورة» اللغة التي «تَلغَى» بها (تعبّر، تدوّن، تشكّل) و«تُلغِي» بها أيضاً (تقدح، تجرح، تعدّل، تبدّل). عندما تقوم ببناء واقعة لغوية أوفكرية فإنّها في هذا البناء نفسه «تفكّك» ما هي في صدد بنائه، والعكس أيضاً عندما «تفكّك» فإنّها تشيّد لحقيقة أو دلالة. فلا تنفكّ هذه العملية عن نمط مزدوج في الأداء، بين صناعة وتعديل أو كتابة وتنقيح. هذه التأمّلات اللغوية، التي نَلغَى بفضلها ونُلغِي بها، تبيّن أنّ ما نسمّيه «التفكيك» هو في الواقع عمليتان متكاملتين، الأولى داخلية سمّيناها «التفكُّك» تبعاً لـ«الأوفبونغ» أو «اللغوة» التي تميّز كلّ حقيقة وجودية أو لغوية، والثانية خارجية نسمّيها إذاً «التفكيك»، لأنّها تتطلّب تدخّل الرؤية النظرية أو الرويّة المتبصّرة والمتبحّرة في إعادة تنظيم وحدة فكرية أو سياسية أو ثقافية. لكن يبقى الإشكال في التمييز بين ما له القابلية للتفكّك تبعاً للغوة ضمنية لا ينفكّ عنها، لأنّه اشتغال لا شعوري، أو لنقل «تلطُّفي» تبعاً لعبارة إخوان الصفا، وبين ما هو من فعل أونشاط القراءة النقدية. لكن مفردة «لا–شعوري» توحي بتواجد نفسي أو انهمام ذاتي، بينما المسألة هي «اعتمال» اللغوة (أو «الأوفبونغ») خفيةً عن الوقائع الوجودية أو اللغوية. كانت لمفردة «التلطّف» طبعاً جذور لاهوتية حول «اللُطْف» الإلهي أو العناية الربّانية في الحفاظ على الخليقة، كما نجد ذلك في رسائل إخوان الصفا. لكن إذا أخذنا «التلطّف» في دلالته الفلسفية سليلة النسق الهيغلي مثلاً، نجد أنّ ما يسمّيه هيغل «حيلة» العقل الكوني هو ما يعادل «التلطّف»، ليس فقط كعناية في تفادي طغيان الأضداد والحفاظ على الطابع الجدلي للحقائق الوجودية أو النواميس البشرية أو الوجوه اللغوية، ولكن أيضاً وخصوصاً أن تُفكِّك الأمور ذاتها بذاتها، دون أن يكون في ذلك هلاكها، لأنّ هذا الأمر من طبيعتها وفي جبلّتها.

فهل «التفكيك» هو مجرّد متابعة «التفكّك» الذي يميّز الحقائق أو النصوص؟ نحسب أنّ الفاعل التأويلي في ممارسته التفكيكية يتدخّل في إعادة ترتيب الوحدة التي هو بصدد قراءتها أو استقرائها، فنستعمل إزاء هذا الأداء مفردات لها طبائع «وحشية» مثل «الهدم»، «التخريب»، «النقض»، «التقويض»، «التدمير»، «النسف»، إلخ. لا شكّ أنّ هذه «الوحوش» المعجمية لا علاقة لها بالتفكيك ولا بالتفكّك. فما يؤدّيه الفاعل التأويلي هو تقصّي أوتحرّي «التفكّك» الذي يعتمل في الحقائق أو النصوص للكشف عن وظائف داخلية أو حركات ضمنية. فهو يكتفي بنزع

الطي عمّا ينطوي في هذه الحقائق أو النصوص. وهذه العملية هي بلا شكّ مضنية ومعقّدة لأنّها تتطلّب المتابعة المستمرّة أو المراجعة المتأنّية، وتأخذ في الحُسبان الأواصر بين الحقائق والعلاقات بين النصوص، إلخ.

مفاد هذا التعبير أنّ التفكيك يرتبط عضوياً ووظيفياً بالتفكّك، لأنّه يتدبّر في الأمور أو الحقائق أو النصوص التي تشتغل بذاتها تبعاً للّغوة الكامنة فيها، وتتبدّى وظيفته في الكشف عماً يعتمل في هذه الأمور من تركيبات أو انحلالات أو طفرات أو تحوّلات. فالتفكيك يساعد «التفكّك» على الوعي بذاته والانتباه إلى حركته بالخروج عن ذاته أو التجسّد في التمظهرات النصيّة أو الفعلية أو الفكرية. والتفكّك يدفع «التفكيك» إلى متابعة أثره بالاطّلاع على اللغوة القابعة فيه. لنقل بأنّ التفكيك هو الوجه الآخر للتفكّك، آلته في الوعي بذاته، عضوه الذي يشتغل به. فهو قلبه، لأنّه مقلوبه. نأخذ هنا مفردة القلب ليس فقط في الدلالة على لبّ الشيء، ولكن ما يسمّيه السيوطي في المزهر في علوم اللغة «المقلوب»، أي معكوس المفردة مثل جَذَبَ وجَبَذَ، مفردتان مختلفتان في الرسم ولكنهما مترادفتان في الوسم. والمعكوس ليس الضدّ، ولكن ما يسمّيه ميرلو بونتي «التقاطع» (chiasme). فالتفكيك والتفكّك مثل الجَذْب والجَبْذ، والعلاقة بينهما هي «كْياسْمِيَة» بالمعنى الفينومينولوجي لميرلو–بونتي أو أيضاً علاقة مضاهاتية أوتبادلية (corrélation)، لأنّ التفكيك هو العمل اللَّغْوي للتفكُّك، والتفكُّك هوالاشتغال اللُّغَوي للتفكيك. التفكّك يشتغل في المساحة التي تختفي فيها القرارات الميتافيزيقية التقليدية، كما عالجها جاك دريدا مثلاً والتي تتلخّص في «الذات» أو «الوعي». لكن ألا يتطلّب التفكيك تدخّل الوعي في سبر الحقائق؟ أليس التفكيك هو أساساً إرادة (في المعرفة، في الوعي، في الفهم) يتسلّح بإجراءات خطابية أو بحِيَل لغوية في فحص اللغوة التي تميّز الأمور؟ لا يمكن اختزال التفكيك إلى الذات الفاعلة أي القارئ الذي يبحث ويتقصّى الحقائق، لأنّ في فعل التقصّي نفسه هناك إرادات ضمنية لا تعود بالضرورة إلى الذات القارئة: دريدا هو جملة المقروءات التي تعتمل في نصوصه، هو أفلاطون الفارماكون الذي يفضح تناقضاته، هو ديكارت الكوجيتو الذي يتعجّب من إفراط ذاتياته، هو هوسيرل العلامة الذي يتنكّر لمتعالياته، هو هايدغر الدازاين الذي يتنصّل من هذيان وجودياته. فليس دريدا الذي يكتب وإنّما المقروء ينكتب بناءً على اللغوة التي تسري في الحقائق المشهودة أو المكتوبة، لأن ما قام به دريدا من قراءات أو اجتراحات هو فعل «اللغوة» ذاتها. لهذا كان يتحدّث عن صعوبة مجاوزة هيغل، لأن فكرته حول «الأوفبونغ» أطبقت على كل الإرادات أو القراءات. دريدا هو نتاج اللغوة السارية، وهذه اللغوة بحاجة إلى لغة تنيرها أو خطاب يكشف عنها، وهوالتفكيك نفسه. بين اللغوة واللغة أو بين التفكّك والتفكيك علاقة «لا دونية»، لأنّ أحدهما يستحيل بدون الآخر، أي «لا» اللغوة «بدون» اللغة التي تظهرها، و«لا» اللغة «بدون» اللغوة التي تعتمل فيها وتكتمل بموجبها.

ولا شكّ أنّ «اللا دونية» هي الأخرى حيلة هيغلية في التدليل على عمل الأوفبونغ في كل حقيقة مرئية أومكتوبة. هل نحن إزاء «وحدة الوجود» الهيغلية التي تسلّم بترابط الحقائق تبعاً للانسجام الكوني الذي تحدّث عنه الرواقيون مثلاً؟ «اللا دونية» هي إحدى نتائج هذه الوحدة الجامعة، فلا عجب إذا كان المسلّمون بها يتفقون مهما اختلفت الأزمنة أو الأمكنة من الرواقيين إلى هيغل مرورا بأفلوطين وابن عربي وابن سبعين وعفيف الدين التلمساني وسبينوزا وشوبنهاور. لكن هذه الوحدة الجامعة التي سمّاها ابن سبعين «الإحاطة» لا تقوم دون الفروقات أو الاختلافات التي تنطوي عليها. فهي وحدة معقولة (من صنع الذهن) لا تعادل الكثرة المشهودة (من صنع الواقع). يقوم دريدا في الضفّة المشهودة التي تضاهي الضفّة المعقولة حيث يمكث هيغل. لأنّ تطابق الفكر والواقع هو هفوة هيغلية إضافية في تبرير وحدته المطلقة. «اللا دونية» تصحّح نوعاً ما هذا الإفراط الوحدوي، لأنّ الفكر ليس هو الواقع ولكن لا يقوم بدون الواقع. وأيضاً الواقع ليس هو الفكر ولكن لا يقوم بدون الفكر. فهو يختلف عنه رغم أنّه لا ينفكّ عنه.

أيضاً لا ينفك التفكيك عن التفكّك، مع أنه يتميّز عنه في الأداء. علاقتهما هي علاقة «لا دونية». واللّغوة لا تنفكّ عن اللغة التي تبديها مع أنّها تختلف عنها في الصورة والصيرورة. هذا الأمر يدفعنا إلى الرجوع إلى الفكرة الرئيسية التي طرحناها منذ البداية: هل التفكيك يعتبر وحشاً لغوياً؟ لا يمكنه أن يكون ذلك لأنّ في تدجينه تنكّراً سافراً للحقائق التي تعتمل في آليته بالذات. لم تجد المفاهيم عبر التاريخ قبولاً سهلاً، سواء تعلّق الأمر بالأفكار الفلسفية أو السجالات اللاهوتية أو النظريات العلمية. لا يشذّ التفكيك عن القاعدة. هو مجرّد إمكان لغوي في فحص «لغوات» بشرية أو كونية، تنعطف بدورها على اللغة لتصبح سبباً في إمكانها لا توجد بدونها رغم أنها تتميّز عنها وتستقلّ بكينونتها. والإمكان اللغوي أو المفهومي كغيره من الإمكانات سبيله النشوء والإرتقاء ثم الزوال، كما هو شأن المفاهيم أو القراءات في الخطابات الفلسفية أو السياسية أو العلمية.

إرتباكات الهوية

أسئلة الهوية والاستشراق في الرواية العربية - الفرنكوفونية

جعفر العقيلي

يعدّ كتاب «ارتباكات الهوية: أسئلة الهوية والاستشراق في الرواية العربية – الفرنكوفونية» الصادر عن المركز الثقافي العربي، للباحثة نورة فرج، من أبرز الكتب التي تعالج بالتحليل والتتبع الدقيق المتأني ظاهرةَ لجوء عدد من الأدباء العرب إلى الكتابة بالفرنسية، رغم تمكّنهم من الكتابة بالعربية، وهي بذلك تستثني الروايات التي كُتبت اضطرارياً بالفرنسية في مرحلة الاستعمار، لتتناول تلك التي أصبحت تعبّر اليوم عن واقع ثقافي ملتبس، وعن هوية ثقافية مزدوجة، موضحةً ما استتبع هذه الظاهرة من أسئلة تتعلق بمدى مصداقية تمثيل هؤلاء الكتّاب لواقع مجتمعاتهم الأصلية، وتبنّيهم في سرودهم للرؤية الاستشراقية التي ترضي المتلقي الغربي وتجذبه بتنويعها على ثلاثة عوالم هي: شهواني، غيبي، دموي، يجمعها معاً طابع غرائبية الشرق التي كثيراً ما افتتن بها الغرب.

من النماذج الروائية التي تدرسها فرج: «سأهبك الغزالة» للجزائري مالك حداد، «ليلة القدر» للمغربي الطاهر بن جلون، «الحزام» للسعودي أحمد أبو دهمان، و«ليون الإفريقي» للّبناني أمين معلوف، وقد احتُفي بهذه الروايات في الغرب بشكل لافت للنظر، وتُرجمت إلى العربية وإلى لغات عالمية أخرى، ومثال ذلك، أنه أعيد طباعة رواية «الحزام» لأبو دهمان في فرنسا خمس مرات خلال أربعة شهور فقط.

تتوقف فرج عند تلقّي هذه الروايات في النقد العربي الصحفي، والاحتفاء بها لأسباب متعددة، مشيرةً إلى أن الصحافة العربية أجمعت على اتهام هذه الروايات بأنها أعادت إنتاج الذات العربية برؤية الآخر الغربي ومن أجله، وأن هذه الروايات لم تمثل مجتمعاتها المحلية تمثيلا صادقاً، وإنما سعت إلى تكريسها بصورة غرائبية، أي صورة «شرق المستشرقين» كما تصفها فرج، وذلك بغرض إدهاش القارئ الغربي.

هذه الصورة «شرق المستشرقين» كما تؤكد فرج، ليست آنية التكوّن، بل تم بناؤها منذ أول احتكاك للغرب المسيحي مع الشرق المسلم خلال الحروب الصليبية، حينما بدأ الطرَفان يكوّنان صوراً متبادلة عن بعضهما بعضاً، ليست حقيقة بقدر ما كانت رغبوية تخدم الصراعات القائمة وتتشكل من خلالها في الوقت نفسه. هذه الصور التي راكمت نفسها على امتداد القرون الوسطى، خضعت إلى تحول لا في نوعها وإنما في آلية تكوينها، فبعد أن كانت الخبرة بالشرق تتم عبر المروي والمخيال الشعبي، اتخذت آلياتٍ أكثر علمية وأكثر إبداعية تلائم العصور التالية، وظلت تدعمها المواجهة الاستعمارية.

لكن المشكلة – كما ترى فرج – ليست قائمة على تبني هذه الروايات للرؤية الاستشراقية حسب الاتهامات التي وُجهت لها، وإنما تقع الإشكالية في المنظومة الكبرى التي تندرج تحتها هذه الروايات، والتي تسببت في تشكيل هويات ملتبسة داخل النص، فالكتابة باللغة الفرنسية ولمتلقٍّ فرنسي، عن واقع محلي شرقي، أدت إلى أن يركز المؤلف في روايته على أحد محددات الهوية، وأن يبنيها بطريقة لا تظهر فيها الهوية بمعزل عن المتلقي (الآخر).

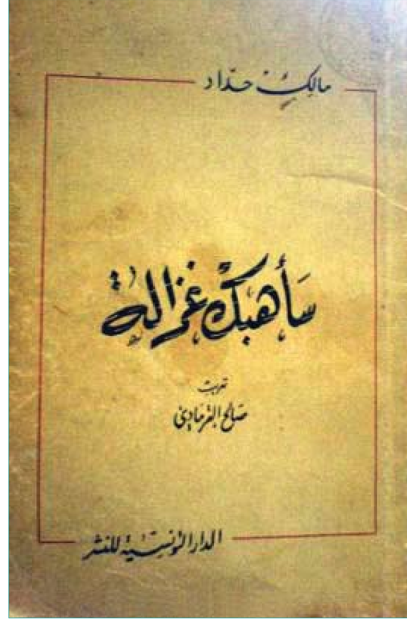
وباعتمادها على حوارات كانت أجريت مع هؤلاء الروائيين، تستقصي الباحثة مصداقية تمثيل هذه الروايات لأناها العربي، وما إذا كانت أُنجزت لإدهاش الآخر وتقديم نفسها كما يريدها هو، وليس كما هي فعلاً، ومدى وقوعها في التباسات الهوية بغية تشكيل هوية مختلفة أمام الذات الأخرى.

في هذا السياق، يرى الطاهر بن جلون أن الكتابة باللغة الفرنسية أتاحت له الكتابة عن موضوعات لم يكن ليعرض لها لو أنه كتب بالعربية. أما أمين معلوف فقد طرح رؤية للعلاقة بين الشرق والغرب، حاول بناءها من خلال استعادة نماذج من الماضي، إذ يرى أن الغرب بحاجة دائمة إلى الشرق، فالغرب عنده

القدرة المادية، ولكن لا يمكنه الاستغناء عن الشرق، لأن الشرق موطن الحلم والابتعاد عن الحياة الرتيبة. أما أبو دهمان فيؤكد أنه كتب روايته لزوجته وابنته الفرنسيتين، ثم نشر عمله للقارئ وفي ذهنه أن يرسم صورة للقرية السعودية غير صورة النفط والمال.

وفي رواية مالك حداد «سأهبك غزالة» ثمة تمزُّقٌ قوي بين هويتين: فرنسية – فرنكوفونية، وجزائرية – عربية، وذلك أنه لم يختر الكتابة بالفرنسية بدلاً من العربية كما هي الحال مع الكتّاب الثلاثة، وروايته كانت مجايلة للاستعمار الفرنسي للجزائر.

تعرض فرج لأقوال أدلى بها هؤلاء الروائيون خلال حوارات أُجريت معهم، لكنها تؤكد قبل أن تقود القارئ في رحلة تحليلية لمتون هذه الروايات: «لن تكون مهمتنا البحث في نوايا المؤلفين، بل فحص هذه الأعمال من الداخل للتحقق من صحة (التهم) السابقة». وفي الفصل الثاني ترصد فرج عوالم هذه الروايات التي استثارت القارئ الغربي واسترعت انتباهه، وتتمثل في قيم الشهوانية المنبثقة من قيم بنية الحريم الاجتماعية، ثم صفة الدموية والعنف، ثم الغيبيات التي تتخذ شكل ممارسات شعبية أكثر منها عقائدية، فضلاً عن طقس شديد الخصوصية، ولكنه شكّل فارقاً بين المسلم وغير المسلم، وهو الختان.. وتعرض صوراً من لوحات لمستشرقين تؤكد افتتانهم بالشرق وإبراز عوالمه في إنتاجهم حدّ التضخيم، منها لوحة لبيير لويس بوشار تظهر مجموعة من النساء ذوات نزعات شبقية، وهن يرقصن أمام الرجل / الذكر، كما صور الفنان جان ليون جيروم في لوحته



«يوم المحاكمة الأخيرة» (١٨٦١) رجلاً شرقياً ذا لحية كثيفة وعمامة يجلس على كومة رؤوس مقطوعة في إحدى كفَّتي ميزان العدالة الإلهية، وفي الكفة الأخرى يرقد خنزير مذبوح، وترجح كفة الخنزير على الشرقي المتوحش.
كذلك، تُظهر لوحة أخرى للرسام نفسه بعنوان «رؤوس البهوات المتمردين في مسجد الحسنين» (١٨٦٦) رؤوساً معلقة بتنسيق، وأخرى مكومة وحولها رجلان أحدهما يقف بهدوء ممسكاً سيفه الملطخ بالدم، فيما يجلس الآخر وبين أصابعه ما يشبه الغليون، من دون أن يكترث بالرؤوس المقطوعة.. وهو ما تدلل به الباحثة على تبني هذه الروايات نظرة استشراقية بحتة.

تقرأ فرج التباسات محددات الهوية خارج النصوص الروائية الأربعة وداخلها، مبينةً


مالك حداد

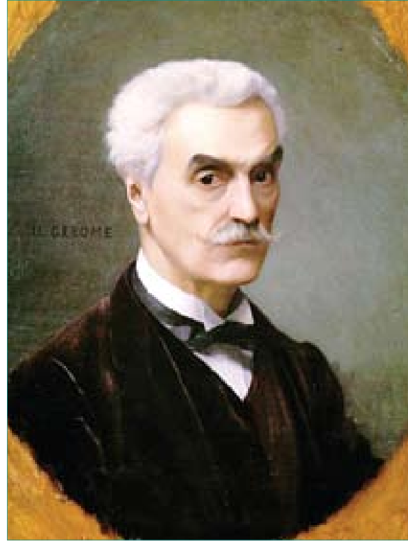
أن هذه الروايات، وإن كانت تحدد هويتها الألسنية على أنها هوية فرنسية، إلا أنها موضوعاتياً تنتمي إلى البيئة العربية، والملاحَظ أن كل الشخوص الرئيسية في الروايات الأربع قد عانت من التباس في أحد محددات هويتها، وتختلف كيفيات تشكل هذا الالتباس، وكيفية التعاطي معه من رواية إلى أخرى، فرواية «سأهبك الغزالة» كُتبت إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر، فيما البطل يعيش في باريس، لذا فهو يعاني من إشكالية التعاطي مع هويته الوطنية/ الجزائرية في المنفى. أما «ليون الإفريقي» فمسار حياته يحمله على التنقل بين قوميات وأديان مختلفة، وهو يختار حمل هويات متعددة تتناسب مع مسارات حياته، فتميع هويته ولكنها تظهر أكثر غنى، وأما في «ليلة القدر» فهدف البطلة إثبات هويتها الجنسية/ الأنثوية، بعد أن فرض عليها والدها العيش عشرين عاماً كذكر، وفي «الحزام» –بخلاف الروايات الثلاث– تتراجع محددات الهوية الفردية، ليحاول الراوي صياغة هوية لمجتمعه الذي يعيش فترة تحول هي فترة الطفرة.

تعاني الروايات الأربع، بحسب فرج، من إشكالية في التعاطي مع الهوية التعريفية الأولى للفرد، وهي الاسم، فاسم البطل أو البطلة مهمش، حيث يشار إلى البطل في «سأهبك الغزالة» بـ«المؤلف». وفي «ليلة القدر» يُذكر اسم البطلة مرتين فقط على لسان الوالد، المرة الأولى خلال اعترافه بدافع من وطأة الموت: «ليلة القدر تسميك زهرة»، والثانية حين يكون اسم البطلة آخر كلمة يتلفظ بها الوالد قبل أن يفارق الحياة. وفي «الحزام» يُذكر اسم الراوي مرة واحدة في أول الرواية مشفوعاً بسلسلة نسب طويلة، يضيع اسم الراوي بينها. أما في «ليون الإفريقي» فيتم التعاطي في بدايتها مع الاسم بشكل طبيعي، ثم يكشف سياق الرواية أن للبطل أسماء متعددة.

بدراسة الروايات الأربع، تفحّصت فرج، مفهوم الهوية كما طُرح في ثناياها، فقدمت رواية «سأهبك الغزالة» الشرق في إطار الرومانسية، وذلك باعتماد صورتين: شرق عاشق؛ وشرق صحراوي، وكان الشرق فيها مساوياً للجزائر، في مقابل صورة فرنسا التي تطغى عليها المادية، هذه الصورة لا تنفصل عن السياق التاريخي الذي صدرت فيه الرواية، وهو سياق الاستعمار وتذبذب المؤلف بين الوطن والمنفى.

أما الروايات الثلاث الأخريات، فإنها وإن تحللت تاريخياً من سلطة الاستعمار، تقدم صوراً استشراقية متفاوتة في الهيئات والكيفيات، فرواية «ليون الإفريقي» اعتمدت مادة تاريخية وأعادت بناءها تحليلياً، وأثثت هذا البناء بصور كثيرة تنتمي إلى المتخيل الاستشراقي، كعوالم الحريم والوحوش والساحات والحمامات.

أما «ليلة القدر» فقد مزجت بين المقدس والمدنس، واستلهمت «ألف ليلة وليلة» و«الروض العاطر»، وزاوج موضوعها بين ثيمتَي الحريم والتوحش، وقد بدأت بالساحات وتعلقت بعضُ مشاهدها بالحمامات.


الفنان جان ليون جيروم

ورواية «الحزام» رغم احتفائها بالمرأة، فإنها تشير إلى الوضع الدوني الذي تقبله المرأة بوصفه وضعاً «طبيعياً»، وتحتفي بحكايات الجن وبالمعتقدات الشعبية ذات الأصل الديني، وتتطرق إلى احتفاليات الختان.

تؤكد فرج بعد دراسة تحليلية استقصائية، أن هذه الروايات لم تستلهم الصورة الاستشراقية في سياقاتها وحسب، بل ثمة التباس في محددات الهوية داخل كل واحدة منها؛ ففي «سأهبك غزالة» كان كل ما ينتمي للجزائر جذاباً، وكل ما ينتمي لفرنسا منفراً، وقد استخدم المؤلف تقنيات سردية عدة، كالمخطوط، ورمز الغزالة، والتلاعب بالمفردات، ليرسم حالة التمزق بين الهويتين.

وفي «ليون الإفريقي»، بُنيت الشخصية الروائية لتكون متسامحة، فـ«ليون» لا يعاني من تمزق داخلي بين هوياته العرقية والدينية، رغم طبيعة الظروف التاريخية التي شهدها والحياة التي عاشها، ولم يبدُ المؤلف مقنعاً، خصوصاً عندما تحول «ليون» إلى المسيحية، فالتحول الديني تحول مفصلي، ومن الطبيعي أن يثير إشكاليات داخل النفس البشرية، ولكن المؤلف عرض له وكأنه تصرف طبيعي يصدر من شخصية متسامحة.

أما في «ليلة القدر» التي تقوم على فكرة إثبات الهوية الأنثوية في مجتمع ذكوري، فمنح المؤلف بطلتَه سياقات أنثوية، كما منحها سياقات تبدو ذكورية كتجربة السجن، لكن الثنائية الإيهامية حالت دون إيصال القارئ إلى حقيقة تحول البطلة واكتسابها هويتَها الأنثوية، كذلك في «الحزام» كان هَمُّ المؤلف أن يعرض لصورة قرية متخلفة متمسكة بقيمها التي تصطدم بالمدنية في مواجهة مضحكة، لكنه أشار إلى حالة التحول لصالح المدنية وانهيار الشعرية.

هذا الكتاب جدير بالقراءة المتأنية، والوقفة المطولة، لأنه يتناول موضوعاً جديداً في الأدب العربي لم ينل حظه بعد من الدرس والتحليل والنقد، وقد أنجزته الباحثة نورة فرج واستعانت على إنجازه بالعديد من المصادر من أمهات الكتب العربية، والمراجع والمقالات لباحثين وأدباء من أمثال: حسام الخطيب، عبده وازن، وعبد العزيز المقالح.

كما حاولت توخي الموضوعية واستقصاء الأسباب وتحليلها وصولاً إلى النتائج، مستعينة بكل ما توافر لها من معلومات ومن صور لرسامين مستشرقين، في محاولة لإقناع القارئ بوجهة النظر التي توصلت لها في بحثها، وتقديم إجابات عن العديد من التساؤلات التي أثيرت حول هوية كتابات روائية باللغة الفرنسية لكتّاب عرب منهم من فاز بجوائز أدبية رفيعة، ودوافعهم لاختيار الكتابة بالفرنسية.

إشكالية التدوين للمرويات الفلسفية

مقابسات أبي حيان التوحيدي نموذجاً

محمد عبد الصمد الهجري

كتاب «المقابسات» لأبي حيان التوحيدي سجل عزيز، ووثيقة هامة قيدت آراء ثلة من الفلاسفة، منهم المنقطعة نتاجاته وآراؤه، أو المجهولة أخباره وسيرته، وأرخت لمسائل وموضوعات فلسفية ـ آنذاك ـ كانت شاغل الأسئلة والأجوبة على طاولة البحث في مجالس بغداد، واستطاعت بمقابساتها المائة والنيف رصد مجالس بضعة عقود من القرن الرابع الهجري، وعكست الحركة العلمية لبحوث الفلسفة والإلهيات والطبيعات وعلم النفس واللغة والأدب، ما جعل أحد الباحثين يعده: «الكتاب الوحيد الذي حفظ لنا أسماء فلاسفة بغداد ومفكريها؛ وروى طرفاً من آرائهم وعقائدهم ... فهو من هذه الناحية ـ على أقل تقدير ـ الجانب المهم من الحياة الفكرية في بغداد في النصف الثاني من القرن الرابع».

والحديث عن هندسة التدوين وتقنية الأداء في المقابسات التوحيدية لا يتأتي لقارئها ـ فيما يبدو لي ـ إلا بإزاء النظر في جنبات الإشكالات التي رافقت عملية تدوين وتحرير هذه المقابسات، وتلمس المعوقات المصاحبة لنقل هذه المجالس، وتحويل شفهيها إلى مدونات تحريرية، وبصيغة أخرى: الوعي بالآلية التوحيدية المستخدمة في عملية التدوين؛ ما يعني محاولة الإجابة عن كيف نقرأ ما دوّنه التوحيدي في مقابساته؟، والمسلك الصحيح في التعاطي مع منقولاته عمّن قابسهم؟ هل نتعامل معه على أنه نص كلامهم وكان هو كالراوي المؤدي عنهم؟ أم أنه معنى كلامهم أداه التوحيدي بمنحوتاته اللفظية وصناعته اللغوية والأدبية؟ هل الشخصيات المذكورة في المقابسات خضعت للتوظيف لأجل تسويق بعض آرائه تحت غطاء مقالاتهم ومنتجاتهم عبر نسبة أجوبة ومتون لأسئلة صاغتها رحلته الفكرية ومن ثم يفصلها قياساً على اختياراتهم وأصولهم التي قد خبرها جيداً، فكانت مقابساته على المجاز أي أنها ليست حقيقة مع أشخاصهم وأعيانهم وإنما مع مقالاتهم وآرائهم، أم ترى كانت المقابسات ـ حسب الظاهر ـ مدونة على الحقيقة من عدة مجالس ليس للتوحيدي المدون إلا التأليف بينها، وإصلاح شانها، وإخراجها بحلتها على هذه الهيئة المعهودة... الخ. أسئلة لا تبرح قارئ المقابسات، وقد كنت رهين أسرها؛ واضطررت حال طروها لإرداف كتاب المقابسات بإحدى الدراسات الموسعة عنه(١)؛ علّها تُزيل ما علق في ذهني بخصوص هذه الفئة من عقد التساؤلات فانكشفت أجزاء بعضها غير واضحة المعالم، وتولدت عنها أُخَر، وبقيت بعض لم تبد حراكاً...

مفهوم المقابسات

جاء في المصادر اللغوية: «قبس» علماً تعلمه، و«قبست» الرجل علماً(٢)، و«اقتبس» منه علماً أي استفاد، ورأى بعضهم: «أقبسه» علماً، و«قبسه» ناراً، وقيل: أقبسه علماً وناراً سواء(٣)، وعليه : فقبس الرجل قبساً العلم؛ تعلمه واستفاده، وقبس الرجل فلاناً العلم؛ علمه إياه، والمقابسات: مفردة مقابسة؛ ولما كانت «تنحدر من تقابس على وزن تفاعل أفادت حصول المبادلة، أي أن كلاً من المتقابسين أقبس الآخر علماً(٤)، والمقابسة ليست مقصورة على اثنين، فيمكن أن تكون مشتركة بين جماعة ولذا عُرِّفت المقابسات بأن «يشترك اثنان، أو أكثر من الناس في محاورة علمية، فيأخذ احدهم العلم من الآخر ويُعطيه ما عنده من العلم»(٥).

توصيف الإشكال في تدوين المقابسات

هناك عدة إشكالات تُسْتَكْنَه في عملية تدوين المقابسات، ملحوظة في ثناياها لا أدل على ذلك من كثرة تصريحات التوحيدي ذاته بذلك، عبر اعتذاراته المتكررة في فواتحها وأعقابها، إضافة إلى حادثة تلكوّه في إخراجها؛ وقصته في تحريرها التي ذكرها في مقدمة الكتاب، مما يفرض لدينا أن لدى التوحيدي ما يبرر ذلك التلكوّ والتمنع – وهو الأديب وفارس القلم – وهي في نظري حزمة من الإشكالات الحقيقية التي استشعرها التوحيدي وأحس بها، بل عاش معها في صراع مرير، ومع خشيته من اقتراب أجله، لم يستسغ مفارقة

الحياة دون تحريرها وإخراجها، لعدم رضاه عن صورتها الحالية، فهو كما يبدو في نظرنا لا يدوّن مجرد مقابسات وحوارات، بل لكأنه يسطر تجربته وحصيلة فلسفة حياته المتسائلة؛ ويرقم أجوبة لكبرى استشكالاته المكوّنة لشخصيته القلقة الظمأى، وهذا ما أدّى إلى زيادة تنوّع المعوقات النظرية والعملية في تدوينها وتجعلها عقبة كأداء أمام خطة التوحيدي الشخصية للإجابة عن أسئلة المقابسات الكبرى وبالتالي إلى بطء سير عملية الإنتاج وكثرة محاولاته الأولية لإخراج المقابسات في كتاب رغم جهده في جمع شتيتها المتناثر في القراطيس والأوراق، واستدعائها من تلافيف الذاكرة وخبايا الذهن لمجالس حقبة من السنين وخلاصة هذه المعوقات والإشكالات كالآتي:

١- تقدمه في السن؛ فقد كان في أواخر عمره ويظهر ذلك في قوله واصفاً نفسه: «إني نقلت هذا الكتاب والدنيا في عيني مسودة، وأبواب الخير دوني منسدة، لثقل المؤونة، ولقلة المعونة، وفقد المؤنس، وعثار القدم بعد القدم، وانتشار الحال بعد الحال، هذا مع ضعف الركن واشتعال الشيب، وخمود النار، وسوء الجزع، وأفول شمس الحياة، وسقوط نجم العمر، وقلة حصول الزاد، وقرب يوم الرحيل»(٦).

والتقدم في السن قد يكون مسوغاً للتلكؤ والتأخر في إجابة طلب الراغبين ـ كما في قصة إخراجها المدونة في مقدمة الكتاب ـ كما أن تقدم السن له آثار على الشخص تجعله غير مقتدر على استحضار الأفكار، والتعبير لها، إضافة إلى أن استذكار الألفاظ والنصوص الروائية للمقابسات الشفهية التي لم يحالفها التوثيق في مدوناته مهمة شاقة وعسيرة في مثل هذا السن، ويظهر هذا في قول أبي حيان: «أتألف ما شرد منها وأنظم ما انتثر منها، وأرقع بجهدي وطاقتي شملها وأحلي بوسعي عطلها..»(٧)، كما أن الوصول إلى أرذل العمر جعل التوحيدي في نظر دارسيه «لا يقوى أن يؤلف على نحو السرعة عند الطلب كما كان في مجالس بغداد والرّي في عهدي الشباب والكهولة»(٨) وهو تبرير لا ينسجم مع كمال النضج حال الشيخوخة والتجربة المتقدمة المتمرسة في التأليف والكتابة إلا إذا جعلنا للمحتوى المدون النسبة الكبرى في مبررات هذا التأخير والتلكؤ.

كانت المقابسات ـ حسب الظاهر ـ مدونة على الحقيقة من عدة مجالس ليس للتوحيدي المدون إلا التأليف بينها، وإصلاح شانها، وإخراجها بحلتها على هذه الهيئة المعهودة...الخ. أسئلة لا تبرح قارئ المقابسات، وقد كنت رهين أسرها؛ واضطررت حال طروها لإرداف كتاب المقابسات بإحدى الدراسات الموسعة عنه؛ علّها تُزيل ما علق في ذهني بخصوص هذه الفئة من عقد التساؤلات فانكشفت أجزاء بعضها غير واضحة المعالم، وتولدت عنها أُخَر، وبقيت بعض لم تبد حراكاً

٢- الحالة النفسية وأثرها في تكوين المواقف والاتجاهات الفكرية، وتشكيل نوع المسائل ومناهج الأجوبة، كما أنها ترسم المناخ الذي تتكيف معه الذات من جانب، والذات في علاقتها مع الآخرين من جانب آخر، فشخصية التوحيدي القلقة المتناقضة في تصرفاتها، والمتشكية دائماً من الظروف المحيطة بها، والتي طبعت على كتبه حالة من البؤس والتشاؤم، وألبست المقابسات كساء الاعتذارات المتكررة، وهو تحليل أرجع إليه أحد الباحثين مناط تأخره وذلك من خلال دلالة «احتجاجه غير مرة بفقره وشقائه، وحياته المضطربة التي بددت قواه وحرمته التجمع الفكري الذي يمكنه من تصنيف كتابه بشكل متزن متسلسل»(٩). والذي أراه أن أثر هذه الحالة ناشئ من مركزية الانسداد في رحلة أبي حيان الفكرية التي عبر عنها قائلاً: «فأقبلت على ما عرفتك من حالي في ضيق صدري وفقد أنسي، وانسداد مذهبي»(١٠).

ثم إن الأزمة النفسية في علاقة التوحيدي بذاته كانت منعكسة في علاقته مع الآخرين، وعلى ما يكتبه، فقد كان في علاقته مع العلماء تحفل نفسه بإجلالهم وتقديرهم، ويهيم معهم في عالم من التجريد يظل منشداً إليه حتى بعد خروجه من تلك المجالس، فهي أشبه بحالة التنويم المغناطيسي لا يفيق منها إلا بحالة الارتهان الواقعي الرخيص في مجالس البلاط السلطاني أو في لحظات الجوع والعوز، وهو ما يسبب له حالة من القرف والتقزز، بينما تؤثر على ما يكتبه في صورة خلط الفلسفة بالعاطفة وقد عبر أحد الباحثين عن ذلك قائلاً: «إذا كان أبو حيان لم يستطع في حياته الخاصة أن يحكم على الناس حكماً عقلياً محايداً، فإنه لم يستطع في أسلوبه أن يعبر عن المعاني تعبيراً موضوعياً خالصاً، ولعل هذا هو السبب في أننا كثيراً ما نبحث عن (التوحيدي الفيلسوف) فلا نكاد نلتقي إلا بـ(التوحيدي الإنسان) وحتى حينما يتحدث أبو حيان عن أعمق المسائل الفلسفية تجريداً فإنك تجده يشيع فيها العاطفة، ما يحيلها إلى مسائل أدبية ممتعة، ومن هنا فقد اتهمه بعض المؤرخين بأنه ابتعد عن الدقة في التعبير الفلسفي»(١١).

٣- طبيعة المرويات في كتاب المقابسات، فإن إطلاق اسم المقابسات عليه كان «تجاوزاً على حقيقة فصول الكتاب، فالكتاب ليس كله مقابسات أو محاورات، بل حوى مختارات وأمالي وروايات ودروساً ومحاضرات»(١٢) فضلاً عن موضوعاته التي تجعل تصنيفه العلمي محمولا على «كتب الفلسفة بالمعنى الدقيق لكلمة فلسفة»(١٣) ولذا عُدّ ثبتاً للمجادلات الفلسفية(١٤)، بل «إن المعنيين بأبي حيان يكادون يجمعون على أن كتاب المقابسات هو كتاب فلسفي»(١٥)، وعليه: فهو سجل للأفكار الفلسفية بالدرجة الأولى، والمرويات فيه ذات طبيعة خاصة لا تحتمل في شخص المتحمل والمؤدي أي قصور في الحفظ والأداء والتدوين، وقد يرد هنا أنه لا يستطيع أداء هذه المرويات إلا من كان فيلسوفاً أو متضلعاً بالفلسفة، وهذا ما جعل آراء الباحثين متباينة رغم مقالة ياقوت الحموي الشهيرة عن أبي حيان: «أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء» فالبعض رأى أنه «لم يكن فيلسوفاً بالمعنى الشامل لهذه الكلمة ولم يشتهر برأي أو مذهب فلسفي، بل هو أديب متفلسف متصوف»(١٦)، بينما رأى آخرون «أنه لم يكن في مقابساته، وفي سائر مؤلفاته منظماً في الفلسفة إلا أنه تميز مع ذلك بسعة اطلاعه في باب الفلسفة»(١٧)، ودلّ عدم الانتظام في العرض والاستدلال(١٨) أن أبا حيان بهذا الاعتبار «لم يكن يمتلك الاقتدار الحقيقي على التعبير الفلسفي الدقيق»(١٩)، لكن ثقتنا في الأداء التوحيدي تنبع من أن المقابسات إذا كانت عند بعض المتقابسين تدارساً ومذاكرة، فإنها عند التوحيدي - كما أشرنا - أجوبة حاسمة لمسائل الوجود والحياة طالما أقلقت حياته الفكرية وأربكت قناعاته المعرفية وهو يسعى للإجابة عنها، ولذا فإن تدوينه لها يعني تدويناً لأهم الأجوبة والآراء التي حاول أن يتكيف من خلالها مع الواقع.

وقد اختلف الباحثون في قراءتهم للمقابسات، وافترقت الآراء بهم، ومحصل فرضياتهم في قراءة قصة التدوين وإشكالياتها كالتالي:

الفريق الأول: اعتمد في فرضيته على ظاهر كلمات التوحيدي المدبجة في مقدمته، فعزا هذا الفريق المعوقات إلى ما أبداه التوحيدي هنالك، فتناول هذا الفريق - على سبيل المثال - أسباب كتابة المقابسات وإخراجها للناس، بالوقوف عند ظاهر كلمات التوحيدي التي أرجعها إلى طلب إحدى الشخصيات المجهولة وإلحاحها، وهي شخصية لم يصرح باسمها التوحيدي، كعادته في بقية كتبه، بل كما فعله في باطن مقابساته، فقد كان حريصاً ودقيقاً في عزو كل كلام إلى صاحبه، وقد جاء في سياق القصة أن التوحيدي في خضم تكرار الطلبات من هذه الشخصية اضطر لإخضاع هذا الطلب للاستشارة والاستنصاح، بينما في المقابل رأينا هذه الشخصية المجهولة تتلمس وسطاء ومفاوضين علّ أبا حيان يقتنع بإخراج المقابسات.

الأزمة النفسية في علاقة التوحيدي بذاته كانت منعكسة في علاقته مع الآخرين، وعلى ما يكتبه، فقد كان في علاقته مع العلماء تحفل نفسه بإجلالهم وتقديرهم، ويهيم معهم في عالم من التجريد يظل منشداً إليه حتى بعد خروجه من تلك المجالس

الفريق الثاني: هو الذي غلّب الأسلوب الأدبي، فرأى أن قصة تدوين المقابسات هي عبارة عن أسلوب أدبي انتهجه التوحيدي لغرض رمزي يخفي قلقه وازدواجية شخصيته، وأما قصة «ادعاء الاستجابة في التأليف لرغبة ذي دلالة، والتمنع إلا بعد الاستشارة والاستخارة فهي طريقة يلجأ إليها بعض المؤلفين، ليتجه الأسلوب في عرض الأفكار وجهة الخطاب، تلك الوجهة التي تكسب الأسلوب صفة التداعي والتجاذب، والتي بها يستدرج القارئ إلى متابعة المؤلف بما تحدثه في نفسه ضمائر الخطاب من استثارة يخيل إليه منها أنه المقصود بالخطاب»(٢٠)، بل عدى بعضهم هذا الأسلوب إلى المقابسات ذاتها وشخصياتها، مع ملاحظة أنه لم ينسب للمتقابسين غير ما يقولونه، لكنه أدار الحوارات بينهم، وأقام المجالس كسيناريو أدبي لغرض إيصال بعض المسائل الفلسفية.

الفريق الثالث: اعتمد هذا الفريق على قراءة السيناريو التوحيدي عبر التوفيق والجمع بين الأسلوب الأدبي والغرض العلمي، فلم يستبعدوا رمزية قصة طلب الشخصية المجهولة، وأن تكون إلحاحات هذا المجهول هي الشخصية القلقة في أعماق التوحيدي التي ترددت في إخراج المقابسات، وتلكأت لدوافع عديدة، فشخصية التوحيدي لها سابقة خطرة، فقد أحرقت كتبها من قبل، وما ذاك إلا انعكاساً للمعارك الداخلية التى لا تكاد تخمد في نفس التوحيدي، حيث قال محيي الدين سليم: «وباستيحائي للروح التي تعمر الكتاب، رجحت أن يكون أبو حيان مسوقاً إلى تأليفه برغبة في نفسه، يثيرها الحرص على جمع ما أقبسه واقتبسه من أعلام عصره ومشايخه في هيئة كتاب، ولو كان الباعث هو الاستجابة لرغبة أحد معاصريه لنوّه به كما نوّه بغيره في كتبه»(٢١) كما لم يستبعد هذا الفريق أنه ربما قد توافق في الواقع مع ذلك طلب من أحد أصحابه أو مريديه، فصاغ ذلك في جملة ذات دلالات مفتوحة محتملة وهو اتجاه مال إليه الدكتور الأعسم فقال معقباً: «إن ترجيحاً كهذا يجب أن يستحق منا كل التقدير، فأنا لا أنكر على نفسي الاعتراف بأن الكتاب مؤلف تحقيقاً لرغبة كامنة في

ذات أبي حيان، انظروا إلى قوله (فلان) و(يا هذا) فماذا ترون؟ ليس من الصواب في شيء أن رجلاً عالي الشأن كالمجهول، هو الذي طلب تأليف الكتاب فأهمل ذكره هكذا بلا تعيين، واحترام الرجال الممتازين يتحقق في تسميتهم، والنص عليهم، وإلا فهو من سوء الذكر، ما قد يجلب شراً للمؤلف والكتاب. وليس بإمكاننا أن نفترض أن أبا حيان ـ وهو في سن الشيخوخة ـ أمن العيش ليل نهار مع إنسان لا يستحق الذكر. إن النص من الداخل يثبت أن ترجيح محيي الدين سليم كل السلامة، استرجاعاً للسعادة التي يستشعرها القارئ عليه وهو يدون مواد الكتاب»(٢٢).

إن المعنيين بأبي حيان يكادون يجمعون على أن كتاب المقابسات هو كتاب فلسفي »، وعليه: فهو سجل للأفكار الفلسفية بالدرجة الأولى، والمرويات فيه ذات طبيعة خاصة لا تحتمل في شخص المتحمل والمؤدي أي قصور في الحفظ والأداء والتدوين، وقد يرد هنا أنه لا يستطيع أداء هذه المرويات إلا من كان فيلسوفاً أو متضلعاً بالفلسفة، وهذا ما جعل آراء الباحثين متباينة

وأخيراً فقد كان لكل فريق مسلكه واتكاءاته في قراءة العملية التدوينية وتأدية المرويات الفلسفية فيها، وبالتالي فمن السلامة أن تفهم هذه المسالك في عرضها الإشكالات بطريقة غير مفككة–كل إشكال على حده ـ لقوة الروابط البينية بينها، وما تمثله في جملتها هو المعنى للدخول إلى فهم التقنية التدوينية للمقابسات.

هوامش

(١) وهي دراسة الدكتور عبد الأمير الأعسم، وهي عبارة عن مجموعة محاضراته التي ألقاها في جامعة السوربون، وطبعها في دار الأندلس ـ بيروت باسم: (أبو حيان التوحيدي في كتاب المقابسات) ط / دار الأندلس– بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٤م.

(٢) العلامة الفيومي «المصباح المنير» ص٢٥٢ ، اعتنى بها الأستاذ / يوسف الشيخ محمد، ط / المكتبة العصرية– بيروت، الطبعة الثالثة ١٤٢٠هـ– ١٩٩٩م.

(٣) العلامة الرازي «مختار الصحاح» ص٢٨٣، ط / دار الحديث ـ القاهرة، الطبعة الأولى ١٤٢١هـ– ٢٠٠٠م، والأصل في مادة «قبس» هو الشعلة من النار، وقد جاءت في القرآن الكريم على لسان موسى ـ عليه السلام ـ ﴿لعلي آتيكم بشهاب قبس لعلكم تصطلون﴾.. الآية.

(٤) د / الأعسم «مصدر سابق» ص ١١٢.

(٥) توفيق حسين في مقدمته لكتاب «المقابسات» ص١٠. كما أفاده الدكتور الأعسم في المصدر السابق ص١١٢. وصرح بموافقته على التعريف عقبه قائلاً: «وهذا منتهى الصواب في رأينا».

(٦) المقابسات ص: ٣٠٨ في مطلع المقابسة الحادية والتسعين.

(٧) انظر المقابسات ص١١٨.

(٨) د / عبد الأمير الأعسم مصدر سابق ص١٢٣.

(٩) المصدر السابق ص١٤٤ عن الكيلاني «أبو حيان التوحيدي» ص٤٦ .

(١٠) المقابسات ص١١٨.

(١١) عزاه د/ الأعسم ، مصدر سابق ص١٤٩ لزكريا ابراهيم «أبو حيان التوحيدي» ص١٤٢.

(١٢) المصدر السابق ص١١٣–١١٤.

(١٣) وهو ما اختاره الدكتور الأعسم في المصدر السابق ص١٠٩.

(١٤) المصدر السابق ص١٠٩ وعزاه للمستشرق مارغيلوث.

(١٥) د / الأعسم مصدر سابق ص١١٠.

(١٦) عزاه المصدر السابق ص١٤٧ للكيلاني «أبو حيان التوحيدي» ص٢٨.

(١٧) عزاه المصدر السابق ص١٤٨ لماجد فخري «تاريخ الفلسفة الإسلامية» ص٢٥٤.

(١٨) عزاه المصدر السابق ص١٤٠ لتوفيق حسين في مقدمته على المقابسات ص١٨.

(١٩) عزاه المصدر السابق ص١٤٠ للكيلاني ص٤٥.

(٢٠) المصدر السابق ص٢٢٦.

(٢١) المصدر السابق ص٢٢٦.

(٢٢) المصدر السابق ص٢٢٨.

الإحـالات القرآنية

فـي رسالة «حي بن يقظان»

محمد بشير دحدوح

المرء مخبوء تحت لسانه، ولسان الأقدمين هو آثارهم وما تركوه بين أيدينا، من واقع علاقتها بظروف ومناحي الحياة، والأعمال الأدبية تشي بأصحابها وبخاصة تلك الإبداعية منها، فما بالنا في عمل تناول الأفكار السائدة والعلائق المتواشجة في ذلك الواقع؟! والتي تمسّ الإنسان والكون وصولاً إلى الغيب المطلق، متمثلاً بالقول في معرفة الله، وابن طفيل واحد من أولئك الذين شهدت عليهم أعمالهم، وبخاصة عمله الأساس (حي بن يقظان)، فقد عكس الرجل معتقداته ورؤاه من خلالها بشكل يجعلني أراه من علماء الكلام أكثر منه فيلسوفاً، بالرغم مما قدّم في قصته من نقد الكون ونشأة الإنسان ومقولات فلسفية أخرى، موصلاً نفسه وقارئيه إلى نتائج ارتكز عليها سلفاً، من خلال انتمائه العقيدي والفلسفي، فكانت جملة حركته المعرفية فيها إثباتٌ لها، وهي كما تعلمون منهجية علماء الكلام، وإن كان ذلك على سبيل أخذ الأشياء بطريقة الفلاسفة.

ولعل أهم معلم سيميائي للرجل هو إحالاته القرآنية في قصة (حي بن يقظان)، فنراه في القضايا العقيدية الكبرى يحيلنا مباشرة إلى نصوص قرآنية بفواصلها التامة، بعد طرحه للقضايا وصولاً إلى استقرائه واستنتاجه، وذلك بعد ما يقدّم من ردود ومحاكمات لمجمل الآراء والبنى الفكرية السائدة آنئذ.

وجاء ذلك جلياً عندما تحدث عن خلق الأفعال، والعلم المطلق، والقدرة المطلقة، والكمال المطلق، والأزلية، وواجب الوجود والمحدث، وما قبل الحدوث، والأزلية، والخلود، نراه يحط رحال أفكاره في ظلال نصوص قرآنية، معلناً بشكل واضح مرجعيته التي أعتقدُ أنها كانت منارتَه السابقةَ على إشكالية المعرفة لديه. وسواء كنا متفقين معه في صحة الاستدلال والارتكاز أم مختلفين، فإنه يودعنا في ركنه الإيماني المعتمد أساساً على القرآن الكريم.

وأورد فيما يلي مقتطفات من قصته، مبيناً الإحالات القرآنية المشار إليها مسبقاً.

ففي حديثه عن خلق الأفعال يقول:
«فتبين له أن الأفعال الصادرة عنها، ليست في الحقيقة لها، وإنما هي لفاعل يفعل بها الأفعال المنسوبة إليها؛ وهذا المعنى الذي لاح له، هو قول رسول **الله** عليه الصلاة والسلام: «كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به»»، وفي محكم التنزيل: ﴿فَلَمْ تَقْتُلُوهُمْ وَلَكِنَّ **الله** قَتَلَهُمْ وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ **الله** رَمَى وَلِيُبْلِيَ الْمُؤْمِنِينَ مِنْهُ بَلاء حَسَناً إِنَّ **الله** سَمِيعٌ عَلِيمٌ﴾ (الأنفال: ١٧)».

ولإثبات العلم والقدرة المطلقتين يقول:
«وإذا كان فاعلاً للعالم فهو لا محالة قادر عليه وعالم به: ﴿أَلَا يَعْلَمُ مَنْ خَلَقَ وَهُوَ اللَّطِيفُ الْخَبِيرُ﴾ (الملك: ١٤)».

وعن الأزل والحدوث.. قوله: «فكذلك العالم كله معلول ومخلوق لهذا الفاعل بغير زمان: ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ﴾ (يس: ٨٢)». «وتحقق عنده أن ذلك لا يصدر إلا عن فاعل مختار في غاية الكمال وفوق الكمال».. وهو بذلك يحيلنا إلى الآيات: ﴿وَمَا تَكُونُ فِي شَأْنٍ وَمَا تَتْلُو مِنْهُ مِن قُرْآنٍ وَلاَ تَعْمَلُونَ مِنْ عَمَلٍ إِلاَّ كُنَّا عَلَيْكُمْ شُهُودًا إِذْ تُفِيضُونَ فِيهِ وَمَا يَعْزُبُ عَن رَّبِّكَ مِن مِّثْقَالِ ذَرَّةٍ فِي الأَرْضِ وَلاَ فِي السَّمَاء وَلاَ أَصْغَرَ مِن ذَلِكَ وَلا أَكْبَرَ إِلاَّ فِي كِتَابٍ مُّبِينٍ﴾ «يونس: ٦١». ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَا تَأْتِينَا السَّاعَةُ قُلْ بَلَى وَرَبِّي لَتَأْتِيَنَّكُمْ عَالِمِ الْغَيْبِ لَا يَعْزُبُ عَنْهُ مِثْقَالُ ذَرَّةٍ فِي السَّمَاوَاتِ وَلَا فِي الْأَرْضِ وَلَا أَصْغَرُ مِن ذَلِكَ وَلَا أَكْبَرُ إِلَّا فِي كِتَابٍ مُّبِينٍ﴾«سبأ: ٣».

ولتقرير تنزيه الخالق مطلقاً نراه مورداً: «وتتبع صفات النقص كلها، فرآه بريئاً منها، ومنزهاً عنها؛ وكيف لا يكون بريئاً منها وليس معنى النقص إلا العدم المحض، أو ما يتعلق بالعدم؟! وكيف يكون العدم تعلقاً أو

تلبساً، بمن هو الموجود المحض، الواجب الوجود بذاته، المعطي لكل ذي وجود وجوده، فلا وجود إلا هو؛ فهو الوجود، وهو الكمال، وهو التمام، وهو الحسن، وهو البهاء، وهو القدرة، وهو العلم، وهو هو: ﴿وَلَا تَدْعُ مَعَ اللهِ إِلَهًا آخَرَ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ لَهُ الْحُكْمُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ﴾ «القصص: ٨٨».

وفي الخلود: «وما زال يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص في مشاهدة الحق حتى تأتى له ذلك، وغابت عن ذكره وفكره السموات والأرض وما بينهما، وجميع الصور الروحانية والقوى الجسمانية، وجميع القوى المفارقة للمواد، والتي هي الذوات العارفه بالموجود الحق؛ وغابت ذاته في جملة تلك الذوات، وتلاشى الكل واضمحل، وصار هباءً منثوراً، ولم يبق إلا الواحد الحق الموجود الثابت الوجود. وهو يقول بقوله الذي ليس معنى زائداً على ذاته: «بسم الله الرحمن الرحيم» ﴿يَوْمَ هُم بَارِزُونَ لَا يَخْفَى عَلَى اللهِ مِنْهُمْ شَيْءٌ لِّمَنِ الْمُلْكُ الْيَوْمَ لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ﴾ «غافر: ١٦». ففهم كلامه وسمع نداءه ولم يمنعه عن فهمه كونه لا يعرف الكلام، ولا يتكلم».

وهنا تطرح إشكالية ما زالت قائمة، وهي جواز إمكانية الفكر بدون لغة.

وفي محطات ثانية، غالباً ما كانت تتماهى مع الكون والإنسان كوجود، نراه يخرج من حقائب أفكاره القصص القرآني، بمباشرة شفافة حيناً وسافرة حيناً آخر، كتوظيفه لقصة أم موسى، وأهل الكهف، والخلق الأول، والنفخ، والتسوية، ورحلة آدم في جنته الأولى، والهبوط، ومداراة السوأة، وصولاً إلى تقرير كرامة الآدميين، وانتهاءً بالقضية الإنسانية الكبرى، ومروراً برحلة إبراهيم المعرفية الإشراقية. كما أنه جنح إلى إحالاته



الفارابي

غير المباشرة، كما في قصة أم موسى بقوله: «فلما خافت أن يفتضح أمرها وينكشف سرها، وضعته في تابوت أحكمت زمّه بعد أن أروته من الرضاع؛ وخرجت به في أول الليل في جملة من خدمها وثقاتها إلى ساحل البحر، وقلبها يحترق صبابةً به، وخوفاً عليه، ثم إنها ودعته وقالت: «اللهم إنك خلقت هذا الطفل ولم يكن شيئاً مذكوراً، ورزقته في ظلمات الأحشاء، وتكفلت به حتى تم واستوى. وأنا قد سلمته إلى لطفك، ورجوت له فضلك، خوفاً من هذا الملك الغشوم الجبار العنيد. فكن له، ولا تسلمه، يا أرحم الراحمين» ثم قذفت به في اليم: ﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ﴾ القصص: ٧».

ومحيلاً إلى قصة أصحاب الكهف بقوله: «فأدخله الماء بقوته إلى أجمة ملتفة الشجر عذبة التربة، مستورة عن الرياح والمطر، محجوبة عن الشمس، تزاور عنها إذا طلعت، وتميل إذا غربت: ﴿وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَت تَّزَاوَرُ عَن كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَت تَّقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِّنْهُ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللهِ مَن يَهْدِ اللهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِي وَمَن يُضْلِلْ فَلَن تَجِدَ لَهُ وَلِيّاً مُّرْشِداً﴾ الكهف: ١٧.

وعن أصل الخلقة يعرض: «وأما الذين زعموا أنه تولد من الأرض، فإنهم قالوا إن بطناً من أرض تلك الجزيرة تخمرت فيه طينه على مر السنين والأعوام، حتى امتزج فيها الحار بالبارد، والرطب باليابس، امتزاج تكافؤ وتعادل في القوى. وكانت هذه الطينة المتخمرة كبيرة جداً، وكان بعضها يفضل بعضاً في اعتدال المزاج والتهيؤ لتكون الأمشاج: ﴿إِنَّا خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن نُّطْفَةٍ أَمْشَاجٍ نَّبْتَلِيهِ فَجَعَلْنَاهُ سَمِيعاً بَصِيراً﴾ الإنسان: ٢. ﴿فَاسْتَفْتِهِمْ أَهُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَم مَّنْ خَلَقْنَا إِنَّا خَلَقْنَاهُم مِّن طِينٍ لَّازِبٍ﴾ الصافات: ١١».

وعن النفخة يقول: «فتعلق به عند ذلك الروح الذي هو من أمر الله تعالى، قالوا: فلما تعلق هذا الروح بتلك القرارة، خضعت له جميع القوى وسجدت له وسخرت بأمر الله تعالى في كمالها، ﴿فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُواْ لَهُ سَاجِدِينَ﴾ الحجر: ٢٩».

﴿فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ﴾ ص: ٧٢».

ولمقاربة جنة آدم يسرد: «وتدرج في المشي وأثغر، فكان يتبع تلك الظبية، وكانت هي ترفق به وترحمه وتحمله إلى مواضع فيها شجر مثمر فكانت تطعمه ما تساقط من ثمراتها الحلوة النضيجة؛ وما كان منها صلب القشر كسرته له بطواحنها؛ ومتى عاد إلى اللبن أروته، ومتى ظمئ إلى الماء أوردته،

ومتى ضحا ظللته: ﴿وَلَقَدْ عَهِدْنَا إِلَى آدَمَ مِن قَبْلُ فَنَسِيَ وَلَمْ نَجِدْ لَهُ عَزْمًا ١١٥ وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى ١١٦ فَقُلْنَا يَا آدَمُ إِنَّ هَذَا عَدُوٌّ لَّكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ الْجَنَّةِ فَتَشْقَى ١١٧ إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَى ١١٨ وَأَنَّكَ لَا تَظْمَأُ فِيهَا وَلَا تَضْحَى﴾ (١١٩) (طه)».

ومتابعة في الإحالة: «فما زال يتخذ غيره ويخصف بعضه ببعض طاقات مضاعفة: ﴿فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءَاتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَن تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُّبِينٌ﴾ الأعراف: ٢٢. ﴿فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى﴾ ١٢١طه».

ليقرر بعد ذلك كرامة ابن آدم وفضله: «ورأى أن ليده فضلاً كثيراً على أيديها؛ إذ أمكن له بها ستر عورته واتخاذ العصي التي يدافع بها عن حوزته، ما استغنى به عما أرداه من الذنب والعذاب الطبيعي: ﴿وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ وَحَمَلْنَاهُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُم مِّنَ الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلْنَاهُمْ عَلَى كَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلاً﴾ الإسراء: ٧٠﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلآئِكَةِ اسْجُدُواْ لآدَمَ فَسَجَدُواْ إِلاَّ إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ﴾ الأعراف: ١١.

وليطرح معضلة الموت يقول:

وما زال الهزل والضعف يستولي عليها ويتوالى، إلى أن أدركها الموت، فسكنت حركاتها بالجملة، وتعطلت جميع أفعالها. فلما رآها الصبي على تلك الحالة، جزع جزعاً شديداً، وكادت نفسه تفيض أسفاً عليها. فكان يناديها بالصوت الذي كانت عادتها أن تجيبه عند سماعه، ويصيح بأشد ما يقدر عليه، فلا لها عند ذلك حركة ولا تغيير. فكان ينظر إلى أذنيها وإلى عينيها، فلا يرى بها آفة ظاهرة، وكذلك كان ينظر إلى جميع أعضائها فلا يرى بشيء منها آفة. فكان يطمع أن يعثر على موضع الآفة فيزيلها عنها، فترجع إلى ما كانت عليه، فلم يتأت له شيء من ذلك ولا استطاعه: ﴿ فَلَوْلَا إِذَا بَلَغَتِ الْحُلْقُومَ ٨٣ وَأَنتُمْ حِينَئِذٍ تَنظُرُونَ ٨٤ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنكُمْ وَلَكِن لَّا تُبْصِرُونَ ٨٥ فَلَوْلَا إِن كُنتُمْ غَيْرَ مَدِينِينَ ٨٦ تَرْجِعُونَهَا إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ﴾٨٧ الواقعة».

ليصل إلى المسألة الكبرى الروح: «فلما نظر إلى جميع أعضائها الظاهرة ولم ير فيها آفة ظاهرة، وكان يرى مع ذلك العطل قد اشتملها ولم يختص به عضو دون عضو، وقع في خاطره أن الآفة التي نزلت بها، إنما هي عضو غائب عن العيان مستكن في باطن الجسد، وأن ذلك العضو لا يغني عنه في فعله شيء من هذه الأعضاء الظاهرة: ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُم مِّن الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً﴾ الإسراء: ٨٥».

ليحيلنا بعد ذلك إلى قصة ابني آدم:

«وفي خلال ذلك نتن ذلك الجسد، وقامت منه روائح كريهة، فزادت نفرته عنه، وود أن لا يراه، ثم إنه سنح لنظره غرابان يقتتلان حتى صرع أحدهما الآخر ميتاً، ثم جعل الحي يبحث في الأرض حتى حفر حفرة فوارى فيها ذلك الميت بالتراب فقال في نفسه: ما أحسن ما صنع هذا الغراب في مواراة جيفة صاحبه وإن كان قد أساء في قتله إياه! وأنا كنت أحق بالاهتداء إلى هذا الفعل بأمي! فحفر حفرة وألقى فيها جسد أمه، وحثا عليها


ابن سينا

التراب: ﴿فَبَعَثَ اللهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَى أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾المائدة: ٣١».

وفي حديثه عن النار يقول: «وبما ركب **الله** تعالى في طباعه من الجراءة والقوة،... فلما باشرها أحرقت يده فلم يستطع القبض عليها، فاهتدى إلى أن يأخذ قبساً لم تستول النار على جميعه، فأخذ بطرفه السليم والنار في طرفه الآخر: ﴿إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى﴾طه: ١٠».

وخلال حديثه عن الكواكب والنجوم يقول: «فنظر أولاً إلى الشمس والقمر وسائر الكواكب، وما زال يتصفح حركة القمر، فيراها آخذه من المغرب إلى المشرق وحركات الكواكب السيارة كذلك، حتى تبين له قدر كبير من علم الهيئة، وظهر له أن حركتها لا تكون إلا بأفلاك كثيرة، كلها مضمنة في فلك واحد، هو أعلاها.

ليلقي بنا في تجربة إبراهيم عليه السلام وما قصّه القرآن بهذا الشأن: ﴿ وَكَذَلِكَ نُرِي إِبْرَاهِيمَ مَلَكُوتَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَلِيَكُونَ مِنَ الْمُوقِنِينَ ٧٥ فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَبًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لا أُحِبُّ الآفِلِينَ ٧٦ فَلَمَّا رَأَى الْقَمَرَ بَازِغًا قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَئِن لَّمْ يَهْدِنِي رَبِّي لأَكُونَنَّ مِنَ الْقَوْمِ الضَّالِّينَ ٧٧ فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ ٧٨ إِنِّي وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ حَنِيفًا وَمَا أَنَاْ مِنَ الْمُشْرِكِينَ ﴾ ٧٩ الأنعام».

وليعمم الأمر على جميع المخلوقات: ثم تأمل في جميع أصناف الحيوان، كيف أعطى كل شيء خلقه، ثم هداه صدق الله العظيم قال: ﴿ رَبُّنَا الَّذِي أَعْطَى كُلَّ شَيْءٍ خَلْقَهُ ثُمَّ هَدَى﴾ طه: ٥٠

ليصل بشيء من المقارنة: «فجعل يتصفح أنواع الحيوانات كلها، وينظر أفعالها وما تسعى فيه، لعله يتفطن في بعضها أنها شعرت بهذا الموجود، وجعلت تسعى نحوه، فيتعلم منها ما يكون سبب نجاته. فرآها كلها إنما تسعى في تحصيل غذائها، ومقتضى شهواتها من المطعوم والمشروب والمنكوح، والاستظلال والاستدفاء، وتجد في ذلك ليلها ونهارها إلى حين مماتها وانقضاء مدتها: ﴿ يَا أَيُّهَا الإِنسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَى رَبِّكَ كَدْحًا فَمُلاقِيهِ ﴾ الانشقاق: ٦.

وليحدد منافذ المعرفة الأنقى يقول:
فأصغ الآن بسمع قلبك، وحدق ببصر عقلك إلى ما أشير به إليك لعلك أن تجد منه هدياً يلقيك على جادة الطريق. وشرطي عليك أن لا تطلب مني في هذا الوقت مزيد بيان بالمشافهة على ما أودعه هذه الأوراق فإن المجال ضيق، والتحكم بالألفاظ على أمر ليس من شأنه أن يلفظ به خطر.
﴿ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِمَن كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ ق: ٣٧.
﴿ فَبِمَا نَقْضِهِم مِّيثَاقَهُمْ وَكُفْرِهِم بَآيَاتِ اللهِ وَقَتْلِهِمُ الأَنْبِيَاءَ بِغَيْرِ حَقٍّ وَقَوْلِهِمْ قُلُوبُنَا غُلْفٌ بَلْ طَبَعَ اللهُ عَلَيْهَا بِكُفْرِهِمْ فَلاَ يُؤْمِنُونَ إِلاَّ قَلِيلاً ﴾ النساء: ١٥٥.
وَلَقَدْ ذَرَأْنَا لِجَهَنَّمَ كَثِيرًا مِّنَ الْجِنِّ وَالإِنسِ لَهُمْ قُلُوبٌ لاَّ يَفْقَهُونَ بِهَا وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لاَّ يُبْصِرُونَ بِهَا وَلَهُمْ آذَانٌ لاَّ يَسْمَعُونَ بِهَا أُوْلَئِكَ كَالأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ أُوْلَئِكَ هُمُ الْغَافِلُونَ ﴾ الأعراف: ١٧٩.

وهو في محطات ثالثة يتساقط من جنبي أفكاره نصوص قرآنية بشكل غير مباشر وخصوصاً بعد لقائه بآسال جاعلاً من نفي العبثية محور انعطافه، بحيثية أن العالم المحسوس تابع للعالم الإلهي شبيه الظل له وأن العالم الإلهي مستغن عنه، راسماً بذلك بداية ونهاية هذا العالم.

ويتجلى ذلك بمفردات مقتطفات من القرآن الكريم، وفي الأثناء نراه يورد مفردات قرآنية لها دلالاتها في السياق كقوله: «وبذلك نطق الكتاب العزيز حيثما وقع هذا المعنى منه في تسيير الجبال وتسييرها كالعهن والناس كالفراش. ﴿وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ) المعارج: ٩ ﴿يَوْمَ يَكُونُ النَّاسُ كَالْفَرَاشِ الْمَبْثُوثِ (٤) وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنفُوشِ﴾ القارعة: ٥. وتكوير الشمس والقمر، وتفجير البحار ﴿ إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ ١ وَإِذَا النُّجُومُ انكَدَرَتْ ٢ وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ ٣ وَإِذَا الْعِشَارُ عُطِّلَتْ ٤ وَإِذَا الْوُحُوشُ حُشِرَتْ ٥ وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ﴾ ٦ التكوير: . يوم تبدل الأرض غير الأرض والسموات: ﴿يَوْمَ تُبَدَّلُ الأَرْضُ غَيْرَ الأَرْضِ وَالسَّمَاوَاتُ وَبَرَزُواْ للهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ﴾ إبراهيم: ٤٨.

إلى أن ينهي بزعمه حالة التفكر في الماورائيات منتقلا إلى المجتمع الإنساني الذي تحكمه قوانين الائتلاف والاختلاف وخصوصا بعد لقائه أسال،ومع بلوغه(خمسين سنة).
وبقي على حالته تلك حتى أناف على سبعة أسابيع من منشئه وذلك خمسون عاماً:
﴿وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَاسْتَوَى آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ﴾ القصص: ١٤.
﴿وَوَصَّيْنَا الإِنسَانَ بِوَالِدَيْهِ إِحْسَانًا حَمَلَتْهُ أُمُّهُ كُرْهًا وَوَضَعَتْهُ كُرْهًا وَحَمْلُهُ وَفِصَالُهُ ثَلاثُونَ شَهْرًا حَتَّى إِذَا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَبَلَغَ أَرْبَعِينَ سَنَةً قَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾ الأحقاف: ١٥.

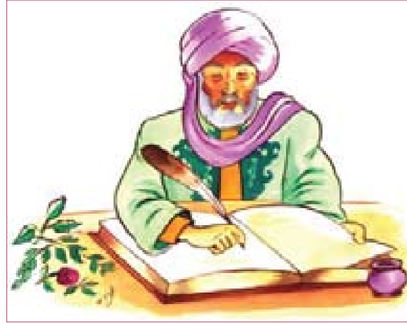
ليقرر في النهاية تقنين العلاقة مع الآخر فرداً متنامياً إلى مجتمع، وما يمكن أن يتفرع عن ذلك من جدلية الحقائق والشرائع منسوبة إلى صلاحيتها ومنعكساتها في الساحة الإنسانية الوجودية.

وقد أحالنا إلى ما يفهمه من القوة والبسطة في العلم وما يترتب عليها من مسؤوليات في مقابل الآخر، وإلى طرائق الدعوة من مؤانسة للرشد والحكمة والموعظة الحسنة، مقرراً بشكل مخاضي ضرورة الشريعة للمجتمعات بشكل عام، وإن لم تكن ضرورة - برأيه - لبعض الأفراد الذين يكونون على رفعتهم، بوصفهم أولياء الله الذين لا خوف عليهم ولا هم يحزنون.

وليحدد مفهومه من القوة الآدمية يقول:
واشتد حي بن يقظان في أثره حتى التحق به لما كان أعطاه الله من القوة والبسطة في العلم والجسم، فالتزمه وقبض عليه؛ ولم يمكنه من البراح: ﴿أَلَمْ تَرَ إِلَى الْمَلإِ مِن بَنِي إِسْرَائِيلَ مِن بَعْدِ مُوسَى إِذْ قَالُواْ لِنَبِيٍّ لَّهُمُ ابْعَثْ لَنَا مَلِكًا نُّقَاتِلْ فِي سَبِيلِ اللهِ قَالَ هَلْ عَسَيْتُمْ إِن كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِتَالُ أَلاَّ تُقَاتِلُواْ قَالُواْ وَمَا لَنَا أَلاَّ نُقَاتِلَ فِي سَبِيلِ اللهِ وَقَدْ أُخْرِجْنَا مِن دِيَارِنَا وَأَبْنَآئِنَا فَلَمَّا كُتِبَ عَلَيْهِمُ الْقِتَالُ تَوَلَّوْاْ إِلاَّ قَلِيلاً مِّنْهُمْ وَاللهُ عَلِيمٌ بِالظَّالِمِينَ ٢٤٦ وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ اللهَ قَدْ بَعَثَ لَكُمْ طَالُوتَ مَلِكًا قَالُوَاْ أَنَّى يَكُونُ لَهُ الْمُلْكُ عَلَيْنَا وَنَحْنُ أَحَقُّ بِالْمُلْكِ مِنْهُ وَلَمْ يُؤْتَ سَعَةً مِّنَ الْمَالِ قَالَ إِنَّ اللهَ اصْطَفَاهُ عَلَيْكُمْ وَزَادَهُ بَسْطَةً فِي الْعِلْمِ وَالْجِسْمِ وَاللهُ يُؤْتِي مُلْكَهُ مَن يَشَاءُ وَاللهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾ (٢٤٧) البقرة.

وحول فهمه لطرائق الدعوة يورد: فكان يؤنسه بأصوات كان قد تعلمها من الحيوانات، ويجر يده على رأسه، ويمسح أعطافه.ويتملق إليه، ويظهر البشر والفرح به. حتى سكن جأش أسال وعلم أنه لا يريد به سوءاً: ﴿ادْعُ إِلِى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُم بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ﴾ النحل: ١٢٥.

وحول تطابق الشريعة و العرفان في المؤدى النهائي لأولي الألباب:
لم يشك أسال في أن جميع الأشياء التي وردت في شريعته من أمر الله عز وجل، وملائكته، وكتبه، ورسله، واليوم الآخر، وجنته وناره، هي أمثلة هذه التي شاهدها حي بن يقظان؛ فانفتح بصر قلبه وانقدحت نار خطره وتطابق عنده المعقول والمنقول، وقربت عليه


ابن طفيل

طرق التأويل، ولم يبق عليه مشكل في الشرع إلا تبين له، ولا مغلق إلا انفتح، ولا غامض إلا اتضح، وصار من أولى الألباب.

﴿وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِيْ الأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾ البقرة: ١٧٩.

﴿إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلاَفِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لآيَاتٍ لِّأُولِي الألْبَابِ﴾ آل عمران: ١٩٠.

﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَلَكَهُ يَنَابِيعَ فِي الْأَرْضِ ثُمَّ يُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا مُّخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَجْعَلُهُ حُطَامًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِأُوْلِي الْأَلْبَابِ﴾ الزمر: ٢١.

وأن من يستطيع التوفيق بين الشريعة والعرفان يبلغ مرتبة الولاية المعبر عنها بالنص القرآني: «وعند ذلك نظر إلى حي بن يقظان بعين التعظيم والتوقير، وتحقق عنده أنه من أولياء الله الذين لا خوف عليهم ولا هم يحزنون: ﴿أَلا إِنَّ أَوْلِيَاءَ اللهِ لاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ ٦٢ الَّذِينَ آمَنُواْ وَكَانُواْ يَتَّقُونَ ٦٣ لَهُمُ الْبُشْرَى فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَفِي الآخِرَةِ لاَ تَبْدِيلَ لِكَلِمَاتِ اللهِ ذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ ٦٤ وَلاَ يَحْزُنكَ قَوْلُهُمْ إِنَّ الْعِزَّةَ لِلهِ جَمِيعًا هُوَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ ٦٥ أَلا إِنَّ للهِ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَمَن فِي الأَرْضِ وَمَا يَتَّبِعُ الَّذِينَ يَدْعُونَ مِن دُونِ اللهِ شُرَكَاءَ إِن يَتَّبِعُونَ إِلاَّ الظَّنَّ وَإِنْ هُمْ إِلاَّ يَخْرُصُونَ﴾ يونس :٦٦ ﴿إِنَّ الَّذِينَ قَالُوا رَبُّنَا اللهُ ثُمَّ اسْتَقَامُوا فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ﴾ الأحقاف: ١٣.

وعن معاناة الدعاة إلى الحق في مجتمعاتهم نراه يحيلنا بقوله: «وأعلمه أسال أن تلك الطائفة هم أقرب إلى الفهم والذكاء من جميع الناس، وأنه إن عجز عن تعليمهم فهو عن تعليم الجمهور أعجز. فما هو إلا أن ترقى عن الظاهر قليلاً وأخذ في وصف ما سبق إلى فهمهم خلافه، فجعلوا ينقبضون منه وتشمئز نفوسهم مما يأتي به، ويتسخطونه بقلوبهم: ﴿وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلاً أَصْحَابَ الْقَرْيَةِ إِذْ جَاءَهَا الْمُرْسَلُونَ ١٣ إِذْ أَرْسَلْنَا إِلَيْهِمُ اثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزْنَا بِثَالِثٍ فَقَالُوا إِنَّا إِلَيْكُم مُّرْسَلُونَ ١٤ قَالُوا مَا أَنتُمْ إِلاَّ بَشَرٌ مِّثْلُنَا وَمَا أَنزَلَ الرَّحْمنُ مِن شَيْءٍ إِنْ أَنتُمْ إِلاَّ تَكْذِبُونَ ١٥ قَالُوا رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ ١٦ وَمَا عَلَيْنَا إِلاَّ الْبَلاَغُ الْمُبِينُ ١٧ قَالُوا إِنَّا تَطَيَّرْنَا بِكُمْ لَئِن لَّمْ تَنتَهُوا لَنَرْجُمَنَّكُمْ وَلَيَمَسَّنَّكُم مِّنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ ١٨ يس.

وقوله: «وإن أظهروا له الرضا في وجهه إكراماً لغربته فيهم، ومراعاة لحق صاحبهم أسال، وما زال حي بن يقظان يستلطفهم ليلاً ونهاراً، ويبين لهم الحق سراً وجهاراً، فلا يزيدهم ذلك إلا نبواً ونفاراً، مع أنهم كانوا محبين للخير، راغبين في الحق، إلا أنهم لنقص فطرتهم كانوا لا يطلبون الحق من طريقة ولا يأخذونه لجهة تحقيقه، ولا يلتمسونه من بابه، بل كانوا لا يريدون معرفته من طريق أربابه. فيئس من أصلاحهم، وانقطع رجاؤه

من صلاحهم لقلة قبولهم. وتصفح طبقات الناس بعد ذلك، فرأى كل حزب بما لديهم فرحون، ﴿فَتَقَطَّعُوا أَمْرَهُم بَيْنَهُمْ زُبُرًا كُلُّ حِزْبٍ بِمَا لَدَيْهِمْ فَرِحُونَ﴾المؤمنون: ٥٣

﴿مِنَ الَّذِينَ فَرَّقُوا دِينَهُمْ وَكَانُوا شِيَعًا كُلُّ حِزْبٍ بِمَا لَدَيْهِمْ فَرِحُونَ ﴾الروم: ٣٢.

قد اتخذوا إلههم هواهم: ﴿أَرَأَيْتَ مَنِ اتَّخَذَ إِلَهَهُ هَوَاهُ أَفَأَنتَ تَكُونُ عَلَيْهِ وَكِيلًا﴾ الفرقان: ٤٣﴿ أَفَرَأَيْتَ مَنِ اتَّخَذَ إِلَهَهُ هَوَاهُ وَأَضَلَّهُ اللَّهُ عَلَى عِلْمٍ وَخَتَمَ عَلَى سَمْعِهِ وَقَلْبِهِ وَجَعَلَ عَلَى بَصَرِهِ غِشَاوَةً فَمَن يَهْدِيهِ مِن بَعْدِ اللَّهِ أَفَلَا تَذَكَّرُونَ ﴾ الجاثية: ٢٣.

ومعبودهم شهواتهم، وتهالكوا في جميع حطام الدنيا، ألهاهم التكاثر حتى زاروا المقابر: ﴿أَلْهَاكُمُ التَّكَاثُرُ ١ حَتَّى زُرْتُمُ الْمَقَابِرَ﴾ ٢ التكاثر. لا تنجح فيهم الموعظة ولا تعمل فيهم الكلمة الحسنة، ولا يزدادون بالجدل ﴿وَلَقَدْ صَرَّفْنَا فِي هَذَا الْقُرْآنِ لِلنَّاسِ مِن كُلِّ مَثَلٍ وَكَانَ الْإِنسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلًا﴾ الكهف: ٥٤. إلا إصرارا. ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي دَعَوْتُ قَوْمِي لَيْلًا وَنَهَارًا ٥ فَلَمْ يَزِدْهُمْ دُعَائِي إِلَّا فِرَاراً ٦ وَإِنِّي كُلَّمَا دَعَوْتُهُمْ لِتَغْفِرَ لَهُمْ جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ وَاسْتَغْشَوْا ثِيَابَهُمْ وَأَصَرُّوا وَاسْتَكْبَرُوا اسْتِكْبَارا ٧﴾ نوح: ٧.

واصفاً حالتهم: «وأما الحكمة فلا سبيل لهم إليها، ولا حظ لهم منها، قد غمرتهم الجهالة وران على قلوبهم ما يكسبون: ﴿وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِّلْمُكَذِّبِينَ ١٠ الَّذِينَ يُكَذِّبُونَ بِيَوْمِ الدِّينِ ١١ وَمَا يُكَذِّبُ بِهِ إِلَّا كُلُّ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ ١٢ إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ١٣ كَلَّا بَلْ رَانَ عَلَى قُلُوبِهِم مَّا كَانُوا يَكْسِبُونَ ١٤﴾ المطففين. ﴿خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ عظِيمٌ﴾البقرة: ٧.

فلما رأى سرادق العذاب قد أحاط بهم، وظلمات الحجب قد تغشتهم، والكل منهم – إلا اليسير – لا يتمسكون من ملتهم إلا بالدنيا، وقد نبذوا أعمالهم على خفتها وسهولتها وراء ظهورهم، واشتروا بها ثمناً قليلاً، وألهاهم عن ذكر الله تعالى التجارة والبيع، يخافون يوماً تنقلب فيه القلوب والأبصار، ﴿ رِجَالٌ لَّا تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلَا بَيْعٌ عَن ذِكْرِ اللَّهِ وَإِقَامِ الصَّلَاةِ وَإِيتَاءِ الزَّكَاةِ يَخَافُونَ يَوْمًا تَتَقَلَّبُ فِيهِ الْقُلُوبُ وَالْأَبْصَارُ﴾ النور: ٣٧. ﴿قُلْ إِن كَانَ آبَاؤُكُمْ وَأَبْنَاؤُكُمْ وَإِخْوَانُكُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ وَعَشِيرَتُكُمْ وَأَمْوَالٌ اقْتَرَفْتُمُوهَا وَتِجَارَةٌ تَخْشَوْنَ كَسَادَهَا وَمَسَاكِنُ تَرْضَوْنَهَا أَحَبَّ إِلَيْكُم مِّنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ وَجِهَادٍ فِي سَبِيلِهِ فَتَرَبَّصُوا حَتَّى يَأْتِيَ اللَّهُ بِأَمْرِهِ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الْفَاسِقِينَ﴾ التوبة: ٢٤. ﴿بان له وتحقق على القطع، أن مخاطبتهم بطريق المكاشفة لا تمكن، وأن تكليفهم من العمل فوق هذا القدر لا يتفق، وأن حظ أكثر الجمهور من الانتفاع بالشريعة إنما هو في حياتهم الدنيا لا يستقيم له معاشه، ولا يتعدى عليه سواه فيما اختص هو به، وأنه لا يفوز منه بالسعادة الأخروية إلا الشاذ النادر، وهو من أراد حرث الآخرة وسعى لها سعيها وهو مؤمن: ﴿وَمَنْ أَرَادَ الْآخِرَةَ وَسَعَى لَهَا سَعْيَهَا وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولَئِكَ كَانَ سَعْيُهُم مَّشْكُوراً﴾ الإسراء: ١٩.

وأما من طغى وآثر الحياة الدنيا فإن الجحيم هي المأوى: ﴿يَوْمَ يَتَذَكَّرُ الْإِنسَانُ مَا سَعَى ٣٥ وَبُرِّزَتِ الْجَحِيمُ لِمَن يَرَى ٣٦ فَأَمَّا مَن طَغَى ٣٧ وَآثَرَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا ٣٨ فَإِنَّ الْجَحِيمَ هِيَ الْمَأْوَى ٣٩ وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَى ٤٠ فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَى﴾٤١ النازعات.

وأي تعب أعظم وشقاوة أطمّ ممن إذا تصفحت أعماله من وقت انتباهه من نومه إلى حين رجوعه إلى الكرى، لا تجد منها شيئاً إلا وهو يلتمس به تحصيل غايةً من هذه الأمور المحسوسة الخسيسة، إما مال يجمعه أو لذة ينالها أو شهوة يقضيها أو غيظ يتشفى به أو جاه يحرزه أو عمل من أعمال الشرع يتزين به أو يدافع عن رقبته، وهي كلها ظلمات بعضها فوق بعض في بحر لجي: ﴿رِجَالٌ لَّا تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلَا بَيْعٌ عَن ذِكْرِ اللَّهِ وَإِقَامِ الصَّلَاةِ وَإِيتَاءِ الزَّكَاةِ يَخَافُونَ يَوْمًا تَتَقَلَّبُ فِيهِ الْقُلُوبُ وَالْأَبْصَارُ ٣٧ لِيَجْزِيَهُمُ اللَّهُ أَحْسَنَ مَا عَمِلُوا وَيَزِيدَهُم مِّن فَضْلِهِ وَاللَّهُ يَرْزُقُ مَن يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ ٣٨ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ ٣٩ أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُّجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ مَوْجٌ مِّن فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكَدْ يَرَاهَا وَمَن لَّمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِن نُّورٍ ٤٠﴾ النور: ٤٠.

وإن منكم إلا واردها كان على ربك حتماً مقضياً: ﴿فَوَرَبِّكَ لَنَحْشُرَنَّهُمْ وَالشَّيَاطِينَ ثُمَّ لَنُحْضِرَنَّهُمْ حَوْلَ جَهَنَّمَ جِثِيًّا ٦٨ ثُمَّ لَنَنزِعَنَّ مِن كُلِّ شِيعَةٍ أَيُّهُمْ أَشَدُّ عَلَى الرَّحْمَنِ عِتِيًّا ٦٩ ثُمَّ لَنَحْنُ أَعْلَمُ بِالَّذِينَ هُمْ أَوْلَى بِهَا صِلِياً ٧٠ وَإِن مِّنكُمْ إِلَّا وَارِدُهَا كَانَ عَلَى رَبِّكَ حَتْمًا مَّقْضِياً ٧١ ﴾ مريم: ٧١.

فلما فهم أحوال الناس وأن أكثرهم بمنزلة الحيوان غير الناطق، علم أن الحكمة كلها والهداية والتوفيق فيما نطقت به الرسل ووردت به الشريعة، لا يمكن غير ذلك ولا يحتمل المزيد عليه ولكل عمل رجال، وكل

ميسر لما خلق له (سُنَّةَ اللَّهِ الَّتِي قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلُ وَلَن تَجِدَ لِسُنَّةِ اللَّهِ تَبْدِيلًا﴾ الفتح: ٢٣

وإن هي دامت على ما هي عليه حتى يوافيها اليقين ﴿وَاعْبُدْ رَبَّكَ حَتَّى يَأْتِيَكَ الْيَقِينُ﴾ الحجر: ٩٩. ﴿إِنَّ هَذَا لَهُوَ حَقُّ الْيَقِينِ﴾الواقعة: ٩٥.

﴿وَإِنَّهُ لَحَقُّ الْيَقِينِ﴾الحاقة: ٥١.

﴿حَتَّى أَتَانَا الْيَقِينُ﴾ المدثر: ٤٧

﴿كَلَّا لَوْ تَعْلَمُونَ عِلْمَ الْيَقِينِ﴾ التكاثر: ٥.

﴿ثُمَّ لَتَرَوُنَّهَا عَيْنَ الْيَقِينِ﴾ التكاثر

فازت بالأمن وكانت من أصحاب اليمين ﴿وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ ١٠ أُوْلَئِكَ الْمُقَرَّبُونَ ١١ فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ ١٢﴾ الواقعة.

وطلب حي بن يقظان مقامه الكريم بالنحو الذي طلبه أولاً حتى عاد إليه، واقتدى به أسال حتى قرب منه أو كاد، وعبدا الله في تلك الجزيرة حتى أتاهما اليقين.

﴿فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ ٩٤ إِنَّا كَفَيْنَاكَ الْمُسْتَهْزِئِينَ ٩٥ الَّذِينَ يَجْعَلُونَ مَعَ اللَّهِ إِلَهًا آخَرَ فَسَوْفَ يَعْلَمُونَ ٩٦ وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّكَ يَضِيقُ صَدْرُكَ بِمَا يَقُولُونَ ٩٧ فَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ وَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ ٩٨ وَاعْبُدْ رَبَّكَ حَتَّى يَأْتِيَكَ الْيَقِينُ ٩٩﴾ الحجر.

مقرراً حالين لهؤلاء:

إحداهما السعي المبارك في مجتمعاتهم، ملتزمين جانب الشريعة التي تشكل الساحة الأسلم لنجاة الناس، بشرط عدم البغي في استجلاب المنافع على قاعدة كل حزب بما لديهم فرحون، واستعمال الهوى والشهوات والتهالك على حطام الدنيا، مما يسدّ على المرء منافذ العلم وصولاً إلى الضلال الكامن في الجدل والمراء، والذي يؤدي في النهاية إلى حال الختم على السمع الأبصار والأفئدة، في تشابه مع الأنعام «بل هم أضل» راسماً بذلك المنهج القرآني، ومؤكداً على الرسالية والأمانة في الاستخلاف، واستنزاف الجهد في الدعوة المباركة، بشرط الحركية الإيجابية المستظلة بعلم وقدرة الله، وحكمتة في خلقه بأن جعلهم مختلفين.

والأخرى: الالتجاء إلى ركن قصي بعيدا عنهم، وأراه بذلك يدين بشكل متأدب الخيار الآخر بالرغم من أنه كان خيار بطله «حي بن يقظان» واعبد ربك حتى يأتيك اليقين.

وهذا ما تؤكده حركة الرجل في مجتمعه، فقد كان الرجل طبيباً ورياضياً وفلكياً وفيلسوفاً وشاعراً ووزيراً، بما يعنى انخراطه في مجتمعه فاعلاً ومنفعلاً. الأمر الذي جعل بعض الدارسين والباحثين يقررون كل من جهته ما يراه، فقد ذهب بعضهم (أحمد أمين) إلى أن «الأساس الفلسفي لهذه القصة هو الطريق الذي كان عليه فلاسفة المسلمين على مذهب الأفلاطونية الحديثة وقد صور ابن طفيل الإنسان الذي هو رمز العقل في صورة حي بن يقظان (واليقظان هو الله)، وقد رمى ابن طفيل من ورائها إلى بيان الاتفاق بين الدين والفلسفة وهو موضوع شغل أذهان مفكري المسلمين كثيراً» وهنا لا بد لنا من التوقف عند عبارة (واليقظان هو الله)، وهذا كلام مدعاة لشديد التأمل..

في حين نحا بعضهم (طيب تيزيني) ليضع الرجل في خانة الفلاسفة الماديين، ليجعل منه شاهدا حياً على السبق التاريخي لأطروحات ماركس وأنجلز المادية!!.

بالإضافة إلى طروحات أخرى متباينة ومتفاوتة، تحتاج إلى مزيد من الدراسة والتحليل.

وأحسب أنه لم يقف أحد قبل اليوم الوقفة اللازمة فيما يتعلق بالإحالات القرآنية التي جاء بها ابن طفيل في قصته «حي بن يقظان» فقد تعامل القوم مع هذا الرجل معاملة الفيلسوف، ملتفتين إلى ما جاء في قصته من ضخ معرفي زاخر بالمقولات الفلسفية التي كانت رائجة آنئذ في مقابل من سبقه أو عاصره من الفلاسفة كابن رشد وابن سينا والغزالي وابن الصائغ والفارابي..

فلقد عجّت قصة حي بن يقظان بالإحالات القرآنية؛ المباشر منها كإيراده لنصوص قرآنية كآية كاملة بفاصلتها، ليدلل على أمر توصل إليه بالاستنباط، وغير المباشر كاستيحاء قصص قرآني وإتيانه بالمعنى المستفاد منه دون إدراج شيء من تراكيبه. وما بين ذلك وذاك حيث كان يختطف بعضاً من نص قرآني ليحيل قارئه إلى تأمل ذلك واستحضاره أثناء قراءته.

وبغض النظر عن ما إذا كنا نتفق مع الرجل في دقة تدبره واستنباطه وبالتالي موفقيته في التوظيف، فقد أعطانا بكل وضوح مرتكزه الأساسي في فهم الكون والإنسان، وقد حملنا الى مقاربة الاعتقاد بأن ما يسمى بالفلسفة الإسلامية القرآنية، ما هي إلا مجموع الفلسفات الماتحة من المادة أو الوجود والإنسان والغيب.

فهي مادية في تعاملها مع المنافع الحيوية وتحولاتها، وإنسانية في تقرير العلائق الإنسانية، ووجودية من حيث قوانين المجتمع المعيش، من طلب اجتماع واختلاف، وهي غيبية في نظرتها إلى المطلق والغيبيات.

وإنني إذ أضع بين يدي القراء هذا المحور، أتمنى عليهم أن يولوا هذا الجانب ما يستأهل من البحث لكي يسلطوا الضوء عليه، وبالتالي ليفرقوا بين فلسفة مشرقية وأخرى إشراقية، فيدركوا حيثياتها ومناحيها ومرتكزاتها.

جبران خليل جبران

أبعاد رومانسية وحداثية

د. محمد خرماش

لا يمكن أن نتحدث عن جبران خليل جبران ولا عن الرابطة القلمية حديثا وافيا وشافيا في صفحات قليلة ومحدودة، ولذلك اخترنا أن نستطلع بعض الأبعاد الرومانسية والحداثية في شعره مما له علاقة بالمنظور العام للرومانسية، وبمفهوم الحداثة والتحديث الداعيين إلى احترام الإنسان وإلى البحث الدائب عن قيمه المفقودة؛ وهو ما استلزم أن نركز على جانب الرؤية المحتضنة لهذه الأبعاد كما نقرأها في أشعاره، من خلال موضوعات الرجوع إلى الذات والاغتراب عن العالم والتعلق بالمطلق والبحث عن الحقيقة وما إلى ذلك، وأن نمهد بتوطئة وجيزة عن فلسفة الرومانسيين وقناعة الحداثيين، وعن نقط الالتقاء التي آمن بها جبران فشكلت رؤيته للعالم بما فيه الإنسان ورؤيته للفن بما فيه الشعر.

ـ الرومانسية ومثالية الأدب:

ظهر التوجه الرومانسي في إنجلترا وألمانيا ثم في فرنسا على يد بعض الكتاب الذين عاشوا هناك أمثال «شاتوبريان Chateaubriand» و«مادام دوستايل Mme De Staël»؛ ويمكن القول بأن هذا التوجه قد تولد عن الظروف التاريخية المحيطة التي عاشتها أوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ومن ثم اعتُبر بمثابة الحالة النفسية العامة المتنكرة للمؤسسات القائمة والداعية إلى تحرير العبقرية البشرية من صرامة الأصول وقسوة القواعد وإطلاقها على سجيتها الصافية، ولذلك لم يكن أحد يرغب في أن يُعَرِّف الرومانسية تعريفاً دقيقاً محدوداً، فكتب «ألفريد دي موسيه Alfred De Musset» مثلاً على لسان بعض شخوصه متحدثا عنها بقوله: «... إنها النجمة التي تبكي، والريح التي تئن، والليل الذي يرتعد، والزهرة التي تتضوع، والطائر الذي يحلق... إنها الأمل الوردي، والحب المتعدد، والرداء الأبيض الذي يكسو الصفصاف، كم هي جميلة يا سيدي...!».



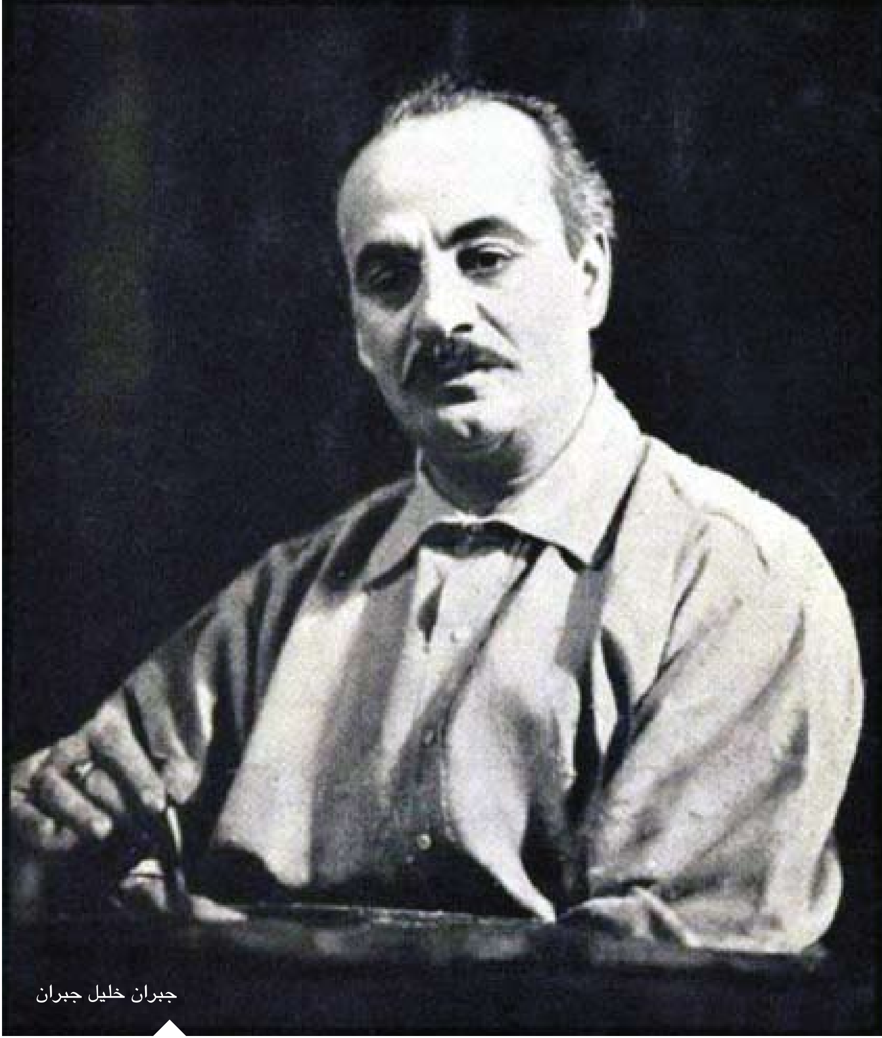
ألفريد دي موسيه

وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على عدم القصد التقعيدي وعلى التشوف إلى الامتزاج بصفاء الطبيعة وجمالها الذي يعكس صفاء الأصالة والنقاوة والبراءة، ومع ذلك فقد بلور التوجه الرومانسي وبطريقة عملية أو تلقائية بعض الملامح التي ميزته في مجال الفن والأدب مثل «اللون المحلي» و«النغمة الخطابية» و«الإبداع» الذي يوظف الخيال المبتكِر الجامع بين ذكريات الماضي السحيق وإرهاصات المستقبل البعيد، والضابط في كل ذلك ليس أكثر من قوة الرؤية وعمقها في مجال التجربة البشرية الصادقة. ولم تعتمد الرومانسية إجراءات العقل الصارم مثل غيرها، وإنما استبدلت به العاطفة والإحساس وأسلمت القياد للقلب الذي اعتبرته منبع الإلهام ومصدر القوة المميزة بين الخير والشر، وبين القبح والجمال، فراعت الفروق الفردية وتجنبت مفاهيم النمذجة وطرح الحقائق العامة، ودعت إلى الرأفة بالجنس البشري كله وإلى الإشادة بالحياة الفطرية الوديعة ونشر العدل والعدالة في جميع الأوساط وبين جميع المخلوقات. ولقد اتخذت الرومانسية من الفن عامة ومن الشعر خاصة وسيلة للتعبير عن الذات وعن القيم الأصيلة، واعتبرته مجالاً لإبراز المشاعر النبيلة والرؤى العميقة ما دام الفن رجعا لصدى الحقيقة في الحال والمآل، وقد عرّف «لامرتين Lamartine» الشاعر بأنه «رُبان السفينة البشرية، يقوي الضعفاء

وينير الجهال، ويقدم الأفكار السامية في العدل والشفقة والحقيقة».
فالفن إذن هو قمة جبل «جلجلة» التي تلتقي عندها طرق الحق والحقيقة وعليه أن يتنزه عن المطالب الدنيا والدنيئة ويمتح من أصالة وفنية وإتقان لكي تجد فيه الإنسانية سعادتها التي تبحث عنها دائما وأبدا.

ورغم الانتقادات الكثيرة التي وجهت إلى «التفكير الرومانسي» فقد استقى منه العرب وغيرهم (وربما لا يزالون) الكثير في حركاتهم المجددة في الأدب وفي الحياة ؛ الأمر الذي يلتقي مع التوجهات الحداثية في كثير من جوانبها.

ـ إشكالية الحداثة والتحديث:
يرتكز مفهوم الحداثة هو الآخر على منطق التغيير والتغير المستمرين في مجال الفكر والسياسة والعلوم والاقتصاد والاجتماع والإدارة وما إلى ذلك، وهو ما يجعل من الحداثة رؤية حضارية مغايرة ومعارضة للرؤية التقليدية، ومن ثم فهي أيضا مشجعة على الإبداع الطلائعي وعلى المبادرات الفردية وحرية العمل وفق المتغيرات الحاصلة في الأنظمة المختلفة وفي العلاقات العامة والخاصة، مما له علاقة بالأزمات التي عرفها ويعرفها الإنسان الحديث والتي تدفعه إلى خوض غمار التجريب في كل شيء كي يفرغ الماضي البعيد في الحاضر المرير من أجل المستقبل السعيد. وقد تكون صدمة الحداثة عنيفة على بعض الأفراد والجماعات والمجتمعات لما في الأمر من مفارقة قاسية


جبران خليل جبران

لقد اتخذت الرومانسية من الفن عامة ومن الشعر خاصة وسيلة للتعبير عن الذات وعن القيم الأصيلة، واعتبرته مجالاً لإبراز المشاعر النبيلة والرؤى العميقة ما دام الفن رجعا لصدى الحقيقة في الحال والمآل

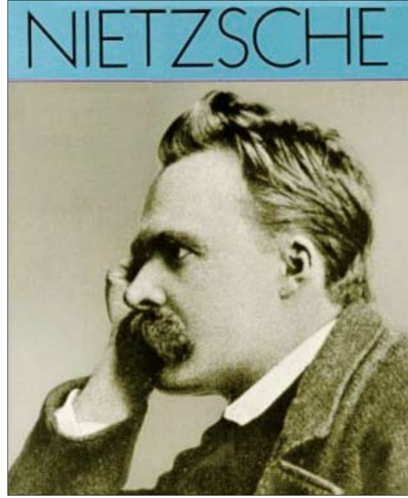
وعجيبة بين التطلع إلى التحرر والتقدم والتطور واكتساب المعارف التي تكسب القوة والازدهار، وبين ما قد يرافقها من تهديد للمقومات السَّنَديّة، ومن ثم نشأت ديناميكية توفيقية من أجل استجلاب آليات التغيير المقبولة مع الإبقاء على شعرة معاوية بين القديم والجديد. وقد شملت هذه الحركية جميع

القطاعات بما فيها الفنون والآداب التي تشكل محفلا مناسبا لتمرير القناعات مهما تداخلت إحالاتها وتعددت مرجعياتها، وخاصة بعد أن تبلورت مفاهيم جديدة في الحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان، وأصبح من المستحيل أن تعود وضعية اليوم إلى ما كانت عليه بالأمس لأن العناصر الطارئة تدخل في صميم التركيبة الجديدة فتحولها إلى شيء مغاير وإلى قوة دفع ممكنة ومفيدة لعجلة التطور التي لا تتحرك إلا إلى الأمام.

لقد شكلت الرومانسية الحالمة منبعاً ثرا للحداثة الحائرة، وكما في الغرب القلق فقد شهد العالم العربي المضطرب أحداثا ونكبات، وعاش أهله إحباطات لا تنتهي، وانكفأوا على أنفسهم يبحثون في الأعماق وفي الآفاق عن الجوهرة المفقودة، عن آدمية الإنسان، عن كرامته وعن حقيقته، فوجدوا في المنظور الرومانسي مناخاً دافئاً متحرراً، ووجدوا في التطلعات الحداثية إغراءات وملاذا.

وكان المهجريون ممن حملوا باكرا بذور هذه الرؤية المؤنسنة التجديدية، فاستطاعوا تنميتها في محضن الرابطة القلمية، واستطاعوا بما توفر لهم من حرية هناك أن يجهروا بأصواتهم وبآرائهم وقناعاتهم في الأدب وفي الحياة بعيداً عن حصار السلطات الثقافية والسلطات الأمنية والسلطات التاريخية وما إلى ذلك.

وكان جبران خليل جبران من أنشط الأعضاء الذين استماتوا شعرا ونثرا في الدفاع عن حق الإنسان في إنسانيته وفي وجوده وفي عالمه النظيف، فكتب عن الحرية وعن العدالة وعن الحق والحقيقة في لمسات رومانسية طافحة وتأملات فلسفية عميقة، متأثرا بكل الذين قرأ لهم أو اتصل بهم من المفكرين والشعراء



نيتشه

والفنانين أمثال «نيتشه Nietzsche» و«أوكست رودان A. Rodin» وغيرهما، وقد لخص بنفسه تلك الانشغالات والاشتغالات بمثل قوله: «أشغالي كثيرة وأحلامي عظيمة ومطامعي هائلة مخيفة...». ولذلك نقتصر الآن على تسجيل بعض الأبعاد الرومانسية والحداثية في شعره من خلال «تيمات» الذات والعالم الكائن أو الذات والعالم الممكن مثلا.

إن الروح الرومانسية روح قلقة متمردة وبالأحرى إذا كانت روح شاعر فيلسوف بمثل حساسية جبران وتصوراته البعيدة في البحث عن الذات التي لم تعد مطمئنة في هذا العالم البئيس، وفي هذه الأوساط المتعسفة فيجرد من نفسه شحرورا يساجله ويتمنى عليه:

أيها الشحرور غن
واصرف الأشجان عني
إن في صوتك صوتا
نافخا في أذن أذني
ليتني مثلك حر
من سجون وقيود
ليتني مثلك روح
في فضا الوادي أطير

أشرب النور مداما
في كؤوس من أثير

إن للشاعر أذنا تنصت إلى الصوت البعيد، ومصادر المعرفة لديه أسمى وأدق مما هو متعارف عليه، ولذلك يود أن يُعتق من القيود الحسية والسلطوية كي يحلق في عوالم أثيرية مرحة يستطلع فيها ببصيرته وشاعريته ما لا تدركه الحواس العادية؛ ومن ثم نغمة التشكي والتمني والدعوة الضمنية إلى تغيير مفهوم الشعر والشاعر وإجلال مقامه في البحث عن الحق والحقيقة من أجل استرجاع المكانة المثلى والصورة الحسنة التي ضاعت عبر تقلبات الزمن وعواديه. وقد لا نقدر أهمية مثل هذا البعد الأنطولوجي في رؤية جبران ما لم نؤطره في سياق التوجه الرومانسي الذي لم يكن يقتنع أو يكتفي بما تحققه المنجزات العقلانية والعلموية التي لم تستطع رغم أهميتها في مجال الواقع والطبيعة المحدودة، أن تجنب الإنسان الحديث (المعاصر) ويلات الحروب والدمار والتسلط والاستغلال، فطمح (ويطمح) إلى اكتشاف حقيقة أخرى في عالم آخر قد يكون هو عالم النفس وعالم القلب وعالم الحدس أي عالم الإنسان، ولذلك أشار أحد زعماء الرومانسية في فرنسا إلى أنه قد يكون «ثمة عالم باطني جديد يمكن أن يكتشفه يوما كولمبوس آخر مُغرم بما وراء الطبيعة». ويرجّعه جبران بقوله: «أنا كولمبوس نفسي، وفي كل يوم أكتشف قارة جديدة فيها». والشعر طبعاً هو لغة هذه النفس وهو المَعْبَر إليها والمعبِّر عنها، ولذلك ينبغي أن يخرج من حد الصنعة والصناعة إلى فيض القلب وخفق الجوانح وهو المنظور الجديد والتجديدي في الشعر الذي ينبغي أن يلبي «الحاجات» المنشودة في الغاية وفي الوسيلة، في التعبير وفي التبرير، ولن يتأتى ذلك بالطبع إلا بالتغيير، تغيير آفاق الانتظار

وتغيير المسافات الجمالية في النصوص وفي النفوس، وهي عملية تبدأ ـ كالعديد من الآمال الكبيرة ـ بالأحلام والخيالات التي تفتح أبواب المجهول وتتكلم لغة الصور والاستيهامات. كما في النص التالي الذي يحلق فيه جبران في فضاءات جد معبرة:

«في الحلم رأيت شحرورا يغرد فوق فوهة بركان ثائر

ورأيت زنبقة ترفع رأسها فوق الثلوج

ورأيت حورية عارية ترقص بين القبور

إلى أن يقول: في اليقظة رأيت الحزن والأسى فأين ذهبت أفراح الحلم ومسراته؟

وكيف تتجلد النفس حتى يعيد النوم أشباح أمانيها وآمالها؟!». إن عالم الحلم إذن ملاذ آمن فيه تجد الذات ذاتها، وفيه تتعايش المتناقضات وتتحقق المعجزات، فيه يغرد العصفور / الشاعر الصداح فوق فوهة الواقع المضطرب وتنبت الزنبقة رمز المحبة والجمال والحياة المتجددة رغم صقيع الحرمان والمعوقات، فترقص الحياة فوق الممات... أما عالم اليقظة أو العالم الكائن فهو من القسوة والجفوة والكدر بحيث لا يدعو إلاّ إلى الهروب والتمرد وطلب التغيير. والحلم الإبداعي أو حلم الشاعر كحلم النائم، تكثر فيه العوامل المساعدة على تحقيق الآمال والرغبات، وتقل فيه المثبطات والمعوقات وعوامل القهر والتعسفات؛ ولذلك تجد فيه الذات الرومانسية من المسرات والملذات ما لا تجده البتة في عالم اليقظة المقرف العبوس! فالكون البريء إذن والكون الجميل المقبول هو كون النفس وكون الشعر وكون العاطفة والخيال والانفعال؛ اقرع باب القلب كما يقول ألفرد دوموسيه: «ففيه وحده العبقرية وفيه الرحمة وفيه الحب والعذاب وفيه صخرة صحراء الحياة، حيث تنبجس أمواج الألحان ـ يوماً ما ـ إذا مستها عصا موسى».

ولا تنطلق الأحلام إلا حينما يرخي الليل سدوله، ويستكين الشاعر إلى عوالم نفسه يرجِّع صداها ويعيش نبض الحياة بين ثناياها:

سكن الليل وفي ثوب السكونْ
تختبي الأحلام
وسعى البدر وللبدر عيون
ترصد الأيام
فتعالي يا ابنة الحقل نزور
كرمة العشاق
علنا نطفي بذياك العصير
حرقة الأشواق

إن الليل يحمل الشاعر إلى دنيا الأحلام والانعتاق حيث تسبح روحه بين الأفلاك فترتوي بالحب والاطمئنان، وهي الوظيفة الجديدة لمفهوم الليل في خطاب الشعر والإلهام.

وهكذا تخلق الذات الرومانسية في شعر جبران مسافة شاسعة بينها وبين الوعي الشقي في العالم الكائن، وتعلن عن القطيعة مع الواقع الموتور بحثاً عن العالم النقي و«معانقة الأبدية» كما يردد جبران. وليست هذه القطيعة قطيعة روحية فقط، بل هي قطيعة معرفية وقطيعة أنطولوجية تمس الكينونة كذلك، لأن الناس ـ وبما درجوا عليه في زمانهم الرديء ـ قد ألفوا الاستسلام وتعودوا على الخضوع وساد عندهم الاقتناع بأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان؛ لكن الشاعر قوة من قوى البعث تريد أن يفهم الناس معنى الحق والخير والجمال وأن يعملوا من أجله.

وأفضل العلم حلم إن ظفرت به
وسرت ما بين أبناء الورى سخروا
فإن رأيت أخا الأحلام منفردا
عن قومه وهو منبوذ ومحتقرُ
فهو النبي وبُرد الغد يحجبه
عن أمة برداء الأمس تأتزرُ

إن ما يحلم به الشاعر / النبي هو الرؤية الصحيحة القائمة على معارضة الشائع من الأعراف والقيم ومناهضة السائد من «الأوهام» دون مبالاة برد الفعل الساذج البسيط القائم على الجهل بالحقيقة الجوهرية وعلى الركون إلى ما يُخمد جذوة المطامح العليا من التراكمات العتيقة المكبِّلة للإرادات والمبلِّدة للإحساسات. وقد استقر في يقين الشاعر أن البحث عن شكل جديد للوجود مطلب أساسي به تسترد الإنسانية إنسانيتها وتتخلص مما أرهقها ويرهقها، سيما وجبران قد شهد الأحداث العصيبة التي مر بها العالم العربي وعايش معاناة الشعوب في مختلف الأطوار، كما عايش التحولات المفروضة التي أعادت طرح الأسئلة وأعادت النظر في كثير من القضايا مثل قضية «الهوية» وقضية العلاقة مع الآخر وقضية التلاؤم مع متغيرات العصر وما إلى ذلك.

إنه باب الحداثة والتحديث الذي أدى بالرومانسيين العرب ـ ومنهم جبران ـ إلى تعبئة طاقاتهم الشعرية لتحقيق الانسجام مع المسيرة ومع الذات بحثا عن وجود واضح ومستتب بعيدا عن القلق والعسف والإحباطات والفشل. إنه وعي الذات بالذات والدخول بها فنا وفكرا وشعرا إلى مرحلة الحداثة والتجريب عن طريق الهدم والبناء، هدم عالم الزيف والشقاء، وبناء عالم الحقيقة واليقين وهي المعادلة الصعبة التي أقام عليها جبران وكل الرومانسيين رؤيتهم في التغيير والإصلاح والتطوير، بدءاً بتجديد الشعر ذاته ووصولا إلى تجديد الحياة كلها. وقد عبر جبران عن ذلك حينما سأل الشاعر: «أشاعر أنت يضرب الطنبور أمام أبواب الأمراء وينشر الأزهار

في الأعراس ويسير وراء الجثث الهامدة؟ أم موهوب وضع الله في يده قيثارة يستولدها أنغاما علوية تجذب قلوبنا وتوقفنا متهيبين أمام الحياة وما في الحياة من الجمال والهول؟!

إن كنتَ الأول فأنت من المشعوذين الذين لا يُنبهون في نفوسنا سوى عكس ما يقصدون... وإن كنت الثاني فأنت بصيرة مشعشعة وراء بصرنا، وشوق عذب في قلوبنا ورؤيا ربانية في غيبوبتنا».

وقد تساءل ميخائيل نعيمة في «الغربال» عن سبب ثورة جبران على التقاليد الأدبية والاجتماعية، فقال إنه: «رأى الشعراء ينطقون بما لا يشعرون، والخطباء يتكلمون لا حبا بإبراز فكر أو بث دعوة، بل حباً بالكلام، فوجد نفسه دولابا يدور يُمنة بين دواليب تدور يسارا».

فمدار القضية إذن في الخلاف والاختلاف في الشعر وفي غير الشعر هو محاولة زعزعة الأعراف الجامدة التي قعدت بالإنسان عن بلوغ منزلته الحقيقية وإقامة رؤية حضارية تفتح بصيرته وتنير طريقه إلى الحق والخير والجمال، بأساليب جديدة ومناسبة لأن «الأدب والحياة توأمان لا ينفصلان» كما يقول نُعيمة أيضا. ولأن الذي يصنع أثوابه من رُقع يجزُّها من أثواب من تقدّمه... تظل حياته كرجع الصدى ويبقى كيانه كظل ظليل لحقيقة قَصِيّةٍ لا يعرف عنها شيئا، كما يقول جبران نفسه».

إن ثقة جبران بمن يسميهم «أبناء الغد» أو «الذين نادتهم الحياة» كبيرة جداً ولئن كانوا فئة قليلة فإن في «الغصن المزهر ما ليس في غابة يابسة».

وعلى أي، فقد قرن جبران وأصحابه الشعر بالحياة، وبحثوا على مستوى الشكل والمضمون عما يحقق كفاءة الأداء ويستوعب الرؤية التجديدية المتفتحة على مطالب العصر ومطالب الإنسان ومطالب الحياة، فخرجوا على النسق المألوف وابتدعوا ظواهر في الشعر وفي الفهم وكان لهم كيان له ما بعده.

إن الأبعاد الرومانسية في شعر جبران تتمثل في تكامل الرؤية بين الشعر والحياة، بين الشاعر والفيلسوف، بين الحلم والخيال، بين العقل والقلب، بين الأسطورة والتاريخ، بين الحقيقة والرمز، بين الطبيعة وما وراء الطبيعة، بين الوعي ووعي الوعي، بين النفس والخلود، أي بين الذات والعالم أو بين الإنسان والكون، أما ملامح الحداثة فتتمثل في القفز على المعتاد وابتغاء الجديد في المنظور وفي الصياغة، في محاولة إلغاء المتناقضات وكشف الحجب والتحليق في الآفاق البعيدة درءاً للزيف والمغالطات وبحثا عن السمو وتحقيق الحقيقة. لقد كره جبران التقيد بالنموذج القار، وثار على القوالب الجاهزة، فبنى عالمه البعيد الذي تشق الرحلة إليه، ولكن لا ينقطع الأمل فيه. وقصارى القول هو كما قال:

«صوت ينبه الحياة النائمة لتسير وتنتشر وتملأ وجه الأرض».

وفي النتيجة يمكن القول إن جبران كان سباقا إلى ما تقول به بعض المدارس المعاصرة من أن المعرفة الحقة ليست في الفصل بين الذات والموضوع، وإنما في التفاعل القائم بينهما، لأن الإنسان مركز الثقل وأن الضوابط الصارمة تحجب كثيراً من القوى والملكات الكامنة فيه كالخيال والحدس والحلم والفهم، وأنه لا بد من إعادة الثقة به وله كي يستعيد الكون تناغمه وتستعيد الحياة قيمتها ومعناها. فالحقيقة واحدة وإن تجلت في مظاهر شتى، وهو ما يسوغ ربط الحداثة بالرومانسية وربط الرومانسية بصيرورة الإنسان وربط الإنسان بالمطلق والأبدي!

ولعله من غير المبالغة في شيء القول بأن المثقفين العرب قد وجدوا في الرومانسية الوافدة وفي آثار جبران وصحبه ما يساعد على استحداث تصور مغاير لعلاقة الإنسان بالإنسان وعلاقة الإنسان بالكون، وعلى إيجاد صيغ تعبيرية تستجيب لحاجات اليوم المختلفة عن حاجات الأمس كثيراً.

الهوامش:

١ - A. DE Musset: Lettres de dupuis et cotonet-١ere lettre

٢ - Lamartine: Méditations. P:

٣- نقلا عن عبد الكريم الأشتر: النثر المهجري، ط: القاهرة ١٩٦١، ج١، ص: ٤٥.

٤- جبران: البدائع والطرائف، المجموعة الكاملة، ص: ٦٠٧.

٥ - Georges Gusdorf: L'homme romantique، Paris ٨٤ ، P: ٣٣.

٦- جبران: شذرات، مجموعة الرابطة القلمية لسنة ١٩٢١، دار بيروت، ص: ٢٠٢.

٧- جبران: العواصف، المجموعة الكاملة، ص: ٣٩٩.

٨ - A. Demusset: Poésies complètes. Paris ١٩٤٧. P:١١٨.

٩- جبران: البدائع والطرائف (أغنية الليل) المجموعة الكاملة، ص: ٣٥٦.

١٠- جبران: المواكب، المجموعة الكاملة، ص: ٣٥٦.

١١- جبران: البدائع والطرائف، العهد الجديد، المجموعة الكاملة، ص: ٥٦٨.

١٢- ميخائيل نعيمة: الغربال ـ عواصف العواصف، ص ٢٢٦ـ٢٢٧.

١٣- جبران: البدائع والطرائف، مستقبل اللغة العربية، المجموعة الكاملة، ص: ٥٦٠ – ٥٦١.

١٤- جبران: البدائع والطرائف، العهد الجديد، المجموعة الكاملة، ص: ٥٦٦ـ٥٦٩.

١٥- جبران: الموسيقى، المجموعة الكاملة، ص: ٣٩.

الشاعر اليمني الكبير الدكتور عبد العزيز المقالح
فـي حوارٍ خاص لـ(الرافد)

شخصنة النقد مشكلة قديمة

مستقبل اللغة العربية هو مستقبل العرب أنفسهم

محمد محمد إبراهيم

أمام مكتبه، يقف فتى قروي يتصبب جبينه مطرا من عرق الخجل.. كان منتظرا فرصة التعرف عن قرب على أكبر قامة فكرية وثقافية وأدبية ونضالية يمنية.. ظل الفتى سارحاً يستعيد سنوات دراسته الأولى والصورة المرسومة في المخيلة عن هذه القامة المحاطة بصدىً من مذياع صنعاء يحمل صوت اليمن الأصيل (..... /عادت طيورُ الأرض صادحة/فمتى يعود الطائر اليمني/ ومتى أقبلُ تربةً نزحتْ/ وأخيط من أشجارها كفني) ومقاطع أخرى بين نص شعري وخاطرة مفعمة بالصوفية والحزن الجميل والرؤى الفلسفية ذات البصمة المقالحية الفريدة.. وبينما الفتى على هذا الشرود أطل صاحب السيرة الإبداعية العطرة بمفرده، ولم تسبقه ثلة من الجند كما كان يتوقع الفتى، ولم تكن المفاجأة في هذه الاطلالة بل في ما حملته من صوت دافئ كسر حواجز الرهبة والخجل القرويَين، إذ أشار إليه المقالح: «تفضل يا بُني.. ادخلْ !!» كان الفتى أيضاً يتوقع مكتباً فارهاً يتسع فخامةً باتساع شهرة الشاعر اليمني الكبير الاستاذ الدكتور عبد العزيز المقالح الذي شغل حيزاً كبيراً من ذاكرة الأجيال اليمنية أدبا ونضالا وإعلاما وعلماً وتنويراً.



• عبد العزيز المقالح

لكن اللوحة الحائطية الصغيرة التي تعلو المكتب الخشبي المثقل بأمهات الكتب والدراسات، أوصلت لذهن الفتى رسالة عميقة الدلالة، مفادها أن العظمة لا تكمن في تصنع الساسة وأرباب الماديات بفسيفساء البهارج الدنيوية، وإنما في التواضع ورهبة العلم والبعد عن التعالي على الآخر ﴿تلك الدار الآخرة نجعلها للذين لا يريدون علواً في الأرض ولا فساداً والعاقبة للمتقين﴾.

إنه الأستاذ الدكتور عبد العزيز المقالح الشاعر والناقد والمثقف اليمني الكبير والمستشار الثقافي لرئيس الجمهورية ورئيس مركز الدراسات والبحوث اليمني عضو المجمع اللغوي في القاهرة، والمجمع اللغوي في دمشق، وعضو مجلس أمناء مركز دراسات الوحدة العربية ببيروت، رغم أن زواره في عمله بالمركز هم من الوزراء والساسة وأرباب الفكر والعلم والأدب اليمني والعربي والعالمي، إلا أن بإمكان أي إنسان أو طالب علم مقابلته في أي

وقت وبدون روتينيات المواعيد الرسمية، فالعمل اليومي الدؤوب هو الموعد الدائم عند المقالح لكل ذي حاجة بحثية أو علمية أو إنسانية، وليس لتواضعه الفطري فحسب، بل لكونه الأب الروحي والمرجعية الثقافية والإبداعية لكل أجيال البلد المعاصرة منذ خمسينيات وستينيات القرن المنصرم، فهو من مواليد ١٩٣٧م وواحد من أبرز أعلام الحركة التنويرية والتحريرية والحراك الثوري، ورائد الحداثة والتجديد الأدبي المعاصر في اليمن، وهو إلى جانب ذلك ثائر الكلمة المخضرم، عاش مآسي الوطن، ونضج فكره وإبداعه على نار أحداثها المؤلمة، ولم يبتعد عنها في أقسى الظروف، بل ساهم في صناعة التحولات التي أخرجت هذا الوطن إلى بر الأمان. عاصر أبرز رواد الأدب العربي والعالمي المعاصرين في القرن العشرين عن قرب، وحظي بتقديرهم الكبير.. ربما لأنه بنى صداقاته وعلاقاته الإنسانية على إيقاع الصدق والكلمة والحب والإبداع بعيداً عن طوب المادة وتمدد المظهريات وإغوائها.

يتحاشى دائماً الحديث عن ذاته ومآثره ونجاحه حتى وأنت تصر عليه بأسئلتك.. إذ تظل الابتسامة الصادقة والحديث عن العموميات وأدوار الآخرين وعدم ظلمهم أو السير في ظلهم السلبي، هي الإجابة الأقرب في أحاديثه وبإسلوب راقٍ يشعرك باحترام سؤالك، وفي مقيله الدائم – الذي يحضره رواد الكلمة والفكر والثقافة، ليس محلياً ممن عايشهم أو من الشباب الناشئين والمفعمين بحبه الخالص، بل عربياً وعالمياً– يحلق بمحبيه تارة في سماوات الجمال اللامتناهي معرفة وإبداعاً، وتارة أخرى تراه يوزع الماء والشاي على ضيوفه وبابتسامة خجولة تمطر شيئاً من فلسفة التأمل، وحزناً من شجن القصيدة.

المثقف العربي يقف موقف المتفرج من قضايا أمته مع استثناءات محدودة يمثلها المثقفون المشتغلون في حقل الكتابة..

المقالح فوق هذا وذاك مثقف موسوعي يمتلك الرؤية الثاقبة والمسموعة، ليس وطنياً فحسب، بل وقومياً، فتراه مبادراً ومناقشاً مختلف القضايا المصيرية التي تمس الأمة العربية والاسلامية والأنسانية جمعاء. وفي صدور أبرز الصحف والجرائد العربية النخبوية والجماهيرية.. وبطرح ثري يتجاوز تلكؤات الغموض وشطحات المجاملات والحدود الجغرافية المصطنعة.. وليس غريباً هذا أو مبالغاً فيه، فالمقالح أديب وأكاديمي وباحث فكري وثقافي وأدبي من النسق الناضج والرعيل التنويري المعاصر، حيث أثرى المكتبة العربية بأمهات الكتب من إبداعه الشعري ما يزيد عن ١٥ كتاباً، أو ديواناً مفعما بحب الناس وعامراً بلغة الخطاب الشعري المتميز، وما يزيد عن ٢٥ إصداراً من الدراسات والمراجع الأدبية والفكرية.. وحاز إبداعه الشعري على اهتمام الدارسين والباحثين في الجامعات اليمنية والعربية بين دراسات نقدية ورسائل ماجستير ودكتوراه، وترجمت بعض أعماله إلى اللغات الأخرى. وتشرفت باسمه عدد من قوائم الأوسمة والجوائز الإبداعية ذات القيمة الاستحقاقية العالية محلياً وعربياً وعالمياً، والتي من أبرزها: وسام الفنون والآداب ـ عدن عام ١٩٨٠م، وسام الفنون والآداب ـ صنعاء ١٩٨٢م. جائزة اللوتس عام ١٩٨٦م. جائزة اليونسكو ـ باريس ٢٠٠٢م، جائزة «الفارس» من الدرجة الأولى في الآداب والفنون من الحكومة الفرنسية ٢٠٠٣م، وجائزة الثقافة العربية من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم عام ٢٠٠٤م، وفي العام ٢٠٠٩ م حصل على جائزة العويس الثقافية في دورتها الحادية عشرة.

غوصاً مع هذا الأديب والشاعر والمثقف الكبير في أغوار ماضيه التكويني والنضالي، ونقاشاً صحفياً حول رؤاه ـ كمثقف عربي كبير ـ تجاه مجمل قضايا راهن الواقع الفكري والسياسي والثقافي، كان لمجلة الرافد معه هذا الحوار الخاص.

ها أنت في صحوي وفي وسني/ها أنت في سري وفي علني

حاولت أن أنساك فانطفأت/طرقُ الهوى في سائرِ المدنِ

من هذا النص الذي يحمل عاصفاً من الغربة.. سنبدأ حوارنا معكم.. فماذا تتذكرون عن لحظة كتابة هذا النص زمناً ومكاناً وتفاعلاً وجدانياً؟

أتذكر أن هذا النص الشعري كتب نفسه، ذات نهارٍ في حديقة جامعة القاهرة، وأنا أنظر يمينا وشمالاً فأرى حولي نماذج من شباب مصر تملأهم رغبة المعرفة والإحساس المطمئن بمستقبل وطنهم، وفي الوقت ذاته كنت أنظر إلى البعيد، إلى بلادنا في أوائل السبعينيات بعد عشر سنين تقريباً من الخلاص.. من كابوس الاستبداد والاحتلال الأجنبي، بينما كانت أجواؤها ملبدة بغيوم الخلافات والصراعات ونذر حرب بين شطريها المصطنعين تحت ذرائع واهية وأوهام تلبست البعض وكادت تبعدهم عن حب هذا الوطن والبحث عن حلول وطنية إيجابية للوصول به إلى بر الأمان.

ونحن ندخل هذا الحوار من لحظة النص وأنت ناقد عربي كبير، برأيكم.. هل الشعر إلهام أم صنعة؟

الشعر موهبة وثقافة.. وبهذا المعنى يكون قد جمع بين الإلهام والصنعة.. وكثيرة هي الدراسات التي حاولت الاقتراب من منابع الإيحاء، وأهمها تلك التي صدرت عن أساتذة علم النفس الذين يتحدثون عن مناطق الوعي واللاوعي، وعن المؤثرات الداخلية والخارجية وكيفية، تلقي المبدع لقصائده وفقاً لحالات مختلفة منها السهل اليسير والصعب العسير، وكيف يجد الشاعر نفسه في حالات وكأن القصيدة هي التي تكتبه، وفي أحايين أخرى نجده هو الذي يكتبها.

سنوات الطفولة هي أخصب ما يمر به الإنسان في حياته

قضيتم مرحلة الدراسات العليا بالقاهرة في فترةٍ كانت ملتقى العروبة والعلم، فماذا عن علاقاتكم الثقافية والفكرية مع كبار المفكرين والأدباء العرب.. ؟

من حسن حظي أن ربطتني علاقة وثيقة بعددٍ من كبار المفكرين في الوطن العربي، والفضل في ذلك يعود إلى القاهرة التي اخترتها وطناً لدراستي الجامعية وما بعدها، بعد أن ترددت طويلاً في اختيار أماكن أخرى للدراسة وكان منها فرنسا التي أمضيت فيها وقتاً غير قصير، بحثاً عن إمكانيةٍ تقودني إلى الدراسة في (استربون) أو في أي جامعة خارج باريس، وقد حمدتُ الله أن أتاح لي فرصة الدراسة في الوطن العربي وفي قلب هذه الوطن، وهي مصر التي كانت في الستينيات والسبعينيات ملتقى الفكر والإبداع، وعندها يلتقي الشعراء والأدباء والمفكرون من مشرق الوطن العربي إلى مغربه ويطول الحديث إذا ما ذكرت الأسماء أو الوقوف عند بعضها فالقائمة طويلة، وفيها من رحل ومن لا يزال يملأ الدنيا بأفكاره وإبداعاته.

(الحنين والغربة)

للغربة والحنين إلى الوطن حظ وافر في مسيرتكم الشعرية. برأيكم ما علاقة الوطن بالإبداع؟ وما هي أبرز تحولات علاقتكم بالنص الشعري في اغترابكم؟

الغربة عامل من عوامل الإبداع لدى الشعراء، وهي محرض مهم وكبير في الشعر العربي قديماً وحديثاً، وقد أفرد لها النقاد باباً واسعاً في دراساتهم فالإنسان بطبيعته دائم الحنين إلى موطن نشأته الأولى بالإضافة إلى ما يتعلمه عن حب الوطن والتعلق بأشجاره وأحجاره ومدنه وحقوله.

ومن يتابع صورة الوطن في أعمالي الشعرية المختلفة يجد تحولاً كبيراً في التعبير عن هذا المعنى الذي أخذ طابع المباشرة في القصائد الأولى، ثم اختلف تماماً في القصائد الأخيرة، كما يتجلى ذلك في كتاب صنعاء وكتاب القرية، وهما كتابان أو بالأحرى نصان عن الوطن في أنصع تجلياته.

على ذكر هذين الكتابين، يذهب سؤالنا إلى البحث عن سر ابتعادكم عن لغوية العناوين الشعرية في إصداراتكم.. إذ خصصتم لكل إصدار تسمية كتاب.. ومنحتم ذلك «القرية» و«الأصدقاء» و«الأم» و«صنعاء» وغيرها.. ما الذي دفعكم لهذا الاختيار؟

ربما يرجع ذلك إلى ما تحدثه كلمة «كتاب» من إغراء، وهو إغراء قديم يعود إلى مرحلة الطفولة وإلى أحاديث الآباء والأمهات عن الكتاب باحترام يصل حد التقديس.. فضلاً عن هدف آخر يتحدد في محاولة الهروب من تكرار العنونة، وما يترتب عليها من إجهاد الناقد المفتون بفكرة العنونة ومكوناتها كعتبةٍ أولى ومهمة في فهم العمل الأدبي. ثم ما تتركه في نفس القارئ من تساؤلات وأحيانا من ضيق، لاسيما القارئ التقليدي الذي اعتاد على تسمية كل إنتاج شعري للشعراء الكبار بالديوان.

هذه التسميات تفصح عن الانتماء الحقيقي لزمن تفتح مداركم المعرفية ومخيالكم الشعري.. أي إلى مرحلة الطفولة.. ماذا تسترجعون من طفولتكم الأولى؟ وما علاقة الطفولة بالإبداع من وجهة نظركم كشاعر وناقد؟

الاسترجاع يحيل إلى سلسلة أو بالأحرى شريط بعضه مفعمٌ بالألوان الوردية، والبعض الآخر بالأبيض والأسود، ويبدأ من زملاء الطفولة، بداية التعليم ومعرفة الحروف الأولى، حفظ عدد من سور القرآن الكريم، صورة المكتب الذي كنا نتعلم فيه تلك البدايات، وهو بناء معمور من الحجر بلا أبواب ولا نوافذ، ومفروش بنوع من الحشائش التي يكثر نموها حول مجرى السيل القريب من المكتب في فصول المطر.

أزمة الثقافة العربية تكمن في غياب الإستراتيجية الثقافية العربية الواحدة إلى تجزئة الجهد الثقافي، وفق منطلقات قطرية ضيقة.

بالإضافة إلى ذلك، المرآة الكبيرة التي كانت تتصدر واجهة (المنظر)، وهو أعلى مكان. في

منزلنا، ثم لوح الزجاج الذي كنا نطل من خلاله على الوادي المترع بالخضرة، وبالمناسبة فالمرآة لوح الزجاج قد حملها جدي لأمي في سنوات اغترابه في الولايات المتحدة. وهناك ملامح أخرى ارتسمت في النفس من تلك المرحلة التي أراها تأسيساً مهماً لا يبارح الذاكرة مهما أوغلت في الحاضر وتكاثرتْ مستجداتها.

شخصنة النقد مشكلة قديمة ونتاج لخصومات ومنافسات بعض الشعراء والنقاد القدامى مع بعضهم

وهو ما يتصل بعلاقة الطفولة بالإبداع.. فسنوات الطفولة هي أخصب ما يمر به الإنسان في حياته، بما ادخرته من ذكريات صغيرة ومرائي وصور مطبوعة بإحكام في الذاكرة. ومن حسن حظي أني ولدت في بيئة تتمتع بقدر من جمال الطبيعة قل مثيله في بلادنا، وبذلك ارتبطت روحي بالمكان كمؤثر بالغ القوة، وبالرغم من أنني فارقت تلك البيئة مبكراً إلا أن أثر ذلك المكان وظلاله وذكريات الطفولة ما تزال جميعها حية في النفس إذ كانت قد تعمقت في الروح وصارت جزءاً من المكونات الأساسية للذاكرة، وهي المصدر الأول للشعر.

(تأملات)

المتابع دائماً لتأملاتكم المنشورة في معظم المقالات، يلمس حرصكم الشديد على ترجمة الوقائع والأحداث، ترجمة شعرية لفتت انتباه نقاد عالميين، حيث ترجمت هذه التأملات إلى لغات عالمية.. برأيكم هل لا يزال للشعر موقعه في مسار تفاصيل الحياة اليومية؟

لا شك عندي في ذلك، فالشعر مهما بدا بعيداً ومستغنىً عنه في نظر البعض ما يزال بالنسبة للكثيرين أشبه ما يكون بالخبز اليومي وليس ذلك في أوساط المثقفين والمتعلمين، بل وفي الأوساط الشعبية، حيث يفاجئك الفلاحون في أحاديثهم وحواراتهم بأبيات من الشعر، سواء الشعبي منه أو الفصيح.. وقلما تلتقي جماعة من المواطنين البسطاء دون أن تدرك أن للشعر في حياتهم مكانة عالية وفي الأرياف خاصة حيث تجد أغلب سكان القرى يرددون قصائد كاملة لشعراء شعبيين معروفين لا سيما تلك القصائد المرتبطة بمواعيد الزراعة والحصاد..

وإشارتي هنا إلى الشعر الشعبي المغنّى منه وغير المغنّى تؤكد حاجة الانسان الدائمة إلى الشعر في أشكاله وقوالبه المختلفة، علماً بأن الشعر هو الشعر سواء كان فصيحاً أم عامياً، قديماً أو جديداً، فالعبرة بأهمية ما يتركه من أثر في النفوس وما يؤكد بقاءه حياً ونابضاً بالحياة.

وربما كانت تأملاتي التي أحرص أن ترتبط بمقالي الأسبوعي المنشور في صحيفة الثورة تمضي في هذا الاتجاه، انطلاقاً من اعتبار الشعر رسالة وطنية وسياسية واجتماعية وفنية.

ما قرأته في إطلالتكم النثرية لمقدمة إحدى إصداراتكم الأدبية وهي رسالة إلى سيف بن ذي يزن - إن لم تخني الذاكرة - لاحظت أنكم تؤصلون إيجابية الحزن على النص كمسحة إنسانية.. أين يكمن - برأيكم - جوهر تقنية توظيف الحزن توظيفاً جماليا يخدم جو النص ويؤنسنه؟

يتوقف الأمر على ثقافة الحزين ومدى قدرته على تحويل الألم إلى طاقة مقاومة وتحد لكل الآلام والمنغصات، وأتذكر بالمناسبة بيتاً مهماً من الشعر لأبي الطيب المتنبي وهو:

سبحان خالق نفسي كيف لذتها/ في ما النفوس تراه غاية الألم!

في هذا البيت تتجلّى عظمة المتنبي وقدرته على تحويل الألم إلى مصدر قوة، وتحويل المشكلات التي اعترضت طريقه إلى محفّزٍ يستمد منه الإصرار والإبداع، فالمصائب التي يرى فيها الآخرون عائقاً مؤلماً، كان يرى فيها وسيلة ودافعاً إلى الارتقاء والتسامي.

أما الذين يفشلون في مواجهة ما يعترض طريقهم من أحزان وصعوبات ولا ينجحون في اكتشاف الطرق المؤدية إلى التمرد على هذه المعيقات فإنهم لا بد أن يكونوا على درجة من الضعف والإحساس بالهزيمة والانكسار.

هل نفهم من هذا أن الشعر متنفس ومخرج من بوتقة الحزن الذي يمر به كل إنسان؟

ربما استطاع الشعر أن يمتص الألم وأن يكون الوعاء اللغوي الإبداعي الذي يفرغ فيه المبدع قلقه وحيرته وأشجانه وأحزانه، وذلك بعض ما يمنحه الشعر للشعراء من هبةٍ جليلة.

أسعد يوم وأجمل يوم في حياتي كلها هو يوم ٢٢ مايو في ١٩٩٠م. ذلك اليوم التاريخي الخالد في حياة كل اليمنيين.

القات والحياة

أنا من بلاد القات مأساتي تضجُ بها الحقب ماذا عن قصة هذا النص؟ وكيف انعكس القات على حياة اليمنيين فكرياً وثقافياً؟

قد لا تخلو أية قصيدة من تجربةٍ ما تختفي وراء البواعث المؤدية إلى كتابتها، وهذه

القصيدة شأنها شأن الكثير من القصائد المستقاة من تجارب واقعية، ولا شك أن الخيال يلعب دوراً مصاحباً في الابتعاد عن المناخ المباشر للتجربة، ويستطيع في أحايين كثيرة أن ينجح في تغييب معالم التجربة ويظل منها ما يشير ولو من بعيد إلى دوافعها الأولى فحسب.

أما رؤيتي تجاه القات كظاهرة يمنية، فأرى أن سلبيات القات أكثر بكثير من إيجابياته، والإيجابية هنا بالمعنى الاقتصادي، حيث جعل الدورة المالية كما يقول الاقتصاديون تدور داخل المجتمع اليمني ولا تذهب إلى الخارج باعتبار القات مادة زراعية منتجة محلياً، ولو كانت مستوردة لكانت الكارثة أعظم، أما سلبياته فهي من الوضوح بمكان. كمثقف يمني وعربي وجد نفسه في معمعة العصر والواقع المرير المعيش وله رؤى تجاه مجمل قضايا العروبة المصيرية.. برأيكم أين نجد موقع المثقف العربي، من صناعة الحاضر؟ وما هي أزمة ومشكلة الثقافة العربية؟

لا أبالغ ولا أتجنّى إذا ما قلت إن المثقف العربي يقف في الغالب من قضايا أمته موقف المتفرج والمشاهد من بعيد مع استثناءات تكاد تكون محدودة يمثلها المثقفون المشتغلون في حقل الكتابة.. وما يؤسف له أكثر أن مفهوم الثقافة في الوطن العربي ما يزال ملتبساً وهو في نظر الغالبية لدى الأنظمة الرسمية يقف عند حدود الشعر والأغاني، ومن هنا لا تشهد الثقافة أي قدر من الاهتمام المطلوب بوصفها أهم عوامل التنمية الفكرية في المجتمعات، ودور المثقف في الشعوب المتقدمة يفوق في إيجابياته دور السياسي لأن دور الأول مفتوح ومتنام ولا يرتبط بزمن محدد أو بحزب يرتفع ويسقط، وعلى العكس من ذلك السياسي الذي ترتبط مواقفه بفترات محددة. ومن هنا فنحن بحاجة إلى إعادة النظر في الوضع الثقافي العربي لكي يتحدد في ضوء تلك الإعادة، النظر إلى دور المثقف وموقفه ومشاركته في مواكبة الأحداث والتأثير فيها..

أما أزمة الثقافة العربية وإشكلاتها.. فالسؤال هنا أكبر من أن يتم اختزال إجابته في حوارٍ عارضٍ كهذا. والحديث عن الأزمة في مساحة ضيقة لا يكفي لتجسيد أبعادها التي تبدأ من غياب الإستراتيجية الثقافية العربية الواحدة إلى تجزئة الجهد الثقافي، بعد أن صار للأسف كل قطر عربي يسعى إلى إيجاد ثقافة قطرية خاصة به، ومن هذا المنطلق القطري الضيق يحاول كل قطر إعداد برنامج ثقافي من وجهة نظر محلية وإقليمية. ولا أنسى هنا أن أشير إلى الدور المجهول للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم التي حاولت منذ عقود أن ترسي مفهوماً مشتركاً للثقافة على مستوى الوطن العربي وظلت جهودها حتى الآن منسية وبعيدة عن التطبيق.

مستقبل اللغة العربية هو مستقبل العرب أنفسهم

النكوص العربي

يرى الكثير من مثقفي العالم أن مشكلة الأمة العربية والإسلامية هي الانشداد إلى الماضي، وتسييس كل الحاضر بكل مكوناته.. ما رأيكم في مثل هذا القول؟ وهل من مخرج من بوتقة النكوص العربي؟

ليس العرب وحدهم هم المشدودين إلى ماضيهم، وإن كان هذا الانشداد يبدو لدينا مبالغاً فيه.. فأمم الأرض جميعاً دون استثناء تحاول أن لا تهجر ماضيها وأن تظل على صلة وثيقة به دون تغييب الحاضر، وإعطائه ما يستحق من عناية، والنظر صوب المستقبل باهتمام، وفي تجربة اليابان والصين - وهما تجربتان مفتوحتان للجميع - ما يؤكد هذا التلازم الضمني بين الماضي والحاضر..

إن المشكلة من وجهة نظري ليست في أن العرب يعطون ماضيهم قدراً من الاهتمام، والذين يرون أن مشكلة الأمة العربية هي في الانشداد لماضيها، مخطئون في تقديرهم، فالمشكلة أكبر، ولا علاقة لها بهذا الانشداد، وربما تمثلت أقوى ما يكون التمثل في حالة الجمود والتخلف والعزوف عن التطور واسترجاع الجوانب المضيئة من الماضي. وعندما تبدأ الأمة بجرأة في اتخاذ هذه الخطوة وتمتلك الإرادة، فإنها ستجد نفسها في قلب العصر وفي معمعة التغيير المطلوب، خارجة من عنق زجاجة النكوص الراهن.

تعاني الثقافة اليمنية من ركود كبير أثّر سلباً على المنتج الثقافي اليمني، أين نجد جوهر مشكلة الثقافة اليمنية؟ وما هي الحلول الكفيلة بالنهوض بواقع الثقافة محلياً؟

– المراقب من بعيد لأوضاعنا ولأحوالنا عامة، لا للحال الثقافي خاصة، ستتاح له فرصة إدراك أن السياسة بمفهومها الشعبوي قد استغرقت كل الجهود واستأثرت بالطاقات الفاعلة في المجال الثقافي وصار سكان الوطن كلهم ساسة ومتسيسين. لذلك لم يعد هناك من نشاط خارج هذا المحيط، وإذا كان الحال كذلك فلا ننتظر أن تتحرك المياه الراكدة في بركة الثقافة المحلية لسنوات قد تطول.

مستقبل لغتنا

تتعرض اللغة العربية لتحديات عصرية، ارتبط معظمها بثورة التقنية، ومحاولة تجاهلها منهجياً وتعليمياً.. برأيكم من خلال كونكم عضواً في المجمع اللغوي بالقاهرة.. ما هي رؤيتك تجاه آفاق مستقبل لغتنا؟.. وما الذي يجب علينا تجاه حمايتها؟

مستقبل اللغة العربية هو مستقبل العرب أنفسهم. إذا كانوا يريدون أن يكون لهم مستقبل فسيحرصون على أن يكون للغتهم مستقبل، وما تعاني منه اللغة العربية ليس ناتجاً عن تطور التقنيات الحديثة وما أفاضته على البشرية من وسائل أفادت منها لغات كثيرة وجعلت من تزايدها مناسبة لنشر لغاتها وتسهيل عبورها.

أما الطرق المؤدية إلى حماية اللغة العربية والتمكين لانتشارها فهي من الوضوح بمكان، لا سيما في هذا المناخ الهائل من وسائل التواصل المقروءة والمسموعة والمرئية ومن اتساع دور التعليم من المدارس والجامعات والأكاديميات المتخصصة. والحل يبدأ من القرار الرسمي، القرار الوطني القومي الذي يحدد بتوضيح مهام هذه الوسائل في خدمة اللغة العربية والارتقاء بها والخروج بواقعها من مزالق التعثر والمنافسة الحادة من قبل اللغات الأجنبية..

النقد والشعر

النقد مرآة تعكس ظل الشاعر وتضيء خفايا علاقته بالنص.. وأنت جمعت بين الشعر والنقد؟ كيف وفقت في ذلك؟ ومن خدم الآخر؟

الشاعر في الأساس هو ناقد نفسه، وبدون أن يكون الشاعر ناقداً لا يستطيع أن يقيِّم ما يكتبه أو يتعرف على صلاحيته للنشر، ومن هنا تنشأ الحاسة النقدية لدى الشاعر، ويستطاع معه القول إن الشاعر ناقد وإن لم يمارس الكتابة النقدية. وفي العصر الحديث أوضح واقع النقد الأدبي العربي، كما لم يحدث من قبل، أن الكتابة النقدية صارت ملازمة للكتابة الشعرية، ليس في الأدب العربي وإنما في الآداب الأجنبية أيضاً، حيث يتماهى الشاعر مع الناقد والعكس صحيح، ولا يمكن قراءة النقد الأدبي العربي المعاصر بعيداً عن تلك الاجتهادات والأعمال النقدية والمتميزة لعددٍ من الشعراء العرب الكبار أمثال: أدونيس، كمال أبو ديب، صلاح عبد الصبور، قاسم حداد، علوي الهاشمي، المنصف الوهابي، محمد بنيس، محمد علي شمس الدين، وآخرين ممن تتوازى دراساتهم النقدية مع إنجازاتهم الإبداعية. وإذا كنتُ قد اقتحمت هذا الباب فليس إلا انطلاقاً من هذا الموقف العام..

وبالإشارة إلى أي الانجازين يخدم الآخر، بالنسبة لي سوف أترك ذلك للباحثين والنقاد الذين بإمكانهم إدراك أي طرف قد أفاد من الآخر.

الكتاب.. صديق ومدرسة، والسينما.. لحظات من الوهم الجميل

شخصنة النقد

يرى الكثيرون أن مشكلة النقد تكمن في شخصنة قراءات النصوص، ما تعليقك على هذا؟

هذه مشكلة قديمة ظهرت مع الخصومات والمنافسات بين بعض الشعراء وبعضهم، وبين بعض النقاد القدامى والشعراء، وإن كان نقدنا الأدبي القديم يبدو أكثر تحرراً وسلامة من الشخصنة المشار إليها، وكان في جانب كبير منه أقرب ما يكون إلى مناهج النقد الحديث التي تتمحور حول النص لا حول صاحبه، إلى درجة كادت تلغي وجوده كمنتج للنص.

لكل مثقف علاقات وارتباطات بمختلف الفنون الإنسانية، فما علاقتك بالآتي:

القصيدة:

مرآة تختزل بالكلمات الكون بأشيائه وما يدور في محيطه من رؤى ذاتية وعامة.

القصة:

لحظة أو لحظات من الزمن تجمد نوعاً من القول المثير للتأمل.

اللوحة التشكيلية:

قصيدة تقول باللون ما لا تقوله بعض القصائد بالكلمات.

الرواية:

حياة صاخبة مثيرة مقبوض عليها بين دفتي كتاب.

الصورة الفوتوغرافية:

زمن الأشياء مجمداً على الورق.

الكتاب:

صديق ومدرسة.

السينما:

لحظات من الوهم الجميل

الأغنية:

موال حب وشجن.

الموسيقى:

إيقاعات سماوية تبدو الحياة بدونها غير ذات معنى.

جائزة العويس

حصلت مؤخراً على جائزة العويس، خصوصاً والكثيرون يرون أنها تشرفت بك، وجاءت إليك.. ماذا يعني لك هذا التكريم؟

جائزة الشاعر سلطان العويس من الجوائز العربية المهمة إن لم تكن أهمها، ورغم أنني لا أهتم بالجوائز فقد أسعدني أن يتذكرني القائمون على هذه الجائزة وأن يضيفوا اسمي إلى قائمة الحاصلين عليها وبينهم زملاء وأساتذة أكن لهم كل التقدير والمحبة.

يدور في أذهان الناس ـ كما سمعت ـ أن بينك وبين الجو «الطائرة» قصة خوف جعلتك تفضل الوطن على الخروج إلى أي بلد، وتختار الحل على الترحال.. ما حقيقة ذلك؟

لقد سبق لي أن سافرت على متن الهواء، وزرت أكثر من ثلثي المعمورة، وكان بيني وبين الأجواء ودٌّ عميق، كذلك الود الذي يجمعني بالأرض، لكن اختيار البقاء في مدينة واحدة والعزوف عن السفر لا يعود إلى الوسيلة أياً كانت، بقدر ما يعود إلى قرار اتخذته مع نفسي بعد أن تشبعت من الأسفار، ورأيت ما يكفي من المدن والأنهار والبحار، ولم تعد الأسفار تبعث في نفسي جديداً أو تثير في وجداني كثيراً أو قليلاً من الدهشة والنشوة التي كانت ترافقني في البداية.. يضاف إلى ذلك أنك تستطيع اليوم أن تزور العالم وأنت على كرسي مريح في غرفة نومك.

ما أصعب يوم واجهته في مسيرتك أو حياتك الإبداعية؟

لا حصر للأيام الصعبة، لا سيما في ظروفنا القلقة والمتغيرات المتسارعة، الجيد منها والردي، وربما يكون السؤال الأقرب إلى الواقع هو: ما أسعد يوم...؟ وحينئذ يكون في الإمكان العثور على عدد قليل من الأيام السعيدة.

إذن، ما أسعد أو أجمل يوم في حياتك؟

أسعد يوم وأجمل يوم في حياتي كلها هو يوم ٢٢ مايو في ١٩٩٠م. ذلك اليوم التاريخي الخالد في حياة كل اليمنيين. وقد أسعدني الحظ بأن كنت واحداً من شهود إعلانه في مدينة عدن، وفي حشدٍ لن يتكرر، وصلت فيه موجة الفرح والشعور بالغبطة إلى درجة تساقطت معها الدموع وانتشت الأرواح.

الغربة محرض مهم في الشعر العربي قديماً وحديثاً

هل ترجمت هذا اليوم وهذه الفرحة في نصٍ ما؟

كانت اللحظة نفسها قصيدة تعجز الكلمات عن استيعابها والتقاط مؤثراتها، لكنها بقيت محفورة في النفس، حتى استرجعت جزءاً منها بعد حين في عدد من القصائد التي لا أتذكر الكثير منها، ولعل أبرز ما أتذكره مقطع شعري من قصيدة «أمطار وحدوية»، وهو:

(تمر السنون
ويخضرُّ قلب المكان
وقلب الزمان
وتهطل أمطار(مايو)
وتورق بالوحدة الأرض
والناس
تخرج أمُّ اليمانين واحدة
من بقايا الرماد)

ما الذي يثير حزنك ودموعك؟ هل لنا أن نتعرف على موقفٍ معين؟

كثيرة هي الحالات والمواقف الباعثة على الحزن والبكاء الداخلي الذي هو أقسى وأمر من البكاء الذي تتساقط معه الدموع. من ذلك على سبيل المثال:

رؤية الأطفال وهم يذهبون إلى مدراسهم في الشتاء القارس حفاة يلسع برد الطريق أقدامهم الصغيرة بلا رحمة.

وأن ترى امرأة عجوزاً تبحث في القمامة عن بقايا طعام تسد بها رمق من تعول.

كيف تقضي يومك؟ وهل تمارس الرياضة؟

يبدأ يومي بعد الفجر بقليل بالقراءة أولاً والكتابة ثانياً، ثم الذهاب إلى العمل. وقبل تناول طعام الغداء يكون هناك وقت قصير لقراءة الصحف وتصفح بعض المجلات، ولم أتعود النوم بعد تناول الغداء، حيث يتم بعده مباشرة اللقاء بالأصدقاء في المقيل اليومي، وهناك نبدأ في قراءة بعض الكتابات المثيرة للنقاش أو الباعثة على التأمل. وفي المساء يكون موعدي مع النوم في العاشرة.

وربما يختلف الأمر بعض الشيء في بعض الأيام التي تتخللها مناسبات معينة، لكن البرنامج الغالب هو ما سبقت الإشارة إليه.

أما عن ممارسة الرياضة، فالمشي هو الرياضة الممكنة بالنسبة لي، ليس كل يوم بل في أيام محدودة من الاسبوع كالخميس والجمعة وأحياناً أغتنم وجودي في العمل لكي أتحرك في الحديقة الصغيرة الملحقة بمبنى المركز.

ولعل أسوأ ما أشكو منه هو عدم مزاولتي لأي نوع من الرياضة البدنية كالسباحة وركوب الدراجة وغيرها.

النزوع للتصوف

تظهر في بعض نصوصكم نزعة كبيرة للصوفية، كيف تنظرون إلى شعر المتصوفة؟ وما الجميل فيها؟

كنت منذ فترة مبكرة أشعر بنزوع روحي جعلني أقترب كثيراً من شعراء المتصوفة، ومن دون الشعر المغمور بمسحة روحية تكتشف النفس معها حالة من الارتقاء، لا يكون للكتابة الشعرية ذلك المستوى الرفيع إلى العلو. ودائماً أقول لأصدقائي إن ما كتبه شعراء المتصوفة من شعرٍ مختلف، يعد واحة خضراء في صحراء الشعر العربي المترامية الأطراف. وقد شدني المناخ الصوفي والروحي في كثير من قصائد شعراء المتصوفة، فعلى سبيل المثال لا الحصر من الشعراء اليمنيين القدامى قرأت لـ «السودي»، و«ابن علوان»، و من المعاصرين الذين شدني إليهم نزوعهم الصوفي الجميل شاعر اليمن الكبير «محمد محمود الزبيري»، ويلفت انتباهي كثيراً ما يكتبه عدد من الشعراء الشبان من شعرٍ تحلق نصوصه في فضاءات هذا المناخ الروحي البديع.

شدني المناخ الصوفي والروحي في كثير من قصائد شعراء المتصوفة

أخيرا.. «صنعانية مرّت من الشارع غبَشْ».. ماذا تتذكرون من لحظة كتابة هذه القصيدة المغناة؟ وما علاقة الحب بالإبداع؟

لا أتذكر إلا أنني وجدت نفسي مشدوداً إلى كتابة هذه القصيدة الأغنية بكامل العفوية والتلقائية، وربما تكون قد جاءت تعبيراً عن تجارب شبابية سابقة غفت في الذاكرة ثم استيقظت فجأة لتأخذ مكانها على الورق.

أما علاقة الحب بالإبداع فبدون حب يزلزل الوجدان ويفرض عالمه الجميل والمهيج لمشاعر المبدع، فلا يكون ثمة إبداع ولا يكون ثمة شعر.

حول الدين والأدب

د. بهجت الحديثي

أظل معتقداً أن هنالك علاقة وطيدة بين الدين والأدب، ولا سيما الشعر، فمنذ مراحل طفولته وبداياته الأولى كان وما يزال يمثل نمطاً معيناً من التفكير أو الذهنية المرتبطة بشكل أو بآخر بالإنسان وعالمه الغيبي فضلا عن عالمه الواقعي، ونحن نرى أن الدين ليس بمعزل عن الشعر كما يرى بعض النقاد القدامى والمحدثين، إلا إذا كان يقصد ماهية الشعر فلا شك أن الشعر ليس قرآنا ولا سنة وليس من الدين في شيء، ولا علاقة بينهما من حيث الأصل والجوهر والغاية، اللهم إلا من حيث الأحاسيس والمشاعر الروحية الإيمانية. ونعتقد في الوقت نفسه أن الشعر نشأ نشأة غنائية وجدانية ويبقى الدين مركوزا في النفس الإنسانية وفطرة الله التي فطر عليها الإنسان وهو داخل في النفس الإنسانية باعتباره تجربة حيوية دافعة للتعبير والتجميل. والشعر قولٌ وتعبير جمالي عن مشاعر إنسانية، ولست أدري لماذا ينادي الكثير من أبناء جلدتنا ولاسيما المثقفون بفصل الدين عن شؤون الحياة كافة والحياة الأدبية منها. أوليس الدين مهذبا للألسن وللنفوس ومنوراً للعقول ومجملاً للأقوال والأفعال؟ أوليس الشعر خاصة والأدب عامة تعبيراً جمالياً عن الإحساس وعن حالة شعورية تجاه الكون والإنسان والحياة؟

إنني لا أرى ذلك إلا خيطاً من خيوط الدعوة العلمانية التي نبعت في الغرب بعد الثورة على الكنيسة الكاثوليكية وتسربت إلى العالم أجمع بحجة التطور والتجديد والحداثة. ومع الأسف تلقفها المثقفون المتغربون، المنبهرون بالحضارة الغربية، الخاوية عقولهم وقلوبهم من حضارتهم العربية الإسلامية والجاهلون بدينهم وحضارتهم، ولهذا وذاك راحوا يهرولون وراء الغرب العلماني ويقلدونه تقليدا أعمى، علما أن للبعد الروحي أثراً في مفاصل الحياة الغربية حتى السياسية منها، ولا ننسى أن العلمانية دعوة ظهرت في الغرب وكان من جملة أهدافها تفكيك الدولة العثمانية الإسلامية بحجة فصل الدين عن الدولة، وقد يكون هذا منطبقا على الديانة الكاثوليكية وسيطرة الكنيسة، أما بالنسبة للدين الإسلامي فالأمر مختلف كليا، فالدين الإسلامي هو الأساس في تكوين الدول والمجتمعات كما هو معروف تاريخياً.

ويبقى النوع الأدبي تخلقا إبداعيا عبر الزمن، أسهمت في صياغته وهندسته مؤثرات تاريخية ومنازع ذاتية، وكان للدين دور بارز ذو مساحة كبيرة في العملية الإبداعية بوصفه تجربة حيوية دافعة للتعبير والتجميل، وأن الكتب السماوية، ولا سيما القرآن، كانت تجد في اللغة أداة تعبيرية وخير وسيلة للوصول إلى الإنسان عن طريق تفجير معطياتها الجمالية إلى أبعد المديات، هذا فضلاً عن أن الدين والشعر على وفق النظرية «الغيبية» كانا يستمدان مقوماتهما من ارتباط كل منهما بعالم الغيب أو قل المجهول من جهة وبالحياة من جهة أخرى وأن الشعر كان قد نشأ عبر تلك الترانيم والتراتيل والأناشيد التي كان الإنسان في مراحل بداوته يرددها أمام الهياكل الدينية وتماثيل الآلهة في المعابد توسلاً إليها وتضرعاً من أجل كسب رضا الآلهة ودفع سخطها عنه. ويرى الباحث المتخصص بالآثار الأستاذ طه باقر في كتابه «أدب وادي الرافدين» أن الشعر على ما يُرجح أول ما زاوله الإنسان من الفنون الأدبية وأن منشأه من الإنشاد والغناء الشعبي، وكذلك هو في جميع الآداب العالمية، ولعل ما يؤيد ذلك بالنسبة إلى اللغات السامية أن كلمة (شعر) المستعملة فيها بما يطابق اللفظ العربي تقريباً، تعني في أصل ما وضعت له: الغناء والإنشاد، مثل «شيرو» البابلية و«شور» الآرامية: ومن ذلك المصطلح العبراني «شير هشريم» نشيد الإنشاد المنسوب إلى سيدنا سليمان في التوراة. «وقد ظل الجاهليون يعتقدون أن الفنون كلها كانت تؤدي لدى الشعوب القديمة وظيفة مقدسة، وظل الفن في خدمة الطقوس زمناً طويلاً، لدرجة أنه لم يكن يوجد فن إلا فناً دينياً»(١) وهذه النظرة التقديسية للفن كانت واضحة عند الجاهليين، فالشاعر عندهم كالنبي حيث يحمل رسالة سماوية مفعمة بالجمال، وكذلك الشاعر حيث يحمل رسالة الجمال(٢). وغاية الفن التراجيدي عند «أرسطو» هي تطهير النفس بإثارة المخاوف والشفقة (٣). وكانوا لا ينشدون قصيدة المتلمس إلا إذا كانوا على وضوء.

وما خبر تعليقهم للمعلقات على جدران

الكعبة إلا دليل آخر على تقديسهم للشعر، ومن هنا نفهم اتهامهم للرسول بالشاعر والكاهن والساحر والمجنون، لأن هذه المصطلحات الأربعة لها ارتباط بعالم الروح. وقد أطلقوا مصطلح «أقراء» على الشعراء، وهي تعني: «النساك»، لأن الشعر في نظرهم يُعد نسكا وثنيا (٤).

ومما يؤيد تقديس العرب لشعرائهم، سؤال سيدنا عمر بن الخطاب لكعب الأحبار ـ وقد ذكر الشعراء ـ قال له : هل تجد للشعراء ذكراً في التوراة ـ فأجاب: أجد في التوراة قوما من ولد إسماعيل أناجيلهم في صدورهم لا نعرفهم إلا العرب.وكان كثير من شعر الرثاء يقال على قبر الميت ليسمعه وتطمئن روحه في قبره(٥).

ونحن نرى أن كثيراً من الفنون نشأت في كنف الدين بوصفه عبادة وطاعة ووسيلة يتقرب بها الإنسان الى شيء ما يعتقد به، وخدمة شعائره ومعتقداته على نحو ما نشأ فن المسرح في عبادة «ديوينزس» إله الكرم والخمر عند اليونان.ونشأ ما يشبه هذا الفن قبل ذلك في عبادة «إيزيس» و«أزوريس» عند قدماء المصريين (٦).

إن ارتباط الأدب بالأفكار أو قل الأيديولوجيات أمر لا نزاع فيه، فليس هنالك فن لا يدعو إلى فكرة، وإن فكرة «الفن للفن» خرافة لا وجود لها عند التطبيق.
ونستطيع القول بأن المذاهب الأدبية الحديثة كالواقعية الاشتراكية والكلاسيكية والوجودية وحتى الرومانسية تشترط الالتزام بأيديولوجياتها وفلسفاتها، إذ تتخذ من الأدب وسيلة لتمرير أفكارها ورؤاها للكون والحياة والإنسان، ومعلوم أن تلك الأيديولوجيات علمانية صرف.

إننا لا نعترض على تلك الوسيلة ولا على تلك الرؤية، شرط أن تتوفر الجمالية أولا وآخرا، ويبقى الحكم على هذا الأدب أو ذاك بمقدار ما فيه من جمالية موضوعية وفنية يكتشفها المتلقي، ويكتشف ما وراءها من عوامل وأسباب.

على أن الإنسان العربي المسلم لا يمكن أن ينسلخ من مجتمعه وبيئته وعقيدته وقيمه المركوزة في نفسه وفطرته التي فطره **الله** عليها، وأن النظرة إلى الشعر باعتباره وجها من وجوه الخير، نظرةٌ قديمةٌ يمكن أن نعود بها إلى تلك الأناشيد والتراتيل التي أشرنا إليها سابقاً، وقد عرف عن الجاهليين التزامهم الأخلاقي وحتى الديني على ما يعتقدون، وكان منهم من يتأله في جاهليته في شعره ويتعفف ولا يستهتر بالفواحش ويوحد **الله** سبحانه وتعالى كما هو عند الحنفاء.

وقصة امرئ القيس مع أبيه معروفة، فهم يروون أن أباه كان قد طرده لتعهره في شعره وتغزله بالنساء وفحشه(٧).

وقالوا عن أمية بن أبي الصلت: إنه كان يتأله في شعره ويذكر الجنة والنار، وكذلك كان عدي بن زيد وورقة بن نوفل.

ومن البديهي أن يرسخ الإسلام هذه النظرة الدينية الخيرية الأخلاقية التي وجدت جذورها في الجاهلية، وقد روي عن الرسول محمد صلى **الله** عليه وسلم أنه قال: «إنما الشعر كلام ومن الكلام خبيث وطيب». وفي رواية أخرى، قال: «إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق منه فهو حسن وما لم يوافق منه فلا خير فيه»(٨).
أما الأصمعي فقد ربط ازدهار الشعر وجودته بالشر والمنافرات والخصومات والهجاء والغزل، وقال : الشعر نكِدٌ، بابه الشر، فإذا دخل في الخير لان، هذا حسان فحل من فحول الجاهلية، فلما دخل في الإسلام ضعف شعره ولان»(٩).

ومما يروى عن الأصمعي أنه رأى جزءا من شعر السيد الحميري، فقال : قبحه **الله** ما أسلكه لطريق الفحول لولا مذهبه ولولا ما في شعره من سب السلف لما تقدمه من طبقته أحد(١٠).

وعلى وفق نظرته الموضوعية هذه كان يفضل شعر لبيد ويقول : ما أحد أحب إلي شعراً من لبيد، لذكره **الله** عز وجل، ولإسلامه ولذكر الدين والخير (١١).

وواضح مما تقدم أن الأصمعي ينفي الجودة الفنية عن الشعر الملتزم جانب الدين والخير، ولهذا لما سئل عن لبيد، قال : ليس بفحل وكان رجلاً صالحاً.

وكذلك كان ينظر كثير من النقاد القدامى إلى شعر أبي نواس، وكانوا لا يحتجون به، لا لعلة فيه ولكن لرفث أبي نواس وفسقه، وما عُرف عنه من مجون. يقول أبو عمر الشيباني: «لولا ما أخذ على أبي نواس من رفث لاحتججنا بشعره لأنه محكم القول»(١٢).

ونحن نخالف كل من يربط الجودة الفنية بالموضوع، ونرى أن لا علاقة للموضوع بجودة الشعر أو رداءته، وإلا فماذا نقول في قصيدة البردة وما نهج نهجها كقصيدة البوصيري مثلاً؟!

وكثير من النقاد القدامى كانوا قد ذهبوا هذا المذهب، حيث يرى ابن المعتز أن الشعر لم يؤسس على أن يكون المبرز في ميدانه من

اقتصر على الصدق ولم يُغو بصبوة، ولم يرخص بهفوة، ولم ينطق بكذبة، ولم يغرق في ذم، ولم يتجاوز في مدح، ولو سُلك بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لواء المتقدمين، أمية بن أبي الصلت، وعدي بن زيد العبادي، إذ كانا أكثر تذكيرا وتحذيرا ومواعظ في أشعارهما من امرئ القيس وأضرابه.

ويحسم الجاحظ الأمر أو يكاد في قوله: والمعاني مطروحة وسط الطريق يعرفها العربي والعجمي والحضري والبدوي، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير (١٣).

ويرى قدامة بن جعفر: أن النظم في المعنى الشريف مثل النظم في المعنى القبيح، حيث يقول : إن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها ما أحب من غير أن يُحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد من شيء موضوع مثل الخشب للنجار والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى العناية المطلوبة(١٤).

ويتفق أبو الحسن الجرجاني وأبو بكر الصولي، على كون الشعر بمعزل عن الدين وأن الكفر لا ينقص من رتبة الشعر ولا يذهب بجودته، ولو كانت الديانة عاراً وسوء الاعتقاد سبباً في تأخر الشاعر لوجب أن يُمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عُدت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولكن الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر (١٥).

ويظل الاختلاف قائماً بين النقاد المحدثين، فمنهم من يرى أن الجمال الحر الذي لا يستهدف أية منفعة أو غاية دينية أو خلقية، هو: غاية العمل الفني، ونحن مع هذا الرأي، ولكننا نظل معتقدين بأن الفصل بين المحتوى والصورة صعب للغاية وربما يتعذر الفصل بينهما، لأن عظمة الأدب العربي خاصة لا تُقاس بالجمال الفني فحسب، وإنما بالجمال وما وراء الجمال من عوامل وأسباب موضوعية، على أن القيمة الجمالية تبقى في الاعتبار الأول في أي عمل أدبي فني.

المصادر :

١) الصورة في الشعر العربي /٤٢ د علي البطل

٢) القيم الروحية في الشعر العربي /٢٧ ثريا ملحس

٣) المذاهب الأدبية / ١٨٦ ـ د محمد مندور

٤) تاريخ الأدب العربي / ٥٧ ـ د. نوري القيسي

٥) المصدر نفسه

٦) المذاهب الأدبية / ١٨٦ د. محمد مندور

٧) طبقات فحول الشعراء ٤١/١

٨) ينظر صحيح مسلم

٩) الشعر والشعراء ٣١١/١

٠١) الأغاني ٢٣٢/٧

١١) الموشح / ٨٥

٢١) طبقات الشعراء لابن المعتز / ٢٠٢

٣١) الحيوان ١٣١/٣

٤١) نقد الشعر / ٦٥

٥١) الواسطة / ٦٤ وأخبار أبي تمام / ١٧٣



سلسلة إشراقات

تُعنى سلسلة إشراقات بالنصوص الندية والمشغولة بفتنتها الأولى، ولكن حضورها مشتعل دائماً بالأسئلة وبحرقة الإبداع ورجفته العارمة في الروح. هذا واختارت دائرة الثقافة والإعلام أن تنحاز لهذا الإبداع النقي والذاهب بثقة لشق الظلام والتجاهل الإعلامي، كي تحجز لها مكاناً في قادم الشعر والقصة والرواية والنقد. كما تشكل هذه السلسلة رئة تحتضن الأنفاس الباهرة، وتنتظر بشارات القادمين بشغف لا ينتهي.

لذا تدعو دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة أبناء وبنات الإمارات كتّاب وكاتبات القصة والشعر والرواية أن ينضموا إلى كوكبة المبدعين الذين تتبنى كتاباتهم من خلال إصداراتها، دعماً لهم ولمسيرة الأدب في الوطن

ترسل المشاركات إلى:

قسم الدراسـات والنشـر

ص.ب ٥١١٩ الشارقة

دولة الإمارات العربية المتحدة

هاتف : ٥٦٧١١١٦ – ٠٠٩٧١٦

برّاق : ٥٦٦٢١٢٦ – ٠٠٩٧١٦

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

الكتابة الأدبية

بين لذة التأليف ومتعة القراءة

د. قدور رحماني

إن الكتابة وجه من وجوه الحياة، وهي نشاط إنساني عتيق يعد من أشرف العناصر التي رتبت الإنسان في أعلى المقامات والرتب النبيلة، إذ لولا وجود الكتابة والكلام لكان البشر اليوم جميعاً في عدم.. وهي فوق كل ذلك تتخطى كون الإنسان مجرد تاريخ، ومجرد حجر صغير في البناء الكوني...

وإذا كانت كينونة الأشياء قد صدرت عن لذة، وكان مجيء الإنسان صادراً عن حب كما يقول ابن عربي(١)، فإن الكتابة كانت فيضاً إنسانياً متدفقاً داخل فضاء من اللذة التي تعد ماء الحياة والوجود بالنسبة إلى الكاتب والمكتوب على حدّ سواء... فالكتابة بهذه المثابة هي ضياء وحياة وتواصل وإيقاع جميل...

إن الكاتب إذا كان يعيش لغيره ويحارب القبح بالجمال معبرا عن اللآلئ المكنونة في الحياة والإنسان، فإنه بموجب ذلك يحترق ويتألم، وقد يتعرض ـ على طريق ذلك ـ لأبشع صور القهر والتضييق، ولكنه بالرغم من كل ذلك يظل يحارب الموت والبشاعة بالكتابة ويظل منتصباً على خط النار ومحور الخطر لأن الكتابة تقتضي التضحية..

لا يوجد في الواقع حديث عن الكتابة ولذتها بمنأى عن الحديث عن القراءة وما تلتئم عليه من متعة، وهكذا فإنه لا وجود للنص في غياب قارئه، ومن هنا كان القارئ هو غاية الكاتب أو غاية الخطاب المكتوب.

وفي غمرة الحديث عن لذة الكتابة ومتعة القراءة والعلاقة بينهما تواجهنا طائفة من الأسئلة أهمها:

لماذا تغوينا الكتابة فنقبل على قراءتها؟

هل الكتابة مادة للعشق؟

هل كانت لذة الكتابة كمتعة القراءة؟

وبحوار كل ذلك ما هي بواعث تقهقر الإبداع وتراجع الإمتاع في وقتنا الراهن؟

إن اللذة التي ترافق الكاتب وهو يلقي بتجربته الإبداعية على الورق قرينة الإبداع الأصيل، وإن ما كتب ضمن فضاء مفعم باللذة قد يقرأ بلذة على نفس الدرجة، وربما يقرأ بلذة أقل..

وغير بعيد عن ذلك فإن الكاتب حينما يقبل على إنتاج نص ما يضع في تصوره أن مكتوبه لا ينصرف إلى «قارئ بعينه، بل لكي يتداوله مجموعة من القراء، وهو يدرك أن هذا النص لن يؤول وفق رغباته بل وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القراء بمؤهلاتهم اللسانية باعتبارها موروثاً اجتماعياً»(٢)... ولم يكن جوهر القراءة – بقطع النظر عن طبيعة التفاعلات التي تصاحب هذه العملية ـ أن نقرأ ألفاظاً وتراكيب وجملاً، وإنما نقرأ وفي أنفسنا تلمع فكرة السعي إلى تحقيق نصّ كلي كما يقول ميشال أوتان(٣)...

هذا النص الحلم يؤدي فيه القارئ دوراً بالغ الخطورة نظراً لما يقدمه من إنتاجية ـ خلال قراءته ـ قد تتجاوز مؤلف النص نفسه.. فالقارئ لم «يعد مجرّد مستهلك للنص بل أصبح مشاركاً فيه بصوره أو بأخرى»(٤). ثم إن الذي يقبل على عملية القراءة أشبه بمن يقبل على قطف الثمار (٥)».. وهكذا فإن القراءة هي وجه آخر للكتابة باعتبارها سعيا إلى اكتشاف الخفي وسعياً إلى «إنطاق الذات بما هو مغيب من مجاهلها»(٦)...

وغني عن البيان أنه لا يمكن أن يحدث أي تفاعل حقيقي بين نص الخطاب والقارئ، ولا يمكن أن تحقق الكتابة والقراءة دورهما إلا إذا أقبل الكاتب على الزج بقارئه في بحر الغواية والإغراء، على اعتبار أن الكتابة مادة للعشق والمحبة والافتتان..

وبكلمات أخرى أقول إن النص يصبح آنئذ محورا للإثارة وجسداً طافحاً بالفتنة والإدهاش. ولما كانت الغواية هي الفضاء المؤنث لنص الخطاب نرى الكاتب يسعى ـ على الدوام ـ إلى تمريغ قارئه في تربتها من أجل إحداث الاستجابة.. وفي ظل هذا المناخ الخصيب والفضاء الحيوي المثير تتبلور القيمة الجمالية للنص.. تلك القيمة التي لا

ينطوي عليها النص وحده، بل تملك قسطاً منها ردود فعل القارئ ومعايشته الوجدانية لها...

وإذا كان فعل القراءة يجسد صلة غرام فهذا يعني - من جملة ما يعنيه - أن هذا الفعل يصبح قابلا لإعادة إنتاجه، ويغدو يفتح على عالم التجدد والتأويل. ومن هنا يمكن القول إن عملية «القراءة ليست عملية سكونية سلبية مغلقة بل هي عملية ديناميكية فعالة»(٧). وغير بعيد عن هذا السياق يواجهنا سؤال يطرح نفسه في إلحاح، وهو: هل يمكن أن تتحقق لذة النص في حضور سلطة المؤلف؟.. أعتقد أنه ليس في إمكان المتلقي أن يصل إلى ما يُعرف بلذة النص وأن يُسهم في إنتاجيته، وأن يبني معه علاقة غرام في ظل الهيمنة التي يفرضها المؤلف.. ولكن ينبغي أن نشير - ها هنا - إلى أن تحييد المؤلف لا يَعني سوى تحرير النص وتحويله من حضن المؤلف إلى حضن القارئ من أجل أن يتحقق ذلك التجاذب الحار بين المتلقي ونص الخطاب... وإذا ما تم ذلك تمكن القارئ من الإحاطة بالنص وتطويقه سعياً إلى الكشف عن مفاتيحه وجواهره الأدبية المستكنة في جمله وصوره وصياغاته وذيول معانيه وكلماته.. إن الكتابة ليست خلقاً من عدم، وليست ابتكاراً على شاكلة «كن فيكون» ولم تكن صياغة منقطعة الجذور عن حركية التاريخ والإرث الثقافي العام للمجتمع. ومن هذا المنطلق يتضح أنه لا يوجد نص يملك صفة الذاتية المطلقة، بل إن ما يحوزه من عناصر الفن والجمال هي ألق يلوح من آفاق إبداعيته متقدمة وفسيفساء نصوصية مجاورة.. ثم إن لذة الكتابة التي تتسلسل خلال تضاعيف

وغني عن البيان أنه لا يمكن أن يحدث أي تفاعل حقيقي بين نص الخطاب والقارئ، ولا يمكن أن تحقق الكتابة والقراءة دورهما إلا إذا أقبل الكاتب على الزج بقارئه في بحر الغواية والإغراء، على اعتبار أن الكتابة مادة للعشق والمحبة والافتتان

نص الخطاب هي شهوة مغموسة في متعدد إبداعي حيوي ينطلق في تكوين تفاعلاته - داخل تضاعيف النص - منذ اتقاد الشرارة الأولى لعملية الكتابة..

ويبدو لي أن حيوية اللذة المتصلة بالكتابة هي ذلك البارق الذي يلمع من خلال اكتشاف الخفي والغامض، ومن خلال تلك الرغبة الملحة في إدراك أسرار المجهول وذوق ما تلتئم عليه عناصره من سحر وإدهاش... وإذا كانت الكتابة وما يترقرق خلالها من لذة عبر فرحة الكشف عن يواقيت الأشياء - وهي محاولة للقبض على جذور النائي البعيد وجعله فضاء ممكنا يحتويه نسيج النص - فإنها من ناحية أخرى محاولة للغوص في الداني القريب وملامسة لآلئه الدفينة..

وبكلمات أخرى فإن رحلة الكاتب - أثناء ممارسة الكتابة - في أعماق الأشياء ليست إلا شكلا آخر لرحلته في أعماق نفسه بحثا عن إنسانه الغائب فيه.

ولقد ألمح (بارت) إلى أن الكتابة ليست سوى بقايا الأشياء الفقيرة والهزيلة والجميلة في دواخلنا.. ولكن هذه الأشياء التي أشار إليها بارت هي العناصر التي ينطلق منها الكاتب في تشييد عالم خصب مضيء متجدد يقف بديلاً عن عالم الابتذال والتقليد والأشياء البغيضة.. وفي ذلك لذة هدم ولذة بناء ولذة إضافة. وعبر هذا العالم تتدفق شهوة الاكتشاف وشهوة المعرفة وشهوة الحرية وشهوة الجمال والأشياء الغامضة..

وتأتي القراءة - بعد ذلك - وهي كتابة لا نهائية يمارسها القارئ بكل حرية تَبَعاً لانفجارات الوعي واللاوعي(٨)... بيد أن قراءة الأثر لا تحقق متعة عميقة إلا في حال ارتباطها بعنصر التفاعل وعنصر التذوق الجمالي الذي يحقق متعة التواصل... ولكن يجب أن نحذر من قضية التذوق الجمالي، فبالرغم من أهمية هذا التذوق ودوره في مقاربة النص وبناء علاقة معه تمتّن جسور التواصل والإمتاع، إلا أن هذا التذوق «متى يصبح قيمة جاهزة ومن ثم مبتذلة فإن التحرر من وطأته كجاهز ليس ممكنا إلا بالتعامل مع النص كمتغيرة تاريخية»(٩)...

وهكذا فإن حضور عامل التذوق الجمالي كملكة في المتلقي هو عنصر ذو أهمية، يمكن الإفادة منه في شحن عملية التلقي وفي دعم المعايشة الوجدانية وتنشيطها. ولكن هذا التذوق كعامل معرفة ذي قيمة في تقوية العلاقة بين القارئ والأثر، ينبغي أن يظل منفتحا على قابلية التحرر والترقي والإضافة المجدية. وإذا لم يتأت له ذلك فإنه يغدو قيمة جاهزة مبتذلة لا طائل من ورائها..

وفي سياق متصل بهذا الإيقاع تتبدى لنا وجوه الحياة ومسالك الفن والأدب تشرئب – على الدوام ـ إلى التغيير، فمن غير المعقول، بل من العسف والشطط أن يظل عامل التذوق قيمة مستقرة ثابتة... ويبدو لي أن في ذلك تهديداً للكتابة والقراء ة على حدّ سواء..

إن القراءة لا تحقق متعة ولا شيئا يشبه المتعة إذا كان القارئ مصمماً على بقائه كما هو أمام ما يقرأ، في الوقت الذي ينبغي له أن يكون مسيطراً على أدوات القراءة، عارفا بما تلتئم عليه مسالك القراءة المنتجة (١٠).. وعطفاً على ذلك فإن هذه القراءة المنتجة المجدية تصبح عملاً شاقاً مغموساً في العناء والعذاب، وتغدو نشاطاً فنياً ينسكب في مجرى العمل الإيجابي (١١) الذي يلتئم على قدر غير يسير من الإضافة والإنتاجية.. وفي سياق هذا الإيقاع تصبح القراءة والكتابة كلتاهما أرضا للاكتشاف وعاملاً للمعرفة والإمتاع...

لا يمكن للنص أن يضمن حدوث الرغبة في قراءته إلا إذا كان مملوءاً بما يدفع إلى إنتاج قراءته (١٢)، وإذا كانت الكتابة مسلكاً للعبور إلى المستحيل ومحاولة لخلق حيوات جديدة فهذا يعني ـ من جملة ما يعنيه ـ أن هذه العملية هي عملية تقف نقيضاً للتراكمية ونقيضاً لإعادة بعث الأنموذج المستنزف.. وعلى الضفة الأخرى فإن القراءة الإسقاطية الشرحية المستهلكة لا تستطيع أن تدنو من خلق حميمية مع النص، ويظل هذا اللون من القراءة عاجزاً ـ كل العجز– عن فك شفرات النص الجمالية...

إن القراءة ليست عملية شرحية ولا استهلاكاً لغوياً للنص.. وقد أشار الناقد موريس بلانشو (Maurice Blanchot) إلى هذا المعنى فقال: «القراءة ليست إيصال الإنتاج



موريس بلانشو

الأدبي ولكنها تلك العملية التي عن طريقها يبث الإنتاج الأدبي نفسه»(١٣)...

وغير بعيد عن ذلك يرى موريس بلانشو أن الذين يقولون إن الكاتب يكتب بحضور قارئ ما، بمعنى أنه عندما يكتب يعتقد أن ذاته تطوي قارئا يكتب أو تكتم قسطا من القراءة، قلت إن الذين يذهبون هذا المذهب ـ حسب فهم بلانشو ـ لا يمكن أن يكونوا يفكرون تفكيراً ينبع عن تمعن باعتبار أن الكتابة نزع من مستحيل.. وإذا كانت كذلك فمن الوهم أن يكون الكاتب قارئاً في مرحلة إنجاز العمل الأدبي، ولكي يتحول إلى قارئ يجب أن ينفلت من الإنتاج الأدبي ويبتعد عنه (١٤)...

تقهقر الإبداع وتراجع الإمتاع:

إنه لمن الذائع المستفيض أن تقهقر دوافع الإبداع يؤدي حتما إلى فتور الرغبة في الإقبال على تشكيل عمل ذي قيمة جمالية عالية. وهذا يؤدي ـ بالتبعية ـ إلى صدود القارئ وتبرمه. وبالتناغم مع ذلك فإن انحسار الرغبة في الكتابة يؤول بالضرورة إلى خمود نار التفاعل بين المتلقي والنص.. وإذا كان القارئ يستمتع بما يقرأ على قدر متعة المبدع بذلك أثناء تشكيل أنساق النص ونسج مناخاته الجمالية، فإن هذه العلاقة تنقلب إلى نقيضها في حال ذبول الرغبة وأفول العناصر المشكلة لها...

إن الانكماش الذي طال المشهد الإبداعي وأرخى سدوله على عملية القراءة فانحسرت الرغبة والمتعة معا، تقف وراءه سلسلة من البواعث والأسباب نحاول أن نركز على أكثرها أهمية في هذا السياق...

١ – قلة الاهتمام الإعلامي بالمبدع والإبداع:

إن وسائل الإعلام – بجميع أنواعها المكتوبة والمرئية والمسموعة – لا تكاد تلتفت إلى الإبداع الحق والمبدعين الموهوبين، لأنها تعتقد أن المضي على هذا الدرب أمر لا يحقق لها ما ترجوه من فائدة مادية تضمن لها حيوية البقاء والاستمرار، وهي إذ تفعل ذلك إنما تفعله انطلاقا من مبدأ الربح والخسارة ليس غير..

إننا إذا تأملنا المشهد الإعلامي العربي في الوقت الراهن وجدناه يلهث وراء الإثارة باحثا عنها في ملفات السياسة والسياسيين وصناع الأحداث والحروب في شتى أقطار الأرض. ومن ثم نراها تخصص مساحات واسعة لهذه الجوانب التي تدر ربحاً وفيراً، وتضرب صفحاً عن الثقافة الرصينة، ولا تكاد تهتم بالمشهد الإبداعي بأجناسه المختلفة إلا قليلاً، وهي إذ تهتم به أحياناً فإنما تهتم به لتزجية الوقت وملء الفراغ. وتأسيساً على ذلك كان هذا التجاهل الإعلامي من أخطر البواعث التي أدت إلى تقهقر الإبداع والإمتاع، والى تمديد جذور اليأس في نفوس المبدعين الموهوبين. وعلى امتداد هذا الإيقاع أصبح أهل الكتابة والإبداع يمارسون الكتابة على أنغام الغصص والإحباط..

٢– شيوع الثقافة الاستهلاكية:

لعله لا توجد ثقافة تغلغلت جذورها في ذهنية المجتمع العربي كثقافة الاستهلاك التي لا تقتصر على الجانب الثقافي وحده، بل إنها توسعت لتطال جميع إيقاعات الحياة في المجتمع العربي.. ويبدو لي أن الاستسلام لهذا النوع من الثقافة ـ إن طال أمده ـ سيحول المجتمع العربي إلى ما يشبه الأطلال الدارسة التي لا مبرر لوجودها.. وإذا استمر الوضع – على ما هو عليه– ستموت كل رغبة وتموت كل موهبة قادرة على الابتكار والإبداع والإضافة، ومن ثم تزداد الشقة اتساعا بيننا وبين الحياة الحقة، على خلفية هذا الوهن وهذا المسلك البغيض.. ثم إن انكماش الإبداع والإمتاع لا يمكن أن يكون إلا جزءاً مما يعيشه المجتمع العربي من جفاف يمتد على أكثر من نطاق... وبناء على ذلك لا يمكن لأي مجتمع أن يبدع ويمتع تحت سطوة هذا المناخ..

إن محاربة الثقافة الاستهلاكية أصبحت حاجة ملحة أكثر من أي وقت مضى من أجل تنشيط الرغبة في الإبداع وتحريك حركية الإمتاع. يقول إدوارد الخراط عن الثقافة الاستهلاكية: «إنها إذ جرفت الإبداع إلى تيارها من خلال البيع والانتشار والتوزيع، فإنها لا تضر فقط بمتعة الإبداع وإنما تتجاوز ذلك إلى الإضرار بقيمة الإبداع ذاته»(٢٣). ومن هنا فإن الإبداع إذا تحول إلى سلعة تباع وتشترى فإنه يفقد قيمته وجدواه. وبجوار ذلك فإن هيمنة ثقافة الاستهلاك عزلت النص عن مناخات الإثارة الخصبة، وباعدت بينه وبين تكوين الإدهاش وطرح الأسئلة العميقة الخلاقة..

ومهما يكن من شيء فإن القيمة التي تلتئم عليها المتعة ستظل مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالإبداع الأصيل والمبدعين الموهوبين الذين لا يلهثون وراء النقود والشهرة، وإنما

إن الكتابة ليست خلقاً من عدم، وليست ابتكاراً على شاكلة «كن فيكون» ولم تكن صياغة منقطعة الجذور عن حركية التاريخ والإرث الثقافي العام للمجتمع. ومن هذا المنطلق يتضح أنه لا يوجد نص يملك صفة الذاتية المطلقة

يحترقون ويبدعون ويمتعون في ظل إيمان راسخ بأن الكتابة موقف ولذة وحياة ووقوف – على الدوام – فوق خط النار..

٣– تغير شكل المتعة:

لقد كانت القراءة – إلى عهد قريب نسبياً– تشكل حاجة مهمة وملحة حيث كان الناس يقبلون على اقتناء الكتب كما يقبل جمهور اليوم على مدرجات الملاعب.. ويبدو لي أن التطور المتسارع مع هبوب رياح العولمة والبحث عن أشكال جديدة للمتعة، كلها عوامل مهمة أسهمت في إيجاد بدائل وفضاءات للمتعة. ومن هنا أضحى المرء يفضل مشاهدة فيلم أو مقابلة في كرة قدم على قراءة كتاب. وغير بعيد عن ذلك صار الإقبال على الحصص السياسية ذات النقاط الساخنة أهم بكثير من فحص رواية أو قصة أو قراءة نص مسرحي أو ديوان شعر..

وعلى الجملة فإن الإبداع المرئي في الوقت الراهن يسير في طريق يقلل ـ يوماً بعد يوم ـ من وهج الإبداع المكتوب. ومن هذا المنطلق أصبح الإقبال على مشاهدة أعمال أدبية مثل: هاري بوتر، اللص والكلاب، الأيام، أكثر متعة من الإقبال على قراءتها...

وفي ظل تغير أشكال المتعة وقوالبها ضعف نص الإبداع والإمتاع وقلت الرغبة في القراءة في ظل ذلك الضغط الذي تفرضه الميديا المرئية...

يقول الناقد سيد الوكيل: «إن لذة النص التي تحدث عنها رولان بارت أصبحت تتجلى في مظاهر كثيرة.. فالصورة تملك أساليب وطاقة في التخييل أعلى من الطاقة الكامنة في الكتابة. وإذا كان هناك خفوت لمتعة الكتابة فهذا يرجع إلى منافسة الصورة»(٢٤).

ويضاف إلى كل ذلك أن المبدع التقني وصانع الألعاب الإلكترونية ومصمم البرامج المختلفة صار أكثر قيمة وأهمية من الروائي والأديب، على اعتبار أن ما يقدمه المبدع التقني يضخ ربحاً مادياً بيناً، في حين أن ما يقدمه المبدع الموهوب أو الأديب، في تصورهم، لا تكاد تتلمس له فائدة ملموسة أو شيئاً يشبه الفائدة...

الإحــالات:

١– ابن عربي، الفتوحات المكية، ضبطه وصححه ووضع فهارسه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٩،ج ٣، ص ٤٨٤.
٢– أومبيرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمه وقدم له سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠٤، ص٨٦.
٣– نقلا عن حبيب مونسي، فعل القراءة (النشأة والتحول)، وهران، الجزائر، ط٢، ٢٠٠٢، ص ٥٩.
٤– فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، مكتبة المعارف بالإسكندرية (د ت)، ص ٩.
٥– OUHIBI GHASSOUL, littérature (texte critique) édition Dar elgharb ,ORAN , Algérie, p15
٦– عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر (د ت)، ص ٢٨.
٧– خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث) دار العودة بيروت،ط١، ١٩٧٧، ص ٥٨.
٨– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص ٦٢.
٩– يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآداب، بيروت، ط٤، ١٩٩٠، ص٢٩.
١٠– موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمه نعيمه بن عبد العالي وعبد السلام بن سعيد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٤، ص٥١.
١١– مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ١٩٣، يناير ١٩٩٥، ص ٢٩٤.
١٢– موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ص٥١.
١٣– المرجع السابق، ص ٥٢.
١٤– المرجع السابق، ص ص ٥٤، ٥٦.
١٥– ابن عرابي. الفتوحات المكية،ج٦، ص ٣٦١
١٦– – Rachid Boudjedra, textualité, sexualité, et Mystique. le matin (Algérie) N° 3407, 30.04.2003.p.24.
١٧– تحقيق لمحمد الكفراوي مطروح على الشبكة العنكبوتية بعنوان: تجلّيات السرد في كتاب سرد متعة الإبداع.. هل تراجعت لحساب الثقافة الاستهلاكية؟!
١٨– المرجع السابق.

النقد التلفزيوني

الآفاق والمحددات

د. نصر الدين لعياضي

يتساءل أستاذ اللسانيات لمبرت فريدريك Frédéric Lambert عن كيفية بناء نقد للتلفزيون عندما يأخذ هذا النقد مكانة أساسية في أنشطتنا، فبفضله نصوغ سردياتنا وأساطيرنا، وبه نصنع يومياً إيديولوجياتنا، ونشخص ذاتنا(١).

إن هذا التساؤل يثير العديد من القضايا التي تتعلق بالنقد، منها ماهية النقد ومكانته في الممارسات الثقافية المختلفة، وما هي وظائف نقد التلفزيون؟ وكيف يتشكل الخطاب النقدي المتعلق بالتلفزيون؟ وما هي علاقة هذا النقد بالأفكار الرائجة عن التلفزيون، والتي تشكل اللحمة الإيديولوجية للحديث اليومي عن التلفزيون، سواء ذاك الذي يجري في الأوساط الشعبية (الجمهور) أو الصحفية أو الأكاديمية.



إن النقد التلفزيوني هو وجهة نظر مختصة لخبير يملك الكفاءة المعرفية والفنية اللازمة للحديث عن التلفزيون. فلا يقوم بعمل دعائي لمنتج تلفزيوني أو قناة تلفزيونية، ولا يندد بهما. ولا يعالج مضمون ما قيل في التلفزيون فقط، لأن الحكم على المضمون يندرج في آخر المطاف في خانة الرأي الذي قد يجد من يخالفه، أو ينال من مصداقيته. لذا يمكن القول أن التلفزيوني هو خطاب يتضمن جملة من الملفوظات التي تنتج أحكاما تقديرية للمنتجات التلفزيونية في سياقات بثها وتلقيها. وهنا يجب التأكيد على أن النقد التلفزيوني لا يختصر في نقد المادة التلفزيونية المجردة والمسلوخة عن وسيلة البث، والمفصولة عن موقعها في شبكة البرامج التلفزيونية، ووقت بثها. وذلك لأن هناك فرقاً بين نقد المادة التلفزيونية ونقد التلفزيون؛ فالأول يعني تقديم رأي حول منتج موجه للبث التلفزيوني، بصرف النظر عن طبيعة القناة التي تبثه ومتى؟ ونسق المواد التي تسبقه في البث أو تلحقه. هذا إضافة إلى أن معيارية نقد مادة إخبارية تختلف عن معيارية نقد مادة درامية، بل حتى نقد المواد الدرامية ذاتها يختلف، فنقد فيلم تلفزيوني(٢)، على سبيل المثال، يختلف عن نقد مسلسل تلفزيوني. أما نقد التلفزيون فينصب على نوعية الوساطة التلفزيونية، ويطرح السؤال المضني عن الحقيقة في التلفزيون. وعن المعنى المتلبد في المواد التلفزيونية التي تبثها قناة تلفزيونية معينة.

يعتقد البعض أن التلفزيون لا يمكن أن يشكل موضوعاً للنقد، لأن ما يبثه لا يعد منتجاً أو مؤلفاً واحداً، وليس من إنتاج شخص واحد ومحدد(٣). ولا يملك بداية و نهاية؛ أي أنه مفتوح على المزيد من الإنتاج، وتمتزج فيه الأنماط التلفظية المختلفة. ويجمع الواقعي بالخيالي، والعام بالخاص، والمترجم بالمدبلج، والأشخاص الناطقين بصوت نكرة آت من خارج الشاشة Voiceover.

إن نقد التلفزيون يجب أن يتكئ على عُكّازتين في حركته، الأولى موضوعية، وتتمثل في فحص ما يبثه على ضوء المعايير المهنية والجمالية التي رسختها الممارسة التلفزيونية، والثانية تتمثل في البعد الذاتي المرتبط بالذوق والمتعة والتي تجعل تقدير الناقد مختلفاً من منتج إلى آخر. ويُقصد بالذوق هنا ذائقة الجمهور الذي توجه له المادة التلفزيونية، والحساسية الفنية والجمالية المتناغمة مع العصر(٤).

إن اقتصار النقد التلفزيوني على عُكّازَة واحدة، يفقده قدرته الإقناعية، وحتى جدواه. فالاقتصار على المعايير الموضوعية التعبيرية والجمالية ذات الطبيعة المعيارية قد يؤدي إلى الجمود، ويمكن أن يقضي على النزعة الإبداعية التي تجنح،دائماً، إلى تجاوز الموجود وتقديم الأفضل حتى وإن استدعى الأمر التمرد على هذه المعايير. وهذا ما يفسر تجديد قوالب التعبير والمعايير الجمالية.

كما أن الاقتصار على البعد الذاتي في تقدير المنتج التلفزيوني قد يؤدى إلى وقوعه سجين الإسقاطات غير المنطقية . وإذا جاريناه يصبح العمل التلفزيوني رهين لحظة مزاج، وليس وليد مؤسسة لها ضوابطها، ونتاج وسيلة إعلامية تخضع لجملة من الإكراهات التقنية والاجتماعية والاقتصادية.

يختلف النقد التلفزيوني عن النقد الأدبي والسينمائي، فهذا الأخير على سبيل المثال يملك تاريخاً طويلاً حافلاً بالإنجازات. فظهور السينما في ديسمبر ١٨٨٥ أثار العديد من الكتابات الصحفية، التي لم تكن في البداية مرتبطة بالمدارس الفكرية والجمالية، بل كانت منصبة على الجانب التقني لهذه الوسيلة الجديدة والمدهشة، بدليل أن النقد السينمائي ظل إلى غاية العشرينيات من القرن الماضي ينشر في المجلات المهتمة بالصورة الفوتوغرافية. هذا لا يعني مطلقا خلو الصحافة من الكتابة عن السينما، بل كانت تنشر في الصفحات الخاصة بالمسرح لاعتقاد بأن السينما ستكون بديله.

واجه نقد التلفزيون العديد من الصعوبات في مسيرته، لعل أبرزها كان نابعاً من النظرة المتعالية عن التلفزيون التي كانت تسود بعض الأوساط الثقافية والفكرية في العديد من مناطق العالم، بما فيها المنطقة العربية. بالفعل، لقد كانت هذه الأوساط تترفع عن الحديث عن التلفزيون، لاعتقادها بأن ما يبثه سطحي وتافه ويتميز بالتكرار وإعادة

إنتاج الصور النمطية، ولا ينتمي إلى الثقافة العالمة التي تبجل نمط الاتصال المكتوب، وتستقطب الاهتمام والنقد، مثل: الكتاب، الرواية، الشعر، القصة القصيرة، والمسرح باعتباره ضلعا من الأدب، وبهذا فقد جسد تعالي المثقفين على «الثقافة الشعبية». فما يلفت الانتباه ليس وجود النظرة السلبية إزاء التلفزيون، بل بقاءها، أي بقاء التلفزيون مدة طويلة فاقداً الشرعية الاجتماعية والجمالية، خلافا للسينما والإذاعة اللذين امتلكا شرعية اجتماعية بسرعة وإن كانت متواضعة(٥).

إن نقد التلفزيون يجب أن يتكئ على عُكّازتين في حركته، الأولى موضوعية، وتتمثل في فحص ما يبثه على ضوء المعايير المهنية والجمالية التي رسختها الممارسة التلفزيونية، والثانية تتمثل في البعد الذاتي المرتبط بالذوق والمتعة والتي تجعل تقدير الناقد مختلفاً من منتج إلى آخر. ويُقصد بالذوق هنا ذائقة الجمهور الذي توجه له المادة التلفزيونية، والحساسية الفنية والجمالية المتناغمة مع العصر

لكن كيف تكسب وسيلة إعلامية شرعيتها الاجتماعية والجمالية؟

يؤكدالباحثون المهتمون أن تشكيل الخطاب العلمي عن التلفزيون وكسبه الشرعية، ليس فعلا محدودا في الزمان والمكان، بل إنه مسار معقد يتناغم مع استقرار الصور الاجتماعية عن التلفزيون التي تتحرك في الفضاء العمومي، وتتسرب إلى الوعي الجماعي. ويتدخل العديد من الفاعلين في نشر هذه الصور وتعميمها، نذكر منهم المؤسسات التربوية، والأوساط الأكاديمية، والمؤسسات الثقافية والإعلامية المختلفة بما فيها التلفزيون ذاته والنقاد(٦).

فهل يمكن أن ننسب تأخر شرعية التلفزيون الاجتماعية والجمالية لعدم استقرار صورته في الفضاء العام وتخاذل الفاعلين في نشرها وتعميمها؟

ليت البرامج التعليمية في المدارس لم تتضمن أية إشارة للتلفزيون فقط، بل قامت المنظومة التعليمية التلفزيونية بمحاربة التلفزيون في بداية عهده، واعتبرته إما منافساً خطيراً لها؛ أي مدرسة موازية، أو مضيعة لوقت التلميذ الذي يجب أن يخصصه لمراجعة دروسه أو تحضيرها، أو مؤسسة تقدم مادة سطحية بعيدة عن العلم والمعرفة.

لقد خصصت العديد من الصحف في العالم، منذ الخمسينيات، أعمدتها لنقد التلفزيون. فرغم انبهارها به إلا أنها أثارت المخاوف منه، والتي نقلها الخطاب الصحفي الذي تميز بعدم تجانسه، وتأرجحه بين التهليل لهذه الوسيلة التي تجعل الثقافة أكثر ديمقراطية وشعبية تثري الممارسة الثقافية وتطور التعليم، ومعارضته بشدة. هذا ما يستشف من تحليل مضمون الصحافة الشعبية الأمريكية في الخمسينيات من القرن الماضي التي تطرقت لموضوع التلفزيون واعتبرته معول يهدم الحياة الأسرية، ويقوض سلطة الأب، ويشجع سلبية الأطفال ويحرفهم عن نشاطهم المدرسي، ويشجع الشباب على العنف(٧).

ويُبلّد الأشخاص، ليس لكونه يسليهم عوض أن يحفزهم على التفكير، بل لأنه «يسليهم حتى الموت» على حد تعبير الباحث الأمريكي بوستمان نيل(٨) Neil Postmann، مقارنة بالنمط المكتوب الذي يزعم الكثيرون ـ على غرار مارشال مكلوهان ـ بأنه هيكل الفكر، وسمح بتطور النزعة العقلانية لدى القراء(٩).

ونعتقد أن هذا التذبذب في موقف الصحافة من التلفزيون ما زال قائماً لحد الآن، وإن كان بدرجة أقل حدة. فتارة تشيد الصحافة بدوره في تنشيط الممارسة الديمقراطية خاصة في الحملات الانتخابية، وطورا تندد بسعيه إلى إفراغ الديمقراطية من محتواها، وإزاحتها عن أهدافها. ولم يجد التلفزيون من يروج له أفضل من الذين مارسوه (منتجون، مخرجون، صحافيون) والذين تحدثوا ـ بنوع من الافتتان ـ عن ميلاده كوسيلة جديدة تقدم «الحقيقة» العارية والساخنة «على حد تعبير أحد رواد العمل الإذاعي والتلفزيوني جون رتيفوا Jean Thévenot في كتابه الموسوم: «عصر التلفزيون ومستقبل الإذاعة» في ١٩٤٦.

إذاً، ساهمت كل هذه العوامل مجتمعة في إبطاء منح الشرعية الاجتماعية والجمالية للتلفزيون. لكنه اكتسبها لاحقاً بشكل تدريجي، بفضل ارتفاع عدد مشاهديه الذين عثروا فيه على قسط من الترفيه والإعلام، وبتزايد عدد المجلات المختصة التي اهتمت به.

إذاً، إن تأسيس الخطاب النقدي عن التلفزيون لم يتحقق لقوة الصحافة المحايثة، بل لتزايد مكانته في الحياة الاجتماعية والسياسية،

الخطاب الأكاديمي وتأثيره على النظرة للتلفزيون.

تطور التفكير العلمي حول التلفزيون في الولايات المتحدة الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية انطلاقاً من مفهوم الاستهلاك الثقافي، الذي يلبي حاجة الرأسمال الخاص في امتلاك قنوات تلفزيونية، ومعرفة عائدات استثماراته في مجال الإنتاج والبرمجة التلفزيونية والإعلان المتلفز على صعيد حجم المشاهدة والتأثير. ولتحقيق هذه المعرفة اعتمد على ما توصلت إليه أدوات البحث الاجتماعي الوظيفي– الأمبريقي.

ظلت أوروبا أكثر من عقد من الزمن تقريبا غير مهتمة بالتلفزيون على الصعيد الأكاديمي مقارنة بالولايات المتحدة الأمريكية. وبهذا جسدت مفارقة كبرى، ما زالت تعيشها الدول العربية لحد الآن، وتمثلت في كثرة الاهتمام الشعبي ببرامج التلفزيون وقلة الاهتمام الأكاديمي به.

بدأ الحقل الأكاديمي في الدول الأوربية، ينظر باهتمام، لكن باحتشام، للتلفزيون في مطلع الستينيات من القرن الماضي، حيث شرعت بعض الأعمال الأكاديمية في الاقتراب من التلفزيون من زاوية تموقعه في الممارسة الثقافية. ومفهوم الممارسة الثقافية ولد من رحم السياق الأوروبي الذي تميز باحتكار الدول لملكية التلفزيون. وبهذا تجاوز مفهوم الاستهلاك الثقافي، الذي تمحور حول الهاجس الاقتصادي، فوضع التلفزيون ومنتجاته في قلب الظاهرة الاجتماعية والثقافية والسياسية. لقد انجذب العديد من الباحثين من مشارب علمية مختلفة لموضوع التلفزيون من زاوية الممارسة الثقافية.

ولزخم إن الخطاب العلمي حول التلفزيون، الذي أثر في تطور الصورة عن التلفزيون في الفضاء العمومي، تعزز بالفعل المؤسساتي المتمثل في ظهور المعاهد وكليات الإعلام التي اكتسبت شرعيتها العلمية بعد أن أخذ خريجوها موقعا في منظومة التلفزيون. وترسخ نتيجة تطور التفكير في وسائل الإعلام بصفة عامة، والتلفزيون على وجه التحديد.

لقد تعددت تصورات التفكير في التلفزيون، نذكر منها، على سبيل المثال، التسليم بتأثير التلفزيون انطلاقا من دوره السياسي والثقافي من خلال تكميم محتوياته أو قياس مشاهديه، والتركيز على المعنى المنتج في أثناء عملية التلفظ من زاوية تحليل الخطاب التلفزيوني في بعده السيميائي، كما يعبر عنه لاشار غي Lochard Guy وسولاج جون كلود Soulages Jean-Claude بالقول إن التلفزيون (يمثل وضعا من الوساطة المشكلة من التعابير الخاصة والمؤسسة للعديد من الأشكال من التوزيع والضبط اللفظي لأنماط الاتصال المرئي والايمائي) (١٠). هذا بعد أن كان الاعتقاد سائداً بأن التلفزيون لا يقوم بأي دور سوى أنه يشكل أرضية للعرض المثالي للخطاب الاجتماعي والسياسي، بصرف النظر عن الإكراهات التقنية التي تتحكم فيه.
كما اتجه البحث في مجال التلفزيون إلى فهم العلاقة بين الدولة والتلفزيون والديمقراطية من منظور الاقتصاد السياسي، والعلاقة بين التأويل والسلطة ضمن أطروحات نظريات التلقي التي اعتمدت على إثنوغرافية الاتصال.
كما كسب التلفزيون شرعيته الاجتماعية من خلال تزايد عدد قنواته، وامتداد مدة بثها، وتزايد عدد مشاهديها، وحضورها في الحياة اليومية كرابط اجتماعي، وكمنتج للتمثّلات الاجتماعية عن العلاقات بين البشر، والسلطة، والعمل، والملكية، والأسرة، والترفيه، والإعلام. وتعززت هذه الشرعية بخطاب التلفزيون عن التلفزيون، الذي يتجلى في البرامج التلفزيونية التي تناقش العمل التلفزيوني وتفكر فيه ليس بغرض تبرير ما يقوم به، وممارسة المدح الذاتي، بل للتأمل في أبعاده المهنية والجمالية والسياسية والأخلاقية، ورصد طريقة بنائه للواقع.

لقد أطلقت القنوات التلفزيونية، في العديد من دول العالم، برامج تنتقد فيها التلفزيون بأساليب مختلفة، منها الساخر والجاد، سميت برامج «التفكير الذاتي في التلفزيون» The self-reflexivity، إذ يمكن أن نذكر، على سبيل المثال، أن التلفزيون الفرنسي يبث ستة برامج تنقد بطرق مختلفة التلفزيون، سواء باستعادة أرشيفه وذكريات الأشخاص الذين تربوا في كنفه، أو من خلال توجيه نظر الصحافيين ومسؤولي القنوات التلفزيونية إلى الانحياز أو التجاوزات أو القصور الذي يشير إليه المشاهدون، أو عبر قراءة الصور التلفزيونية بمعية المختصين والمهنيين لاستنطاق المسكوت عنه فيها، أو للسخرية من نجوم التلفزيون ورجال السياسة، والاستهزاء ببعض البرامج التلفزيونية لغبائها. وهكذا يتضح أن غاية تدخل التلفزيون في النقاش العام حول التلفزيون واستراتيجيته تختلفان من قناة تلفزيونية إلى أخرى، بيد أنها ساهمت، بدرجات مختلفة، في ترسيخ «الثقافة التلفزيونية»، وعززت «الثقافة النقدية» في المجتمع.
يكتسي التلفزيون في المجتمعات الديمقراطية أهمية كبرى، ليس لكونه وسيطاً يوزع الكلمة

بين الفاعلين الاجتماعيين والقوى السياسية الحاضرة في ساحة المنافسة والتدافع الحكم، بل لأنه يشكل، أيضاً، أرضية للصراع. لذا تتعامل القنوات التلفزيونية مع البرامج النقدية المتلفزة حسب استراتيجيتها وولاءاتها. فبعض القنوات التلفزيونية تتخذها وسيلة لمناقشة العلاقة بين السلطة السياسية والتلفزيون، أو للرد على الاتهامات التي توجهها لها الأحزاب السياسية وقوى المجتمع المدني.

يؤكدالباحثون المهتمون أن تشكيل الخطاب العلمي عن التلفزيون وكسبه الشرعية ليس فعلا محدوداً في الزمان والمكان، بل إنه مسار معقد يتناغم مع استقرار الصور الاجتماعية عن التلفزيون التي تتحرك في الفضاء العمومي، وتتسرب إلى الوعي الجماعي

تملك بعض الدول هيئات مستقلة لضبط البث التلفزيوني ومراقبته. فهي عين الرقيب على نشاط القنوات التلفزيونية، تلفت نظرها إلى بعض الاختراقات والتجاوزات المهنية والأخلاقية. فمثل هذه البرامج النقدية تحمي القنوات التلفزيونية من الانزلاقات، وتشكل مادة توعية ونقاش حول القضايا الشائكة التي يطرحها المجتمع، وتطور وسائل الاتصال الجماهيري والفردي والتي لم ينضج تدخل العديد من الهيئات السياسية والاجتماعية لحسمها أو تقنينها.

تعيّن بعض القنوات التلفزيونية شخصا مشهوداً له بالاستقامة وبالخبرة في مجال العمل الصحفي كوسيط Ombudsman تتمثل مهمته في حماية الجمهور والدفاع عنه، وأخذ حقوقه من الوسيلة الإعلامية، وتفتح له منبرا للقاء جمهوره؛ فالقناة الثانية من التلفزيون الفرنسي، على سبيل المثال، أطلقت برنامجا بعنوان: «أسبوع الوسيط» لنقد التلفزيون وتشخيص جوانب قصوره أو تجاوزاته في تغطية الأحداث، وقد ساهم هذا البرنامج في شحذ الحس النقدي لدى الجمهور.

تغيرت مكانة نقد التلفزيون ووظائفه تدريجياً عبر السنين، وهذا تماشياً مع التغيرات التي عرفتها بنيته الاقتصادية والتقنية، والتطور الحاصل في برامجه الثقافية والإعلامية والترفيهية، وبالنظر إلى تطور الممارسة الثقافية في المجتمع وما أفرزته من خطابات سياسية واجتماعية، وحسب مصالح البحث. فهو كائن تاريخي متطور، لا يركن إلى زمان راكد، و يتموج مع التيارات الفكرية التي تساهم في تأسيس المتن الابستمولوجي للتلفزيون.

لقد كان هاجس نقد التلفزيون في بداية عهده مركزا على الجانب التقني، ثم زال الاهتمام بهذا الجانب بعد تغلغل التقنية في الحياة الاجتماعية واندماجها في المألوف اليومي(١١). وفي الستينيات اتجه نقد التلفزيون إلى القيام بالتعريف بما يبثه التلفزيون وشرحه وتبسيطه، وبهذا رافق النقد الجمهور في متابعته للبرامج التلفزيونية(١٢). وحاول أن يترجم ذوقه ووجهات نظره مما يبثه التلفزيون، لكن في العقد السابع وبداية العقد الثامن من القرن العشرين خضع نقد التلفزيون لهوس الحرب الباردة والتنافس بين القنوات التلفزيونية، فانزلق من موقعه كوسيط ومتحدث باسم ذوق الجمهور وحاجاته، إلى الاهتمام بالمؤسسة التلفزيونية والقائمين عليها، للدفاع عن مصالح اقتصادية أو إيديولوجية.

تطور التفكير العلمي حول التلفزيون في الولايات المتحدة الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية، انطلاقا من مفهوم الاستهلاك الثقافي، الذي يلبي حاجة الرأسمال الخاص في امتلاك قنوات تلفزيونية، ومعرفة عائدات استثماراته في مجال الإنتاج والبرمجة التلفزيونية والإعلان المتلفز على صعيد حجم المشاهدة والتأثير

نقصد بالنقد في المتن المعرفي الغربي نوعاً صحفياً على غرار التحقيق أو الريبورتاج الصحافيين، أي يعتبر شكلا من الكتابة التي تمكن الصحيفة من متابعة الإنتاج الثقافي والفني: المسرح، السينما، التلفزيون، الموسيقى والأغنية،الرقص،الفنون التشكيلية، وغيرها. ليس لتلبية هاجس إخباري، بل لتأويل هذا الإنتاج وتقييمه وتقويمه من أجل ترقيته والسمو بالذوق الفني والجمالي، وإثراء الثقافة النقدية في المجتمع. وبهذا المعنى فإنه يختلف عن النقد الذي يمارسه الدرس الأكاديمي الذي ازداد عمقاً وثراءً. فانشغال العلوم الاجتماعية والإنسانية بالتلفزيون في العصر الحالي أخذ منحى نقدياً، سواء تعلق الأمر بتاريخ التلفزيون، أو اقتصاديات التلفزيون، أو التحليل السيميائي للخطاب التلفزيوني، أو علم الاجتماع الإعلامي (نظريات التلقي، علم اجتماع الاستخدامات،

علم اجتماع مهن التلفزيون)، فحتى الفلسفة اهتمت بالتلفزيون. ولا يمكن أن نتصور الاهتمام الفلسفي بالتلفزيون بمنأى عن النقد– انظر الجزء الخاص بالخطاب الفلسفي عن التلفزيون في هذا الكتاب).

يشتكي اليوم الكثير من المهتمين بنهاية نقد التلفزيون بالمعنى الأول المذكور أعلاه، وينسبون ذلك إلى طفح الإعلام والمعلومات والآراء المتدفقة عبر قنوات الاتصال، فصوت الصحافة الناقد للتلفزيون «ذاب» في الإنتاج التلفزيوني الذي يزداد غزارة، ويُبث بسرعة فائقة لا تسمح حتى بمتابعته، ناهيك عن تقييمه(١٣).

نعتقد أن نهاية نقد التلفزيون في الصحافة لا يعود لغزارة الإنتاج الثقافي والفني فقط، بل يعود للتغيير الذي طرأ على الصحافة، وعلى مكانة الصحافيين وموقعهم، والذي لخصه أحد الإعلاميين في مدونته بالقول إن الإعلام قد غير حامضه النووي(١٤).

بالفعل، إن ظهور صحافة المشاهير People press أفرغ النقد الصحفي من محتواه، أو لنقل أفقدته أهميته. ويقصد بهذه الصحافة تلك التي تهتم بأخبار الفنانين والمطربين، وممثلي السينما، ونجوم الاستعراض والرياضة، ورجال المال والأعمال.

لقد كان قراء هذه الصحافة، قبل ثلاثة عقود من الزمن، يعتبرون مستلبين ومغتربين عن واقعهم ومجتمعهم. لكن هذا النمط من الصحافة لم يعد مقتصرا على بعض المجلات المختصة، وبعض صحف الإثارة التي تسعى للثراء في ظل المنافسة الشرسة بين عناوين الصحف، بل تحولت إلى أنموذج إعلامي يدفع حتى الصحف الجادة إلى نشرها، وكذا برامج تلفزيونية وإذاعية، وحتى شريط وكالات الأنباء الكبرى.

لقد فهمت هذه الصحافة على أنها نظام من الدلالات والقيم الخاصة بمجموعة اجتماعية، التي تضفي عليها شرعية أو ترفضها(١٥). إن هذه الدلالات التي تخضع العمل الصحفي لمعيارية محددة، تفسر لنا السبب في نعي الكتابة النقدية في الصحافة المعاصرة، أو جنوح ممارسيها إلى الحديث عن ذاتهم، والتعبير عن مشاعرهم تجاه الإنتاج الثقافي والفني(١٦). لأنها تكشف ـ ببساطة ـ عن انتقال الكتابة النقدية الصحفية من الحديث عن الإنتاج الثقافي والفني إلى سرد تفاصيل في حياة منتجيه بأسلوب مرح ذي مسحة ساخرة.

المراجع:

1)- Lambert Frédéric: La critique de télévision par la caricature stéréotypes et présomption de crétinisme, Médiamorphoses, France, - n.1 - 2001, PP 53- 56

2)- Hélène Romeyer : L'autoréflexivité télévisuelle comme redéfinition d'un espace public de débat, Actes du XVIIe congrès international des sociologues de langue française, Tours, 5-9 juillet 2004

3)- Jean Ungaro: La critique improbable, Revue MédiaMorphoses, France, n.1- 2001, PP17-21

4)- Ibid

5)- Jerome Bourdon, Jean-Michel Frodon : L'œil critique, le journaliste critique de la TV, INA- Deboerk 2003, p 136

6)- Ibid, p 136

7)- Lynn Spigel (1996) La télévision dans le cercle de famille, Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 113, juin. pp. 40-55 this article is the second chapter of the book Make Room for TV, television and family ideal in postwar America, The University of Chicago , press, 1992 Room for TV, television and family ideal in postwar America, The University of Chicago, press, 1992

8)- Postmann Neil(1985): Amusing ourselves to death, Public discourse in the age of show business, Usa, Penguin

9)- Flichy Patrice (1997). Introduction. In: Sociologie de la communication, Revue Réseaux, volume 1 n°1.,pp. 151-163

10)- Lochard Guy, Soulages Jean-Claude (1994(: Les imaginaires de la parole télévisuelle. Permanences, glissements et conflits, Revue Réseaux, France, Volume 12, No 63, Année , pp. 13-38 Ibid

11-Ibid

12-Ibid

13)- Caroline Ulmann-Mauriat (2001) : De la critique à la chronique, Revue MédiaMorphoses, France, n.1; p 34- 37

14)- benoit-raphael: demain tous journalistes, published January 10,2008 retrieved 30 August 2009, from : http://benoit-raphael.blogspot.com

15)- Akoun André, Dictionnaire de(1999) et Ansart Pierre (dir.) sociologie, Paris, Éditions Le Robert/Éditions du Seuil. P 265

طه حسين ناظماً الشعر

حسين حمدان العسّاف



عرفنا طه حسين مفكراً ومربياً وناقداً وسياسياً وقاصاً ومترجماً من الطراز الرفيع، كتب في مختلف ألوان الثقافة والأدب والفكر والسياسة والدين والتراجم والسير والاجتماع وأدب التمثيل والنقد والإسلام حتى أثرت مؤلفاته المكتبة العربية خلال عمره المديد الذي قارب الأربعة والثمانين عاماً، كما عرفناه صاحب أسلوب في النثر متفرد به عن سواه، ويعرف جمال أسلوبه في النثر من قرأ كتاباته، فنثره الرشيق ذو الجرس الموسيقي ينفذ إلى القلب والعقل بخفة، يكاد يكون سهلاً ممتنعاً، لكنّ الجانب الآخر الذي لا يعرفه أكثر الناس أنّ صاحب هذا الأسلوب الأخاذ الماتع، كان ينظم الشعر أيضاً، وهذا ما أريد بيانه في هذا المقال، وأحسب أنّ طه حسين لم ينظم الشعر إلاّ في طور واحد من أطوار حياته هو طور الفتوة الذي يمثل مطلع حياته الأدبية حتى إذا تجاوز هذا الطور، أعرض عن نظم الشعر...

ومن الممكن أن يعكس شعره في هذا الطور حياته وآراءه ومواقفه، ولعلي لا أضيف جديداً لمن يعرف سيرة طه حسين إذا قلت: إنه منذ أن كان فتى أزهرياً، كان يتفجرّ في داخله طموح لا يحد، يضيق عن احتماله جسمه الضئيل النحيل، وإنّ نفسه المتوترة كانت وثّابة دائماً إلى الشهرة والمجد، لكنه كان كفيفاً بحاجة إلى من يأخذ بيده إلى الشهرة التي يتوق إلى بلوغها، وكان يدرك، وهو فتى، أنّ اسمه لا يلمع إلاّ إذا اتصل بكبار قادة الفكر والمعرفة، وبكبار الشيوخ الذين يأنس بهم، ويرتاح إليهم، وكان لأولئك وهؤلاء في بلده صحف تمثّل أحزابهم الأغلبية أو الأقلية المختلفة والمتصارعة التي كانوا ينتمون إليها، وإذن كان لابد لهذا الفتى الأزهري الناقم على الأزهر الذي يريد الخروج من بيئته الأزهرية المحدودة التيّ ملّها أن يدخل معترك السياسة المضطرب لتتجاذبه من هنا وهناك أطرافه المتنافرة، فتعرّف إلى عدد منهم أثّروا في حياته أبعد الأثر، وجّهه كلّ واحد منهم الوجهة التي يريدها، وكان أهمهم اثنين: الشيخ عبد العزيز جاويش الذي كان يحثّه دائماً على كراهية الأزهر والأزهريين، كما كان يحثّه أيضاً على مواصلة دراسته في أوروبا، فاتصل الفتى به، وأكثر من(الاختلاف إليه والاستماع له، وما هي إلاّ أن أخذ يجرّب نفسه في الكتابة، كما جَرّب نفسه في الشعر بين يدي أستاذه المرصفي، ولم يكد الفتى يأخذ في الكتابة حتى عرف بطول اللسان، والإقدام على ألوان من النقد، قلّما كان الشباب يقدمون عليها في تلك الأيام)(١) وقد أخذ الشيخ بيد الفتى، فعرّفه إلى جماهير الناس في مجالس الشعراء والأدباء في مختلف المناسبات، عرّفهم به شاعراً وكاتباً، وقدساير الفتى طه حسين سياسة الحزب الوطني الذي كان عبد العزيز جاويش أحد أقطابه بعد مصطفى كامل ومحمد فريد.وكتب في صحف(مصر الفتاة) و(الشعب) و(العلم) و(الهداية) و(ضياء الشرق) و(الدستور) كما نظم الشعر ومارس النقد الأدبي في أغراض كثيرة لم تجاوز أهداف الحزب(٢)، ونظم الفتى قصيدة بعنوان: (حديث مع النيل) يرثي فيها أحوال المصريين، ويوبخهم على رضوخهم لقوى الاحتلال، وقبولهم حياة الذل ومما جاء فيها(٣):

ويك يا نيل قد عدوت بني مصـ
ـر لدن قام كل جيل فجيل
ما عنائي وما عناؤك يا نيـ
ـل لقوم رضوا حياة الذليل
قنعوا بالصّغار واستعذبوا الضيـ
ـم فمالوا إليه كل مميل

ونلاحظ في قصيدة (حديث مع النيل) كثرة التدوير، وهو ما نلاحظه أيضاً في غبر قصيدة، كما نظم قصيدة (هناء وثناء)(٤) إثر خروج شيخه عبد العزيز جاويش من السجن، يدعو فيها الفتى الشعب المصري إلى مقاومة الاحتلال بكل ما يستطيع لتحرير بلده مصر من سيطرة المحتل البريطاني، ومما جاء في قصيدته قوله:

إن كان ذكرك للجلاء يسوء فليكن الجلاء



أو كان صوت الشعب عندهم وهو الداء العياء
فليعلُ صوت الشعب عندهم وهو الداء العياء

وتماشياً مع خط الحزب الوطني راح الفتى يدعو الناس إلى الاعتصام بالدين الإسلامي، وتطبيق شريعته، فدعا إلى تطبيق عقوبة الرجم والجلد بلا رحمة أو لين على الجناة، وقد نظم قصيدة جاء فيها(٥):

انفذوا حكمه على كل جانِ
لا ينلنكم من دون هذا فتور
ارجموا واجلدوا كما أمر الله
يجانبكمو الخنا والفجور
إنّ من يهدر الفضيلة يهدر
ليس كفؤاً لذنبه التعزير

ولمّا تحسنت العلاقة بين الحزب الوطني وبين الخديوي انعكس هذا التحسن على الفتى، فأخذ يخفف من تشدده، ونظم قصيدة(٦) يهنئ فيها الخديوي عباس لأدائه فريضة الحج، لكنه ظل، مع ذلك، يدعو إلى الجلاء والدستور، وفيما يلي بعض أبيات القصيدة:

أنت والدستور لدينا أخوان

ونرى وجهك باليمن لها نعم البشير

كن لوادي النيل حصناً من عوادي الحدثان

وامنح الدستور مصراً أنت- إن شئت- قدير

هل سمعت الصوت يدعوك من القبر الكريم

إنمّا أنت على الناس وصيّ وأمين

لا تذدهم عن صراط الحق والنهج القويم

ارض بالدستور مصراً يرض رب العالمين

وأمّا الرجل الآخر الذي أثّر في حياة هذا الفتى، فهو رجل كبير في مصر، أستاذ الجيل أحمد لطفي السيد، ولم يكن مذهب هذا الأستاذ التطرف والغلو كمذهب الشيخ عبد العزيز جاويش، وإنما كان مذهبه القصد والاعتدال، ويذكر طه حسين تعرّفه إلى هذا الأستاذ أنه كان إثر خلاف بينه وبين أحد شيوخه، وقد اعترض على مسألة دينية، وهمّ هذا الشيخ بمحو اسم الطالب من الأزهر، فيكتب(مقالاً عنيفاً يهاجم فيه الأزهر كله، وشيخ الأزهر خاصة، ويطالب بحرية الرأي، وماذا يمنعه من ذلك، وكانت (الجريدة) قد ظهرت، وكان مديرها يدعو كل يوم إلى حرية الرأي)(٧). وقد توسط لطفي السيد لإعادته إلى الأزهر.(ومنذ ذلك الوقت اتصل الفتى بمدير (الجريدة)، وجعل يتردد عليه حتى جاء وقت كان يلقاه كل يوم)(٨). وكان الأستاذ أحمد لطفي السيد أحد أقطاب حزب الأمة، وصاحب صحيفة (الجريدة) وإذا كان الشيخ عبد العزيز جاويش أثّر في الفتى تأثيراً سياسياً، فإن لطفي السيد أثّر فيه تأثيراً فكرياً، وكان لطفي السيد أول من أخرجه من البيئة الأزهرية التي ضاق بها، وقد ظفر الفتى بمكتب الأستاذ لطفي السيد(بشيء طالما تمناه، وهو أن يتصل ببيئة الطرابيش بعد أن سئم بيئة العمائم، ولكنه اتصل من بيئة الطرابيش بأرقاها منزلة وأثراها ثراء)(٩). وأكثر من التردد على لطفي السيد أغلب أيام الأسبوع، وفتح لطفي السيد لهذا الفتى القادم من الصعيد آفاقاً من الفكر الحديث وألواناً من الفكر السياسي لم يكن له بهما في بيئته السابقة عهد من قبل، وأتاح له في صحيفته(الجريدة) فرصة نشر مقالاته وأشعاره، ودعاه إلى الكف عن التنديد بالاحتلال البريطاني أو تحريض الشعب عليه، كما دعاه إلى عدم التطرف في تطبيق أحكام الشريعة الإسلامية تمشياً مع خط حزب الأمة وحزب الأحرار الدستوريين الذي كانت تربطه بالإنجليز علاقة وثيقة(٠١) وهو يعد امتداداً لحزب الأمة، وكان للطفي السيد تأثير قوي على الحزبين معاً، وفي هذه الفترة نرى الفتى يطلب من المصريين أن يتقربوا إلى الخديوي في سعيهم إلى الاستقلال، ويلجؤوا إلى الطرق السلمية مع الإنجليز لنيل استقلالهم، وينبذوا كل أساليب الكفاح أو حمل السلاح في وجه الإنجليز، فبالسلم وحده، وبالتقرب إلى الخديوي يستطيع المصريون نيل استقلالهم ودستورهم، وانظر إلى قوله في قصيدته(١١) التي أورد منها الأبيات التالية:

اطلبوا الدستور يا قومي
ونادوا بالجلاء

وألموا السلم فإن النصـ
ـر للحق المبين

وارفعوا الصوت بإخلا
ص وحب وولاء

ليعش عباس وليحيـ
ـا أمير المؤمنين

وإذا كان الفتى يعنف بوجه الاحتلال، ثم يشتد عنفه حيناً، أو يخفف من عنفه حيناً آخر مسايرة لهذا الحزب أو ذاك، فإن استقلال بلده مصر ونيل شعبه الدستور يظلان هاجسه الكبير بعد أن رأى واقع بلده يدعو إلى العجب، وأنه في وضع لا يحسد عليه؛ رأى المصريين مشتتين متقاعسين عن نصرة بلدهم الذي يدعوهم إلى تحريره، فلا من سميع ولا من مجيب، فقد أخذهم عن مقاومة المحتل كسل مخجل وعزم خائر وفخر أجوف، رأى أقوالهم أكثر من أفعالهم في الوقت الذي يصول المستعمر في بلدهم ويجول، دون أن يقاوموه، كأنهم ليسوا أبناء هذا البلد، فيوبّخ الفتى بني قومه على ركونهم إلى حياة الذل، ثم ينصحهم أن يثوروا على المستعمر لانتزاع استقلالهم الذي لايناله البلد إلاّ بوحدة الشعب، وبالتضحيات الجسام، جاء ذلك في قصيدته(٢١) التي نقتطف منها الأبيات التالية:

حسبكم يا بني الكنانة عجباً

كسل مخجل وفخر كثير

ليكن قولكم أقل من الفعل

فلن يبلغ الغلاء فخور

يا بني اسمعوا النصيحة مني

فهي إلا تنفعكمو لا تضير

اخلصوا تصدق الأماني وتنجح

إن مصر بالمخلصين تُزور

اجمعوا إن أردتم السير للسؤدد

والمجد أمراً ثم سيروا

كنت أرجو لكم من المجد والسؤدد

لو أن عزمكم لا يخور

ولم يكن التقاعس أو النوم قاصرين على المصريين عامتهم فحسب، وإنمّا تعداهما إلى من يرتجى فيهم أن يكونوا رعاة هذا الشعب أو قادته: الأدباء والكتاب والشعراء، فمعقد آمال البلد لاهون خاملون بل نائمون، تخلّوا عن دورهم الكبير في دفع الشعب المصري إلى

الثورة بوجه الإنجليز، أفيجدي، بعد ذلك، الإرشاد لهؤلاء القوم النائمين؟ ومن قصيدة(٣١) له في ذلك يقول:

كاتب نائم وذو الشعر لاهٍ

وأديب سبته كأس الخمول

شاعر النيل لاعدتك العوادي

هل لهذا السكوت من تأويل؟

أسلموا دهرهم وعقوك يا نيل

فما أن لهم سوى التنكيل

فض فاغرقهمو فأنت حليم

غض فأهلكهمو غير بخيل

ويك ارشدهمو فلا من سميع

أصبحوا عن حقوقهم في قفول

غير أن العاطفة الشخصية عند الفتى تطغى مرة على عاطفته الوطنية، فيغالي في رثاء أحد كبار الشخصيات المصرية في ذلك الوقت إثر اغتياله، وكانت بينهما ألفة ومودة، وكان بين عائلتيهما صداقة وتآزر وجوار قديم، لكن هذا القتيل، ويقال له حسن عبد الرازق كانت له علاقة وثيقة بقوى الاحتلال فضلاً عن علاقته الحميمة بالمندوب السامي البريطاني في مصر(٤١) وفي رثائه هذا يهاجم طه حسين الحزب الوطني (متهماً إياه بالغلو في الحماس في حربه ضد المحتل إلى درجة وصفها بأنها (الطيش) وزعيم الحزب وهو مصطفى كامل كان هو (الزعيم الطائش) كما يراه)(٥١) وقد تكون هذه القصيدة أول ما نشر لطه حسين من الشعر في الصحف، نشرتها له صحيفة(الجريدة)(٦١) جاء فيها:

رماه الردى من ود أن بلاده

تكون لأهل الغرب نهباً مقسّما

ومن يدعي بالطيش نصرة قومه

ورائده الأهواء أنّى تيمّما

وكانت للفتى مواقف نقدية إزاء بعض الظواهر الاجتماعية قبل بعثته إلى أوروبا في العام ٤١٩١ بأربع سنوات، ففي هذه الفترة دعا المجتمع المصري إلى وجوب تمسكه بزيّه الشرقي وبلغته العربية وبعاداته الأصيلة الجيدة، ذلك أن زي الإنسان الشرقي عنوان كرامته، ويوجه حديثه في هذا الشأن إلى المصريين في الخارج، فيقول: (مخطئ كل الخطأ صاحب الزي الشرقي يستبدله بالزي الغربي مرضاة لهوى كاذب، وشهوة خادعة، مخطئ لأنه ينزل عن كرامة الأمة في عاداتها ليندمج في أمة أخرى من غير حق ولا داعية) (يقطع ما بينه وبين مصر، ويصل ما بينه وبين أوروبا، فيترك لنا أزياءنا ولغتنا وآدابنا، وينتحل مثلها من أزياء أوروبا ولغاتها وآدابها، وربما عمد إلى لحيته، فاتخذ منها شكلاً فرنساوياً، أو أتى عليها وعلى شاربه تقليداً للإنجليز، كأن لم يكن له بنا عهد طريف)(٧١) غير أنّ طه حسين ما لبث أن ارتدى الملابس الأوروبية، وتزوج امرأة فرنسية، وتحوّل عن بعض العادات الشرقية إثر عودته من فرنسا إلى مصر. كان يتنازع طه حسين في الكتابة في ذلك الوقت، إذن، مذهبان في الكتابة: (أحدهما مذهب الاعتدال والقصد، ذلك الذي كان الأستاذ لطفي السيد يدعو إليه، ويزيّنه في قلبه. والآخر مذهب الغلو والإسراف، وهو ما كان الشيخ عبد العزيز جاويش يغريه به، ويحّضه عليه تحريضاً، وكان الفتى يستجيب للمذهبين معاً، فإذا اقتصد في النقد نشر في (الجريدة) وإذا أغلى نشر في صحف الحزب الوطني)(٨١). وذات يوم أقام الشيخ رشيد رضا وأصحابه في فندق من فنادق القاهرة يقال له (سافواي) احتفالاً بمدرسة الدعوة والإرشاد التي أنشأها هذا الشيخ، وشهد العشاء جماعة من شيوخ الأزهر، يتقدمهم شيخهم الأكبر، وانتهزت بعض الصحف هذه الفرصة، ونشرت أنباء زعمت فيها أن أكواب الشمبانيا أديرت حول مائدة العشاء، ولم ينكر شيخ الأزهر ولا الشيوخ ذلك لا قولاً ولا عملاً (فثارت ثائرة المخلصين للأزهر، فلهجوا بالشيوخ، وقالوا فيهم، فأكثروا القول، ودافع المدافعون عن الشيوخ بأن زجاجات فتحت في ذلك العشاء، وكان لفتحها فرقعة، ولكنها لم تكن زجاجات الشمبانيا، وإنما كانت زجاجات الكازوزة، لكن خصوم الشيوخ من أبناء الأزهر لم يقبلوا هذا الدفاع، ولم يصدقوه، وكان الفتى (طه حسين) أطولهم لساناً، وأجرأهم قلماً، وأجرحهم لفظاً، عاب الشيوخ شعراً ونثراً، ونشر عبد العزيز جاويش له ذلك في صحيفة (العلم) فرضي عنه المجددون، وسخط عليه المحافظون، وتناقل أولئك وهؤلاء هذه الأبيات الثلاثة من شعر الفتى الذي لم ينسبه إلى نفسه، وإنما زعم أنه تلقّاه في البريد(٩١):

رعى الله المشايخ إذ توافوا

إلى سافواي في يوم الخميس

وإذ شهدوا كؤوس الخمر صرفاً

تدور بها السقاة على الجلوس

رئيس المسلمين عداك ذم

ألا لله درّك من رئيس

وكما تبين فإن موضوعات قصائد الفتى التي مرّت بنا كانت محدودة، لم تتعد التهكم والرثاء وتحريض الشعب على تحرير بلده، ولا أزعم أنني حصرت كل ما نظمه الفتى من شعر فيما بين عامي ألف وتسعمائة وثمانية وألف وتسعمائة وعشرة، فأنا أحسب أنّ له شعراً في الفترة المذكورة غير ما عثرت عليه، بل وأحسب أيضاً أنّ له قصائد أخرى ما بين العام ألف وتسعمائة وعشرة وألف وتسعمائة وأربعة عشر قبيل التحاقه بالبعثة الدراسية إلى جامعة السوربون، ومن يدري؟فقد يهتدي



إلى جمع أشعاره في المستقبل باحث حتى يصار إلى دراسة شعره الذي أعرض عنه وهو ما يزال في فجر شبابه، ولا أدري ما إذا كان جمعها إذا تحقق يبلغ الديوان أو أكثر أو أقل. صحيح أنّ أشعار الفتى نشرتها في مصر مختلف صحف ذلك الوقت في المحافل والأوساط الأدبية، فسمع صوته الشعري كبار شعراء تلك الفترة كحافظ وشوقي عن طريق شيوخه وأساتذته الذين عرّفوه بجمهور الناس، وأخذوا بيده إلى الشهرة التي كان يتعطش إليها، وصحيح أن الشيخ عبد العزيز جاويش كان يصف بعض قصائده بالعصماء(٠٢) غير أن شعره الذي أوردته في هذا المقال قليل، لا يعكس بجلاء القيمة الفنية لشعر هذا الفتى التي لا أظنها تتضح إلاّ إذا جمعت أشعاره، وأزعم أن هذا الفتى جرّب الشعر في مطلع حياته من خلال قصائده التي امتازت بسهولة اللفظ ورصانة الأسلوب ليثبت مقدرته على نظمه وصولاً إلى الشهرة التي يحلم بها.

الهوامش:

١ – الأيام– جـ–٣ دار المعارف بمصر– الطبعة الثالثة والعشرون– ص١١.

٢ – طه حسين والسياسة– مصطفى عبد الغني– دار المستقبل العربي– القاهرة–ص٥١.

٣ – صحيفة (مصر الفتاة) ٨١/٢/٩٠٩١.

٤ – (مصر الفتاة)١/٠١/٩٠٩١.

٥ – (مصر الفتاة) ٨/٨٠٩١.

٦ – (الجريدة) ٦٢/١/٠١٩١.

٧ – الأيام– جـ٣ – دار المعارف بمصر– الطبعة الثالثة والعشرون–ص٣٧١.

٨ – المصدر نفسه– ص٣٧١.

٩ – المصدر نفسه– ص٣٧١.

١٠ – يونان لبيب– الحياة الحزبية في مصر ٢٨٨١/٤١٩١، المصوّر٥١/٩/٠٥٩١.

١١ – (الجريدة) ٦٢/١/٠١٩١.

١٢ – (مصر الفتاة) ٦٢/٨/٩٠٩١.

١٣ – (مصر الفتاة) ٨٢/٢/٩٠٩١.

١٤ – طه حسين والسياسة– مصطفى عبد الغني– دار المستقبل العربي– القاهرة– ص٩١.

١٥ – طه حسين والسياسة– مصطفى عبد الغني– دار المستقبل العربي– القاهرة– ص٠٢.

١٦ – (الجريدة) ١/١/٨٠٩١.

١٧ – (الجريدة)٠٣/٠١/٠١٩١.

١٨ – الأيام– جـ–٣ الطبعة الثالثة والعشرون– دار المعارف بمصر– ص١١.

١٩ – المصدر نفسه– ص٤١.

٢٠ – طه حسين والسياسة– مصطفى عبد الغني– دار المستقبل العربي– القاهرة– ص٥١.



منافـي

ذئاب

بعد انتحاب النهار الطويل
أخلد لسكينتي القلقة
فجأة تتسلقني ذئاب
تنهشني
فأعوي وحيدا

شارع

حتى الشارع الكالح في أطراف المدينة
يرفض أن أسير مرفوع الرأس

خيبة

بعد أن تبادلنا النظرات
استسلم رأسها على صدري
فانهمت أصابعي تبحثني
ولكنها ارتدت خائبة

صمت

أحاول ترميم روحي
أتماسك
أبحث عني فيها
فتردني حرشفات الخيبة

انتظار

أرهف السمع
أماطل وأخادع حواسي
وأنتظر
ويطول الانتظار
وما زلت أنتظر

شوق

بعد شوق
أو شوقين
طرت إليها
وحين وصلت
تلفعت بدموعي
ولم أستطع

عبد الفتاح صبري

التباس المفاهيم واختلاطها بين الحضارات

الحب الأفلاطوني نموذجاً

صلاح عبد الستار محمد الشهاوي

هناك خلط وربط عجيب بين الحب العذري والحب الأفلاطوني (المثالية الأفلاطونية) عند بعض المستشرقين، خاصة المستشرق الهولندي رينهارت دورزي مكتشف النسخة الوحيدة من مخطوطة (طوق الحمامة في الألفة والألاف) لابن حزم والذي للأسف روج هذا الربط عند جمهور كبير من الأوروبيين حتى الثلث الأول من القرن العشرين.

وعنهم أخذ الأدباء والمفكرون العرب ونشروا بين العامة، وصف الحب الأفلاطوني بأنه حب عذري، وهذا خطأ كبير. إذ لا توجد علاقة وثيقة أو وجه شبه بين هذين النوعين من الحب بما يسمح بترادفهما، بل إن البيئة التي نشأ فيها كل منهما لا تتشابه مع بيئة الآخر.

فالحب العذري نشأ في بيئة إسلامية عربية خالصة لا تعرف ذلك الفارق الذي يحتمه الحب الأفلاطوني بين الروح والجسد، لذالك حرصت الدراسات المنصفة غير العربية علي ترجمة الحب العذري بمسماه العربي نفسه، ففي الحب العذري ركن من أهم الأركان وهو المرأة بصفتها المحبوبة، في حين لا مكان لها عند أفلاطون، ودورها لا يتعدي دور المنجبة للأطفال والمحافظة على النوع البشري، ولم تضم مأدبة أفلاطون نساء، ويرتبط الحب عنده بمفهوم التدرج السُلّمي الذي تعلوه الروح درجة درجة، وصولاً إلى التحرر الكامل عن الجسد (فالأفلاطونية تقسم الإنسان والعالم إلى قسمين متنافرين: الروح ـ الجسد، العقل ـ الحواس، المادة ـ المُثل). لذلك فإن التعبير الذي يتردد عن أن رجلاً يحب امرأة حباً أفلاطونياً تعبير خاطئ.



ماهية الحب الأفلاطوني:

لأفلاطون في الحب محاورة مشهورة تسمي «المأدبة»، أجرى فيها الحوار بين سقراط وبعض معاصريه من الفلاسفة والأطباء والشعراء والسوفسطائيين ورجال السياسة، والمحاورة في مجموعها تصور مذهب سقراط في الحب، وإن عبَّر كل متحاور عن وجهة

نظره، وطبع كلامه بطوابع شخصيته الخاصة.

- **وملخص المحاورة**:
أن الحب أقدم الآلهة وأفضلها، فهو الذي يبعث في الإنسان الإحساس بالشرف وينمّي فيه الإيثار وروح التضحية. وأنه يجب التفرقة بين نوعين من الحب: نوع دنيء وضيع يلبي النزعات الجنسية، وهو حب النساء والحب الشاذ للغلمان، ونوع نبيل شريف يخلّو خلواً تاماً من كل نزعة جسدية وشهوة بهيمية، وهو الحب النقي البريء ذلك الحب الذي يرتفع عن الصغائر ويتنزه عن الدنايا والذي يكسب صاحبه المعرفة والحكمة والفضيلة، من ذلك الحب الذي ينشأ بين الأستاذ وتلاميذه أو مريديه (هذه العبارة أوحت خطأً للباحثين قديماً وحديثاً أن المحاورة ترفع من الحب الشاذ، مع أنها تندد في غير موضع وبصراحة صريحة بهذا الحب، وتشن عليه حرباً شعواء) والمحاورة جميعها دفاع عن سقراط وتعلق شباب أثينا بآرائه وكلفهم بحواره الذي كان يملأ قلوبهم له حباً وحناناً، حتى زعم أعداؤه أنه يفسدهم وأنه يَزْدَري قوانين الخُلق والعرف والدين، وحوكم محاكمة ظالمة أودت به وقضت على حياته.

ثم تُختتم المحاورة بدفاع قوي حار عن سقراط، مصورة الحب العارم بينه وبين تلاميذه، وهو حب نقي بريء ممعن في النقاء والبراءة، إذ كان سقراط نبيل النفس صافي الطبع كريم الخلق وكان الشباب يفتنون به فتونا. إذن كانت المحاورة دفاعاً عن سقراط وعن تعلق تلاميذه المشروع به، وإن كان أفلاطون قد ضمنها الحديث عن الحب الجسدي الوضيع وعن حبه الأفلاطوني الرفيع. فهل في هذه المحاورة عن الحب ما يمكن أن ندعوه شبيهاً أو حتى قريب الشبه بالهوى العذري؟ بالوقوف على ماهية الحب الأفلاطوني نراه يقوم على مدينة فاضلة وهو نتيجة دراسة عميقة على أسس فلسفية. فهو حب علمي وعقلي يلعب فيه العقل والتفكير الرصين دوراً مهماً وتسيطر إرادة المحب الأفلاطوني على حبه. هو حب لا يوجد فيه ممارسات جنسية، خالٍ من الشهوة الجنسية ومثال هذا الحب الصداقة التي تقوم بين المَثَلين. فالحب الأفلاطوني الذي دعا إليه أفلاطون في كتابه «المأدبة» واحتفل به كثيراً ورأى فيه أتم أشكال الحب وأسماها، إنما هو ذلك الحب الذي يكون بين ذكرين على نحو كانت تمارس فيه الجنسية المثلية، ثم ترقى أمر هذه الممارسة إلى لون من الاستعلاء والتسامي الجنسي والروحي بين الذكرين. فالحب بين الذكر والذكر هو الحب بالروح وليس الجسد، وبرأيه أن روح الرجولة العالية القوية تدفعهم إلى مصادقة أندادهم وأشباههم ولا يبغون وراء صداقاتهم مكسباً، وعلة ذلك «أننا كنا أصلاً كائناً واحداً، وليس الحب إلا تعبيراً عن الشوق إلى العودة للأصل».

الحب الأفلاطوني هو الترفع عن المادة والسمو بنورانية الروح، حيث يبدأ الإنسان بحب الأشكال الجميلة ثم يرتقي إلى حب النفوس وينتهي إلى حب المعرفة. فالحب الأفلاطوني الذي تكلم عنه أفلاطون في «المأدبة» هو الحب العلوي الأفلاطوني وهو الحب المثالي الذي يرقى فيه العقل فوق العالم الحسي

الحب الأفلاطوني هو الترفع عن المادة والسمو بنورانية الروح، حيث يبدأ الإنسان بحب الأشكال الجميلة ثم يرتقي إلى حب النفوس وينتهي إلى حب المعرفة. فالحب الأفلاطوني الذي تكلم عنه أفلاطون في « المأدبة » هو الحب العلوي الأفلاطوني وهو الحب المثالي الذي يرقى فيه العقل فوق العالم الحسي ويرتفع عن العالم الروحي المقيد بالأشخاص إلى عالم الجمال المطلق أو المثالية المطلقة وهذا الحب عند أفلاطون غاية الغايات

ويرتفع عن العالم الروحي المقيد بالأشخاص إلى عالم الجمال المطلق أو المثالية المطلقة وهذا الحب عند أفلاطون غاية الغايات. لأن الإنسان كان مجرد روح تعيش في عالم المثل فلما حكم عليه بالتواجد المادي بالولادة فإنه ينغمس في العالم المادي وينسى عالم المثل حتى يصادف الجمال فينتقل من حب الصورة الجميلة إلى حب النفس الجميلة إلى حب مثال الجمال حيث عالم المثل وحب الفلسفة.

درجات الحب لدى أفلاطون:

- حب الجمال في شكل واحد معين.
- حب الجمال في كل الأشكال الجميلة.
- حب الجمال الروحاني.
- حب الجمال في المثل.
- حب الجمال المطلق.

ويجب أن يمر الإنسان بمرحلة تلو الأخرى ليعرف معنى الحب الأفلاطوني الصحيح. فالحب الأفلاطوني وسيلة للحق والإبداع والإنتاج ولا يتفتح العقل للجمال المطلق إلا بعد أن يكتوي بنار العلم والفن والحكمة. إذاً ففي كتابه «المأدبة» رأى أفلاطون أن هناك وظيفة للقلب تسمح بالانتقال من مفهوم الجمال الحسي إلى مفهوم الجمال الكامل للمثال المطلق.

فكان الحوار في هذه «المأدبة» يرفع من الحب الأرضي للحب السماوي. فلدى أفلاطون لا تتحقق السعادة إلا بإخضاع الشهوات الحسية لصوت العقل الذي يلزم الإنسان باتباع الخير واجتناب الشر، ويقوم الخير عنده على الخلاص من الشهوات وقمع اللذات بالتطهير والفضيلة حيث الفرار من عالم الحس إلى التأمل الفلسفي.

أما رأي أفلاطون في المرأة فلا فرق لديه بين الرجل والمرأة في جمهوريته، فهو يراها كالرجل والاختلاف في التكوين الجنسي فقط، ورغم اعترافه بأنها أقل قدرة من الرجل فإنه يقول بأنه لا يوجد عمل في الحياة تختلف في أدائه طبيعة الرجل عن طبيعة المرأة، وتصبح المرأة بنظره تملك كل قدرات الرجل، لكنها لا تملك القوة ذاتها، وعلى المرأة أن تنال نصيبها من التعليم والتدريب وتنشأ نشأة مماثلة لنشأة الرجل وأن تتدرب على فنون الحرب، لأنها ستمارس المهام ذاتها التي يمارسها الرجل، وعلى المرأة أن تتدرب على الشجاعة التي تحتاج إليها الدولة. أما بالنسبة للعلاقة الجنسية فيرى أفلاطون أن العلاقة الجنسية خاضعة للحاجة الجنسية العامة التي تنتج عن رغبة الطرفين، والدولة في جمهوريته تقوم بجمع الجيد بالجيد والمقبول بالمقبول والضعيف بالضعيف، وإن ارتكب الرجل الخيانة الزوجية ضد زوجته فإنه يرتكب خطأ ضد المجتمع بأكمله ويحاسبه المجتمع ويجرد من حقوقه.

وألغى أفلاطون جسد المرأة وجعله آلة تفريخ –أداة للإنجاب مما أدى إلى إلغاء دور الأسرة. ولم يلغ الجسد كرهاً بالمرأة، بل لعدم ثقته بالظواهر الحسية. والدولة هي التي تختار الذكر المميز للأنثى المميزة لتبني العلاقات الزوجية على أساس الطبقة العقلية والتكافؤ الشخصي لتصنيف وتنقية شعب الجمهورية لإبقاء الجيد ومعالجة السيئ.

فنستنتج مما سبق أن الحب الأفلاطوني حب علمي عقلي يقوم على التفكير الرصين، والعقل يسيطر فيه على إرادة المحب، حيث يرقى فيه العقل فوق العالم الحسي ويرتفع عن العالم الحسي إلى عالم الجمال وللحب الأفلاطوني موضوع نهائي وهو الله أو الجمال المطلق. والحب ليس غاية بذاته بل هو وسيلة للخلق والإبداع.

ماهية الحب العذري:

للحب عند العرب منازل ومراتب متعددة، أول مراتبه: الهوى، وهو الميل إلى المحبوب، ويليه: الشوق، وهو نزوع المحب إلى لقائه، ثم الحنين : وهو شوق ممزوج برقة، ويليه الحب، وهو أول الألفة، ثم الشغف، وهو التمني الدائم لرؤية المحبوب، ويليه الغرام، وهو التعلق بالمحبوب تعلقاً لا يستطيع المحب الخلاص منه، ثم العشق، وهو إفراط في الحب ويغلب أن يلتقي فيه المحب والمحبوب، ثم التتيم، وهو استعباد المحبوب للمحب، يقال تيمه حباً، ويليه الهيام، وهو شدة الحب حتى يكاد يسلب المحب عقله، ثم الجنون:، وهو استلاب الحب لعقل المحب.

وتتكرر مع مراتب الحب كلمات مثل: الولع، وهو شدة التعلق بالمحبوب، والشجن: وهو الهمّ والكرب، واللوعة: وهى الألم، وتباريح الحب، وهي شدائده، والجوى: وهو كتمانه والضيق به، والكمد: وهو الحزن الشديد، والوجد: وهو الصبابة وشدة الحب، والوله: وهو التحير من شدة الوجد، والكلف: وهو الاستغراق في الحب. بينما الحب العذري هو غاية بذاته، حب يتغنى بالعشق ويذوب به ويعيش من أجله، وموضوع الحب هو الحبيبة، ونرى المحب العذري نفسه ممزقة بين الانجذاب المادي للجسد الأنثوي والتعلق الروحي بالروح والعفة، خوفاً من السقوط في الإثم. انطلق هذا الحب من الغريزة ولكنه أفلت من تقلب الأهواء ولجأ للعفة، وعاش في ديمومة وفضل الحرمان على اللذة، لأنه كما يقول شكري فيصل استجابة طبيعية لأثر التعاليم الإسلامية في النفس العربية المسلمة، وهذا هو سبب تحوله من مادي حسي إلى روحي عفيف، ففي هذا الحب الجارف والقوي لا يلتقي الحبيبان بسبب العادات الاجتماعية والموروثة عند العرب التي تمنع الحبيب من الزواج بحبيبته، فيتسامى المحب ليصل إلى العفة والمثل العليا. والحب العذري: عاطفة مشبوبة يهيم فيها المحب بحبيبته، ويرجو الحظوة بوصالها ولكن تتضاءل لديه النظرة إلى المتع الحسية، إذ يطغى عليها حرص المحب على استدامة عاطفته في ذاتها، وعلى اعتزازه بها مع التضحية في سبيل الإبقاء عليها بما يستطيع بذله من جهد وآلام. إذاً فالحب العذري حب زاخر بالمشاعر القوية

مليء بالعاطفة المتقدة متقيد بالأخلاق كالعفة والوفاء والإخلاص. ويتجه فيه الشاعر العذري بالغزل العفيف حيث يضنيه الحرمان ويذيبه الشوق والعشق ولكنه يخاف على كرامة محبوبته وسمعتها، لذلك كان يخاف الله فيما يأتي وفيما يقول. وتجدر الإشارة إلى أن الحب العذري منسوب إلى بني عذرة وهم إحدى قبائل قضاعة التي كانت تنتشر شمال الحجاز وكان بنو عذرة، يسكنون وادي القرى الممتد بين تيماء وخيبر، ولقد نشأ الحب العذري بعد الإسلام واتضحت معالمه في عهد الأمويين، وهو حب شريف وعفيف يكابد فيه المحب الحرمان بسبب بعده عن المحبوبة بحكم العادات الاجتماعية الموروثة. ولكن للمرأة فيه حرمة مقدسة وقالت إحدى نساء هذه القبيلة «فينا التعفف والعفاف وهذا يورثنا رقة القلب والعشق يفني آجالنا».

ويقول قيس إلى ليلى:

الله يعلم أن النفس هالكة

باليأس منك ولكني أمنيها

فنظرة الحب العذري للمرأة على أنها الفردوس المنهوب أو المفقود وهي جوهر السكن النفسي والمرأة روح قبل أن تكون جسداً. ونرى لديهم توحيداً بين الذات المحبة والذات المحبوبة لدرجة الاتحاد والذوبان والانصهار، والعاشق مخلص لمن يحب وفي يحترم المرأة التي أحبها حاضرة أم غائبة. وهؤلاء العذريون لا يعتقدون أن الحب معصية ما دام فيه تعفف وصدق، لذلك يشهدون الله على حبهم ويعتقدون نفسهم ضحايا القدر. يقول جميل بثينة:

لقد لامني فيها أخ ذو قرابة

حبيب إليه في ملامته رشدي

فقلت له: فيها قضى الله ما ترى

علي وهل في ما قضى الله من رد

للحب عند العرب منازل ومراتب متعددة، أول مراتبه: الهوى، وهو الميل إلى المحبوب، ويليه: الشوق، وهو نزوع المحب إلى لقائه، ثم الحنين : وهو شوق ممزوج برقة، ويليه الحب، وهو أول الألفة، ثم الشغف، وهو التمني الدائم لرؤية المحبوب، ويليه الغرام، وهو التعلق بالمحبوب تعلقاً لا يستطيع المحب الخلاص منه، ثم العشق، وهو إفراط في الحب

فمن خصائص وسمات وجوهر وطبيعة هذا الحب:

– موضوع الحب هو الحبيبة والصدق في المحبة.

– الإفراد في المحبة، حيث يتعلق المحب العذري بمحبوبة واحدة فقط ويرى فيها الغاية القصوى للجمال والجلال الأنثوي.

– يعرف المحب العذري غالباً مقروناً بمحبوبة مثل (جميل بثينة) و(قيس ليلى).

– الحرارة الملتهبة، حيث يهزأ المحب من برودة العقل ويغمره غليان المشاعر. إنه حب يذهب بالعقل ولا يدع مجالاً لتفسيراته.

– العفة المحصلة: فهو حب لا يعرف للشهوة سبيلاً، فنرى العفة في سجاياهم والصدق في طباعهم ونلمس نفوسهم الأبية وأخلاقهم الشريفة.

– التذلل في الحب والمعاناة والألم والحزن والتشاؤم والبكاء من الحرمان، فهو حب تمنع فيه العادات الاجتماعية عند العرب من الزواج بالحبيبة. لذلك يقنعون باليأس والتضرع والنجوى، ومن طبيعة الحب العذري أيضاً أن القتيل يبكي قاتله ولا يحقد عليه، نستشهد على ذلك بقول جميل:

خليلي فيما عشتما، هل رأيتما

قتيلاً بكى من حب قاتله قبلي؟!

– المحب العذري يخلق لمحبوبته شمائل وقوة روحية تسيطر على هداه.

– الديمومة.

– الحب قضاء من الله لا مفر منه وهو سنة الحياة. يقول جميل بثينة:

فلا تكثروا لومي فما أنا بالذي

سننت الهوى في الناس أو ذقته وحدي

– صراع مع رغائب النفس والعفة وغلبة البيئة الدينية وغالباً ما يكون الخروج من هذا الصراع هو الجنون أو الموت. وكما أن الجهاد هو الصورة المشرفة في الإسلام والجهاد خير الدنيا وخير الآخرة. وبما أن الجهاد النفسي والديني ينبعان من المعاناة الشديدة واحتمال الأذى. كذلك المحب العذري لجأ للجهاد النفسي مكان الجهاد الديني فأصبح شهيد الحب. مثل جميل بثينة عندما عبر عن عواطفه القلقة والثائرة والمتلظية وعبر عن جهاد النفس بمداراة رغباته المكبوتة وعواطفه الملتهبة حيث قال:

يقولون: جاهد يا جميل بغزوة وأيُّ جهاد غيرهن أريد؟!

لكل حديث عندهن بشاشة

وكل قتيل بينهن شهيد

فهو حب حتى الموت، وإذا بدأ فلا نهاية له إلا بنهاية الحب، والموت يمثل لهم انعتاقاً من الألم والخلاص من هذا العذاب الشديد عذاب الحرمان.

يقول جميل بثينة:

يهواك ما عشت الفؤاد فإن أمت

يتبع صداي صداك بين الأقبر

– العالم الخارجي صورة لعالمهم الداخلي وانعكاس له.

– الطيف أو الخيال يساعد العذري على التماسك الداخلي لأن القهر لا يمكن أن يقهر الخيال.

والحب العذري يعكس التمزق بين المثال والحاجة أو بين رغبات المجتمع ورغبات الفرد وحاجاته، أي أن الحب العذري ناتج عن التصادم بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع في نفسية العذري.

فالحب العذري تجسيد للذات التي كبتت متطلباتها الغرائزية، مع أن النفس ذات طبيعة غرائزية تشكل ضغطاً من أجل إشباع حاجاتها.

وهذا الوجع الحسي نتيجة استجابة الفرد للنواهي الاجتماعية والدينية وموقفه من المحارم يثير في نفسه القلق والخوف من الإثم، فالطبيعة العذرية تكبت غرائزها الفطرية فتبدو لنا ملامح الانشطار الداخلي عند المحب العذري «كلما اصطدم طلب اللذة بمقتضيات الواقع».

كيف نشأ الحب العذري

عُرِفَ المجتمع الجاهلي بقبليته واعتماده على الصيد والخروج للصحراء وشرب الخمر ولعب الميسر حتى ساد الشعر اللاهي الذي كان يصور غير مبالٍ زيارة المحبوبة ليلاً والتصريح الشعري الفج لمفاتن الجسد، ومن رواد هذا الاتجاه:امرؤ القيس، وفي نفس الوقت (العصر الجاهلي) ظهرت طائفة من الشعراء سموا بالمتيمين، تتخذ من الغزل العفيف وجهة لها وأساس أشعارها حتى صار الحب العفيف مقصد كل قصائدهم. كاتجاه مضاد للاتجاه الحسي في الجاهلية. ونما هذا الاتجاه وازدهر في ظل العصر الأموي، وسمى آنذاك بالحب العذري.

هؤلاء المتيمون أول من وضع السمات الرئيسية لهذا الحب من حيث ارتباط اسم العاشق بصاحبته وفنائه في حبها وما يرتبط بهذا من هجر وفراق ولوعة وسقم بل حتى الموت ومن ثم نما هذا الحب وترسخت أشعاره الغزلية العفيفة في العصر الأموي علي يد العذريين.

والحب العذري سمي بهذا الاسم نسبة إلى قبيلة «عذرة» في إرجاء البادية، إذ ظهر في هذه القبيلة عشاق عُدوا النماذج الصحيحة لهذا الحب والمثل العليا له بكل سماته المميزة وطابعة الخاص. وبنو عذرة من قضاعة التي يصل نسبها إلى حِمير اليمنية أو معد العدنانية على اختلاف بين النسابين في ذلك. وكان بنو عذرة ينزلون في البادية العربية شمالي الحجاز (وادي القرى)، وهو واد طويل بين تيماء وخيبر، فيه قرى منثورة وفيه زروع ونخيل، وفيه يقول جميل:

ولقد أجرُّ الذيل في وادي القُرَى

نشوان بين مزارع ونخيلِ

وفي هذا الوادي الممرع الخصب كان بنو عذرة يتنقلون بخيامهم، وقد رزقهم الله من الثمرات ما جعل حياتهم رغدة هانئة بالقياس إلى قبائل الصحراء الذين كانوا يقاسون غير قليل من الشظف، حين تجدب مراعيهم، فتموت القطعان ويهلك الناس. فلم تكن حياة بني عذرة قاسية، ولا كان فيها هذا الجدب المهلك، إنما كان فيها خصب ونماء هيأ لشيء من الفراغ كما هيأ لشيء من الاستقرار وأن تجرى الحياة هادئة، فليس فيها منازعات القبائل على المراعى وما صحب هذه المنازعات من حروب دائرة لا تنقطع. وكان لذلك أثره فيما خلفت بنو عذرة من شعر، فإننا لا نجد عندها شعر الحماسة والفخر والزهو الذي كان منتشراً بين قبائل نجد، وإنما نجد عندها نمطا آخر من شعر غنائي قوامه التعبير عن آلام النفس إزاء الحب وكأنهم لما فرغوا لأنفسهم أو هيأت لهم حياتهم أن يفرغوا لأنفسهم، أخذوا يغنونها هذا الضرب من الشعر الوجداني.

وفي السنة السابعة للهجرة تم دخولهم في الإسلام، ووفد على رسول الله صلى الله عليه وسلم حمزة بن النعمان بن هوذة بصدقات قومه الذين اشتركوا في غزوة مؤتة، وكان أحد سادتهم (قطبة بن قتادة) على ميمنة الجيش في حرب القادسية، كما تولى أحد أبطالها (خالد بن عرفطة) الميسرة.

وكان للإسلام أثره في نمو هذا الهوى، بما فرض على الناس من أن يغضوا أبصارهم ولا يأتوا بفاحشة ولا ينتهكوا الحرمات، ولم يقف تأثير مثالية الإسلام عند بني عذرة، فقد أخذت هذه المثالية تطبع شعر البدو في نجد بطوابع واضحة من البراءة والطهارة والتسامي، فلم نعد نقرأ شعر الحب الإباحي الذي كان يردده امرؤ القيس وغيره من شعراء نجد في الجاهلية، إنما أخذنا نقرأ شعراً عفيفاً،

فيه نبل، وفيه هذا الحزن الذي يصدر عن نفس ملتاعة تخاف الله فيما تأتي من قول وفعل. وهيأت لهذا الحزن أيضاً بيئة الصحراء وما يخيم عليها من سكون وصمت في لياليها المقمرة الشاحبة، ولذلك لم يكن من الغريب أن تستهل القصيدة العربية حتى في الجاهلية بالبكاء على الأطلال والديار، فطبيعة البيئة الصحراوية تبعث على الشجا والحزن والألم.

–الصحراء والإسلام إذن هما اللذان أعدا لظهور هذا الغزل العفيف الحزين وما طوي فيه من حب نبيل شريف، وهو غزل يعبر عن أسمى العواطف التي يفيض بها القلب الإنساني، غزل نحس فيه لذع الحرمان وأن الرجل يتهيب الاقتراب من المرأة، فهي كائن ملائكي تحول قدسيته دون لمسه، وحتى هي إن وصلته لا يزال يشعر شعوراً عميقاً بالألم واليأس، بل قد يفضى به حبه إلى الجنون أو إلى الموت، وهو لا يأتي ذلك وحده، بل تأتيه المرأة أيضاً سعيدة قريرة العين.

وقد ساعدت رقة مشاعر شعرائها وقوة عاطفتهم على التصاق هذا اللون (الحب العذري) بهم، حتى ليصل العاشق في أحيان كثيرة منهم للموت، لدرجة أن قال رجل منهم: «لقد تركت بالحي ثلاثين شاباً قد خامرهم السل وما لهم داءٌ إلاّ الحب» وسئل آخر: ممن أنت؟ فقال: من قوم إذا أحبوا ماتوا، فقالت جارية سمعته: «عذري ورب الكعبة». حتى إن نساء القبيلة لا يخجلن منه ويصرحن به وكأنه عادة تورث أو تقليد يحاكى وذلك حين سئلت امرأة عذرية بها هوى يدنيها من الموت: ما بال العشق يقتلكم معاشر عذرة من بين أحياء العرب؟ قالت: فينا تعفف، والعفاف يورثنا رقة القلوب والعشق يفني آجالنا.

الحب العذري إذاً، حل وسط بين الحب والدين. وحررت العذرية الحب من إسار الغريزة، وحولته إلى نوع من الجمال والشفافية المطلقة. لذلك دعا بعض العارفين إلى فكرة جديدة، وهي أن العشق العذري وسيلة إلى العشق الإلهي، إذ يقول بعض الصوفيين: «كما أن النساء حبائل الشيطان فهن حبائل العرفان، إذ قد يتوصل العاشق من عشقه إلى معرفة مبدعه لأن المقدمات الصحيحة تنتج الأغراض الصحيحة ومن أمعن النظر في مخلوق زائل ترقى عنده معرفة الفاعل الدائم».

والحب العذري حب مهد الإسلام الحنيف السبيل له، وخلع عليه من قيمه السامية، ما جعله حباً يبعد العاشق عن الانحراف الجنسي، بل يجعله عفاً. وهذا النوع من الحب يأخذ بعداً قلما نجده في أي مجتمع آخر غير إسلامي.

فالعاطفة في الحب العذري تتحد في إطار واحد هو النأي عن الابتذال والابتعاد عما يخدش الحياء أو يدغدغ العواطف أو يثير الغرائز، بل يجعل عاطفته مشبوبة بعاطفة أخرى سامية هي عاطفة الإسلام، الذي يحدد للإنسان مسار خلق قويم ليلتزمه.

وما المحب العذري إلا صوفي خالص، صوفي في ظمئه الذي لا ينتهي إلى رؤية الحبيب ولقائه، وصوفي في تغنيه بعشقه الجامح الذي يملك كل قلبه وكل أهوائه وعواطفه ومشاعره، وصوفي تعييه الحيلة وتعوزه الوسيلة إلى لقاء المحبوب، وإنه ليسير في طريق لا نهاية لها ولا سبيل إلى الدنو من غايتها إلا بإسلام الروح، وصوفي في ارتفاعه عن كل صغائر الحياة، لعله يقترب من قدس الأقداس، وصوفي في ابتهاله وذله وضراعته، وما أشبه شعره بالتراتيل الدينية. لذلك كله لا نغلو إذا قلنا إن هذا الحب العذري هو الذي أتاح لنا هذه الثروة البديعة من الحب الصوفي السامي.

– على هذا قسم الصوفيون الحب إلى حب يملؤه حيّز بشري أو إنسي، وآخر يملؤه حيّز آخر هو الحيز القدسي، حب النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وآخر مطلق هو حب الخالق عز وعلا.

صورة المرأة العربية في الحب العذري

حتى صورة المرأة العربية الحبيبة أو المحبة مختلفة تمام الاختلاف عن صورة المرأة الأفلاطونية، فهي هنا يبدو عليها الحياء والوقار والخوف من الله ومن عقاب الآخرة، واحترام العادات والتقاليد العربية الأصيلة. وقد يعشق الرجل المرأة ولا ينالها فيتألم وينتظر أن يلقاها في جنة الخلد فيقول لحبيبته:

نعم المحبة يا سؤلي محبتكم

حب يجر إلى خير وإحسان

إلى نعيم وعيش لا زوال له

في جنة الخلد خلد ليس بالفاني

وقد وصل العذريون إلى مرتبة سامية في هذا الحب من عفة النفس وصدق الحديث. (هنا يجب إيضاح لفظ العفة في اللغة العربية والتي ليس لها مثيل في لغات العالم.فالعفافة: هي بقية اللبن في الشكوة (وعاء من الجلد)، وقد تطلق على ما يبقى في الضرع بعد الحلب.. وهي شيء قليل. ومن رضي بالقليل (هذا اللبن) فهو على خُلق ما.

وقد أجمع العرب على تسميته بالعفة، ومنها تولد معنى العفاف، وهو الرضا بما تيسر حفظاً للكرامة وصوناً للنفس، والعفيف من كان ذلك نعته، ومنه جاء الاسم «عفان» أبو عثمان الخليفة الراشد رضي الله عنه على وزن فعلان من عف، كعطشان من عطش).

يقول جميل بن معمر واصفاً روحه الهائمة في المحبوب بعزة نفس وعفة قلب ورفعة

كان للإسلام أثره في نمو هذا الهوى، بما فرض على الناس من أن يغضوا أبصارهم ولا يأتوا بفاحشة ولا ينتهكوا الحرمات، ولم يقف تأثير مثالية الإسلام عند بني عذرة، فقد أخذت هذه المثالية تطبع شعر البدو في نجد بطوابع واضحة من البراءة والطهارة والتسامي، فلم نعد نقرأ شعر الحب الإباحي الذي كان يردده امرؤ القيس وغيره من شعراء نجد في الجاهلية

روح وسمو ويفخر بهذا الموقف الروحي الذي يترفع عن دنايا الحياة ويسمو محلقاً عن الفواحش والخطايا:

لا والذي تسجد الجباه له

ما لي بما دون ثوبها خبر

ولا بفيها ولا هممت به

ما كان إلّا الحديث والنظر

ما إن دعاني الهوى لفاحشة

إلا نهاني الحياء والكرم

فلا إلى محرم مددت يدي

ولا مشت بي لزلة قدم

وهذا شيخ العشاق قيس بن الملوح يقول:

تتوق إليك النفس ثم أردها

حياء ومثلي بالحياء خليق

وشعر العذريين كلهم – من دون استثناء – وأخبارهم تضوع بهذا العطر النقي الصافي، عطر الطهر والعفة والفضيلة، يقول جميل:

وكان التفرق عند الصباح

على مثل رائحة العنبر

خليلان لم يقربا ريبة

ولم يستخفا إلى منكر

وإذا تفاقمت الخطوب في مواجهة الشاعر لوصال الحبيبة واحتشدت العثرات وصار الهوى جداراً حائلا بينه وبينها، يلوذ بصمته ويهفو بروحه إلى لقاء الحبيبة في الآخرة، حيث لا رقيب ولا موانع تقف في مواجهته. ويقول معبراً عن ذلك:

لئن منعوني في حياتي زيارة

أحامي بها نفسا تملكها الحبُ

فلن يمنعوني أن أجاور لحدها

يجمع جسمينا التجاور والتربُ

ويقول عبد الرحمن ابن أبي عمار الناسك – القس– صاحب سلامة:

أهابك أن أقول بذلتُ نفسي

ولو أني أطيع القلبَ قالا

حياءً منكِ حتى سُلَّ جسمي

وشَقَّ عليَّ كتماني وطالا

أما العباس بن الأحنف، صاحب فوز، فيقول:

أتأذنون لصب في زيارتكم

فعندكم شهواتُ السمع والبصرِ؟

لا يضمر السوءَ إن طال الجلوسُ به

عَفُّ الضمير ولكن فاسقُ النظر

وهذا هو الشاعر العذري المعاصر عبد الرحمن العشماوي في قصيدته «الرؤى الباسمات» يقول:

يموت الخؤون على حقده

ويرقى بعفته المسلمُ

وفي قصيدته «قراءة في وجه الصمت» يقول:

وهل يكون الحب ذا قيمة   إذا خلا من لذة الطهر؟!

هكذا ارتبط وجود الحب العذري بقصائد الشعراء ارتباطاً وثيقاً حتى لنرى أن الشعر العفيف هو لسان حال العاشق العذري، ومن هنا نشأ التوحد بين الشعر العفيف وبين الحب العذري حتى امتزجا معاً فصار القصد واحداً.

وأرقى أنواع الحب كافة هو الحب العذري الذي يناجي فيه الحبيب معشوقته مناجاة خالصة من شوائب عاطفة الجسد. حتى يكاد يرتفع بصاحبه لمرحلة التصوف المجرد من غاية الحس والمادة.

أما أقدم قصص الحب العذري فهي قصة «عروة وعفراء» حيث باعد عمه بينهما حتى تزوجت عفراء فظل يناجيها فأصابه السقم، ومات فبلغها النبأ، فظلت تندبه حتى ماتت بعده، ودفنت بجانبه حيث قيل بأن شجرتين غريبتين ظلتا تنموان بجانب قبرهما حتى التفت إحداهما على الأخرى تحقيقاً لأمنيتهما، ومن شعر عروة:

وإني لتعروني لذكراك هزة

لها بين جلدي والعظام دبيب

وقد ظلت الأجواء العذرية رداءً هاماً ترتديه قصائد شعراء ما بعد عذرة، فنرى مثلاً الأخطل الصغير (بشارة الخورى) والذي توج أميراً للشعر العربي بعد شوقي في ٤ يونيو ١٩٦١م، يقف من شعراء عذرة موقف المُبارك لهم، الوفي لحبهم، حاملاً الصبابة إلى القلوب العذرية عندما قال:

أنا وفد أبناء الصبابة ساجدٍ

من ترب عذرة في أذل مكانِ

فتصوغ في أذني (جميل) رنتي

وتطيب نفس (كُثير) ببياني

حتى إنه قد صاغ قصة حب عروة وعفراء في مطولة شعرية متسمة بتوهج الحب العذري لقلوب المحبين، وذلك عندما استهل مطولته قائلاً:

مهد الغرام ومسرح الغزلان

حيث الهوى ضرب من الإيمان

يتعانق الروحان فيه صبابة

ويعف أن يتعانق الجسدان

ويبقى قول الشاعر العذري المحب:

وما الحب في الإنسان إلاّ فضيلة

تلطف أخلاقًا له وتدمث

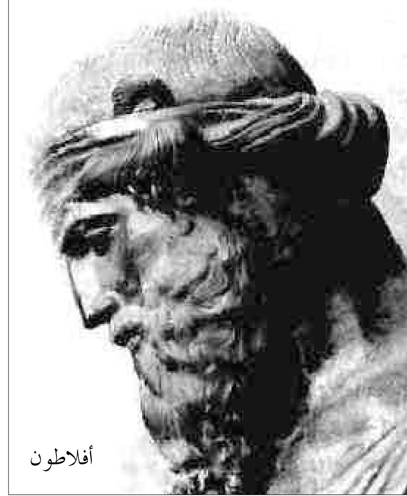
ذلك هو الحب العذري بطبيعته وخصائصه التي تختلف عن طبيعة الحب الأفلاطوني وهو يعد جلاء القلوب وصقل الأذهان ما لم يُفرط فإذا أفرط عاد سقماً قاتلاً ومرضاً منهكاً».

أما الحب الأفلاطوني المثالي فإنه لا يعترف بحق الجسد إنما يعترف بالروح فقط وهذا ليس حباً لأن الحب ظاهرة إنسانية متأصلة في النفس البشرية فإن أحب الإنسان روحياً فقط فلن يوصف بإنسان وإن أحب جسدياً فقط فلن يوصف أيضاً بإنسان لأن الإنسان جسد وروح فالحب الحقيقي هو أن نسمو بالحبين معاً «الروحي والجسدي».

إذاً ليست المثالية في التشبه بالملائكة، فللملائكة صفات وللبشر صفات والسمو الحقيقي هو أن نسمو بإنسانيتنا وبمحبتنا.

مفردات ذات علاقة وثيقة بالحب العذري لا توجد في أي لغة عالمية أخرى:

من المفردات التي يتقارب معناها ويتقاطع وتصبح من المفردات المترادفة أو المتقاربة


أفلاطون

في هذا الموضوع والقابلة للتأويل والانتقال من حال إلى حال مما يَشي بعبقرية اللغة العربية:

– الحب، العشق، الهوى، الغرام، الغزل، الوجد

– الحب: فالحبّ على ما ورد في لسان العرب للإمام العلاّمة ابن منظور (٦٣٠هـ – ٧١١ هـ) « نقيض البغض، والحب الوداد والمحبّة. والجذر (ح.ب) ينطوي على معني الإقامة. يقال حبَّ إذا وقف، وحبّ إذا تودّد»

– العشق: أما العشق فمن الجذر (ع ش ق) فهو « فرط الحبّ» والعشق لزوم الشيء لا يفارقه. ولذلك سمي الكلف عاشقاً للزومه هواه. سئل أبو العباس أحمد بن يحي: عن الحب والعشق أيهما أحمد؟ فقال: الحبّ، لأن العشق فيه إفراط. وسمي العاشق عاشقاً لأنه يذبل من شدّة الهوى كما تذبل العشقة إذا قطعت. والعشقةُ شجرة تخضر ثم تدق وتصفرّ.

– الهوى: الهوى العشق يكون في مداخل الخير والشرّ. قال اللغويون: الهوي محبّة الإنسان الشيء وغلبته على قلبه. قال الله عزّ وجلّ في كتابه (.. ونهى النفس عن الهوى) (النازعات: ٤٠)، (وما ينطق عن الهوي إن هو إلا وحي يوحى) (النجم: ٣)، لذلك فغالباً ما يأتي الهوى موصوفاً ويحدد الوصف له معناه.

– الغرام: الغرام هو الولوع، من الجذر (غ ر م)، غرم الرجل حمل ديناً. منه قوله عزّ وجل (.. والغارمين وفي سبيل الله) (التوبة: آية ٦٠) وقد أغرم بالشيء أولع به وهو الحبّ والعشق، مرتبط بالعذاب الدائم والشرّ اللازم. قال تعالي في كتابه (إن عذابها كان غراماً» (الفرقان: ٦٥)، تقول العرب: «إن فلاناً لمغرم بالنساء إذا كان مولعاً بهن»

– الغزل: الغزل جذر (غ ز ل) حديث الفتيان مع الفتيات، رجل غزِل متغزّل بالنساء. يقال: هو أغزل من امرئ القيس، وقال ابن سيدة: الغزل اللهو مع النساء فيه معني الضعف والفتور.

– الوجد: الوجد يقال للحب الشديد، وله صلة بمعنى الحزن، وصلة باليسار والسعة.

وعلى الإجمال ومما له علاقة مباشرة بموضوعنا: لو وضعنا «الحب» في وسط هذه المنظومة من المفردات، لرأينا أنه مرتبط بالإقامة والألفة. لذلك سمّى العلامة ابن حزم الأندلسي كتابه في الحب – والذي استهللنا موضوعنا هذا بذكره – «طوق الحمامة في الألفة والألاف» والهوى أدنى مرتبة من الحب، لأنه ينطوي علي معنى (سقط) ويكون في مداخل الخير والشرّ. أما العشق ففي مرتبة أعلى من الحب لأنه من فرط الحب وملازمته. وأما الوجد فتصعيد في الحب و مرتبة أعلى من العشق. والغزل يغلب عليه الحديث واللهو. وأن الغرام يحمل شيئاً من الغرم وفيه عذاب أو شرّ.

صورة الأب في الرواية النسوية الخليجية

الكُره الأُنثوي للأب نموذجاً

د. رسول محمد رسول

الكُره شعور لدى الإنسان، لذلك يُصنَّف على أنه هوى من الأهواء (Passions) التي تجتاح المرء في حالة معينة. والكُره (Hate) حالة طبيعية لدى كل البشر؛ فمثلما يحبون يكرهون أيضاً. وكُره الآخرين لدى المرأة بطبيعتها كأنثى إذ تتحكّم فيها جملة من العوامل النّفسية والأخلاقية والثقافية الموروثة، وهي العوامل ذاتها التي توجد لدى الرجل إذا ما كَره الآخرين، لكنها عند النساء مرهونة بعامل آخر هو العامل البيولوجي، فضلاً عن العامل الأُنثوي؛ فكراهية النّساء مطبوعة بطابع أنوثتهن من دون أن يعني ذلك وجود نبتة الكُره في الأنوثة كأصل، لأن الكُره رهن كل ما هو ثقافي، ذاك الذي تدخل في نسيجه عوامل عدّة كالتربية الأسرية والتعليم، والمستويين الاجتماعي والطبقي، والباعث الديني والعرقي والمناطقي، وجملة العوامل الفرعية الأخرى.

وكل ذلك يعني أن الكُره لدى المرأة يرتبط دائماً بالعوامل الذاتية والموضوعية سواء بسواء، مع التأكيد على أن لكُره الإناث طابعه الخاص الذي غالباً ما تنضّدهُ أنوثتهن، وقد يكون الكُره لديهنّ علّة مرضية ناتجة عن أزمة نفسية أو قد يكون عابراً ومرحلياً ناتجاً عن تجربة ذاتية معينة.

كما في الحياة اليومية العامّة، عمد الأدب المتخيّل إلى تمثيل الكُره كموضوعة في الكثير من الروايات، ومنها الروايات العربية، لكن كُره الأب أو الكراهية للأب (Hatred of the father)، بدت مداراً (Topic) لافتاً في عدد من الروايات الخليجية النّسوية التي تناولته في سياقات متغايرة من حيث برامجه السّردية، ومن حيث إضفائها للروح الأُنثوية، كون النّصوص مكتوبة أصلاً بأقلام أنثوية خليجية، وهي النّصوص التي اصطفينا منها ثلاثة، هي: رواية «سُعار»(١) للكاتبة الكويتية بثينة العيسى، ورواية «حفلة الموت»(٢) للكاتبة العُمانية فاطمة الشيدي، ورواية «زاوية حادّة»(٣) للكاتبة الإماراتية فاطمة سلطان المزروعي، وتشترك الروايات الثلاث في أن الشّخصيات النّسوية النافرة من الأب أو الكارهة له (Averse) هنّ إناث يعشن في إطار أسرة تتعرّض - من بين ما تتعرّض له - إلى شرخ معين، سببه الأب، فتنعكس آثاره في طبيعة العلاقة بين أفراد الأُسرة ومنهم الإناث فيها.

في الجزء الثاني من رواية «سُعار» للكاتبة الكويتية بثينة العيسى، والمعنون بـ «المتن»، تكشف السّاردة وبطلة الراوية «سعاد» عن تمثيلات Representations كُرهها لوالدها، ذلك الكُره الذي اتخذ شكل برنامج سردي رسمت ملامحه وإجراءاته مخيّلة الابنة على نحو دءوب.

وقبل أن ندخل في تفاصيل هذا البرنامج، نود التوضيح أن الأنثى - أية أنثى - وهي جنين في رحم أمها، تتسم بالسلبية طالما هي في مرحلة العيش على بركات ورحم والدتها من حيث الغذاء والهواء، ومن حيث الإطار اللّحمي الحامي لها من كل مكروه محتمل.

وما تجدر الإشارة إليه هنا، هو أن الأنثى، وحتى لو ولدت، ستبقى نزعتها السلبية متواصلة طالما كانت عاجزة عن توفير مستلزمات بقائها على قيد الحياة، لأنها في مسيس الحاجة دائماً لإشباع لذّاتها الجسمية والنفسية. ولطالما هي في نموّ نفسي وذاتي وبدني وجسمي وجسدي متواصل، فإن حاجتها إلى الراشدين من حولها، خصوصاً الوالدين، تبقى مستمرة بانتظار معركة الانفصال النسبي قبل الزواج، والانفصال شبه الكلي بعده؛ ففي حال الزواج ستشعر الأنثى أنها صارت بعهدة رجل مختلف عن والدها، رجل يُجزل عليها اللذات الجسمية والنفسية والذاتية بعد والديها. لكنها، وقبيل الزواج، ستحرص على أن تكون متشبّثة بالوالدَين للحاجات المذكورة، وعندما يتلكّأ أحدهما في تلبية حاجاتها أو تشعر أن الخطر سيهدّدها في هذا المجال الحاجاتي واللذّوي، ستنشأ مشكلات عدّة لديها لعل أحدها الكُره؛ كُره الأب أو كُره الأم.

إذا ما أردنا العودة إلى نظريات علم النفس،

تلك الخاصة بكراهية الأنثى للأب، فإن عالم النّفس النمساوي سيجموند فرويد يسعفنا ببعض التفسيرات؛ ذلك أن «الارتباط بالأم يمهّد السبيل للتعلّق بالأب، وتتجه الفتاة نحو الأب أقل مما ترتد عن الأم، وبأي طريقة! في الكراهية؛ في أعقاب جرح نرجسي، وبحركة كبت من الذكورة الأصلية، وفي هروبها تسقط بين ذراعي والدها مُبْعَدةً من العلاقة بالأم»(٤).

الأنثى بطبيعتها هي كائن مجروح الذات، وعندما تسعى للتشبُّث بالأب كأنموذج راشد إنما تريد لأم جراحها، وعندما يذكّرُها الأب بجراحها عبرَ سلوك أو موقف معين، تتصاعد لديها حدّة الكراهية له، وعندما يصبح «الأب» في مرمى كراهية الابنة، فإنها تسعى لاختراقه من خلال التلصّص على كينونته، خصوصاً إذا كان سبب الكراهية يمس والدتها - وهو كثير الحدوث في الأدب الروائي العربي والخليجي - التي ستلجأ إليها بعد انعدام ثقتها بوالدها. وهذا ما حدث مع «سعاد» بطلة رواية «سُعار» التي شاهدت من والدها إهماله لوالدتها عندما افترضت وجود موضوع ما يشغل بال الأب عن زوجته، لذلك قرّرت التلصّص على والدها لمعرفة سبب عزوفه عن أمها، فقرّرت الاختباء خلف الخزانة الفاصلة بين غرفتها ومجلس والدها الذي يستقبل فيه أصدقاءه في مساء كل يوم... ومن هناك بدأت رحلة المراقبة ترسّخ كراهية سعاد لوالدها عندما استمعت إليه، ذات مساء، خلسة وهو يكلّم امرأة أخرى كلاماً غرامياً: «عندما تبين لي لأول مرّة أنه يتحدّث مع امرأة»(ص ١٧٥).

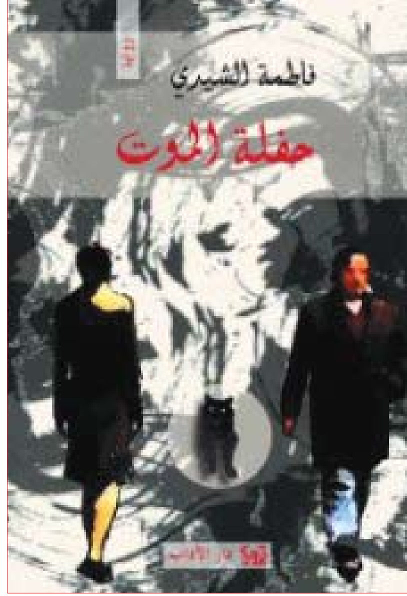
لقد بدأت عملية تلصّص سعاد على مجلس والدها كمجرّد فضول أنثوي لا غير، تقول سعاد: «بمجرّد أن أسمع قرع الجرس، كنتُ أسرع للاختباء، في البداية كان الأمر محض تحدٍّ؛ هل أستطيع أن أنسخ بسرعة السمع؟ بعدها تحوّل إلى رغبة شريرة لخلق فضائح، وفض أخبار، واكتشاف مناطق محرّمة، أردتُ معرفة كل شيء، وكان ما عرفته، ببساطة، أن أمي قديسة، وأن أبي لم يكن جديراً بالقداسة، ولا بالتقديس، كان يخونها!»(ص ١٧٤ - ١٧٥). وكانت سعاد تدوّن ما تسمعه من أحاديث في مجلس والدها الذكوري، ومن ثم تحولّت الكتابة إلى فعل أنثوي مزاحم تمليه ذات أنثوية للتوّ تريد المشاركة في صناعة مصائر ما يجري حولها ضمن إطار أسرتها. وصار الأمر فعلاً واقعاً بعد أن اكتشفت أمها أن زوجها العاشق على صلة بامرأة أخرى، وعندئذ طال سعاد العقاب من والدتها: «عندما عثرت أمي على تلك الأوراق، ضربتني بقسوة، وكانت تبكي، كانت تصفعني بيديها، وتقول بأنني أخدعها. في تلك الليلة، كان ثمّة صراخ يتعالى في غرفة نومها، بعد هذه الحادثة بشهر، كانت أمي قد ماتت؛ ماتت في أكتوبر ١٩٩٢ مع أذان الفجر»(ص ١٧٥).

لقد أدّى فعل الكتابة، عبر التلصّص، وتدوين علاقة الأب بحبيبته غير الأم، أدّى إلى موت الأم، أم سعاد، وذلك مآل أول. وأدّى أيضاً إلى تبلور موقف عند سعاد صوب الأب: «أبي لم يكن جديراً بالقداسة ولا بالتقديس، كان يخونها»(ص ١٧٥)، وتقصد والدتها، خصوصاً بعد ما لاحظت سعاد أن والدها «بدا غير مستغرب» (ص ١٧٦) من موت والدتها، وذلك مآل ثان.

أما المآل الثالث؛ فقد تزوّج الأب من حبيبته التي كان يكلّمها خلسة عن والدة سعاد. وصار المآل الرابع أن تعيش سعاد مع جدّتها فقط، بينما الأب ذهب ليعيش مع زوجته الجديدة فقط أيضاً، ومن حين لآخر كانت سعاد تلتقي به، ولكن على مضض، وكان ذلك المآل الخامس: «كان يسألني متحرّجاً عن دراستي، فأُريه دفتر العلامات، يضع يده فوق رأسي مباركاً ثم ينصرف؛ ينصرف وكأنه سيختنق، لم يكن يتحمّل عينيّ، ولا صوتي؛ كنتُ أشبهها، وكان يعرف أنه السبب»(ص ١٨١). لكنه دعاها، مرّة، إلى منزله فذهبت، وهناك رأت زوجة أبيها «تصنّمتُ في مكاني بصمت وأنا أبثُّ من عيني صنوف الازدراء، قالت عامدة: «أمي أحلى، مرتَك جيكرة». صفعني، وتظاهرت التافهة بالبكاء، ثم عاد بي إلى المنزل، ولم أره بعد ذلك حتى توفيت جدّتي»(ص ١٨٢)، وكان ذلك المآل السادس. وبموت الجدّة، يولد المآل السابع، وهو أن تعود سعاد للعيش مع والدها مجدّداً، وهناك تجترح العلاقة أفقاً قلقاً؛ تقول سعاد عن علاقتها بوالدها في تلك الأيام: «علاقتي به منذ وفاة أمي وجدّتي، لا تتجاوز نوبات العقاب أو الطريقة التي يمسح بها على رأسي عندما يعبر الحوش ويجدني هناك، كما يمسح على رأس نمر يمكن أن يلتهم صاحبه في أول مرّة، بيد خائفة، وكأنني أذكّره بذنبه القديم. إنّ علاقتي بأبي أبعد ما تكون عن أن تفترض عليّ هذه السّلطة لأنه منذ وفاتها وجدّتي لا يستطيع أن ينظر في عيني إلا ورآها، تلك القديسة فوق الغيم»(ص ٢٠٧).

في الحقيقة، وبحسب بنية السّرد السطحية في الرواية (Surface structure)، لا يوجد ما يكشف عن كراهية الأب لوالدة سعاد، لكن هذه البنية، تكشف أيضاً، وبحسب ملفوظات عدّة منها «كنتُ أشبهها، وكان يعرف أنه السبب»، و«لا يستطيع أن ينظر في عيني إلا ورآها، تلك القديسة فوق الغيم»، تكشف عن أن كراهية هذا الأب للنساء (Misogynist) ومنهنّ ابنته، إنما يعود إلى الشّبه الشّكلي بين سعاد ووالدتها، بمعنى أن علامات المشابهة الجسديّة هي الدوال (Signifiers) التي تنضوي تحتها مدلولات الكُره، وبحسب بنية السّرد السّطحية أيضاً، يعود كُره هذا الأب لابنته سعاد إلى ما فعلته هذه الابنة الشّقية بشأن افتضاح أمر علاقته الغرامية مع المرأة التي تزوّجها في ظل وجود والدة سعاد، أما كُرهه لهذه الزوجة/ الأم فهذا ما لم يكشف عنه السّرد حتى في بنيته العميقة.

في رواية «حفلة الموت»، للكاتبة والشاعرة العُمانية فاطمة الشيدي، سيتخذ الأب أيضاً صورة الكائن الأسري المكروه (Hateful) من جانب ابنته بطلة الرواية «أمل»، تلك الفتاة العُمانية التي جاءت إلى الحياة كـ «نبتة ملعونة»(ص ٨٣) نتيجة لاغتصاب شيخ القبيلة لوالدتها العبدة المنحدرة من «زنجبار»(ص ٢١) كحال العبيد والعبدات القادمات إلى مدن الخليج، تلك العبدة اليافعة عمراً التي «وهبت فرجها لسيّدها، وولدت بنتاً لقيطة»(ص ٨٣). العبدة التي «هي دونه عمراً، ونسباً، وشرفاً، ممّن تزوّج عبدته الحزينة الفاتنة لأنه سطا عليها في لحظة شبق ملعون لتلد له نبتة ملعونة تسمى أنا» كما تقول أمل (ص ٨٣)، التي تضيف: تلك الأم التي «اغتصب الأب منها شرفها، وأهداها اسمه زوجاً تعويضاً غير عادل فقط لينقذ اسمه يوم حملت بي!»(ص ٧٩).



لقد مرّ برنامج الاغتصاب (Ravishment program) سريعاً في الخط الحكائي للراوية، وجاءت عملية تسريده بعد وفاة والدة أمل التي تغنّت رثاءً بوالدتها الراحلة إثر عودتها من البحرين التي كانت تدرس فيها، لكن فعل الاغتصاب، ومن وجهة نظرنا، يمثل أساساً تكوينياً لمدار (Topic) كُره الأب في الرواية، بل ولكُره عالم الذكورة برمته في حياة أمل التي بدأت روايتها بعشق أستاذ جامعي هو «أحمد الريّان»، وهو العشق الذي وضع «ذات» أمل على محكِ مواجهة عالم الذكورة الذي تمقته بقسوة؛ تقول أمل مخاطبة أحمد: «أريد أن أبدأ معك صفحة من الفرح في هذه الحياة الميتة التي أحيا»(ص ٧٠).

ليس كون أمل لقيطة، وابنة عبدة موطوءة من جانب سيدها الخليجي، هو السبب الوحيد الذي جعلها تكنُّ الكُره لوالدها، إنما هناك سبب آخر؛ فالأب المذكور قاد ابنته إلى عالم السّحرة، وجعلها أنثى «مغيّبة»: «وعدتُ المغيّبة، كما صار اسمي فيما بعد على لسان كل سكّان القرية، وهي صفة العائدين من


فاطمة الشيدي

رحلة الموت أو حفلته الخرافية، ومن شباك السّحرة بعد رحلة في عوالمهم القذرة»(ص ٦٣). أما ما جرى لأمل في تلك الرحلة، فإن جنياً سكنها تسميه «القط» أو «عديّم» (ص ١٥٢) بدعوة من والدها أو بدعوة مَن «رجل من عالم الإنس» الذي كان يرافقها كالظل في اليقظة والمنام: «أنا عبد من عباد الله، وأنا وأنتِ متلازمان منذ قرّر رجل من الإنس أن أكون ظلك، ألا تذكرين؟ ولن أسمح لك بالزواج من كائن آخر، وحين تقرّرين ذلك فستكون نهايتك على يدي!» (ص ٧٣). أما القط فهو الذي تسمع أمل صوته «كان يرافقني من يوم غيابي المبجّل ورحلتي الخرافية، القط الأسود الذي يتبعني كظلي في كل مكان، والذي لا يراه أحدٌ سواي!»(ص ٧٢).

إنّ عبارة «رجل/ من الإنس» التي وردت في المقتبس قبل الأخير، هي مُشير دال (Indicateur) على والد أمل الذي قدّمها للسحرة كموضوع حالة، لذلك تصف أمل والدها بـ «الساحر»، إلى جانب أوصاف أخرى «الوالد/ الجبار/ الشيخ/ العاشق/ الساحر» (ص ٧٩). ليس هذا فحسب، بل تخاطبه قائلة:

«أيها السّافل، تهبني طعاماً لأصدقائك السّحرة، عليك اللعنة أيها الملعون وعليهم»(ص ٥٩).

إلى جانب ذلك، ثمّ سبب آخر كان حافزاً لكُره أمل والدها؛ سبب يكمن في التمييز العنصري الذي كانت تلاقيه أمل ووالدتها من أسرة أبيها ونسائه وأولاده غير العبيد؛ فلكون والدة أمل «عبدة» تنحدر من الجنس الأسود نوعاً ولوناً وأصلاً، ولكون أمل ابنة عبدة رغم أن والدها هو سيد أو شيخ أبيض في مجتمعه، فإن تلك الخاصّة ما كانت سوى موئل متاعب نفسية لأمل الابنة، وصداع عرقي راح يكبر في ذاتها وذات والدتها من ذي قبل؛ تقول أمل مخاطبة والدتها رثاءً بعد موتها: «زوجات أبي الملعونات مثله، واللواتي جعلنكِ دونهنّ قدراً، وملأن عمرك بالكيد والبغضاء والفتن»(ص ٨١). وكان هذا الشعور قد اتسع عندما كانت أمل على علاقة مع ابن عمها «خالد» التي كانت تأمل الزواج منه، لكنه تركها وتزوّج أنثى غيرها غير عبدة، فتبلور لديها موقف قائم على أُسس التمييز العنصري: «كنتُ أعرف جيداً أن ذلك الحب الهش أو الإعجاب الساذج لا بد أن يتلاشى يوماً؛ فلم يكن خالد رجل الحُلم فـي مخيلتي المتمرّدة؛ كنتُ أكره الأشباح التي تسكن رأسه، والطحالب التي تعشّش في مخيِّلته، كنتُ أكره ضَعفه، ونظرته العنصرية لي ولكِ»، هذا ما قالته أمل وهي تخاطب والدتها راثية موتها بلوعة أنثوية آسيه (ص ٨٩).

هذه الأسباب الثلاثة هي التي كانت وراء كراهية أمل لوالدها، وهي الكراهية التي امتدت لتشمل عالم الذكور برمته، ما يعني أن كراهية أمل لوالدها كانت نواة لكراهية الصنف الذكوري من البشر، ونلاحظ على فاطمة الشيدي، بوصفها الناصّة في الرواية، أنها لم تدخر الجهد في تسريد تلك الكراهية الشاملة من بداية الخط السّردي في الرواية (line story) حتى آخره، ولنقرأ هنا بعض النُّصوص التي تكشف عن كراهية هذه الأمل لتلك الذكورة:

١. «نحنُ نساء السواد المتدثرات في الجحيم بعباءات تنقله للأجساد لتكتمل حلقة الصهر لذلك الجسد الملعون؛ الأب، والأخ، والزوج، والجغرافيا كلها تحاصره بحرقة لتخفي لعنة مفاتنه، وعبثية خلقه»(ص ١) (٥).

٢. «حيوانات كأبي وعمومتي، وجميع أبناء البلدة»(ص ١٣).

٣. «كنتُ أشعر أن هذه الوجوه المتهيئة للمسرحة أمامي بضع كائنات لبعضها ملامح الغربان، وللأخرى ملامح الحرباء أو البومة»(ص ١٩).

٤. «الرجل الذي يسمى أبي؛ ذلك الذي قذف بي إلى هنا، لعنه الله. أيها السّافل، تهبني طعاماً لأصدقائك السحرة، عليك اللعنة أيها الملعون وعليهم»(ص ٥٩).

٥. «لستَ إنساناً أنتَ؛ أنتَ شيطان.. شيطان.. كنتُ ألعنه في داخلي هو وشريكه الذي يقدِّم نفسه وريثاً شرعياً للرب والدين وهو يعلِّم القرآن...»(ص ٥٩).

٦. «زوجات أبي الملعونات مثله...»(ص ٨١).

٧. «لن أتزوّج ممن هم كالبهائم أو أقل سبيلاً»(ص ٨٧).

٨. «لن أتزوّج أي حمار ورث النهيق كما ورث كل صفات الرجولة المزعومة»(ص ٩٠).

٩. «من يرغب في فتاة تتقن الصّمت والرّسم، وتخشى الكلام والرجال الكلاب» (ص ٩٢).

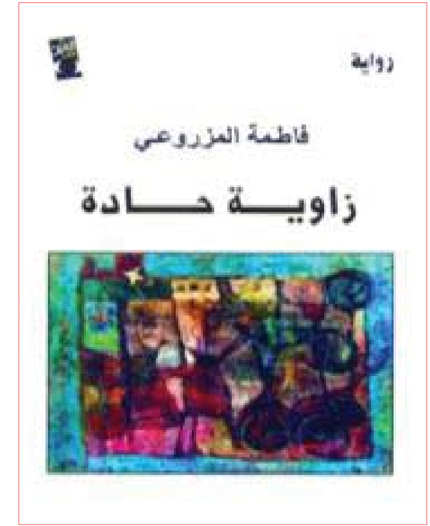
١٠. تقول مخاطبة حبيبها أحمد الريّان: «وربما أنتَ كجميع الذكور؛ ثيران لا يفهمون الحياة إلا من قرونهم.. أو من أعضائهم!»(ص ١٢٠).

١١. «قررتُ أن أتفل بوجه أبي، وفي وجه السّحرة، والشياطين، والجلاميد، والأحجار وأشباههم، وأنتصر لأمي»(ص ١٣٤).

في هذه النُّصوص/ المقاطع، يبدو واضحاً كيف تمادت أمل في تقريع عالم الذكورة عامة، وذكورة والدها على نحو خاص، حتى وصل الأمر لديها أن تبصق في وجه والدها، ناهيك عن وصفه بالحيوان، والملعون، والثور، وغير ذلك من الصفات غير الآدمية. وصفات من هذا النوع لم نجدها في رواية «سُعار» لبثينة العيسى، ولن نجدها أيضاً في رواية «زاوية حادّة» لفاطمة المزروعي رغم أن الروايات الثلاث تؤكِّد موقفاً نقدياً من ذكورة الأب، بل الذكورة بشكل عام!. لكن أمل «سيدة الحقيقة والأوهام»(ص ٥١)، وصاحبة «الذات المخضّبة بالموت»(ص ٤٥)، و«القروية الملعونة» (ص ٣٥)، والأنثى «المغيّبة»، ربما لها العذر في كل هذه الكراهية الراديكالية لكينونة الأب، ولذكورته الظالمة، خصوصاً وأن ما جرى عليها من حيف ذكوري أبوي كان مركّب الأثر في ذاتها منذ تكوينها الجنيني في رحم أمها كنطفة غير شرعية ناتجة عن فعل زنا، حتى تعرُّضها إلى اختراق كائنات تنتمي إلى عالم الجن.

لا يبدو برنامج كُره البطلة للأب في رواية فاطمة المزروعي «زاوية حادّة» طاحناً كما رأينا ذلك في رواية «حفلة الموت» لفاطمة

الشيدي، وإلى حدٍّ ما في رواية بثينة العيسى «سُعار»؛ فنموذج «الأب» الذي قدّمته فاطمة المزروعي، وعملت على تسريده في «زاوية حادّة» هو ذلك النموذج التقليدي الذي ينتمي إلى مجتمع البداوة الخليجي الذي يكنُّ الكُره القبلي للإناث مقابل المحبّة للذكور من أبناء الأُسرة الواحدة.



ولما كان نص «زاوية حادّة» لا يعدو أن يكون كتابةً سير ـ ذاتية (Autobiography) عملت البطلة من خلاله على سرد حياتها منذ الصِّغر حتى الكبر؛ فإنه من الطبيعي أن نلقى صور كُره البطلة لوالدها تتناسل تباعاً كلما جرفنا الخط السّردي في الرواية إلى أحداثها المتتالية صوب نهايتها.

كان التطلّع إلى عالم الذكور، عالم الأطفال الأغيار، يمرُّ عبر ثقب باب الكراج كما تقول البطلة/ الراوية: «من خلف ثقب الكراج، كنّا نرى أيضاً عالم الأطفال الذكور»(ص ١٠ ـ ١١)، وهو أمر طبيعي في عالم الأنوثة المبكِّرة. لكن عالم الذكورة هذا، آل، بعد سنوات، إلى اغتصاب البطلة عندما سال لعاب أحد الشُّبان لينقض على جسديّتها ليجعل دماءً ساخنة تخرُّ من بين فخذيها في أمسية كانت البطلة اليافعة ترافق أشقاءها الذي تمادوا في اللعب والسكر وانعدام توفير الأمان لأختهم الوحيدة في سهرتهم. (انظر ص ٤٥ وما بعدها).

كان ذلك الحادث قد حفر في ذات البطلة كُرهاً معمّقاً للذكور، وظلّ ينمو معها كما كان إهمال والدها لها ولشقيقاتها، مقارنة باهتمامه بأبنائه الذكور، ينمو في ذاتها ويكبر، ما عدا لحظة إشراق واحدة شعرت البطلة بها بأبوة هذا الأب القاسي عندما رفض تزويجها من ابن خالها (اُنظر ص ٥٦)؛ تقول البطلة فيها رؤية والدها لبناته: «أتذكّر أن والدي كان يكره البنات، ولم يتمن أن يصبح والداً لأربع بنات، ربما هذه الصدمة هي التي أثّرت فيه، ففضّل الابتعاد والهروب عن عالمنا!»(ص ٤٥).

لعلها سمة قديمة متوارثة عند الأب العربي أنه يكره أن تلد له زوجته إناثاً وليس ذكوراً، وهو ما تتسم به شخصية هذا الأب الذي يكره الإناث كجنس بشري Misogynist، وهو موضوع يرتبط بفهم الإنسان لجنسه المختلف؛ تقول البطلة: «كان هروب ابنته الكبيرة من المنزل صاعقة كبيرة أضافت إلى رصيده الكثير من الكراهية للنساء، وكانت هذه الكراهية قد اشتعلت ووصلت الذروة مما جعله يكره البنات، ويتمنّى الموت لو جاءته بنت»(ص ٨٨) (٦). إلا أن عبارة «فضّل الابتعاد والهروب عن عالمنا» لا تمثل فقط هروبه عن عالم بناته الأربع، إنما هروبه عن أسرته ليعيش حياته حراً مع مزاجه وأهوائه ورغباته وأعماله: «والدي لا وقت له، لأنه مشغول، وهو لا يأتي إلى المنزل إلا فترات قليلة»، ولم «نكن نرى والدي إلا مصادفة»(ص ٣٢). لذلك، كانت كل واحدة من بناته ـ ومن بينهنّ بطلة الرواية ـ تتمنى عليه أن يغمرها بحنان أبوّته يوماً: «أحياناً يأتي والدي إلى المنزل، يحضر منتصف الليل، يتسلّل على أطراف أصابعه، أرمقهُ من خلف نافذة غرفتنا المرتفعة، فأضطر إلى أن أحضر كرسياً خشبياً قديماً، أقف عليه بعناد طفولي، وانظر إلى والدي متمنية أن يأتي ليضمّني، ويأخذني بين أحضانه كما يفعل مع إخوتي الذكور..، لكنه يفتح الباب، ينظر إلى الأجساد النائمة على الأرض، ثم يذهب من دون قُبلة؛ كم تمنّيت لو أزاح اللحاف مرّة من على وجهي، وقبّلني»(ص ٥٢).

إنّ تمثيل كُره الأب ـ كما عملت فاطمة المزروعي على تسريده في روايتها هذه ـ لا يستند إلى موقف دراماتيكي تشترك البطلة مع والدها فيه، كما هو الحال مع تجربة الأب الكاره بقصدية عالية في تجربة «حفلة الموت» لفاطمة الشيدي، وفي تجربة «سُعار» لبثينة العيسى، لكنها تختلف عن هاتين التجربتين في أن تمثيلها للأب قدّم الأب بصورة ذلك الرجل البدوي الذي يحطّ من قيمة الإناث «البنات» لصالح إعلاء شأن الذكور «الأولاد» في أسرته الواحدة، وهذا ما لم نجده في «حفلة الموت»، ولا في «سُعار»، وتلك هي خاصية التنوُّع في تسريد مدارات الكراهية للأب في الرواية الخليجية.

الهوامش :

(١) بثينة العيسى: سُعار، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٥.

(٢) فاطمة الشيدي: حفلة الموت، رواية، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٩.

(٣) فاطمة المزروعي: زاوية حادّة، رواية، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠٠٩.

(٤) جاك أندرييه: النزوع الجنسي للأنثوي، ترجمة: اسكندر معصب، ص ٤٧ وما بعدها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٩.

(٥) هناك تخاطر ثيمي «موضوعاتي» بين دلالات هذا النّص ودلالات أخرى مماثلة في أحد نصوص رواية فاطمة المزروعي، لنقرأ: «كان من العيب التحدُّث في أمور كثيرة: الجنس، الحب، النظر إلى الرجل، ورفع صوت المرأة، وغيرها من الأمور التي تختفي تحت طيّات هذه الملابس السوداء التي توارثناها رغماً عنّا، وصارت لنا معنىً للأنوثة التي تختفي وراء زيّ أفسدَ، كما أفسد غيره، فطرتنا الأولى للحياة» (فاطمة المزروعي: زاوية حادّة، ص ١٠٩).

(٦) لا يوجد مزيد تسريد لمدار هروب الابنة الكبرى للأسرة في رواية فاطمة المزروعي «زاوية حادّة».

اللوعة في الأغاني الشعبية الإماراتية

صيرورة الصبر والانتظار

عبدالفتاح صبري

إن أغاني الشعوب هي تعبير عن ثقافتها وترجمة لإيقاع حياتها وحركتها اليومية، كما أنها صدى للعلائق الاقتصادية والاجتماعية القائمة. ومجتمع الإمارات ما قبل النفط كانت أركانه الاقتصادية تعتمد على الارتحال بشقيه؛ البدوي الذي تتميز طبيعة حياته بالحركة الدائمة الباحثة عن الماء والكلأ وأسباب الحياة، أو الارتحال في أعماق مياه الخليج بحثاً عن الصيد وخاصة في مغاصات اللؤلؤ البعيدة والتي كانت تستوجب سفر الرجال في كل دورة وغيابهم شهوراً طويلة.



في كل الحالات كان على النساء القيام بواجبهن الاجتماعي والاقتصادي تجاه استمرار حياة الأسرة حتى يعود عائلها الغائب، ولكن كان عليهن أيضاً معاناة لوعة الغياب وتصاويب الفراق وآلام الهجر القسري، وكانت تتفجر هذه اللوعة في أهازيج الاستقبال بشراً وفرحاً وعند المغادرة ترانيم حزن، ولكن ما بين الوداع والاستقبال كان الصبر والانتظار واجترار الذكريات والبحث في العودة وأسباب الغياب ومرارة الفراق، مما أوجب عليهن أن يعدن صياغة حياتهن وتلوينها بالأهازيج التي تبث المودة والحنين والانتظار والصبر.. هذه الظاهرة التي تنضت عنها قيم هذا المجتمع ومظاهر الفرح والحزن فيه، ويبرز بها إحدى سمات التباين بينها وبين مجتمع آخر ليس على شاكلته في الظروف الاقتصادية أو الاجتماعية. ومن هذه القيم التي يمكن استنباطها من تلك الأغاني الشعبية التي ساهمت في إبراز والحفاظ أيضاً على هذه القيم بل صارت مخزناً ومرجعاً عند البحث في ذات الموضوع، ما يلي من قيم الحزن واللوعة.

العاطفة تجاه الغائب

للغائب دائماً مكانة خاصة حتى يعود، فما بالنا إذا كان هذا الغائب هو الزوج عماد الأسرة وركنها الأساسي، وبالتالي تفيض المشاعر تجاهه في غربته وبعاده، ومحاولة التغني بهذا الرباط المقدس الذي يوثق بينهما أي الرجل والمرأة التي تحاول استحضاره وتتمنى أن تخفف عنه وعنها المعاناة وقسوة ظروف الطبيعة، ولا يمكنها أن تفعل شيئاً سوى الغناء لهذا المحبوب الغائب الباحث عن بعض دريهمات لإعاشة هذه الزوجة والأسرة، وهذا قدر الرجل في الابتعاد بحثاً عن خبز الحياة، وأيضاً قدر المرأة الصابرة على قسوة وشظف الحياة التي تفرض عليها ابتعاد الرجل وتحمل لوعة غيابه فجسدته الأغاني الشعبية القديمة لنساء كن ينتظرن مرارة وألماً.

(يا ليتني رمانة   **بثمر وبسوي خوص**

يظلل على الغالي   **لي في الغبيب يغوص**

ياليتني رمانة)

وفي هذه الأغنية نموذج لهذه العاطفة وذلك الحب الذي تبديه تجاه الغائب الذي يعاني حرارة الشمس والاكتواء بملح البحر، فتتمنى أن تكون شجرة رمان تظلل البحر، لتجدل من أغصانها ستراً تظلل به عليه وتنجيه من حرارة وقيظ الشمس، ولنرى الصورة الجمالية أيضاً في هذه الأهزوجة الشعبية، لم تتمنّ أن تكون شجرة نخيل وتجدل من خوصها غطاءً واقياً لحبيبها في مغاصة اللؤلؤ ولكنها تخيلتها شجرة رمان لظلها الوفير وأوراقها الكثيرة التي ستنسج منها جديلة على طريقة تتبع مع سعف النخيل الذي كان يصنع منه أواني ووسائد وفرش ذلك الوقت، وتبدو العاطفة في هذا الذي تتمناه تجاه الغائب وثانياً في نعتها صراحة بالغالي، ويظلل على الغالي، إحساساً منها بمعاناته في غربته وفي عمله الشاق هناك في المغاصات البعيدة.

هذا التشيؤ الذي تتمناه الأنثى لتخفف في خيالها عن هذا الغالي الغائب، ارتبط في الذهنية بأدوات البيئة ومعالمها، فعليها البحث في ذلك العالم لتنسج منه ما يحلو لها وجاءً وغطاءً وحبل امتداد تجاه نقطة بعيدة في أعماق المجهول يقبع فيها غائبها، يعاني مثلها، ولكنه يزيد عليها حرقة الشمس اللاهبة وشظف العذوبة العاتية.. فتفرش له مساحة من الودّ الظليل في شكل شجرة الرمان التي تتمنى أن تكونها لتورق من أخضرها مظلة تحميه.

تظهر المرأة مشاعرها تجاه زوجها الغائب الذي يبتعد عنها المسافات الطويلة بحثاً عن مصادر الرزق للأسرة.. والمرأة في مكمنها تنتظره ولكنها تعاني من مرارة الفراق فتغني وترصد لنا الأغاني القديمة من هذه المشاعر الجميلة والحنون تجاه حبيبها:

«هبيت بالغربي حبيبي
يندب سلام وبلغ هناك
هناك يلتقي حبيبي
وهناك بتجيل وثبات

في هذه الأغنية تحمل المرأة (النسمات الخفيفة التي تهب من الغرب والنسمات الغربية عادة ما تكون رقيقة عليلة) مشاعرها وتحياتها ومودتها وتتخيل أن النسمات متصلة، وتستريح عنده وكأنه واحة أمان، ليس لها فحسب، ولكن حتى للنسمات الجميلة، وهذه صورة صادقة عن المشاعر النبيلة التي تهفو إلى هذا الزوج الغائب.

الشكوى من الغياب

تأتي أغنية «يا بن علي» مثالاً لشكوى الزوجة من غياب الرجل أثناء موسم الغوص، وأن الصبر لم يعد كافياً في مواجهة تحدي الغياب الذي صار فوق الاحتمال، وهذه الشكوى أيضاً مبعثها اللوعة التي تدفعها للبوح بمكنونها تجاه الزوج الغائب، وأيضاً تدفعها للتغني بمناقبه وفضائله، وهذا ما يؤكد أن الإنسان يبحث عن غائبه وعن محامده حتى يعود وتطمئن به وتهدأ النفس الباحثة عن توأمها وخليلها الذي غاب بحثاً عن مصادر الرزق لهذه الزوجة والأسرة، ولكن الغياب يظل باعثاً على إثارة القلق واللوعة وحرقة الانتظار المحض مما يدفع أيضاً لترجمة تلك الأحاسيس وهذه المشاعر من خلال نوافذ فنية متاحة، وفي البوح تخلص من مظاهر القلق واللوعة وتسجيل لذاكرة معلقة بهذا الغائب لأن هذا الغياب يشكل ظاهرة تطال شريحة كبرى من المجتمع آنذاك لأن الاقتصاد كان معتمداً في جزء منه على البحر والغوص واصطياد اللؤلؤ الذي تندرج في مجاله مهن كثيرة سواء تلك المتعلقة بعملية الصيد أو بعملية الخدمات القائمة عليها.

يا بن علي يبناك (١) عانين
مزين (٢) هل الدنيا نصيناه (٣)
والصيف قرب والمياحين (٤)
لي له جري (٥) باجر (٦) بينصاه
نش الريّل (٧) مجفي المسيجين (٨)
ينفض حصيرة ومطوى ايداه (٩)
قالت لي هيديا (١٠) المليعين
ثم هات لنا من السوق مجظاه (١١)
هات قهوة وزيد فناجين
والهال والجرفة لا تنساه
ودي اضرب دوشك (١٢) زين
والموسدة (١٣) مايازت (١٤) ابلاه(١٥)
بعطي عن الحملة جنيين
والا عن الحملة أمراضاه

كما أنها فيها تصوير حركي لتهيئ الرجل لرحلته وأدواته التي تمكنه من مهنته ومن عمله، وفي هذا صورة حسية عن أهمية هذا العمل للرجل من ناحية، وعن اهتمام الذاكرة الشعبية بهذه الصورة التي كانت تتكرر في معظم المنازل والدور كبداية للاستعداد لطقوس الرحيل للرجال الذين يتأهبون لركوب السفن المنتظرة للرحلة الجماعية.

شي البريل مجفي المسيجيين
ينغص حصيرة ومطوي ايداه

ثم تأتي بعد هذه الصورة السخرية المبطنة من الصبر «قالت لي هيديا المليعين» وهي أصلاً فاقدة لهذا الصبر الذي يطول بها شهوراً محرومة من عائلها ورفيقها، ولكنها أيضاً تؤكد على محاسنه وكرمه، كما أنها تتغنى

باستعدادها لاستقباله وتهيئ المنزل كي يليق بحسن استقباله عند عودته، وهل هناك أغلى من القهوة والهال؟!

«هات قهوة وزيد فناجين
والهال والجرفه لا تنساه»

وهذه أيضاً إشارات إلى الكرم وحسن الاستقبال.. فالقهوة رمز الضيافة والكرم في البعد الاجتماعي الشعبي.

كما أن الأغنية تورد صورة أخرى لقلق الأنثى وانتظارها المفرط لغائبها الذي طال به أمد الماء وسافر مختفياً وراء أمواجه البعيدة.

ودي اضرب دوشك زين
والموسدة مايازت البلاء

انتظار الغائب

في قيمة الانتظار يبدو الضجر، ضجر النفس والذات عن تحمل مضرة المعاناة المصاحبة لغياب الرجل بعيداً عن أسرته وزوجته. وبالرغم من أن هذا الغياب مرتبط بتدبير مطالب الحياة والأسرة، ولتأمين إعاشتها لكن تظل النفس البشرية باحثة، بالإضافة أيضاً عن دواعي الأمن المعيشي وأسبابه إلى دواعي الطمأنينة النفسية، وإدامة الدفء الداخلي لهذه النفس التي تتلمسها في توأمها أو نصفها الآخر.. هذا الانتظار شكل قيمة معاناة عاشتها الأسرة الإماراتية قديماً واكتوت بها المرأة أثناء فترة غياب الزوج والعائل، حتى صارت ثيمة بعض الأغاني الشعبية القديمة تعبّر بها في صور فنية غنائية عن لوعة الانتظار وعن قيمته الموضوعية داخل أطر المنتظرين الذين طال بهم، حتى إنه شكل هاجساً يذكر بالأغاني ويجسد في صورة فنية جميلة.

الحنا طار غباره
والعين تبحلجت (١٦)
والسحة (١٧) في السحارة (١٨)
والعيش (١٩) في الصندوق
كل من غنى عن ياره
والحب والمحبوب

هذا التشيؤ الذي تتمناه الأنثى لتخفف في خيالها عن هذا الغالي الغائب، ارتبط في الذهنية بأدوات البيئة ومعالمها، فعليها البحث في ذلك العالم لتنسج منه ما يحلو لها وجاءً وغطاءً وحبل امتداد تجاه نقطة بعيدة في أعماق المجهول يقبع فيها غائبها

هذه الصورة الجميلة التي نوردها كناية عن طول الانتظار للمحبوب أو الزوج أو الغائب أو مغاصات الغوص، «الحنا طار غباره» أي أن الحنه التي تخضب الكفين وهي التي تتزين المرأة المنتظرة بها من أجل الغائب، وقد بهتت وضاعت معالمها، وهذا كناية عن طول الانتظار والوقت الطويل الذي ذهب ببريق هذا الخضاب.

والعين تبحجلت أي جحظت العين.. كناية عن إدامة النظر في الاتجاه المتوقع لوصول الحبيب وهذه أيضاً صورة جميلة سجلتها الأغنية الشعبية تعبر عن قيمة الانتظار ومعاناته التي يضفيها على المنتظر حتى يصل غائبه أو رفيقه، ثم تنتهي الأغنية بالأمل الجميل وهو العودة وتوفير الخير ليبدأ بعد العودة موسم الحب والمودة وكأنها مكافأة الانتظار، أو كأنها تصوير الحياة وتراتبيتها في ذلك المجتمع كحلقات تفضي إلى بعضها.. دائرة الغياب الذي سينتهي إلى دائرة العودة، وفي الغياب عذاب ولوعة وانتظار.. وفي العودة فرح وبهجة وحب ومودة وسرور.

كل من غنى عن ياره
والحب والمحبوب

بينما تبرز قيمة الانتظار والصبر أيضاً في أغنية «اتريبتك»
وفيها ترى قيمة التحمل أيضاً على هذا الانتظار الذي طال بها أنها فاقت في تحملها– أي المرأة– مظاهر الطبيعة الأخرى من حولها، فإنها تقارن نفسها بمفردات من البيئة المحيطة.

«اتريبتك إذا عسس الذيب وانطوى
وجفت الرعيات في كل بكور»

عاد الراعي وعاد الذئب وما زال الرجل المنتظر غائباً

وتحاول الصورة الغنائية أن تجد المعاذير لهذا الغائب وكأنها تتطابق مع المقولة أو الأمثولة الشعبية «الغائب حجته معاه» فهي تتخيل أن لديه ضيوفاً يحتفي بهم ويؤخرون عودته، وفي هذا إبراز أيضاً لقيمة الكرم وحب الضيف والاحتفاء به، وتكرر أنها ستصبر على غيابه وعلى أسباب غيابه.

«إن كانت ملهينك المواش بقولهم
أنا على قول المواش غيور»

بينما تتكرر نفس الصورة في أغاني أخرى «بسألج يا لكندورة»

بسألج يا الكندورة

بسألج(٢٠) يا الكندورة (٢١)

من خاط ومن درز(٢٢)

قالت حسين الصورة

لي في رايح برز

وبسألكم بالطريشة (٢٣)

شوفوا شو اللي حيرم

ثوبي اتكدر سواده

وحنايه بخسره

من العام انا مهجوره

ومحيره في المز (٢٤)

في قيمة الانتظار يبدو الضجر، ضجر النفس والذات عن تحمل مضرة المعاناة المصاحبة لغياب الرجل بعيداً عن أسرته وزوجته. وبالرغم من أن هذا الغياب مرتبط بتدبير مطالب الحياة والأسرة، ولتأمين إعاشتها ولكن تظل النفس البشرية باحثة، بالإضافة أيضاً عن دواعي الأمن المعيشي وأسبابه إلى دواعي الطمأنينة النفسية، وإدامة الدفء الداخلي لهذه النفس التي تتلمسها في توأمها أو نصفها الآخر

وهذه الأغنية تعبر عن لوعة الانتظار وعن طوله، حتى إن الثوب المعد لاستقبال الحبيب الغائب قد ذهب بهاؤه ورونقه من طول الانتظار وصار قديماً، وكذلك الحناء التي بهتت، نفس الصورة التي تكررت في أغنية «الحنا طار غباره» التي أوردناها سابقاً.

ثوبي اتكدر سواده

وحناية بخسره

وذلك كناية عن طول الغياب وبالتالي طول الانتظار.

هوامش

(١) يبناك: جئناك

(٢) مزين: آخر

(٣) نصيناه: قاصدين

(٤) المياحين: موسم الغوص

(٥) جري: البدوي

(٦) باجر: غداً

(٧) الريّل: الزوج

(٨) المسيجين: المسيكين

(٩) ايداه: من أدوات الغوص «الحبل»

(١٠) هيد: اصبر

(١١) مجظاه: مؤونة

(١٢) دوشك: مرتبة النوم

(١٣) الموسدة: المخدة

(١٤) مايزات: لم تصبر

(١٥) ابلاه: بدونه

(١٦) تبحلجت: جحظت

(١٧) السحة: التمرة

(١٨) السحارة: صندوق خشبي

(١٩) العيش: الأرز

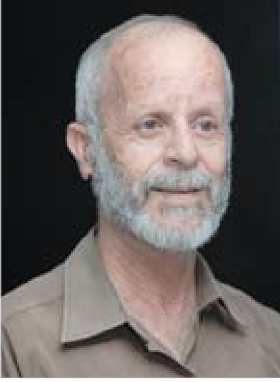
(٢٠) بسألج: أسألك

(٢١) الكندورة: الثوب

(٢٢) درز: طرز

(٢٣) الطريشة: المسافرين

(٢٤) المز: الدين أو السلف



الشــارقة
عـاصمـة المسـرح العـربـي

ضمن الرؤية المنهجية لصاحب السمو الشيخ د. سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، تحولت الإمارة عامة ومدينة الشارقة خاصة، إلى عاصمة المسرح العربي، وذلك نتيجة الجهد والعطاء المسرحي الذي أفرز عبر ثلاثة عقود ممثلين ومؤلفين مسرحيين، إضافة إلى توفير بنى مسرحية تحتضن على مدار العام أنشطة تتولى القيام بها إدارة المسرح بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، والهيئة العربية للمسرح التي تتخذ أمانتها العامة من الشارقة مقراً لها، وكذلك جمعية المسرحيين بالدولة، ومجموعة إدارة مسارح الشارقة. فمنذ أن انتهت الدورة الحادية والعشرون لأيام الشارقة المسرحية يوم ٢٠١١/٣/٢٧، والنشاط المسرحي متواصل بالشارقة؛ حيث تم خلال هذه الفترة تنظيم:

- الدورة التدريبية المسرحية الشاملة، التي تتواصل حتى ٢٣ يونيو ٢٠١١، بمدينة كلباء، وانضم إليها عشرات من شباب وشابات المنطقة الشرقية.
- ورشة تقنيات التأليف المسرحي التي أشرف عليها الأستاذ فرحان بلبل، على مدى عشرة أيام، وانتسب إليها ١٠ كتّاب وكاتبات للمسرح.
- مهرجان المسرح المدرسي الذي غطت فعالياته معظم مدن الإمارة.
- ملتقى الاستراتيجية العربية للتنمية المسرحية بندوته الأولى «واقع المسرح العربي
- مكامن الإخفاق ومواقع التعثر».
- ملتقى الشارقة الأول لكتّاب المسرح.
- مهرجان دبا الحصن المسرحي الذي شهد عرض مسرحية «الحجر الأسود»، إضافة إلى تكريم كوكبة من المسرحيين المحليين والعرب.
- إضافة إلى تواصل فعاليات منتدى الاثنين المسرحي، والاستعدادات الجارية لتنظيم الموسم المسرحي الصيفي، ومهرجان المسرح الجامعي.

إن ما تقدم هو تواصل لما تمت إقامته من أنشطة، اشتملت ملتقيات وورش عمل مسرحية، إضافة للعروض المتواصلة لفرقة مسرح الشارقة التابعة لإدارة المسرح بالدائرة، يتوازى ذلك مع عروض لمسرحية «الحجر الأسود» ستقدم في رومانيا وغيرها من الدول، إضافة لمشاركات فرق مسرحية بعروضها في مهرجانات عربية قادمة، مع تواصل النشر لإصدارات مسرحية (نصوص، دراسات) وفصلية «المسرح».

هذا النشاط قلما تشهده دول، فكيف بالمدن!.. من هنا تميزت الشارقة وأصبحت مركز استقطاب للنشاط المسرحي المحلي والعربي، وبذا تترجم المدينة مقولة صاحب السمو الشيخ د. سلطان بن محمد القاسمي: «سيبقى المسرح ما بقيت الحياة».
طوبى للشارقة تحولها لعاصمة المسرح العربي، وطوبى لنا بسلطان، الأب الروحي للمسرح.

أسامة طالب مرة

أنطولوجيا العمل الفني ودلالاته الهرمينوسية

تأملات في لوحات تشكيلية

د. عبد الله بريمي

في كل مرة نحاول فيها طرح سؤال ماهية الفن (ما هو الفن ؟) نُصادَف بمجموعة من المفارقات والمقاربات التي لا تنظر إلى هذا السؤال مباشرة وعلى نحوٍ المُعتاد، لأن الإجابة عنه لن تقودنا إلاّ لطرح كمّ أكبر من الأسئلة، وهي أسئلة لا يمكن فصلها عن مستويات الإدراك بمختلف صوره. بمعنى آخر إن كل واحد منّا يعرف أو يعتقد أنه يعرف هل هذا العمل أو ذاك يملك صلة بالفن أم لا صلة له به نهائياً. كما ينطوي تعبير الفن في استعمالاته على غموض مردّه إلى تاريخ اللفظ نفسه، فهناك من يتحدث عن فنون الحرب وهناك من يتحدث عن فنون الطبخ....



فما الذي يفسر هذه المفارقة؟ وهل يرجع الأمر إلى غرابة العمل الفني أم إلى محدودية وقصور فهمنا لطبيعة هذا العمل واختلاف تأويلاتنا لأنساقه الرمزية؟ وما الذي يميز العمل الفني عن غيره من إبداعات الإنسانية؟ وهل يصدر العمل الفني عن قواعد محددة؟ وما هو الشيء الذي يروقنا في العمل الفني ويثير انتباهنا فنعبر عنه بحكم جمالي يترجم إعجابنا؟ بل ما حقيقة هذا الحكم وما

مدى مصداقيته؟ وكيف يتم إنتاجه؟ ومن أين يكتسب العمل الفني دلالاته؟ هل يكتسبها من ذاته؟ أم يكتسبها من المتلقي؟ أم منهما معا؟ وفي الأخير: ما الفائدة من التربية الفنية داخل مجتمعاتنا؟ وبأي معنى يمكن لهذه التربية أن تساهم في إعداد المواطن/ الإنسان القادر على مواجهة تحديات العصر؟

لتسليط الضوء على هذه الأسئلة؛ نقترح محورين للنقاش: يتعلق الأول بالوضع الأنطولوجي للعمل الفني وتحديداً مع فيلسوف الهرمينوسيا هانز جورج ادامير. ويتناول الثاني مقاربة تأويلية لبعض اللوحات التشكيلية.

يقول كادامير: «إن العمل الفني يمكن تعريفه بدقة على أساس عدم كونه شيئاً قد تمّ إنتاجه ويمكن إعادة إنتاجه مراراً وتكراراً. بل إنه على العكس من ذلك، يكون شيئاً ما قد انبثق على نحو لا يقبل التكرار، وتجلى بأسلوب فريد. وبذلك يبدو لي أنه سيكون من الأدق أن نسميه إبداعا»(٢)؛ أي إن طبيعة الفن لا تتمثل في تحويل شيء كان قد تشكل من قبل، ولا تتمثل في نسْخ شيء كان موجودا من قبل. إنما الفن هو شروع من خلاله ينبثق ويظهر شيء ما بوصفه شيئا حقيقياً، والمقصود من ذلك أن المهمة الفريدة التي توكل إلى الفن في حياتنا المعاصرة، هي قدرته على تشخيص أسباب التوتر والغرابة بين الإنسان والعالم، والعمل على مساعدة الإنسانية على إعادة الحياة إلى تجربة الألفة إزاء العالم من خلال اللغة في مستوياتها المتعددة.

حينما يطرح كادامير السؤال عن العمل الفني، فإنه يطرحه معتمداً على الإجابات الخاصة



بالتصورات الجمالية التي كانت تدور حول عبقرية الفنان والإلهام والذوق والحكم...× «فالعمل الفني عند كانط مثلا والنزعة المثالية، يتحدد بوصفه العمل الناتج عن العبقرية». ويُعلّمنا كادامير ألاّ نفكر بهذه المصطلحات، وأن نفكر في الفن بدلاً من ذلك

بوصفه أصلاً يعلن ويحفظ الحقيقة الوجودية لحقبة تاريخية. لهذا السبب انتقد كادامير الفكرة المحورية التي قام عليها دعاة الوعي الجمالي في أفق امتلاكنا تصورا ما للمعرفة والحقيقة ينسجم مع المقاربة الكلية والشاملة للتجربة الهرمينوسية، حيث يقول: «أبتدئ

بانتقاد الوعي الجمالي، لكي أدافع عن تجربة الحقيقة التي ينقلها لنا العمل الفني ضدّاً على النظرية الجمالية التي ظلت حبيسة مفهوم الحقيقة كما هي في العلم. غير أننا لا نقتصر هنا على تبرير حقيقة الفن، على العكس، فإننا نحاول انطلاقا من ذلك أن نغني تصوراتنا لنشيّد تصورا ما للمعرفة وللحقيقة يتطابقان مع شمولية تجربتنا الهرمينوسية»(٣).

إن العمل الفني يخبر المرء بشيء ما، وهو يخالف بذلك الطريقة التي تقول فيها الوثيقة التاريخية شيئاً ما للمؤرخ. فالعمل الفني يقول شيئاً ما لكل فرد كأنه قد قيل من أجله خاصة، أي كشيء حديث ومعاصر. فالمهمة الفنية إذن تقدم نفسها بأنها فهم لمعنى ما يُقال، وجعل هذا المعنى مفهوماً للذات وللآخر. وطبقاً لما يقوله كادامير، لا يوجد تعارض مباشر بين الاتجاهين الجمالي والتاريخي، بل إن الاتجاه الجمالي هو لحظة الإدراك الهرمينوسي؛ أي إنه اللحظة التي تسمح لنا بأن نكون مأخوذين بالعمل الفني بوصفه فناً. وتكتمل هذه اللحظة الجمالية بالمهمة الهرمينوسية ـ التاريخية الرامية إلى تحقيق الفهم. والتأويل عند كادامير يجعل الفن يفوق كونه ظاهرة ذاتية. فهو يسمح بتوسط التراث التاريخي والموقف الثقافي واللغوي.

إن نظريات التأويل مدينة كادامير الذي يدافع عن وعي جمالي يستحضر وعيا هرمينوسيا دون أن يجعل من تحكّم التجربة الذاتية عنوانا أكبر لتأويل الأعمال الفنية. فهذا التحكم الذاتي يعزل التجربة الجمالية ويقطعها عن مجرى الزمن، ويضع جانبا كل ما يتعلّق بمحتوى العمل الفني، ويفصل الفن عن المعرفة، وبين الشكل والمضمون، مع العلم أن العمل الفني ليس هدفه المتعة


كادامير

الجمالية فحسب، بل ربطنا مباشرة مع العالم الذي يحيل إليه، وهو ما يجعل التفاعل بيننا وبينه أمرا ممكنا. فنحن حين نقع على عمل فني ما، فإننا نلج عالمه، لكننا نعود إلى أنفسنا، ويظهر وجودنا. أما الشكل فهو الوسيط الذي يعطي للعمل كل تحققاته. والتواصل الجمالي يقوم على المشاركة والتفاعل دون فصل بين الأداء الفني وأدواته ومواده الأولية، فهما يتفاعلان في إطار وحدة الحقيقة التي تجمع بين الفن والتاريخ واللغة، وعلى المؤول أن يستعيد الأفق الجامع بينهما.

وهذا التصور هو الذي سيحمل كادامير على الاعتقاد بأن العلاقة بين العمل الفني والمتلقي تنبثق من الطبيعة الإنسانية ذاتها، الأمر الذي يجعلها على العموم مسألة ذات جذور أنثروبولوجية. وقد ذهب إلى وصف هذه العلاقة بـ «اللعب»، الذي يشترط فيه أن يكون مفهوماً بعيداً عن سياق الهزل والتّسلية، بل أراد له أن يكون ضمن الإطار الفكري الجدّي الذي ينطوي على أنه اللعب المنظّم المبني على أسس رصينة، والذي يرفض أن يكون عفويا ولا وظيفة له.

إن الفن ـ في نظر كادامير ـ لعبٌ، لكنه لعب جادّ له ضوابطه الذاتية المستقلة عن اللاعبين، وله سيادة عليهم، وله قواعده الخاصة، وهدفه تمثيل الحقيقة وإيصالها إلى المتلقي. هذه الحقيقة تحوّلت بدورها إلى شكل ثابت هو اللعب نفسه. وتمثّل اللعب في شكل ثابت يجعل المشاركة فيه من قبل المتفرّج (متلقي اللعبة) ممكنة شريطة امتلاك هذا المتفرّج لوعي سابق محدّد لحدث اللعب ،«إن الذي يلعب يدرك بنفسه أن اللعب لا يمكنه أن يحقق كينونته الفعلية إلا بوجوده داخل عالم أهدافه محددة بصورة جدية. فاللاعب يدرك ذلك تماما، لكنه لا يريد التفكير في هذه العلاقة الجدية. لذلك فاللعب لا يكتمل ولا يحقق أهدافه إلاّ عندما يضيع فيه اللاعب»(٤).. فالعمل الفني يُدخل في سياقه الاهتمامات الخاصة للأفراد ليحتويها بحذافيرها، مثله مثل اللعب الذي يستغرق المهتمين به وينسج حولهم عالماً جديداً بمعزل عن انشغالاتهم اليومية في حياتهم الخاصة؛ بحيث يصبح اللعب أو التجربة الفنية بمثابة حُلم يجتثّ الأفراد من واقعهم وتجاربهم المعيشة. إلاّ أن استغراق هؤلاء الأفراد أمام العمل الفني ليس استغراقا سلبياً، فهم لا يقفون موقف المشاهد والمنفعل السلبي، لأن كينونتهم الحقيقية ووجودهم أمام الأعمال الفنية يكسب هذه الأخيرة بدورها حقيقةَ وجودها وسلطتها المعيارية. إن علاقتهم بالأعمال الفنية هي علاقة «المشاركة والحوار»، فالمأساة، كما قال كادامير: «لا توجد إلاّ عند عرضها، ولا وجود للموسيقى إلاّ عند عزفها، كما أنه لا وجود للنص إلاّ عند القراءة»(٥). وبعبارة أخرى إن معنى هذه الأعمال لا يمكن أن يكون إلاّ من طبيعة الملموس والمادي،

فالعمل الفني لا يمكن أن يُتناول معزولاً ولا يملك دلالة في ذاته؛ يقول كادامير: «إن العمل الفني في ذاته لا يمكن أن يكون سوى تجريد محض»(٦). «وما نسميه عملاً فنياً، ونجعل منه موضوع تجربة جمالية، هو الذي يستند على تحقيق وتجسيد ما هو مجرد»(٧). فالنص لا يملك أي حضور أو دلالة فعلية دون سيرورات توسطية تمنحه أبعاده التصويرية وكل تحققاته. وتعدّ عمليات التحقّق أو التجسيد هذه تأويلاً ما دام التأويل يعني، في أحد معانيه، إعادة الإنتاج، وهي إعادة تملك صلة وثيقة بالعمل المُعاد إنتاجه، العمل الذي يجب على المؤول أن يمثله أو يؤدّيه أو يقرأه بحسب المعنى الذي يوجد فيه، محافظا على وحدته وتماسكه(٨).

إن عملية الجدل في فهم العمل الفني تقوم على أساس من السؤال الذي يطرحه علينا العمل الفني نفسه، السؤال الذي كان سبَبَ وأصل وجوده. هذا السؤال يفتح عالم تجربتنا الوجودية لتلقي العمل الفني، وتندمج التجربتان في ناتج جديد هو المعرفة التي يثيرها فينا العمل الفني. إن هذه المعرفة ليست موجودة في العمل الفني وحده ولا في تجربتنا وحدها، ولكنها مركّب جديد ناتج عن التفاعل والاندماج بين أُفْقنا والحقيقة التي يعبّر عنها ويجسّدها العمل الفني. هذا يعني أن الظاهرة الهرمينوسية تحمل في ذاتها الحوار ذا البنية «سؤال/ جواب». فعندما يطرح النّص نفسه بوصفه موضوعاً للتأويل، فهو يطرح سؤالا على المؤول. وبهذا المعنى، فالتأويل يحتوي دائماً على إحالة مهمة للسؤال المطروح على أحدهم، وفهم النّص هو فهم هذا السؤال وهو ما ينتج الأفق التأويلي(٩). فبواسطة السؤال لا يمكن الحصول على إجابة فقط، وإنما على تأويلات متعددة ومتصارعة تقوم بإنتاج عالم النّص الخاص وتشكيل كينونته.



إن الإمساك بالعمل الفني لا يمكن أن يتم إلاّ عبر مستويات متعددة. فالذات المؤولة تخلق انطلاقا مما يوفره هذا العمل أنساقا لمعاني جديدة تتجاوز عبرها المعطى المباشر. وليس هناك من فعل تأويلي قادر على احتواء كل معطيات هذا العمل ضمن نظرة شاملة وكلية.

فإذا كان العمل الفني سيرورة دلالية توسطية ووسيطاً للتجربة الهرمينوسية، فإن هذه السيرورة تؤكد أن هناك معنى أولا، وهناك دلالات إضافية. فالمعنى الأول، هو الذي يشكل الأصل والمنطلق والعنصر الثابت، إنه البنية الأولية والبسيطة للدلالة، وانطلاقا من هذه البنية يمكن للمتلقي أن يولّد دلالات إضافية ذاتية؛ أي التسليم بإمكانية تحول المستوى الأول إلى مجرد عنصر داخل مستوى آخر وداخل سياق محدد. إن المؤول يمرّ من المرحلة الأصلية؛ حيث الدلالة تدرك في أبعادها الحية إلى مرحلة التجربة المفكّر فيها؛ حيث الدلالة لا يمكنها أن تكون إلاّ من طبيعة الثقافي.



من هنا كانت الرغبة والحاجة ملحّة لآلية قرائية تزيح حُجُب اللوحات التشكيلية لإضاءة مناطق الظل والعتمة فيها. يتعلّق الأمر بالهرمينوسيا، بوصفها نشاطاً معرفياً تكاملياً، لا يقتصر على ممارسة محدودة دون غيرها، بل إننا نُلفي داخلها نموذجا تأويلياً وتحليلياً تأوي إليه كل الوقائع الدالة التي تنتجها الممارسة الإنسانية في أبعادها الفردية والجماعية. هذه الممارسة تهدف إلى إنتاج المعنى الذي لا يستند إلى ما هو معطى وصريح في النص، بل هو الذي يستحضر ويستدعي كل المعارف القبلية التي لها القدرة على إدراج النص ضمن مسيرات ليست بادية من خلال التجلّي الخطي والمباشر للنص. وبعبارة أخرى: إن هذه المقاربة تسعى إلى كشف الممكنات الدلالية والقيم والمعاني الإضافية المتجددة والمنقولة إلى حيّز وزمن مُغايرين لما كانت عليه في الأصل، وذلك بدخول هذه الممكنات الدلالية في علاقة حوارية مع المتلقين الجُدد، وهذا يجعلنا نؤكد أن عملية القراءة هذه لا يمكن النظر إليها إلا باعتبارها بناء.

إن هذه المقاربة التي نودّ القيام بها لا تشكل إحاطة كلية بالوقائع الموجودة في اللوحة ، كما أنها لا تدعي إعطاء تأويل كلي ونهائي لها، إنها مقاربة جزئية تحددها وتؤطرها أحكام مسبقة، أو انتقاءات سياقية. فليس هناك تأويل مطلق، بل إن الأمر يتعلق بمسيرات تأويلية منطلقها الإدراك وتنتهي عند الفعل. فعناصر اللوحة لا يمكن أن تُؤَوَّل معزولة، لأن كل تأويل هو استحضار لسياق ما، وكل سياق هو ذاكرة خاصة للأشكال والألوان. فنحن نقارب اللوحة دائما انطلاقا من تصور مسبق أو رؤية مسبقة أو امتلاك مسبق، ثم نعود لنعيد النظر في هذه العناصر الثلاثة، لنرجع مرة أخرى إلى اللوحة ونستمر في تحرّكنا الدوري، في هذه الدائرة الهرمينوسية، حتى نصل إلى فهم مقبول اللوحة. ويشكل هذا الطابع الاستباقي جزءاً من طريقة كينونة اللوحة، أية كينونة تفهم على نحو تاريخي، والذي على أساسه أوجه نفسي نحو استعمال جديد للأشياء .كما أن التملّي والتأمل بالمعنى الغاداميري لهذه اللوحات سينصب فقط على الكيفية التي نقبض بها على مفهوم الزمن. ولذلك وضعت لهذه التأملات عنوانا هو:

صرخة في زمن الانكسار

كان بول ريكور قد ركز في أحد تصوراته عن الزمن والسرد على أن الإدراك الفعلي للزمن لا يمكن أن يكون إلا عبر الحكي، ولا وجود للزمن خارج التجربة الإنسانية؛ حيث يقول: «إن الطابع المشترك للتجربة الإنسانية المميز والمتمفصل والموضح من لدن فعل الحكي في جميع أشكاله، إنما هو الطابع الزمني. فكل ما نحكيه يحدث في الزمن، ويستغرق زمنا ويجري زمنيا. وما يحدث في الزمن يمكن أن يحكى. ويمكن لأيّ سيرورة زمنية ألاّ يُعترف لها بهذه الصفة إلاّ بقدر ما هي قابلة للحكي



بطريقة أو بأخرى».

أعود وأقول، إن الزمن بلغة أخرى لا يمكن أن يكون إلا مرسوما داخل لوحة فنية تشكيلية لأن التجربة الإنسانية كلية، وتحتاج لكي تكشف عن نفسها إلى مواد تعبيرية بالغة والغنى التنوع؛ والفن هو أحد هذه الأوجه الكشفية، فماذا كنا سنعرف عن الحب والكراهية والخير والانكسار والقلق والانتظار... لولا تجسيد هذه القيم في تعابير فنية مرسومة؟! فالزمن مبني على شكل صورة مرسومة وهي في الأصل حكاية، والذات لا تدرك نفسها إلا عبر رمز وحكاية؛ أي على نحو غير مباشر، عبر علامات هي رموز ونصوص، أي عبر وسيط؛ وهنا ـ بالمناسبة ـ

وسيط بصري. لهذا يمكن القول إن إعادة تصوير أو تشكيل الكينونة التي تقوم بها الصورة التشكيلية تؤكد هذا الجانب من المعرفة الذاتية؛ ونقصد بذلك أن الذات لا تدرك ولا تعي ذاتها انطلاقا مما توفره الواقعة في أبعادها التعيينية والأولى، بل بطريقة تستطيع معها الذات التخلص من المطلق والعام للتوغل في الخاص والثقافي. أي من خلال انزياح العلامات الثقافية بجميع أنواعها، التي يتم إنتاجها استناداً إلى سيرورات رمزية توسطية تنتج دائما وأساسا الفعل، ومن ضمنها الفن التشكيلي. فهناك ارتباط دالّ بين الوظيفة الفنية التي تمثلها الصورة التشكيلية، والتجربة الإنسانية. إن التشكيل من هذا المنظور يمنح الأشياء أبعادا تزيحها عن دوائر النفعية والمباشرية إلى ما يشكّل عمقا دلاليا وأداة حاسمة في تنظيم التجربة الإنسانية.

وتعدّ اللوحة التشكيلية طريقة في إعطاء الذات الإنسانية المفككة باستمرار شكلا محققا وصورة ملائمة لكافة تجاربها. إنها بمعنى آخر ، تشكيل وصياغة لتجربتنا في هذه الحياة، «وهذا يتضمّن بالضرورة إعادة تشكيل لتجربتنا الزمنية».

فإذا كانت التجربة المعيشة متضاربة في أساسها، فإن الفن عامة يجلب لها التوافق ويمنحها صيغا وأشكالاً تعبيرية تنظمها في قوالب وتعطيها انسجاما حقيقيا. فالفن التشكيلي ليس فقط صيغة تصويرية وتمثيلية للحياة يعمل على إعادة إنتاجها، بل هو إنتاج وابتكار وتوليد دلالي. إنه يستعير من الحياة، ولكنه يحوّلها، ويسعى كذلك إلى التأليف بين عناصر متنافرة في حالاتها وأهدافها وآفاقها غير المتوقعة. ووفق هذه الأطروحة، فإن الزمن يصير إنسانيا فقط في الحدود التي يتمفصل فيها بطريقة فنية، حيث يمثل الفن التشكيلي منزلة أنطولوجية، ويتحول إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات وبالعالم. إنه فعلا وسيلة استكشاف أنطولوجية لعلاقتنا بالموجودات وبالوجود.

هذا التصور لمفهوم الزمن والفن يضعني أمام التساؤل الآتي:

إلى أي حدّ يمكننا أن نمعن في الافتراض أن الزمن لا يصير إنسانيا إلاّ عندما يكون مرسوما داخل لوحات تشكيلية؟ وكيف ندرك أن المرور بالشيء المرسوم هو ارتقاء بزمن الكون إلى زمن الإنسان؟

إن الزمن في اللوحات تحققه أشياء كثيرة من بينها :

العنكبوت

الانتظار

الغروب

تمزق الثياب

العجلة أو الطوق

الساعة

اللعب في الفراغ

السراب

لحظة السقوط

لحظة الانكسار

الفزاعة ولغة الجفاف

«الفزاعة» شكل بشري مشوّه، أو هيكل أو تمثال مشوّه. وفكرتها قائمة على أنّ كلّ تشوّه يمكن أن يصبح مصدراً للخوف أو للسخرية... فهو قابل للمعنيين معاً أو لأحدهما (على ما يرى بيرغسون)... فالفزّاعة كخيال الصحراء، تبعث الخوف في النفوس، وفي اصطلاح المعاجم يطلق عليها كذلك المجذار (لتجذره في الأرض). لقد تعودنا على رؤية الفزاعة في الحقول الخضراء كحارس وهمي يشتغل على الإيهام بدرجة أساس؛ لمنع العصافير من أكل الحبوب والثمار الزراعية، وهذه الصورة المنتزعة من الواقع محملة بشحنات أنثربولوجية ممتدة في الذاكرة ومرتبطة بمشاهد الطبيعة الخصبة والحقول منها بشكل خاص، والفنان حينما يتناص معها لا يستدعيها إلى لوحته بمحمولاتها القارة فيها، وإنما يعمد إلى قلب صورتها النمطية، فيضعها في الصحراء؛ حيث المساحة مترامية الأطراف، تحت وطأة الجفاف وانكسارات الأرض وتناسل الشقوق المنتشرة، فلا تكاد تقوى على تجاوز شق أو انكسار ، حتى يليه آخر يسرق ويسلب منك القدرة على الخطو إلى الأمام اجتمعت الشقوق فنسجت بيتا كبيت العنكبوت تلعب الشقوق لعبة الاستنقاع في المكان فتحولت إلى متاهة يُبحث فيها عن الحياة لكن هذه الحياة، لن تكون ممكنة إلا في بقايا إنسان تآكلت ثيابه وتقادمت بفعل زمن الانتظار والحلم بغد أفضل . هذا الإنسان لن يكون أي شيء آخر سوى فزاعة هذه الأخيرة، من طول انتظارها تحولت من شبح وهمي في الأصل إلى شبح حقيقي مخيف وأجوف. حيث غياب الوجه الحقيقي وتعويضه بخيوط العنكبوت. لكن السؤال الإشكالي الكبير هو: ماذا يخيف هذا الشبح؟ هل يخيف السراب؟ أم يخيف التشققات المماثلة لبيت العنكبوت؟.....

إن اللوحة تريد أن تقول لنا إن الإنسان في زمن الانكسار أصبح أجوف وفارغاً ومنهزماً، وقد تجذر كل ذلك في أرض لم يعد فيها معنى للحياة؛ إنها أرض الخراب. وما زاد هذه اللوحة عمقا دلاليا ورمزيا هو وجود لوحة أخرى بداخلها، وكأننا بهذا نتحدث عن حكاية داخل حكاية، فإذا كانت اللوحة الأولى ترسم صورة قاتمة عن زمن الانكسار وزمن الخوف والانتظار، فإن اللوحة التي بداخلها تحكي



عن زمن اللعب وزمن الطفولة، لكن السؤال المثير هو: ما قيمة اللعب في ومن الانكسار؟ هل هو عودة إلى الخلاص الطفولي؟ هل هو هروب إلى الماضي؟

إن اللعب في زمن الانكسار زمن الضياع لم تعد له قيمة؛ فالطفل ببراءته يلعب وسط الأشباح داخل فراغ مصلوب في زمن يحتضر. فاللعب لم يكن نهارا بل هو الآخر في الغروب.

إنه يلعب في زمن الفراغ، ويحاول الهروب منه عبر زمن آخر، زمن العجلة أو الطوق يحاول التخلص من زمن الخوف والأشباح فيطارده ويلاحقه ولو بالصعود إليه.

إن اللوحات تريد أن تقول لنا إننا نحن في زمن، يأكل فيه الجفاف زماننا، يطوقه، يبعث العطش في أرجائه، فلا درب إلى الماء، إلى الحياة، إلا بالقبض على تغيير هذا الزمن والصعود إليه. في إطار هذا التقابل بين زمن السقوط والصعود إلى تغييره إذن، وما يكثفه من رمزيات التقاطع والالتقاء بين عالمين يفترض أنهما متناقضان، يمكن فهم رحلة «الفنان» كرغبة مكبوتة في امتلاك منافذ للصعود، والبحث عن عتبات ومدارج للعروج إلى عالم الفوق، عالم الزمن الحقيقي.

هذا الزمن الذي غابت ملامح وجهه الحقيقية وحل محلها زمن المتاهة، وزمن العنكبوت، هذا الزمن ينبغي تغييره وتهشيمه لأنه زمن واهن، وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت، ينبغي تغييره باليد وذلك أضعف الإيمان...

ما في كل مرة تسلم الجرة / أو الانكسار المضاعف

كيف لا تنكسر الجرة، وقد سرى اليبس والقحولة في عروقها، بعدما تبخر الماء؟!

إن الانكسار هنا أصبح معادلة صعبة؛ فهو انكسار قبل السقوط أو انكسار قبل الانكسار أو موت قبل الموت، إنه بلغة أخرى الانكسار المضاعف انكسار الجرة وانكسار الأرض. إن السقوط نزول عنيف من الأعلى إلى الأسفل، وهو حركة فيزيائية معروفة؛ وبمعنى آخر، تشتمل لفظة السقوط - على الأقل - على معنيين: أحدهما يحمل طابعا عنيفا، يذكر بالتدهور والانحطاط، وثانيهما يرتبط بحركة فيزيائية طبيعية، تستند إلى قانون الجاذبية. فالإيحاء بالسقوط يلاحق الإيحاء بالتدمير، وهو ما يجعل اللوحة التشكيلية غارقة في نبرة حزينة مُطبقة، إننا نتحدث بلغة أخرى عن تدمير الذات المدمرة أصلاً.

إن اللوحة تحمل دلالة الانكسار النفسي والإخفاق في تحقيق ما يصبو إليه الفنان، إنه حالم كبير، وحلمه هو أن يدرك الحقيقة ويستجلي خفايا المجهول. ولذلك نراه يلقي باللوم - ولو بصورة رمزية - على هذا الزمن، وكأنه بهذا يلعن زمن الرداءة.

وتتواشج دلالات انكسار الجرة مع انكسارات وتصدعات الأرض الجافة، مما يعمق دلالات التعب وانقطاع التواصل مع كل أشكال الحياة (الجرة التي تشتمل على الماء أو الكنز أو العسل ....)، وكل ذلك ينضفر، ويندغم مع دلالات السقوط، بكل إيحاءاتها الدالة على الانهزام، والضعف، وانعدام القدرة. ولأن المدلول يتجاوز حدود فرادة الدال، فقد يُذهب إلى أبعد من تلكم الدلالات المتجاورة؛ فالانكسار والسقوط يوحيان بعدم القدرة على التغيير، وينتجان دلالة بقاء الأحوال على ما هي عليه، واستواء الزمنين: السابق واللاحق لها (زمن الانكسار ما قبل السقوط وزمن الانكسار ما بعد السقوط)، ما يؤدي إلى سوداويّة الواقع، وثبات المأســاة.

أحزان وإصرار/ أو العودة إلى ما قبل الولادة الأصل في الماء أنه رمز للخير والخصب والنماء والتطهير، خاصة عندما يكون صافياً رقراقا زلالا، لكن الظاهر في اللوحة فقدانه لتلك الدلالات، فهو رامز إلى الطوفان والفيضان، إنه الموت والفناء.

لقد رفض الفنان في السابق كل التصدعات والتشققات كمعادل موضوعي لزمن الانكسار، لكنه في هذه اللوحة يصنع لنفسه شقوقا أخرى داخل ما يشبه الجسد بحثا عن الخلاص، نجاة أو هروبا. إن هذه الصورة - وهي ترسم ضيق الأفق وظلمته - ترسم أيضاً فكرة الموت التي تتجلى في عدة صور كرستها بعض الثقافات مثل الرغبة في العودة إلى الرحم. إن الرغبة في العودة إلى الرحم قد تمثل كذلك حالة هروب تفرضها قسوة الواقع الخارجي بكل قيمه الدالة على الانكسار وطول الانتظار.

وبالمقابل، يمكن لمشاعر الإحساس بالضياع والسقوط والانكسار أن تدفعنا للعودة إلى الرحم لأنه يهبنا دفء الأمان والطمأنينة، بمعنى آخر، رغبة العودة إلى ما قبل الولادة، قبل الوجود. ولم يكن الجسد (جسد المرأة) سوى مرادف للمكان الأول في ذاكرة الفنان، إنه تعبير عن الحنين إلى ذلك المكان ورغبة خفية في العودة إلى عالم الرحم بمستوييه الجغرافي والنفسي؛ وهي في الصل عودة رمزية. ولعل هذا ما يؤكده ميرسيا إلياد من خلال النص التالي: (إن الأساطير والطقوس الاستسرارية التي تتعلق بالانكفاء إلى الرحم تبرز الحقيقة التالية: (العودة إلى الأصل) تهيئ للولادة الجديدة، لكن هذه الولادة لا تستنسخ الولادة الأولى، أي الولادة الفيزيائية. هناك بالتخصيص ولادة فنية جديدة، وبعبارة أخرى، الوصول إلى نمط جديد من الوجود .

وهذه الصرخة المدوية في الأرض هي التتويج الفعلي لذلك المخاض– كولادة وخروج إلى النور– والصرخة الأولى للمولود دليل صحته، ولا يمكن الحديث عن هذه الولادة إلا كانبثاق وخروج من عالم الانتظار/ السقوط، ولا يقتصر الأمر على الخروج فقط بل الإصرار على الرفض بكل ملامح الأصالة لزمن الانكسار وزمن الانتظار لأنهما يجلبان العار والاحتضار....

إن هذا التأمل لهذه اللوحة أو تلك، ما كان ليكون ممكنا لولا تجسُّد تجربة المبدِع في وسيط ثابت هو العمل الفني أو الشكل، الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة بينه وبين المتلقي «إن اندماج الحقيقة أو الوجود الكامن في العمل الفني يكون اندماجا كاملا لدرجة أن الناتج يكون شيئاً جديداً. وهذا الاستقلال الواضح للعمل الفني ليس استقلالا معزولا دون هدف، سوى المتعة الجمالية، ولكنه وسيط للمعرفة بالمعنى العميق. وتجربة المتلقي للعمل الفني تجعل هذه المعرفة ممكنة ويمكن المشاركة فيها».

إن المضامين التي ينقلها العمل الفني للمتلقي، لا تملك دلالة في ذاتها، فهذه المضامين لا تُدرك إلاّ من خلال شكل يجسدها، ويعطيها كافة أبعادها الدلالية المحققة من خلال تمفصلات ممكنة، كما يعمل على تحيينها ضمن آفاق تأويلية مختلفة. فما ندركه عن دلالة هذا العمل، هو شكل وليس مادة، «وهكذا، فإن إدراك أيّ مضمون يقتضي تحويله إلى شكل، وهذا التحول يمرّ عبر الكشف عن الوحدات الدلالية التي تخبر عن المادة المضمونية، وهي المسؤولة أيضاً عن إسقاط السياقات المحتملة». فلا وجود للعمل الفني في ذاته، بل إن إمكانية التدليل داخله لا تتم إلاّ من خلال منحه شكلا يعطيه كافة تحققاته.

وعلى الرغم من تركيز كادامير على حقيقة ومضمون العمل الفني، إلا أنه التفت إلى أهمية الشكل؛ فالشكل عنده هو الوسيط الذي يحول الفنان من خلاله تجربته الوجودية إلى معطى ثابت، مما يجعلها تجربة مفتوحة على الأجيال القادمة. وبذلك أعطى كادامير لثبات الشكل الفني قوة ودينامية. فالشكل لا يثير المتعة الجمالية فحسب، بل هو وسيط للمعرفة بالمعنى العميق، وهي معرفة لم تكن ممكنة لولا تجسيد تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل أو العمل الفني نفسه الذي يجعل عملية المشاركة ممكنة، ويؤهل التجربة للتحول والتغيير. ذلك أن إمكانية التدليل وإنتاج معنى ما داخل العمل الفني أو أيّ واقعة ما، لا يمكن أن يتمّ إلاّ من خلال هذه الشكلنة ذاتها أو التحول إلى شكل، وهو أمر يخص جميع مكونات الحياة نفسها، «فكل نشاط لا يدرك ولا يتحدد إلاّ من خلال مثوله عبر شكل ما داخل الزمان وداخل الفضاء، فالحياة ذاتها لا تتحدد إلاّ باعتبارها خالقة للأشكال. لأنها شكل والشكل هو نمط الحياة».



يقول كادامير: «أسمى التحول إلى شكل أو(عمل) ذلك التحول الذي يعطي للعب الإنساني كينونته الفعلية وصورته التامة ليصير فنا. وبفضل هذا التحول يستطيع اللعب الإجابة عن فكرته بصورة تمكننا من إدراكه وفهمه في فرديته المحددة».

إن لِعبارة «التحول إلى شكل» دلالة جوهرية، فمن بين معانيها حسب كادامير؛ أن ما وُجد من قبل لم يعد له أثر حاليا، بل أيضا لا وجود حتى لما هو ماثل أمامنا الآن. فما يتم عرضه أو تشخيصه في العمل الفني هو الحقيقة الدائمة التي يعبّر عنها هذا العمل.

وإن الحقيقة التي يضمرها العمل الفني، ليست ثابتة، بل هي حقيقة متغيرة من جيل لآخر ومن سياق تاريخي إلى سياق تاريخي مغاير طبقا لتغير آفاق المتلقين وتجاربهم. ولكن الوسيط أو الشكل الفني الثابت هو الذي يجعل عمليتي الفهم والتأويل ممكنتين. وعلى هذا الأساس، فإن المعنى ليس محايثا للعمل الفني، بل هو حصيلة لما يضيفه المؤول أو متلقي هذا العمل إلى الوجود المادي الذي يميز هذا العمل. فالعلاقة بين المؤول والعمل الفني ليست علاقة فورية تدرك في أبعادها المباشرة، بل هي علاقة محكومة بكمّ هائل من أشكال التوسّط (لغة وفن وتاريخ...). وتأويل العمل الفني استنادا إلى ذلك كلّه هو حصيلة العلاقات الممكنة وأشكال الحوار والتفاعل القائم بين النص والمتلقي. وما يبرر كل الإحالات الممكنة الرابطة بين العناصر المكونة للنشاط الهرمينوسي هو هذه العلاقات بالذات. لذا لا يمكن الحديث عن نشاط هرمينوسي إلاّ من خلال المشاركة والحوار القائم بين المؤول والنص. هذه المشاركة هي تداخل نسيج افتراضات النص وافتراضات المؤول. ينجم عن هذا التداخل استخلاص دلالات إضافية من طبيعة إيحائية وهي دلالات حاملة لقيم مغايرة لما هو معطى بشكل صريح داخل العمل أو الواقعة. هذه الدلالات يُسلّم ببعضها ويطرح بعضها الآخر جانبا، مما يضعنا أمام انتقاءات تأويلية من طبيعة سياقية. وتحيل هذه المشاركة الموجودة بين افتراضات العمل وافتراضات المؤول الخاصة إلى علاقة «الانتماء» التي تربط المؤول بالتراث.

إن هذه المشاركة التي تتطور بفعل جدل السؤال والجواب، هي ذاتها بؤرة لسيرورة تأويلية، وليست معطى مكتفياً بذاته. ولا يمكن للتأويل أن يتوقف عند حدود التعيين المباشر للأشياء. فالتوسط حالة ضرورية مسلّم بها ولا يمكن للإنسان أن يدرك ذاته والعالم في الآن معا بعيدا عن أشكال التوسّط الإلزامي السالفة.

هذا التصور لدور الوسيط، سيحيلنا على تحديد آخر لمفهوم العمل الفني. فإذا كان العمل الفني عنصرا توسطيا، فإن التوسط معناه إلغاء لمباشرية العلاقة بين الإنسان ومحيطه الخارجي. فأي تأويل (وأي سلوك) إنما يتم استنادا إلى معرفة أو أحكام وافتراضات مسبقة تحدد للشيء - مادة التأويل - موقعه داخل سنن معين .

بناء على ذلك، فإن الوسيلة الوحيدة للإمساك بالعالم والذات ستتمثل في هذا الوسيط الثقافي والدلالي. وما دامت عمليات الإدراك لا تتم بطريقة مباشرة، وإنما بأشكال تأويلية، فإن العمل الفني سوف يستند إلى سنن ثقافية مشتركة يتم إنتاجها انطلاقا من أشكال ثقافية وتاريخية تختزنها الذاكرة الجماعية (سلطة التراث والتقاليد كما سنرى)، بوصفها تسنينا، وتكثيفا لمجموعة من الممارسات الإنسانية الدالّة.

إن التشكيل يؤسس الفن إذن، وهذا الأخير يؤسس التاريخ، ولن يكون للبشر تاريخ إلا بالقدر الذي تنكشف فيه الحقيقة أمامهم، باستقرارها داخل الأعمال الفنية. ومن هنا تبرز ضرورة الفن، كضرورة أنطولوجية وتاريخية. وبمعنى آخر وحسب كادامير فإن:

* الفن هو جمال وحقيقة في الوقت نفسه، وغير ذلك يلقي بنا في دائرة الاغتراب عنه.
× للفن صلة وثيقة بالوجود وبالناس، وتلقّينا له على أساس وعينا الجمالي، ينمّي شعورنا بالاغتراب عنه.

إن الأطروحة المراد إظهارها من قبل كادامير تتمثل في أن كينونة الفن لا يمكن أن تتحدد أو تختزل في موضوع جمالي صرف. فالفن يعبر عن الجمال وينتج الحقيقة في الآن نفسه ويظهر ذلك في الطاقة الهائلة التي تزخر بها الآثار الفنية المتبدية في قدرتها على إنتاج المعنى وكشف الحجب وإضاءة المناطق المعتمة.

في الختام لا يسعني أن أقول إلاّ ما قاله بول ريكور: إن الكتابة تسجيل لقصدية القول. هل سجلت هذه المداخلة نيةً ما أرادت أن تقوله كتابةً؟ إن شيئا هاما يحدث حينما تحل الكتابة محل الكلام، إنها تستدعي قارئا، ليصير المعنى الذي تحمله من إنتاج الكاتب والقارئ معا. إن الكتابة تقبل الانفصال عن قصد مؤلفها، فأن نقرأ معناه أن نسير في الاتجاه الفكري الذي تفتحه الكتابة أمامنا. فالكتابة انفتاح، إنها تفتح المجال أمام ذات القارئ لتفعل فعلها، فعل تملّك المكتوب. إن القراءة هي ذلك الفعل الملموس الذي تكتمل فيه وجهة النص.

الهوامش:

١ – هانز حورج غادامير: تجلي الجميل، ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ١٩٩٧، ص: ٢٥٨.

* للمزيد، ينظر: مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٠٨ أبريل ٢٠٠٠ «العبقرية، تاريخ الفكرة»، تحرير: بنيلوبي مري، ترجمة: محمد عبد الواحد محمد، مراجعة: د. عبد الغفار مكاوي.

٢ ـ Hans – George Gadamer: Vérité Et Méthode les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, Edition intégrale Revue Et Complétée Par Pierre Fruchon; Gean Grondin et Gilbert Merlio; Edit, Seuil, Paris, 1996; Page:111

٣ ـ Ibid; Page:13.

٤ ـ Hans – George Gadamer: Vérité Et Méthode ; op.cit; Page: 120.

٥ ـ Ibid; Page:134..

٦ ـ Ibid; Page:175.

٧ ـ Hans – George Gadamer:Vérité Et Méthode ; op.cit; Page:102.

٨ ـ Ibid; Page:137.

٩ ـ Ibid; Page: 393.

١٠ ـ Paul Ricoeur: Du Texte à L'action; Du Texte à L›action; Essais d'herméneutique ; II. Collection Esprit Seuil ; 1986. Page :12.

١١ـ Paul Ricoeur : Temps et Récit I; L'intrigue et le récit historique ; Coll L'ordre Philosophique Seuil; Paris1983.; Page :7.

* اللوحات التشكيلية للفنان المغربي محمد الزياني وهو من مواليد مدينة تنغير سنة ١٩٦٥ اكتسب الفن منذ نعومته وبتشجيع من مرافقيه ومحيطه، بدأ بعرض لوحاته سنة ١٩٨٧، لم يقتصر العرض على المغرب وحده بل كان في فرنسا وإسبانيا

١٢ـ ميرسيا إلياد: (مظاهر الأسطورة) ـ ترجمة نهاد خياطة . دار كنعان للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، دمشق ١٩٩١، ص: ٧٩.

١٣ ـ Richard E. Palmer : Hermeneutics, Northwestern University Press Evanston , 1969 , Page: 170/171.

١٤ ـ سعيد بن راد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ٢٠٠٣. ص: ٢٣.

١٥ ـ Henri Focillon: Vie des formes ;PUF ; 3 édition 1983 ;P:2.
ذكره سعيد بن راد: السميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع مذكور، ص: ١٤٨.

١٦ ـ Hans – George Gadamer : Vérité Et Méthode; op.cit; Page:128.

١٧ ـ Ibid; Page:129

١٨ ـ Paul (Ricoeur) : Du Texte à L'action; opcit , Page :159.

أغاني البحر وتراث السفن للغملاسي

دائماً ما كانت الثقافة مرتبطة بالبيئة المحيطة بالإنسان، وهي تشكل بهذا المعنى مرجعية أساسية، يأخذ منها الإنسان الكثير، أكثر مما يعطيها، وتكون البيئة مسؤولة بذلك عن بلورة جانب كبير من فلسفة حياته وأسلوبها.

كلما تذكرنا الأغاني، تذكرنا الناس والعمل، وكلما تذكرنا الإيقاعات والألحان تذكرنا الفلاحين والصيادين والرعاة في الصحراء والحدائين من مستخدمي الأبل. وكلما تذكرنا أغاني البحر تذكرنا العمل على ظهر السفينة بتقسيماته المعروفة التي وصلت إلينا، والتي تدلك ع لى الكيفية التي يدار بها العمل على هذا السطح الخشبي المتماوج على الماء.

لا أحد يستطيع أن يثبت أن هنالك أغنية أو لحنا ليس له علاقة بالبيئة، كالزراعة والرعي وركوب البحر، أو بسلوكيات معينة كالفرح والحزن والحب والهجر والزواج، أو بأحداث كالحروب والقتال والفروسية والصيد، أو بعادات وتقاليد ترسخت في المجتمع، أو بالفصول كالربيع والخريف والشتاء والصيف. في نهاية المطاف، لا أغنية من دون «طقس» معين. والطقس هنا يقصد به «الحالة»، غياب الحالة أيا كانت طبيعتها هو في الحقيقة غياب المحفز أو الدافع. حياة الإنسان هي مجموعة حالات تستدعي أشكالاً تعبيرية متعددة ومختلفة؛ فالحزن من تعبيراته الألم والبكاء، والفرح من تعبيراته السرور والابتسام، إلى آخر ما هنالك من تعبيرات دالة على حالات. والحالة بصرف النظر عن طبيعتها لا يمكن أن تغيب عن الإنسان؛ إذ حتى وهو يغط في نومه، يكون في الحقيقة في حالة معينة، قد تكون حالة حلمية أو رؤيوية أو حالة بين منزلتين.

وأغاني العمل اعتُبرت أغانيَ ملتزمة أكثر من غيرها كالتي نسمعها في أيامنا هذه، فهي تحمل خصائص معينة تغيب عن أغانينا الحالية، مثال على ذلك: الكلمات فيها تشجيع وتحفيز على العمل، موسيقاها أخذت من طبيعة العمل نفسه، يعني أخذت من «البيدار» الفلاح في الحقل، وأخذت من «النهام» على ظهر السفينة، وأخذت من حادي الإبل في الصحراء، وأخذت من حصاد الزرع إيقاعاً يدلك عليه وليس على غيره. من الايقاع واللحن تعرف بسهولة طبيعة العمل أحيانا، إلى جانب أنها مفعمة بالقيم الإيجابية التي تحتاجها مجتمعاتنا اليوم أكثر من أي وقت مضى.

استدعى كلاماً كهذا كتابٌ صدر حديثا في عجمان لمؤلفه أحمد إبراهيم الغملاسي وعنوانه «السفن في التراث الإماراتي». إن هذا الكتاب الذي حظي برعاية رسمية إعلامية وترويجية، ورغم شمولية تغطيته لكثير من المفردات والعناوين في مجال السفن كصناعتها والتجارة التي كانت تقوم بها شرقاً وغرباً، ومكونات العمل وطبيعته في مجال حيوي امتد الاعتماد عليه في المنطقة منذ آلاف السنين وحتى الآن، أقول: رغم ذلك فقد أخذت عليه عدم تطرقه لأغاني البحر كلماتٍ وألحاناً، وتصنيفاتها بحسب طبيعة المهمة في البحر غوصا كانت أم رحلة تجارية. إن هذا المجال، أغاني البحرِ، مجال بكر وحيوي وليس فيه تلك الأعداد من الكتب، وبقي بعيداً عن متناول المتخصصين ممن اعتقد أنهم كثر في منطقة الجزيرة والخليج العربي. إن مجالا كهذا لو أنه في بلدان أخرى، أجنبية مثلاً، لكتبت فيه عشرات الكتب، ولألقيت فيه محاضرات، وانعقدت له ورش عمل عالمية. وكتاب الغملاسي فيه كم كبير من المعلومات المصوغة بأسلوب سلس وبسيط، لا يخلو من إبداعية اعتمدت على إيصال الفكرة أساساً من دون جعل القارئ يفكر كثيرا. وهي عملية ناجحة تنطلق من قاعدة تقول «دعني أفهم بسرعة دون أن أقرأ كثيراً». وهي معادلة جيدة ومعمول بها في مجال تطوير المحتوى العربي على الشكبة العالمية. على أي حال، إن الكتاب يطمئن المرء على أن المؤلف الغملاسي باستطاعته العودة إلى موضوع أغاني البحر للكتابة فيها وهو محيط واسع وعميق، لكنه مهم وقد يكون ملحقاً للكتاب في طبعته الثانية.. أتمنى عليه ذلك وأنتظر.

محمد حسن الحربي

عبد القادر غربال رسام الخيال المحلق
عندما تقودك الموهبة الفطرية

فيصل عبد الحسن

العزلة في قرية بعيدة عن المدن تكون في بعض الأحيان مفيدة، لولادة موهبة حقيقية، كموهبة الفنان التشكيلي المغربي عبد القادر غربال، الذي بقي لسنوات في قرية من نواحي مدينة فاس، بلا عمل حقيقي، سوى التأمل وتزجية الوقت بمحاولات رسم، لكل ما تقع عليه عيناه؛ رسم الأشجار والحجارة، ونساء قريته العائدات من النبع القريب بعد أن ملأن جرارهن بالماء، رسم الحمير والخيول، رسم كل ذلك، مرة جادا، متعمقاً في رسم التفاصيل، وأخرى بخطوط سريعة، مزجها بسخرية قروية، فجاءت الرسوم والتخطيطات بالفحم على شكل كاريكتيرات ليضحك جيرانه من عجائز القرية الثرثارات، والشيوخ المتصابين، وعانسات القرية المنتظرات لفارس الأحلام القادم من مدينة فاس على فرس أبيض، وقد حمل معه إضافة لبندقيته التراثية، تذكرة السفر إلى فرنسا أو إسبانيا، كمشروع حياتي للخلاص من سكون الحياة في القرى التي تقع خلف المدنية بأكثر من قرن من عمر الزمان.

الموهبة الفطرية، التي دفعت غربال لرسم كل شيء تقع عليه عيناه، جذبته لما هو متاح له دراسته في مدينة فاس، القريبة من قريته فحصل عام ١٩٦٩ على دبلوم في فنون صقل الأحجار الكريمة، وتم اقتناء لوحاته في مختلف أنحاء المملكة المغربية، بعد أن حققت حضورا لافتا في المعارض الجماعية التي شارك فيها. وفي بداية الأمر أطلق عليه النقاد التشكيليون في المغرب اسم «دالي المغربي». نسبة إلى الفنان العالمي سلفادور دالي، فقد وجدوا أن عوالم وطريقة سلفادور دالي السريالية في الرسم واضحة المعالم على رؤى الفنان وطرائق رسمه. لقد رأيت في رأي نقدي نشرته في إحدى الجرائد عام ٢٠٠١ أن عوالمه تمت بصلة لحلمية الفنان العالمي مارك شاجال، وشخصياته الطائرة في فضاء لوحاته، هي ذات الرجال التعساء والنساء الحالمات بالطيران، وطريقة استخدام الكتل والبقع الملونة في زوايا اللوحة هي ذاتها، وبالرغم من مزج تجربته الفنية بتجارب عالمية سابقة، إلا أن لوحات عبد القادر



عبد القادر غربال

غربال حققت حضورا كبيرا في التشكيل المغربي، وقد عمل من سنة ١٩٨٣ إلى سنة ١٩٨٩ على رسم العديد من جداريات مدينة آسفي وبن جرير بالمغرب.

جوائز ومعارض

وحاز مبدعنا العديد من الجوائز، فقد حصل عام ١٩٨٦ على الميدالية الذهبية في معرض جماعي في روما ضم فنانين من ١٤ دولة،

وفي عام ١٩٨٩ حصل على الميدالية البرونزية في الفن التشخيصي بالصباغة الزيتية من فرنسا، وحصل عام ١٩٩٥ على الجائزة الأولى للمهرجان العالمي للفنون الموازية للموسيقى في فرنسا، وفي عام ١٩٩٦ حصل على الجائزة الأولى في مهرجان الفن العالمي في باريس، وطبعت لوحته الفائزة كطابع بريدي صدر في عام ١٩٩٩ في المغرب، وتم انتخابه رئيساً لجمعية الفنون التشكيلية في مدينة آسفي المغربية.

وتعددت معارضه في المغرب وفي دول عربية كتونس ومصر ودول أوربية، كايطاليا، فرنسا، بلجيكا، إسبانيا، وقد حققت لوحاته عام ٢٠٠٢ في المسرح الوطني (محمد الخامس) بالرباط حضورا لافتا، وقد عرض ضمن ٨٨ تشكيلياً، وقد كان عدد اللوحات المشاركة ٢٠٠ لوحة، وكذلك سجلت لوحاته تميزاً لافتاً في الملتقى الوطني الخامس للوحة بمدينة فاس ٢٠٠٧، وقد أثرت طرائق غربال في الرسم في الجيل الجديد من التشكيليين المغاربة، فصار أسلوبه شائعاً بينهم، وصرت ترى في لوحات الشباب منهم خطوط وأجواء لوحات غربال، واعترافهم الصريح في كثير من الحوارات الصحفية بتأثرهم بهذا الفنان.

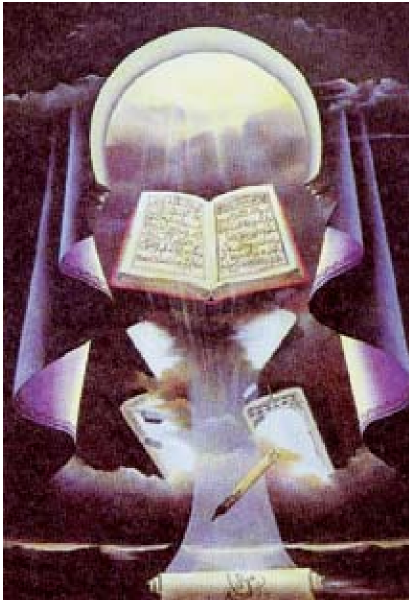


تقنيات الرسم

امتازت لوحات عبد القادر غربال باعتمادها البناء الرصين، والرسم بزوايا مستقيمة، حادة، وبألوان قوية، وتميز فضاء لوحاته بالصفاء، مما أعطى موضوعات لوحاته صبغة شاعرية، وبالرغم من الغنائية التي تشعر بها، وأنت ترحل ذهنيا مع ضربات فرشاته إلا أنك تشعر بخوف غريب يجتاحك، مما سيؤول إليه مصير العالم، كأنما يستلهم الفنان كارثة ستطيح بالعالم، بالرغم من إجراءات الدفاع المتخذة لدرء الخطر عن الوجود، لكن تبدو هذه الإجراءات مضحكة وغير كافية لدرء ما سيقع من بلاء قادم، ونستطيع أن نلمس ذلك بوضوح حين نراه يعالج السطوح في لوحاته ويستخدم مزيج الألوان للتعبير بصدق عن خوفه من يوم صعب قادم لا محالة على العالم، وما نراه في لوحاته من مزيج لوني يخضع فقط لحالة الفنان النفسية، وردود فعله بعد أن يرى الجزء الذي أكمله من اللوحة أمام الجمهور. والغريب في هذا الفنان أن لديه القدرة على الرسم أمام الجمهور المتطلع إلى لوحاته، فهو يستطيع أن يكمل لوحة أمام الجمهور الذي يتطلع بفضول إلى الفنان دون أن يعرقله ذلك الحضور عن وضع كل خطوطه وإنهائها على القماش لتكون لوحة جاهزة للعرض.

عروة المفتاح

في إحدى لوحاته يضع الفنان مشاهديه أمام تعادلية فيزيقية، المدينة القديمة بأسوارها وأبراجها وقصورها الصلصالية، القائمة فوق الأرض وتحت الأرض، فهي من الأرض ولكنها تطير معانقة السماء، اللوحة كانت بقياس٨٠X٨٠ سم والأرض تبدو متشققة من فرط الجفاف، وامرأة بالزي المغربي ترقب المدينة البعيدة عنها وتبدو لها كحلم رومانسي، تبدو كعاشقة، تريد الخلاص من



إحباطها، ورجل يراقب بدوره المدينة الحلم والمرأة الحالمة (يضعها الفنان في اللوحة لتبدو للرجل من خلال عروة مفتاح) وهذه الرؤية النفسانية تعبر عن الكثير من نظريات وأطروحات سيجموند فرويد، وتلميذه ومطور نظرياته أيريك فروم، فيما يخص العلاقة بين الذكر والأنثى، ومكنونات الأنا العليا والسفلى، من العقل البشري وتفسيراتهما لبعض أحلام الناس، التي ترد فيها أدوات كالمفاتيح وعرواتها، وثقوب الأبواب، وقد بدت المدينة للمشاهد مقفلة، وثقب المفتاح الضخم يبدو كباب مطلي بالسواد.

صوفية متأخرة

دأب الفنان منذ نهاية التسعينيات وحتى عام ٢٠٠٩ على رسم لوحات توحي برؤى مغرقة في الصوفية، حيث بدأت صفحات القرآن الكريم تحتل واجهة الكثير من لوحاته الحديثة، وليس غريبا هذا التوجه من الفنان نحو تصورات روحية عميقة، تنهل من عمق جذوره ومعتقداته، فهو قد ولد في مدينة فاس عام ١٩٤٩، وفاس كما هو معروف عنها مدينة تاريخية يصل عمرها إلى أكثر من ألف عام، وقد أسست بوصول مؤسسها إدريس الأول الذي جاء هاربا من بغداد في عهد العباسيين، وأسس دولة في شمال أفريقيا معارضة لدولة العباسيين، استعانت بالدين والتفسير الفقهي والاجتهاد، في كل ما يخص الدين، للبقاء حية، في وجه التحديات الخارجية، حيث تم إنشاء أول جامعة إسلامية كبيرة فيها، هي جامعة القرويين كأول جامعة أنشئت في تاريخ العالم، وأقدمها على الإطلاق. وقد بنيت الجامعة كمؤسسة تعليمية لجامع القرويين الذي قامت ببنائه السيدة فاطمة بنت محمد الفهرية عام ٢٤٥هـ/ ٨٥٩م، في مدينة فاس، وصبغت حياة أهل المدينة الجديدة بكل ما في الدين الإسلامي



من قيم أخلاقية وروحية، وتصورات عن الحياة والحياة الأخرى، والسماء وما في الكون من مجرات وسدم، وما في الإسلام من معتقدات عن الموت والحياة، الأجر والثواب والعقاب، في الحياة الدنيا والآخرة، فليس غريباً أن نرى كل تلك الإرهاصات في لوحات الفنان، نرى هذا واضحاً في لوحة له ١٠٠x١٠٠سم يظهر القرآن الكريم المفتوح، والمستقر على عرش من أربعة أعمدة في السماء، وفي كل عمود رسم أثراً إسلامياً كالكعبة، وجامع حسان التراثي بالرباط، ونرى عابدا رافعا يديه إلى السماء متضرعاً إلى الله تعالى.

الجسد الأنثوي:

أما لوحة نصف الجدار الذي يهوي، فهي







تتكئ على أعمدة من اللون، وتشعر باهتزاز قواعدها، مستمدة ترنحها واستقرارها المؤقت القلق من خطوط بيض، قادمة من سماء زرقاء، فيها ندف من غيوم بيض تساهم في إسناد الجدار لئلا يقع، درفة النافذة تكاد أن تقع، والمرأة البادية للناظر كشيء باهت سريع العطب تتكئ إلى جدار آيل للسقوط في كل لحظة، تبدو حزينة ومشغولة تماما بهمومها، لوحة فخمة من حيث قياسها ١٢٠ X ١٢٠سم، وفيها الأشياء تتحرك بدرامية عالية، وتذكرنا بحلمية الفنان العالمي «مارك شاغال» من حيث استخدام غربال للموضوع الخيالي المبني على أسس واقعية. وأذكر هنا لوحة شاغال «زوجان محلقان»، ونقارن ذلك التحليق، بنصف الجدار في لوحة غربال المحلق في السماء، والمسند بواسطة دعامتين خشبيتين إحداهما تحتاج فيما يبدو للناظر لدعامة إضافية، بالرغم من أن الفنان دعمها بدعامة خشبية قصيرة إضافية، ويبدو الكيان الإنساني الوحيد في كل ذلك الوضع القلق تلك المرأة الكسيرة التي تبدو كجسد أنثوي مغر أكثر من كونها إنسانة تخاف أو تحزن.

عالم عبد القادر غربال عالم من الألوان والتصورات، يدهشك بتنوع موضوعاته، وغرائبيتها، وقدرتها على جذب انتباه المتلقي وجعله يتيه للحظات في جمال أخاذ، كأنما يحلق في عالم بعيد آخر، مفردات وجوده تحددها الألوان والخطوط، والقدرة الفذة على الابتكار وطرح الأفكار، وقول ما يعجز الكلام عن قوله، في عالم ضاج بالحركة وأسئلة الوجود الفلسفية، إنه بحق رسام الخيال المحلق فوق مدن الصلصال المغربية.

الفخار المصري القديم

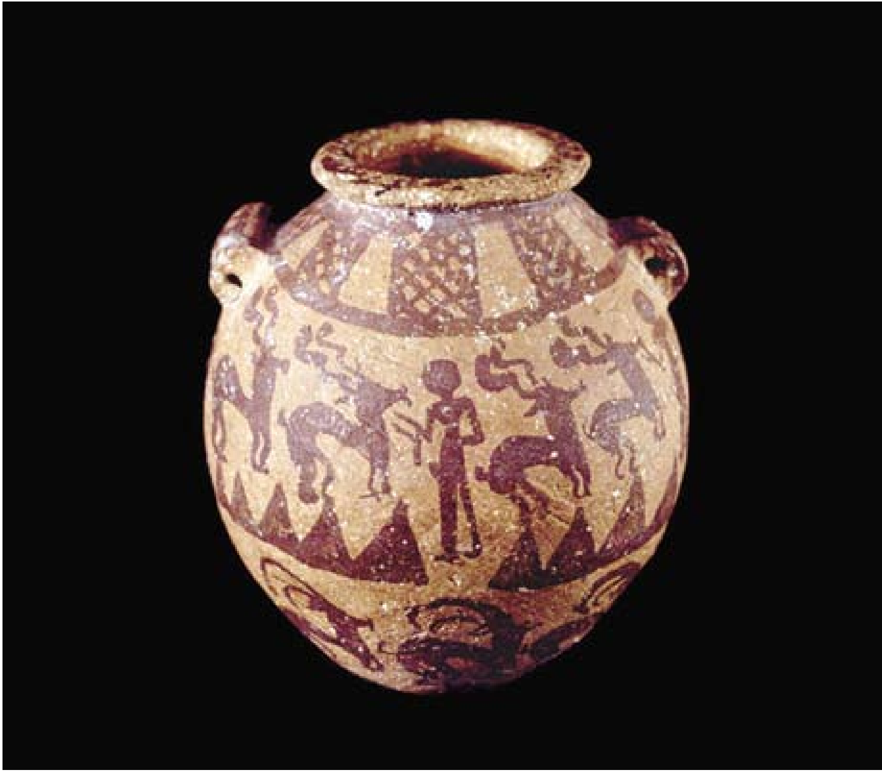
رسوم وزخارف تحاكي الواقع

محمد مهدي حميدة

عرف المصريون القدماء صناعة الفخار في أزمنة مبكرة تعود إلى فترة ما قبل «الأسرات» (٤٤٠٠ – ٣٠٠٠ ق.م)، وهذا ما تأكد بالعثور على العديد من الأواني الفخارية في مواقع أثرية مختلفة، تعود إلى الحضارات المبكرة في مصر، والمعروفة بأسماء من أهمها: حضارة البداري، حضارة نقادة الأولى، والثانية، والثالثة، وهي حضارات امتد تأثيرها في ربوع مصر وخارجها.

وقد ظهرت الآنية الفخارية بأشكال وتصميمات بدائية متنوعة، تدلل على مهارة الفنان القديم في مصر، وسعيه إلى التعبير عن أفكاره ببساطة وبدائية، تمتاز بالصدق والإبداع، في السبيل لإنتاج الجرار والقدور والآنية الطينية والأطباق وغيرها من قطع الفخار المتمايزة في الشكل والحجم، والتي أمكن له أن يشكلها يدوياً من خلال اعتماده على أدوات بسيطة، إلى أن تعرف لاحقاً – في عصر الدولة القديمة ـ على عجلة التشكيل.

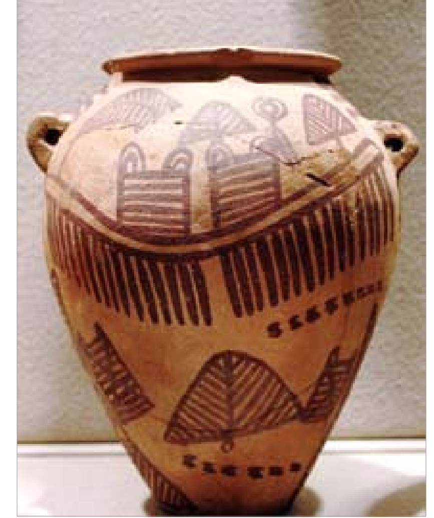
تجدر الإشارة إلى أن الفخار المصري المبكر قد تنوع في مظهره الخارجي، لتتخذ الآنية عدة أشكال بسيطة ومركبة، تعتمد في صياغتها على الناحيتين التطبيقية والجمالية، وذلك وفقاً لحاجة المصري ومعتقداته السائدة في تلك الآونة المبكرة.وقد جاءت الجرار الفخارية على أنماط تقليدية وأخرى غير ذلك، وتتكون الجرار التقليدية من قاعدة دائرية وبدن منتفخ ورقبة تنتهي أيضاً بفتحة دائرية، وقد يزود بدن الجرة من أعلى بميزاب لصب السوائل، أما الأنماط غير التقليدية فقد نجح الفخاري القديم في صنع جرار ذات هيئة مركبة قد يدمج فيها على سبيل المثال بين



جرتين لتكونا معا إناءً واحداً له شكله المميز، وقد تطور الأمر إلى أن اتخذت الآنية أشكالاً عديدة لكائنات حية من طيور وحيوانات.
وقد اتخذ الفخار المصري في تلك المراحل المبكرة لونين أحدهما فاتح والآخر داكن

بحسب طبيعة التربة ومكوناتها وما تحويه من معادن وأكاسيد، ومن ثم جاءت معالجة الرسوم والزخارف والنقوش على أسطح الفخار معتمدة على خاصية التباين اللوني بين الفاتح والداكن، فالفخار فاتح اللون زينه

الفخاري برسوم داكنة، والفخار الداكن جاءت رسومه وزخارفه فاتحة اللون.





أما الموضوعات المرسومة على سطوح الفخار المصري القديم، فقد جاءت جميعها مواكبة للبيئة والأجواء الطبيعية التي عاش فيها المصريون في تلك الحقب الغابرة على ضفاف النهر الحاضن والمؤثر في طرائق حياة المصريين وسبل عيشهم التي تحولت إلى الزراعة والاستقرار في كنف النيل الذي قدسه المصريون ومنحوه مكانة تليق بآثاره العميقة على مجتمعهم الآخذ في التحضر والتطور شيئاً فشيئاً، وحينئذ لم يكن هناك مجالٌ لابتكار موضوعات تخيلية، وإن جاء توزيع ومعالجة الموضوعات عبر الأسطح الفخارية أحياناً وفقاً لرؤى تخيلية تحكمها حاجة الفنان وذهنيته المتيقظة.



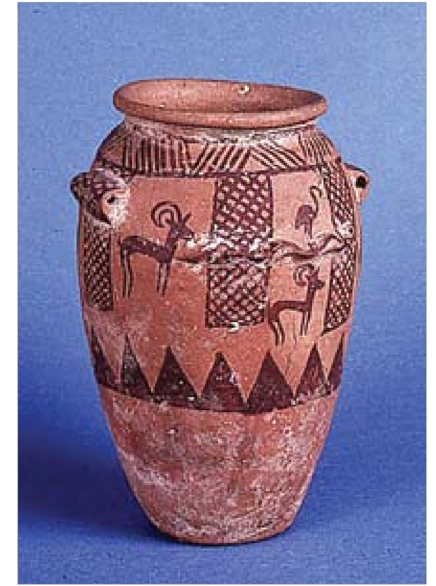
لقد جاءت الموضوعات المرسومة على آنية الفخار واقعية المضمون، ومستوحاة من البيئتين النهرية والزراعية، ببعض ما تشملانه من عناصر مختلفة، رسمها الفنان المصري بأسلوب بسيط يعتمد فقط على الخطوط والمساحات المصمتة، داكنة أو فاتحة اللون بحسب ما يبدو عليه الإناء المراد تزيينه بالرسوم، وهو ما أوضحناه آنفا.

وقد تنوعت الرسوم ما بين رسوم عضوية تشتمل على البشر والحيوانات والطيور والزهور والنباتات، ورسوم مجردة أقرب إلى المعالجات الزخرفية التي تتوزع في مساحات شتى عبر السطوح الفخارية، إضافة إلى رسوم أخرى لقوارب ذات مجاديف وكبائن قيادة بسيطة وصواري نحيلة وأشرعة. ولعل تلك النوعية من الهيمنة الحادثة على سطوح الفخار المصري القديم للموضوعات النهرية والزراعية، إنما تؤكد بقوة على ذلك الارتباط النادر واللصيق بمقدرات ومقومات الحياة التي أتيحت عبر هذه البسيطة التي تألفت منها مصر وحضاراتها الكبرى المتعاقبة.

وبالنظر إلى بعض النماذج الفخارية المبكرة في مصر، يمكن رصد تطور الخطوط والرموز البسيطة وتحولها لاحقا إلى أشكال دالة ومركبة فقد اصطلح الفنان المصري على استخدام الخط المنكسر للتعبير عن موجات المياه، وهو ما عرف في تاريخ الفن بالمياه الفرعونية، وقد جاء هذا الرمز في الكتابة المصرية القديمة للدلالة على كلمة الماء أيضا.

أما من الناحية التشكيلية فقد احتلت هذه الخطوط المنكسرة مسارات عديدة عبر مسطحات الفخار، بداية من الجزء الأسفل من أبدان الآنية، وصولاً إلى الأجزاء العلوية، والتي زينتها يد الفنان بالخطوط المنكسرة، والتي ظهرت في عدة مسارات متوازية، إضافة إلى توزيع تلك الخطوط في مسارات أخرى حرة، عبر فضاءات الفخار التي اشتملت فيما تشتمل عليه من وحدات زخرفية على خطوط حلزونية تلتف في مساحات دائرية منطلقة من نقاط متوسطة تنتشر عبر المحيط الخارجي لعدد من القطع الفخارية. وأيضاً استخدمت الخطوط المتقاطعة مكونة مساحات شبكية تزين آنية الفخار، كما ظهرت بعض المساحات المصمتة مثلثة الشكل والتي تكرر ظهورها على أكثر من إناء.

وعلى الرغم من أن كل العناصر الواقعية المرسومة على سطح الفخار في تلك الآونة، قد ظهرت في أسلوب فني ينحو إلى الفطرية والبساطة، إلا أن الفنان حاول قدر الإمكان أن تكون هذه الرسوم رامزة للواقع ومعبرة عنه بأبسط الأساليب الفنية، حيث اختزلت التفاصيل المختلفة وتم الاكتفاء فقط بالخطوط والمساحات المصمتة، في السبيل لإبراز هذه العناصر والتعرف عليها دون جهد يذكر.

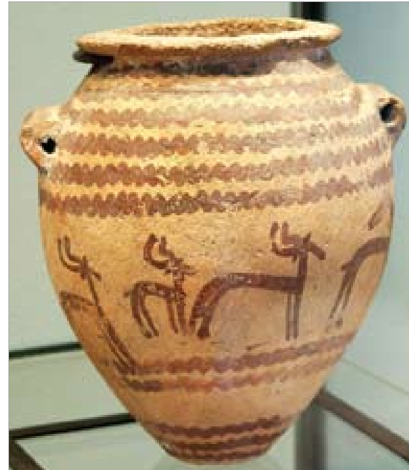




كما أن الوضعيات التي تتخذها الأشكال العضوية المرسومة، قد جاءت مباشرة وفي وضعيات تمكن المشاهد من التعرف عليها، فالأشكال البشرية ظهرت عادة في وضعية مواجهة أو مقابلة للمشاهد في حين ظهرت







الحيوانات والطيور في وضعيات جانبية، والحال نفسه بالنسبة للقوارب التي ظهرت في ذات الوضعية الجانبية التي تبرز هيئتها.

ويتتبع النماذج المختلفة من الأعمال الفخارية المنسوبة للحضارات المبكرة في مصر، يتضح سعي الفنان إلى توزيع عناصر موضوعاته واهتماماته، بخلق نوع من التنوع والتمايز، بحيث لا يتماثل إناء مع آخر في التكوين التشكيلي الذي يزين المحيط الخارجي لكل إناء منها على الرغم من الاعتماد على أسلوب فني واحد وعناصر محددة يمكن أن تتكرر، ولكن عبر تنويعات بصرية تدل على تفكر الفنان وشحذ ذهنيته لتحقيق التنوع والمغايرة الإيجابية في سياق الإبداع الفني.

وقد لجأ الفنان لعدة تقنيات فنية بدائية في تنفيذ رسومه وزخارفه على الفخار المصري، أهمها التلوين باستخدام الأكاسيد الطبيعية التي تمنح الطين المحروق لونه الداكن، إضافة إلى الحفر الذي يستخدم عادة للأسطح الفخارية المحروقة الداكنة اللون، بحيث يبدو الحفر فاتحاً لإبراز الرسوم وتأكيد وضوحها من خلال التباين بين الألوان، وكذلك بين المساحة المصمتة والخطوط النحيلة.

الجدير أن النماذج الفخارية المصرية القديمة التي وجدت في مواقع حضارية أهمها الكوم الأحمر، كوبانية، نقادة، المحاسنة، البداري، العمرة، جرزا، أكشا، تحتل مكانها في المتاحف المصرية، وفي متاحف العالم، وبخاصة متحف أيرلندا القومي في دبلن، متحف تاريخ الفن في فيينا، المتحف القومي للآثار في فلورنسا، متحف الآثار القومي في مدريد، متحف ليفربول، وغيرها من متاحف العالم الشهيرة.

نماذج لشخصيات إنسانية
في ثلاثة أفلام وثائقية

عباده علي تقلا

يرى المخرج الفرنسي نيكولا فليبير أنه ليس من الضروري أن تكون الأفلام الوثائقية تلقينية، بل من الممكن أيضاً أن تتضمن عواطف وتحكي قصصاً. ومع ازدياد الاهتمام بالفيلم الوثائقي في سورية في السنوات الثلاث الأخيرة عبر تظاهرة أيام سينما الواقع التي أتاحت لجمهور السينما متابعة أفلام وثائقية من شتى الأنواع والأشكال، بدا واضحاً ابتعاد كثير من تلك الأفلام عن التلقينية، وحرصها على رواية قصص أبطالها، وتقديم شخصيات حية تفيض بالعواطف والأحلام.

ففي فيلم (نور وظلال) الذي شهد تعاون أسماء ثلاثة من أبرز صناع الأفلام التسجيلية والروائية في سورية: عمر أميرالاي، ومحمد ملص، وأسامة محمد، في رحلة تمتد اثنتين وأربعين دقيقة، سُلّط فيها نور يضيء ظلال تجربة نزيه الشهبندر أحد رواد فن السينما السورية.

ندخل في حياة ذلك الرجل الثمانيني الذي أغرم مذ كان في الحادية عشرة بالجلوس وراء الناس في الصالات كي يتابع الفيلم ويرى كيفية عرضه وتركيبه. وذلك قبل أن يبدأ ولعه بالكهرباء في سن الرابعة عشرة، ثم تحوله إلى العمل عارضاً سينمائياً بعد ذلك بسنتين.

نزيه شهبندر، الرجل الذي بهرته تقنيات السينما، فعمل على ولوج عوالمها وتطويرها وتطويعها، مستفيداً من أشياء بسيطة، كمحتويات قلم الرصاص وشفرات الحلاقة، لاختراع جهاز تسجيل صوت.

يبدونزيه شهبندر في الفيلم عاشقاً سينمائياً من نوع خاص، هادئاً، حاضر النكتة دائماً، وذلك في منزله الذي يشعرك بالرهبة والعمق.

يطلعنا شهبندر على ما تبقى من ديكور فيلمه (نور وظلال)، المنتج قبل خمسين عاماً، ويشرح لنا كيف أنه لم يكن يريد تقديم الفيلم على ذلك الشكل، ولكن المستثمر المبتز – كما سماه – أراد ذلك.

يقول شهبندر: (لقد أردت تقديم فكرة عن مركبة فضائية تهبط على الأرض، ويريد الرجل الذي يخرج منها التعلم من أخلاق البشر، ليقوم بنقلها إلى عالمه، ولكنه يكتشف أن السيئ في أخلاق البشر أكثر من الجيد بكثير، فيعود إلى الكوكب الذي جاء منه).

بعد ذلك يعرض علينا شهبندر دقائق من فيلمه، فنشعر بما يشبه النشوة لرؤيتنا بداية تجسد أحلام الرجل إلى حقيقة بعد كل ذلك الجهد.

يتمنى شهبندر أن لا تباع آلاته، بل أن تموت في الغبار كما سيموت هو. مؤكداً أن كل شيء يُنسى مصيرُه الموت. ثم يعود ليتحدث عن حلمه بأن يصور ويعرض فيلماً ثلاثي الأبعاد، وعن وسوسته ورغبته في خروج


عمر أميرالاي

عمله بأفضل صورة. يؤكد نزيه شهبندر، الوحيد في منزله، أن خرداواته هم أصدقاؤه، وأنه يرى بعينيه مصير تلك الخرداوات وهي ترمى من النافذة إلى الشارع بعد مماته، ثم يقول: «هذه هي الدنيا». ينتهي فيلم (نور وظلال) مع إطفاء الرجل للضوء في غرفة نومه والاستسلام للنوم.

(نور وظلال) فيلم شفاف عن رجل يستحق أن نسلط عليه الكثير من الضوء. فيلم يتقن اللعب على ثنائية الضوء والظل، قوام السينما، قوام الحياة.

« الأم »:

طرح إنساني متميز وساعات تصوير مرهقة

يشترك في إخراج فيلم «الأم» المخرجان الشابان بافل كوستوماروف وأنطوان كاتان، وقد حاز الفيلم على جائزة الحمامة الذهبية في مهرجان لايبزيغ للسينما التسجيلية في عام ٢٠٠٨.

تحدث المخرج أنطوان كاتان، عن الطريقة التي اتبعها مع زميله كوستوماروف في إخراج الفيلم مؤكداً أنه كان هناك كاميرتان ودماغان وأربعة أيد على طاولة المونتاج، وأن التصوير تم بطريقة المراقبة وبدون أي تدخل، ففيلمهما أشبه ما يكون بالفيلم الروائي ولكن مع ممثلين حقيقيين.



المخرجان الشابان بافل كوستوماروف وأنطوان كاتان

أما مدة تصوير الفيلم، فقد امتدت ثلاث سنوات نتج عنها ١٨٠ ساعة من المواد المصورة وفيلم يمتد على ثمانين دقيقة، وهوالزمن الذي رآه أنطوان طويلاً.

متابعتنا لفيلم الأم لم تجعلنا نشعر أننا أمام فيلم من روائع المهرجانات، بالرغم من الطرح الإنساني المتميز الذي قدم من خلاله معاناة أم نشأت في منزل والدتها التي باعتها وهي في سن الرابعة عشرة مقابل ليتر فودكا، ثم أنجبت تسعة أطفال كبيرهم معتقل في السجن، وتمضي حياتها في عمل مستمر وقهر لا ينقطع وخوف مسيطر على كل لحظاتها مع زوج سكير وعنيف، ومتطلبات حياة لا تنتهي.

فقد وضعنا إخراجياً أمام ما يمكن تسميته استغراقاً من قبل الكاميرا في تصوير الفعل، وكأني حين أقدم فيلماً تسجيلياً يحق لي أن أضاعف مدة المشهد عدة مرات كي أقول إنني أرصد حياة شخص أوعائلة ما، مع أن الدلالة ذاتها كان يمكن الوصول إليها بعدد أقل من اللقطات.

كما أن الانتقال بين اللقطات بدا مرتبكاً ومفتقراً إلى الدراسة، وهوما يعيدنا إلى كلام أنطوان كاتان عن طول زمن الفيلم وكثرة المواد المصورة، إذ يبدو أن ١٨٠ ساعة مصورة أرهقت المخرجين وقدمت لنا فيلماً مشوشاً لم يشفع له إلا إنسانية الشخصيات التي تعامل معها والتي بدت مقنعة تماماً، مما يؤكد أن الكاميرا نجحت في ممارسة دور المراقب بدون أي تدخل.

أمر آخر له علاقة بما يمكن تسميته رائحة روسيا، تلك الرائحة التي تفوح من مجتمع يحمل خصوصيته وفرادته، والتي لم ينجح الفيلم في إيصالها إلى أنوفنا إلا في لحظات قليلة أبرزها مشهد حفل زفاف ابنة البطلة.

« سانتياغو »:

الشخصية الإنسانية المتفردة

يحمل فيلم سانتياغو توقيع المخرج اللامع في مجال السينما التسجيلية البرازيلي جوادوموريرا سالس، الذي بدأ في عام ١٩٩٢

محاولته الأولى لتصوير فيلم عن سانتياغو كبير الخدم في منزل أهله، ذلك المنزل الذي أبصر فيه المخرج النور، وبقي يسكن بين جدرانه حتى سن العشرين.

بعد ثلاثة عشر عاماً يعود موريرا سالس إلى المواد الخام التي لديه محاولاً من جديد نسج فيلمه عن ذلك الرجل الذي عاش محملاً بصفات استثنائية، وفارق الحياة في عام ١٩٩٤.

المحاولة الجديدة تضعنا أمام زيارة لمنزل الطفولة، لنبدأ التعرف على ملامح شخصية سانتياغوالتي شغلت المخرج كل تلك السنين. لا نحتاج طويل عناء حتى نعرف سبب ذلك الشغف الذي تحققه شخصية سانتياغو بتنوعها وحيويتها، فالرجل عبارة عن خلطة مواهب متفردة، فهو العازف البارع على الصنوج الإسبانية، الراقص بكل خلية من خلايا جسده، المثقف، صاحب الذاكرة العظيمة – كما كان يسميها – والتي رآها تتحسن كل يوم، مع أنه لم يكن يكلم أحداً. كما أنه شخص متفرد في طريقته العذبة في إلقاء القصائد، والتي لا تقل عنها براعته في تنسيق الزهور، كما شهدت له مرة والدة المخرج. لا ينتهي الأمر هنا، فسنتياغو فوق كل ما سبق صاحب مخطوطات كتبها بشغف وعرض فيها لفلسفته ووجهات نظره في الحياة، وتركها للمخرج بعد مماته.

امتلك سانتياغو قدرة هائلة على التأثير في الآخرين، ولعل أولهم وأهمهم هو المخرج الذي أمضى خمسة أيام في تصوير فيلمه، ونقل لنا من خلالها كثيراً من التفاصيل التي رافقت عمله من إعادات التصوير والقطع وما يحصل داخل الكادر، مما أضفى حيوية كبيرة على أجواء الفيلم.













من الأمور اللافتة أيضاً حركة الكاميرا التي بدت خلال تصوير منزل العائلة وكأنها على وشك احتضان ذلك المنزل الجميل، وكأني بها تؤدي دور المخرج الذي يهتز شجر ذاكرته كلما اهتزت ورقة من أوراق شجيرات ذلك المكان. أما موسيقا العمل فقد تناغمت مع أجواء استرجاع الماضي ونبش خفايا شخصية على مستوى سانتياغو.

ربما يعاب على الفيلم ذلك السرد الطويل الذي قام به سانتياغو في بداية الفيلم وهو جالس على كرسي بالمطبخ في مواجهة كاميرا ثابتة، لكن ذلك الأمر ما لبث أن تلاشى وقلبت الصورة تماماً لنكون مع فيلم يستحق أن يوصف بأنه واحد من روائع السينما التسجيلية المعاصرة.



ما يستحق الذكر أن مخرج الفيلم قدم قبل نهاية فيلمه بقليل اعترافاً مفاده أنه لم يستطع التوقف خلال التصوير عن كونه ابن سيد المنزل وسانتياغو هو كبير الخدم لديهم، مما يؤكد أنه كان يرى سانتياغو والمنزل بعيون ذلك الطفل الذي سكن هناك يوماً. ينتهي الفيلم مع سانتياغو جالساً على كرسيه، لا ليسرد لنا تاريخ حياته، بل ليقدم لنا بيديه لوحة راقصة يصعب أن تفارق الذاكرة.

الأوائل في مسرح الإمارات

(1950 ـ 2007)

عرض: رضا محمد علي

«الأوائل في مسرح الإمارات (١٩٥٠ ـ ٢٠٠٧)» هو كتاب توثيقي قام بجمعه وكتابته الفنان عبدالله صالح، وأصدرته دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة سنة ٢٠١٠، والكتاب لا يقسم إلى فصول وأبواب كما هو معتاد، ولكن يضع المؤلف عناوين داخلية هي: «الأوائل ١» حتى «الأوائل ٦». وداخل كل وحدة يعتمد المؤلف على التاريخ والمعلومة الإخبارية الموثقة بهذا التاريخ، في الأوائل (١) يبدأ الفنان عبدالله صالح منذ (١٩٥٠ حتى ١٩٥٩)، ما بين هذين التاريخين يتتبع المؤلف النشأة الأولى للمسرح؛ ففي سنة ١٩٥٠ كانت البداية، حيث قدم علي بورحيمة فاصلاً تمثيلياً متكاملاً، فيه الفرجة والمتعة والتعليم، وهنا أعلن صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة أن الشارقة قد عرفت المسرح. أما سنة ١٩٥٣ فقد كانت بداية ظهوره في الشارقة، والذي واكب ظهور مدرسة القاسمية، وهي أول مدرسة نظامية قدمت لهواة التمثيل خدمات جليلة، ولا يتسع هنا المجال لرصد كل التواريخ وأحداثها، ولكن نقف على البعض المهم منها، مثل ١٩٥٨ حيث عرضت في دبي مسرحية باسم «الإسلام والتعاون» وكانت من تأليف وإخراج جمعة غريب، الذي قدم بعد ذلك (لعبة الطلاب – غلاء المهور). أما سنة ١٩٥٩ فكانت السنة التي قدمت فيها فرقة نادي الشعب مسرحية «وكلاء صهيون» أو «نهاية صهيون».



عمر غباش

أما الأوائل (٢) فهي تتبع نفس الطريقة السابقة من حيث رصد التواريخ المهمة في الحياة المسرحية الأولى داخل دولة الإمارات، وبالتحديد منذ ١٩٦٠ حتى ١٩٦٩، وهذه الفترة أهم ما يميزها طبقاً لما جاء في الكتاب هو نشأة عدد من الفرق المسرحية، بالإضافة إلى ولادة بعض النصوص المسرحية، ففي عام ١٩٦٣ تأسست أول فرقة مسرحية بنادي الشعب الرياضي بالشارقة على يد الفنان «واثق السامرائي»، وفي عام ١٩٦٩ تأسست فرقة مسرح رأس الخيمة الوطني تحت مظلة نادي عمان الثقافي، وقدمت مسرحية «غلاء المهور تدهور الأمور» من تأليف حمد سلطان وإخراج جماعي. تشهد هذه الفترة أيضاً بداية انطلاق بعض الفنانين مثل الفنان محمد



محمد الجناحي

الجناحي وذلك في عام ١٩٦٧ عندما قدم اسكتش «حفار القبور»، ومن بعدها توالت أعماله المسرحية والإذاعية والتلفزيونية أيضاً. في هذه الفترة وبالتحديد عام ١٩٦٩ كانت البداية الحقيقية للفنان جابر نغموش الذي ساهم وبشكل كبير في إثراء العملية المسرحية داخل دولة الإمارات.

وينتقل المؤلف إلى حقبة ثالثة من التاريخ المسرحي داخل الدولة وهي الأوائل (٣) ما بين ١٩٧٠ حتى ١٩٧٩، وهي فترة شهدت حراكاً أكثر من الفترات السابقة، حيث شهدت مولد العديد من الفرق المسرحية مثل «مسرح

الاتحاد» في إمارة أبوظبي، وذلك في عام ١٩٧٠، وأيضاً وفي نفس العام ظهرت فرقة مسرح الشرطة بأبوظبي، ثم في عام ١٩٧٢ تأسست فرقة المسرح القومي بدبي كأول مؤسسة مسرحية تتبع وزارة الشباب والرياضة بالدولة. وضمت مجموعة كبيرة من الشباب المهتمين بالمسرح والفنون، وقدمت أول أعمالها في عيد الاتحاد الذي حضره شيوخ الإمارات حينذاك بقيادة المرحوم الشيخ زايد بن سلطان، وأيضاً هذه الفترة شهدت ظهور عدد من الفنانين كانت لهم بصمة مهمة في تاريخ المسرح الإماراتي مثل الفنان مرعي الحليان، والفنان الدكتور محمد يوسف، والفنانة موزة المزروعي، والفنان الدكتور عمر غباش، والفنان أحمد الجسمي، ومريم سلطان، وغيرهم من الأوائل الذين لا يسع المجال هنا لذكرهم جميعاً. ولكن المؤلف تحرى الدقة في المعلومات وأيضاً اهتم بكل التفاصيل التي حدثت في هذه الفترات التاريخية التي من شأنها أن تشكل داخل ذهن القارئ صورة واضحة ومتكاملة عن تاريخ وبدايات المسرح في الإمارات. وننتقل معه إلى حقبة رابعة، وهي الأوائل (٤) من ١٩٨٠ حتى ١٩٨٩، وهذه شهدت تغييراً نوعياً، حيث بدأت الإصدارات الخاصة بالثقافة المسرحية، مثل صدور مجلة «تراث وفنون» عام ١٩٨٠، التابعة لجمعية دبي للفنون الشعبية والمسرح، وأيضاً صدور كتاب بعنوان «الإعلام والتنمية في دولة الإمارات» ١٩٨١، وكتاب «المسرح في الإمارات– رؤية نقدية» للكاتب والمخرج العربي عبدالإله عبدالقادر، أما الحدث المهم فهو في عام ١٩٨١ عندما تم تأسيس دائرة الثقافة بإمارة الشارقة، والتي قامت برعاية الثقافة والمسرح بشكل خاص ودعمه مادياً، وأيام الشارقة المسرحية هي أحد وجوه الدعم الذي تقدمه الدائرة.


أحمد الجسمي


مريم سلطان


عبدالإله عبدالقادر

أيضاً في هذه الفترة يرصدالمؤلف الكثير والكثير من الأسماء سواء على مستوى التأليف أو الإخراج أو التمثيل مثل الفنان حسن رجب، وعلي الشالوبي، وقدوم الفنان المنصف السويسي، وسعيد سالم، وعبدالله راشد، وأيضاً تنوعت الأحداث ما بين إيفاد بعثات إلى الخارج لدراسة المسرح أو ظهور العديد من الطرق المسرحية في مختلف أنحاء إمارات الدولة.

والتاريخ المهم هو عام ١٩٨٤ حيث ولادة أول تظاهرة مسرحية على مستوى الدولة، وهي «أيام الشارقة المسرحية»، حيث شاركت في ذلك الوقت عشر فرق حصلت ثلاث منها على جائزة أفضل عرض مسرحي. وتتسارع الأحداث والخطوات، ففي الأوائل (٥) ١٩٩٠ حتى ١٩٩٩، نجد الحصاد، حيث يرصد المؤلف العديد من الجوائز التي حصل عليها المسرحيون في الكثير من المسابقات والدراسات داخل وخارج دولة الإمارات، وأيضاً رصد المؤلف بعض التواريخ المهمة التي ساعدت على دفع عجلة التقدم، مثل ١٩٦٩ حيث أنشأت جمعية المسرحيين مسابقة أسمتها «جائزة الجهد المسرحي المتميز».

ويأتي المؤلف إلى الجزء الأخير من هذا الكتاب الأوائل (٦) وهو يشتمل على حركة النهضة والتقدم الملحوظ للمسرح، حيث شهدت هذه الفترة الكثير من الأحداث الدافعة للحركة المسرحية، مثل كثرة الفرق المسرحية، فظهرت ولأول مرة فرق المسرح الجامعي، فرق مسرحية تهتم بمسرح الطفل، بالإضافة إلى الكثير من الأعمال المميزة التي شاركت في العديد من المهرجانات المحلية والعربية، بالإضافة إلى التميز والاهتمام بالإصدارات المسرحية مثل الكتاب المهم الذي أصدرته دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة عام ٢٠٠٤ وهو «المسرح في الإمارات– المرجعيات وتجليات الواقع» للفنان عبدالإله عبدالقادر.

الخطاب السينمائي المترجم

إشكالات اللغة والتلقي

سليمان الحقيوي

يتطلب فهم العلاقة الوطيدة بين اللغة والسينما، استجلاء واقع مكونات عملية التواصل التي يضطلع بها هذا الفن وما يقدمه من صور لأنماط بشرية مختلفة، بما يتبع ذلك من تمايز يمس دواخل هذه المجتمعات من أخلاق وعادات وقوانين... وهذا ما يجعل من الفن السابع تجسيداً لمجموعة من القيم الفكرية والعاطفية والمادية لهذه المجموعات البشرية، ما يتطلب منا التعامل مع العمل السينمائي ككل متراكب يتواشج فيه المرئي والمسموع في التعبير، وكل محاولة للفصل بينهما ما هي إلا انتقاص من القيمة الجمالية لهذا الفن الرفيع.

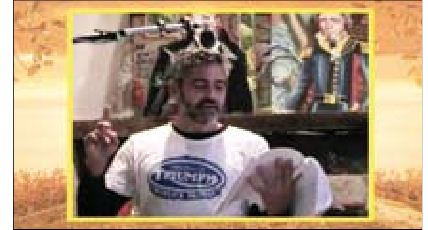


لقد استطاعت السينما أن تفرض نفسها كوسيلة اتصال فعالة تثير المتلقي، عن طريق تحقيق التفاعل بينه وبين ما تطرحه من أفكار في كل عمل سينمائي، حيث يعمل صناع السينما على إيصالها من خلال الرسالة (الفيلم)، وذلك باستثمار مكونات الصورة السينمائية، من صوت وصورة وقصة... وهكذا ومع وجود هذه الرسالة جنبا إلى جنب مع حضور المرسل والمرسل إليه (المتلقي)، ظلت عملية التواصل في حاجة إلى وجود اللغة، إذ يصبح من الصعب نجاح عملية التواصل في غيابها.

وقد حاولت السينما في فترات متلاحقة من تاريخها الناجح، أن تأسر قلوب المشاهدين على اختلاف انتماءاتهم الجغرافية والثقافية. لذلك سعى صناع السينما إلى الانفتاح بأعمالهم على مختلف الشعوب والأمم واللغات، مما نتج عنه عمليات موسعة لنقل (ترجمة) لغة الأفلام السينمائية إلى مختلف اللغات، فأدى ذلك إلى وصول السينما إلى بقاع ما كان لها أن تطأها من دون اعتماد على اللغة الواحدة، مهما بلغته قدرتها التعبيرية. غير أن عملية (دبلجة أو ترجمة) العمل السينمائي، كانت تخضع لمعايير دقيقة تحترم الخصوصية الثقافية والبيئية للعمل المنقول ـ تماماً كحديثنا عن إشكالات الترجمة الأدبية، لأن التواصل في السينما يعتمد الإشارة والحركة وتعابير الوجه ووضع الجسم بالإضافة إلى الكلمة المنطوقة، للتعبير عن معنى دلالي ينشئه المرسل، ويصل إلى المتلقي عبر رسالة الفيلم، وهذا يرجع إلى اعتبار اللقطة التي تعتبر الأساس في بناء الفيلم، ليست نظيرا للكلمة في اللغة، لأنها تحتوي في داخلها على مجموعة من العناصر المرئية المتباينة، والتي وإن كانت تتفاوت في البروز والأهمية داخل اللقطة، إلا أنها مجتمعةً تلعب دورا في التعبير عن الدلالة والتأثير في المتلقي. وهكذا تزايدت عملية ترجمة الأعمال السينمائية؛ مساهمة في توسيع قاعدتها الجماهرية في أرجاء المعمور

كتلبية لحاجات عصر الفضائيات، فتزايد بذلك عدد القنوات ذات الصلة بالفن السينمائي؛ سواء المتخصصة في نقل الأفلام أو التي تقدمها من ضمن برامج مختلفة، فكانت السينما وسيلتها الناجحة لضمان نسب المشاهدة المرتفعة، بما تدره من مداخيل مرتبطة أساسا بالإعلانات، وبتناسل هذه القنوات أصبحت السينما وجبة دسمة في مجتمعاتنا العربية استهلاكا لا تذوقاً جمالياً.







فيلم الرسوم المتحركة «Fantastic Mr. Fox»

وجدير بالذكر أن ترجمة الأفلام السينمائية قد تتخذ أشكالاً متباينة، فهي قد تكون ترجمة كتابية (بترجمة لغة الفيلم إلى لغة مكتوبة من خلال شريط يصاحب عملية العرض)، أو بترجمة لغة العمل الأصلية إلى لغة أخرى، أضافت إليها الفضائيات العربية وسيلة جديدة وغريبة هي ترجمة العمل السينمائي إلى اللهجات العامية العربية، وإذا أردنا الوقوف عند خصائص كل طريقة على حدة؛ فسنجد أن الطريقة الأولى تمكن المشاهد من متابعة العمل السينمائي بلغته الأصلية ومتابعة ما يصعب فهمه عبر شريط الترجمة، وهي طريقة تضمن خصوصية الفيلم الثقافية والفنية واللغوية، فيما تبقى ترجمة لغة الحوار إلى لغة أخرى أكثر صعوبة، حيث تتطلب الوقوف على دقائق العمل السينمائي المرئية والمسموعة وعدم إغفال أهمية جانب منهما على حساب الجانب الآخر، بالإضافة إلى انتقاء للممثلين المؤدين للأصوات وفق ما يلائم خصائص الشخصية داخل الفيلم، وكل إخلال بهذه الشروط ينتج عنه انتقاص من قيمة العمل السينمائي. وقد تصبح النسخة المترجمة منافسة للنسخة الأصل، إذا توافرت لها الشروط الاحترافية المتعارفة. ولعل معاناة الممثل الأمريكي الشهير «جورج كلوني» عند قيامه بأداء صوت الثعلب Mr. Fox في فيلم الرسوم المتحركة «Fantastic Mr. Fox»، خير دليل على أهمية تطابق الصوت والشخصية وتفاعلهما، حيث تطلب منه ذلك الاستغناء عن الاستوديو والعمل في الهواء الطلق، لتجسيد نفس حركات الشخصية في سبيل أداء مثالي لصوتها، كما هو تأكيد على وجوب الاستعانة بممثلين من الصنف الموهوب، حتى وإن كانوا مشاركين بالصوت فقط، في حين نجد العملية الثالثة وهي طريقة أصبحت تعتمدها بوتيرة متزايدة قناة Mbc Max، التي تتخذ من التلهيج وسيلة لنقل لغة الاعمال السينمائية (الامريكية والهندية)، وبعكس الطرائق الأولى فهذه الوسيلة لا تمتلك أي وجه إيجابي، بل تحشد ما هو سلبي فقط؛ اتجاه العمل السينمائي والمشاهد على حد سواء، من حيث كونها اختزالاً للفن السينمائي، فيما هو مسموع فقط، وعدم ايلاء الجانب المرئي قيمته، فيصبح المشاهد يعيش حالة انشطار بين المرئي أمامه واللغة التي



شعار قناة Mbc Max



فلم هندي مدبلج للهجة الخليجية

تعبر عنه وهي اللهجات العربية (الخليجية والسورية). وإذا أردنا الوقوف عند الأسباب الكامنة وراء عمليات التلهيج فسنجدها محاولة قياس نجاح المسلسلات التركية بنفس هذه اللهجات، وهو مبرر لا ينظر إلى القيمة الجمالية للعمل السينمائي بقدر ما يراهن على ما هو اقتصادي، لأن نجاح هذه المسلسلات التركية ملهجة إلى اللهجات العربية، لا يعود في المقام الأول إلى اللغة وإنما إلى القواسم المشتركة بين الشعوب العربية وتركيا؛ ثقافة وتاريخا ودينا، كما يمكننا تفسير الإقبال الكبير على هذه المسلسلات بمحاولة المشاهد العربي تجربة نمط آخر من الدراما، يخرج به عن التجارب المحلية والمصرية خصوصا، فعملية التلهيج هي أشبه ما تكون بوضع للحوار السينمائي داخل قوالب لغوية لا تحتويه بل لا تتقبله، ما ينتج عنه صورة عبثية بمضمون الفيلم وقصته تخلق لدينا أحاسيس متأرجحة بين التيه والقلق، يخيب معها بحثنا المضنى عن المعنى الكامن وراء المرئي وغرابة المسموع، فيصبح هذا المعنى منزلقا لا نطاله؛ لا لعلة

فينا بل لاستحالة ذلك أصلا، لأن العمل السينمائي يعتمد اللغة السمعية البصرية التي تخضع لبناء حركي/صوتي يقوم على استثمار ممكنات ثلاث للتجسيد الحركي؛ حركة الممثلين داخل المشهد وحركة الكاميرا، بالتوافق مع اللغة للوصول إلى الوضعية المثلى للتواصل. أما عملية التلهيج فتأتي ضد كل هذه العناصر، كما تأتي ضد متعة المشاهد وحرمانه من القيمة الجمالية الموزعة بين عناصر الصورة السينمائية، لأنه يصطدم بإشكالية تتعلق بفصل المرئي عن المسموع، فيمتد هذا الإشكال إلى مستوى فهم الفيلم وتذوقه، مما يجعل الحس الجمالي يضيع وراء حجاب التلهيج. ويهمنا أن نؤكد مرة ثانية أن عملية الاستقبال السينمائي تكتمل بمشاهدة العمل ككل متراكب لا ينفصل فيه المرئي عن المسموع، ونجد ادوارد سابير «يعتبر أن الرسالة غير اللفظية قد تحمل معاني مختلفة عن الرسالة اللغوية، والرسالة الموجهة عن طريق اللغة ـ سواء كانت منطوقة أو مكتوبة ـ قد تتناقض تماما مع الرسالة الموجهة عن طريق الحركات مثل حركة اليد أو هز الرأس أو طبقات الصوت أو سرعة التنفس... ومن يدرك تماماً الرسالة اللفظية قد لا يدرك الرسالة غير اللفظية»، والداعمون لعملية التلهيج لا ينظرون إلى الأمر من هذه الزاوية، بل نظرتهم لا تبحث عن متعة المتلقي أو تنمية ذوقه الجمالي، فهي نظرة مقتصرة على البحث عن ذروة المشاهدة الكبرى بما تدره من أرباح مرتبطة بالإعلانات، فيصبح المشاهد المغلوب على أمره ضحية مؤامرة ظاهرها تقريب لغة السينما من المشاهد العربي، وباطنها اغتياله واغتيال ذوقه الجمالي. وهكذا تنكشف اللعبة، فيتضح أن التلهيج لا يضع في اهتماماته المشاهد العربي، بل الهدف هو الوصول إلى أكبر عائد من المكاسب المالية...، وهذا ما يفسر طريقة



أحد المسلسلات التركية المدبلجة

العبث بالحوار ومحاولة إقحام لوحات لغوية نصف كوميدية تساهم في شد المتلقي واستمالته لمتابعة هذه الأفلام، في عملية تنويم لمشاهد أصبح يستسيغ الطريقة الجديدة في نقل لغة الفيلم، في تواطؤ لا إرادي.

إن الخطر الكبير القابع وراء عملية تلهيج الأفلام الاجنبية، لا يقف عند اغتيال القيمة الفنية لهذه الأعمال، ولا يقف عند كل ما ذكرناه فقط، بل يتعدى ذلك كله إلى القدرة الخبيثة لهذه الاعمال ـ في صورتها المدبلجة– على جذب اهتمام فئة جديدة من المشاهدين تتشكل أساساً من الأطفال، الذين أصبحوا يجدون لهذه الأفلام امتداداً لأفلام الرسوم المتحركة المدبلجة أيضا، كما أن هذه الفئة لم تعد تعبأ بأصلية الفيلم ولا أحداثه أو متعة الفن السينمائي، وإنما بتلك اللهجة المسلية، ويمكننا تصور مستقبل هذه الفئة التي أصبحت تدرج مسلسل (lost الضياع) مثلاً، ضمن خانة المسلسلات التركية، وذلك بالنظر إلى اللهجة التي ينطق بها فقط، هذه حقيقة لا يمكننا التغاضي عنها، لأنها ستنمو



وتتطور لتنضاف إلى تراكمات العجز الثقافي والفني مجتمعاتنا العربية، أما أبعاد القضية من الناحية اللغوية فهي تتعالق مع المشاكل التي توجهها اللغة العربية عموما، حيث ستتقوى هذه اللهجات مستغلة المساحات الإعلامية الشاسعة، في مقابل المساحة الضيقة المخصصة للغة العربية.

يتضح أن تلهيج السينما ـ في الفضائيات العربية ـ يبقى عملاً بلا غائية، وذلك بالنظر إلى أهدافه وغاياته، ما يتطلب منا إعادة النظر في هذه الأهداف والنوايا، التي تتقوى يوما بعد يوم، في غياب ردة فعل من المتلقي العربي المغلوب على أمره، ما يمثل خطورة حقيقية على الفن ومتلقيه في كل الأقطار العربية.

التأويل الشعري للوحة التشكيلية

د. أحمد جار الله ياسين

إن أحد أبرز مجالات المقارنة للأدب سيكون دائماً ذلك المجال الجمالي الإبداعي، الذي تكتنه فيه الفاعلية الإبداعية لدى الإنسان وطاقاته التخيلية، عن طريق استشراف الآماد الخفية التي تفيض من الفنون الترميزية الأخرى كالرسم مثلاً. بيد أن الأهم في هذا النمط من المقارنة، هو البحث عن الخصائص التكوينية النوعية للفنون، وجلائها في علاقات التشابه والتضاد والمجاورة التي تنشأ فيما بينها، ثم محاولة الوصول إلى الشروط التي تحكم عملية الدلالة (Signification)، أو تشكل النظام الدال باعتبار الفنون جميعاً أنظمة سيميائية.

لا شك في أن الإنجازات النقدية التي تمت في مجال البحث عن الطريقة التي انتقلت بها بعض المبادئ النظرية والممارسات العملية لفن من الفنون إلى آخر، ستكون ذات قيمة أساسية في مثل هذا التناول النقدي المقارن، ومن الضروري تأكيد أن مثل هذا التناول يمكن أن يجري ضمن الثقافة الواحدة، مثلما يمكن كذلك إجراؤه بين ثقافات مختلفة(١). إن العلاقة بين الشعر والرسم تتمظهر قوية وأشد وضوحاً وتداخلاً، حينما تتحول العلامات التشكيلية الداخلية للوحة معينة، أو لمجموعة لوحات خاصة بفنان معروف، إلى مداليل جديدة، تبلورها رؤى الشاعر مجسدة داخل بنية القصيدة، التي سوف تغتني بأبعاد مختلفة، بفضل التفاعل والحوار مع تلك المراجع التشكيلية.

إن المراجع التشكيلية، بوصفها أشياء واقعية، ومن حيث موقعها بالنسبة للقصيدة تبقى جميعها خارج البنية الشعرية، وإن ما يدخل في البنية الشعرية هو المداليل المتصورة، أو المنزاحة عن المراجع، وهذا لن يساعدنا في التمييز بين مرجع وآخر، لذا اخترنا بدلاً من ذلك، الأخذ بنظر الاعتبار موقع المرجع التشكيلي (اللوحة / الفنان) في سياق عملية الإرسال التشكيلي. وفي ضوء ذلك، فإننا اصطلحنا على وسم العلاقة المرجعية في هذا المجال بـ: (الداخلية)، نسبة إلى موقع المرجع (اللوحة) في سياق تلك العملية، لأن اللوحة تمثل البنية الداخلية للرسالة التشكيلية، في مقابل الفنان (المرسل) الذي يقع - بوصفه مرجعاً واقعياً - خارج تلك البنية. وبالوصف نفسه، ستنظر إليه القصيدة حين تختار الحوار معه، بدلاً من الحوار مع ما هو داخلي (اللوحة)، وأحياناً قد تتحاور القصيدة مع الاثنين معاً في آن واحد.

إن مصطلح المرجعية الداخلية، يجمع بتوازن بين رؤيتي كل من الفنين للوحة، ففي حين ينظر إليها الشعر بوصفها مرجعاً، فإن الرسم ينظر إليها بوصفها عنصر البناء الداخلي للرسالة التشكيلية. وفي نهاية المطاف فإن هذه التقسيمات، ما هي إلا خطوات منهجية، لضبط حركة القراءة النقدية ومراتب اشتغالها.

إن استحضار النص الشعري للوحة معينة، وتوظيفها في نسيجه البنيوي، هو ثمرة التذوق الفني للشاعر، ونتاج حوار تم بينه - بوصفه مشاهداً ملماً، مدركاً، ومتجاوباً من ناحية - وبين تلك اللوحة من ناحية أخرى(٢). وفضلاً عن ذلك «يضفي المحاور على المرئي (المرجع) من أحاسيسه، يراه في وهج علاقته به. والموجود هو، في تعبير الشخص ما يراه. أو قل إن الموجود معدل وقائم في هيئته وفق موقع منه»(٣)، هذا الموقع تدخل في تشكيل الرؤية المنبثقة منه جميع العوامل الذاتية، الفكرية، والنفسية، والاجتماعية... إذن فـ «تمثيل الواقع الموضوعي أو الحقيقة الخارجية، أي إقامة مرجعية ذهنية بجميع تفصيلاتها، لا يتوقف فقط على ما يكون عليه ذلك الواقع، لكن أيضاً على ما يكون عليه الإنسان المدرك أو العارف»(٤)، وطبيعته النفسية، ولذلك فإن (إيكو) «يشير إلى أن الشعر هو ذلك الاستخدام الانفعالي للمرجعيات»(٥). وبالنسبة للشاعر بوصفه مشاهداً يقف أمام عمل فني مرسوم، «فإن المعنى يبدأ بالعمل نفسه، فالمشاهد يبدأ من حيث ينتهي الفنان، والمعنى الذي يجده الملاحظ في الأثر الفني إنما يعتمد على العمل نفسه، لكنه أيضاً يتوقف على حالة المشاهد المزاجية وخلفيته الثقافية، تماماً كما يتوقف

على مقدرته في النفاذ ببصيرته في العمل الذي أمامه»(٦). وهذا يؤكد لنا أن عملية تلقي اللوحة التشكيلية ليست مسألة عابرة، ولا سيما بالنسبة لمتلقٍّ متميز، فنان أيضاً، كالشاعر مثلاً، بل إنها تتضمن قدراً كبيراً من الصعوبة والتعقيد، حين يروم الشاعر فيما بعد، تطوير حصيلة تلقيه، من خلال استلهام تلك اللوحة في نص شعري. لذا ينبغي على الأديب الذي يقبل على معرفة الأعمال البصرية (اللوحات التشكيلية) - ومن أجل توسيع مدركاته بها - أن يتوجه لمعرفة قراءة هذه الأعمال. إن بإمكانه أن يقيم المقارنة والتناظر بين عمله الأدبي وأي عمل أدبي آخر لغيره، غير أن التناظر مع عمل فني بصري مثل اللوحة، يتطلب تقديم هذا العمل بشكل أكثر دقة(٧). إن اللوحة مرجع ذو حساسية خاصة بالنسبة للقصيدة، أولاً، لأن كليهما ينتميان إلى مجال جمالي مشترك هو الفن، وثانياً لأن اللوحة بصفتها فناً سوف تسمو على المرجعيات الواقعية الأخرى، فهي مرجع غير عادي. وإذا كان الفن هو تأويل الواقع(٨)، فإن اللوحة هي نوع من أنواع ذلك التأويل، وإن تأثر الشاعر بلوحة معينة، ثم تدوين استجابته لمحصلات ذلك التأثر في القصيدة، سيعني أن تلك القصيدة هي بمثابة تأويل للتأويل الأول المجسد باللوحة وعلاماتها التشكيلية. وعلى العكس من ذلك، فقد تظهر القصيدة أحياناً مبهورة بالمرجع التشكيلي (اللوحة / التأويل التشكيلي للواقع)، ومنقادة له بصورة لا تستطيع معها تخطيه وصنع تأويلها الشعري الخاص بها، بسبب عجز قدراتها الشعرية عن محاورة المرجع بالمستوى اللائق به، فضلاً عن فشلها في استنطاق لغته التشكيلية. إن الوصف كأسلوب هو خير ما يتوسل به الشاعر لتوظيف المرجع التشكيلي في بنية القصيدة، نظراً للعلاقة الحميمية المعروفة بين الوصف وفن الرسم، باعتبار أن كلاً منهما يشتغل على تصوير العلامات المكانية، لكن الشعر العراقي - وكما سنرى - يثبت حيويته في ترويض المعطيات التشكيلية داخل نصوصه، عبر عرضها بأكثر من أسلوب يخضع اختياره لمقصدية كل نص ورؤية كاتبها. إن الإشكالية الناتجة من الاختلاف بين طريقة العرض التصويري في اللوحة، وطريقة العرض نفسه في القصيدة من خلال الوسيط اللغوي، لا تنتهي بمجرد الاستعانة بالوصف، ولا حتى بأساليب أخرى كالسرد مثلاً، لأن ((السرد والوصف عمليتان متماثلتان، بمعنى أنهما تظهران بوساطة مقطع من الكلمات (التتابع الزمني للخطاب) لكن موضوعهما مختلف؛ فالسرد يعيد التتابع الزمني للحوادث، بينما الوصف يمثل موضوعات متزامنة، ومتجاورة في المكان»(٩)، مما يجعله أكثر ملاءمة للشعر - في الأقل - حين يتقصد محاكاة الرسم بوساطة اللغة. ولكن للوصف أيضاً إشكالياته الخاصة، الماثلة في التعارض القائم بين البعد المرجعي والبعد اللفظي، أي في كيفية تحول المرئي إلى مقروء(١٠)، فالوصف التشكيلي المتجسد حسياً في المظاهر المرسومة داخل اللوحة، هو غير الوصف التشكيلي المتخيل للمظاهر نفسها في القصيدة، «فالأول يقدم أشياء ترى، تلمس... أما الثاني، فيقدم جملة من الأشياء ينبغي تصور دلالتها بصرياً»(١١) من قبل المتلقي، الذي يفترض به لحظة القراءة، أن يقوم بالاستحضار الذهني المتخيل للوحة الموظفة في النص، أو بإمكانه أن يستحضرها فعلياً عن طريق مشاهدتها على وجه الحقيقة، أو مصورة في مصادر معينة، تسهل عليه مهمة إجراء المقارنة بين طبيعة اللوحة بوصفها مرجعاً في الواقع، وطبيعتها الجديدة التي آلت إليها في نسيج القصيدة. ومن الناحية المبدئية، فإن المتلقي حين يشاهد اللوحة مباشرة في مجال الرسم، فإن «الرؤية الباعثة للوصف تقع عادة، في لحظة وجيزة، لحظة موسومة بطابع الانتشار والشمولية. لكن هذه الرؤية حين تحاول اقتحام مجال الكتابة، فإنها

إن استحضار النص الشعري للوحة معينة، وتوظيفها في نسيجه البنيوي، هو ثمرة التذوق الفني للشاعر، ونتاج حوار تم بينه - بوصفه مشاهداً ملماً، مدركاً، ومتجاوباً من ناحية - وبين تلك اللوحة من ناحية أخرى. وفضلاً عن ذلك «يضفي المحاور على المرئي (المرجع) من أحاسيسه، يراه في وهج علاقته به. والموجود هو، في تعبير الشخص ما يراه

سوف تصبح مشروطة ببذل جهد بصري، يتمثل في رقص العين المنصبة على الشيء الموصوف، هكذا يتحول هذا الجهد البصري إلى تأمل. فالمشاهدة تتيح ضبط مجمل تفاصيل الشيء في لحظة موحدة، أما اللحظات التي تتلوها، فلا تعدو كونها تملياً بالشيء الذي يحول الفعل مع البصر إلى تأمل، أو إذا شئنا إلى فعل فارغ، كما يحول ديمومة الشيء إلى تعاقبية بصرية»(١٢).

إن اللغة الشعرية، حين تبغي الإشارة إلى لوحة معينة في النص، تلجأ إلى تتابع من الكلمات المتسلسلة عبر السطور، أي أنها ستنهض على «التوارد التدرجي للإشارات: (اللون، الحجم، الهيئة،...) ويعد هذا التوارد التدرجي منظوراً فريداً تعترض فيه كل خاصية موصوفة بين الخاصية السابقة والقارئ. ومن ثم فإنها ـ بنحو من الأنحاء ـ تخفيها، لأنها تجلب تركيز القارئ إلى الخاصية الجديدة من الشيء الموصوف. وهو الأمر الذي يحتم على القارئ التقاط الشيء الموحد عبر سلسلة من الجمل المتتالية في الزمن. فالقارئ يلتقط الشيء ثم ينتظر أجزاءه وصفاته، لأنه لا يأخذ نظرة عامة إلا بعد انتهاء العملية الوصفية على عكس المشاهد الذي يلتقط الشيء متواقتاً مع أجزائه وصفاته، الشيء الذي يكلف القارئ عناء الاحتفاظ بكل أجزاء الوصف السابقة أو الاضطرار إلى إعادة القراءة لتصور الدلالة بصرياً»(١٣). والشاعر بصفته أحد المتلقين للوحة، فإنه بعد الطواف في المشهد المرسوم بأجمعه، يمكن أن يتذكر المشهد عموماً بفاعلية تركيبية، ولكن كقاعدة عامة، سوف يركز بلا شعور على نقطة مركزية في المشهد، ويرتب بقية تفاصيله بغموض تقريباً حول هذه النقطة(١٤). وتنكشف هذه المسألة جلية، حين توظف اللوحة داخل القصيدة، لأن المظهر الكلي للوحة بجميع عناصره لا يمكن إيراده دفعة واحدة كما هو حاله عندما كان خارج القصيدة، وبناءً على ذلك، سيتعين على الشاعر أن يكون دقيقاً جداً في مسألة انتقاء العناصر أو النقاط المهمة في اللوحة، التي سيتم البدء بالإشارة إليها قبل غيرها في القصيدة. وعلى الشاعر أيضاً، أن يأخذ بنظر الاعتبار أن هذا التقديم لتلك العناصر أو النقاط، الذي يقابله من جهة ثانية تأخير لعناصر ونقاط أخرى، أو إغفال لذكرها، ستنبني عليه لدى المتلقي دلالات ما، وتأويلات خاصة بقراءته الموجهة من قبل النص الشعري. لأن عملية التقديم والتأخير في العناصر الموصوفة، هي إحدى الموجهات الاستراتيجية، المقدمة من قبل النص إلى المتلقي، وهو يتحاور مع نص ذي مرجعية تشكيلية. وبالتأكيد فإن قراءته، تضع في حساباتها أهمية تقديم العنصر الفلاني مثلاً على سواه في عملية الوصف التشكيلي للمرجع، على الرغم من كونهما متجاورين مكانياً داخل اللوحة الحقيقية (المرجع) ومتزامنين في لحظة تقديمهما للمتلقي.

وثمة إشكاليات أخرى، تحيط بمسألة المرجعية التشكيلية في النص الشعري، منها ما يخص الاختلاف الحاصل في طبيعة التخيل واختلافها بين نص ذي مرجعية تشكيلية، وآخر لا مرجعية له مع أية لوحة معروفة خارج النص. وكمثال على ذلك، فإن ورود اسم امرأة مثل (لورنا) في سياق نص شعري من النوع الثاني، سيجعل القارئ أمام أكثر من خيار لتخيل صورة (لورنا)، حتى وإن عمد النص إلى تقليص عدد الخيارات، من خلال تحديده تشكيلياً لجوانب معينة من شكل (لورنا). لكن عندما يرد اسم (لورنا) في سياق نص من النوع الأول، يرتبط بمرجعية خارجية مع لوحة الفنان جواد سليم المعنونة باسم الشخصية نفسها (لورنا)، ومثلما نرى ذلك في قصيدة «مقامة لورنا»(١٥) لسلام كاظم، فإن القارئ ومن أجل قراءة دقيقة مستوفية للنص، سيكون ملزماً باستحضار صورة (لورنا) المرسومة في تلك اللوحة (المرجع)، وإن توفر إمكانية مشاهدة اللوحة بشكل مباشر من دون الاعتماد على المخيلة، ربما سيؤدي إلى كسل القارئ، وتقليص عدد الخيارات المتاحة أمامه لتخيل شكل (لورنا)، فضلاً عن تحجيم دور مخيلته في تفعيل الطاقة الإيحائية للدوال اللغوية ومدلولاتها المطاردة من قبل المرجع.
إذن، لا مفر للنص، من مؤثرات هذا البعد الخفي الذي يلقيه المرجع عليه، والذي يسميه (بارت) بـ (ظل النص)، مؤكداً حاجة النص دائماً إلى (ظل)، في غيابه تنعدم الخصوبة الانتاجية له(١٦).



(لورنا / ١٩٤٨) جواد سليم

لقد كانت اللوحة العراقية الحديثة في مقدمة المراجع التشكيلية التي اتصلت بها القصيدة العراقية الحرة، وأقامت معها علاقات متنوعة ومختلفة، باختلاف رؤى الشعراء

ومقاصدهم، من الميل نحو الاغتراف من هذا المرجع البصري المهم، الذي يرتبط بقرابة جذرية؛ تاريخية وفنية، مع الشعر العراقي الحر، منذ نشأته، وحتى اليوم.

ومن القصائد في هذا المجال، قصيدة ((مقامة السيدة وابن البستاني))(١٧) للشاعر سلام كاظم، التي تمد صلاتها المرجعية مع لوحة (السيدة وابن البستاني) للفنان جواد سليم. وتتكشف الخيوط المرجعية بداية، من خلال قرينة التشابه بين العنوانين:

(السيدة وابن البستاني / ١٩٥٨) جواد سليم

وينصب اهتمام القصيدة، على استنطاق القصة الكامنة وراء هذه اللوحة، ثم اقتراح المادة المضمونية التي يمكن أن تنهض عليها فعالية شكلي اللوحة الرئيسين: السيدة وابن البستاني، من خلال قراءة موضعهما في الفضاء وتأويله، والعلاقات الإنشائية المهمة القائمة بينهما، التي تومئ إلى وجود توتر دلالي يعتمل في طبيعة العلاقة بين الاثنين ترمز إليه تشكيلياً وضعية (السيدة) الشابة، الغافية باسترخاء في وسيلة لهو وترف (الأرجوحة)، ووضعية (ابن البستاني)، الشاب، البسيط المظهر، المصلوب وقوفاً بجانبها، استجابة منه للتفاوت الطبقي بينه وبين السيدة الغافية.

وفي ظل منطق (السيدة والعبد) السائد بين الطرفين، فإن ابن البستاني يؤدي عملاً (رش الحديقة) غير تواصلي مع طبيعة الرسالة التي يبثها شكل المرأة (السيدة)، وهيئتها (المضطجعة)، وما يبثانه من أبعاد جمالية، وعاطفية، غير مسموح لابن البستاني باستقبالها، والتجاوب معها، على الرغم من تقارب مواقعهما في فضاء اللوحة. وهنا تكمن المفارقة التي منحت اللوحة مذاقاً



جواد سليم

الإشكالية الناتجة من الاختلاف بين طريقة العرض التصويري في اللوحة، وطريقة العرض نفسه في القصيدة من خلال الوسيط اللغوي، لا تنتهي بمجرد الاستعانة بالوصف، ولا حتى بأساليب أخرى كالسرد مثلاً، لأن «السرد والوصف عمليتان متماثلتان، بمعنى أنهما تظهران بوساطة مقطع من الكلمات (التتابع الزمني للخطاب) لكن موضوعهما مختلف؛ فالسرد يعيد التتابع الزمني للحوادث، بينما الوصف يمثل موضوعات متزامنة، ومتجاورة في المكان»

درامياً، قوامه أولاً الصراع التشكيلي بين وضعي الشكلين: ابن البستاني الواقف باستقامة عمودية، والسيدة المضطجعة بصورة أفقية، وثانياً، الصراع الدلالي، الذي استنتجه الشاعر من إنشاء الفنان جواد سليم اللوحة على تلك الطريقة، وهو الصراع القائم بين الطبقتين؛ الفقيرة التي يمثلها (ابن البستاني)، والثرية المالكة، التي تمثلها (السيدة).

وتسرد الوقائع على لسان ابن البستاني الذي يتجاوز بوحه القصصي اللحظة الزمنية الثابتة، المجسدة في لوحة جواد سليم، لكي يسترجع أحداثاً من ماضي أسرته، حيث دفع أفرادها جميعاً ضريبة ذلك التفاوت الطبقي مع أسيادهم:

أنا خمسة صلبان
أنا خمسة أطواق
أنا لا أنسى
أنا ينساني النسيان

جدي بائع سوس
وأبي مدفون تحت رماد البستان

تحرسه الريح
وقلب فتاة
ونعيق الغربان
أنا لا أنسى
منذ مئات الأعوام وأمي في القصر
تخيط ثياب بنات السلطان
وأخي ابتلعته أربع إطلاقات
وتشرد دمه في كل زقاق
وأنا في الليل أموت من الضحك على نفسي
حين أرى نفسي
تلقي فوق سريري

سوطاً وامرأة
وتهيم بسيف من حلوى
لتحارب فوق الأوراق
أنا لا أنسى
أنا خمسة صلبان
أنا خمسة أطواق

فكل فرد من أولئك الأربعة (الجد، الأب، الأم، الأخ) هو ضحية، قد صلبت إما فقراً (جدي بائع سوس)، أو موتاً في خدمة أرض السادة (أبي مدفون تحت رماد البستان)، أو ذلاً في خدمة أبنائهم (منذ مئات الأعوام وأمي في القصر / تخيط ثياب بنات السلطان)، أو قتلاً برصاصهم (وأخي ابتلعته أربع إطلاقات...)، وكل ذلك قد تم نتيجة للتفاوت الطبقي بين الطرفين، الذي يجبر الآن الضحية الخامسة (ابن البستاني) على الوقوف ذليلاً في اللحظة المثبتة تشكيلياً في اللوحة (المرجع)، ومصلوباً بحكم إرثه التاريخي الأسري الذي صاغ حكايته المأساوية التي كشفت من قبل الشاعر، بعد أن فكك الكثافة التشكيلية لرموز اللوحة (المرجع)، ولحظتها الآنية المرسومة، ومطزمانها الحكائي مرة نحو الماضي، مروراً بالحاضر، ومرة نحو المستقبل، حيث ترتسم لحظة الحلم، وحيث العقوبة مجسدة برمز السوط – قرين حضور المرأة – تنتظر ابن البستاني، إذ حاول في هذه اللحظة الوهمية الحلمية، أن يعوض التواصل الفاشل مع تلك السيدة في الواقع، ولذلك فإنه لا يملك سوى الضحك على هذه المفارقات التي تطارده، حتى في لحظة الحلم (أموت من الضحك على نفسي / حين أرى نفسي/ تلقي فوق سريري سوطاً وامرأة)... فهو محكوم أبداً، بهذا الطوق الطبقي وبكل تبعاته الثقيلة، كما حكم به أفراد أسرته سابقاً.

لقد حاول الشاعر الخروج من قراءة اللوحة، بتأويل خاص بقصيدته، التي استنتجت من اللوحة دلالات التعبير عن قضية التفاوت الطبقي بين نموذجي: السيدة والعبد، أو الغني والفقير، أو الإقطاعي والفلاح، أو الراغب المتمنع والمقموع الممنوع. وأن الفوارق الموجودة بين العناوين السابقة جميعاً، هي التي لجمت ما يدور في نفس ابن البستاني، من ذكريات الماضي وأحلام المستقبل، ومن المكبوتات العاطفية، التي تعتمل في داخله وهو يقف في لحظة اللوحة، مصلوباً (بالمعنى النفسي) بجوار سيدته التي لا سبيل للوصول إليها.

ثمة إشكاليات، تحيط بمسألة المرجعية التشكيلية في النص الشعري، منها ما يخص الاختلاف الحاصل في طبيعة التخيل واختلافها بين نص ذي مرجعية تشكيلية، وآخر لا مرجعية له مع أية لوحة معروفة خارج النص

ولقد حصرت بعض الدراسات، تأويل اللوحة في إطار المسألة الأخيرة المتعلقة بالكبت العاطفي، بعد أن استعانت بإضاءات من مذكرات الرسام، تدل على معايشته الحقيقية لما يشبه هذه المواقف بنحو عام(١٨)، أما الشاعر فإنه فضلاً عن مقاربته لمثل هذا التأويل، فقد أضاف إلى اللوحة أبعاداً جديدة، بعد أن انتزعها من الإطار المغلق للدلالات الخاصة بذات الفنان ليفتحها على أفق الدلالات الخاصة بالمجتمع والحقبة التاريخية (الخمسينيات من القرن الماضي) التي رسمت فيها اللوحة، التي كانت تسودها مثل تلك الفوارق الاجتماعية الحادة بين نماذجها الإنسانية المختلفة.

إن سلام كاظم، في قراءته للوحة (السيدة وابن البستاني)، قد أغفل الاهتمام بإبراز الجوانب الشكلية للوحة، بعد أن جرته طبيعة العلاقة بين شكلي اللوحة، نحو تأويل اجتماعي يهتم باستنطاق المادة المضمونية لقصة اللوحة بدلاً من الاهتمام بمادتها الشكلية، ولا سيما الجانب اللوني منها.

أما ابن البستاني الذي استحوذ على اهتمام النص، فإنه لم يحظ بتصوير دقيق لمظهره من الخارج بوصفه شكلاً بصرياً محورياً كما بدا في اللوحة، بل على العكس من ذلك، فإن التصوير الشعري له، كان يتم من الداخل، بهدف إضاءة ما يحتبس في نفسه من أحاسيس، وذكريات، وأحلام.

قائمة المصادر والمراجع:

١. ينظر: إشكالية الأدب المقارن: كمال أبو ديب / مجلة فصول / ٣ / ١٩٨٣ / ٧٨–٧٩.
٢. ينظر: حوار الرؤية، ناثان نوبلر، ت: فخري خليل، دار الحرية – بغداد، ط١، ١٩٨٧ / ١١.
٣. تقنيات السرد الروائي: يمنى العيد، دار الفارابي – بيروت، ط١، ١٩٩٠ ١٨.
٤. مفهوم المرجعية وإشكالية التأويل في الخطاب الأدبي: محمد خرماش، مجلة الموقف الثقافي، العدد٩، ١٩٩٧ / ٣٦.
٥. النقد الأدبي في القرن العشرين: جان ايف تادييه / ت: د. قاسم المقداد، وزارة الثقافة – دمشق، ط١، ١٩٩٣ / ٣٠٣.
٦. حوار الرؤية: ١٥.
٧. ينظر: اللوحة والرواية: جيفري ميرز / ت: مي مظفر، دار الشؤون الثقافية ـ بغداد، ط١، ١٩٨٧ / ٦. من مقدمة المترجمة.
٨. ينظر: معنى الفن: هربرت ريد، ت: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية ـ بغداد، ط٢، ١٩٨٦.
٩. عالم الرواية: رولان بورنوف ـ ريال اوئيليه، ت: نهاد التكريتي، دار الشؤون الثقافية ـ بغداد، ط١،١٩٩١، ١٩٨.
١٠. ينظر: وظيفة الوصف: عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر ـ الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩ / ١٢.
١١. وظيفة الوصف: ١٢.
١٢. م. ن.: ١٢.
١٣. م. ن.: ١٢.
١٤. ينظر: حاضر الفن: هربرت ريد، ت: سمير علي دار الحرية ـ بغداد، د–ط، ١٩٨٧/ ٤٩.
١٥. دخان المنزل:سلام كاظم، المركز العربي ـ بيروت، د–ط، ١٩٨٠، ٢٢٥.
١٦. ينظر: في الشعرية: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط١، ١٩٨١ / ١٩–٢٠.
١٧. دخان المنزل: ٢٣٥، وللشاعر نفسه قصائد أخرى ذات علاقة بلوحات الفنان جواد سليم، ينظر: قصائده ((مقامة لورنا)) / ٢٢٥، و((مقامة الشجرة القتيلة))/ ٢٤٣،
١٨. ينظر: في سايكلوجية الفن التشكيلي: ١٩٤–١٩٧.

حكومة الشارقة . دائرة الثقافة والإعلام . إدارة الجوائز الثقافية

الجوائز الثقافية

جائزة الشارقة للإبداع العربي (الإصدار الأول)

جائزة الشارقة للبحث النقدي التشكيلي

جائزة الشارقة للثقافة العربية (اليونسكو)

جائزة الشارقة للأدب المكتبي

جائزة الشارقة للتأليف المسرحي

جوائز معرض الشارقة الدولي للكتاب

جائزة الشارقة للشعر العربي



لمزيد من المعلومات التواصل على العنوان :

حكومة الشارقة. دائرة الثقافة والإعلام . إدارة الجوائز الثقافية
ص . ب : 5119 الشارقة - الإمارات العربية المتحدة
الهاتف : 97165671116+ البرّاق : 97165662126+
الموقع الإلكتروني: www.sdci.gov.ae/awards.html
البريد الإلكتروني : awards@sdci.gov.ae



اليتيم

د. أكرم جميل قنبس

يا أيُّها اليتيمْ

مُنذُ مَتى وأنْتَ تَستظلُّ يُتْمَكَ المُقيمْ؟

مَرّتْ قوفلُ الزّمانْ

وَأنْتَ ما زلْتَ هُنَا مُكمَّمَ الأَفْواهْ

تدعو بعَيْنَيْكَ لكي تذوقَ رَعْشَةَ الحَياةْ...

يا أيُّها اليتيمْ

أَأَنْتَ ما زلْتَ هُنا..

تحلُمُ بالخُبْزِ وَبالمياهْ..؟

تحلُمُ بالضّياءِ والأَمانْ

تحلُمُ بالشّطآنِ والأَيّامْ

تَزفُ فَرْحَةً تطيرُ فوقَ واحَةِ الجباهْ...؟!

يا أيُّها اليتيمْ

مُنْذُ مَتى وَأَنْتَ في حُزْنٍ مُقيمْ..؟

الصّبْحُ وَالأنغامْ

مَرّا على رِمْشَيْكَ كالأَحْلامْ

وَبيْنَ كُلِّ لَحْظَةٍ ولَحْظة،

يدقُّ قلبُكَ المليءُ بالآمالِ أبوابَ الأُباة

لعلَّ فَجْراً دافئا،

لَعَلَّ نَهْراً قادماً يندَاحُ بَيْنَ راحَتَيْكْ

لَعَلَّ سرْباً مِنْ حَمامْ

يَحُطُّ فَوْقَ كاهلَيكْ

لَعَلَّ قَلْباً عاشقاً

يُغازِلُ النُّجومَ بَيْنَ مُقْلَتيكْ

لَعَلَّ سَيْفاً ما يزالْ

يَصْحُو على ترنيمةِ الأَبْطَالْ

لَعَلَّ «شَهْرَيَارْ»

يُغادرُ الأحقادْ

وَتنتشي بالنّصْرِ «شَهْرزادْ»

فألْفُ قصّةٍ هُنَاكَ ما تَزَالْ

تَئِنُّ تَحْتَ مَوْجةِ التّرحالْ...

يا أَيُّها اليتيمْ

قَدْ أَتْعَبتني رِحْلَةٌ أَنْتَ بها مُقيمْ

السّاكبون الحُزْنَ في عَيْنَيْكَ مُتعبونْ

والسّارقون نِعْمَةَ الحَياةِ مِنْ أَفْواهِ آمالِكَ مُتعبونْ

والغارسون أوْتادَ الشقاءِ في قَلْبِكَ مُتعبونْ

وَأنْتَ كَمْ تَسقيهمُ بالصّبْرِ أكْوَابَ المَنُونْ...

يا أيُّها العَظيمْ

في خَيمةِ الزّمانِ كانَ المُلْتَقَى

وَحينما تَقْتَاتُ أغنياتُ الحُزْنِ مِنْ عَيْنَيْكَ عَزْفَها

تَغيبُ فَرْحَةُ القُلوبْ

وَتَنتشي آلامُنا الرّعناءْ

وَتَرْحَلُ الآمالُ في هاجرَةِ الجَفاءْ

وَتَصْهَلُ الخُيولُ والصّحراءْ

لَعَلّهُ يَنْهَضُ مِنْ رَمادِه العَنْقَاءْ

فكَيْفَ لي يا أيُّها اليتيمْ

أنْ أُوْقظَ الشّموعْ

فَما يَزالُ الحُزْنُ ضارباً بنا أَوْتادَهُ

كَأنّنا في مقْبَرَهْ

وَحوْلَ طَيْفِ عَبْلَةٍ وَرمْشِهَا

يُوْلَدُ أَلْفُ غادرِ

يُوْلَدُ أَلفُ فاسق

يُوْلَدُ أَلفُ غاصبٍ لأُمّهِ

وَيدّعي بأنّهُ ذاكَ الهُمَامُ «عَنْتَرة»؟!

يا أيُّها اليتيمْ

الحُلْمُ ما يزالُ غارقاً ببرْكةِ الدّماءِ والدّموعْ

وَمَا يزالُ القَلْبُ لاهثاً وراءَ كُلِّ نَجْمَةٍ

أنْفَاسُها حَبيسةٌ، وَبَوْحُها ممنوعْ

يا أَيُّها اليتيمْ

يا أَيُّها العظيمْ

سُلالَةُ الطّاعونِ واللّيْلِ بنا تُحيطْ

تَشلُّ أنْفاسَ الحَياةِ

فَلْتَهْنَئي يا أُمّةَ اليتيمِ بالعُقوقْ

قَدْ نَضجَتْ دماؤُنا في مَوْسمِ «العُنوقِ بَعْدَ النُّوقْ»

صُبّي على جراحنا ما شئْتِ مِنْ حَطَبْ

صُبّي، فَكُلُّ جَمْرَةٍ - تَلْسَعُنا - «أَبُولَهَبْ»

صُبّي، فإنّ دَمْعةَ اليتيم،

أصْبَحَتْ مظلّةً لأُمّةِ العَرَبْ..

(*) «العُنوقُ بَعْدَ النُّوقِ»: مَثَلٌ عربيٌّ يُضربُ في الضّيقِ بَعْدَ السّعة.

حدثني عن البنـات

فؤاد قنديل

أرجـأت سؤالي، ومضيت أتـأمله وهو يُسوي شاربه الفضي المتهدل، ويدفع كنكنة القهوة في جمر الموقد حيث كانت النار التي شاخت تمضغ القوالح بتلذذ.. قلت لجدي الذي أوشك على التسعين، وأنا أستشعر دفء الجلوس إليه:

ـ حدثني عن البنات يا جدي.

توقعت أن تتغير فجأة ملامحه، لكن ابتسامة رقيقة أخذت تتسلل في هدوء شديد وثقة إلى وجهة المتغضن، ولم يمنع الجلد المكرمش نور البسمة أن يشرق على وجهه كما أشرق في أبهاء روحي.. قال وهو يتنهد:

ـ رياحين خلقن لنا.

ـ هذا كلام الشعراء.

قلب البن والسكر بملعقة عمرها يفوق عمره، ثم قال:

ـ زُيِّن للناس حب الشهوات من النساء.

تذكرت جدتي التي رحلت منذ سنوات.. لقد رحلت عام سقوطه من فوق الفرس.. وأذكر أنه تشاءم جداً يوم سقط وقال: هذه إشارة.. يبدو أنه الآن يرى وجهها الطيب البشوش وملامحها المنمنمة الباسمة. تمنيت أن يفرح عندما أقول له:

ـ أريد أن أتزوج.

قال وما زال في شروده يتأمل وجه جدتي:

ـ على بركة **الله**.

سألته:

ـ كيف أختار؟

تمهل قليلاً، ثم قـال بعد أن عـاد إليّ بكامل وعيه:

ـ لا تجهد نفسك في الاختيار.. سيحدث وحده.

وما دوري؟

وزع **الله** المزايا والعيوب على العباد بالعدل.

لحظة صمت ثم استطرد:

ـ ولا أحد كامل.

ـ يا جدي.

ـ في كل إنسان عيب واحد.. فقط تجنب المنبت السيئ.

ـ يا جدي.

مد لي يده بفنجان القهوة البيشة المزركش أبيض القلب.. صعدت الرائحة المميزة إلى أنفي، ومضت حثيثاً إلى رأسي.. ظل شارداً يحدق في جمر النار الأحمر الشفاف وعلى وجهه آثار ابتسامة، ونبض ذكريات حبيبة تدغدغ روحه المحلقة.. أنا معه مغمور بالدفء والطمأنينة.. تشملنا عذوبة الصمت الجميل.

بعد قليل جاء أبي، قبّل يد جدي.. وجلس إلى جـواره، عـاد يُقبِّل يـده ورأسـه.. مـدّ له جدي فنجان القهوة.. قال أبـي وهو يكاد يحتضن الفنجان ويتهلل له وجهه:

ـ مِنْ يد ما نعدمها.

أخذت وقتاً طويلاً حتى أقرر مصارحة جدي.. أخيراً استجمعت بأسي وعزيمتي:

ـ يا جدي.. أبي يرفض زواجي ممن أحب.

رمقني أبي مندهشاً.. سألني بعينيه المفتوحتين إلى أقصاهما عن سبب إشـراك جـدي في الموضوع.. قال جدي وهو يعيد الكنكنة إلى النار:

ـ زَوِّجْه يا محمود ممن يحب.

حار أبي وتنهد، ثم قال:

ـ يا أبي.. إن.

ـ زَوِّجْه يا ولد.

ظهرت حيرة أبي في أصابعه المتوترة، ثم نطق على مضض:

ـ حاضر يا أبي.
لقد طرقت على الحديد وهو ساخن.. كانت فكرة جيدة إذ استعنت بالجد الرائع.. انحنيت بسرعة على يد جدي فقبلتها.. عاد يعبث بشاربه المتهدل، وأبي يتململ.

قال جدي بعد أن أعاد طاقية الوبر إلى الوراء وظهرت صلعته الجرداء:
ـ لماذا لا توافق يا محمود؟!

حاول أبي أن يرتشف القهوة، لكن الفنجان اهتز وتساقطت على صدره بعض القطرات.. وجّه إليّ نظرات عاتبة.. ربما أكثر من ذلك.. تعجله جدي ليرد عليه.. ألقي أبي عبارته القاسية بسرعة:
ـ والدها شرِّيب ومنفلت اللسان.

أدركت على الفور أني سأفقد الموافقة الملكية.. لقد وجه لي أبي ضربة قاصمة.

تحولّ جدي إلى النافذة الوحيدة في القاعة، حيث نور الصباح الندي، ثم نظر إليّ.. نكّست رأسي.. سحب ورقة بفرة من علبته النحاسية الصدئة ذات القلب الأصفر البراق.. حشى الورقة بالتبغ وحاول أبي أن يشعلها له فرفض.. كان أبي قد أشعل الموقف.
أخذ جدي نفساً وعاد يتأمل النور القادم من النافذة، لمح غصناً من شجرة النبق يهتز تحت جسديْ عصفورين يختطفان القبلات ويطيران في دورة قصيرة نزقة.

عاد جدي يتطلع إليّ وقد بدا أنه لا يجد الكلام، وأنه شاخ قليلاً عما كان.. أحسست بغصة في حلقي، وبأني على وشك البكاء.. بل ترقرق الدمع في عيني.. عندئذ، قال جدي:
ـ زَوِّجْه يا محمود ممن يحب.

أعادني إلى الحياة بينما اختطف أبي فنجان القهوة فتجرعه دفعة واحدة، وانحنى على يد جدي فقبلها، وانطلق يقفز الدرجات الطينية إلى القاعة العليا.

بلغني صهيل حصان.. تسلل الابتسام من جديد إلى وجه جدي وتحول إلى النافذة.. كان الصهيل لفرس جدي التي أصر عمي على امتلاكها بعد أن أسقطت جدي قبل عشر سنوات في حادث أليم لا ينساه أحد من أهل البلد.

يومها كان متعجلاً لحضور جنازة أحد أصدقائه القدامى في القرية المجاورة.

مضى يدعوها للإسراع وكانت كعادتها تستجيب دون أن ينبهها لذلك، إلى أن التقت حصانها الأثير.. توقفت تبادله النظرات الحالمة وتتلقى منه الوعود الناعمة.. لكزها جدي لتنطلق.. فجأة ارتفعت بمقدمتيها عالياً وألقته على الأرض.

تحطمت عظام الرجل ذي الثمانين.. احتوته غيبوبة. بعدها لم يستطع النهوض وقد شمله الذهول.. لم يقدر على تصور الحالة التي أصابت فرسه بالجنون.. وهو على الأرض يأكله الألم ولا يكاد يحس بعظامه، رآها تضرب ساقها الخلفية اليسرى في اتجاه الحصان، بما يعني:
ـ أذهب الآن.. لقد تسببت في مشكلة.

انحنت عليه تلعقه وتعتذر، وما لبثت وهي تراه على هذا الوضع المتردي أن فاضت عيناها بدمعتين ساخنتين، سقطتا على وجهه.. حاولت أن تساعده على النهوض فما استطاعت.. جاء المارة فأعانوه على الركوب.. توجهت في هدوء وحرص إلى الطريق نحو القرية المجاورة، لكنه أشار لها أن تعود، لن تحمله قدماه لعدة أيام إذا أراد الله له عمراً.. استشعر جدي طبول القدر.. غلبه التشاؤم وما لبثت جدتي أن رحلت.. طلب عمي أن يأخذ الفرس الحزينة، وقد رفضته شهوراً وصبر عليها حتى لانت.. أما أنا.. فتزوجت ممن أحب.. وطلقتها بعد عام فقد كانت مشكلات عائلتها ثقيلة وعاصفة، زعزعت عش الحب.. وبعد أن اندملت جراحي، اشتقت إلى الدفء والقهوة.. فعدت إلى جدي ليحدثني عن جمال البنات وقلوب البنات.

نور خافت

فاطمة المزروعي

غريباً عن المكان.. لم أقرأ ذلك على جبينه، لكنه يداري خطواته، وحتى نظراته، يحمل مع وحدته حقيبة متواضعة تكاد لا تتسع لبضعة تفاصيل من ذاكرة مغلقة، حاضناً بإجهاد مجموعة كتب ممزقة الأغلفة لا تحمل أية عناوين.

حين وصل حينا الصغير، بدت عيناه حائرتين تنطقان بشيء من ضياع أعرفه، كلما أطلت النظر في مرآتي؟ مشتت لا يعرف بالضبط من أين أتى. هكذا شعرت منذ أول مرة رأيته، بينما كنت عائدة من المدرسة، حيث لفت انتباهي بتقاسيم وجهه وتفاصيل حركته، فلم أمنع نفسي من أن أتتبعه بنظراتي، ربما لأني أخاف على أي أحد من الوحدة وربما لأني لا أحبذ ترك المتعبين وشأنهم قبل أن أطمئن أنهم أصبحوا بحال أفضل. هل سيستقبله أحد؟ هل من شخص سيظهر ليلاقيه مرحباً بقدومه ويساعده في حمل أشيائه؟!

كل هذه الأمنيات عادت لذاكرتي بعد مضي يوم بأكمله، لكن الغريب بقي وحيدا ولم يتعرف أو يتقرب منه أحد.

الغريب في أمر هذا الغريب أنه يمشي جيئة وذهابا كما لو أنه يمتهن السير لمسافات طويلة، دون وجهة معينة، يواظب على تدخين سجائره بشراهة لا يعرف متعتها إلا المدخنون ممن يعتقدون أن سجائرهم هي الأكثر إخلاصاً ووفاء لهم، بحجة أنها تحرق نفسها لأجلهم.
كنت أراقبه من بعيد، يمشي بوجل بحثا عن موطئ قدم بجوار الأسوار العالية للبيوت ذات الشبابيك الأشبه بالثقوب محكمة الإغلاق منعاً لدخول الضوء والهواء، اليأس واضح في مشيته وحركة ساقيه المثقلة.

في كل المرات التي شاهدته فيها، كان في مكان مظلم، وكأنه يختار الأماكن البعيدة عن أي شكل من أشكال الضوء، حتى إنه يتفادى الحديث لأي أحد، ولعله يتحاشى بذلك الرد على سؤال الناس المتوقع لأي شخص غريب: من أين أنت؟ ما اسمك؟ ما جنسيتك؟ ماذا ولماذا وكيف ومتى...؟ وحدها الشرطة تعرف جوابا من خلال أوراق أبرزها لهم... ولكن الشرطة بطبيعة الحال لن تخبر أحداً بمعلومات تخصها ما دام وجوده شرعياً ويحمل معه ما يثبت شخصيته، لا يعنيها أن تعرف أكثر من هويته وضمان حسن سلوكه، ولن تسأل عن حاله ومزاجه وأهوائه؟ لكني أعتقد أنه كلما سار في مكان يبدو غريباً أكثر، مع محاولته حفظ أي شيء عن اسم وملامح المكان، وبمواعيد غير منتظمة يلتهم طعامه خلال ثوان معدودة حتى يكون جاهزا حين يأتيه ما ينتظر، وأي شيء ينتظر؟ لست أدري.

هو ليس بأحسن حالاً مني، فلم يظهر بشخصية المفكر أو الراغب بأن يتعب نفسه في التفكير، ولعله يخاف فكرة أطلقت ذات يوم (أنا أفكر إذا أنا موجود) إذا قد يكون التوقف عن التفكير شرطاً لازماً وكافياً للزوال، وبذلك توقفت في داخله كل رغبة في الحياة.
لحيته المهملة وخطها الشيب رغم وقوفه كل الوقت في الظل، ويبقى الزمن كفيلاً بملء سلة المهملات بأشياء بالغة الأهمية لكننا لا نتمكن أبداً من استرجاعها، وحيث فضولي لم يتوقف لحظة لمعرفة سر البؤس والمرارة الباديتين على خطوط جبينه ودورانه في الشوارع ليل نهار، بدأت أعلل له بكثير من المقاربات المنطقية المتخيلة، فربما تعرض للضرب والحرمان، أو أرغم على ترك أسرته، أو أنها تخلت عنه، أو

أصابه الجنون أو الضجر، أو رغب في الهروب من شيء ما. احتمالات كثيرة.... وكم تكثر الأجوبة حين تطرح السؤال على نفسك وتعجز عن إيجاد إجابة.. وكأن احتمال وجود أكثر من إجابة مرهون بعدم المعرفة الكافية. كل هذا بقي يدور في رأسي... بينما هو يدور ويدور، في حياة بت أشاهدها أمامي كمسرح أشبه بحلقة مفرغة للبطل، دون أن يؤدي مشهداً واحداً ينقل به إحساساً بألم ما.

لم يكن مضطرا لذلك، فليس هو بممثل ولم ينتظر مني التصفيق ولا حتى الانتباه، أنا تبرعت أن أراقبه وأن أتألم لأجله، رغم ثقتي بأنه لا يتألم طواعية، لكن يبدو أنه لا يشعر بأي شيء من حوله، حتى ولو كان هطولا غزيرا للمطر، ولعلها نتيجة منطقية، فالمرء حين يتعرض لكم هائل من الحزن والضيق في حياته يتصالح مع فعل الألم نفسه، و يفقد ذلك الإحساس القدري، يفقده تماماً، ويصبح كالدمى التي يحركها الأطفال.
كل ما يفعله هو الاستجابة لأوامر توجه إليه مباشرة، مع اقتناعه بأن هناك من تقع على كاهله مسؤولية تنظيم الحياة، وهناك من هو مطلوب منه التنفيذ فقط، حتى ولو كان يتعذب بذلك، لكن هذا الغريب لا يرغب أن يكون ضمن مجموعة القياديين لأنها تضع فوق كتفيه مسؤولية تتطلب وجوده بشكل آخر، بينما لا يزال يشكك في وجوده، فهو شبه ميت يمشي ويتحرك، ويعد أيامه على أصابعه بانتظار أن تنتهي.

تعرفتُ صدفة على غرفته الكائنة تحت درج البناء الخلفي المقابل لنا، والتي تدل عليها أكوام من الجرائد والمجلات موضوعة أمام باب خشبي كتبت عليه ذكريات قديمة لساكنين

قدامى، أما جدران غرفته فهي مرتبة بشكل عشوائي بصور ومقالات لا تبدو فيها أي عناوين، وكنت كلما اقتربتُ من غرفته، أقف مبهورة أمام هذا المشهد، أتمنى لو أعرف أي نوع من البشر هو؟ وأنا هنا لا أدعي العلم بالناس لكنه صنف مختلف، هذا ما شعرتُ به مراراً، فأنا ممن يؤمنون بأن أشياء كثيرة نحتاج أن نشعر بها أكثر من أن نفكر فيها، أشعر بنفسي مشتتة وأنا أراه جالساً في الظلام أمام نافذته يراقب البنايات، أتوقع أنه أحب غرفته، وتعلق بها واعتاد الجلوس في زاوية واحدة تقاس بنظراته، أصبحت وكأنها جزء من شخصيته الساكنة التي تميل إلى الحزن والعزلة، كيف لا وهي لن تتسع لغيره؟!

أيام مرت والغريب يراكم فوق فضولي استغرابا أكبر مع مكوثه الطويل في غرفته في سكون شبه تام، وكورق نبات ينتظر ضوء الشمس ليصنع خضرته ونضارته، هناك ما بدا يحييه بغتة.
راحت عيناه تلاحظان شيئا ما، ثم تلحقان بخيوط نور مشع، لبث طويلاً يتأمل ذلك النور القادم من الشقة المجاورة، كما لو كان سيعيده وينتشله من غرقه في الظلام، سقط الضوء على ذراعيه المنهكتين، وعلى وجهه الشاحب، فجعله يستيقظ ويلتفت حوله، شيئاً فشيئاً كان الغريب يحاول أن يعرف مصدر النور، فما لبث أن توجه خلسة إلى النافذة، وإذا بفتاة تقف في الجهة المصدرة للضوء..
بدت تلك الصبية جميلة بما يكفي، بيضاء البشرة، بعينين سوداوين، تجلس على أرجوحة معلقة أمام شرفتها، وخلفها إضاءة خفيفة تنطلق من داخل الغرفة، تتسع أشعتها وتضيق وفقا لحركة الستائر التي تحركها الريح... تحمل بين يديها رواية ربما يعرفها جيدا، لكن ما سرق فضوله كان شيئاً أكثر وضوحاً، إحساس طفل في داخله بات يحتاج الرعاية كي لا ينضم لقائمة الوفيات التي حملها لزمن طويل.

أيكون عصف الحب بهذه القوة؟ أم إنه رغبة خاطفة في الخروج من عالم الوحدة؟ أم هي تلك المشيئة والإرادة الدافعة للبحث عن انتماء أو وطن؟ وكم من المرات يحل شخص ما نحبه بديلا عن الوطن! فنصبح بذلك منتمين لمن نحب، فننتخبه وطنا، أحاور نفسي وأنا أتابعهما بسياق ونص واحد، ووحدة الموضوع تأتي من رغبتنا وبحثنا جميعا عن الحب كحال الطيور التي تبحث عن مأوى لها حين يحل الشتاء.

الآن بدأت أطمئن على الغريب الوحيد الذي أعرفه وهو ما يزرع في نفسي الراحة، لكون الأيام التي مضت جعلته مقربا إلي، أطمئن إن ارتسمت على وجهه ابتسامة ولو مؤقتة، وقد لاحظت بسمة معلنة على وجهه أكثر من مرة، بعد وصول ضوء الفتاة إليه، وكيف لا يبتسم وهو منهمك في تأمل ملامحها كل ليلة، حتى أصبحت هاجسه الوحيد، وشغله الشاغل، وبالمقابل لم تلحظ الفتاة هاتين العينين المختبئتين في الظلام.

وعندما تنبهت لنظراته ووجوده، حاولت إشغال نفسها بشيء آخر بزاوية مغايرة، فكانت ردة فعله ارتباكاً جعلني أطمئن لتفاعله مع فعل عفوي لأنثى أول ما يخطر ببالها في هذه اللحظة هو البحث عن مرآة قريبة للتأكد من حسنها، بينما الغريب المترقب يتمنى في قرارة نفسه لو تمارس نشاطها الحياتي في نفس المكان كي يستعيد أنفاسه وإحساسه بالحياة بوقت أقصر، فالحب - وعلى عكس العقاقير والأدوية - كلما كبر وزادت جرعته، خف الألم وزادت احتمالات الشفاء. لهذا لم يتجرأ أحد على تحديد زمن أو مكان للحب، ذلك النور فتح مخيلته على قصص جديرة بأن تعاش بعيداً عن العزلة، بل وسط ازدحام من الناس والأفكار.

فحياته التعسة ويتمه وحرمانه، التي سكنت ذاكرته طويلاً، تخضع الآن لمقارنة مع حياة أشد تشويقاً، خاصة والحب بدأ يكبر بينهما، وهما يتبادلان النظرات والبسمات. لم يكن شعوري بالسعادة لحالة الغريب مصطنعا، فليس هناك أكثر روعة من أن ترى الضعيف يضحي قوياً والورق الذابل يعود لنضارته، والإنسان تتحرك بداخله عواطف نبيلة.
تلك الفتاة أصبحت تطيل الجلوس على مقعدها، وهي تنتظره بلهفة غريبة حينما تسبقه إلى الشرفة. أيام مضت، مشاعرهما تكبر وهما يتأملان بعضهما من ذات الزاوية وبأوقات أخذت تطول يوما بعد يوم.

بدأ يقرأ حزنا في عيني فتاة يفصله عنها شارع بمسربين، لكن جلوسها الطويل ودخولها للنوم مع إطفاء الضوء، لم يمكنه من معرفة حقيقة واقع فتاته التي لا تقوى على المشي، هي لم تختر ذلك برغبتها، لكنها اختارت أن تطيل النظر إليه وأن تغرم بحبه قبل أن تعرف إن كان يقوى على الحركة أم لا، فهو كذلك لم يكن يوحي لأحد بقدرته على النهوض والحركة، لكن حبيبته المقعدة تتمنى الآن لو تجيد الطيران فليس المشي بكاف خاصة في مكان لا يحبذ لقاء حبيبين دون رضى الحي بأكمله.

كلاهما مزيج رائع، هو بغربته وبمشاعره التي استيقظت، وهي بمحاولتها الحركة لتقترب منه رغم عجز ساقيها، أصبح ذلك المشهد زاداً يومياً لي كمتفرجة على بطلين... وذات يوم خرجتُ في ذات التوقيت، لكني وجدتُ نافذة الغريب مغلقة، على غير العادة، أسبوع، أسبوعان، شهر، والفتاة تفتح نافذتها، تشعل الضوء، تنتظره، إنها تعلم بأنه سوف يهرع على ضوء شموعها، لأنه عاش طويلاً في الظلمة ولم ير ضوءاً سوى ضوئها، ولكن الغريب كما عرفتُ فيما بعد وعلى ذمة جارتنا أنه ترك المدينة دون أي أثر له..

كنتُ أشعر بالحزن عليها وهي تشعل الضوء كل ليلة تنتظره حتى الفجر..

وفي داخلها لهفة بأنه سوف يعود..

تمنيتُ لو كنتُ كاتبة أو مخرجة لقصتهما، لعلي أختار نهاية أخرى أنير بها قلبيهما ولو بضوء خافت.

e-mail : arrafid@sdci.gov.ae

الإحياء الشعري

عتبة استعادة وانطلاقة شاملة

في هذا الملف نتوقف أمام سؤال مركزي.. كان وما زال يعيد إنتاج نفسه في فضاء الشعرية العربية بخاصة، والثقافة العربية بصفة عامة. يتعلق السؤال بمدرسة الإحياء الشعري، المقرونة بالتوق الشامل لنهضة عربية تستعيد وجد الماضي، بوصفه منصة انطلاق نحو المستقبل، ولا تفارق البعد الكوني التفاعلي مع الحضارات الإنسانية والأوروبية منها بخاصة.

النصوص المنشورة هي في الأصل مداخلات قُدمت في إطار الندوة الفكرية المترافقة مع جائزة الشارقة للإبداع العربي في دورتها الجديدة.

بلورة الشعر العربي الحديث ونهضته

المدارس الشعرية مثالاً

أحمد راشد إبراهيم راشد

إذا كان حديثنا يخص الشعر العربي الذي سجل التاريخ مقولته المشهورة فيه، وهي: «الشعر ديوان العرب»، فإنه من الواجب علينا أن نبين أن هذا الشعر قد أصابته القوة أحيانًا والضعف أحياناً أخرى، وهذا ما تشهد به كتب التاريخ؛ فالشعر العربي ظل قويّا من جاهليته إلى العصر العباسي، وكان داعمه في ذلك قوة السيطرة العربية على بلاد العالم، مما دفع بالشعر إلى القمة، وحينما بدأت السيطرة الإسلامية العربية على البلاد تضعف، ويصيبها الانقسام والتشتت لم يلبث الشعر العربي أن انحدر معها في لغته ورونقه إلى درجة تخالف بكثير صفاءه وبهاءه في القرون الأولى.

ويدعم القول السابق أن من له السيادة والسيطرة هو دائماً المتميز في شتى العلوم ومجالات الحياة، كما نرى ذلك جلياً في حياتنا المعاصرة؛ فالدول المتقدمة هي صاحبة السيطرة سياسياً واقتصادياً وعلمياً، حتى إننا لا نستطيع إنكار شيوع وانتشار وسيطرة مذاهبها النقدية والشعرية على عدد ليس بالقليل من أهل التخصص.

والشعر العربي الذي امتاز بقوته ورصانته قديماً وإحكامه لنسج القصيدة في مستوياتها اللغوية الأربعة (الصوت والصرف والنحو والدلالة) وفي بنيتها الفنية، هو نفسه الشعر الذي أصابه الضعف والثبات على صورة واحدة ألا وهي صورة البديع والمحافظة عليه والكَلَف به، وجعل القصائد مجموعة من الألغاز التي لا تسبب شيئاً من المتعة عند تلقي النص الأدبي، مما كاد يفتك بالشعر العربي ويهدر قيمته في هذه الفترة بعينها وكان ذلك في فترة حكم العثمانيين لمصر، على أن الحقيقة تقتضي توضيح حالة الشعر في فترة العثمانيين تحديداً؛ نظرًا لأن المدارس الشعرية قد انطلقت حركتها من مصر ومن قلوب أبنائها.

ولما سادت الصورة السابقة في مصر، ملّ أبناؤها من الشعراء وأهل الموهبة هذه الصورة الشعرية الراكدة، وأرادوا تحريكها للأمام، وقد تحقق لهم ذلك بالفعل من خلال شيئين رئيسين.

أولهما: مراجعة أشعار القدماء ومطالعتها.
وثانيهما: المزج بين لغة هذه الأشعار القديمة ولغة عصرهم، وتوظيفها للتعامل مع الشعب بأسره.

وكان وقوع هذه الأشياء على يد مجموعة من المخلصين للغة العربية ولأشعارها، وكان قائدهم في تأصيل هذه اللغة الشعرية محمود سامي البارودي، وهو ممن يرجع إليهم الفضل في تأصيل وتأسيس مدرسة الإحياء والبعث التي أعادت للشعر العربي قوامته وفحولته مرة أخرى، وعلى نهجه سار أعلام هذه المدرسة، ومنهم أحمد شوقي (أمير الشعراء) وحافظ إبراهيم (شاعر النيل) .



حافظ ابراهيم

وبظهور المدرسة الإحيائية تتابع ظهور المدارس الشعرية الأخرى التي قامت على أكتاف هذه المدرسة، التي فتحت الطريق لمن أراد السير فيه، ورفع الشعر العربي لقمته مرة أخرى، مع العلم بوجود بعض النزعات التي حاربت هذه المدرسة في الأسس التي اتخذتها لرفع شأن الشعر العربي من خلال الشيئين السالفين المذكورين.

فظهرت المدرسة الرومانسية، وتزعمها خليل مطران، وبعدها ظهرت مدرسة الديوان بزعامة

العقاد والمازني وشكري، وبعدها جاءت مدرسة المهجر والتي تزعمها إيليا أبو ماضي، ومن خلفها مدرسة أبولّو والتي تزعمها أحمد زكي أبو شادي.

وهكذا قدمت المدرسة الإحيائية يد العون لمن أراد أن يتقدم بالشعر العربي إلى الأمام، فنهضت هذه المدارس سالفة الذكر في العمل، كل مدرسة حسب رؤيتها وتصورها لطبيعة الشعر، ولكن الأمر الذي يجب التنبه له أن المدرسة الشعرية القائمة بذاتها إذا كان من حقها أن تتخذ لها مذهباً خاصاً بها، وتتمسك به، فليس من حقها أن تعيب وتشنع الصورة التي تمتطيها أو تتقلدها مدرسة أخرى، لاسيما إذا كانت هذه المدرسة هي الأصل، فإذا كانت المدرسة الإحيائية اتخذت من الشكل الموروث للقصيدة العربية نمطًا لها تتبعه، فإنها قد تمسكت بأصول تحتم على من يتبعها أن يكون شاعراً حقاً؛ لأن هذا الشكل يتطلب منه موهبة وفطرة ومجاهدة ؛ لإخراج القصيدة في شكل موزون مقفى مؤدٍ للمعاني المطلوبة بألفاظ سهلة عذبة يتقبلها المتلقي بكل ترحاب ويسر، في الوقت ذاته يكون منشئ القصيدة مقيداً بقيود الفن، وبهذه الصورة تكون مدرسة الإحياء قد طبقت حدود الفن والتزمت به، أما الصور الشعرية الحرة فإنها تعطي قدراً كبيراً من الحرية لمن أراد أن يكتب شعراً، فهو غير مقيد بوزن ولا قافية، ومتى عنّت له كتابة الشعر كتب، فهو غير مقيد بقيود، ولكنه يضع مجموعة من الكلمات إلى جانب بعضها قد يصيبها نوع من الموسيقى وقد لا، وقد نفهم أحياناً وقد لا، المهم أنه يكتب شعراً.



أحمد شوقي و سعد زغلول

على أي حال من الأحوال، فقد أفسحت المدارس الشعرية المجال لمن أراد كتابة الشعر، وعلى من أراد ذلك أن يتخذ لنفسه منهجاً ونمطاً تعبيرياً يمكّنه من كتابة الشعر، الذي لا يختلط بغيره مما قد يشكك في شعريته.

والذي يعنينا أن لا تُتخذ صورة التمسك بالنمط التقليدي للقصيدة العربية وسيلةً لتشويه من يألف هذا المنهج، فيشار إليه بالتخلف، كما يفعل بعض من يدعي أنه من الشعراء، فلا يرى صواباً إلا ما يكتب، ولا جميلاً إلا ما كان مخالفاً للمألوف.



حافظ إبراهيم و خليل مطران

وخلفهما سامي الشوا سنة ١٩٢٩

وإذا كانت تجمعنا لغة واحدة، وثقافة عربية واحدة، فينبغي علينا احترام هذه اللغة، وعدم إهدارها والعبث بمعطياتها، فمقياس تقدم الشعوب هو ثقافتها، وثقافتها تقوم على أكتاف لغتها.

فهل حان الوقت الذي نرجع فيه إلى حقيقتنا وهويتنا؟

وختاماً، أرجو أن يصل الكلام من القلب إلى القلب حتى يصنع جواً من التقارب بين أهل اللغة والأدب في كل مكان.

أدب القطيعة

يوم كان الشعر طائراً!!

أسامة الزيني

لماذا أصبحت ذائقتنا الشعرية اليوم مشرعة على جميع الاتجاهات الحداثية من دون شرط أو قيد إلى حد اللهاث وراء كل مستحدث وغريب ومستورد - وربما شاذ - فيما كانت ذائقة أسلافنا بالأمس القريب سداً عصياً على مرور أي وافد جديد؟! هل تتمتع أجيال اليوم بقدرة أعلى على التسامح مع الآخر والإيمان بقيمة التجاور، أم أنها أجيال لا تمتلك المعيار الذي تحكم به أصلاً، أم أن كل فصيل من فصائل المشهد الشعري العربي قرر الاستقلال بجزيرته في عصر دويلات شعرية ضعيفة هزيلة في طريقها إلى عصور تردّ شعرية مثل تلك التي كانت تسود عالمنا العربي قبيل ظهور الإحيائيين؟!

هل ترك النقاد مقاعدهم للجمهور الذي تسلم مهمة الحكم على جودة الأعمال الشعرية وتصنيف طبقات الشعراء أخيراً من خلال رسائل الهواتف النقالة ليقرر من يتولى بيرق الشعر بعد شوقي؟ ومن الذي يقرر ما الذي يُكتب اليوم وما الذي لا يكتب؟ وما الذي ينشر وما الذي لا ينشر؟ وما الذي يفوز من الأعمال الشعرية وما الذي لا يفوز؟ هل يعلم أحدٌ ضابطاً واحداً لشيء في هذا الوطن الشعري المفكك المهترئ الذي طالته عدوى الانقسام والعزلة والفوضى الشعرية؟

لماذا اختفت المعارك الأدبية بين فرق خشبة المسرح الشعري العربي تاركة فضاء من الفوضى الإبداعية؟ وسط تدخل رأس المال ليقول كلمته في ظل هيمنة المانحين على دفة التوجه الشعري وفرض تيار دون الآخر، في مشهد لفتنة شعرية كبرى، قد يكون ضحيتها الشعر العربي الذي فقد خريطة طريقه؟

وفي المقابل ترانا الآن على موعد مع ثورات شعرية تتمرد على هذا الخلل المعياري وتنحيه عن كرسي رئاسة الشعر الفارغ أصلاً، فإن كان وتحقق لنا هذا، فما لون القصيدة المنتخبة الجديدة؟ وهل تطفو القصيدة العمودية المحظورة - إلى حد ما - على السطح من جديد، في ظل أسهمها الكبيرة لدى جمهور الشعر؟ مع التحفظ على تعبير «جمهور» - في ظل انزواء الكتابات الجديدة وانغلاقها على ذواتها، بل استعصائها أحيانا على الفهم من قبل متلق تعب من محاولات التواصل الفاشلة مع القصيدة الجديدة أو «النص» - من باب تحري الدقة–؟ أم إن القصيدة التفعيلية ربيبة المدرسة الواقعية ستشاركها كعكة برلماننا الشعري المقبل، معتمدة على الحضور الذي حققه أساطينها الأموات منهم والأحياء، الذين لا يزالون يحافظون على تراث أسلافهم الواقعيين، وإن كانوا لم تعد لديهم القدرة على تجاوزهم أو الإضافة إليهم؟ أم أن الرومانسية التي تلقى أصداءً واسعة بين قطاع صغار السن على مواقع التواصل الاجتماعي الإلكترونية، قد تكون ورقة في يد بعضهم يسعى من خلالها إلى كسب أصوات قطاع لا يستهان به من المراهقين والمراهقات، بما لديهم من استعداد نفسي لتسليم أجسادهم للمد الرومانسي الثاني المحتمل، في ظل بحث هؤلاء عما يدغدغ مشاعرهم ويدغدغون به مشاعر الآخرين؟ إن ثم فراغاً شعرياً كبيراً على ما يبدو لي، خلفه غياب ما أود تسميته بالهوية الشعرية، حتى وإن كانت هوية مختلفاً عليها أو مطعوناً فيها، لكن من المهم أن تكون لنا هوية حتى نجزم بأننا موجودون، وأن حضورنا ليس حضور الغائبين.

يومَ كان الشعر طائراً

على الرغم من وطأة الأسئلة السابقة على النفس، ولاسيما النفس الشاعرة التي تعاني الخوف على ضياع فرصتها في وجود إبداعي يليق بها وسط هذه الفوضى، أو ربما التعددية غير الخاضعة لضوابط تقننها، إلا أن ما صنعه الشعر من زخم على مدار القرن الماضي، لا تزال أصداؤه في المكان، ووسط خفوت أصوات المسوخ الشعرية التي تحاول إرسال صيحات شعرية في فضائنا الأدبي، قليل منها يصل، وكثير يتساقط كما تتساقط الفراخ الصغيرة من أعشاش الطيور في يوم عاصف، ترتفع أصوات الماضي حتى تغطي على هذا الغثاء، فتشتهي النفس ضم دواوينهم التي لا تزال بين ظهرانينا، ونألف من أخبارهم حتى شجارهم ومعاركهم الأدبية التي ثبت لنا بعد دورة للزمن أنها أيضاً كانت جميلة، وأن نفوسهم المبدعة كانت تأبى إلا أن تفرز لك كل ما هو جميل وإبداعي، حتى العراك.

ولا أزعم أنني أضيف جديداً، حين أتحدث عن هذه الأفكار العظيمة والمعاني الفذة، التي جاءت بها تلك المدارس الأدبية التي غيرت وجه تاريخنا الأدبي الحديث، بقدر ما نستحضر معاً نور أكثر من فجر صاف ندي نداوة الشعر أطل على أوطاننا، لكل فجر نسائمه وإطلالة ضوئه، ولكل فجر أيضاً أياديه التي امتدت إلى قرص شمسه.

فهذا فجر الإحيائيين وهذا فجر الديوانيين وهذا فجر الرومانسيين بتنويعاتهم بين أبولو والمهجريين والرابطة القلمية والعصبة الأندلسية، وإن كانت الجماعات الثلاث الأخيرة يربطها رحم المهجر وحب العزف على أوتار اللغة الأم لمد جسور الشعر بينهم وبين أوطانهم التي تركوها قسراً، وهذا فجر المدرسة الواقعية، وهذا فجر الحداثة، وهذا فجر قصيدة النثر المختلف على أحقيتها في الوجود على أرض الشعر، والمختلف على كنهها حتى من أهلها، فلا تزال هذه القصيدة حتى الآن زئبقية الوجود والملامح، مع تحفظنا التام على أن يفهم أحد هذا على أنه حكم قيمة على هذه المدرسة الجديدة.

فجر الإحيائيين

ولعله من الإنصاف بمكان القول إن تاريخ الشعر العربي القريب مدين للإحيائيين (البعثيين / الكلاسيكيين / الاتباعيين) بالكثير، بعدما بعث هؤلاء القصيدة العربية من رقادها، ونفضوا عنها غبار الجمود والصنعة اللفظية، واجترار النماذج الفنية في عصور الضعف، والاقتصار على المناسبات الخاصة كالتهنئة بالمواليد، ومداعبة الأصدقاء، ومدائح الحكام ورؤساء العمل، مع افتقار إبداعاتهم الشعرية إلى التجربة والصدق والقيمة الفنية. وسط ابتعاد تام عن روح الشعر التي عرفتها عصور الازدهار. ولد هذا الفجر على يد محمود سامي البارودي، رائد هذه المدرسة، وأنصاره؛ إسماعيل صبري وعائشة التيمورية وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، ومحمد رضا الشبيبي، وعبدالمحسن الكاظمي، وجميل صدقي الزهاوي، ومعروف الرصافي، وشكيب أرسلان، وعلي الجارم وآخرين.

«ولعل أبرز تجل للتفاعل مع التراث، تبدى من خلال ما دعي بـ (تيار الإحياء) عبر ممثليه المختلفين في أطوارهم المتتابعة، وذلك من خلال تقليد القديم، ومعارضته باعتباره الذروة الفنية، وقد ظهرت آثار التفاعل مع التراث في: المعجم الشعري والتركيز على وحدة البيت وبناء القصيدة، كذلك بقيت الأغراض الشعرية القديمة جاثمة على معظم شعرهم، وربما هذا هو الذي دفع شاعراً في العصر الحديث (البارودي) لكي يبدأ قصيدته كما كان يبدؤها الشاعر الجاهلي:

ألا حيِّ من أسماء رسم المنازل
وإن هي لم ترجع بياناً لسائل

خلاءٌ تعفّتها الروابس والتقت
عليها أهاضيب الغيوم الحوافل»(١)

لقد قامت نظرية الشعر لدى الإحيائيين على فلسفة عقلية اتباعية جسّدها اعتناء الإحيائيين بالوقوف على الأطلال، والفخر الذي قد يصل إلى حد المبالغات، واقتباس المعاني القديمة، ومعارضة الشعراء القدامى.

وعلى انقسام الضفة النقدية من الإحيائيين بين مؤيد ومعارض، بين مؤمن بإنجاز هذه المدرسة الشعرية التي انتشلت القصيدة العربية من قبرها، قبل أن تهال عليها آخر دفعة تراب، ورافض لروح التقليد المتكلسة - من وجهة نظر هؤلاء - التي وجدت في وضع الحافر على الحافر منتهى الأرب بالنسبة إلى العملية الإبداعية كُلاً، فهذا محمود سامي البارودي رائد هذه المدرسة والناطق الرسمي باسمها، يقر هذا التوجه بقوله:

تكلمت كالماضين قبلي بما جرت
به عادة الإنسان أن يتكلما(٢)

وكما نرى، فالبيت يشي بعقيدة شعرية لدى البارودي تقوم على أن الفطرة في الشاعر أن يكون مقلداً، ما يعني عدم توافر أي نية لدى الإحيائيين، لأن يتجاوزوا الأقدمين.

ولم يبال الإحيائيون بكل ما نالهم من نقد في سبيل دفاعهم المستميت عن هذا النهج الشعري التقليدي، الذي لم يحيدوا عنه يوماً، ولم يقبلوا المساومة فيه، حتى إن بعض من تحمسوا لهم بدءا مثل طه حسين انضم إلى الفصيل الشعري المناوئ لوجودهم، والذي جعل من بعثهم الشعري العظيم محنة للشعر العربي؛ لأسباب بعضها فني، وبعضها شخصي، حتى الآن لم يحسم التاريخ الأدبي أمرها، وإن كان الجميع يميلون إلى أن ثمة مغالاة مارسها المعارضون على هؤلاء الأفذاذ، مغالاة لا تليق بقدرهم وعطائهم. يعبر عن أحد فصول هذه الفتنة التي عاشها الإحيائيون الناقد الجزائري الدكتور نسيب نشاوي بقوله: «الحديث عن شعر شوقي ذو شجون، لأن أمير الشعراء بعد أن نهض بالشعر من كبوته العاثرة، انهال عليه النقاد المغالون تجريحاً وذماً، لقد أغنى هذا الشاعر العظيم الأدب العربي بقصائده الرنانة، التي

سارت في أنحاء الأقطار العربية، معلنة العودة بالشعر العربي إلى عصوره الزاهية، فتغنت بها النفوس الظامئة إلى الشعر الرصين، وتناقلها أفراد عديدون رأوها بهجة للقلوب ولذة للأسماع، وتلقاها نقاد حاذقون، بينوا جمال النشوة الساحرة التي تعتري قارئها، وكان في الطرف المقابل نقاد حاسدون تميزوا غيظاً من المنزلة الرفيعة التي صعد إليها هذا الشاعر الكبير، فوضعوا أعماله الفنية الرائعة على مشرحة التجريح، وراحوا يعملون فيها مبضع الحقد والكراهية.. فماذا جنى الأدب العربي؟! وحمل عليه عباس محمود العقاد حملة شعواء يؤازره المازني، وكان مارون عبود مهاجماً وديعاً، وكذلك ميخائيل نعيمة»(٣).

فجر الديوانيين

بيد أن حكم الدكتور نسيب نشاوي، على إطلاقه، وإن كان يوافقه فيه آخرون متعاطفون أيضاً، لم يخل من عاطفة أخرجته في جانب منه عن إطار الموضوعية، فتعليل الهجوم الذي نال الإحيائيين على أيدي جماعة الديوان والرومانسيين وأيضاً الواقعيين وإن كانوا أتوا في زمن متأخر عنهم، بأنه حقد على ما بلغه هؤلاء من مكانة ومنزلة، ولاسيما شوقي، يعد حكماً على النوايا، في الوقت الذي لم تخل فيها دعوى هؤلاء من أسانيد واقعية، ووجهات نظر إبداعية حرية بالنظر، طرحتها جماعة الديوان التي أطلق عليها هذا الاسم نسبة إلى الكتاب النقدي الذي أصدره عباس محمود العقّاد وإبراهيم عبد القادر المازني عام ١٩٢١م وشاركهما تأسيس هذه الجماعة عبد الرحمن شكري.

فهذا الجيل الجديد الذي جاء بعد جيل شوقي وحافظ إبراهيم، دعا إلى التعبير عن الذات بتخليص الشعر من صخب الحياة وضجيجها والغوص في أعماق الذات الإنسانية بعيداً عن رصد الظواهر الاجتماعية والسياسية المحيطة على حساب الداخل الإنساني الذي رأى الديوانيون أنه الأحرى بالكشف والذهاب إلى أغواره، مركزين على العناية بالمعنى والاتجاه التأمُّلي والفلسفي، وتصوير جواهر الأشياء والبعد عن مظاهرها، كذلك تصوير الطبيعة وسبر أغوارها والتأمُّل فيما وراءها. هذا على صعيد المضمون، بينما على صعيد الشكل رأى الديوانيون أهمية أن تخرج القصيدة من عباءة وحدة البيت الشعري فيصبح العمل الشعري وحدة عضوية متكاملة، أيضاً دعا الديوانيون إلى خلع عباءة القافية الموحدة عن القصيدة العربية داعين إلى تنويع القوافي.

وقد تجاوب مع تيار العقاد والمازني، ميخائيل نعيمة رائد التجديد في الأدب المهجري، وأخرج، بعد عامين، كتابه النّقدي الغربال (١٩٢٣م). ومضى فيه على طريقة المازني والعقاد في الهجوم على القديم والدعوة إلى الانعتاق منه. وقد أفرزت هذه الجماعة إبداعاً فريداً، من حيث شكله وطبيعته وطرحه الجديد آنذاك، إذ جاءت أشعارهم، ولاسيما أشعار العقاد، فلسفة خالصة لا يسبر أغوارها إلا النخبة، في حين نجح شاعر كالمازني في أن يكون لقطاع أعرض من المتلقين نصيب من شعره الذي جاءت جرعة الفلسفة فيه أقل بكثير من العقاد الذي جارت الذهنية على الشعرية في أعماله كثيراً، حتى إن العقاد لم يشتهر بوصفه شاعراً بقدر ما اشتهر بالوازع النقدي الذي برع فيه، فضلاً عن كونه مفكراً.

لكن جماعة الديوان أتت من دون شك بثورة كبرى على مقاييس القصيدة الكلاسيكية، أوجز مبادئها الناقد الدكتور محمد مندور منحازاً إلى شعرائها وتوجههم الشعري بقوله: «يمتاز الشاعر العبقري بذلك الشره العقلي الذي يجعله راغباً في أن يفكر كل فكر وأن يحس كل إحساس. الخيال هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة وشرح عواطف النفس وحالاتها، والفكر وتقلباته، والموضوعات الشعرية وتباينها وبواعثها. التشبيه لا يراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير، وإنما يراد لشرح عاطفة، أو توضيح حالة أو بيان حقيقة. أجل الشعر هو الذي خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية، وأجل المعاني الشعرية ما قيل في تحليل عواطف النفس ووصف حركاتها كما يشرح الجسم. الشعر هو ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً، لا ما كان لغزاً منطقياً، أو خيالاً من خيالات معاقري الحشيش، فالمعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه، وعبارات عواطفه، وليست المعاني الشعرية كما يتوهم بعض الناس هي التشبيهات الفاسدة والمغالطات السقيمة، كما يتطلبه أصحاب الذوق القبيح. قد يغرَى العبقري باستخراج الصلات المتباينة بين الأشياء، فتقصر أذهان العامة عن إدراكها. إن قيمة البيت في الصلة بين معناه وبين موضوع القصيدة، لأن البيت جزء مكمل، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة، بعيداً عن موضوعها. وينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلة»(٤).

ومع تحفظنا على مغالاة الناقد الدكتور محمد مندور في النظرة الدونية إلى القصيدة الكلاسيكية وتجريدها وشعرائها من كل مكرمة حتى أن يكونوا شعراء كباراً، ومع تحفظنا أيضاً على تجاوز الدكتور مندور لوجود روابط حقيقية في شعر الأقدمين وإن كانت روابط معنوية أشرنا إليها في بحث لنا عن وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، وأشار إليها آخرون في أبحاث عدة، إلا أن الشاهد هنا في هذا النص للدكتور محمد مندور هو ذلك الحراك النقدي القوي الذي نجحت جماعة الديوان في صناعته، وهذا الوضوح لملامح تلك المدرسة الأدبية التي لم يكتب لها أن تكتمل فصولها،

لما دب من نزاع وخلاف بين أعضائها، ولا سيما المازني وشكري، ما كان نذير أفول مبكر لنجم هذه الجماعة التي اختفت بوصفها كياناً، لكنها بقيت من خلال أعضائها الذين بقي لكل واحد منهم حضوره الخاص، ولاسيما العقاد الذي طبقت شهرته الآفاق بما قدم من إبداعات فكرية لا تزال تحظى بالإقبال عليها حتى اليوم.

فجر الرومانسيين

كان فجراً حقيقياً بمعنى الكلمة والصورة، ذلك الذي أتى به الرومانسيون الذين فضلوا الهرب من سطوة العقل الذي على ما يبدو أرهقه التفكير الطويل العميق في الحروب، وأيس من حياة الناس، فهرع هؤلاء إلى الطبيعة يبثونها أحزانهم تحت أشجارها الوارفة، وأمام مشاهد غروبها، مسلمين جباههم لهبوب رياحها، وأمطار غيمها الكثيف.

لقد تخلص الرومانسيون من هيمنة العقل تماماً، ورضوا سلطان العاطفة والشعور في رحلة وجدانية ارتادوا فيها بأشعارهم فضاءات الكون، بأنفس حائرة ضائعة مثل غيمات متفرقة في مهب ريح تزجيها في مدى غسق أحمر مؤذن بغروب غير منته عاشه هؤلاء، مستعذبين آلامه، متوشحين أماسيه الطويلة المظلمة، يائسين من إصباحاته، متوحدين مع صخور شواطئه التي يجلدها الموج صبح مساء.

فلطالما تغنى الرومانسيون بالألم، وهربوا من تفاصيل الحياة. لقد هرب الرومانسيون الهرب كله، وغابوا عن جميع التفاصيل التي يمكن أن تجر أرجلهم إلى اليومي والمعيش، فلم يكن أمامهم من سبيل إلا أن يتماهوا مع الطبيعة، يبثونها لواعج نفوسهم الغارقة في الحزن. لكن ليست كل مشاهد الطبيعة كانت تستهوي الرومانسيين، أو بمعنى آخر تتوافق مع ميولهم، فالخريف لديهم مقدّم على سائر الفصول، لأنه يجسد وقع الكون المؤلم على نفوسهم بما يخلفه من تجرد للغصون من أوراقها وعصف للريح، وذبول وتحلل وفناء، وهم من الأوقات يفضلون الليل لأنه يبتلع الموجودات، وتختفي خلف ستاره تفاصيل الحياة التي لا يرغب الرومانسيون في ملامستها، كما أن الليل هو الأفضل للخلوات وأحاديث النفس، فضلاً عن لونه الأسود المفضل لدى الرومانسيين، أيضاً تجد أرواح الرومانسيين ضالتها وسط مناظر العواصف وأمواج البحر التي تتلاطم كما تتلاطم أفكارهم ومشاعرهم. لقد خرج الرومانسيون إذن من واقعهم بمعنى الكلمة، فكان حضورهم بالأجساد فقط، أما أرواحهم، فكانت تحلق بين فضاءات الكون وموجوداته.

انعكس ذلك على الصورة عند الرومانسيين التي استمدت معجمها من الطبيعة، فضلاً عن أن أشعارهم جاءت في مجملها صوراً خالصة، في ظل غياب التفاصيل، والتكريس لفعل واحد هو التماهي مع عناصر الطبيعة.
بيد أن هذا الهرب الجماعي للرومانسيين من واقع حياتهم إلى مفردات الطبيعة، لم يكن هروب الغائبين عن تفاصيل حياتهم، بقدر ما كان هروب أنفس منسحقة تحت ضغوط عالم كان يئن تحت وقع القنابل التي تتناثر في سمائه موزعة بالتساوي على أقطار الأرض التي كانت ترميها الطائرات المقاتلة بوابل من القنابل والصواريخ، انتهت بمأساة سقوط القنبلة الذرية على مدينتي ناجازاكي وهيروشيما، في أحد أكثر سيناريوهات الحرب العالمية رعباً للجنس البشري. لقد آثر الرومانسيون إذن أن يبكوا بكاء محضاً غير معلنِ الأسباب، لكنه معلومُها، كان بكاء الرومانسيين بكاء ذلك الطفل الغاضب الذي يعاني مخاوف جمة يستطيع استجلاءها في جميع الوجوه المحيطة به، وجوه متجهمة صريحة العداء، وأخرى باسمة تخفي سوء نواياها.

وفي ضوء هذا بوسعنا أن نقبض على هذا المعنى الذي لاكته الألسن طويلاً دون أن توضح المقصود به، معنى توجه الرومانسيين إلى التعبير عن الوجدان دون التفاصيل والموجودات المحيطة، فيما أميل إلى تسميته بالجدل الطبيعي، ذلك الذي أنشأه الرومانسيون بين عناصر صورهم المجلوبة من الطبيعة بالكامل، حتى أصبحت مفردات الطبيعة وحركاتها وسكناتها وظواهرها وعوارضها بدائل أو معادلات موضوعية للمعاني الحقيقية التي يقصدونها، أو التي أثارت عاطفتهم الحزينة، فهذا إبراهيم ناجي، أحد أبرز وجوه الرومانسيين، يقول:

وأنا الطائر قلبي ما صبا
لسوى غصنك والوكر القديم(٥)

إن هذا البيت يحمل شاهداً قوياً على هذه المعجمية الطبيعية الموازية لألفاظ المعجم اللغوي الذي نعرفه، معجمية بوسعنا رصدها على النحو الآتي: (الطائر / الشاعر العاشق، غصنك/ حبك، الوكر القديم/ مكان اللقاء)
ثم يعود ناجي في قصيدة أخرى ليكرر الأداء الصوري، مستخدماً معجم الطبيعة نفسه بديلاً للمعجم اللغوي، وإن كان هنا يقيم حواراً مع الطبيعة نفسها، قائلاً:

أيها الوكر إذا طار الأليف
لا يرى الآخر معنى للسماء(٥)

وبوسعنا رصد المعاني التي توازي رصد هذه الموجودات الطبيعية على النحو الآتي: (الوكر | مكان اللقاء، الأليف | الحبيب، الآخر | المعشوق، السماء | الحياة)

كما جاءتنا مراكب قصائد الرومانسيين زاخرة بحمولة من المعاني المجردة (المصادر) التي تجسد حالة الحزن التي لونت هذه التجربة، فما أكثر أن تتعثر في قصائد الرومانسيين بألفاظ من قبيل (الحنين - الشجون - الغياب - الحلم -

الهوى ـ الدجى ـ الحزن ـ السهد ـ الدموع ـ الماضي ـ التمني ـ السقم ـ الأحلام ـ الماضي ـ الجراح ـ الغرام ـ العدم ـ النوح ـ الضنك ـ الزمن) إلى آخر هذه القائمة الطويلة من المعجم الرومانسي الذي لا يكاد يمر بيت من أشعار الرومانسيين من دونه. فهذا ميخائيل نعيمة يخاطب موجوداً صغيراً من موجودات الطبيعة (دودة) قائلاً:

تدبّين دبّ الوهنِ في جسميَ الفاني
وأجري حثيثاً خلف نعشي وأكفاني
فأجتاز عمري راكضاً متعثّراً
بأنقاض آمالي وأشباح أشجاني(٦)

والذي نود تسجيله هنا أنه من بين جميع المعاجم الشعرية التي ارتبطت بالشعر العربي على امتداد مدارسه منذ العصر الجاهلي حتى اليوم، كان المعجم الرومانسي الأقدر على الالتصاق بالواجدان الجمعي العام للمتلقي العربي على اختلاف فئاته وثقافاته، حتى إن الشعر على لسان العوام أصبح معادلاً موضوعياً للرومانسية، والشاعر في الوجدان العام لدى الناس شخص «رومانسي»، يقولونها هكذا من دون دراية بالمعنى الاصطلاحي للكلمة، أيضاً يغلب على جميع تجارب الشعراء المبتدئين وخواطرهم الحس الرومانسي، إلى أن يسقط أحدهم في يد طائفة أدبية ما فتقنعه بأن عليه أن يخلع عنه تهمة الرومانسية سريعاً. وكأن الفطرة في الناس هي الرومانسية، وأصحاب المدارس الأدبية يكلسكونه، أو يوقعونه، أو يحدثونه، أو ينثرنونه.

أعتذر إن كانت روح الدعابة فرضت نفسها على الفقرة الأخيرة، ولم يكن هذا دعوة لعودة الرومانسية، بقدر ما هو دعوة موجهة إلى نقاد الأدب لإعادة النظر في تلك المدرسة الظاهرة التي نجحت في بضع سنين في صياغة الوجدان العربي العام وتشكيله على يدها كالعجينة الرخوة، كيف تسنى لها ذلك، وأيضاً لإعادة النظر في تلك القدرات النفسية والتعبيرية والإبداعية لشعرائها، فهم من صنعوا هذه الظاهرة. لكن شريعة القطيعة مع عظيم الأسف، عجلت برحيل هذه المدرسة من الواقع الأدبي، قبل أن تستنفد عطاءها الإبداعي.

فجر الواقعيين

على عكس الرومانسية تماماً، عادت الواقعية بالواجدان الشعري العام إلى أرض الواقع، بعدما حلق مع الرومانسيين في سماواتهم البعيدة. المدرسة التي ارتبطت نشأتها بالفلسفات الوضعية والتجريبية والمادية الجدلية التي ظهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشر وما بعده، أفرزت شعراً لصيقاً بتراب الواقع على شاكلة هذا الذي رافق بدايات أحمد عبدالمعطي حجازي في قصيدته «الطريق إلى السيدة»:

يا عمّ ..
من أين الطريق؟
أين طريق «السيِّدة»؟
أيمن قليلاً، ثمّ أيسر يا بنيّ
قال، ولم ينظر إليّ!
xxx
وسرت يا ليل المدينة
أرقرق الآه الحزينة
أجرّ ساقي المجهدة
للسيِّدة
بلا نقود، جائع حتّى العياء
بلا رفيق
كأنّني طفل رمته خاطئة
فلم يعره العابرون في الطريق
حتّى الرثاء!(٧)

أسطر حجازي الشعرية هذه، تعلن إقدام المدرسة الجديدة على مواجهة الواقع والالتحام به، وتجسيده، وتصوير تفاصيله الدقيقة الضاغطة، فالأسطر كما نرى تجسد حالة ضياع لشاب جاء من الأقاليم يخطو خطواته الأولى في عاصمة مزدحمة، يحكمها منطق غير الذي تعلمه في بلدته التي وفد منها، الناس هنا مشغولون، مسرعون، غير عابئين بالآخرين، وهو تائه، في حاجة إلى من يرشده ويأخذ بيده، ليدله على الطريق، فحتى هذا الذي سأله أشار له سريعاً إلى الطريق، من دون أن يعيره التفاتة، كأنه لقيط يتحاشى العابرون النظر إليه.

لقد عادت الصورة كما نرى تسير على الأرض في قصائد الواقعيين، بعدما كانت تحلق بجناحين، وحلت الوجوه والشوارع وملامح المدن ومعالمها محل عناصر الطبيعة التي اختفت تماماً في أشعار الواقعيين الذين كانوا ينظرون إلى الرومانسية على أنها ضرب من التغييب، حتى الألفاظ التصقت بتراب الأرض، فلفظ «يا عم» نداء متداول لدى العامة في مصر.

لكن هذا اللواذ بتفاصيل اليومي والمعيش لم يكن التجلي الوحيد للواقعية التي سعت في خطوة غير مسبوقة إلى التخلص من عمود الشعر الذي وجدته عائقاً يعطل الدفقة الشعورية داخل القصيدة، واعتمدت على التفعيلات التي يختلف عددها من سطر للذي يليه، أما القافية فتظهر وفق رؤية الشاعر كل سطر أو سطرين أو ثلاثة، كيفما يحلو له أن يقف أو يوقع موسيقاها في الموضع الذي يشاء.

أما الإقبال على هدم عمود الشعر، فقد عددت أسبابه الشاعرة نازك الملائكة في النزوع إلى الواقع، والاستفادة من الأوزان الحرة التي تتيح ـ من وجهة نظرها ـ للشاعر أن يهرب من الأجواء الرومانتيكية إلى جو الحقيقة الواقعية، وعددت الملائكة كذلك من بين تلك الأسباب: الحنين إلى الاستقلال، والنفور من النموذج الذي يعتمد على وحدة ثابتة، وإيثار المضمون بدلاً من الشكل الذي أصبح هم الشاعر التقليدي، وفق رأي الملائكة(٨).

ولا شك أن هدم عمود الشعر هذا لم يمر مرور الكرام أمام سمع أجيال الإحيائيين والديوانيين وأبصارهم، فوجدوها جريمة لا تغتفر في حق الشعر العربي الخليلي، بل لم يعدّوا ما كان الواقعيون يكتبونه شعراً أصلاً، فهذا عباس محمود العقاد يهدد بمغادرة مهرجان الشعر الذي انعقد في دمشق عام ١٩٥٩ إذا حضره الشعراء الشبان من أمثال أحمد عبدالمعطي حجازي وصلاح عبدالصبور، لأنهم شعراء خرجوا على تقاليد القصيدة العربية وهدموا عمود الشعر الذي أظل أمتهم طوال هذه القرون(٩).

أما أبرز الظواهر الفنية التي رافقت ظهور الشعر الحر (التفعيلي / السطري) ربيب المدرسة الواقعية، فهي ظاهرة الرمز التي نجح شعراء هذه المدرسة في توظيفها لخدمة مضامين قصائدهم، وتمرير أفكارهم في عمق الوعي الجمعي للمتلقين، فهذا أمل دنقل يستدعي شخصيات تاريخية ليرمي على أكتافها عباءة الحاضر، مجسداً واقعه في سلسلة صور شعرية طويلة، وظف من خلالها الرمز والأسطورة وأسقطها بنجاح على واقعه، من خلال استدعاء شخصيات عنترة، وزرقاء اليمامة، وسبارتاكوس محرر العبيد، وما إلى ذلك من فتوحات كبيرة لهذه القصيدة التي كسبت رهان رواد هذا الشكل الجديد عليها من أمثال نازك الملائكة التي كان حماسها للشكل الجديد بلا حدود. وقد قدر لهذه القصيدة أن تعيش، على الرغم من زعم الناثرين الجدد بأنها وما قبلها من أشكال الشعر الخليلي، كتابة منتهية الصلاحية لهذا العالم الذي يتحدث لغة جديدة. لكن ما تجدر الإشارة إليه، أن الجيل الثالث من أجيال هذه القصيدة، وعلى وجه الخصوص جيل التسعينيات من القرن الميلادي المنصرم، شرع يجدف بعيداً عن أهداف هذه القصيدة الحقيقية التي ولدت من رحم الواقع، ليأخذها إلى طور عزلة جديد، بالنزوع إلى الإغراق في الرمز، حتى إن بعض القصائد تحولت إلى مغاليق، لا يفك شفرات رموزها إلا أصحابها، حتى إن روح الكوميديا كانت تحل على بعض السجالات النقدية بهذا الخصوص، وصل بعضها إلى فرضية أن بعض مدعي الشعر الذين قفزوا على هذه القصيدة، هم أنفسهم لا يفهمون ما يكتبون من تهويمات توحي بأن ثم شيئا مهماً يريد هذا الشاعر أو ذاك أن يقوله، في حين أن الرجل ليس لديه شيء، وهم في ذلك لم يكونوا ينطقون عن الهوى، بقدر ما كانوا يقلدون أصواتاً شعرية معروفة جرّت جيلاً من شباب الشعراء وراء مغامرات شعرية أشبه بالألغاز، كانت بمثابة القشة التي قصمت ظهر البعير، فتسببت في عزوف المتلقي عن الشعر، وفقد هذا الجنس الأدبي على أيديهم جماهيريته، بل أصبح في بعض الأعمال السينمائية، ثيمات كوميدية للتندر، بينما هؤلاء لا يزالون يفقون في أبراجهم العاجية يمارسون جدلاً مادياً حول سؤال سخيف أقيمت حوله ندوات ومؤتمرات كان سؤالها الرئيس: هل ينزل الشاعر للمتلقي من برجه، أم يصعد المتلقي إلى الشاعر؟ وكأن الشاعر هذا إله لا يجب أن ينزل، فقد توهم هؤلاء أنهم يقدمون شيئاً ذا بال، في حين كان المتلقي أكثر وعياً منهم يوم انصرف عن شعرهم هذا المدعَى كلية، إلى آفاق إبداعات أخرى أكثر ملامسة لهمومه ومشاعره وعقله، بل إن كثيراً من الشعراء انصرفوا عن الساحة بعدما يئسوا من جدوى أن يكون لهم صوتهم الخاص في ظل هيمنة رواد هذه التوجهات، أمثال جماعة «إضاءة» في مصر ـ على منافذ النشر، وفرض قصيدتهم بمنطق الساطور. إذ لم يكن هؤلاء ينشرون إلا لمن يكتب قصيدتهم، بل في تطور لا حق أذكر أنه في التسعينيات الميلادية لم تكن مجلة مثل مجلة الشعر التي تصدر عن وزارة الثقافة المصرية والتي كان يترأسها أحمد عبد المعطي حجازي، تنشر إلا لأصدقاء إدارة التحرير، في إحدى الممارسات الإقصائية من نفر من المثقفين احتكروا الإبداع وكأنهم لا يسمعون في هذا الكون إلا أصواتهم، في حين بقيت مطبوعات أخرى منصفة على مسافة واحدة من الجميع، منها مجلة أدب ونقد التي تصدر عن حزب التجمع المصري، وتترأس تحريرها السيدة فريدة النقاش، فقد بقيت هذه المجلة طويلاً على درجة من الجرأة والحرص على الفن الشعري جعلتها تتخذ من المجاورة أساساً للنشر، في مواجهة سياسة الإقصاء التي لم يستثن منها كثير من المطبوعات التي تنشر لشعراء متحققين، حتى جريدة أخبار الأدب التي لم يعصمها ترؤس قامة إبداعية مثل الأديب جمال الغيطاني من أن تكون مسرحاً لهذا الإقصاء، وإغفال قيمة التعدد والمجاورة بانكفائها على صوت شعري بعينه وأصوات بعينها، وإن كان بدرجة أقل حدة وسفوراً من مجلة الشعر، لصاحبها الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي وشركاه.!!

فجر الناثرين

وفي الوقت الذي كفر فيه الديوانيون والرومانسيون بالإحيائيين، ثم كفر الواقعيون بالرومانسيين والإحيائيين والديوانيين، أيضاً كفر كتاب ما أطلق عليه قصيدة النثر، بجميع هذه المرجعيات الشعرية، بل وبالشعر العربي طراً، يوم ظهرت تلك القصيدة التي لم تعترف أصلاً بقيمة تذكر للوزن الشعري، عموداً أو سطراً أو تفعيلة، وكذلك كفرت بصوره وأخيلته وأطروحاته، ثم كفرت في الأخير بثوابت (تابوهات) الثقافة التي ظلت تحكم الواقع الإبداعي العربي على مدار القرون التي سبقتهم، وقرروا البناء على أرض بيضاء لا أثر للماضي فيها.

«والقول الشعري الذي يدعى قصيدة النثر مارسه في العصر الحديث كُتاب كثيرون مثل أمين الريحاني، وجبران، والرافعي، وحسين مراد، وغيرهم وأطلقوا عليه تسميات مختلفة كالشعر المنثور والنثر الفني، والخاطرة

الشعرية، والنثر المركز، والكتابة الحرة.. ولم يستعمل مصطلح قصيدة النثر إلا مع موجة الحداثة المتطرفة التي قادتها مجلة شعر. وقد أخذت هذه التسمية التي أذاعها أدونيس وأنسي الحاج وغيرهما، من الفرنسية سوزان برنار، كما أخذت منها تنظيراتها النقدية لها. لقد وضعت المدعوة قصيدة نثر منذ أعلنت عن نفسها على يد مجلة «شعر» اللبنانية، ومنذ أن سماها بهذا الاسم أدونيس، وأنسي الحاج وغيرهما، وضعت نفسها أمام مجموعة من الإشكاليات، وأصدرت مجموعة من الأحكام التعميمية غير المنهجية التي لم تستطع مواجهتها إلا بشكل إنشائي منمق، أو باتهام المخالفين لها باتهامات لا تمت إلى عالم الأدب والنقد بصلة، كالاتهام بالرجعية والسلفية والأصولية، والتزمت، والردة، والنكسة الفكرية وما شاكل ذلك»(١٠). ويرى الدكتور صلاح فضل أن التدوير في قصيدة النثر يكاد يمسح أثر الوزن في تكرار التفعيلة في السبيكة التعبيرية، بما يجعل قضية بروز الإيقاع تتراجع في أهميتها؛ لأن نظم هذا الكلام لا يغير من طبيعته شيئاً جوهرياً؛ إذ إن السلك السردي قد حل محل العقد الموسيقي؛ ولقد استدل الدكتور صلاح فضل على ذلك بقصائد الغزل الشعري لحلمي سالم والتي فيها:

حزن خفيف على قصة الشعر.
وحنين إلى أن يراني من لم يكن يراني وأنا على باب المواساة.
هو ضابط لكنه يشبه المرسلين.
بينما تشبهين غادة التي أنجبت منذ شهرين.

لست معنياً هنا بالتعليق على هذه الأسطر التي أترك لكم الحكم عليها، بقدر ما أجدني مدفوعاً إلى التذكير بأن الشاعر حلمي سالم هو أحد أركان جماعة إضاءة الشعرية الحداثية التي ظهرت في أواخر الثمانينيات الميلادية من القرن الماضي، في مصر، وشارك في تشييع جنازة آخر خيط كان يربط بين جمهور الشعر والقصيدة التفعيلية الواقعية، ثم ها هو ذا الرجل نجده يلحق بأول عربة في قطار ما سمي بقصيدة النثر حتى لا يمضي الركب من دونه، أو ربما أن الرجل احترف مشاهد تأبين الشعر.

أدرك تماماً أنني هكذا أشخصن الأمور، لكن لا بأس في سبيل أن أقول كلمة حق واحدة من أجل سيدي الشعر الذي غمرني وغمر الجميع بأفضاله، ثم يهادن الجميع ويداهنون في حقه، فلا أعرف تفسيراً لهذا الصمت العام من قبل أبرز النقاد على هذه الفوضى التي تدار باسم قصيدة النثر أو النص الشعري الذي أصبح مطية لكل بليد الذهن خامل العقل عديم الموهبة.

وإن سلمنا جدلاً بأن ثم أصواتاً شعرية لموهوبين أو رواد أو شعراء متحققين استطاعوا أن يقدموا شيئاً مختلفاً أو لوناً أدبياً جديداً من خلال هذه القصيدة الجديدة المختلف على ملامحها حتى اليوم حتى بين أشياعها، إلا أن طوفاناً من الأدعياء وجدوا في ظهور هذا اللون الأدبي فرصة سانحة للقفز على منابر الأدب وارتداء عباءة الشعر، بل ومزاحمة الشعراء الحقيقيين من كتاب قصيدة النثر والقصيدة التفعيلية، والقصيدة العمودية، في مشهد شعري، يجنح لمنطق للفوضى، أكثر مما يجنح لمنطق المجاورة والتعدد.
بقي أن أذكر تجربتي الخاصة، قبل نحو ما يربو على خمسة عشر عاماً، يوم وقفت إحدى الصديقات، وكانت أمضت عمرها كله لا علاقة لها بعالم الشعر من قريب أو بعيد اللهم إلا بوصفها مستمعة محبة للشعر، تنقر على كتفي من الخلف لتنبهني إلى وجودها، وتقدم لي ورقة صغيرة كتبت فيها أشياء تشبه هذا الذي أوردته قبل قليل للسيد حلمي سالم، فلما سألتها عن هذا الذي قرأته ولم أفهمه، رمقتني بنظرة كلها زهو وإعجاب بالذات ولم تخل أيضا من اتهامي بالجهل وهي تقول لي: هذا «نص»

أدب القطيعة

بقي أن أذكر بأنه قد يكون ما قادنا إلى هذه العزلة التي يعيشها الشعر العربي اليوم هو منطق القطيعة والتنكر من قبل كل مدرسة للمدارس السابقة، قطيعة يعد الإحيائيون الاستثناء الوحيد فيها، فقد آمن هؤلاء بأن النهضة الشعرية المبتغاة التي يسعون إليها ينبغي أن تبدأ من حيث انتهى أسلافهم، ففعلوا، لكن ما تلاهم من مدارس أدبية بدأت رحلة التنكر التام لمن سبق، إلى حد العراك والسباب أحياناً، أما الحداثيون فكانوا أكثر انفتاحاً على الجديد إذ وصلت الخلافات بين بعضهم إلى حد الرشق بالأحذية، فيما عايشت وسمعت، قبل أن أهجر أرض الشعر إلى أرض الرواية التي كانت أقل ضجيجاً وصخباً، وأشد مؤونة وجهداً، ما يجعلها غير مغرية كثيراً لمدعي الأدب، فهؤلاء غالباً ما يبحثون عن التقدم السريع وبأقل مجهود.

ولقد شرب الشعراء من الكأس نفسها، ففي الوقت الذي قطعوا فيه أرحامهم الشعرية فيما بينهم، بادلهم جمهورهم قطيعة بقطيعة، فأصبحت لا تكاد ترى في إحدى أمسيات مهرجانات الشعر الفصيح إلا قلة تعد على أصابع اليد ومعظمهم شعراء أيضاً لا ينصت أحدهم إلى الآخر، بقدر ما ينتظر دوره في الإلقاء، أو يمارس رفضه للآخر على اعتبار أنه كان الأولى بأن يكون مكانه على منصة الإلقاء.

ولعل هذا يفسر هذا الحرص الشديد على الجوائز الأدبية المعتبرة، مثل جائزة الشارقة للإبداع الأدبي، ويفسر أيضاً قيمة هذه الجوائز المحورية التي سيذكرها بالخير تاريخ شعرنا العربي الحديث، إذ تبقى هذه الجائزة ومثيلاتها من الجوائز ذات المرجعية الفنية المعيارية، حصناً أخيراً لمن بقي من فلول الشعراء المتحققين الذين يدركون قيمة الإبداع بعيداً عن منهج القطيعة العقيم، فلا أظن أن أحد قاطعي الرحم

الإبداعي سيحصل على تقدير لجان تحكيم هذه الجوائز، إذ سرعان ما سيكتشف المحكمون وهم من النقاد المعتبرين من دون شك، أنهم أمام كائن ناقص لم يكتمل تكوينه الشعري، فلا أظن أن شاعراً فذا اليوم لم يستفد من جميع هذه المدارس، اتفقنا معها أو اختلفنا، وتبقى قيمة الشاعر الفذ الحقيقية في مدى قدرته على الاستفادة من جميع أطروحات هذه المذاهب الفكرية والجمالية ليصنع قصيدته الجديدة، مؤسساً بناءه الشعري على مبدأ التجاور، لا ممارسة القطيعة الممجوجة التي كلفت الشعر العربي الكثير، وخلفت لنا تلك الفتنة الإبداعية الكبرى التي ندفع جميعاً ثمنها الآن عزلة وغياباً عن الصورة وتراجعاً في مكانة القصيدة العربية التي تعيش ظرفاً تاريخياً بالغ القسوة والغبن.

بقي أن أشير إلى أن قطاعاً عريضاً من نقاد الوطن العربي، فضل الإمساك بالعصا من المنتصف، فوقف على الحافة، لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء، يصفق لهذا ولذاك، دون أن تأخذه الحمية ليقول شهادة للتاريخ في حق هذه الفوضى الإبداعية التي نعيشها اليوم، فعلى ما يبدو أن هؤلاء فضلوا مكاسبهم على الحقيقة التي جعلوها قراطيس يخفونها، خوفاً من أن يخسروا علاقتهم مع اللوبي الشعري الجديد النافذ الذي يهيمن على منافذ النشر والتسويق والمكافآت، وأيضاً خوفاً من هجمات هذا اللوبي الشعري الجديد عليهم.

لذا أعود مجدداً لأؤكد أهمية الجوائز الأدبية المعتبرة؛ إذ إنها تؤَمِّن للمحكم / الناقد، ذلك الستار الذي يمكنه من الإدلاء بصوته وراءه، في مأمن من سياط اللوبي الشعري الجديد، وأشياعهم من النقاد والمفكرين الذين قرروا أن يكونوا مع كل جديد وضد كل قديم، على الإطلاق، مع كل مستورد، وضد كل أصيل على الإطلاق، فلك الله يا سيدي الشعر، ولكم الله أيها القبيل المكافح من الشعراء العظام، شباباً كنتم أو كباراً، فأمانتكم ثقيلة، وهمكم أثقل، وطريقكم مفخخ شوكاً، ووعيد «الليلكيين» الرابضين على قلب الحركة الشعرية منذ زمن يتربص بكم، وماكينة اليأس شرهة إلى ابتلاع مزيد منكم.

وإن تميمة العبور بالقصيدة العربية من كبوتها، أن يدخلنا يقين، أن القطيعة لا تفرز إبداعاً، وأن من يدعي اليوم أنه شاعر جاهلي أو ديواني أو رومانسي أو واقعي أو حداثي أو نثري، فليتبوأ مقعده من الفشل الإبداعي الذي يغرق فيه الكثيرون اليوم حتى آذانهم، ففي تقديري أن الشاعر الحقيقي هو من ينجح في أن يكون مزيجاً من جميع هؤلاء. كيف؟ هذا ما لا يعرفه إلا الأفذاذ من الشعراء.

الهوامش:

(١) الأدب العربي الحديث والتراث تحولات العلاقة وخصوصيات الأجناس، د.أحمد جاسم الحسين.

(٢) ديوان محمود سامي البارودي.

(٣) مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، د. نسيب نشاوي.

(٤) النقد والنقاد المعاصرون، الدكتور محمد مندور.

(٥) ديوان إبراهيم ناجي.

(٦) السابق.

(٧) ديوان ميخائيل نعيمة.

(٨)عبد المعطي حجازي، ديوان مدينة بلاقلب.

(٩) دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، د. عبدالله الغذامي.

(١٠) مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، د. نسيب نشاوي، مرجع سابق.

(١١) قصيدة النثر، دراسة مقدمة لمجمع اللغة العربية بالقاهرة، محمد عباس محمد عرابي.

إصدارات جديدة





دائرة الثقافة والاعلام • الشارقة

مستقبل الشعر العربي

في ظل سطوة التكنولوجيا وغياب المدارس الشعرية

د. مهدي صلاح الجويدي

على الرغم من ذيوع مصطلح المدارس الشعرية وانتشاره في الأبحاث النقدية العربية وقاعات الدرس الأدبي، فإن قدراً كبيراً من التشابك الاصطلاحي قد شاب هذا المصطلح، على شهرته واتساعه، وتضارَب الاستعمال النقدي في هذا الشأن؛ فالتبس المصطلح وتداخل مع مصطلحات أخرى اكتسبت بعض مشروعيتها من شيوعها والتوافق عليها. واللافت أن مصطلح المدارس الشعرية كثيراً ما تداخل في الدراسات الأدبية العربية مع مصطلح آخر هو مصطلح المذاهب الأدبية(١)، على الرغم من المسافة الشاسعة بينهما فيما نتصور. وهذا الأخير يتساوى لدى كثير من الباحثين مع مصطلحات أخرى مثل مصطلح التيارات الشعرية، أو الاتجاهات الشعرية.

والمذهب الأدبي هو (الطريقة أو الاتجاه الأدبي المستند إلى فهم معين لطبيعة الأدب ووظيفته) (٢)، أما المدارس الأدبية (فتتصل مباشرة بالأسئلة الأيديولوجية والاجتماعية والنقدية، وتتصل هذه المدارس بلعبة المواقع والنفوذ الدائر خارج الشعر، وإن تذرعت بالشعر في أحيان كثيرة) (٣).

ويبدو مصطلح الجماعات الشعرية، أو الجماعة الشعرية، غير بعيد عن هذا الركام الاصطلاحي المتشابك. صحيح أن مصطلح "الجماعة" ليس جديداً في حقل الدراسات الأدبية، إلا أنه شاع منذ إطلاقه على حركات أدبية بعينها، وتبادل هذا المصطلح مع مصطلح المدارس الشعرية، فكان رديفه، أو بديلا عنه؛ ففي تسمية بعض الحركات الشعرية مثل مدرسة الديوان على سبيل المثال كثيراً ما نقرأ عن "جماعة الديوان"، أو "مدرسة الديوان"، والأمر نفسه ينسحب على "جماعة أبولّو"، أو مدرسة "أبولّو". في الوقت نفسه نتحدث عن المدارس الشعرية العربية الحديثة الأكثر شهرة وذيوعاً، فنذكر المدرسة الكلاسيكية، ثم المدرسة الرومنسية، مروراً بمدرسة الديوان، ومدرسة المهجر، ومدرسة أبولّو، ومدرسة الشعر الحر. وحين نرصد المذاهب الأدبية(٤) نتحدث عن الكلاسيكية، والرومنسية، والواقعية، والرمزية، والبرناسية. وما يستوقفنا هنا هو تأرجح الكلاسيكية والرومنسية على وجه التحديد بين مفهومي المدرسة الشعرية تارة، والمذهب الأدبي تارة أخرى.

ها هنا يكون التمييز بين المفهومين ضروريًا، لا سيما أن ثمة فوارق بينهما نذكر منها:

أولاً: أن المذاهب الأدبية سابقة على ظهور المدارس بالضرورة.

ثانيًا: أن المذهب إطار جامع، ذو طبيعة شمولية، تؤثر مقولاته النظرية في المدرسة الشعرية وليس العكس.

ثالثًا: أن المذهب ذو طبيعة نظرية في الغالب، بينما تقوم المدارس الشعرية على تطبيق العناوين التي تقوم عليها ركائز المذهب، وإن ظلت المدرسة الشعرية تحتفظ بشيء من النظر.

رابعًا: أن المذاهب الأدبية تمتد تأثيراتها – على نحو واسع – في أكثر من فن؛ فالرومنسية مثلا انتشرت في الأدب والشعر، والمسرح، والرسم، والنحت، والفنون التشكيلية وغيرها.

خامسًا: أن المذاهب الشهيرة تمتد وتنتشر خارج حدود نشأتها، أما المدارس الأدبية فهي ذات طبيعة جغرافية محدودة، وإن قيض لها الامتداد فإن انتشارها يبقى في نطاق أضيق.

وأخيرًا، فإن المذهب قد يضم أكثر من مدرسة شعرية، أو بتعبير أدق قد يؤثر في أكثر من مدرسة؛ فتنضوي مدارس شعرية عدة تحت مظلة مذهب واحدك فمدارس الديوان، والمهجر، وأبولّو، تأثرت جميعاً بالمذهب الرومنسي.

ووفقا لهذا التصور كانت تسمية مدرسة الإحياء والبعث أكثر دقة، إذ إنها تندرج هي وما عرف بالكلاسيكية الجديدة تحت مظلة المذهب الكلاسيكي، وعلى هذا النحو يمكن النظر إلى مدرسة الديوان، ومدرسة المهجر ومدرسة أبولّو بوصفها الجماعات الأدبية التي تأثرت بالمذهب الرومنسي.

أما مصطلح مدرسة الشعر الحر، فتنفتح معه إشكالات من نوع آخر، تتصل بحركة شعرية النثر فيما بعد؛ ذلك أن الأطر التي حددت إطلاق مفهوم المدرسة على قصيدة التفعيلة، سواء فيما يتصل بالبنية الشكلية أو الرؤى والتصورات الأيديولوجية تتشابه مع تلك التصورات التي قامت على أساسها تسمية النص النثري بقصيدة النثر.

البنية الشكلية في قصيدة التفعيلة تقوم على وحدة السطر الشعري بديلا عن البيت المشطور، ووحدة التفعيلة، وعدم الالتزام بتوزيع محدد للقوافي، وقد دعا روادها في الوقت ذاته للجوء إلى الرمز والأسطورة والطاقة الإيحائية، والصور الجديدة الممتدة والتعبير عن الواقع، وتحدثوا عن الوظيفة الاجتماعية للشعر، وكذلك الدعوة إلى التحرر والاستقلال ...إلخ(٥). أما قصيدة النثر فقد قامت على بنية شكلية مختلفة تتمثل في إسقاط الوزن العروضي، والاعتماد على أشكال إيقاعية أخرى مثل النبر والتنغيم، والتكرار الحرفي، وغيرها، بالإضافة إلى مجموعة من الرؤى المضمونية التي تكرس مفاهيم الوحدة والعزلة، والتعبير عن هموم الذات الشخصية، والحديث عن التفاصيل الصغيرة التي تتعلق باليومي، والمعيش، وتفاصيل الحياة اليومية(٦).

وإذا كان الأمر على هذا النحو فإن السؤال الذي تجدر إثارته هو: لماذا لم يطلق الأدباء والمشتغلون بالأدب على حركة قصيدة النثر (المدرسة النثرية) مثلا؟ لا سيما وأن الشكل البنائي هو السمة الأبرز في هذه القصيدة(٧). علينا أن نؤكد في هذا السياق أن المعايير التي تحدد إطلاق مفهوم المدرسة على حركة الشعر الحر تنطبق كاملة على حركة قصيدة النثر، والذي اختلف – في واقع الأمر – هو تبدّل المسميات وفقا لتغيرات ومحددات أخرى يتصل بعضها بالمزاج الأدبي إن جاز التعبير، وبعضها الآخر له علاقة بطبيعة العصر، ودخول عوامل أخرى في تشكّل الحركات الأدبية عمومًا. ها هنا نستدعي مفهوم الجماعة مرة أخرى؛ ذلك أن الحركات الأدبية المختلفة، والتي تشكّلت على هيئة موجات شعرية متلاحقة، لم تتوقف عن الحركة، وادعاء تجاوز المراحل التي سبقتها، وأنها تقوم على أفكار تفارق ما قامت عليه الحركة السابقة عليها، ولكن مع سيرورة هذا التطور اتخذت مسميات أخرى، وتقدّم مصطلح الجماعة الشعرية على مصطلح المدرسة. والجماعة الأدبية – بحسب تعريف سترونغ– هي "تجمع عفوي لأشخاص يفكرون بطرق متشابهة"، أو "رد فعل عفوي على الظرف التاريخي". أما فريدمان الذي درس ظاهرة الجماعة الأدبية، فيراها عملا أميل إلى التجمع الواعي منه إلى التشكل العفوي، لكنه يشير إلى دوافع مشابهة لتلك التي لاحظها سترونغ"(٨). وهو ما ينسحب على مفهوم المدرسة الشعرية ذاته، خاصة فيما يتعلق بتشابه التصورات، والظرف التاريخي. والذي حدث هو تبدّل المفاهيم، واتخذ مسمى الجماعة الشعرية الصفة الأشهر، ومن ثمّ رأينا "جماعة مجلة شعر"، التي تأسست في بيروت عام ١٩٥٧، بريادة يوسف الخال، وخليل حاوي، وأدونيس، ونذير العظمة. ثم انضم إليها أنسي الحاج فيما بعد، وقد أطلق جبرا إبراهيم جبرا على هذه الجماعة مسمى آخر هو "جماعة الشعراء التموزيين"، إلا أن اشتهارها بجماعة



جبرا ابراهيم جبرا

"شعر"، أو جماعة "مجلة شعر" هو الأكثر شيوعًا. وما يلفت انتباهنا في مسمى جماعة مجلة شعر أنها اتخذت من نافذة النشر عنواناً رئيساً لها، وهو تغير لافت على مستوى التسمية من زاويتين؛ الأولى تتصل بتغيّر المسمى من مدرسة إلى جماعة، والثانية تتعلق بإطلاق اسم المجلة على مجموعة من الشعراء تبنّت مجموعة من التصورات وتوافقت عليها وراحت تنشرها من خلال هذه المجلة(٩). هذا لا يعني أنه لم يكن ثمّ ارتباط بين الحركات الأدبية والنوافذ أو الأشكال المؤسسية، فقد ارتبط تطور حركة أدباء المهجر بمجلة الفنون التي تأسست عام ١٩١٢، وكذلك بجمعية الرابطة القلمية التي تأسست في أمريكا ١٩٢٠(١٠). بينما ارتبطت حركة الشعر الحر بمجلة الآداب التي كانت تصدر في بيروت على سبيل المثال. وكان من الأولى أن تطلق جماعة مجلة شعر على نفسها مسمى يتعلق بقصيدة النثر بحكم ارتباط هذه القصيدة برواد الجماعة في البداية؛ وهو ما لم

يسع إليه شعراء هذه الجماعة، ربما لأسباب تتصل بمسمى القصيدة النثرية في بداياتها، والخلاف حول مسماها.

في هذا السياق تعددت البؤر والمراكز الشعرية على اتساع الوطن العربي منذ الستينيات من القرن الماضي، وأصبح من العسير متابعة كل الجماعات الشعرية التي نشأت في أقاليم جغرافية متعددة، ولم تقيض لها الشهرة ذاتها التي حظيت بها جماعة مجلة شعر، وربما كان الاستثناء في ذلك جماعة كركوك الأدبية في الستينيات، وجماعتا "أصوات" و"إضاءة" في مصر في السبعينيات. وفي سلسلة من التطورات المتلاحقة تغيرت المسميات، وتبدلت خريطة المفاهيم، فتقدم مفهوم الجيل على حساب مفهوم الجماعة، على الرغم مما ينطوي عليه مفهوم المجايلة من منزلقات فكرية، وتباينات إبداعية واضحة، إلا أن شيوع المفهوم قد حظي بالنصيب الأكبر في مصر والعراق والشام والمغرب العربي في النصف الثاني من القرن الماضي؛ فصرنا نقرأ عن جيل الستينيات، وجيل السبعينيات، وجيل الثمانينيات، وانتهاء بجيل التسعينيات (١١). ها هنا يمكن التوقف لتأمل المسألة؛ ذلك أن ما نطرحه الآن يذهب إلى أن تلك الحركات الشعرية، والجماعات، والأجيال، ما هي إلا مسميات لكيانات شعرية قامت على أساس مجموعة من الرؤى المشتركة، والظروف التاريخية، والأسس الجمالية التي شكّلت مفهومها أو مسماها الخاص. وهو ما يعني أن مفهوم المدارس الشعرية لم يغب، بقدر ما تبدّل. وفي هذا التبدل الكبير للمفاهيم والرؤى والمسميات، طرأت ظواهر جديدة على طبيعة الشعر العربي الحديث، جعلت متابعته والوقوف على توجهاته، أمراً في غاية الصعوبة، وأصبحت مراقبة الحركات الشعرية تتجاوز الجهد الفردي، وتتطلب جهوداً متضافرة لرصد مسيرة الشعر العربي في هذا العصر المتلاحق.

ومن أهم هذه الظواهر الطارئة، التطورات التكنولوجية المتلاحقة، والتي كان أبرزها انتشار التعامل مع شبكة الإنترنت، وانصراف معظم الشعراء إلى المواقع الإلكترونية الأدبية لنشر إبداعاتهم ومحاوراتهم الشعرية والثقافية، وهنا نستطيع القول إن تغيرًا فارقًا قد حدث في مسيرة الشعر، اختلفت معه وسيلة النشر، والوسيط، وعمليات الإنتاج الشعري وتلقيه في آن واحد، وأصبحنا نتحدث عن الكيانات الشعرية من خلال مفهوم مصاحب للنشر الإلكتروني هو "المواقع الإلكترونية". لقد اندفع الأدباء نحو هذه النافذة الإلكترونية الجديدة، اندفاعًا محمومًا إلى حد أن درجة حماسهم إلى الوسيط الجديد، ووسائل النشر الإلكترونية أفرزت مقولات مفاجئة كتلك التي أطلقها الكاتب الأردني محمد سناجلة: "لقد انتهى عصر الورق"(١٢)، وانتشرت مفاهيم أخرى متعددة؛ مثل الإبداع الرقمي، والواقع الافتراضي، والنص التفاعلي، والنص المترابط Hypertext (١٣) وغيرها. على أن كثيرًا من هذه المفاهيم كان يرتبط بالنص الروائي المنشور على الإنترنت نشرًا إلكترونيًا، فماذا عن موضوع النشر الإلكتروني للنصوص الشعرية على الشبكة؟ وما طبيعة التجارب الشعرية التي يتم نشرها؟ وما الفارق بين نشر هذه النصوص على الشبكة العنكبوتية، ونشرها على الورق؟ نقطة البداية الحقيقة هي المواقع الإلكترونية المتخصصة. صحيح أن البدايات الحقيقية كانت في محاورات الشعراء عن طريق الشات وغرف الدردشة، ولكن هذه المساجلات كانت ذات طبيعة فردية شخصية ولم ترق إلى صناعة الظاهرة التي نعرف الآن على شبكة الإنترنت. سأختار ثلاثة مواقع إلكترونية أمثلةً على الظواهر الجديدة في طبيعة النص الشعري، وطبيعة تلقيه، والفوارق بين هذه المواقع الإلكترونية، لا سيما تلك الفوارق التي قد تؤثر في عمليات إنتاج أو تلقي النص الشعري. وهذه المواقع الإلكترونية الثلاثة أسوقها نماذج مُمثِّلة فحسب للمواقع التي اهتمت بنشر النصوص الشعرية، وهي موقع "جهة الشعر"، موقع "الورشة الثقافي"، وموقع "إنانا" الأدبي.

فيما يتعلق بجهة الشعر الذي أنشئ في ١٩٩٦ بإشراف الشاعر البحريني "قاسم حداد" ثم تحوّل إلى مؤسسة بعد ذلك، فقد اهتم الموقع بنشر النصوص الشعرية لشعراء مختلفي المشارب والتجارب، واهتم في الوقت ذاته بنشر سير عن بعض الشعراء، يسهم فيها المشاركون بإسهاماتهم، وكذلك اهتم الموقع بنشر بعض القراءات النقدية في الشعر والرواية. ويمكن بعد القيام برحلة عبر روابط وأقسام الموقع أن نكتشف أن ما ينشر فيه من نصوص لا يكاد يختلف كثيرًا عما ينشر في الصحف الورقية والمجلات. على يسار الصفحة الرئيسة في الموقع تستطيع أن تقف بالفأرة دون ضغط على أحد العناوين هو (الجهة الخامسة) على سبيل المثال، ومن ثم يبرز لك مستطيل كتب فيه "تجارب في الإبداع الإلكتروني"، وعندما تصل إلى الصفحة لا تجد سوى مجموعة من المقالات (من خلال قائمة "اختر") تدور حول الإبداع الرقمي. وخلاصة القول إن الموقع على الرغم من كونه رائدًا في تجربة النشر الإلكتروني، إلا أن ما يقدّم إليه من نصوص لا يكاد يختلف كثيرًا عن النصوص الورقية. والاختلاف الوحيد هو وجود بعض النصوص بأصوات الشعراء، أو بالصوت والصورة وهو أمر لا يقدم اختلافًا ذا قيمة على مستوى التجربة الرقمية. لكن مقتضيات التجربة تفرض القول إن شهرة الموقع وانتشاره قد منحاه اختلافا آخر على مستوى تشكُّل الظاهرة وهو وصوله إلى آفاق جغرافية، وعدد من القراء لم تكن تتيحه الصحف أو المجلات الأدبية، وهذا الأمر قد ينطبق على مختلف المواقع الإلكترونية، يضاف إليها أمور أخرى كثيرة، مثل سهولة التصفح وسرعته، وسهولة البحث، وإمكانات الاقتباس..إلخ.

أما موقع الورشة الثقافي فقد أسس في مارس من عام ٢٠٠٦، بجهد فردي قام به الشاعر المصري "أحمد يحيى"، والتقى فيه مع "جهة الشعر" في أبواب كثيرة، إلا أنه اختلف عنه – ربما لأنه الأكثر حداثة – بتفاصيل أخرى، مثل اهتمامه بفنون أخرى كالموسيقى، وفنون السينما، وتقديم نشرة إخبارية متنوعة تتصل في غالبيتها بالأدب وقضاياه، بالإضافة إلى الأبواب الأخرى، مثل الدراسات النقدية و"ببلوجرافيا المبدعين"، و"جاليري الورشة"، و"إصدارات" ..إلخ. ويحتل النشر (نشر النصوص) في "الورشة" مكان الصدارة والاهتمام، وتتيح – من زاوية أخرى – فكرة التفاعل مع النص المنشور عن طريق مساحة للتعليق على النصوص المنشورة والتفاعل معها، وقد تصل عمليات التفاعل حول نص بعينه إلى حد تراكم القراءات، أو تفاعلها، بمعنى أنك واجد تعليقًا على النص، وقد تجد تعليقًا على التعليق، وتفاعلات أخرى حول النص والتعليقات المثارة حوله. هذا ولم تخصص الورشة اتجاها بعينه في النصوص الشعرية التي تنشرها، ولم تتبنّ حركة أدبية تمثل اتجاهًا، أو حركة تضم مجموعة أدبية لها تصورات موحدة، متجانسة، أو متشابهة، وإنما تجاورت النصوص وتنوعت التجارب، سواء على مستوى التصورات الموضوعية والأيدلولوجية، أو على مستوى الشكل البنائي؛ فتنشر النصوص النثرية، ونصوص التفعيلة، والشعر العمودي، متجاورة بعضها إلى جوار الآخر، وإن غلب الشكل النثري من حيث عدد النصوص المنشورة.

أما موقع "إنانا الأدبي" فقد حاز شهرة واسعة، واستقطب عددًا كبيرًا من القراء والمبدعين، وهو يضم مجلة، وإذاعة، ومنتدى، ويقيم حلقات نقاش وإسهامات نقدية قد تتسع لتشمل قضايا تخص الأدب العربي، وأخرى خارج نطاق الأدب. ولا يكاد يختلف الموقع كثيرًا عن المواقع الأدبية الأخرى، ولكنه شكّل كيانًا أدبيًا يعتني بالنشر، وإدارة الورشات الأدبية والنقدية حول الأدب وقضاياه.


أنسي الحاج

من أهم الظواهر الطارئة، التطورات التكنولوجية المتلاحقة، والتي كان أبرزها انتشار التعامل مع شبكة الإنترنت، وانصراف معظم الشعراء إلى المواقع الإلكترونية الأدبية لنشر إبداعاتهم ومحاوراتهم الشعرية والثقافية، وهنا نستطيع القول إن تغيرًا فارقًا قد حدث في مسيرة الشعر، اختلفت معه وسيلة النشر، والوسيط، وعمليات الإنتاج الشعري وتلقيه في آن واحد،

إلا أنه فيما يخص طبيعة النصوص الشعرية المنشورة على المواقع الثلاثة، نلاحظ أنها لم تستطع أن تستفيد من تقنيات الوسائط المتعددة في تطوير بنية الشكل الشعري، ولا في الرؤى النصية ذات العلاقة بالمضمون. وكذلك لم تدخل الصورة الرقمية – مثلا – النص الشعري، مثلما هو الحال في دخول الصورة الرقمية الثابتة والمتحركة في تشكيل النص الروائي، ولعل التجارب الروائية الإلكترونية (شات، ظلال الواحد، صقيع) تؤكد ما يذهب الباحث إليه. أضف إلى ذلك أن مسألة التفاعل عبر الشبكة الإلكترونية، والذي تتيحه بعض المواقع دون غيرها، هو تفاعل يغلب عليه طابع المجاملات السريعة، والتهنئات المقتضبة، فالشاعر يرسل نصه إلى الموقع الإلكتروني، ويقوم مجموعة من القراء بإضافة تعليقاتهم على هذا النص، وبمراجعة بسيطة لبعض النصوص المنشورة تجد أن التواصل بين الشاعر والقراء لا يتجاوز كلمات التهنئة، وكثيرًا ما يكتفي المعلقون باقتباس مقطع من مقاطع النص لإبراز إعجابهم بهذا المقطع أو ذاك.

إن الطموح الهائل والتضخيم الدعائي الذي صاحب المفاهيم المرتبطة بالفضاء الإلكتروني وسّع من فكرة التفاعل إلى حد القول بأن هناك نصًا "يتم إنتاجه بالمشاركة بين المؤلف والقارئ، فالمؤلف يطرح فكرة، أو يكتب جزءًا من النص، ويشاركه القارئ من خلال التواصل عبر الإنترنت في إضافة أجزاء أخرى، وهكذا يتمدد النص بتعدد القراء، ومن ثم ينهض النص من وجهة نظر مشتركة، إضافة إلى أن القارئ قد يعطي الفرصة لتفاعل أكبر، بأن يعلق فورا على العمل، أو يتواصل بالبريد الإلكتروني مع المؤلف"(١٤). العملية التي نسميها التفاعل هنا تفتقد في الحقيقة إلى رؤى متكاملة، أو أطروحات تتسم بقدر من التماسك، أو تسعى إلى تقديم قراءة عميقة تستجلي طبيعة النص أو طبيعة الظاهرة. فهل ينجح العالم الافتراضي في إحداث الطفرة النوعية التي يمكن أن نتحدث

فيها عن ظاهرة شعرية تفارق المعروف بشكل جذري؟ هذا العالم الافتراضي الذي يفتح طاقات هائلة لعمليات التخييل كان ينتظر أن تستفيد منه القصيدة المنشورة إلكترونيًا، وتستثمر إمكانات توالد الصور بشكل لانهائي، وإمكانات إنتاج ملايين الصور الوهمية التي لا تستند إلى أي مرجعية في عالم الواقع، ودخول ذلك عالم الإبداع من بابه الواسع، إلى حد وصف بودريار بأننا صرنا نعيش في عالم الصور "إن العالم مجرد صورة، نقلا عن صورة، نقلا عن صورة، وأصبح العالم مجموعة من عمليات المحاكاة والصور غير ذات الأصل المحدد. لم تعد هناك صورة وأصل، بل صور ذات أصول متعددة.. لقد تآكل مبدأ الواقع في متاهة الصور اللامتناهية. عالم من الصور المتخيلة، والمخلقة، والوهمية التي تنشرها وسائل الإعلام هنا وهناك، وواقع يفقد يقينه شيئًا فشيئًا.. صور حول صور أكثر من كونها صورًا حول واقع أو حقيقة. نسخ مخلّقة بطريقة كومبيوترية تفوق بمراحل كثيرة الصور المخلّقة بأشكال آلية...إننا نعيش الآن في عالم ما بعد الواقع، عالم الفضاء التكنولوجي والواقع الافتراضي، والفضاء اللانهائي الذي يتحكم فيه الكومبيوتر والإنترنت والتكنولوجيا الافتراضية"(١٥)

إن النشر الإلكتروني إذا لم يستثمر الإمكانات الواسعة في هذا العالم الافتراضي الواسع، فإننا "لا يمكننا أن نتحدث عن النص الجديد... لا يمكننا أن نتحدث عن النص العربي الجديد حتى وإن قدمناه على الشبكة، واستعملنا تقنيات الحاسوب.. لأن بعده الخطي يظل هو الأساس"(١٦).

وأخيرًا جاءت مواقع التواصل الاجتماعي مثل الفيس بوك والتويتر لتؤثر تأثيرًا مباشرا على المواقع المتخصصة، وهو تأثير كبير في الواقع؛ إذ انصرف عدد كبير من الشعراء عن النشر في المواقع الإلكترونية الأدبية المتخصصة، متجهين إلى مواقع التواصل الاجتماعي لنشر قصائدهم وإبداعاتهم، وهو ما أفضى إلى فوضى عارمة في عمليات الإبداع، واستعمال مصطلح الفوضى هنا لا يأتي من قبيل التحكم في سيرورة الإبداع أو إصدار حكم قيمة ما، بقدر ما يمثل رصدًا لواقع ملموس لا يمكن إنكاره. على مواقع التواصل الاجتماعي لا تُفرَزُ القصائد المنشورة، وأي شخص يمكنه أن ينشر نصا يسميه نصًا شعريًا، وسيجد من يرسل له التهنئة ويقتطف مقاطع من نصه ليبرز إعجابه بها، على الرغم من أن ما يقدمه يفتقر إلى أي ملمح شعري أو إبداعي، ومن ثم أصبح أي شخص يمكنه أن يكون مبدعًا وله قراؤه ومريدوه، ووصل الأمر إلى حد القول بالقصيدة الحاسوبية، أو القصيدة التي ينتجها الكومبيوتر بنفسه. لم تعد ثمة رؤى أو تصورات تمثل أطرًا جامعة بين الشعراء، ولكن الأفق لا يزال مفتوحًا لأن تتمكن مجموعات التواصل الاجتماعي من تقديم حركة شعرية ذات ملامح بارزة، لم تتضح معالمها إلى الآن.

الهوامش

١- انظر على سبيل المثال كتاب "في النقد والأدب" لإيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٦. وكتاب "مدارس الأدب المقارن"، د سعيد علوش، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧.

٢- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، د شكري عياد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،١٩٩٣، ص ٢٢٢.

٣- مقالة شربل داغر ضمن كتاب "الشعر العربي الحديث"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مهرجان "القرين الثقافي" الثاني عشر، ٢٠٠٥.

٤- هناك بالطبع أحاديث كثيرة عن المذاهب الأدبية، وأنها تعد مؤشرًا على طبيعة العلاقة مع الغرب، ومقدار التأثير أو التأثر، أو التفاعل بين الحضارتين العربية والغربية، وهو ما آثرنا تحاشي التطرق إليه لدواع تتعلق بطبيعة هذه الدراسة، ولكن يمكن الرجوع في هذا الشأن إلى كتاب المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، د شكري عياد، سبق ذكره، ص ١٧.

٥- انظر "اتجاهات الشعر العربي المعاصر"، د إحسان عباس، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٧٨، ص ١٦-٢٨.

٦- يمكن تتبع ملامح قصيدة النثر من خلال كتاب "قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية"، عبد العزيز موافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.

٧- هناك بالتأكيد مقولات عامة أطلقها شعراء هذه القصيدة تضاف إلى ما قيل عن ملامح قصيدة النثر، لا تتعلق بالشكل البنائي وحده، مثل اهتمامهم بقضايا الذات الفردية على حساب القضايا الكبرى، وسقوط مفهوم الشاعر النبي، والشعور بالعزلة والانكفاء، بالإضافة إلى أمور أخرى ارتبطت بالشكل وطبيعة اللغة على نحو خاص.

٨- الثقافة بين الجماعات الثقافية والمؤسسات الثقافية، عطارد حيدر، جريدة جدار الإلكترونية، ٢٠٠٥/١٢/٢٩.

٩- كانت جماعة أبولّو قد أصدرت مجلات عدة على رأسها مجلة أبولّو، ومن ثم فاتخاذ جماعة شعر اسمهم من اسم المجلة التي ينشرون فيها إبداعاتهم، لم يكن جديدا كل الجدة، وإنما سبقتهم أبولّو، انظر: الأدب العربي المعاصر في مصر، د شوقي ضيف ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣، ص ٧١.

١٠- فصول في الشعر ونقده، د شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة،١٩٨٨، ص ٢٩٢.

١١- انظر "السبعينيات ما قبلها وتلاها؛ رؤية في التحقيب العشري لأجيال الحداثة الشعرية في العراق"، حكمت الحاج، مجلة اللحظة الشعرية، العراق، العدد ١٩، صيف ٢٠١٠.

١٢- محمد سناجلة، نحو نظرية أدبية جديدة
– sanajleh@yahoo.com
www.sanajlehshadows.8k.com

١٣- من النص إلى النص المترابط: مفاهيم، أشكال، تجليات، د. سعيد يقطين، مجلة عالم الفكر، العدد: ٢، المجلد٣٢، أكتوبر/ ديسمبر٢٠٠٣، ص ٨٣.

١٤- النص المتشعب ومستقبل الرواية،د عبير سلامة
www.alimizher.com/n/3y/studies3/studies3.htm
بتاريخ٢٣نوفمبر ٢٠٠٣.

١٥- عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، د. شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت ٢٠٠٥،ص ٣٩٣.

١٦- من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، د سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،٢٠٠٥، ص١٦٧.

المدارس الشعرية وملامحها

بانوراما فنية

د. أحمد جار الله ياسين

مدرسة الإحياء:

وتمثلها مجموعة من الشعراء المبدعين (كالبارودي وشوقي وإسماعيل صبري والزهاوي والرصافي..)، ممن ظهروا في بداية العصر الحديث، أو ما سمي بعصر النهضة ، وأسسوا لتقاليد شعرية، جوهر إنجازها الأساس يكمن في إحياء الصورة الفنية الرائعة لبنية القصيدة العمودية العربية، كما كانت عليه في عصور ازدهارها الماضية، منذ نشأتها الأولى في العصر الجاهلي، ومرورا بالعصور اللاحقة الإسلامية والأموية والعباسية، حتى سقوط بغداد على يد التتار. أي أن ظهور هذه المدرسة ارتبط بالاتصال المثمر مع الشعرية التراثية العربية، عبر أشكال عدة، لكن فلسفة الاتصال ترتكز بنحو خاص على إعادة الاعتبار للشعر، بوصفه هوية للذات العربية، وليس مجرد لعبة عروضية، كما عانى الشعر من هذه التهمة في عصور الانحطاط. وفي الوقت نفسه حاولت تجربة الإحيائيين الانفصال قليلا عن الشعرية التراثية من أجل الاقتراب من تجارب أخرى جديدة، تخص الذات في إطارها الاجتماعي المعيش، والآخر الغربي وما قدمه من ثقافة أدبية وعلمية ومعرفية، جذبت هؤلاء الشعراء إلى محيطها وأقنعتهم بوجود منافذ أخرى لإحياء الشعر العربي غير موجودة في فضاء الشعرية التراثية القديمة.

إن المنجز الشعري لمدرسة الإحياء كان محطة مهمة في تاريخ الشعرية العربية، استطاع أن التراثية، وفي الوقت نفسه يضع الخطوات الأولى لإيجاد شعرية ذات ملامح جديدة، يمكن للمدارس التي جاءت بعدها أن تطور هذه الخطوات وتوسع الملامح باتجاه التأسيس لشعرية عربية معاصرة وحديثة، تعترف بأهمية المنجز الإحيائي لكنها لا تقف عند حدوده، بل تتجاوزها إلى ما هو جديد في الشكل والمضمون.



أحمد شوقي

إن مجرد إحياء الشعراء لجماليات القصيدة العمودية القديمة في بنية قصائدهم، يعد منجزا تجديديا بالقياس إلى ما كان مهيمنا في بداية عصرهم أو العصور التي سبقته، ذلك أن الإحياء كان التفاتة ذكية جدا من هؤلاء الشعراء لإعادة الثقة بين الجمهور والشعر، بعد أن خسرها بسبب التدني في المستوى الفني، الذي أصاب معظم النماذج الشعرية التي قدمت له في الفترة التي سبقت عصر النهضة. ويبدو لنا أن ذلك هو جوهر منجزهم الشعري الذي تجاوز بهم عتبة الإحياء بالمعنى التقليدي المتعارف عليه، من بعث الشعر القديم في جسد القصيدة العمودية التي يكتبونها.

لقد أعاد الإحيائيون إلى الشعر مكانته الفنية، ومنزلته الاجتماعية والفكرية، وأقنعوا الجمهور بفاعلية الشعر في التغيير والثورة على الواقع المتردي، وجعلوا من الشعر أداة مهمة في محاربة الجهل والظلم والتخلف، ووسيلة تربوية نافعة، واقتربوا من موضوعات ذات حساسية اجتماعية وفلسفية ودينية، وصرحوا بآرائهم بجرأة، وخاضوا معارك نقدية وفكرية مع هذا الطرف أو ذاك أو فيما بينهم، ووظفوا الصحافة لتكون منبرا لصوتهم الشعري، ونقاشاتهم الفنية والأدبية والاجتماعية، وفعلوا ذلك كله بقناعاتهم الشخصية التي اختلفت بين شاعر وآخر، لاسيما في المواقف السياسية التي فرقتهم، بين شاعر معتدل مثل حافظ إبراهيم، وآخر ثوري متمرد مثل الزهاوي، وانطلاقا من اختلافهم في الاتجاهات الفكرية والبيئات التي نشأوا فيها، فشاعر مثل شوقي نشأ وعاش في القصور مقربا من السلطة لا بد أن يختلف عن شاعر آخر مثل الرصافي عاش في بيئة شبه شعبية، ولم يكن على وفاق مع السلطة على الرغم من انخراطه في العمل البرلماني.



البارودي

ومثلما جدد الإحيائيون في المضامين، فإنهم جددوا أيضا في الشكل، فحرض بعضهم على الثورة على القافية الموحدة، وآخرون تمردوا على اللفظة التراثية المعجمية، فاقتربوا من اللفظة اليومية المعاصرة، وفتحوا بنية الشعر بنحو واسع على فني القص والمسرح، فوظفوا منهما بعض التقنيات الفنية كالسرد والحوار والوصف، ومنهم من جذبته تقنيات الحضارة الجديدة، فأقحم في قصائده بعض المفردات الدالة عليها، ومنهم من قرب الشعر من النثر استجابة لوظائف الشعر الأخرى التوصيلية والتعليمية، فكان ذلك أمرا خطيرا، لأنه فرض على الشعر تقديم تنازلات فنية وجمالية تخص وظيفته الأولى (الشعرية)، التي تعرضت للتراجع أمام الوظائف السابقة.

ولعل أكثر ما يميز تجارب الإحيائيين، كونهم لم يفصلوا بين تجاربهم الحياتية وعالم الشعر، فنجد صدى تلك التجارب ومتغيراتها يتردد في عوالمهم الشعرية، ويترك أثرا كبيرا وواضحا في بنيتها، فالفخامة اللغوية التراثية التي كانت تصدح بها حنجرة البارودي في قصائده الحماسية في الفخر أيام ثورة عرابي والنفي، تزول، لنرى لغة أخرى ناعمة وعذبة، تتجلى في قصائد حنينه إلى مصر، أو مراثيه لأحبته وهو في المنفى. أما شوقي فإن شعره في القصر ليس كشعره في المنفى أو بعد عودته إلى مصر، كما أن شعره الموجه إلى الأطفال يختلف كثيرا عن شعره في المدائح والمناسبات. ومما ساعد شعراء مدرسة الإحياء على تحقيق هذه العودة القوية للشعر إلى فضاء الحياة الثقافية العربية، كونهم مثقفين ثقافة عميقة تمتد إلى التراث الأدبي العربي من جهة، ومن جهة أخرى تنفتح على مستجدات الفكر الجديد، أو الأجنبي. وكثيرا ما حاولوا تحقيق التوازن بين مرجعية ثقافتهم التراثية، ومرجعية ثقافتهم المعاصرة أو الأجنبية.

مدرسة الديوان:

تشكلت هذه المدرسة من ثلاثة شعراء هم العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري، وسميت بهذا الاسم نسبة إلى كتاب (الديوان في الأدب والنقد) الذي أصدره العقاد والمازني في سنة ١٩٢١، وقد تضمن الكتاب آراء نقدية جديدة تأثرت بالنقد الانكليزي الرومانتيكي. وبتأثير ذلك الأمر دعت مدرسة الديوان إلى أفكار جديدة في الشعر والنقد بالقياس إلى عصرهم، ومن ذلك دعوتهم إلى توخي الصدق الفني في الشعر، لأن الشعر هو التعبير الحر الجميل عن الشعور الصادق، بغض النظر عن الموضوع الذي يعبر عنه، سواء كان الموضوع صغيرا أو كبيرا، ذاتيا أو جماعيا، ولذلك كتب العقاد ديوانه (عابر سبيل) الذي تناول مشاهد من الحياة اليومية، ونادوا بضرورة توافر الوحدة العضوية في القصيدة، والنظر إليها بوصفها بنية حية كاملة مثل الجسم الإنساني، لكل عنصر دوره ووظيفته الأساسية، بحيث إذا فقد هذا العنصر أو تغير دوره، أصاب البنية التي ينتمي إليها الاضطراب، ولذلك اعتمدوا على التعبير بالصور لتوفير الوحدة العضوية، أي النظر إلى القصيدة من حيث هي شيء كامل، لا من حيث هي أبيات مستقلة، وربما يتمثل ذلك مثلاً في قول العقاد:



العقاد

إذا شيعوني يوم تقضى منيتي
وقالوا: أراح الله ذاك المعذبا
فلا تحملوني صامتين إلى الثرى
فإني أخاف اللحد أن يتهيبا
وغنوا، فإن الموت كأس شهية
وما زال يحلو أن يُغَنَّى ويشربا
ولا تذكروني بالبكاء، وإنما
أعيدوا على سمعي القصيد فأطربا

واهتموا في تشكيل الصور بالخيال، لأنه يساعد على النفاذ إلى طبيعة الحقيقة، وهو وسيلة للمعرفة تحول الأشياء وتنفذ من خلالها. والخيال لديهم يتناول الحقائق ليبعثها من جديد، وهو يقوم بعملية امتزاج واتحاد بين قلب الشاعر وعقله وبين المظاهر الكبرى للحياة. ويرى العقاد أن هذا الخيال يقوم بتجسيم للأشكال الموجودة كما تقع في الحس والشعور، فالصورة لدى العقاد تمر بمرحلتين؛ الأولى إدراك من الخارج إلى الداخل والأخرى إخراج من الداخل إلى الخارج بعد أن تجري على المدركات عملية الإدراك الحسي التحولي في

الذاكرة، وأفاد العقاد كثيرا من آراء كولرج الذي قسم الخيال إلى نوعين؛ أولي عام وآخر ثانوي خاص، وهو الذي يستمد منه الشعر صوره. كما اهتم شعراء الديوان بعلاقة الصورة الشعرية بالرمز ورأوا أن الشعر لا يستغني عن الوحي والإشارة، وأن أبلغه ما يجمع الكثير في القليل. وأكد شعراء الديوان أن الجمال نسبي وذاتي في الفن والطبيعة، ومعنوي في غايته ومضمونه، وأن الأشكال لا تعجبنا وتجمل في نفوسنا إلا لمعنى تحركه فينا، أو لمعنى توحي به إلينا، كما أكدوا على دور العاطفة في صياغة التجربة الشعرية بصدق عميق في الإحساس، لأن العاطفة لا تتحقق إلا من خلال الصدق الذي يتميز بالعمق. فالشعر لديهم ذاتي عميق الذاتية، بعيد عن الأريحيات الوطنية، بل هو حديث النفس الإنسانية التي تجسد كل ما بداخلها من وساوس وهموم وتطلعات وآمال وطموحات، كما تترجم ما يتصل بالحياة وكنهها والكون وألغازه الخفية.

أما من حيث الموضوعات، فإن شعر مدرسة الديوان اهتم بالموضوعات الوجدانية العاطفية التي تخص المشاعر الذاتية، في الحب والهموم الشخصية، ومال الشعراء إلى الطبيعة هرباً من قسوة الحياة المادية في المدينة، فاتحدوا على طريقة الرومانسيين برموز الطبيعة وأسقطوا مشاعرهم عليها، فكان الخريف رمزاً لنهاية الحياة، أو نقاءً دالاً على الحقيقة العارية، فمثلما تتجرد الأشجار من أوراقها يتجرد الإنسان لحظة أزمته من كل ما علق به من ماديات، ولذلك نظروا إلى الحب وعذاباته كمرحلة لتطهير الذات، فبالغوا أحيانا في وصف المرأة كملاك طاهر ينقذهم من أزماتهم الروحية، وأحيانا رأوا فيها عكس هذه الصورة، وفي قصائد أخرى هرب شعراء الديوان إلى الطبيعة للتأمل فيها كمعبر فلسفي نحو فهم الحياة والموت والمسائل الروحية والفكرية.

ونرى ذلك خاصة عند شكري الذي يعد الشاعر الأبرز لمدرسة الديوان، كونه قدم قصائد أنضج فنيا من زميليه العقاد والمازني، اللذين اتسم شعرهما بشيء من الجفاف والتكلف، ولعل أفضل ما قدمه العقاد في الشعر هو تنبيهه إلى الشعر الذي يتناول الموضوعات اليومية، وما عدا ذلك فإن العقاد خدم مدرسة الديوان بنقده أكثر مما خدمها بشعره. كما واصلت جماعة الديوان التجريب العروضي بالشعر المرسل، والبحور المجزوءة، وبعض التشكيلات الإيقاعية الجديدة التي لم تستطع التخلص من هيمنة العروض العمودي. في حين قدموا للغة الشيء الكثير باقترابهم من اللغة الرمزية، أو اللغة العادية أحيانا. ونستطيع أن نقول إن أفضل منجز للديوان هو إعادة الاعتبار للذات الشاعرة الفردية والتأكيد على حضورها الشخصي الإنساني المميز في اختيار الموضوعات والمفردات والصور ، فضلا عن إعلاء شأن الجانب العاطفي في الشعر الذي أضفى على قصائده صدقا فنيا عاليا.

إن فهم المنجز الشعري لمدرسة الديوان، لا يمكن أن يتم إلا بموضعتها في الفترة التي ظهرت فيها في بداية العقد الثاني من القرن العشرين، الذي شهد في مصر تقلبات سياسية واجتماعية، تركت أثرها في نفوس شعراء الديوان المنحدرين من أصول طبقية متوسطة، لم تكن تجد في الطبقة الارستقراطية الحاكمة ما يمثل طموحاتها في التغيير والتثوير وإعلاء شأن الفرد الذي كان مهمشا، فكان منقذهم من هذه الأزمة الفكر الرومانتيكي الذي تشبعوا به بحكم ثقافتهم الانكليزية العميقة الأدبية والنقدية.

مدرسة أبولو:

مدرسة أدبية شعرية، أسسها في مصر الشاعر أحمد زكي (أبو شادي) في سنة ١٩٣٢، فضلا عن إصداره مجلة بالاسم نفسه (مجلة أبولو)،



أحمد زكي (أبو شادي)

وقد استعار هذا الاسم (أبولو) من الأساطير اليونانية التي تزعم – حسب معتقدات الإغريقيين – إن أبولو هو رب الشعر والموسيقى، وكأن المدرسة أرادت بهذا الاسم العالمي، التعبير أيضا عن انفتاحها على الثقافات الأخرى غير العربية، فضلا عن الإيحاء بعدم تعصبها لنوع من الشعر ضد آخر، لان أبولو عند اليونانيين لم يكن يفرق بين شعر وشعر، ولا بين مذهب فني وآخر، ولذلك كانت مدرسة أبولو مدرسة للشعراء كلهم من مصر ومن غيرها من الدول العربية، ومن الشعراء الكبار والشباب، ومن القدامى والمجددين. وانطلاقا من هذه الفكرة جعل أبو شادي أحمد شوقي رئيسا فخريا للجماعة عند تأسيسها، والتي صارت فيما بعد مدرسة شعرية لها أعلامها وخصائصها الفنية ومنجزاتها، وقد ضمت أبولو عددا كبيرا من الشعراء المصريين والعرب، أهمهم: أبو شادي، وإبراهيم ناجي، وخليل مطران، وصالح جودت، ومحمود حسن إسماعيل، وعلي محمود طه، وأبو القاسم الشابي، وحسن كامل الصيرفي، ومصطفى السحرتي، والهمشري. ولخصت أبولو أهدافها بما يأتي:

السمو بالشعر العربي والرقي بمستوى الشعراء

أدبيا واجتماعيا وماديا، والدفاع عن مصالحهم، ونشر نتاجاتهم، ومناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر، ومحاربة الزعامات الأدبية، ونبذ التحزب لشاعر أو لأديب معين دون الآخرين.

مثلما جدد الإحيائيون في المضامين، فإنهم جددوا أيضا في الشكل، فحرض بعضهم على الثورة على القافية الموحدة، وآخرون تمردوا على اللفظة التراثية المعجمية، فاقتربوا من اللفظة اليومية المعاصرة، وفتحوا بنية الشعر بنحو واسع على فني القص والمسرح، فوظفوا منهما بعض التقنيات الفنية كالسرد والحوار والوصف.

مجلة أبولو:

صدرت هذه المجلة في الفترة الممتدة ما بين (١٩٣٢- ١٩٣٥)، وهي أول مجلة في العالم العربي حينذاك تخصصت بالشعر ونشره ودراسته ونقده، وفتحت أبواب النشر للشعراء المعروفين، فضلا عن الشعراء الشباب والشاعرات العربيات، وفيما بعد اتسعت أبواب المجلة لتشمل كل نشاط أدبي وفكري. وقد اهتمت المجلة بنحو خاص بترجمة الشعر الأوربي، لاسيما الشعر الانكليزي، ونشرت القصص الشعرية والقصائد الفلسفية الطويلة، وشعر التصوير، والشعر المنثور، والشعر المرسل، والدراسات النقدية العربية والأوربية المترجمة، فضلا عن نشر الدراسات التي تتناول المذاهب الأدبية الغربية، مثل الرومانسية والرمزية، مما أغنى الثقافة الأدبية لدى الشعراء العرب .

وبذلك يكون للمجلة دور الريادة في مد جسور التواصل بين أدباء البلاد العربية، فضلا عن التواصل بين الأدبين العربي والغربي، وتبني الجديد في الشعر والأدب والفكر، وكانت مجلة أبولو بمثابة الدستور المعبر عن مدرسة أبولو واتجاهاتها الأدبية والفكرية والنقدية.

المنجزات الفنية لجماعة أبولو :

١- حققوا في كثير من قصائدهم مفهوم الوحدة العضوية، بحيث لم يعد البيت الشعري هو الوحدة التي ترتكز عليها القصيدة، بل صارت الصورة الكلية التي تصنعها أبيات القصيدة كلها متفاعلة، هي المرتكز الفني فيها، لاسيما في الشعر القصصي لديهم .

٢- اختلط في شعرهم تيار الوجدان الفردي بالتعبير الرمزي، ويبدو أن شعراء أبولو تأثروا بالرمزية الغربية، وهذا يعني أنهم استعانوا بالرموز للتعبير الإيحائي عما يدور في أعماق تجاربهم الذاتية .

٣- حاول بعضهم ابتكار بحور عروضية جديدة، ومزجوا أحيانا بين البحور المختلفة في القصيدة الواحدة، كما كتبوا الشعر بطريقة الموشحات، والشعر المرسل، والشعر المنثور، فضلا عن محاولاتهم في كتابة الشعر القصصي، والتمثيلي، والاوبريت.

٤- استلهموا في أشعارهم الأساطير القديمة، لاسيما اليونانية، وأفادوا من دلالاتها الرمزية المعبرة.

٥- اتسع الشعر لديهم لكثير من الموضوعات والخواطر الذاتية والتأملية والفلسفية ذات الطابع الصوفي، أو العلمي. وأضافوا إلى القاموس الشعري كثيرا من الصور والتعابير الرقيقة، مثل: ضفاف الخيال، يد الأطياف، المساء يسرق عطرا، رعشة القمر، حافة الحلم ...

٦- دعت أبولو إلى التعبير الأدبي بحرية، من دون قيود أو تقليد للأساليب البيانية القديمة، كما حاربوا الأنانية والفردية والزعامات الأدبية المصطنعة، ودعوا إلى فسح المجال للنشر والكتابة أمام الشعراء جميعا، من دون تمييز بين أعراقهم، أو أعمارهم، أو جنسهم.

٧- برز لدى شعراء أبولو الاتجاه العاطفي الذاتي، والاتجاه التأملي، والاتجاه الوصفي، لاسيما وصف الطبيعة برؤية رومانسية تتحد فيها الذات الشاعرة نفسيا مع عناصر الطبيعة بنحو رمزي معبر.

مدرسة المهجر:

ظهر شعراء هذه المدرسة في المهجر بداية العقد الأول من القرن العشرين، بعيدا عن بلدانهم العربية، واستقروا في دول القارتين الأمريكيتين الشمالية والجنوبية، لاسيما في بلدان أمريكا والبرازيل والأرجنتين. ولهجرتهم أسباب عديدة منها: رداءة الأحوال الاقتصادية في بلدانهم العربية بسبب الاحتلال والاضطرابات السياسية، مما دفعهم إلى البحث عن فرص للعيش في الخارج، شجعهم على ذلك توافر وسائل السفر وأخبار الاكتشافات والمغامرات في البلدان الجديدة، فضلا عن دعايات السياح القادمين منها، كما حفزتهم على الهجرة دعوات المبشرين الأجانب ورغبتهم بنشر المسيحية في بلدان المهجر عبر هؤلاء المهاجرين. ومن المهاجرين الجدد ظهرت مجموعتان من الشعراء نظمتا نشاطاتهما الأدبية تحت مظلة تسميتين؛ الأولى باسم (الرابطة القلمية) في أمريكا، ومن أبرز أعضائها: جبران خليل جبران، وإيليا أبو ماضي، وميخائيل نعيمة، ونسيب عريضة، ورشيد أيوب. وفي المهجر الجنوبي ظهرت جماعة (العصبة الأندلسية)، ويتقدمها: ميشال معلوف، وشفيق المعلوف، والشاعر القروي، وإلياس فرحات، وسلمى صائغ، وغيرهم.

وأصدرت الجماعتان العديد من الصحف ذات الطابع الأدبي، كما أصدر ميخائيل نعيمة كتابه الشهير (الغربال) عام ١٩٢٣، الذي يلتقي بأفكاره كثيرا مع كتاب (الديوان) للعقاد والمازني، لاسيما في التأثر بأفكار النقد الرومانتيكي الغربي.

وسارت مضامين الشعر عندهم في اتجاهات عدة، يمكن إيجازها بما يأتي:
١- الاتجاه التأملي النفسي، الذي برز لديهم بفعل الظروف الصعبة التي مروا بها في بلاد الغربة، لاسيما في المرحلة الأولى لقدومهم، الذي استنزف منهم جهدا نفسيا وفكريا كبيرا، من أجل التكيف مع البيئة الجديدة، اجتماعيا، واقتصاديا، وروحيا. ورافق ذلك إحساسهم بالقلق والحيرة والاضطراب. كما شجعتهم على هذا الاتجاه الحرية الفكرية التي تمتعوا بها هناك، وفسحت لهم المجال واسعا للخوض في مسائل فلسفية ودينية، ربما كان من الصعب الاقتراب منها في بيئاتهم الشرقية الملتزمة، التي تمتلك أجوبة عن أسئلتهم وفقا للمعتقدات الدينية السائدة فيها، والتي لم تكن حاضرة بقوة في بلاد المهجر، نتيجة لهيمنة الطابع المادي في مجتمعاتها. ومن ثم وجد الشعراء أنفسهم أحرارا في البحث عن أجوبة للأسئلة التي يطرحونها، وتخص مسائل مثل: وحدة الوجود، والثنائية، والعدمية، والحلول والاتحاد، والإلحاد، والشك، والبحث عن المدينة الفاضلة، والحياة المثالية، والموت وما بعد الموت، والتناقض بين الحق والباطل، والخير والشر، والجمال والقبح، والخلود والفناء. وخير ما يمثل شعرهم في الاتجاه التأملي النفسي قصيدة (الطلاسم) لإيليا أبي ماضي.

٢- الاتجاه الإنساني، الذي جمع الشعراء في المهجر، للصمود في وجه الظروف الصعبة التي تواجههم هناك، فنادوا بالأخوة والمحبة، والوحدة بين الناس من دون تمييز، وجعل الإنسان قيمة عليا، ورفض التفرقة والعنصرية، كما حاربوا الفقر والطبقية، وثاروا على التقاليد السلبية، من إقطاع، وطائفية، وحكم مستبد، متأثرين بما عانوه في أوطانهم، وتواصلا مع ما كان يصلهم من أخبار عن إخوانهم من أبناء شعبهم هناك، وما يعانون من محن وأزمات سياسية واقتصادية.

٣- الاتجاه القومي الوطني، الذي عبر عن انتماء الشعراء لأوطانهم، على الرغم من بعدهم عنها، فقد تمسكوا بعروبتهم ولغتهم الأم العربية، ومجدوا مآثر الأمة العربية التاريخية، وكان حب الوطن لديهم يعني الحنين إلى موطن الولادة والنشأة والثقافة الأصيلة، وعبروا عن ارتباطهم بالوطن بالدعوة إلى وحدة البلاد العربية، ومقاومة المحتل والحكام الطغاة، مستفيدين مما توفره لهم بلاد المهجر من حرية في التعبير والانتقاد للواقع السياسي العربي .

٤- الاتجاه الوصفي، وظهر لديهم في التفاتهم إلى وصف الطبيعة، وبعض عناصرها المميزة، ذات البعد الرمزي، كالغابات التي وجدوا فيها مهربا من الحياة المادية القاسية في الغربة، وكذلك تعبيرا منهم عن الحنين إلى أوطانهم التي تذكرهم بها الطبيعة الساحرة، وخاصة في لبنان وسوريا، كما جعلوا البحر معادلا رمزيا لنفوسهم المتموجة بين عدة مشاعر، وكثيرا ما مزجوا بين هذا الاتجاه والجانب العاطفي من تجاربهم، فكان وصف الطبيعة مهربا رومانتيكيا لهم من خيانة الحبيبة أو فقدانها، أو مناسبة للمزج بين جماليات الطبيعة والحبيبة معا.

أما في الجانب الشكلي من شعر مدرسة المهجر، فقد جدد شعراء المهجر في مجال اللغة الشعرية، من خلال ميلهم إلى استخدام الألفاظ الشائعة المستخدمة في عصرهم، والتي تمتاز بسهولة إيقاعها الصوتي، ومناسبتها للموضوع الذي تريد الإيحاء بدلالاته إلى الجمهور ببساطة فنية.



ميخائيل نعيمة

وقلل شعراء المهجر من استخدام الألفاظ العربية القديمة التي تدفع بالمتلقي إلى استخدام المعاجم لفهمها، رغبة منهم في الاقتراب من الواقع اليومي، ومراعاة لمستوى المتلقين العرب في بلاد الغربة، لأن كثيرا منهم لا يمتلكون ثقافة لغوية معمقة، نتيجة لرحيلهم المبكر عن موطن لغتهم العربية الأم، ومن ثم استخدم بعض الشعراء أحيانا ألفاظا عامية أو أجنبية، كما خرقوا مرات قواعد اللغة واشتقاقاتها الصرفية، لكن معظمهم حافظوا على أصالة اللغة وفصاحتها. وتبقى البساطة في التعبير والرقة الغنائية عماد الشعر في المهجر بنحو عام، لاسيما في قصائد الحنين.
وحاول شعراء المهجر تحقيق الوحدة العضوية في قصائدهم التي دعا إليها شاعرهم ميخائيل نعيمة في كتابه (الغربال)، ومن أجل ذلك اتجهوا في قصائدهم من رسم الصور الجزئية

إلى رسم الصورة الكلية التي تصور مشهدا كليا أو توضح شيئا مترابطا، حتى تغدو القصيدة كلها لوحة واحدة. كما حققوا في شعرهم ما يسمى بـ (وحدة المجموعة الشعرية)، وتعني أن يضم الديوان مجموعة من القصائد ذات طابع معين يكاد يكون مشتركا بين قصائدها، وأصبح له اسم يمت بصلة إلى هذا الطابع، كما نرى في ديوان (الأعاصير) للقروي و(همس الجفون) لميخائيل نعيمة.

اهتم شعراء المهجر بالأوزان القصيرة أو المجزوءة، مما هيأ لهم الطريق إلى فن الموشح، لما فيه من عذوبة موسيقية متنوعة وبساطة، فكتبوا الموشحات على مختلف البحور، وهذا على خلاف ما عهدناه في الموشح الأندلسي الذي كتب على بحور محدودة، كما استخدموا نظام المربعات والمخمسات في كتابة الشعر، وكتبوا كذلك الشعر المرسل، والشعر المنثور (غير الموزون) الذي جرب كتابته جبران خليل جبران وأمين الريحاني.

مدرسة الشعر الحر:

الشعر الحر هو الشعر الذي يعتمد على التفعيلة العروضية، بوصفها الوحدة أو العنصر الإيقاعي الذي يتكرر بحرية في العدد داخل كل سطر، مع الحرية أيضا في اختيار القوافي وتنويعها. ولذلك تسمى القصيدة الحرة أيضا بقصيدة التفعيلة. وقد ظهرت البواكير الأولى لهذه المدرسة أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، عبر نماذج من القصائد الحرة قدمها الرواد الثلاثة العراقيون: بدر شاكر السياب، وعبدالوهاب البياتي، ونازك الملائكة. ومهدت لظهور الشعر الحر بمفهومه السابق محاولات عدة قام بها شعراء من العراق ولبنان ومصر منذ عشرينيات القرن الماضي، لكن تلك المحاولات لكسر النظام العروضي العمودي، ظلت فردية ومحدودة ولم تتطور أو تنضج لتتحول إلى ظاهرة أدبية لها أسبابها ودواعيها الفنية والفكرية التي ترتبط بها وتؤدي إليها، أو لها مقدمات وكتب نقدية تدافع عنها وتبين تفاصيلها الفنية، مثلما ظهر ذلك كله على يد الشعراء العراقيين: السياب والبياتي ونازك، الذين أسهموا في التنظير لشعرهم في مقدمات دواوينهم، خاصة نازك الملائكة والسياب، وفيما بعد أصدرت الملائكة كتابها الشهير (قضايا الشعر المعاصر). كما أسهم نقاد آخرون برفد الشعر الحر بالآراء النقدية التي أسهمت في ترسيخ ظاهرته، ومنهم إحسان عباس، ومحمد النويهي، وعز الدين إسماعيل ..



السياب

لقد وجد الشعراء في النظام العمودي للقصيدة العربية حاجزاً منيعاً أمام رغبتهم في التعبير عن مستجدات الحياة المعاصرة وتجاربهم الجديدة التي تبحث عن شكل عروضي يتناسب معها، ومع تموجات الشعور في القصيدة الذي لا يمكن حصر دفقاته بالنظام العروضي الهندسي المحكم في القصيدة العمودية، كما لا يمكن فرض اختتام حركته بقافية موحدة عند كل نهاية، لأن ذلك قد يجرهم إلى التكلف في



نازك الملائكة

اختيار شمفردات قديمة جدا لا تعبر عما يريدون، بل عما فرضه النظام العروضي للوفاء بشرط التقفية الموحدة على حساب إهمال خصوصية التجربة التي تعبر عنها، والتي تريد التنويع في القوافي بحسب الضرورة الوجدانية والفكرية المعبرة عن الذوق الشعري الفردي للشاعر، وهو يصنع البنية العروضية الخاصة بقصيدته، التي تميزها من القصائد الأخرى وتفتح أمامها المجال واسعا لتوظيف مرونتها العروضية في الإفادة من تقنيات الفنون الأخرى كالقصة والسينما والرسم والمسرح، ودمجها في فضائها الشعري الذي يبقى مهيمنا بتقنياته الرئيسة، لاسيما العروضية الإيقاعية، لكن بنحو جديد حر. وإذا كان النظام العروضي العمودي يحد من حرية اختيار الشاعر لعدد كلماته في البيت الواحد، استجابة للعدد المقرر سلفا من التفعيلات وقانون القافية الموحدة، فإن القصيدة الحرة وفرت للشعراء فرصة اختيار ما يشاؤون من عدد الكلمات في السطر الواحد، لأنها لا تلزمهم سلفا بعدد محدد، وبإمكان الشاعر أن يتوقف حيث يشاء، فيشكل سطرا قصيرا أو طويلا، وربما اكتفى في السطر

الواحد بمفردة واحدة فقط، كما أنه حر في اختيار قافيته. ومن هنا توفرت أمام الشاعر فرصة التخلص من البحث القسري عن مفردات معجمية ربما تكون قديمة جدا وغير مستعملة، ليلبي حاجته لقافية مشابهة، أو يملأ الفراغ العروضي بكلمة ذات حجم لا يتجاوز ما هو مقرر لها في نظام البيت العمودي، وليس كما هو الحال مع النظام الحر الجديد الذي فتح أمام الشاعر المجال لاختيار مفرداته قريبة جدا من الحياة اليومية المعاصرة، وقريبة من ذائقة الجمهور. إن جانبا كبيرا من فاعلية القصيدة العمودية، كان يعتمد على قوة إيقاعها المنبري الذي يشد المتلقي صوتيا إلى ما فيه من نبرات إيقاعية محسوبة بدقة، لاسيما في ضربات القافية، أما الشعر الحر فقد عمد إلى التخفف من هذا الجانب الصوتي بحكم طبيعته العروضية الجديدة، التي تراجع فيها النبر الإيقاعي كعنصر مهيمن، ليقدم إلى المتلقي عنصرا آخر أقوى هيمنة منه، هو عنصر التصوير الشعري المدهش، الذي ركز عليه شعراء القصيدة الحرة، لأن شعرهم لم يعد يصل إلى الجمهور عبر قناة الأذن، بقدر ما أصبح يصل إليهم عبر قناة العين وقراءتها لما كان ينشر من شعر في الدواوين والصحف والمجلات، التي أصبحت وسيلة الاتصال بين الشاعر والجمهور، بعد أن تراجع المنبر عن كونه وسيلة الاتصال بين الشاعر والجمهور في المهرجانات أو المناسبات، وشعر يصل إلى المتلقي عبر القراءة يستلزم التركيز على الجوانب التأملية والرمزية والمتخيلة في صوره، أكثر مما يستلزم التركيز على الجوانب الصوتية التي تعد شبه غائبة في أثناء القراءة البصرية للقصيدة.وهذا ما فعّل دور الرموز وتوظيفها في القصيدة الحرة، وكانت رموزا جديدة استنهض الشعراء حضورها من التاريخين الغربي والعربي وما فيهما من أساطير وموروثات شعبية.

ثم توجه الشعراء – لاسيما في الستينيات – إلى التراث العربي الديني والصوفي، ليفيدوا من مخزونه الفكري والجمالي في قصائدهم، كما فعل ذلك أدونيس والبياتي، ثم توغلوا بعيدا مرة أخرى في التراث العراقي القديم السومري والبابلي، أو الفينيقي، أو الفرعوني، خاصة في السبعينيات. ومن ثم مال الشعراء إلى القصيدة السياسية الساخرة، والقصيدة اليومية التي تبحث عن أبطالها في الواقع اليومي المعيش، وليس في كتب التاريخ والتراث، ولغتها سهلة جدا ومألوفة، كما نرى ذلك في شعر نزار قباني وأمل دنقل وعدنان الصائغ وأحمد مطر ..



نزار قباني



أحمد مطر

ولا شك أن الاهتمام بالصورة وقف وراءه اطلاع الشعراء الرواد – لاسيما السياب والبياتي – على الشعر الغربي ونقده، الذي دعا إلى الاهتمام بالصورة واللغة المحكية والمعادل الموضوعي، كما نجد ذلك في كتابات إليوت وازرا باوند ووردزورث. وفيما بعد تطور الاهتمام بالصورة من حيث تشكيلها بأساليب مختلفة، تتنوع ما بين الصور الجزئية والصور الكلية. وفيما بعد طور الشعراء بنية القصيدة الحرة لتتفرع منها أشكال أخرى بمسميات جديدة، منها قصيدة القناع، والقصيدة المدورة، والقصيدة ذات النزعة المسرحية، وأخرى ذات نزعة قصصية، والقصيدة القصيرة جدا، أو ما سميت بقصيدة التوقيعة، والقصيدة الطويلة، والقصيدة الملحمية، وقصيدة الحياة اليومية، فضلا عن ذلك حاول الشعراء التجديد أيضا في بنية الإيقاع العروضي الحر، عبر استخدامهم للتدوير بمفهومه الحديث القائم على أساس شطر التفعيلة العروضية، وتدوير ما تبقى منها إلى السطر الثاني، وهكذا قد تستمر العملية نهاية سطر واحد أو اثنين أو أكثر، مما يشكل تدويرا جزئيا، في حين عمدت بعض القصائد إلى تدوير السطور كلها حتى نهاية القصيدة، مما أسهم في ظهور القصيدة المدورة التي برع فيها شعراء مثل حسب الشيخ جعفر والبياتي وسعدي يوسف. والتدوير بالمفهوم السابق يغاير التدوير بمفهومه العروضي القديم، الذي يشطر الكلمة بين الصدر والعجز، ولا فاعلية كبيرة له في بنية القصيدة. كما عمد شعراء آخرون إلى استخدام بحرين أو أكثر في القصيدة الواحدة، لتلوين مقاطعها موسيقيا، وأحيانا يتناوب الشكلان العمودي والحر في قصيدة واحدة، بينما يقطع شعراء آخرون إيقاع القصيدة بمقاطع نثرية غير موزونة، تتطلبها تجربة النص الداخلية ورغبة الشعراء في الاقتراب من حدود النثر، لا سيما في القصائد المنفتحة أجناسيا على الفنون الأخرى كالقصة

والرواية. ولم يزل شعراء مدرسة الشعر الحر بأجيالهم المختلفة يطورون هذه القصيدة ويجربون استثمار أقصى ما يمكن من طاقاتها الفنية.

مدرسة قصيدة النثر :

إن قصيدة النثر شكل شعري جديد، ظهر بعد الشعر الحر في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، عند عدد من الشعراء العرب، مثل حسين مردان ومحمد الماغوط وأنسي الحاج ويوسف الخال.. ولعل أكثر ما يميز منجزهم الشعري هو التخلي عن الإيقاع العروضي بنحو تام. وبرز نشاطهم في دواوين شخصية مثل (قصائد عارية) لحسين مردان، أو في قصائد تبنت نشرها مجلة شعر اللبنانية. وبما أن الإيقاع بمفهومه العام هو تكرار عنصر ما داخل بنية القصيدة، فإنه ليس ضرورة أن يكون هذا العنصر محصورا بالتفعيلة العروضية، فقد عوضت قصيدة النثر عن غياب الإيقاع العروضي بإيقاعات أخرى، تتكرر عناصر مختلفة، مثل تكرار المفردات والجمل والحروف والأفكار، فضلا عن الإيقاع البصري من خلال توزيع السطور الشعرية بأشكال بصرية فنية تتكرر على سطح الورقة وتتنوع بهيئات مختلفة، كما في قول الماغوط:

دموعي زرقاء

من كثرة ما نظرت إلى السماء وبكيت

دموعي صفراء

من طول ما حلمت بالسنابل الذهبية

وبكيت

وإلى جانب هذا الإيقاع البصري، نلاحظ أن الشاعر كرر بعض المفردات والجمل والتراكيب النحوية، وحين تحررت قصيدة النثر من الإيقاع العروضي وشروطه الكثيرة، فإنها التفتت إلى عنصر (الصورة الشعرية)، فجددت فيه، وكثفت حضور الصورة في بنية القصيدة، بوصفها أهم عناصر البناء الشعري بعد إقصاء الإيقاع العروضي، والصورة الشعرية هي ما سيجذب المتلقي ويؤثر في استجابته للقصيدة، ويصرف انتباهه عن البحث عن الإيقاعات العروضية التي كان الوزن يوفرها في القصيدتين الحرة والعمودية. وتجديد قصيدة النثر للصورة قد جاء من اعتمادها على الصورة المفاجئة الغريبة التي تدهش القارئ عبر استعارات غير تقليدية، وتشبيهات غير متوقعة، على الرغم من أن مثل تلك الصور مأخوذة غالبا من الحياة اليومية العادية، مثل قول الشاعر فاضل العزاوي:

تخرج الأكاذيب من حافة الزمن

وتقيم مآدبها على الطرقات

ويأتي الضيوف على مركبات الحقيقة

فيقتسمون رغيف الحياة

أو قول الماغوط:

وطني أيها الجرس المعلق في فمي

أيها البدوي المشعث الشعر

وجد الشعراء في النظام العمودي للقصيدة العربية حاجزاً منيعاً أمام رغبتهم في التعبير عن مستجدات الحياة المعاصرة وتجاربهم الجديدة التي تبحث عن شكل عروضي يتناسب معها، ومع تموجات الشعور في القصيدة الذي لا يمكن حصر دفقاته بالنظام العروضي الهندسي المحكم في القصيدة العمودية.

إن شاعر قصيدة النثر يأخذ عناصر صوره من الحياة اليومية بكل ما فيها من تفاصيل صغيرة أو كبيرة، ويعيد تركيبها في سياق من العلاقات الجديدة غير المألوفة، ليعالج من خلالها موضوعات كبيرة، سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو فلسفية..

والمفارقة والسخرية والتهكم عناصر مهمة في تشكيل الصورة داخل القصيدة، ونلاحظ تلك العناصر مثلا في قول الماغوط:

عندي شعوب هادئة

يمكن استخدامها

في المقاهي والحروب وأزمات السير

وفضلا عن الأسباب الفنية التي تقف وراء مثل هذه الصور، فإن هناك أسبابا أخرى؛ في مقدمتها أن قصيدة النثر العربية ولدت في مناخ ذي سمات سلبية في معظم مجالات الحياة العربية، لاسيما السياسية، فقد ولدت وتطورت في عصر الحروب والهزائم والنكسات، والقمع وكبت الحريات، وقهر العواطف، والفقر والبطالة، وفشل العديد من المشاريع السياسية التي ظلت تنادي بها السياسات التي حكمت المنطقة العربية لا سيما منذ نكبة ١٩٤٨، وفشل الوحدة بين سوريا ومصر، ونكسة ٦٧، ثم حروب الخليج، والحروب الاسرائيلية ضد الفلسطينيين واللبنانيين.. ولذلك نجد أن قصيدة النثر ظهرت بغزارة عند الشعراء العراقيين وشعراء بلاد الشام، غير أنه من اللافت الانتباه تبني هذا النمط من الشعر وعلى مستوى واسع في بلاد الخليج العربي، لاسيما في التسعينيات، وهذا مؤشر على انفتاح التجارب الشعرية في هذه المنطقة على الحداثة الفنية، تزامنا مع الانفتاح على الحداثة الحضارية الماثلة في العمران والتكنلوجيا التي شاعت في المنطقة.

إن واقعا عربيا متنوعا مثل ما سبق ذكره، يتطلب شكلا شعريا جديدا، يضاف إلى الشكلين العمودي والحر، ويتضافر معهما في التعبير بطريقته الخاصة عن ذلك الواقع، ولا يتقاطع معهما، فلا وجود لصراع بين الشكلين



والت ويتمان في سنة ١٨٨٧

السابقين وقصيدة النثر، لأنها تخلت عن الإيقاع العروضي، لكن ما توفره قصيدة النثر من مساحات أوسع للتعبير ولحرية الاستيعاب والتشكيل، حقيقةٌ لا يمكن إنكارها، حين نقارن بينها وبين النمطين العمودي والحر، وتلك سمات لا تعني أنها الأفضل، بل ربما يعني أنها الأنسب للتعبير عن واقع سلبي مثل واقعنا العربي الذي تكتظ معظم مجتمعاته بالمفارقات الناجمة عن اختلاط الموضوعات في بنيته الاجتماعية، فالموضوع السياسي يتداخل مع الموضوع العاطفي والذاتي، والنفسي مع المادي، والحلم مع الحقيقية، وهكذا تعبر هذه الفوضى – إن صح التعبير – عن الفوضى التي يعيشها الإنسان العربي متمثلا بشخصية الشاعر الذي يعي هذه الفوضى ويستوعبها ويريد التعبير عنها بطريقة فنية لا تخلو مما يسميه بعض النقاد فوضى جمالية اسمها قصيدة النثر، التي تمثل اليوم بما استقرت عليه من نماذج وأساليب ودوافع، مدرسة شعرية عربية حداثية، بغض النظر عن الإشكالات التي رافقت تسميتها الاصطلاحية أو مسألة التأصيل لجذورها التي اختلف النقاد في تحديدها ما بين الأصل الفرنسي الماثل في كتابات بودلير ورامبو مثلا، فضلا عن تأثير



شارل بودلير



جبران خليل جبران



رامبو

كتاب سوزان برنار الشهير (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، وبين من يقول إنها ذات جذر عربي ماثل في كتابات المتصوفة القدامى أو كتابات بعض الأدباء المحدثين في بداية القرن العشرين مثل جبران والريحاني.. كما أن هناك آراء تميل إلى أن قصيدة النثر جاءت من تأثيرات أشعار الأمريكي والت ويتمان التي اطلع عليها شعراء المهجر..

لقد فتحت قصيدة النثر أبوابها بنحو واسع لاستقبال تقنيات الفنون الأخرى، لاسيما السردية، وأفادت من عناصر سينمائية، ووظفت الجانب البصري بتشكيلات عدة، وأولته اهتماما مضاعفا، لأنها قصيدة بصرية قبل أن تكون قصيدة صوتية، بحكم استخدامها للغة. ولم تزل قصيدة النثر عند بعض الشعراء ميدانا مفتوحا للتجريب الشعري، حتى وصل الأمر ببعضهم إلى عدها أرضا خصبة لما يسمونه بالنص المفتوح، أو العابر للأجناس، بل إن بعضهم تخلى عن تسميتها المعروفة مكتفيا بمصطلح (النص)، لأنه وجد فيها نصا غير قابل للتجنيس، وإن تم ذلك فإنه أمر يقرره القارئ وليس الشاعر، فإما أن يعتبر ما يقرؤه شعرا أو قصيدة نثر أو قصيدة سرد أو غيرها من المسميات..

ولعل مسالة النص المفتوح ستمثل في يوم ما مدرسة شعرية جديدة أخرى، بعد أن تستقر نماذجها ويكتمل التأطير النقدي من حولها .

ملاحظة :

تم إعداد هذه الورقة بالإفادة من الآراء النقدية الشخصية للباحث، لاسيما في فقرات مدرسة الإحياء والشعر الحر وقصيدة النثر، فضلا عن الإفادة في الفقرات الاخرى من كتاب: الأدب العربي الحديث؛ شعره ونثره، للدكتور سالم الحمداني والدكتور فائق مصطفى، مطبعة ابن الاثير / الموصل / ١٩٨٧.

ظهور المدارس والمذاهب الشعرية

الأسباب الفنية والتاريخية والاجتماعية

حسام رشاد الأحمد

أ - المذهب لغـةً(١): المذهب مصدرللفعل ذهب، فنقول: ذهب ذهاباً وذهوباً ومذهباً، في المسألة إلى كذا؛ أي رأى فيها ذلك الرأي؛ ونقول تمذهب فلان بالمذهب: اتبعه. والمذهب جمعه مذاهب وهوالمعتقد والطريقة والأصل.

ب-اصطلاحاً: هي تلك الاتجاهات والمسارات الفنية والنفسية العامة التي تسببت في وجودها حوادث تاريخية وظروف حياتية عامة في العصور السالفة. واتفق الأدباء والنقاد فوضعوا أصولاً وقواعد للتعبير عن هذه الحالات النفسية، فالمذاهب تيارات فكرية وفنية واجتماعية تعاونت الآداب العالمية على انتشارها وعكس كل مذهب روح العصر الذي نشأ فيه. ويقوم المذهب الأدبيّ على مجموعة من القيم والقواعد الجماليّة والأخلاقيّة والفلسفيّة. والمذهب الأدبيّ مشروع تقوم به مجموعة من الأدباء، لتعبّر عن ضرورة تاريخيّة، ويرتبط ظهوره - عموماً - بظهور طبقة اجتماعيّة، أوسياسيّة، وهويخبو بانتهائها. والمذاهب الأدبية هي: الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية.. ويمكن القول: إنّ المذهب الكلاسيكي هو نتاج النظام الملكيّ المركزيّ، والإبداعيّ نتاج البرجوازيّة الصاعدة، والواقعيّ نتاج الوعي بين طبقات الكادحين، والرمزيّ ردّة فعل على المذاهب السابقة.

- فما هي الظروف التاريخية والاجتماعية والفنية التي أدت إلى نشوء تلك المذاهب؟

- في العصرالجاهلي: إن الشعر العربي منذ العصر الجاهلي قد عرف نوعاً من التمييز بين أساليب الشعراء؛ فأسلوب عنترة يختلف عن أسلوب كل من امرئ القيس والنابغة وحاتم الطائي مثلاً، فالشاعر اللاهي لا بد أن تسترعي انتباهه أمور ويغوص شعره في مغامرات لا تلفت انتباه الشاعر العبد الذي كرس حياته لنيل حريته، وكذا الأمر بالنسبة لشاعر يعد سيد قومه وحكيمهم، إذن فمكانة الشاعر الاجتماعية أدت إلى أن يتمذهب كل شاعر من شعراء الجاهلية بمذهب يميز شعره من حيث الأسلوب والموضوعات عما سواه من الشعراء الآخرين.. إذاً فقد كان المذهب مرادفاً لذاتية الشاعر من حيث تأثره بشظف العيش في البادية والذي يظهر في تعابيره ومفرداته وصوره نحو شعر عمرو بن كلثوم، وبحياة الرفاهية واللهو وتنوع المظاهر الطبيعية كشعر امرئ القيس ...

- لكننا، بشكل عام، نستطيع أن نلمح سمات مشتركة في الشعر الجاهلي كله تلك السمات التي فرضتها الآراء السياسية والمعتقدات والبيئة العامة؛ مما أدى إلى أن لا يتم تقسيم الشعر بحسب الأسلوب «لأنه متشابه إلى حدٍّ ما»، بل تم تقسيم الشعر بحسب الأغراض الشعرية؛ كالمدح والهجاء والغزل والحماسة والاعتذار والحكمة، كقول النابغة معتذراً:(٢)

فـلاتتركنّي بـالـوعيد كأنني
إلى الـنـاس مطليٌّ بـه القارُ أجرب

- وقول عنترة مادحاً(٣):

وكأنَّ فارة َتاجِرٍ بقسيمة
سبقَتْ عَوَارِضَهَا إليكِ مِن الفم

- ومن الحماسة قول عمروبن كلثوم(٤):

كأنَّ ثيابنا منـّا ومنهم
خضِبْن بـأُرجــوانٍ أو طُـلينا

- وهو أمر استمر في العصر الإسلامي، بل في العصور اللاحقة بشكل عام. بيد أن الظروف السياسية في العصر الإسلامي أدت إلى خلق مذهب جديد، وبالتالي أسلوب جديد وهو شعر الدعوة الإسلامية، ويعد حسان بن ثابت وكعب بن زهير من أشهر شعراء هذا المذهب الجديد، فقد كرسوا شعرهم للدفاع عن عقيدتهم الجديدة.

- وفي العصر الأموي: انقسم المسلمون عقب معركة صفين إلى طوائف وأحزاب أهمها: الخوارج، والشيعة، والزبيريون، والأمويون. ومن هذا التاريخ أصبح لهذه الأحزاب السياسية شعراء يتحدثون عن مبادئها وتوجُّهاتها، فتحوَّل الشِّعر إلى إطار سياسي تحكمه أهداف ومناهج، فلقد كثرت الخلافات والنزاعات السياسية بين العرب أنفسهم، وبين العرب والموالي، لذلك برزت ظاهرة الشعر السياسي والفنون الأدبية الأخرى. وبذلك أصبح الشعر لساناً يعبر عن أهداف الجهة التي يعود إليها الشاعر؛ وأهم هذه الفرق السياسية - الدينية التي ظهرت في هذا العصر:

١ – الخوارج: ومن أشهر شعراء الخوارج: الضحاك بن قيس، وعمران بن حطّان، وشاعرهم عيسىبن فاتك الذي قال(٥):

فلما استجمعوا حملوا عليهم
فظل ذوو الجعائل يقتلونا

٢ – الشيعة: وهم الحزب الثاني الذي كان نظيراً للخوارج في مواجهته لبني أمية. وتقوم نظريتهم السياسية على أن حق الحكم يجب أن يكون لعربي قرشي هاشمي، ومن هنا اتصل العداء بينهم وبين بني أميّة حين تحول الحكم إلى البيت الأموي.

يجمع شعر الشيعة بين الاحتجاج والتصوير؛ الاحتجاج لحقهم في الحكم، والتصوير لما أصاب آل البيت من محن وكوارث، ثم مدح آل البيت ورثاء أئمّتهم، وهجاء بني أمية والزبيريين.

ويختلف شعراء الشيعة عن الخوارج في أن الشيعة تكسبوا بالشعر واحترفوه، فمدحوا وتغزلوا وهجوا. وكان منهم الشعراء الفحول الذين وقفوا أنفسهم على الشعر والاحتجاج به لمذهبهم؛ فكتبوا القصائد الطوال دون المقطوعات. كما يعكس شعرهم بعض مبادئهم. ومن أشهر شعرائهم الكميت الأسدي الذي تزعّم الاحتجاج في هاشمياته؛ ومن أشهر هاشمياته البائيَّة واللاميّة. يقول مطلع الأولى(٦):

طربتُ وما شوقاً إلى البيض أطرب
ولا لعباً مني، وذو الشيب يلعبُ؟!
ولم يلهني دار ولا رسم منزل
ولم يتطربني بنان مخضب
ولكن على أهل المكارم والتقى
وخير بني حواء والخير يطلب
إلى النفر البيضِ الذين بحبهم
إلى الله في ما نالني أتقرب
بني هاشم رهطِ النبي وآله
بهم ولهم أرضى مراراً وأغضب
بخاتمكم غصباً تجوز أمورهم
فلم أر غصباً غيره يتغصّب
وقالوا ورثناها أبانا وأمنا
وما ورثتهم ذاك أم ولا أب
يرون لهم فضلاً على الناس واجباً
سفاها وحق الهاشميين أوجب
يقولون لم يورث ولولا تراثه
لقد شركت فيه بكيل وأرحب
وعك ولخم والسكون وحمير
وكندة والحيان بكر وتغلب
وما كانت الأنصار فيها أذلة
ولا غيبا عنها إذا الناس غيب
هُمو شهدوا بدراً وخيبر بعدها
ويوم حنين والدماء تصبب
فإن هي لم تصلح لحيَ سواهمو
فإن ذوي القربى أحق وأقرب
وجدنا لكم في آل حاميم آيــة
تــأولها منّا تقي ومعرب

٣ – الزبيريون: وهم أتباع عبد الله بن الزبير، وتقوم نظريتهم على حق الأرستقراطيّة القرشية في الحكم، وأن الخليفة يجب أن يكون بالضرورة عربياً قرشياً. كان القائد عبدالله بن الزبير، وآزره أخوه مصعب. وكان مصعب أكثر عطاءً للشعراء، فالتفُّوا حوله، وأذاعوا مبادئ حزبه السياسية. ويعد عبيد الله بن قيس الرقيات شاعرهم المقدم، وكان يمزج الغزل بالسياسة وبالمدح. ومن شعرائهم أيضاً أعشى همدان ودكين الفُقَيمي. ومن أشهر قصائد ابن الرقيات قوله(٧):

أقفرتْ بعد عبد شمس كداء
فكُدَيٌّ فالركن فالبطحاء
حبذا العيش حين قومي جميعٌ
لــم تـفـرق أمورَهـا الأهــواء
قبل أن تطمع القبائل في ملـــ
ـك قريش وتشمتَ الأعــداء
لو بكت هذه السماء على قـــو
م كـرام بكت علينا السماء
نحن منا النبي الأمي والصديـــ
ـقُ منـا التقي والخلفاء
وقتيل الأحزاب حمزة منا
أســد الله والسناء سناء
وعلي وجعفر ذو الجناحيـ
ـن هناك الوصي والشهداء

٤ – الأمويون: أما الأمويون فهم الحزب الذي استأثر بعداء كل تلك الأحزاب؛ وكان يمثل السلطة الحاكمة، وكان الشعراء لذلك يقدمون إلى بلاط بني أميّة للفوز بجوائزهم، ومن ثم كثروا وتعددوا، ولكن من أشهرهم: النابغة الشيباني، وعدي بن الرقاع، كما مدحهم الأخطل وجرير.

هذه الفرق الأربع هي أهم الأحزاب السياسية التي اكتمل على أيديها الشعر السياسي، فخرجت به من مجال الرؤية المحصورة إلى مجال أرحب وأوسع، حين جعلت السياسة جزءاً أصيلاً من البنية الشعرية والأدبية. كما في قصيدة «خَفَّ القَطِينُ» التي مدح الأخطل بها الأمويين(٨):

خَفَّ القَطِينُ فراحوا منكَ أو بَكَروا
وأزعجتْهمْ نَوًى في صَرْفِها غِيَر
إلى امرئ لا تُعدّينا نَوافلُهُ
أظْفَرَهُ اللهُ، فليهنأْ له الظفَرُ
الخائضِ الغَمْرَ، والمَيمونِ طائرُهُ
خليفةِ الله يُستسقَى به المطرُ

حُشْدٌ على الحقّ عَيّافو الْخَنَى أُنُفٌ
إذا أَلَمَّتْ بهمْ مكروهةٌ صبروا
وإنْ تَدَجَّتْ على الآفاق مُظلمةٌ
كان لهمْ مَخرَجٌ منها ومُعْتَصَر
أعطاهُمُ الله جَدّاً يُنْصَرونَ به
لا جَدَّ إلاّ صغيرٌ، بَعْدُ، مُحتقَرُ
لم يأْشَروا فيه، إذْ كانوا مَواليَه
ولو يكونُ لقوم غيرِهِمْ، أَشِرُوا
شُمْسُ العداوة، حتّى يُسْتَقادَ لهم
وأَعْظمُ الناسِ أحلاماً إذا قَدَروا
هُمُ الذين يُبارون الرياحَ إذا
قَلَّ الطعامُ على العافينَ أو قَتَروا
بني أُميّةَ، نُعماكُمْ مُجلّلَةٌ
تَمَّتْ فلا منّةٌ فيها ولا كَدَر
بني أُميّةَ، قد ناضلتُ دونَكُمو
أبناءَ قوم، هُمو آوَوْا وهُمْ نَصَروا

– أما في العصور العباسية، فقد اتخذ التغيير طابعاً فنياً، إذ ازدادت المؤثرات الخارجية بسبب الاختلاط والاندماج بين الشعوب الاسلامية، من فرس وأتراك، كما أدت حركة الترجمة إلى الاطلاع على ثقافات الأمم الأخرى، وبخاصة اليونانية والهندية، فظهرت حركات نادت بالتجديد، وكان على رأس تلك الحركات أبو نواس وأبو تمام، مما أدى إلى التغير في بنية القصيدة وظهور الفنون الشعرية السبعة؛ وهي:
• السلسلة: وأجزاؤه (فعْلن، فعلاتن، متفعلن، فعلاتان) مرتين. ومنه:

السحر بعينيك ما تحرك أو جال
إلا رماني من الغرام بأوجال
يا قامة غصن نشا بروضة إحسان
أيان هفت نسمة الدلال به مال

• الدوبيت: وهو وزن فارسي، نظم العرب على منواله، وهو مكون من بيتين، وأوزانه كثيرة؛ أشهرها: (فعْلن، متفاعلن، فعولن، فعِلن) مرتين، ومنه قول ابن الفارض(٩):

روحي لك يا زائر الليل فدا
يا مؤنس وحدتي إذا الليل هدا
إذا كان فراقنا مع الصبح بدا
لا أسفر بعد ذاك صبح أبدا

• القوما: ويمكن فيه استخدام العامية واللحن، وأجزاؤه: (مستفعلن فعلانْ) مرتين؛ ومنه(١٠):

ما قام غصن البان ... إلا وسقمي بان
مستفعلن فعلان ... من لحظك الفتان

وله وزنان: الأول مركب من أربعة أقفال، ثلاثة متساوية في الوزن والقافية، والرابع أطول منها وزناً، وهومهمل بغير قافية. والثاني من ثلاثة أقفال مختلفة الوزن، متفقة القافية، فيكون القفل الأول منها أقصر من الثاني، والثاني أقصر من الثالث»(١٠).

• الزجل: الزجل في اللغة الصوت، وقد سمي بهذا الاسم لأنه لا يلتذ به، ولا تفهم مقاطع أوزانه حتى يغنّى. واختُلف فيمن اخترعه، فقيل: ابن غولة، وقيل: يخلف بن راشد، وقيل: ابن قزمان، وقد قسمه مخترعوه إلى أربعة أقسام؛ هي: الزجل، البلبق، القرقي، والمكفر، ولا حدّ لأوزانه، إلا أن أشهرها: (مستفعلن فعلن فعلن) أربع مرات لكل دور، ومنه قول ابن قزمان(١١):

وعريس قام على دكان
بحال وراق
وأسد ابتلع ثعبان
في غلظ ساق
وفتح فمو بحال إنسان
فيه الفواق
وانطلق يجري على الصفاح
ولقى الصباح

• الواو: وهو من نوع الزجل، وزنه كوزن بحر المجتث (مستفعلن فاعلاتن، أو فاعلاتان) أربع مرات.

× الكان وكان: اخترعه البغداديون، وسمي بذلك لأنهم في بدايته لم ينظموا به سوى الحكايات والخرافات، لكنه شمل – فيما بعد – المواعظ والأمثال والزهديات والحكم. ودوره مركب من أربعة أشطار.

• المواليا: من بحر البسيط، إلا أنه له أضرباً تخرجه عنه، ولا يلزم فيها مراعاة قواعد العربية(١٢).

• الموشحات: أضربها كثيرة، فهي قد تأتي على البحور الشعرية المعروفة جميعها بأشطار أعدادها مختلفة في الدور الواحد، فقد تكون خماسية أو سباعية، فلم يعد البيت هو الوحدة التي تتكرر في القصيدة بإيقاع منتظم، بل الأشطار.

• وفي العصر الحديث كان لكل الظروف السابقة يد في ظهور المدارس/المذاهب الشعرية، إضافة إلى الامتزاج الثقافي الذي لم يتوقف على الترجمة، بل تعداها إلى البعثات والهجرة، كما كان لظهور النقد الحديث، الذي بدأ يؤطر الأدب، فتخلق بأخلاق هذه المدرسة أو تلك عدد من الشعراء، مما أدى إلى التباين في أساليبهم الشعرية. كما أدى المنعطف الحاسم في وظيفة الشعر الذي تحول إلى معبر عن آمال الشعب وتطلعاته. كل ذلك أدى إلى ظهور أسلوبيات شعرية جديدة، تمثلت في المدارس الأدبية الحديثة التي وسعت الهوة بين وسائل التعبير وأشكالها لدى الشعراء، وهذه المدارس هي:
– الكلاسيكية: كلمة «كلاسيكية» من حيث الأصل اللغوي مأخوذة من كلمة «Classis»، التي كانت تدل على معنى «وحدة الأسطول»، ثم استعملت بمعنى وحدة دراسية أو فصل دراسي، ثم أصبحت تطلق على مذهب أدبي محدد الصفات والخصائص، وقيل: «إنها من اللفظةالاتينية «classicus»، وتطلق على الطبقة العليا في المجتمع، حيث كان المجتمع

في أوروبا ينقسم إلى ست طبقات أعلاها طبقة الكلاسيك.

ب- اصطلاحاً: هو مذهب أدبي يتمسك بالأصول القديمة الموروثة عن الأدب اليوناني القديم، ويحرص علىالمحافظة على الأصول اللغوية السليمة في رتابة وعناية بالغتين باعتماد نظرية المحاكاة.

ليس غريبا أن تكون الكلاسيكية هي الأسرع ظهوراً وانكشافاً من المذاهب الأخرى، وسبب ذلك ميل الخلف على السجية إلى السلف، وارتباطهم بما ألفوا عليه آباءهم. فنشأت الكلاسيكية في أوروبا بعد حركة البعث العلمي «renaissance» التي ظهرت خلال القرن ١٥م، بعد سقوط القسطنطينية سنة ١٤٥٣ على يد الأتراك تحت قيادة محمد الفاتح، إذ رحل أدباء وعلماء القسطنطينية (بيزنطة) وهم يحملون معهم المخطوطات اللاتينية القديمة إلى إيطاليا، ثم سرعان ما انتشر هذا المذهب بفرنسا.

وقد ظهرت الكلاسيكية تلبية للظروف الفكرية التي عاش في كنفها الأدب الأوربي في القرنين ١٧ و١٨م، حيث كان للنزعة العقلية سلطان واسع على الإبداع الأدبي.

-تطور الكلاسيكية وخصائصها:

تعتمد الكلاسيكية على النزعة العقلية التي قادها «ديكارت» في الفلسفة و«بوالو» في النقد، ذلك أن العقل هو الذي يقود القلب والخيال ويكبح جماحهما. إن الكلاسيكية تستجيب لحاجات الطبقة الأرستقراطية وتعبر عن الحالات النفسية التي كانت سائدة في القرن ١٥م. وهي تقديس إبداع القدامى، خاصة ما أبدعه اليونان واللاتين، وتمثلها جماعة البيلياد «la Pleiades» التي يتزعمها رونسار (١٥٢٤-١٥٨٥م) بمساعدة ديبيليه (١٥٢٢-١٥٦٠م). ترى هذه الجماعة أنه يجب على الأدباء الناشئين أن يتمرسوا بشعر قدماء اليونان واللاتين من أجل بلوغ الإبداع الحقيقي.

يلتزم الكلاسيكيون بمحاكاة القدامى في إطار من الاهتمام المطلق والصارم بأصولهم وقواعدهم، وعلى هذا نجدهم يقتبسون موضوعاتهم من التاريخ القديم، فانتشر بذلك الشعر المسرحي واختفت النزعة الذاتية. لقد وضع الأديب الفرنسي «بوالو» أسس الكلاسيكية في كتابه «فن الشعر» سنة ١٦٤٨م، وبذلك يكون قد أعلن عن نضج الكلاسيكية.

يحرص الكلاسيكيون على تناول الجانب الباطني في الإنسان؛ أي يغوصون في دواخل النفس الإنسانية، من ذلك حين يتناول «موليير» (١٦٢٢-١٦٧٣) في مسرحيته «البخيل» ظاهرة البخل، فإنه يحاول من خلالها الكشف عن أعماق نفسية البخيل.

إن الكلاسيكية – وإن كانت تقدس العقل – فإنها لا تسمح بوجود العواطف الإنسانية إلا تحت قيادة العقل، فهي تحرص كل الحرص على جودة الصياغة اللغوية والفصاحة في التعبير، لأن هذا الأدب عرف بأنه أدب الصنعة.

ومن أهم خصائص الكلاسيكية الغربية:

-الاعتماد على القديم من شعر القدماء، كالرومان والإغريق حرصاً على تقليدهم.

-الابتعاد عن العواطف الذاتية.

-الحرص على جودة الصياغةاللغوية وفصاحة التعبير.

-تقيّد أعمالهم وإنتاجهم الأدبي بقانون الوحدات الثلاث، لاعتقادهم أن المسرحية إذا تعددت مواضيعها وامتدت أحداثها عبر الزمن الطويل وتنوعت أماكنها تصدع بناؤها وتفككت عناصرها.

أثر الكلاسيكية الغربية في الأدب العربي:

إن تأثير المذهب الكلاسيكي في الأدب العربي الحديث محدود؛ حيث اقتصر على الشعر المسرحي، وذلك عندما اتصل كتاب المسرح العربي بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي، وفي مقدمة هؤلاء أمير الشعراء أحمد شوقي من مصر، والأديب مارون النقاش من لبنان. وتتمثل الأعمال العربية الأدبية الكلاسيكية في بعض الترجمات التي قام بها مارون النقاش الذي ترجم أعمالا للأديب الفرنسي موليير، كمسرحيتي (البخيل) و(الثري النبيل). كما قام أيضاً سليم النقاش بترجمة مسرحية (هوراس) التي ألفها صاحبها كورناي سنة ١٦٤٠م، وقد ظهر هذا التأثير البسيط بصفة جلية في مسرحيات أحمد شوقي الذي كان قد اتصل بالأدب الفرنسي الكلاسيكي، واحتك بمسرح، عند ذهابه إلى فرنسا للدراسة. ونلمح هذا التأثير في عنصر الصراع بين الحب والواجب في مسرحية (مصرع كليوباترا)، إذ جعل الأديب كليوباترا ملكة مصر (٦٧ق.م- ٣٠ ق.م) تغار على وطنها، ولا يهمها أن يعزلها الروم، أو أن تلقى المنية في سبيل مملكتها، وهي مع ذلك مهتمة بجمالها حيةً أو ميتةً، متمسكة بعلاقتها بأنطنيوس القائد الروماني الذي خاصم قومه من أجل كليوباترا، كما نجد في مسرحية (قمبيز) وبطلتها نتيتاس نوعا آخر من الصراع، حيث لم تستطع أن تتغلب على حقدها على قاتل أبيها الفرعون أمازيس. وإذا كانت مسرحيات شوقي محاولة رائدة في الشعر العربي، فقد تبعتها بعد ذلك محاولات أخرى ناجحة في الإتقان الفني والنضج الفكري، مثل مسرحية «مصر الجديدة» لفرج أنطون، كما ظهرت فرق أخرى كانت أعمالها المسرحية متميزة. إلا أن تأثير الكلاسيكية في الأدب العربي بقي محدوداً ولم تلق رواجاً كبيراً، لأسباب أهمها:

– اعتماد المذهب الكلاسيكي الغربي على الأدب الموضوعي، بينما نجد الأدب العربي عموماً أدباً عاماً.

– إن المذهب الكلاسيكي وثيق الاتصال بالمسرح، سواء منه اليوناني والروماني القديم

أو الأوروبي الحديث، وليس للعرب مسرح في عصورهم القديمة، وحين اتصل بعض أدبائهم بالمسرح الغربي حديثاً كان ذلك التأثيرمحدوداً.

– عدم بقاء الكلاسيكية وتعميرها طويلاً في أوروبا في فترة كان الاتصال فيها بين الأدب العربي والآداب الأوروبية في مرحلة الطفولة. فليس من الطبيعي أن يتأثر العرب بمذهب أدبي هجره أهله.

• الرومانسية:

أ – لغة: الرومانسية من حيث الجذر اللغوي مشتقة من كلمة «رومانيوس» وقد أطلقت هذه الكلمة على اللغات والآداب التي تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة، ويرى البعض أن «رومانس» لفظة إسبانية تدل على نوع من الصياغة الشعرية مؤلفة من مجموعة أبيات، ثمانية المقاطع، تكون فيها الأبيات الزوجية مشتركة في القافية، والأبيات الفردية مطلقة.

ب– اصطلاحاً: هي ثورة على المذهب الكلاسيكي بأصوله وقواعده، وقد رفضت فيه إغراقه في الصنعة، ومبالغته في تعظيم العقل، وإمعانه في تمجيد العظماء والسير على منوالهم. فالرومانسية تفتح المجال واسعاً للسليقة الحرة وترفض العقل وتدعم الإحساس المنطلق والشعور المتدفق والطبع الوثاب.

–نشأتها:

نشأت الرومانسية في فرنسا في أواخر القرن ١٨م، وبلغت قمة ازدهارها في منتصف القرن ١٩م، وقامت على أساس فلسفي هو الفلسفة العاطفية التي مثلها جون جاك روسو الفيلسوف الفرنسي الذي توفي سنة ١٧٧٨م، وعلى أساس اجتماعي، وهو بروز الطبقة البورجوازية التي عبرت عنها الرومانسية، مصورة حالة الكآبة والتشاؤم التي سادت تلك الفترة. ومن رواد هذا المذهب الشاعران الإنجليزيان وردز وارث «١٧٧٠–١٨٥٠» وكلوريدج «١٧٧٢–١٨٣٤» اللذان نظما وأصدرا ديوانهما «المواويل الغنائية»، وقد جعلا الإنسان بهمومه واهتماماته محوراً لشعرهما في هذا الديوان. وقد شهدت إنجلترا أيضاً أدباء رومانسيين آخرين نالوا شهرة واسعة، وتركوا بصماتهم في الأدب الإنجليزي الرومانسي، منهم: وليم بلاك «١٧٥٧–١٨٢٧» وجامس طومسون «١٧٠٠–١٧٤٢» .

–أثر الرومانسية في الأدب العربي:

أشرنا أن الكلاسيكية لم يكن لها تأثير واسع في الأدب العربي الحديث. إلا أننا نجد أن الرومانسية قد أثرت تأثيراً بالغاً على الأدب العربي، وقد ظهرت بوادر هذا التأثير على يد المهجريين أمثال (جبران خليل جبران وإيليا أبي ماضي) وغيرهما من شعراء المهجر، الذين أجادوا اللغة الإنجليزية إلى جانب لغتهم الأصلية، فتمكنوا من الاطلاع على عيون الأدب الغربي عامة والأمريكي خاصة. كما نلاحظ تعدد الترجمات العربية للمصطلح الأجنبي romonticism فيقابله «الوجدانية– الذاتية – الرومانسية – الرومانتيكية – الإبداعية – الابتداعية ...».

عوامل ظهور الرومانسية في الأدب العربي:

– تأثيرات الغرب: بدأ الاتصال بالثقافة الغربية منذ النصف الثاني من القرن١٩م، فأخذت البعثات العلمية تقصد أوروبا لتغترف من الحضارة الجديدة، وعادت تحمل هذا التأثر من المثقفين العرب، فتأثر معظم الشعراء بنظرائهم في الغرب وفي مقدمتهم خليل الخوري (توفي سنة ١٩٠٧) الذي كان على اتصال تراسلي مع «لامارتين».

– معاناة الجيل العربي ما بين الحربين:

يعزو بعض النقاد أسباب ظهور المذهب الرومانسي إلى ما عاناه الجيل العربي أثناء الحرب العالمية الأولى وبعدها، من كبت الحريات والعواطف، ومصادرة الأفكار الحرة، وممارسة القمع والتعذيب، فانطوى الشاعر على نفسه وانسحب إلى دنيا الأحلام متقلباً بين اليأس والأمل.

– الرغبة في التجديد:

لقد ضاق الأدباء ذرعاً بالموضوعات القديمة والصور التقليدية، وأرادوا التحرر من القيود القديمة التي كبلت حرية الشاعر في الإبداع.

– مظاهر الرومانسية في الأدب العربي:

ظهرت الرومانسية في الأدب العربي على صورة مذهب نظري نقدي ثائر، قبل أن يجسدها الأدباء في إنتاج فني، وقد تبلور هذا الاتجاه في كتابين نقديين هما: «الديوان» سنة ١٩٢١ لكل من عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني،

وكتاب «الغربال» الذي صدر سنة ١٩٢٢ لميخائيل نعيمة. وتحت هذا المذهب النظري نشأت عدة تنظيمات أدبية؛ أهمها:

١ – مدرسة الديوان أو «مدرسة التجديد الذهني»:

دعا إليها العقاد والمازني، ومن شعرائها عبد الرحمن شكري، وقد حملت لواء التجديد والثورة على الأدب المحافظ، متأثرة بالمدرسة الرومانسية الإنجليزية، وقد نهجت في كتابها «الديوان» المنهج ذاته الذي نهجته «مجموعة الكنز الذهبي»، وشعارها هو بيت «عبد الرحمن شكري» في قصيدته «ضوء الفجر»:

ألا يـــا طــائـرالفــردو

س إن الشــعر وجـــدان

وقد قامت هذه المدرسة على دعامتين أساسيتين هما:

• سعة ثقافة أصحابها: فقد عكفت هذه المدرسة على التراث العربي الأصيل وأعطته

حقه من التحصيل والتحليل والدراسة.

• الاطلاع الواسع على الأدب الغربي: لقد اهتمت هذه الجماعة بعيون الآداب الأوروبية الغربية، وخاصة الأدب الإنجليزي الذي نال قسطاً وافراً من الاهتمام. وقد تميزت أعمال جماعة الديوان ببعض الخصائص الفنية، نجملها في ما يأتي:

× كان أدبهم إنسانياً، يحمل رسالة سامية، ويرون أنه يجب على الأديب أن يطيل التفكير في الحياة وما تحمله من قسوة وهموم.

× البعد عن الصنعة والتكلف، حتى يكون الأدب مفعماً بالمشاعر القوية والأحاسيس الذاتية.

× دعوتهم إلى الشعر المرسل، وتعدد القافية في القصيدة، على خلاف النظام القديم.

× الصدق الفني في التجربة الشعورية، لأن القصيدة عندهم تنقل بصدق ما في نفس الشاعر من معان وانفعالات وأحاسيس.

٢ – الرابطـة القلميـة:

تمثل شعراء المهجر الشماليين، وهي مدرسة قائمة بخصائصها في التعبير والتفكير. تأسست في الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٢٠، برئاسة الشاعر جبران خليل جبران، ومن أبرز أعضائها: ميخائيل نعيمة، رشيد أيوب، وإيليا أبو ماضي، ونسيب عريضة، وغيرهم من أدباء المهجر. تتميز هذه الرابطة بدعوتها إلى التجديد ومبالغتها في ذكر الأوطان، كما أنها لا تلتزم بالدقة اللغوية وقواعد الصرف والنحو.

٣ –جمـاعـة أبـولـو:

هي جماعة أدبية تأسست سنة ١٩٣٢، دعا إليها أحمد زكي المعروف بأبي شادي، وقد ترأسها أمير الشعراء أحمد شوقي، وبوفاته في شهر اكتوبر من نفس السنة تزعمها الأديب خليل مطران، وقد انضم إليها علي محمود طه (توفي سنة ١٩٤٩)، والشاعر أبو القاسم الشابي (توفي سنة ١٩٣٤)، وكذلك الأديب إبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل، وحسن الصيرفي، والتيجاني يوسف البشير.

لقد اتخذت الجماعة لنفسها مجلة فنية، حملتها لسان حالها، دعتها مجلة «أبولو» برئاسة الدكتور أحمد زكي (أبو شادي)، وراحت تروج لشعر دي موسيه، وشيلر، وجورج ملتون، وبودلير، وغيرهم من الشعراء الأوروبيين المجددين. وهذا الشاعر أحمد شوقي يصور آلام ومعاناة عاشها إخوانه في سوريا:

– بني سوريَّةَ اطَّرِحوا الأماني = وألقوا عنكم الأحلام ألقوا

– فمن خدع السياسة أن تغروا = بألقـاب الإمارة وهي رق

– نصحت ونحن مختلفون داراً = ولكـن كلنا في الهم شرق

ومن أهم خصائص هذه الجماعة: التجربة الشعرية، الوحدة العضوية، الانغماس في الطبيعة، التجديد في القوالب والأوزان الشعرية.

–جماعات أدبية أخرى:

• العصبة الأندلسية: ومن أبرز شعرائها رشيد سليم الخوري.

• عصبة العشـرة: ومن أبرز شعرائها إلياس أبو شبكة.

• النادي الفينيقـي: ومن أبرز شعرائه ميشال معلوف.

• الثالوث الرومانسي: أبرز شعرائها أبوالقاسم الشابي.

المذهب الواقعي Le Réalisme:

–تعريف الواقعية:

تمثل الواقعية الجانب الواقعي من المجتمع والحياة، فهي ترى أن الحياة كلها شر ووبال، وأن الإنسان لا يستطيع أن يعيش إلا إذا كان ماكراً ومخادعاً.

–نشأتها:

نشأ هذا المذهب في الثلث الثاني من القرن ١٩م تحت تأثير الحركة العلمية والفلسفية، ونتيجة رد فعل للإفراط العاطفي الذي اتسمت به الرومانسية؛ فقد ازدهرا معاً وتجاورا.

وقد عمد الواقعيون إلى تشخيص الآفات الاجتماعية وتصوير معاناة الطبقة الدنيا، وبالغوا في ذلك حتى اتسم أدبهم بطابع تشاؤمي ومسحة سوداء.

– خصائص الواقعية:

يرى النقاد أن الواقعية تنقسم من حيث خصائصها الفنية إلى ثلاثة اتجاهات:

× الواقعية الانتقادية: تقف موقفاً انتقادياً إزاء أوضاع المجتمع، فظهر هذا المذهب جلياً أكثر في الأدب الفرنسي وفي الأدب الروسي، وقد ظهر بارزاً في القصة والرواية أكثر من أي جنس أدبي آخر كروايات دستوفسكي وقصص تشيخوف وغوركي وقصص الفرنسي بلزاك.

× الواقعية الطبيعية: لقد عملت على توثيق صلة الأدب بالحياة لتصوير الواقع الاجتماعي بمختلف أشكاله معاً، وقد استعانت بالعلوم التجريبية العصرية، وعلى هذا اعتقد الفرنسي ايميل زولا «١٨٤٠–١٩٠٢» أن الأديب يطبق مكتشفات (داروين) صاحب نظرية «أصل الأنواع» و(كلودبيرنارد) صاحب نظرية «الأثر الحاسم للبيئة»، وبذلك نفى هذا الاعتقاد عن الإنسان حرية الإرادة والاختيار، واعتبر أن أفكاره وأحاسيسه وسلوكه نتاج الجانب العضوي والمادي فيه.

× الواقعية الاشتراكية: هي واقعية جديدة طغت عليها النظرة الماركسية إلى الفن الأدبي، وترى أن الأدب يجب أن يخدم هذه النظرة ويعبر عن الطبقة العاملة، بالدفاع عن حقوقها ومصالحها؛ ومن أشهر شعراء هذا الاتجاه: بدرشاكر السياب في قصائده «المومس العمياء» و«أنشودةالمطر» و«الأطفال والحديد».

– أثر الواقعية الغربية في الأدب العربي الحديث:

كما قلنا، فقد أدى الاتجاه الواقعي الذي نشأ في الغرب، إلى بروز فئة جديدة من الشعراء، بل نهج جديد من الشعر كان من رواده شعراء أمثال بدر شاكر السياب، ومحمد الفيتوري، وأحمد حسن الزيات، ومحمد الأمين العمودي الذي يقول:

نفسي تريد العلا والدهر يعكسها

بالقهر والزجر، إن الدهر ظلاّم

أبكي إذا اشتد إرزام الحوادث بي

وللحوادث مثل الرعد إرزام

إن حل عام جديد قمت أسأله

قل لي: بماذا أتيت أيها العام؟

كما نجد الشاعر «محمد الصالح خبشاش» يعبر عن واقع المرأة الجزائرية المؤلم داعياً إلى تربيتها وتعليمها قائلا:

تركوك بين عباءة وشقاء

مكؤوبة في الليلة الليلاء

دفنوك من قبل الممات وحبذا

لومت قبل تفاقم الأدواء

مسجونة مزجورة محرومة

محفوفة بملاءة سوداء

وإلى جانب هذين الشاعرين هناك شعراء آخرون، لم يقلّ شعرهم أهمية ولا مكانة في وصف الواقع الجزائري المزري، نذكر منهم «محمد العيد آل خليفة، الشيخ إبراهيم أبي اليقضان ...».

المذهب الرمزي LeSymbolisme:

–١تعريف الرمزية:

أ– لغة: يعود أصل الكلمة إلى عصور قديمة لا يعرف مداها التاريخي، ولكنها موحدة المعنى لدى الشعوب القديمة، فهي عند اليونانيين تدل على قطعة الفخار أو الخزف تقدم إلى الزائر الغريب علامة على حسن الضيافة.

وعند العرب شرح المعجم اللغوي لسان العرب لابن منظور الرمز بحركات تقوم بها العينان والشفتان لتؤدي معنى خفياً لا يؤدى باللفظ الصريح.

ب– اصطلاحاً: المدرسة الرمزية حركة أدبية ظهرت في النصف الأخير من القرن ١٩م، اعتمدت الرمز لغة، والموسيقى إيقاعاً، والجمال غاية ومحوراً .

والرمز هنامعناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها في دلالتها الوضعية، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الآثار النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح.

–نشأتها: ظهرت الرمزية في النصف الثاني من القرن ١٩م، وقد اعتمدت في أصولها الفلسفية على «مثالية أفلاطون»، ومنظّرو الرمزية يشيرون إلى أن هذه الحركة تأثرت في نشأتها بالحركة الدينية والأسطورية التي قامت في تلك الحقبة، كما لا يخلو الأدب الرمزي من تأثيرات ومقدمات فلسفية رصدت دوافعه. ومن الفلاسفة الذين كتبوا ومهدوا للرمزية: كانط المؤثر المباشر، وهربرت سبنسر الإنجليزي مؤسس الفلسفة التطورية. وإذا ما استندنا إلى مثالية أفلاطون فإن الرمزية تنكر الأشياء الخارجية المحسوسة، وتراها في الحقيقة رمزاً للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس.

– تطور الرمزية وأشهر أعلامها:

من حيث الإطار الإعلامي الفعلي، فإن نشأة الرمزية في الأدب الغربي الحديث تعود إلى سنة ١٨٨٦م، عندما أصدر «مورياس» رسالة أدبية تتضمن تعريفاً مفصلاً بهذه المدرسة، واعتبرت هذه الرسالة بمثابة أول منشور للرمزية، وقد صدر هذا البيان في الملحق الإداري لجريدة «الفيغارو» الفرنسية، حيث قدم تعريفاً بالمذهب الجديد، وحدد ممثليه ورواده، وهم شارل بودلار «١٨٢١–١٨٦٧»، وهو شاعر وكاتب فرنسي ولد عاش بباريس، من مؤلفاته «زهور الشر les fleurs du mal»، وله مجموعة شعرية تعبيرية، وترجم قصصاً لـ«ادغار آلامبو»، ويعد بودلار الرائد الأول للرمزية في فرنسا، و«ملارميه» المنظر الحقيقي الذي وهب الشعر معنى الغموض والأسرار الخارقة التي لا توصف، أما الثالث فهو «فرلين» لأنه كسر قواعد الشعر المألوفة إلى نوع جديد هو الشعر الحر. بعد ذلك بأسابيع ظهرت مجلة الرمزي lesymboliste في أربعة أعداد، وقد أوضحت كثيراً من قواعد الرمزية ورسخت اتجاهاتها.

ومن أبرز رواد الرمزية خارج فرنسا: ويليام بلاك، ويليام بيتلرياتس من ايرلندا، وريزماريار يلكه وإلكسندر بلوك من روسيا أيضاً وتوماس ستريس إليوت من أمريكا، إلا أنه يحمل الجنسية الإنجليزية خاصة في مجموعته الشعرية المسماة «الأرض الخراب the wasteland».

يرى الرمزيون أن اللغة لا قيمة لها في ألفاظها إلا ما تثيره هذه الألفاظ من الصور الذهنية التي تلقيناها من الخارج، وعلى هذا الأساس تصبح اللغة وسيلة للإيحاء، كما يرى الرمزيون أن الأدب يسعى إلى نشر الصورة الفنية، ونقل خيال الكاتب إلى القارئ، كما اهتم أصحاب المذهب الرمزي بالإيقاع الموسيقي في شعرهم، ويرون أن الموسيقى وحدها هي التي توقظ في السامع أو القارئ مشاعره العاطفية التي تهز نفسه.

–خصائص الرمزية:

• انتفاء الواقع والتحري عن الروح في قلبه: فالرمزية اعتبرت الواقع المادي زائفاً في الدلالة على الحقيقة وأنه قناع يسترها، ذلك أن الشاعر إذا ما رنا إلى البحر فإنه لا يذكر زرقته وموجه الهادر، وإنما يتخذ البحر مادة للتأمل، إنه يرنو إلى ميتافيزيقية البحر من حيث غاياته وغاية الإنسان والوجود، فيتحول الإنسان بحراً والبحر إنساناً، كما يقول بودلار:

– أيها الإنسان الحرّ
– ستحبّ البحر
– البحر مرآة

• الغموض: يشكل الغموض العمود الفقري للأدب الرمزي، والمقصود بالغموض ما يخيّم على القطعة الأدبية، فتصبح مقتصرة على ذوي الإحساسات الفنية المرهفة، فالرمزيون يكتفون بالإشارة إلى الحالة النفسية الغامضة بوسائل رمزية.

• الإيحاء: إذا كانت الكلاسيكية تنقل المعاني عن طريق العقل والرومانسية عن طريق الانفعال «العاطفة»، فإن الرمزيين قد اهتموا بنوع آخر من هذه المشاركة الوجدانية بين الكاتب والقارئ، تقوم على نقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارئ، وهو الإيحاء، ومن هذه الكلمات الموحية: «الضوء الخافت – التموج – الألوان الهاربة – الأنغام – الغروب – الرحيل..»، كما أنهم يقربون بين الصفات المتباعدة (السكون المقمر– الضوء الباكي– الشمس المرة المذاق – القمر الشرس). كما اهتموا بالألوان؛ من ذلك أن «رامبو» قد جعل لكل لون معنى:

اللون الأحمر يرمز إلى الحركة والحياة الصاخبة والقتال والثورة والغضب والأعاصير.

اللون الأخضر يرمز إلى السكون والطبيعة والانطلاق وفكرة المستحيل والخلاص من عالم المادة.

اللون الأزرق يرمز إلى العالم الذي لا يعرف الحدود، وفيه انطلاق إلى ما وراء المادة الكونية.

اللون الأصفر لون المرض والشعور بالحزن والضيق والتبرم بالحياة.

اللون الأبيض يمثل الطهر المثالي وهدوء السكينة، ويرمز إلى الفراغ والجمود.

اللون البنفسجي لون الرؤى الصوفية.

• النغمة الموسيقية: الرمزية في نظر «فاليري» هي: «نية عدد من عائلات الشعراء في أن ينهلوا من الموسيقى»، فالموسيقى لا تقرر أفكاراً، بل تعبر تعبيراً نغمياً عما يشعر به الفرد، وتنتقل هذه المشاعر من المؤلف والعازف إلى المستمع، وهذا «بودلار» في ديوانه (أزهار الشر) يكتب مقطوعةصغيرة عنوانها «الموسيقى» صور فيها الأثر العميق الذي تحدثه الموسيقى:

تأخذني الموسيقى غالباً مثل بحر
نحو نجمتي الشاحبة
تحت سقف ضبابي أو أثير واسع
أرفع الشراع
صدري إلى الأمام ورئتاي منفوختان
كالشراع.

ويقول «فرلين» في الموسيقى في قصيدته الفن الشعري:

عليك بالموسيقى قبل كل شيء، قم بالموسيقى أولاً وأخيراً
وليكن شعرك مجنحاً
حتى لا يحسّ أنه منطلق من الروح عابراً نحو سماوات أخرى.

• تراسل الحواس: فاللمس والشم والسمع والبصر وسائل تعبير متداخلة ومتبادلة فبعضها ينوب عن بعضها الآخر في التأثير النفسي كوصف أحد الرمزيين للون السماء بقوله: «وكأن لون السماء في نعومة اللؤلؤ»، وكقصيدة بودلار الشهيرة «مراسلات» التي يقول فيها:

ثمة عطور ندية كجسد الأطفال
عذبة كآلة موسيقية
خضراء كالمروج

• الرمزية أدب الصفوة: فهم لا يحفلون بسواد الشعب ويتوجهون إلى الصفوة بحيث يغدو فهم الأدب الرمزي مقصوراً على الذين تمكنوا من بعض العلوم الإنسانية كعلم النفس الاجتماعي الذي شرحه كل من «يونغ» و«أدلر» وعلم التحليل النفسي الذي اكتشفه وعرفه العالم النمساوي «فرويد».

• الإيمان بالصنعة دون الإلهام: وفي ذلك يقول فاليري: «إذا آمن الشاعر بالوحي قتل الإبداع».

• اللجوء إلى الأساطير: وذلك عندما يتطرقون لموضوعات إنسانية لها علاقة مباشرة بالفلسفة أوالأخلاق.

وعليه انقسمت الرمزية إلى ثلاثة اتجاهات، نجملها في ما يأتي:

– الرمزية اللغوية: وعملها نقل الصورة اللغوية من نفس إلى أخرى، ويرى أصحاب هذا الاتجاه وعلى رأسهم «شارل بودلار» أن معطيات الحواس متداخلة أي أن كافة الحواس تستطيع أن تولّد وقعاً نفسياً واحداً، وأن جزءاً منها ينوب عن الآخر في التأثير النفسي، ويتضح هذا في وصف أحد الكتاب سماء مغطاة بالسحب البيضاء حيث يقول: «وكأن لون السماء في نعومة اللؤلؤ».

– الرمزية الغيبية: وتهتم بطريقة إدراك العالم الخارجي وبالوجود الذهني الذي ينحصر فيه، ويترأس هذا الاتجاه الفرنسي «ستيفان مالارميه » .

– الرمزيةالباطنية: وهي تسعى إلى اكتشاف العقل الباطن وعالم اللاوعي «اللاشعور»، كما ذهب البعض إلى تقديم أقسام أخرى للرمزية مثل:

أ– الرمزية الشعرية: ويظهر هذا الاتجاه في الشعر الغنائي والشعر التمثيلي، حيث تسعى إلى إحداث حالة نفسية خاصة، والأداة الأولى عنده للفعل الشعري هي «الكلمة» لتصبح واقعاً ملموساً تلونها حروفها الصوتية وتصنع فيها الحياة حروفها الساكنة، فالعمل الأول للشاعر عندهم هو إعطاء معنى أكثر صفاء للكلمات.

ب- الرمزيةالموضوعية: حيث يلجأ الأدباء إلى معالجة المشاكل الإنسانية والأخلاقية، بواسطة الخيال، وبذلك تكون بعيدة عن مشاكل الواقع الحياتي، فهي ترمي إلى تجسيد الأفكار لإيضاح الحقائق الفلسفية والأخلاقية.

- أثر المذهب الرمزي في الأدب العربي الحديث:

كان للترجمة التي قام بها عدد من الأدباء، ولا سيما تلك التي قامت بنشرها مجلات عربية مشهورة مثل: المقتطف، والمكشوف، والرسالة، والأديب، أثرٌ واضحٌ في نقل الآداب الغربية التي أخذت بأساليب المدارس الأدبية. وقد مهد لهذه الترجمات الاطلاع المباشر على اللغات الأوروبية والأمريكية إثر الهجرات التي قام بها عدد من اللبنانيين والسوريين إلى بلاد الغرب، ولا سيما الولايات المتحدة الأمريكية. لقد لقيت الرمزية اهتماما من الشعراء العرب، وانتشرت على أوسع نطاق . ولم يكن ظهور الرمزية في أدبنا خاضعاً لنفس الظروف التي نشأت في كنفها الرمزية في الأدب الغربي. ومن مظاهر ذلك الرمزية الجزئية لجبران خليل جبران، خاصة في قصيدته «المواكب» التي اعتمدت في بعض صورها على تراسل الحواس، كما في قوله:

هل تحممت بعطر = وتنشفت بنور؟
وشربت الفجرخمراً = في كؤوس من أثير؟!

وفيه انتقال الحس اللمسي «الاستحمام» مكان الحس الشمي «العطر»، والحس البصري «النور» مكان الحس اللمسي «التنشف»، والحس الذوقي «الشرب» مكان الحس البصري. وهذا لا يحقق لجبران رمزية كلية.

لقد أجمع الدارسون لرمزية الأدب العربي أن أديب مظهر (توفي ١٩٢٨) هو أول شاعر في العربية أدخل شرارة الرمزية الحقيقية إلى اللغة العربية مع قصيدته المسماة (نشيد السكون)،

وكان يقدّر له أن يبرز، إلا أن الموت عاجله وهو في السادسة والعشرين من عمره، كما برز الشاعر اللبناني سعيد عقل «١٨١٨-١٩١٦» مؤسس صحيفة (البرق)، وقد قتله الأتراك نتيجةمواقفه السياسية المتشددة، وهومن أوائل الأدباء العرب نقلاً للرمزية الغربية. كما يرى أن الشعر يجب أن لا يخبر، بل يوحي ويلمّح، وأصرّ على الإدراك اللامنطقي والحدسي للعالم، كما اعتبر أن الشعر موسيقى قبل أن يكون فناً فكرياً.

ومن الرمزيين أيضاً: (يوسف غصّوب، جورج صيدح، إيليا أبو ماضي) . وبعد سنة ١٩٥٠ شاعت في الشعر العربي حركة جديدة تنتمي إلى الرمزية من أبرز أعلامها: من العراق (بدر شاكرالسيّاب، عبد الوهاب البياتي، سعدي يوسف، نازك الملائكة)، ومن لبنان وسوريا (خليل الحاوي، يوسف الخال، أدونيس) ومن مصر (صلاح عبد الصبور).

الهوامش:

١- لسان العرب لابن منظور: المجلد السادس. دار صادر. بيروت. الطبعة السادسة ٢٠٠٨. ص ٤٨.

٢- ديوان النابغة الذبياني، اعتنىبه وشرحه: حمدو طماس، دارالمعرفة بيروت -لبنان، الطبعة الثانية ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م. ص ١٩.

٣- شرح المعلقات السبع: ص ٢٠٥ أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، تقديم عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة بيروت - لبنان، الطبعة الثانية ١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤م.]

٤- المرجع السابق: ص ١٨٤.

٥- شعراء الخوارج: تحقيق الدكتور إحسان عباس، ص ٥٤.

٦- ديوان الكميت: شرحه وعلق عليه الدكتور محمد نبيل طريفي. دار صادر بيروت. ص ٥١٢.

٧- ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات: تحقيق وشرح محمد يوسف نجم. دار صادر بيروت . ص ٨٧ .

٨- ديوان الأخطل: شرحه وصنف قوافيه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين. دار الكتب العلمية بيروت. الطبعة الثانية ١٩٩٤. ص ١٠٠ - ١٠١.

٩-الأدب العربي وتاريخه: ٢/٣٧٧، التجديدفي الأدب المصري الحديث: ص ٤٣.

١٠- حاشية الدمنهوري: ص ٣٨ طبعت بمطبعة الميمنيةبمصر ١٣٠٧ هـ .

١١- ملامح التجديد في موسيقى الشعر: ص ٣٧ عبد الهادي عبدالله عطية، بستان المعرفة لطبع ونشر وتوزيع الكتب، ٢٠٠٢.

١٢-ملامح التجديد في موسيقى الشعر: ص ٤٠